

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91; 78.085.5

## ТЕОРЕТИКО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВОЗЗРЕНИЯ Ф. ЛОПУХОВА

*Г. А. Безуглая*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, г. Санкт-Петербург 191023, Российская Федерация.

Статья посвящена теоретико-музыкальным воззрениям Ф. Лопухова, в том числе — его взглядам на проблему музыкально-хореографического взаимодействия в искусстве XX века. Большое внимание уделено проблемам осознания художественного значения средств музыкальной выразительности, пластического осмысления музыкальных композиционно-драматургических приемов, работы с музыкальной композицией. Сделан вывод о том, что музыкально-аналитическая составляющая теоретического наследия Лопухова является важнейшим элементом концепции «симфонико-хореографического произведения», в котором хореография раскрывает собственную символику танца.

**Ключевые слова:** Ф. Лопухов, концепция, симфонико-хореографическое произведение, симфонизация балета, музыка балета, музыкально-хореографическое взаимодействие

## FEDOR LOPUKHOV'S THEORETICAL AND MUSICAL VIEWS

*Galina A. Bezuglaya*<sup>1</sup>

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

The article is devoted to the study of Lopukhov's theoretical and musical views from the point of musical theory and musicology. An outstanding choreographer of the twentieth century, "patriarch of Russian ballet", Fedor Vasilyevich Lopukhov left a vast theoretical legacy, many of whose central ideas are the most important issues of musical and choreographic interaction for the art of the twentieth century. The article highlights different aspects of the choreographer's musical activity in his work with symphonic music. Much attention is paid to the problem of recognizing the artistic significance of the means of musical expressiveness, the plastic comprehension of musical composition and dramaturgy techniques. Music for Lopukhov appears as a source of the idea of the "symphonic-choreographic work", in which the choreography reveals its own symbolism of the dance.

**Keywords:** Fedor Lopukhov, "symphonic-choreographic work", symphony of ballet, ballet music, musical-choreographic interaction

Личность патриарха русского балета, Федора Васильевича Лопухова, — хореографа, наставника хореографов, художника и мыслителя — все чаще вызывает исследовательский интерес. Творческое своеобразие и незаурядность этого выдающегося балетмейстера, невзирая на печальный факт невозможности полноценно охватить его творческое наследие, привлекает богатством и оригинальностью идей.

В отличие от сценических работ, сохранившихся лишь в кратких фрагментах, теоретические труды Ф. В. Лопухова были изданы. Они активно изучаются и высоко оцениваются современными балетоведами<sup>1</sup>.

В силу особой обращенности к музыке, которую демонстрируют практически все теоретические и публицистические работы выдающегося хореографа, его наследие не может не вызывать музыковедческий исследовательский интерес. Ведь многие свои теории он развивал и обосновывал исходя из явлений и понятий музыкального искусства. Комплексное музыкально-хореографическое видение представляется весьма актуальным сегодня в контексте тенденции междисциплинарных исследований в современном музыкознании. Попробуем же выявить и изучить те составляющие теоретического наследия Лопухова, что получили развитие благодаря интересу хореографа к теоретическим основам музыки.

Обращенность к музыке, к активному постижению ее образов, смыслов и форм, была характерна для искусства начала XX столетия. Данная тенденция в полной мере проявилась в хореографии, пошатнув многие ее рутинные традиции работы с музыкой. Старшие современники Лопухова, А. Горский и М. Фокин в своем творчестве демонстрировали новаторский подход, коренным образом изменивший принципы художественной практики.

Подобно Фокину и Баланчину, Федора Лопухова можно назвать одним из тех выдающихся балетмейстеров, чья природа творчества проявляла себя в ярком воплощении музыки. Этот мастер представлял собой новый, рожденный в XX веке тип художника, всесторонне образованного, включенного в современную ему творческую жизнь общества в содружестве с ведущими композиторами и артистами эпохи.

В основании музыкального опыта Лопухова была любовь к музыке. Подобно своему учителю, Николаю Легату, сочетавшему выдающийся талант педагога, хореографа, хранителя классических балетных традиций и исключительные музыкальные способности и умения, позволявшие ему свободно импровизировать на рояле и скрипке, Федор Лопухов тоже обладал умением играть и импровизировать на гитаре и рояле. Свой исполнительский опыт позже Лопухов подкрепил музыкально-теоретическими изысканиями, на которые его вдохновил композитор и выдающийся музыковед Борис Асафьев.

Глубокое чувство музыки и особая музыкальная увлеченность балетмейстера позволили Лопухову не только плодотворно работать с музыкальными произведениями симфонического уровня сложности, но и обогатить танец безграничным богатством новаторских музыкальных идей, тем и образов.

---

<sup>1</sup> О Лопухове писали такие исследователи как: В. Красовская, Ю. Слонимский, А. Соколов-Каминский. Наиболее фундаментальным исследованием считается монография Г. Добровольской «Федор Лопухов» (М.: Искусство, 1976).

Здесь нужно отметить то важное, что отличало деятельность Лопухова от работ многих его коллег-современников. Этот хореограф имел способность высказать и обосновать свои музыкально-хореографические идеи, найти им воплощение не только в творческой деятельности, но и в форме теоретических обобщений. Нет нужды доказывать, что для развития новых форм и методов хореографического искусства огромное значение имела не только сама художественная практика (представители которой развивали новые методы, во многом опиравшиеся на интуитивное следование своей музыкальной природе), но интерпретация ее и в виде последовательно излагаемых положений. И значимость наследия Лопухова–теоретика состояла в его осознанном стремлении осмыслить происходящие явления хореографического искусства, заявить о них, предъявив балетному миру собственную концепцию музыкально-хореографического симфонизма.

Художественным подкреплением концепции стала постановка Танцсимфонии «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена, участие в которой принимали не только многие состоявшиеся мастера балета (А. Данилова, Л. Тюнтина, А. Лопухов, Н. Ивановский, П. Гусев), но и будущие великие балетмейстеры XX века: Георгий Баланчивадзе (будущий Джордж Баланчин) и Леонид Лавровский.

Рассмотрим теоретико-музыкальную сторону синтетических идей Лопухова, высказанных хореографом в его первой работе «Пути балетмейстера» (1925), а также и некоторых других («Хореографические откровенности», «Шестьдесят лет в балете» и «Вглубь хореографии») его работах.

На всем протяжении своего долгого творческого пути Лопухов весьма часто и охотно высказывался о музыке и ее роли в хореографическом искусстве. Некоторые теоретико-музыкальные воззрения хореографа формировались и развивались в течение длительного времени и нередко претерпевали трансформацию. Однако большинство своих генеральных идей Лопухов изложил уже в первой своей работе «Пути балетмейстера», опубликованной в 1925 году.

С музыкальной точки зрения представляют интерес высказывания балетмейстера по вопросам музыкально-хореографического взаимодействия, которые могут быть отнесены к двум условным группам. Первая группа высказываний имеет отношение к проблеме хореографического воплощения музыки и осознания роли и значения средств музыкальной выразительности в формировании новой выразительности танца. Вторая раскрывает и развивает идеи взаимодействия музыкальной и пластической драматургии, методов и приемов формообразования.

### ***Включение симфонической музыки в круг художественных интересов хореографа***

Известно, что многие выдающиеся хореографы эпохи с большим интересом обращались к музыкальным произведениям симфонического уровня сложности. К примеру, М. Фокин создал одну из первых своих бессюжетных работ на музыку «Прелюдов» Ф. Листа; А. Горский поставил «En Blanc» на музыку Третьей оркестровой сюиты П. Чайковского. Также сценические интерпретации симфонической

музыки создавали Л. Мясин, К. Голейзовский, Дж. Баланчин и другие хореографы.

Для Лопухова – теоретика идея работы с серьезной, обладающей развитой драматургией, музыкой была перенесена из сферы личных предпочтений в контекст развития самой хореографии. По мнению хореографа, глубокая, серьезная музыка была способна не только вдохновлять хореографа, но и поднимать его мастерство до уровня возвышенного искусства: «Соприкасаясь с симфонической музыкой и воспитываясь на ней, нам легче понять, какими путями можно приблизиться к симфонизации танца, ибо чисто симфоническая музыка есть высшая форма музыкального искусства, до которой танцевальная форма еще не дошла» [1, с. 54].

### ***Новые приемы работы над музыкальной композицией балетного спектакля***

На протяжении своего долгого творческого пути Лопухов приобрел весьма разнообразный опыт работы с музыкальными партитурами. Балетмейстер ставил свои спектакли и на музыку композиторов – классиков (М. Мусоргского, Л. Бетховена, П. Чайковского), и обращался к творчеству своих современников (И. Стравинского, Д. Шостаковича, В. Дешевова, Р. Глиэра, К. Корчмарева, Б. Асафьева и др.).

Лопухов был одним из первых, кто присутствовал при воплощении композиторских замыслов балетов, рождавшихся в совместном обсуждении. Именно так, например, проходила работа хореографа с Дмитрием Шостаковичем над балетами «Болт» и «Светлый ручей». «Знаменитое виолончельное соло балета «Светлый ручей» Шостакович сочинял при мне, исходя из моих объяснений о том, как будет строиться адажио» [2, с. 133], — вспоминал балетмейстер.

Лопухов имел и богатейший опыт работы над созданием музыкальной композиции спектакля. Подобного рода деятельность нередко осуществлялась как подбор и компоновка материала музыки для нового балета. Такого рода композиция была создана, например, в совместной с Б. Асафьевым работе над постановкой «Ледяной девы» на музыку Э. Грига (1927).

Тщательная работа с партитурами проходила и при реставрациях классических спектаклей («Спящей красавицы», «Раймонды», «Конька-Горбунка», «Щелкунчика», «Эсмеральды», «Корсары», «Дон Кихота», «Карнавала», «Шопенианы» и др.). С большим уважением относясь и к балетмейстерскому, и к композиторскому текстам спектакля, Лопухов лишь изредка дополнял их эпизодами собственного сочинения. При этом хореограф практически всегда исходил из первенства структуры музыкальной партитуры спектакля и, досочиняя номера, старался сохранить целостность композиторского произведения.

Бережное обращение к симфонической партитуре балета порождало стремление воплотить композиторский текст полностью, без купюр и вставок. Так, центральная идея постановки «Щелкунчика» 1929 года была сформулирована балетмейстером как желание «раскрыть сущность музыки Чайковского», работая с музыкальным текстом балета «без изменения последовательности, с раскрытием всех купюр» [3, с. 133].

### ***Осознание художественного значения многообразия средств музыкальной выразительности***

По мнению Лопухова, многие хореографы прошлого обращали внимание лишь на общее настроение музыки, опирались в построении танцевального движения преимущественно на ритм и квадратную структуру; предшественники не уделяли достаточного внимания другим свойствам музыкального языка, не искали способов их пластического отображения, обогащающих выразительный язык хореографии.

Лопухов считал, что лишь некоторые, балетмейстеры замечали и воплощали в хореографии такие выразительные средства музыки как образуемые взаимосвязью гармонических тяготений и разрешений «выразительные линии», или сочетание смен траекторий движения мелодической линии с драматической насыщенностью звучания<sup>2</sup>. Лопухов в своих работах многократно писал «о совпадении оттенков музыкальных и хореографических» [1, с. 102]. Иногда он даже пытался уподобить музыкальным гармоническим последовательностям некую «танцевальную модуляцию» [1, с. 101], основанную на чередовании и трансформации связанных жестов и движений. Лопухов также упоминал об «аналогии мажорного и минорного строя музыки», о возможности уподобить ему «танцевальный строй движений “en dehors” и “en dedans”, образовавшихся из статичных “efassée” и “cruise”» [1, с. 100]. «Звуковая мелодическая линия имеет все то, что показывает ее движение вверх, в сторону, и вниз, медленное и стремительное напряжение и все то, что показывает равновесие, остановку и устой — застылость любого напряжения. Тем же свойством обладает и танцевальная линия. Важно то, что если музыкальная линия говорит о взлете, при постановке на нее танцевальных движений не следует оказаться с ней в противоречии, заботясь лишь о том, чтобы движение подходило под размер музыки» [1, с. 99], — отмечал хореограф.

Особенно настойчиво Лопухов был склонен призывать к взаимодействию танца с такими, как он пролагал, практически игнорируемыми хореографией элементами музыкальной ткани, как тембр, тембровое разнообразие и наполненность оркестрового звучания.

### ***Изучение партитуры***

Лопухов считал, что первоначальная работа хореографа с музыкой состоит в тщательном изучении партитуры музыкального произведения. Хореографу надлежит вслушаться в звуковую картину, воплощенную в красочном звучании тембров оркестра. «Хореографическое произведение должно строиться на совпадении колоритности инструментовки с колоритностью танцевальных движений» [1, с. 102]. «Я могу бесконечно жалеть, что Петипа не дошел до изучения партитуры. Какой тончайший лад и какое соответствие между музыкой и танцем было бы им достигнуто!» [1, с. 34.].

Лопухов уделял особое внимание и той выразительной роли тембра, которая, по его мнению, отнюдь не исчерпывалось красочностью звучания. Глубокое по-

---

<sup>2</sup> Указанную взаимосвязь Лопухов выявил в ходе анализа (сопоставления «кривых» танцевального и музыкального движения) танца виллис из 2 акта «Жизели» [1, с. 60].

стижение приемов и законов тембровой драматургии в симфоническом произведении направляло хореографа в символическом осмыслении их и интерпретации в пластическом искусстве.

Так, через образ музыкального взаимодействия солиста и оркестра, как художественно организованного целого, Лопухов исследовал отношения сольного и кордебалетного танца в балетах Фокина. «Фокинские солисты и масса — это современный оркестр при современной оркестровке, где первая скрипка равноценна любому другому инструменту» [1, с. 17]. «Я хотел через осознание творчества балетмейстера, выражающееся в правильном подходе к музыке и ее наиболее яркому средству выражения “оркестру”, через умелое использование той или иной формы танцевального искусства, подойти к осознанию всего хореографического искусства в целом — в его прошлом, настоящем и нащупываемых путях будущего» [1, с. 8].

Будучи заслуженным и признанным мастером, Лопухов начал первым учить молодых балетмейстеров работать с музыкальной партитурой. Именно он (до Р. Захарова) настоял на включении в учебный план подготовки хореографа дисциплины «Чтение партитур».

### ***Осмысление музыкальных композиционно-драматургических приемов, музыкальных структур***

Свое внимание Лопухов направлял на композиционные закономерности музыки и музыкальные структуры, их отображающие. Он писал об идеях музыки, которые могут стать зримыми в танце, он мечтал о «единстве форм, музыкальной и хореографической» [1, с. 102], где структуры музыки пробуждают фантазию хореографа и получают зримое выражение. При этом Лопухов не пытался напрямую уподобить структуры музыки и приемы музыкального формообразования хореографическим формам. Изучение музыкальных композиционных приемов понималось им как плодотворное и осмысленное с точки зрения собственных, присущих модальности хореографии, структур и форм.

Поэтому большой интерес у Лопухова вызывали приемы формообразования, образующие канон, фугу и другие полифонические формы. Приемы имитации и контрапункта (как и музыкальные формы канона и фуги) рассматривались им как ресурс для развития пластических идей на основе осмысления сольного и группового движения: «Как и в музыке, канон может быть не только двухголосный, но и многоголосный, так и в хореографии канон может быть двуличный или многоличный, то есть требовать двух и более участвующих» [1, с. 102].

Активный интерес Лопухов проявлял к изучению принципов и закономерностей длительного музыкального развертывания, к применению сквозных музыкальных композиционных идей, придающих произведению единство.

### ***Тема и вариации***

Важно еще раз отметить, что обращение к таким музыкальным понятиям как «фуга», «симфония» или «тема с вариациями», также как и включение их в категориальный аппарат теории балета, виделись Лопухову вполне обоснованным

заимствованием, а не вульгарным переносом музыкальных понятий и терминов на хореографическую почву. Вопрос о формировании нового смысла в условиях использования в ином художественном языке, конечно, требовал обстоятельного рассмотрения. Глубоко осознавая пластическую сущность танца, Лопухов не пытался совершать прямые «транспозиции» музыкально-композиционных приемов и методов анализа в область художественной практики и балетоведения. Музыкально-ведческие термины и приемы анализа, не утрачивая полностью свое первоначальное специальное значение, осознавались Лопуховым как темы для символического переосмысления в новой, пластической модальности, для обретения новой содержательной сущности.

В качестве одной из центральных парадигм хореографического творчества Лопухова привлекала идея «хореографической темы с вариациями». Примеры реализации подобной композиционной идеи он находил в работах своих предшественников. О развитии хореографической темы, к примеру, хореограф говорил, когда изучал фокинскую постановку «Мелодии Глюка»: «В музыке, в ее мелодическом узоре, переданном Глюком флейте (инструменту со звуком несколько холодноватым, который и в самой мелодии носит скорее созерцательное настроение), дается ощущение безмятежного, но несколько беспокойного движущегося состояния, что так соответствует исканию Эвридикой Орфея. Всего этого не мог не понять превосходный музыкант Фокин, создавший свою постановку в вариационной форме» [4, с. 46].

Лопухов считал, что любое осмысленное, претендующее на художественную значимость, хореографическое творение должно строиться на развертывании и развитии «хореографической темы», построенных на варьировании определенных танцевальных движений и осмыслении связи между ними. «Как может выявиться симфонизм танца, будь то отдельная вариация, целый акт, балет или танцсимфония? Это произойдет только тогда, когда все постановки танцев, как малых вариаций, так и мощных балетов, не говоря уже о танцсимфониях, будут основаны на принципе хореографической тематической разработки, а не на случайном наборе танцевальных движений, хотя бы и исполняемых в ритм музыки» [1, с. 54]. Особенно явно хореограф не принимал хореографию, постановщик которой игнорировал вариантное развитие в музыке. Так, он критически высказывался о балете Ф. Бакалова, поставленном в содружестве с Ф. Балабиной, на «Тему с вариациями» П. Чайковского для выпускного спектакля Ленинградского Хореографического училища, где танцевальные движения не имели опоры и связи с закономерностями развертывания музыкальной вариационной формы. «Скажу прямо — творение Бакалова и Балабиной “Тема с вариациями” Чайковского не выдерживает никакой критики, ибо там не было темы, разрабатываемой в вариациях. Там были разные вариации на музыку этого произведения, стало быть, разбирать эту работу бесполезно» [4, с. 29].

### ***Черты сонатности***

О дуализме и диалогичности музыки Лопухов упоминает уже в первой своей теоретической работе. Приемы сонатного формообразования очень интересовали хореографа, однако к хореографическому осмыслению идеи развертывания сонат-

ной формы Лопухов пришел позднее. Пластическое отражение музыкально-композиционной идеи сонатности как воплощение глубочайшей сущности хореографии, Лопухов находил в вершинах творческого наследия М. Петипа: «Музыкальная сонатная форма с ее экспозицией, разработкой и репризой — иначе говоря, с завязкой, разработкой и репризой темы — должна воплощать глубокое содержание, которое обычно выявляется вне сюжета. Так же развивается и хореография “Теней”...» [2, с. 70].

### ***Музыка как источник идеи «симфонико-хореографического произведения»***

Еще в первой книге («Пути балетмейстера») Лопухов увлеченно ищет и находит музыкально-хореографические аналогии. Он также сосредоточен на поисках симфонизма танца. Именно музыка стала для Лопухова главным смысловым зерном его концепции танцевального симфонизма.

Не углубляясь в рассмотрение сугубо хореографической составляющей идеи «симфонико-хореографического произведения», отметим, что важнейшим условием симфонизации танца Лопухов считал его вовлеченность в процесс музыкальной драматургии и музыкального формообразования. «Идеал хореографического творчества — тесный контакт между симфонизмом музыкальным и танцевальным» [1, с. 58].

К хореографам, владеющим приемами и искусством симфонического развития, Лопухов причислял Л. Иванова «с его замечательными актами лебедей балета “Лебединое озеро”» (2, с. 70). «За ними, по симфонизму танца, явно следует Фокин со своими “Прелюдами” на музыку Листа, Горский с симфонией Глазунова, Голейзовский с “Листианой”, ну и я со своей “Танцсимфонией” на музыку Четвертой симфонии Бетховена» [4, с. 28]. Конечно, высоко ценил Лопухов и творчество Дж. Балланчина, способного ярко воплощать «собственную» пластическую музыкальность танца: «Баланчин со своей основой “чистого” танца все же возрос в России с русских проб, которые он успел просмотреть, прежде чем выехать за рубеж» [4, с. 28]. К хореографам-«симфонистам» Лопухов также причислял Л. Лавровского, А. Мерсера, К. Боярского, И. Бельского, Г. Алексидзе и др.

Целью теоретических изысканий Лопухова было рождение новой хореографии, через осмысление символизма музыки, «прораствание» музыкой, придание ей новых смыслов. Так из симфонизма музыки рождался язык пластического движения, присущий хореографии. При этом музыкальность проявлялась не как внешний признак танца, рождающегося «под влиянием» музыкального импульса, а как органически свойственное ему эстетическое свойство.

Таким образом, музыка для Лопухова стала своего рода «магическим зеркалом», вглядываясь в которое, хореография исследовала и познавала самую себя. Обращение к абстрактным смыслам и основаниям музыки позволило хореографам увидеть в них освобожденные от синтетических наслоений, раскрываемые «чисто танцевальными средствами» [2, с. 244] подлинные основания танца.



\* \* \*

Теоретико-музыкальные воззрения Лопухова оказали серьезное воздействие на развитие хореографического и музыкального искусства, на облик балетных произведений последующих десятилетий. Благодаря его усилиям, компетентный подход к работе с музыкой, выводящий музыкально-хореографические отношения на иной художественный уровень, еще в 1925 году был задекларирован как норма, эталон профессионального творчества.

Современные отношения музыки и пластики давно переросли эпоху «оттанцовывания» музыкальных ритмов и структур. Для музыкального кредо современного хореографа характерно стремление ко все более зрелому и свободному постижению музыки, к отношениям «суверенитета равных и независимых»<sup>3</sup>. Балетное искусство конца XX — начала XXI столетий, проходя новые пути развития танца, снова обращаясь к концепциям музыкально-хореографического синтеза, все смелей расширяет пространство взаимодействия музыки и пластики, исследует все более многообразные ее виды, формирующие новую сущность танца, рожденного под знаком музыки. И у истоков развития новой «хореомузыкальной» традиции двадцатого века стоял Федор Лопухов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 178 с.
2. Лопухов Ф. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 215 с.
3. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 424 с.
4. Лопухов Ф. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. 204 с.
5. Buckwalte M. Composing While Dancing: An Improviser's Companion. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2010. 214 pp.

#### REFERENCES

1. Lopuhov F. Puti baletmeyстера. Berlin: Petropolis, 1925. 178 s.
2. Lopuhov F. Horeograficheskie otkrovennosti. M.: Iskustvo, 1972. 215 s.
3. Lopuhov F. Shestdesyat let v balete. M.: Iskustvo, 1966. 424 s.
4. Lopuhov F. Vglub horeografii. M.: Folium, 2003. 204 s.
5. Buckwalte M. Composing While Dancing: An Improviser's Companion. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2010. 214 pp.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Г. А. Безуглая, канд. искусствоведения, доц.; [bezuglaya@inbox.ru](mailto:bezuglaya@inbox.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Galina A. Bezuglaya, Cand. Sci. (Arts); [bezuglaya@inbox.ru](mailto:bezuglaya@inbox.ru)

---

<sup>3</sup> Так, например, характеризовали свое многолетнее сотрудничество Мерс Канингем и Джон Кейдж.