

ЗНАЧЕНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ФЕДОРА ВАСИЛЬЕВИЧА ЛОПУХОВА В НАШИ ДНИ

Ф. В. Лопухов-младший¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, 2, Г. Санкт-Петербург, 190000, Российская Федерация.

В статье подробно проанализированы основные взгляды на русское балетное искусство первой половины XX века выдающегося хореографа и педагога Федора Васильевича Лопухова, представленные в его книгах «Пути балетмейстера» и «Хореографические откровенности». Дана краткая история создания, представляющих уникальный сплав аналитической искусствоведческой и балетно-критической литературы, произведений. Подчеркнута неразрывная связь становления и развития балетного искусства с историей жизни русского государства. Показано как развивалось творческое мировоззрение Ф. В. Лопухова с начала советской эпохи и до конца 60-х годов XX века в отстаивании основ существования русского балета, в возвращении на сцену и сохранении классического наследия выдающихся мастеров прошлого, в даровании возможности балетному искусству гармонично развиваться и демонстрировать свою жизнеспособность. Установлено, что книги «Пути балетмейстера» и «Хореографические откровенности» не являются ни пособиями, ни литературой по балетмейстерскому делу. В обеих книгах большое внимание уделяется разбору хореографических произведений (в том числе — работам учеников и последователей), сделанному настолько профессионально и детально, что его содержание и сейчас представляет несомненную ценность для балетоведов, балетмейстеров, и для всего содружества любителей и ценителей хореографического искусства.

Ключевые слова: Федор Лопухов, «Пути балетмейстера», хореографическое искусство, балет

THE IMPORTANCE OF FEDOR VASILYEVICH LOPUKHOV'S THEORETICAL LEGACY NOWADAYS

*Fedor V. Lopukhov, Jr.*¹

¹ The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 2 Glinki Str., St-Petersburg, 190000, Russian Federation.

In this article, the main provisions and provisions on Russian ballet art of the first half of the 20th century are analyzed in detail, choreographers and teachers Fedor Lopukhov are presented in the books *The Ways of the Choreographer* and *Choreographic frankness*. A brief history of the creation of these works is given, representing a unique fusion of analytical art criticism and ballet-critical literature. The inextricable link between the formation and development of ballet art and the history of the life of the Russian state is underscored. It is shown how the creative worldview of F. V. Lopukhov from the beginning of the Soviet era and towards the end of the sixties of the twentieth century, during his stay in his homeland in ballet, in returning to the stage and preserving the classical heritage of outstanding masters of the past, enabling ballet art

to develop harmoniously, proving once for its viability. That the books *Ways of the Choreographer* and *Choreographic frankness* are neither manuals nor literature on choreography. In both books, much attention is paid to different choreographic works, including working pupils and followers who have made this analysis so professionally and in detail that its content is now of undoubted value not only for ballet experts and choreographers, but for the entire community of lovers of the And Connoisseurs of choreographic art.

Keywords: Fedor Lopukhov, the way the choreographer, choreography, ballet

Творчество одного из выдающихся хореографов XX века, Заслуженного балетмейстера Российской Федерации, основателя балетмейстерского отделения Санкт-Петербургской Консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Федора Васильевича Лопухова перекинуло широчайший мост в нашу современную эпоху. С одной стороны, его творчество — это постановочные работы, «заглянувшие» во все направления сценического балетного жанра как прошлых эпох, так современных и будущих. И пусть его эпохальные постановки, большей частью, не сохранились, последующие хореографические деятели, многие из которых были возвращены им самим, подхватили его основные идеи и с лихвой воспользовались его многочисленными балетмейстерскими находками. Но есть и другая сторона его многогранной деятельности — теоретическая. Попробуем показать, что она является для современной русской хореографии даже более значимой, чем постановочная — практическая.

Первая крупная теоретическая работа Федора Васильевича Лопухова — книга «Пути балетмейстера» — вышла 90 лет назад, хотя написана была, по словам автора, еще раньше. Это произведение вполне можно назвать экспериментальным. Оно составлено не совсем как книга и не совсем как научное пособие. И это можно и нужно понять: до «Путей балетмейстера» подобных опытов в теории балетного искусства не было вовсе. Данная публикация не являлась произведением балетной критики. В ту эпоху это было нечто принципиально другое, большее по своему значению. Это была попытка подвести фундамент под тогда еще очень молодую, только начинавшую развиваться хореографическую науку. Но что симптоматично: автор назвал свое произведение «ПУТИ балетмейстера», а не «Путь балетмейстера», поставив первое слово в заглавии во множественном числе, таким образом, допустив несколько, если не множество, таких путей. И какие-то из них могут быть, как в старинных русских сказках и былинах, ложными, ошибочными, но указать их наличие все равно необходимо. Стоит также принять во внимание время написания этой книги и связанные с ним события. Сам автор указывает, что идея написания книги и начало работы над ней возникли во время прохождения им военной службы в знаменитом санитарном поезде великой княгини Марии Павловны. Вокруг витало грозное облако мировой войны и грядущей революции. Российское государство в прежнем виде доживало последние дни. Пока это еще не могло сказаться на искусстве, по крайней мере, хореографическом, но на умы творческих людей влияло, и подчас на подсознательном уровне. И вот в такой сложнейшей

обстановке начинающий балетмейстер Федор Лопухов решает не только глубоко проанализировать текущее состояние хореографической мысли, но и заглянуть в будущее. На страницах книги «Пути балетмейстера» Федор Васильевич впервые озвучивает свою мечту о новом балетном жанре — жанре Танцсимфонии как квинт-эссенции развития балетмейстерской мысли.

С тех пор, как в сказке «Спящая красавица», прошло сто лет. За эти годы балетный репертуар обогатился множеством спектаклей в жанре бессюжетной хореографии, очень близком лопуховской Танцсимфонии. Но сказать, что этот жанр является идеалом, нельзя. Как нельзя назвать таковым и сюжетный многоактный балет, как бы четко он ни был выстроен. Появился жанр программных произведений, где тоже были свои находки и удачи. Но заданный Федором Васильевичем вопрос о «путях балетмейстера» до сих пор остается актуален. Почему? Потому что хореография, как вид искусства, продолжает оставаться «колодезем», не иссякающим «артезианский источником», из которого черпается «хореографическая мысль». Вся проблема, поднятая автором в его книге, — как правильно, не нарушив всей системы, пользоваться этим волшебным источником.

В этой связи, очень важными будут два раздела книги «Пути балетмейстера»: глава, посвященная взаимодействию балетмейстера с основами музыкального материала, названная автором «Танцы около музыки, под музыку, на музыку и в музыку», а так же глава, посвященная основам сценического шага «Народно-национальные танцевальные движения», послужившая одним из оснований для создания (десятилетие спустя) единственного на сегодняшний день учебника характерного танца [1]. В первом из этих разделов («Танцы около музыки») отдельные моменты разбора могут вызывать неоднозначные суждения и, на первый взгляд, позволить читателю согласиться с автором не во всем. Но это только на первый взгляд. Да, там от автора «достается» даже такому непререкаемому мэтру хореографии как Мариус Петипа. Но, во-первых, ошибки в категоричности суждений о фрагментах хореографии «Жизели» и той же «Спящей красавицы» в дальнейшем признавались самим Федором Васильевичем. Во-вторых, стоит принять во внимание, что Лопухов был современником Петипа и воочию видел его постановочную работу. А «большое», как известно, «видится на расстоянии». Но и сейчас, через столетие, можно отметить в этих категоричных критических «стрелах» молодого балетмейстера Лопухова стремление найти хореографическую правду в выявлении образов, и, главное, в сочетании хореографии с музыкой. С музыкой, к примеру, такого великого мастера, каким во всем современном мире по праву считается композитор Чайковский.

Приведенные в этой главе книги примеры, если их воспринимать вдумчиво, не имеют своей целью «бросить тень» на Петипа как хореографа-творца. Они не говорят напрямую, что нужно пытаться поставить вариацию Альберта или антре двойки виллис из 2-го акта «Жизели» лучше, чем это сделали авторы балета. Они должны всего лишь показать балетмейстерам, читающим эту книгу, что даже в хореографическом тексте балетов, давно признанных шедеврами, бывают некоторые недоработки, и заставить балетмейстеров много ответственной и глубже относиться к музыкальному материалу, сколь простым или легким он им ни казался. Это же

в полной мере относится к разбору пролога «Спящей красавицы», касающемуся выхода фей во главе с феей Сирени. Главным, на что обратил внимание в этом моменте спектакля Федор Васильевич, является то, «что у Чайковского гости приходят, а Феи появляются, в то время как у Петипа те и другие приходят» [2, с. 83]. При появлении феи Сирени у Чайковского происходит смена музыкальной тональности, причем на очень далекую тональность, «ибо с появления Феи Сирени начинается существенная сторона завязки, сторона светлого начала» [2, с. 82]. Последующие хореографические редакции пролога «Спящей красавицы», имели главной целью исправить этот недочет первопостановщика. На сегодняшний день можно сказать, что это во многом удалось, правда, не без помощи сценического оформления художником. Хотя, и при этой максимально тактичной и осторожной редакторской работе больших мастеров, не обошлось без некоторых погрешностей, вроде появления самой феи Сирени из люка (?), словно бы из преисподней, куда в следующей картине исчезает, проваливаясь, мстительная фея Карабос. Получалось, что обе эти героини имеют одинаковую природу, что резко контрастирует с их поведением по сюжетной линии балета. Слава Богу, сейчас эта недоработка, вызванная влиянием безбожной эпохи, снята. Но, этому послужило не сколько балетмейстерское творчество, сколько изменение технологии покрытия пола сцены, исключившей люки как таковые.

На пользу музыкального образования балетмейстеров должны пойти и страницы разбора диалога феи Карабос с королем и королевой. Стоит признать, что проблема постановки хореографических движений «в музыку» (т. е. в теснейшем взаимодействии с ней) очень сложна и трудно решается. И, конечно, она остается идеалом по сей день. Но, возможно, данная глава «Путей балетмейстера», пусть и в малой степени, помогла хореографическим творцам XX века приоткрыть ворота в эпоху танцев «в музыку», и в наш хореографический век уже невозможно будет представить себе картину, когда, как писал Федор Васильевич, «на музыку „Дочери Фараона“ вполне можно поставить „Баядерку“» [2, с. 80].

Глава, посвященная народно-национальным танцевальным движениям, также оказывается очень важной для нашего понимания теоретического наследия Федора Васильевича Лопухова. Конечно, в утверждении, что особенности шага являются суть-основой хореографических движений и рождающихся из них комбинаций, он не был первооткрывателем. Не открыл он «Америки» и в том, что особенности этого шага теснейшим образом связаны с историей конкретного народа и его географическим положением. Ведь это, в свою очередь, создает особенности формы и покроя обуви, что очень значимо для создания движений и комбинаций. В своей постановочной работе он придавал огромное значение национальному танцу, русскому в частности, и как знать, не с его ли балетмейстерских проб начинается процесс создания национально-танцевальных коллективов, великолепного ансамбля Игоря Моисеева, в первую очередь.

Есть в этой главе еще одна важная мысль, на которой стоит заострить внимание. Говоря об особенностях танцевальных движений жителей больших городов, Федор Васильевич приходит к выводу, что «города сохраняют национальную окраску страны лишь до известного предела своего развития, после которого, по мере

своего дальнейшего расширения, они постепенно начинают ее терять» [2, с. 149]. И только профессиональный театр способен сохранить и приумножить свои народные движенческие особенности, идущие от истории своего народа, его географического положения и его культуры. И как можно не заметить это в наши дни, в эпоху глобализации, когда под гнетом экономических проблем целые страны стирают свой историко-культурный рельеф, растворяясь в общем ложном интернационале, как растворяются национальные плясовые особенности в урбанистическом море большого города. Остается только искусство, театр, в нашем случае — хореографический. «Хореографический театр — это музей, школа и лаборатория танцевальной интерпретации прошлого и всего того, что может предложить человеческая мысль в будущем», — утверждал автор на последних страницах «Путей балетмейстера» [2, с. 173]. И хотя бы только внимательное прочтение этих заключительных страниц, самим автором названных как «выводы», уже поможет читателю понять мировоззрение балетмейстера Лопухова и те невероятно сложные цели, которые он поставил перед собой.

«Хореографические откровенности» принадлежали перу уже маститого деятеля хореографии. Была уже пройдена большая часть пути балетмейстера, намечавшегося в первой книге. Автор написал эту книгу, когда его сложнейшая и противоречивая творческая жизнь клонилась к закату, «его трагедия в балете» [3] уже произошла, все постановки свершились и занавес упал. Это уже настоящий аналитический труд. Это взгляд на пути балетмейстера спустя труднейшие не только для хореографического искусства, но и для всей страны полвека драматичнейшей истории. Но что очень важно будет отметить сразу — стержень в этих обоих литературных произведениях остается неизблемым — следование все той же системе, по которой развивается наш вид искусства и которую разрабатывали подвижники от хореографии. В «Хореографических откровенностях» Федор Васильевич снова обращается к балетам «Золотого фонда» нашей русской хореографии — к «Баядерке», «Лебединому озеру», «Эсмеральде» и все той же «Спящей красавице». Однако это уже несколько другой взгляд, обогащенный длительной и кропотливой собственной работой. Там тоже присутствует подробный разбор хореографических движений и комбинаций, но уже с несколько иной целью — показать их гениальную слаженность. Коснувшись других редакций этого балета (к чему приложил руку и он сам) он приходит к выводу, что в хореографии «Спящей красавицы» «от Мариуса Петипа» «все безупречно», и подтверждает это высказыванием знаменитого критика Юрия Слонимского [4]. Он также приходит к выводу, что в этом балете хореографу удалось опередить свое время, тем самым вступая в условный спор с самим собой пятидесятилетней давности, ибо «большое», как уже было отмечено выше, «видится на расстоянии».

Федор Васильевич Лопухов как никто другой в русском балетном мире умел анализировать. Анализировать в двух планах: балетный спектакль в целом, видя его масштабно со стороны, и хореографический текст как его главную составляющую, видя его с близкого расстояния. Анализировать деятельность хореографов, в том числе и свою собственную, выявлять и исправлять свои ошибки, и, главное — признавать их публично, на страницах своих книг! В своей творческой деятельности

он сумел выработать не только свой балетмейстерский почерк как хореограф-практик, но и свой стиль анализа как балетный теоретик. Да, на страницах его книг часто встречаются повторы, которые он сам считает «только как полуповторы, ибо в каждом отдельном случае их разбор разъясняет что-то новое» [5, с. 152]. Но в своей аналитической работе он умел очень грамотно и, главное, вовремя ввести нужный пример, который бы помог правильно понять мысль автора и развить ее. Такой пример мог бы быть, откуда угодно (из других видов искусства и даже науки). Чего стоит только его пример в главе, посвященной «Лебединому озеру»! Говоря о гениальности решения Львом Ивановым танца маленьких лебедей из второй картины балета, он сравнивает впечатление, производимое этим маленьким шедевром, с впечатлением от «Блудного сына» Рембрандта. В этой картине, по его словам, «говорят самые «тупые», невыразительные части человеческой фигуры — пятки! Потому что гениальным художником найдено для них должное правдивое положение» [6, с. 114]. Именно в таком ключе, с убедительными примерами, касающимися музыки и отчасти литературы, он критически разбирает балет «Картинки с выставки» Мусоргского — свою последнюю постановочную работу, увидевшую свет рампы. В дальнейшем, уже в книге «В глубь хореографии», он предпримет такую же попытку разбора своего балета «Цыганка» на музыку Глинки, которому света рампы увидеть не довелось.

Однако книга «Хореографические откровенности» ценна еще одной невероятно важной частью материала. В ней, помимо основ деятельности балетмейстера-творца, обращается пристальное внимание на основы репетиторской деятельности и доказывается необходимость лицу, репетирующему с артистами, быть именно балетмейстером-репетитором. Мне кажется, такой акцент делался впервые в балетном мире. Именно в те годы необходимость для репетитора иметь балетмейстерские навыки или, по крайней мере, необходимое балетмейстерское образование стала окончательно ясна. В главе, так и названной автором «Балетмейстер и балетмейстер-репетитор» [6, с. 148], дается настоящий урок по этой теме, приводятся примеры удачных и неудачных проб репетиторской работы, и дается объяснение причин таких удач и неудач, исходя именно из основ работы репетитора как со-творца и балетмейстера и артиста. В теснейшей связи с этим будет и жестко поставленный автором «Хореографических откровенностей» вопрос об амплуа балетных артистов. Этот вопрос для Федора Васильевича являлся действительно очень важным. Он касался его в книге «Вглубь хореографии» и в своей педагогической деятельности. Амплуа артиста крепчайшими узами связано не только с характеристикой каждого персонажа, но и со стилем каждого спектакля, а значит, с его неповторимыми особенностями. Но именно в наши дни понятие амплуа артиста переживает «системный кризис», чему есть и объективные и субъективные причины, и что необходимо обязательно преодолеть, ибо без неукоснительного соблюдения понятия об амплуа, балетные спектакли теряют свою художественную ценность. Делая упор только на техническую сторону, балетное искусство выхолащивается, теряет театральность и превращается в один из элементов «массовой культуры», в котором при тщательном рассмотрении понятие «культура» может исчезнуть вовсе. Перефразируя самого Федора Васильевича, можно сказать, что

такой, казалось бы, второстепенный вопрос об амплуа, приобретает вдруг невероятную важность. Это показывает как взаимосвязано все в нашем балетном искусстве, и как важно нам это понимать. А глава названная автором «Прогонь вместо репетиций, и как это отражается на кордебалете» вообще оставляет нас в полной уверенности, что написана она как будто вчера [6, с. 156]. Актуальность этой темы не утратила своего значения за эти сорок лет, а наоборот, возросла в несколько раз. Опять же, можно найти объективные причины состоянию дел в хореографическом искусстве на сегодняшний день. Однако отрицать кризисные явления в русском балете было бы неверно. Сейчас мы переживаем в нашем искусстве очередной «поворотный этап». И от того, куда он повернет, зависит будущее русской хореографической мысли, что хотелось бы отдельно подчеркнуть. Но здоровье духовное тесно связано со здоровьем физическим. «В здоровом теле здоровый дух» («Mens sana in corpore sano»), — говорили древние римляне. И как тут снова не обратиться к страницам книги «Хореографические откровения», посвященным строению мышц и связок балетных артистов, что снова возвращает нас к системе, к основам — к самому балетному станку. Воспитание будущих артистов с самого начала, балетная школа с самого экзерсиса должна быть направлена на продолжительную творческую жизнь каждого отдельно взятого артиста. Тогда, избежав травм, появится больше шансов проявить себя с лучшей стороны, используя свой творческий потенциал, тем самым, вложив большую лепту в поддержание и развитие нашего прекрасного вида искусства. Как видно, нет в хореографическом искусстве ни одной отрасли, ни одной детали, ни одного штриха, в которых высшей степени профессионально не разобрался бы Федор Васильевич Лопухов. И не дал бы нам подробных рекомендаций, как действовать в нашу непростую эпоху. А был он блестящим знатоком не только искусства хореографии, но и музыки, живописи, и даже оперного творчества, что вытекает из последней главы «Хореографических откровений» [6, с. 185]. Дать своеобразный совет артистам и даже балетмейстерам, как вести себя на сцене и выстраивать мизансцены режиссерски на основе разбора деятельности великих оперных певцов, мог только он. А для будущих оперных величин (и оперных режиссеров) необычный взгляд на работу Ивана Ершова и Федора Шаляпина является воистину таким же литературным уроком. И главной мыслью, проходящей красной нитью через все без исключения книги и статьи Федора Васильевича, через всю его режиссерскую и педагогическую деятельность, является необходимость следовать выработанной системе. Такой системе, при которой не только не терялись бы, но и приумножались истинно русские черты, свойства нашего хореографического наследия и нашей хореографической мысли при всей нашей многонациональности и всей многогранности колорита нашей культуры. А чем вариативнее будет вся структура, опирающаяся на единую, выработанную многими десятилетиями основу, тем больше возможности будет выжить и преодолеть все кризисы. Такой подход должен быть характерен не только для общества в целом, но и для любого вида искусства.

Можно ли после этого сказать, что теоретическое наследие Федора Васильевича Лопухова не имеет значимости и актуальности, и не может помочь развитию хореографии не только как искусству, но и как науке? Мне кажется, ответ очевиден.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров А. И., Лопухов А. В., Ширяев А. В. Основы характерного танца. Л.; М.: Искусство. 1939. 188 с.
2. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 178 с.
3. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство 1966. 368 с.
4. Слонимский Ю. М. Гордость русской культуры // Вечерний Ленинград. 1965 (15 января).
5. Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. 204 с.
6. Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. Москва: Искусство, 1972. 215 с.

REFERENCES

1. Bocharov A. I., Lopuhov A. V., Shiryaev A. V. Osnovy harakternogo tanca. L.; M.: Iskusstvo. 1939. 188 s.
2. Lopuhov F. V. Puti baletmejstera. Berlin: Petropolis, 1925. 178 s.
3. Lopuhov F. V. Shest'desyat let v balete. M.: Iskusstvo 1966. 368 s.
4. Slonimskij Yu. M. Gordost' russkoj kul'tury // Vechernij Leningrad. 1965 (15 yanvary).
5. Lopuhov F. V. Vglub' horeografii. M.: Folium, 2003. 204 s.
6. Lopuhov F. V. Horeograficheskie otkrovennosti. Moskva: Iskusstvo, 1972. 215 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ф. В. Лопухов-младший — fedor_lp2@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fedor V. Lopukhov, Jr. — fedor_lp2@mail.ru