

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ФЕДОР ЛОПУХОВ О ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ СИМФОНИЗМЕ В БАЛЕТАХ ПЕТИПА

Б. А. Илларионов¹

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

В статье рассматривается понятие «хореографический симфонизм»: его введение в научный и практический обиход Федором Лопуховым, его значение для судеб балетного театра XX века, использование «хорео-симфонической» терминологии в трудах ведущих отечественных балетоведов. Приводятся примеры анализа Ф. Лопуховым хореографии М. Петипа с точки зрения идей хореографического симфонизма. Подчеркивается, что теория хореографического симфонизма до сих пор является фрагментарной, однако именно она является основой теории балета. Рассматривается эволюция взглядов Ф. Лопухова на взаимодействие музыки и хореографии в «Спящей красавице» П. Чайковского — М. Петипа.

Ключевые слова: Ф. В. Лопухов, М. И. Петипа, Б. В. Асафьев, Дж. Баланчин, И. Д. Бельский, хореографический симфонизм, «Спящая красавица», «Баядерка»

FYODOR LOPUKHOV ABOUT SYMPHONIC PROCESS IN PETIPA'S CHOREOGRAPHY

Boris A. Illarionov¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg 191023, Russia

The article studies the definition “symphonic process in choreography”: the definition’s introduction to scientific and practical use by Fyodor Lopukhov, its importance for the ways of ballet in the 20th century, the use of “choreo-symphonic” terminology in the writings of the leading Russian ballet researchers. There are examples of Lopukhov’s analysis of choreography by Marius Petipa from the point of view of the ideas of symphonic process in choreography. The author emphasizes that the theory of symphonic process in choreography is still fragmentary but it is the basis of the theory of ballet. The author describes the evolution of the views of F. Lopukhov on the interaction between music and choreography in Tchaikovsky-Petipa’s *The Sleeping beauty*.

Keywords: Fyodor Lopukhov, Marius Petipa, Boris Asafyev, Georges Balanchine, Igor Belsky, symphonic process in choreography, *The Sleeping Beauty*, *La Bayadère*.

О симфонизме в балете, в хореографии, в танце (о построении и композиции танцевальных форм по принципам, аналогичным музыкальному формообразованию) впервые заговорил, точнее, написал Федор Васильевич Лопухов (1886–1973) — патриарх русского, советского балета. Он прожил долгую и сложную жизнь, оставил, среди прочего, интереснейшее теоретическое наследие, прежде всего, две главные книги: «Пути балетмейстера» [1], написанную им в самом начале своего творчества и опубликованную в 1925 году, и «Хореографические откровенности» [2] 1972 года издания¹.

Практически все исследователи, говоря о хореографическом симфонизме, приводят цитату из лопуховских «Путей балетмейстера»: «Как может выявиться симфонизм танца? <...> Это произойдет только тогда, когда все постановки танцев... будут основаны на принципе хореографической тематической разработки, а не на случайном наборе танцевальных движений, хотя бы и исполняемых в ритм музыки. Если при постановке как малых вариаций, так и больших балетов исходить из принципа хореографических тематических разработок, то в этом и будет заключаться сущность танцевального симфонизма» [1, с. 54, 55].

Еще в 1920-е и начале 1930-х годов хорео-симфоническая терминология Лопухова была подхвачена Ю. Слонимским — одним из первых профессиональных балетоведов-исследователей (см., напр., его монографию о «Жизели» [4] 1926 года), а также И. И. Соллертинским, занимавшимся, среди прочего, и балетным театром. В статье «Классический балет Петипа» Соллертинский пишет: «Петипа умело динамизирует его [сценическое пространство — Б. И.] массами танцующих, — при этом часто выходя из чисто декоративных композиций в сферу чуть не танцевального симфонизма (акт «теней» в «Баядерке»...)» [5, с. 326, 327].

Однако во второй половине 1930-х годов и в 1940-е годы проблематика хореографического симфонизма была не ко времени: на сцене господствовала хореодрама, Лопухов фактически был в опале, симфонизм в хореографии мог трактоваться как сугубо формалистический подход к созданию танцевального спектакля. И только в 1950-е годы, с «оттепелью», вновь открыто заговорили о симфонизме, причем, не только в теории, но и в практике балета. В советском балете 1950–1960-х годов лопуховские идеи танцевального симфонизма получили сценическое воплощение в творчестве его не формальных, но фактических учеников — Юрия Григоровича и Игоря Бельского. И это стало одним из поворотных пунктов в истории отечественного балета. Л. И. Абызова отмечает: «Унаследованная ими [Григоровичем и Бельским — Б. И.] идея «чистого танца», доведенная до совершенства в балетах М. Петипа, получила новое осмысление. Танец, содержательной основой которого стала симфоническая музыка, дал импульс для рождения качественно иной балетной драматургии. ...эти хореографы опирались на достижения русского балетного театра, восприняли от своего учителя Ф. Лопухова идеи о ведущей роли принципов хореографического симфонизма» [6, с. 40].

¹ Книга Ф. Лопухова «В глубь хореографии» [3] в данной статье не рассматривается, т. к. не содержит развернутых примеров анализа композиций М. Петипа с позиции хореографического симфонизма.

Анализ классического наследия, новых спектаклей с позиций хореографического симфонизма — наличия его черт или отсутствия, последовательности применения приемов, особенностей для сюжетных и бессюжетных балетов — мы видим в статьях и фундаментальных работах 1960-х годов ведущих отечественных балетоведов: В. М. Красовской [7], В. В. Ванслова [8; 9; 10; 11], В. В. Чистяковой [12], П. М. Карпа [13; 14] и др. Есть очень небольшой корпус сугубо теоретических работ по этой проблематике, среди которых выделяются работы И. Д. Бельского [15; 16; 17] и Г. Н. Добровольской [18; 19]. Вслед за Лопуховым они оба писали о хореографическом тематизме, о том, что может быть хореографической темой (как она способна видоизменяться и функционировать), проводили аналогии с соответствующими музыковедческими терминами.

Тем не менее, теория хореографического симфонизма остается фрагментарной и не вполне разработанной. Характерно, что в двух отечественных профильных энциклопедиях — «Балет» 1981 года [20] и «Русский балет» [21] 1997 года — нет статей о хореографическом симфонизме, но есть подобные (обе за авторством В. В. Ванслова) статьи с заголовком «Симфонический танец» [20, с. 465]; [21, с. 540], в которых речь идет о хореографическом симфонизме, но сам термин не закрепляется.

Можно провести аналогию с теорией симфонизма в музыковедении. Главным разработчиком этой теории является, как известно, Борис Владимирович Асафьев. И вот, что он пишет: «Анализируя... смысл ряда привычных понятий, составляющих основной комплекс определений, на которых должна базироваться теория познания музыки, я столкнулся с одной из труднейших проблем философии музыки, вытекающей из понятия симфонизм. Выводы, к каким я пришел, заключаются в следующем: определить симфонизм — немислимо, точно также, как нельзя определить понятие живописности, истинной поэтичности, музыкального звучания и т. п.» [22, с. 96].

Можно встать на радикальную точку зрения, что никакого симфонизма вообще не существует (ни музыкального, ни хореографического), а термин был нужен и был поднят на знамя, чтобы в условиях партийности искусства и допустимости в советском искусстве только официального творческого метода социалистического реализма, получить своеобразную индульгенцию для абстрактной по природе звукописи в музыке и танцевальности в балете. Тем более, что «симфонизм» — советское ноу-хау, не получившее широкого распространения в зарубежном искусствознании. Оставляя за рамками данный дискурс, отметим, что симфонизм стал для отечественного балета XX века краеугольным камнем в его самоидентификации в качестве самостоятельного вида искусства со своим особым инструментарием, образностью и содержательностью.

В статье «О понятии «симфонизм»» музыковед Ю. Н. Холопов, разбираясь, что же все-таки имел в виду Асафьев, определяя симфонизм, отмечает, во-первых, «непрерывность музыкального сознания, динамизм развития, непрестанное становление, отражающее жизненный поток» [23, с. 187] (отсюда — «музыкальная форма как процесс»). Во-вторых, «главным выразителем симфонизма у Асафьева оказывается то, что он называет «сонатно-симфонической формой» — «сонатно-

симфоническим аллегро», также сонатной формой» [23, с. 189]. И далее Холопов пишет об автономности музыкального мышления, независимости его от сюжетности, драматизма, конкретной программности, то есть, по сути, об абстрактности музыкальной формы и музыкального развития [23, с. 200].

Тех же самых принципов — непрерывного развития (то есть процессуальности), абстрактной (внедраматической) выразительности танца и сонатной формы как ведущей в хореографической композиции — придерживается и Федор Лопухов в своих размышлениях о хореографическом симфонизме. К слову, в только что опубликованной статье Г. А. Безуглой «Теоретико-музыкальные воззрения Ф. Лопухова» есть интересное замечание: «Обращение к таким музыкальным понятиям как «фуга», «симфония» или «тема с вариациями», так же 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» [24, с. 89, 90].

Хочется обратить внимание на некий исторический музыкально-хореографический парадокс. Ряд музыковедов (в частности, В. Д. Конен и Ю. Н. Холопов), упоминая об исторической связанности музыкальных и танцевальных форм, отмечают, что сопряженность музыки с танцем — с его ритмикой, размерностью, членением, повторностью — является в определенном смысле «внемusикальным» качеством. В. Д. Конен пишет: «постепенное отпочкование «чистой выразительности» <...> от её первоначальной, почти всегда программной основы — общая закономерность музыкального искусства» [25, с. 26]. Следовательно, для приобретения качеств, свойств симфонизма музыкальная композиция должна была, если не отказаться от танцевальных ритмоформул, то художественно оторваться, воспарить над ними. Аналогичную точку зрения высказал и Б. В. Асафьев в статье «Процесс оформления звучащего вещества», изданной в 1923 году [26, с. 144–164]. Как отмечает М. Г. Арановский, «Он [Асафьев — Б. И.] противопоставляет дискретной концепции материала (отдельный звук, отдельные структурные единицы — такт, мотив, фраза и т. п.) континуальную, в которой музыка создается из непрерывной звуковой материи и лишь в процессе своего развертывания во времени обретает организацию, артикулируя свои структуры» [27, с. 65]. Асафьев критикует подмену живой музыки в теории процессом «тактостроительства», где музыка не живет своей жизнью, а складывается из тактов, в то время как предложенное им понятие «звучащего вещества» нивелирует подход к музыке с арифметической позиции и предполагает структурное образование лишь в процессе оформления «звучащего вещества» [26, с. 144–164]. Возвращаясь к проблематике танцевального искусства, заметим, что балет воспринял и осознал свой собственный (хореографический) симфонизм только тогда, когда музыка ушла от формальной увязки с танцевальным движением.

До сих пор мы ничего не сказали о Джордже Баланчине — Георгии Мелитоновиче Баланчивадзе — одной из ключевых фигур в мировом балете XX века. Воспитанник русской школы, не только хореографической, но и музыкальной (выпускник Петроградской консерватории по классу фортепиано), участник первых экспериментов Лопухова, Баланчин наиболее последовательно воплотил мечты

Лопухова о танцсимфонии — бессюжетном балете, где хореографические формы вторят формам музыкальным. Г. Н. Добровольская приводит такую оценку: «Когда Баланчин показал «Серенаду» в Ленинграде впервые, мне сказал М. К. Михайлов, тонкий музыкант и серьезный исследователь: «Я получил полное удовольствие и как зритель, и как музыкант». Музыкант сознавал, что хореография находится в полной гармонии с музыкой, зритель в музыканте чувствовал, что хореография несет свое содержание, музыкой не предусмотренное, но эту музыку обогащающее» [19, с. 81]. Баланчин не оставил серьезных теоретических работ. Но его взгляды раскрывает реплика, сказанная, по словам И. Д. Бельского, на встрече со студентами балетмейстерского отделения Ленинградской консерватории в 1972 году (во время вторых гастролей труппы «Нью-Йорк-Сити-балет» в СССР). На вопрос студента, должен ли балетмейстер при постановке балета разбирать партитуру, Баланчин с удивлением ответил: «А разве можно иначе?»²

В «Путях балетмейстера» и в «Хореографических откровенностях» Лопухов строит свои рассуждения о хореографическом симфонизме, в основном, анализируя в целом или по отдельным фрагментам балеты Петипа: «Спящую красавицу», «Баядерку», «Лебединое озеро», «Жизель». В 1925 году в «Путях балетмейстера» Лопухов категоричен, резок, максималистичен, он отказывает Петипа и в осмысленной симфоничности (тематизме) хореографии, и в грамотности работы с композиторами-симфонистами Чайковским и (по умолчанию) с Глазуновым. Интересные находки по части выявления и проведения отдельных хореографических тем (прежде всего, в «Жизели») он считает случайными и относит на счет «интуитивного таланта». Относительно работы Петипа над «Спящей красавицей» он весьма безапелляционно пишет: «Талант Петипа как самого выдающегося из балетмейстеров той эпохи, царит над музыкой. Слово его — закон, и по его указанию выкидывалась и заменялась новой любая вариация или выход. <...> У Петипа, как и у его предшественников, развился и утвердился взгляд, что музыка, сопровождающая балет, должна находиться в зависимом положении от балетмейстера, и что с нею можно проделывать бесконечные вивисекции. <...> С подобной оценкой музыки и подошел Петипа к «Спящей красавице» Чайковского, не понимая, что Чайковский не Пуни и не Минкус. <...> Петипа подошел к «Спящей красавице» с точки зрения господствовавшего тогда взгляда, а потому у него есть ошибки в смысле непонимания музыки вообще и в смысле неправильного разбора музыкальных тем, а, следовательно, и постановки» [1, с. 28, 29]. Ранний Лопухов в своей оценке Петипа страстно увлекся лелеемой им тогда идеей абсолютной «музыкацентричности» балета и, вероятно, был под влиянием вполне понятного для начала 1920-х годов желания низвергнуть прошлые идеалы.

В конце жизни в «Хореографических откровенностях» у Лопухова совершенно иная оценка: «Все, что ставил Петипа, доказывает, что он вполне понимал музыку Чайковского, а стало быть, купюры делал вынужденно. Эти купюры, конечно, нарушили линию развития образов спектакля. И, несмотря на купюры, всё, что сделал Петипа в «Спящей красавице», великолепно по стилю, по выявлению образов.

² Беседа автора с И. Д. Бельским состоялась 28 марта 1996.

«Спящая красавица» была шагом вперед в хореографии... Петипа пользовался классическим танцем той степени развитости, в которой он находился в его эпоху. Это позволило Петипа приблизиться к музыке Чайковского и по-современному «прочесть» сказку Перро» [2, с. 81, 83].

Бельский называл «Пути балетмейстера» высококлассной аналитикой, но требующей современного взвешенного комментария, а «Хореографические откровения», по большей части, — беллетристкой³. Действительно, в «Откровениях» много отступлений, частных, личных воспоминаний и даже откровенно субъективных суждений. Тем не менее, и здесь Лопухов дает примеры хорео-симфонической аналитики, не повторенные впоследствии ни одним балетоведом или практиком хореографии. Это анализ «Теней» из балета «Баядерка» как хореографической композиции сонатной формы и выявление в вариациях Пролога «Спящей красавицы» тематических элементов партии Авроры.

О «Тенях» Лопухов пишет: «В воплощении танца «Теней» сказалось большое искусство реалистической хореографии — хореография высшего порядка, содержание которой раскрывается вне каких-либо вспомогательных средств — сюжета, пантомимы, аксессуаров [здесь мы вспомним (по аналогии) автономность музыкального мышления! — Б. И.] <...> По принципам своей композиции сцена «Тени» очень близка форме, на которой в музыке строится сонатное аллегро. Музыкальная сонатная форма с экспозицией, разработкой и репризой, иначе говоря, с завязкой, развитием и развязкой темы должна воплощать глубокое содержание, которое обычно выявляется вне сюжета. Так же развивается и хореография «Теней»» [2, с. 70, 71]. Две части антре, вальс, малое и большое адажио, по Лопухову, — это экспозиция основных хореографических тем (позы *arabesques*⁴ и *à la seconde*, подъем на пальцы и *pas de bourrée suivi*, *pas balloné* и *sissones*. В конце экспозиции Лопухов особо обращает внимание на *port de bras* с корпусом балерины и кордебалета, поставленные в форме хореоканона.). Разработка в вариационной (в музыкальном смысле) форме — это четыре сольные вариации трех солисток и балерины. «Все... хореографические темы входят в последнюю часть произведения — в её репризу-развязку [то есть многочастную коду — Б.И.] Здесь они разрабатываются в противоборении», — пишет Лопухов [2, с. 78].

В отношении «Спящей красавицы», кроме упомянутой преемственности Пролога и последующего развития партии Авроры, Лопухов обращает внимание на уникальный прием Петипа в коде сцены «Нереид» — хореографическую фугу, которую Лопухов называет «многодвиженческой» (по аналогии с многоголосной) [2, с. 98].

В «Пути балетмейстера», говоря о принципах взаимодействия музыки и хореографии, Лопухов весьма остроумно использует (и обосновывает это использование) словосочетания «танцы около музыки», «танцы на музыку», «танцы под музыку» и «танцы в музыку». Петипа им тогда был отнесен в основном к разделу

³ Из личных бесед автора с И. Д. Бельским 1993–1999 гг.

⁴ В отличие от Ф. Лопухова, настаивавшего на русской транслитерации французских терминов классического танца, мы используем традиционное их написание.

«танцы на музыку». Идеалом же лучшей, будущей хореографии виделись, разумеется, «танцы в музыку» со следующими правилами:

«Балет или танцсимфония должны быть построены:

1. На разработке хореографических тем с их борьбой, параллельным развитием и противоположением, а не на наборе случайных танцевальных движений.
2. На сочетании хореографических тем с темами музыкальными, а не на движении их вразрез друг другу.
3. На проведении ритмичности в тактовом и тематическом отношении.
4.
5. На единстве форм, музыкальной и хореографической.
6. На совпадении подъемов звукового-эмоционального и хореографически-эмоционального.
7. На совпадении кривой линии звука с кривой линией танца.
8. На совпадении колоритности инструментовки с колоритностью танцевальных движений» [1, с. 101, 102].

Критикуя в 1920-е годы Петипа, Лопухов, тем не менее, делал свои открытия на основе анализа хореографии великого предшественника. Танцевальный симфонизм, понимание инструментальности танца, содержательность бессюжетного в балете, да и основные танцевальные структуры вышли из театра Петипа. В конце жизни Лопухов это признал и отдал глубочайшую дань Мариусу Ивановичу.

Теория хореографического симфонизма — основа профессиональной искусствоведческой теории балета, и она требует дальнейшей разработки. Сегодня, как никогда, необходимо научное и творческое взаимодействие балетоведов, хореографов с музыкантами, музыковедами для поступательного решения этой задачи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 179 с.
2. Лопухов Ф. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 216 с.
3. Лопухов Ф. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. 192 с.
4. Слонимский Ю. «Жизель». Л.: Academia, 1926. 60 с.
5. Соллертинский И. Классический балет Петипа / Соллертинский И. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917–1921. Л.: Худож. лит., 1933. С. 298–307.
6. Абызова Л. Хореографический симфонизм / Ленинградский балет 1960–1970-х годов. СПб.: РИИИ, 2008. С. 11–42.
7. Красовская В. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. 340 с.
8. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. Второе изд. М.: Искусство, 1971. 304 с.
9. Ванслов В. Балет и симфония // Сов. музыка. 1962. № 2. С. 62–66.
10. Ванслов В. Балет в ряду других искусств / Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 2. Л.: Музыка, 1977. С. 5–32.
11. Ванслов В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.
12. Чистякова В. В мире танца. Л.-М.: Искусство, 1964. 132 с.
13. Карп П. О балете. М.: Искусство, 1967. 228 с.

14. *Карп П.* Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. 246 с.
15. *Бельский И.* Балет — та же симфония // Сов. балет. 1982. № 6. С. 30, 31.
16. *Бельский И.* Все совмещается в танце и все постигается через танец. [О хореографическом тематизме в балете «Жизель»] // Сов. балет. 1988. № 4. С. 26–28.
17. *Бельский И.* О хореографическом симфонизме в балетах классического наследия // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 1993. № 2. С. 14–18.
18. *Добровольская Г.* Танец. Пантомима. Балет. Л.: Искусство, 1975. 123 с.
19. *Добровольская Г.* О хореографическом тематизме / Проблемы музыкознания. Музыка. Язык. Традиция: сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1990. Вып. 5. С. 68–83.
20. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.
21. Русский балет: Энциклопедия / ред. кол. Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. М.: Большая Рос. энциклопедия; Согласие, 1997. 632 с.
22. *Асафьев Б.* О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
23. *Холопов Ю.* О понятии «симфонизм» / Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура: мат.-лы Всесоюз. науч.-теор. конференции к 100-летию со дня рождения Б. В. Асафьева. Общ. ред. Ю. В. Келдыша. М.: Сов. композитор, 1986. 242 с.
24. *Безуглая Г.* Теоретико-музыкальные воззрения Ф. Лопухова // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 84–92.
25. *Конен В.* Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии. 2-е изд. М.: Музыка, 1975. 376 с.
26. De musica: сб. ст. под ред. Игоря Глебова [Б. Асафьева]. Пг.: Петрогр. гос. акад. филармония, 1923. 192 с.
27. *Арановский М.* Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки. Теория и история. 2012. № 6. С. 61–85.

REFERENCES

1. *Lopukhov F.* Puti baletmeystera. Berlin: Petropolis, 1925. 179 s.
2. *Lopukhov F.* Horeograficheskie otrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972. 216 s.
3. *Lopukhov F.* V glub horeografii. M.: Folium, 2003. 192 s.
4. *Slonimsky Yu.* «Gisele». L.: Academia, 1926. 60 s.
5. *Sollertinsky I.* Klassicheskiy balet Petipa / Sollertinsky I. Muzyikalnyiy teatr na poroge Oktyabrya i problema operno-baletnogo naslediya v epohu voennogo kommunizma // Istoriya sovetskogo teatra. T. 1. Petrogradskie teatryi na poroge Oktyabrya i v epohu voennogo kommunizma. 1917–1921. L.: Hudozh. lit., 1933. S. 298–307.
6. *Abyzova L.* Horeograficheskiy simfonizm / Leningradskiy balet 1960–1970-h godov. SPb.: RIII, 2008. S. 11–42.
7. *Krasovskaya V.* Stati o balete. L.: Iskusstvo, 1967. 340 s.
8. *Vanslov V.* Baletyi Grigorovicha i problemy horeografii. Vtoroe izd. M.: Iskusstvo, 1971. 304 s.
9. *Vanslov V.* Balet i simfoniya // Sov. muzyika. 1962. # 2. S. 62–66.
10. *Vanslov V.* Balet v ryadu drugih iskusstv / Muzyika i horeografiya sovremennogo baleta. Sb. st. Vyip. 2. L.: Muzyika, 1977. S. 5–32.
11. *Vanslov V.* Stati o balete. Muzyikalno-esteticheskie problemy baleta. L.: Muzyika, 1980. 192 s.
12. *Chistyakova V.* V mire tantsa. L.-M.: Iskusstvo, 1964. 132 s.
13. *Karp P.* O balete. M.: Iskusstvo, 1967. 228 s.
14. *Karp P.* Balet i drama. L.: Iskusstvo, 1980. 246 s.
15. *Belsky I.* Balet — ta zhe simfoniya // Sov. balet. 1982. # 6. S. 30, 31.

16. *Belsky I.* Vse sovmeschaetsya v tantse i vse postigaetsya cherez tanets. [O horeograficheskom tematizme v baletе «Zhizel»] // Sov. balet. 1988. # 4. S. 26–28.
17. *Belsky I.* O horeograficheskom simfonizme v baletah klassicheskogo naslediya // Vestnik ARB im. Vaganovoy. 1993 # 2. S. 14–18.
18. *Dobrovolskaya G.* Tanets. Pantomima. Balet. L.: Iskusstvo, 1975. 123 s.
19. *Dobrovolskaya G.* O horeograficheskom tematizme / Problemy muzykoznaniya. Muzyka. Yazyk. Traditsiya. Vyip. 5. Sb. nauch. trudov. Len. institut teatra, muzyki i kinematografii im. N. K. Cherkasova. L.: LGITMiK, 1990. S. 68–83.
20. Balet: entsiklopediya / Gl. red. Yu. N. Grigorovich. M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1981. 623 s.
21. Russkiy balet: Entsiklopediya / Red. kol. E. P. Belova, G. N. Dobrovolskaya, V. M. Krasovskaya, E. Ya. Surits, N. Yu. Chernova. M.: Bolshaya Rossiyskaya entsiklopediya; Soglasie, 1997. 632 s.
22. *Asafyev B.* O simfonicheskoy i kamernoy muzyke. L.: Muzyka, 1981. 216 s.
23. *Kholopov Yu.* O ponyatii «simfonizm» / B. V. Asafyev i sovetskaya muzyikalnaya kultura. Materialy Vsesoyuznoy nauchno-teoreticheskoy konferentsii k 100-letiyu so dnya rozhdeniya B. V. Asafyeva. Obsch. red. Yu. V. Keldyisha. M.: Sov. kompozitor, 1986. 242 s.
24. *Bezuglaya G.* Teoretiko-muzyikalnyie vozzreniya F. Lopukhova // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2017. #3 (50). S. 84–92.
25. *Konen V.* Teatr i simfoniya: Rol operyi v formirovaniy klassicheskoy simfonii. 2-e izd. M.: Muzyka, 1975. 376 s.
26. De musica / Sb. st. pod red. Igorya Glebova [B. Asafyeva]. — Pg.: Petrogr. Gos. akad. filarmoniya, 1923. — 192 s.
27. *Aranovsky M.* Kontseptsiya B. V. Asafyeva // Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya. 2012. # 6. S. 61–85.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Б. А. Илларионов — канд. искусствоведения; borisillarionov@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Boris A. Illarionov — Cand. Sci. (Arts); borisillarionov@rambler.ru