МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Научная статья
УДК 78.085.5(47+57)"19"
DOI: https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.07

Л. ван Бетховен и Ф. В. Лопухов: Четвертая симфония («Величие мироздания») на балетной сцене

Данила Вадимович Любимов

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки,
ул. Пискунова 40, 603000 Нижний Новгород, Российская Федерация
lyubimov.dania@yandex.ru✉, ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9103-1563

Аннотация: Статья приурочена к 135-летнему юбилею со дня рождения русского танцовщика, хореографа, педагога Федора Васильевича Лопухова (1886–1973). В работе представлен круг вопросов, связанных с разработкой танцсимфонии — нового музыкально-пластического жанра балетного театра XX века. Лопухов сформулировал теоретические положения танцсимфонии, выразившиеся в обращении к «чистому» жанру симфонии, свободной работе хореографов с музыкой сонатно-симфонического цикла, идее бессюжетного балета. Эти принципы найдут оригинальное воплощение в спектаклях последователей Лопухова, выдающихся танцовщиков-балетмейстеров XX столетия — Л. Ф. Мясина, И. Д. Бельского, Дж. Баланчина.
В статье представлена история создания спектакля «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена. Рассмотрена взаимосвязь хореографических решений Лопухова и музыки симфонии. Абстрактные подзаголовки, которые Лопухов дает частям симфонии в ее хореографическом воплощении, близки эстетике русского авангарда 1920-х годов.

Ключевые слова: Л. ван Бетховен, Ф. В. Лопухов, П. Гончаров, Четвертая симфония Бетховена, балет, танцсимфония, «Величие мироздания»

Благодарность: Автор выражает слова сердечной признательности Федору Владимировичу Лопухову-младшему, внуку Федора Васильевича Лопухова, за любезно предоставленные архивные видеофрагменты реконструкции балета «Танцсимфония» (2003) и консультации по данной теме.

Для цитирования: *Любимов Д. В.* Л. ван Бетховен и Ф. В. Лопухов: Четвертая симфония («Величие мироздания») на балетной сцене // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 4 (декабрь 2021). С. 128–155. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.07.

MUSICAL THEATRE

Research Article

L. van Beethoven and F. V. Lopukhov: The Fourth Symphony (*The Greatness of the Universe*) on the Ballet Stage

Danila V. Lyubimov

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory
40, Piskunova St. 603000 Nizhniy Novgorod, Russia
lyubimov.dania@yandex.ru✉, ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9103-1563

Abstract: The article is dedicated to the 135th anniversary of the birth of the Russian dancer, choreographer, teacher Fyodor Lopukhov (1886–1973). The paper presents a wide range of issues related to the development of dance symphony — a new musical and plastic genre of ballet theater of the XX century. Lopukhov formulated the theoretical provisions of dance symphony, expressed in an appeal to the 'pure' genre of symphony, the free work of choreographers with the music of the sonata-symphonic cycle, the idea of plotless ballet. All these principles will find an original embodiment in the performances of Lopukhov's followers — outstanding dancers-choreographers of the 20th century Léonide Massine, Igor Belsky, George Balanchine. The work also examines the history of the creation of a unique performance *The Greatness of the Universe*, set to the music of Beethoven's Fourth Symphony and an extraordinary reading of the masterpiece of the Viennese classic on the ballet stage.
According to Lopukhov's choreographic plan, the four movements of Beethoven's symphony were named: the first part — *Life in death and death in life*, the second — *Thermal Energy*, the third — *The Joy of existence* and the fourth — *Eternal Movement*. These abstract subheadings are close to the aesthetics of the Russian avant-garde of the 1920s. The article also touches on the structural features of Lopukhov's ballet production: instead of the traditional four-part cycle of Beethoven, the choreographer's script and performance began to include five parts (Lopukhov separated the introductory Adagio from the Allegro vivace material and designated it as an independent part). The article considers the connection of Lopukhov's stage decisions with the musical form of the parts of Beethoven's symphony.

Keywords: L. van Beethoven, F. V. Lopukhov, P. Goncharov, Beethoven's Fourth Symphony, ballet, dance symphony, *The Greatness of the Universe*

Acknowledgments: The author expresses his heartfelt gratitude to Fyodor Vladimirovich Lopukhov Jr., the grandson of Fyodor Vasilyevich Lopukhov, for kindly providing archival video clips of the reconstruction of the ballet *Dance Symphony* (2003) and consultations and consultations on this topic.

For citation: Lyubimov, Danila V. "L. van Beethoven and F. V. Lopukhov: The Fourth Symphony (*The Greatness of the Universe*) on the Ballet Stage." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 4 (December): 128–55. (In Russian). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.07.

В уходящем 2021 году балетный мир отмечает крупную дату — 135-летие со дня рождения «русского Жан-Жоржа Новерра» — Федора Васильевича Лопухова (1886–1973). Ученик Николая Легата, однокурсник Анны Павловой, профессиональный танцовщик и хореограф (поставил балеты «Красный мак» Р. М. Глиэра, «Болт» и «Светлый ручей» Д. Д. Шостаковича), «хранитель-реставратор» классических балетов («Спящая красавица» и «Щелкунчик» П. И. Чайковского, «Раймонда» А. К. Глазунова), Федор Лопухов одним из первых сформулировал теоретическую концепцию танца. Его труд «Пути балетмейстера», начатый в 1916 и опубликованный в 1925 году, явился отражением новаторских хореографических идей первой четверти XX века. Многие открытия и положения, содержащиеся в этой работе, опередили свое время и практику. Так случилось и с осуществлением танцсимфонии «Величие мироздания» — партитуры Четвертой симфонии Бетховена на балетной сцене.

Начало XX века ознаменовалось серией хореографических экспериментов с небалетными произведениями. Балеты М. М. Фокина «Шопениана», «Шехеразада», «Карнавал», «Бабочки» для Русских сезонов С.П. Дягилева в Париже, балет А. А. Горского «Симфония № 5» привели Лопухова к мысли о создании танцсимфонии «Величие мироздания» — новой формы соединения музыки и танца в единое целое.

Прежде чем перейти к вопросу о «пластической интерпретации небалетной музыки»[1] Четвертой симфонии B-dur op. 60 (1806) Людвига ван Бетховена, раскроем суть жанра танцсимфонии. Историк и теоретик балета Ю. И. Слонимский определил его сущность таким образом: «Танцсимфония — жанр музыкально-пластический, а не пластико-музыкальный, как сюжетные и сюитные балеты. Следуя за автором симфонии, балетмейстер обязан строить хореографическое действие на тех же началах, что и музыкальное, то есть мыслить танец в симфоническом развитии» [13, *32*]. Лопухов ставил перед хореографом-постановщиком задачу симфонизировать танец: «танцсимфония есть не что иное, как воплощение средствами танца непрограммной (или программной) симфонии — ее тем и образов, их разработки, движения основной мысли композитора и т. п.» [там же, *244*]. В работе «Пути балетмейстера» Лопухов писал, что танцсимфония «заключает в себе развитие какой-либо мысли, постепенно раскрывающейся в ее частях» [11, *49*]. Он приходит к метафоричному резюме: «Танец — шаг бога, вместе с музыкой — языком бога, — вот, что составляет новую форму хореографического искусства, называемую мною танцсимфонией» [там же]. По мнению Лопухова, синтез музыкального и танцевального начал основан на следующих принципах:

— музыкальным материалом танцсимфонии является многочастное симфоническое произведение, в котором количество участников балета не регламентировано;
— последовательность частей танцсимфонии может быть выстроена хореографом совершенно иначе, чем в оригинальном музыкальном тексте;
— составными частями танцсимфонии являются Вступление и Заключение;
— танцсимфония не имеет сюжета, декораций, костюмов и действующих лиц;
— танцсимфония включает танцы классические и характерные.

На примере перечисленных теоретических положений проследим за процессом взаимодействия музыки Четвертой симфонии Бетховена с хореографией Лопухова. В качестве документальных ориентиров назовем его работы: «Пути балетмейстера» [11], «Шестьдесят лет в балете» [13], «Хореографические откровенности» [12], «В глубь хореографии» [9], а также статьи «Значение теоретического наследия Федора Васильевича Лопухова в наши дни» [15, *93–100*] и «Балетмейстер Ф. В. Лопухов: штрихи к портрету (к 135-летию со дня рождения)» [14, *83–86*], автором которых является внук Федора Васильевича, артист балета и хореограф, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного института культуры Федор Владимирович Лопухов-младший.

Исторический контекст рассматриваемой балетной постановки представлен в монографии Г. Н. Добровольской «Ф. В. Лопухов» [6, *89–111*], книге Е. Я. Суриц «Хореографическое искусство двадцатых годов» [26, *278–288*] и ее статье «Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917–1927 годах» [25, *7–105*], а также в работах А. А. Соколова-Каминского «Танцсимфония Ф. В. Лопухова “Величие мироздания” на музыку Четвертой симфонии Бетховена. (Опыт реконструкции)» [22, *389–393*] и «Ф. В. Лопухов и его симфония танца» [23, *161–190*]. В названных источниках затронуты многие вопросы, касающиеся концепции спектакля, сценария и особенностей

[1] Определение Е. О. Цветковой; подробнее об этом: [29, *19*].

постановочного процесса Лопухова. Также в них освещена хроника премьеры балета (7 марта 1923 года), представлены фамилии исполнителей[2].

Замечательный документ времени — изданная в 1922 году брошюра «Величие мироздания. Танцсимфония Федора Лопухова. Музыка Л. Бетховена. Четвертая симфония. С автолитосилуэтами Павла Гончарова» [10]; запечатленные художником мизансцены балета и отдельные па сопровождаются нотными цитатами из клавира симфонии Бетховена в соответствии со структурой спектакля.

Автор данной статьи акцентирует внимание на соотношении музыкальных тем и пластического материала спектакля, взяв за основу партитуру симфонии и описания хореографии балета, содержащихся в указанных выше источниках. В качестве иллюстраций приводятся силуэтные зарисовки Гончарова [10].

Обращение Лопухова к музыке венского классика продиктовано эстетикой времени — двадцатых годов XX века. В послереволюционный период Бетховен воспринимался прежде всего как бунтарь, в творчестве которого нашли отражение мотивы свободы[3]. Многие произведения композитора («Героическая» симфония, «Фиделио», увертюры «Кориолан» и «Эгмонт», отдельные сонаты) интерпретировались тогда с идеологической точки зрения.

Из воспоминаний Лопухова известно: на выбор им Четвертой симфонии повлияли Б. В. Асафьев, А. В. Гаук и Э. А. Купер. Хореограф регулярно общался с ними, в частности, консультировался по вопросам музыкальной формы и анализа партитур:

> Смысл музыки Бетховена, ее содержание я знал хорошо по работам музыковедов. Но также знал, что и я могу «прочесть» ее, основываясь на своем понимании Бетховена. Я много обсуждал эти вопросы с Б. Асафьевым, с А. Гауком, дирижировавшим моей танцсимфонией, и с Э. Купером, у которого я учился читать партитуру. Асафьев и Гаук склонялись к тому, что для моего замысла надо было бы заново писать музыку. В то же время они не восставали против моего намерения воспользоваться музыкой Бетховена. <...> Все это, хотя и не полностью, отвечало моим наметкам хореографии [11, *244*].

Взяв за основу классический музыкальный материал небалетной природы, Лопухов представил на балетной сцене новаторское произведение.

Как и многие музыканты, Лопухов трактовал музыку Четвертой симфонии в лирико-пасторальном тоне:

> В его симфонии, помимо общих волновавших его вопросов, есть много так называемых «сельских» созерцательных моментов — любования природой, всем существующим [там же].

Все части симфонии в спектакле получили названия: первая часть — «Жизнь в смерти и смерть в жизни», вторая — «Тепловая энергия», третья — «Радость

---

[2] В спектакле «Величие мироздания» Ф. В. Лопухова приняли участие: А. Д. Данилова, Л. А. Иванова, М. Ф. Коукаль, Л. М. Тюнтина, Н. Л. Лисовская, М. Х. Франгопуло, Е. А. Свекис, А. И. Раупенас, А. В. Лопухов (брат Федора Васильевича Лопухова), Н. П. Ивановский, П. А. Гусев, Г. М. Баланчивадзе (Джордж Баланчин), Д. К. Кирсанов, М. М. Михайлов, Н. Н. Балашов, Л. М. Иванов (Лавровский), В. Э. Томсон.

[3] См. об этом работу М. Г. Раку «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи» [17, *199–314*].

существования» и четвертая — «Вечное движение»[4]. Эти абстрактные подзаголовки близки эстетике русского авангарда 1920-х годов (см. об этом: [4] и [21]). На наш взгляд, спектакль Лопухова обнаруживает связь с философией русского космизма. Учение о космосе и Вселенной, восприятие мира как единства человека со Вселенной (галактикой), категории гармонии и хаоса, переосмысление представлений о Духе, Творце, Материи, — этими идеями были одержимы космисты-ученые (Н. А. Умов, В. И. Вернадский, А. Л. Чижевский) и космисты — религиозные мыслители (Н. Ф. Федоров, В. С. Соловьев, С. Н. Булгаков, П. А. Флоренский). Подобные темы нашли отзвук в творчестве композиторов Серебряного века (А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер, С. И. Танеев, М. К. Чюрленис). Особого упоминания заслуживает имя Скрябина, оперировавшего такими терминами как энергия, движение, свет, огонь, солнце.

Те же мотивы мы наблюдаем и в театральном проекте Лопухова. Балетовед и театральный критик А. А. Соколов-Каминский обобщает символику каждой из частей танцсимфонии: первая часть связана с идеей круга, в частности, как образа солнца; вторая часть «раскрывала внутренний мир художника, его сокровенные думы, размышления об искусстве» [22, *391*]; вымышленные «персонажи» третьей части (бабочки, косари, птички) олицетворяли народно-жанровое начало, а четвертая часть утверждала философскую категорию разума. Исследователь резонно констатировал, что «искать связи этих символических образов с музыкой трудно. Связи существовали, но оказались сложными, опосредованными» [23, *177*]. Забегая вперед, отметим, что неслучайно такого рода символика не была по достоинству оценена зрителями премьерного спектакля.

Смысловой аркой танцсимфонии стали Вступление и Заключение. Именно с ними связано общее название спектакля, которое сам Лопухов объяснил так:

> Балетмейстер, найдя для своей танцсимфонии какую-либо тему, прежде всего должен построить вступление и заключение, как выразителей темы <...>. Величие Мироздания — общая тема. <...> Первая половина темы — «Величие». Ясно, что вступление должно быть всецело построено на этом понятии, тогда как второе слово темы — «Мироздание» — и есть, мне кажется, та точка, которая нужна для заключения, а отдельные части темы, которые войдут в промежуток этих двух слов, будут показывать, из чего состоит «Величие Мироздания» [11, *50*].

Мы полагаем, что именно наличие развернутого Вступления во многом предопределило выбор Лопухова в пользу музыки Четвертой симфонии Бетховена. Для краткого раздела Заключения, завершающей фигуры хореографической спирали, подошли последние такты коды финала. По словам Е. Я. Суриц, функцию Заключения выполнило «краткое замедление, несколько последовательных пауз, как бы задумчивый лирический вздох» [26, *283*].

---

[4] Интересно, что в авторские названия частей Лопухов интуитивно вложил смысл, откристаллизовавшийся впоследствии в теории драматургических функций частей сонатно-симфонического цикла, принадлежащей М. Г. Арановскому. Необычные названия, данные хореографом, обнаруживают соответствие четырем основным принципам человеческой жизнедеятельности: действованию — «Жизнь в смерти и смерть в жизни»; размышлению — «Тепловая энергия»; игре — «Радость существования»; общению — «Вечное движение» [1, *20–26*].

Значительная драматургическая роль Вступления отразилась на структурных особенностях спектакля. Вместо четырехчастной композиции Бетховена сценарий и постановка Лопухова включали пять частей: вступительное Adagio хореограф отделил от материала Allegro vivace и обозначил как самостоятельную часть[5].

В спектакле Лопухова было задействовано восемнадцать исполнителей (девять мужчин и девять женщин), без деления на главных и второстепенных персонажей.

Согласно теоретическому положению Лопухова, танцсимфония не имела привычных для балетного спектакля сценографии и бутафории. А. А. Соколов-Каминский рассказывал: «Чтобы ничто не отвлекало от главного, обстановка исполнения была максимально приближена к концертной — обычной для симфонии. Декорации отсутствовали. Актеры танцевали в одежде, напоминавшей тренажные костюмы того времени. Голубовато-белые кулисы и задник создавали атмосферу воздуха и простора» [22, *390*]. На изображениях, созданных Павлом Ивановичем Гончаровым (1886–1942) [10], танцовщики одеты в традиционные балетные костюмы (на мужчинах — рубашки и трико, на женщинах — удлиненные танцевальные юбки и верх с короткими широкими рукавами; см. далее ил. 1–10). Выполненный художником «графический рисунок танцевальных групп» [23, *175*] показывает, что в спектакле преобладал переход от статики к динамике (от статического положения одной танцевальной группы к динамическим движениям другой). Эта техническая деталь станет ключевым приемом хореографии балетной постановки.

Одним из «героев» танцсимфонии, наряду с персонажами, представляемыми танцовщиками, являлся свет, «менявший окраску в зависимости от характера музыки и сценического действия» [22, *391*]. Последование цветов — голубого (первая часть), желтого (вторая часть), белого (третья часть) и красного (четвертая часть) — выстраивало световую драматургию спектакля.

Хореограф-музыковед, — так хочется назвать Лопухова. В диссертации Г. А. Безуглой [2, *316–326*] подчеркивается роль, которую сыграли в формировании балетмейстерского мышления Лопухова природные музыкальные данные Федора Васильевича (отличная музыкальная память, слух) и полученное им музыкальное образование, в частности, умение читать и анализировать партитуры[6]. При работе над танцсимфонией постановщик стремился найти сценические решения, соответствующие музыкальному материалу и соотносящиеся с программным замыслом[7]. «Бетховенская симфония служила хореографу

[5] Заметим, что Лопухов не исключал и возможность перестановки частей симфонии: «Каждому балетмейстеру предоставляется полная свобода нахождения частей» [11, *49*], — но сам этим не воспользовался.

[6] Именно по настоянию Ф. В. Лопухова в программу обучения хореографов был введен курс чтения оркестровых партитур.

[7] Программа танцсимфонии «Величие мироздания» была разработана Ф. В. Лопуховым совместно с В. Г. Струве.

Василий Густавович фон Струве (1882–1945) — сын российского инженера и предпринимателя Густава Егоровича Струве, брат управляющего делами Российского музыкального издательства Николая Струве, муж сестры Федора Лопухова — балерины Евгении Васильевны Лопуховой (*ред.*).

образцом. Она захватывала широтой и масштабностью мысли, а музыкальные приемы развития передавали специфическими средствами существенные стороны реальных жизненных процессов. Лопухов улавливал множественность примененных Бетховеном приемов музыкального развития и со свойственной ему пунктуальностью стремился воспроизвести в пластике если не все, то по крайней мере основные, подобрав их из накопленного практикой или специально сочинив пластический аналог. И здесь музыкальности Лопухова нельзя не подивиться. Он безошибочно ориентировался в бетховенской симфонии, любовно вслушивался в нее, фиксируя в пластике основные этапы развития музыкальной мысли, бережно сохраняя в танце содержавшиеся в музыке импульсы движения, нарастания и спады, смены тональностей и тем» [23, *174*].

Для балетной постановки Лопухов создал хореографическую партитуру танцсимфонии. Это была толстая тетрадь нотного формата, где хореограф фиксировал оркестровую драматургию симфонии Бетховена [6, *95*]: «Листы правой стороны тетради расчерчены на двадцать один прямоугольник, соответствующий порядковому номеру такта партитуры Бетховена, в каждом указаны состав оркестра и динамика звучания, стрелками от такта к такту показано изменение состава оркестра. <...> Схема партитуры помогала ему слышать оркестровое звучание, чтобы отразить его в пластике. Левая сторона тетради отдана записи хореографии, осуществленной французскими терминами» [там же].

Поскольку иллюстрации Гончарова сопровождаются нотными фрагментами (в виде клавира), наличие тетради с хореографической партитурой позволяет соотнести каждое изображение с конкретным эпизодом и авторским описанием сценического действия.

Как упоминалось ранее, для **Вступления** Лопухов использовал Adagio из первой части симфонии. Хореографическая тема Вступления состоит из двух эпизодов — «Образование света» и «Образование солнца»[8].

«Образование света» (I–1) включает в себя 35 тактов. С началом сумрачной музыки, насыщенной тональными блужданиями (b-moll, h-moll, C-dur, d-moll) голубой луч прожектора выхватывал из глубокой темноты фигуры мужчин. На авансцене появляется группа из восьми танцовщиков — каждый из них одной рукой прикрывал глаза, а другой как бы нащупывал путь в кромешной тьме. «Танцовщики делали шаг на первый такт, когда в оркестре звучала одна нота, по два шага на второй и третий такты, в каждом из которых было по две ноты, четыре шага на четвертый такт, состоявший из четырех нот по одной четверти, один шаг — на пятый, снова заключенный в одной ноте и т. д.» [6, *98*]. Позже к ним присоединялась группа женщин, которые точно повторяли пластический рисунок мужчин: «Танцующие то следовали друг за другом, то образовывали пары, и танцовщицы обегали вокруг партнеров» [там же, *281*]. Средства музыкальной выразительности — педали духовых, *pizzicato* струнных, нисходящие терцовые ходы, «обрывающиеся» интонации скрипок и духовых, динамика

[8] Е. Я. Суриц называет эти эпизоды «Зарождение света» и «Зарождение солнца» [26, *281*].

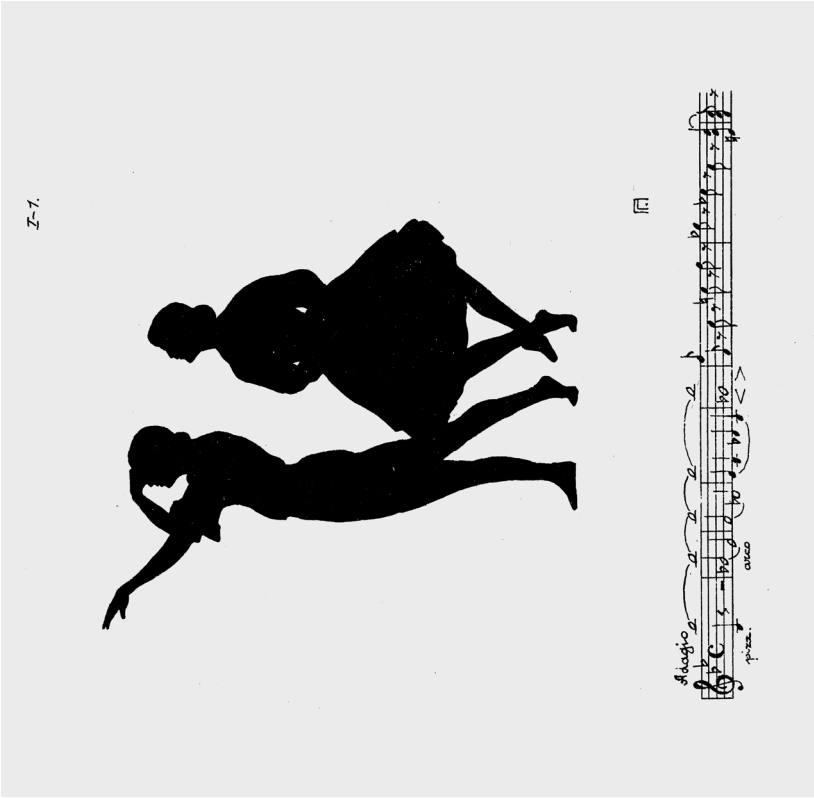
pianissimo (*sempre pp*) и спад *fp–pp* — подсказали Лопухову пластическое решение этого эпизода.

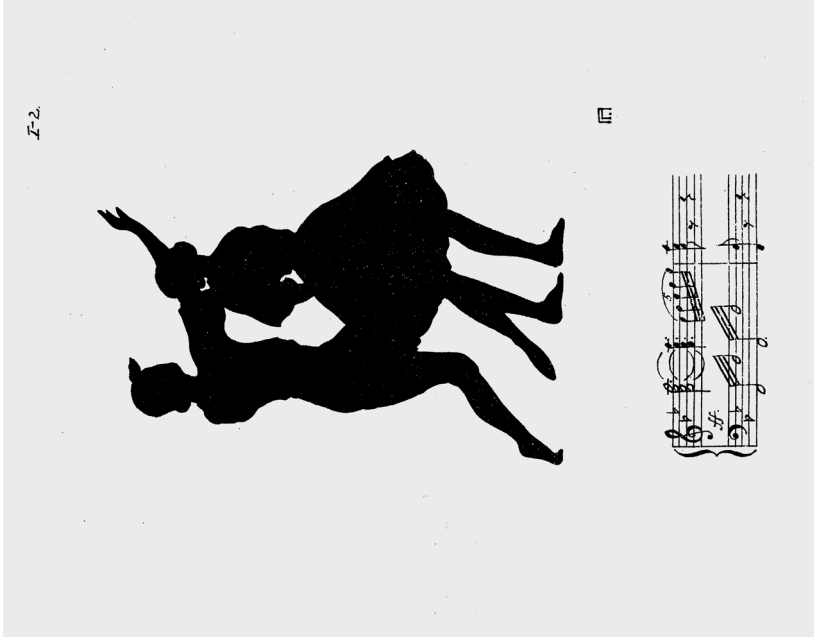
Второй фрагмент Вступления, «Образование солнца» (I–2), основан на музыке последних тактов Adagio с переходом к главной партии экспозиции (это момент, отмеченный первым стремительным оркестровым *tutti*, такты 36–42). Гармония доминантового септаккорда подготавливает главную тональность B-dur. Смена динамики (*pianissimo* на *fortissimo*), темпа (Adagio на Allegro vivace) и введение мелких длительностей (энергичные тираты скрипок) меняют характер танца (см. ил. 1 а, б).

Хореография **второй части** спектакля, «Жизнь в смерти и смерть в жизни», основана на музыке Allegro vivace (форма сонатного аллегро с эпизодической темой в разработке). Лопухов исходил из символического значения данного им названия. В нем хореограф стремился выразить экзистенциальные проблемы человека. Пластическим лейтмотивом этой части стала идея круга: «Сначала мужчины медленно опускались на пол, застывали в неподвижности, точно погрузившись в сон, а женщины кружили вокруг них. Затем, как бы теряя силы, они в свою очередь сникали и ложились внутрь круга, повторяя позу мужчин. Те же сбрасывали с себя оцепенение, поднимались и, обретши силы, способность к движению, легкость прыжка, повторяли почти в точности недавний танец женщин. Так раскрывалась постановщиком мысль, заключенная в заглавии этой части: “Жизнь в смерти и смерть в жизни”. Жизнь (движение) беспрестанно торжествует над смертью (неподвижностью)» [26, *281*]. Музыку Allegro vivace характеризуют господство мажора, ясная форма, стремительный полет музыкальных тем и оркестрово-динамические контрасты. Эти качества нашли отражение в активных движениях и танцевальных формах *pas de chat*, *changements de pied*, *pas glissades*, аттитюды назад-вперед и арабески:

II–3: тема главной партии (с такта 43, *forte – piano*, струнная группа) —	«Образование жизненного начала в смерти предыдущей жизни» (см. ил. 2 а).
II–4: заключительная партия (с такта 167, *forte*, оркестровое *tutti*) —	«Расцвет жизни на смерти» (см. ил. 2 б).
II–5: переход к главной партии репризы (с такта 345, *crescendo* и *fortissimo*, оркестровое *tutti*) —	«Образование нового жизненного начала» (см. ил. 3 а).
II–6: середина побочной партии в разделе репризы (с такта 409, *pianissimo*, *crescendo*, флейта и струнные) —	«Жизнь нового жизненного начала» (см. ил. 3 б).

Повтор экспозиции в балете отсутствовал, оркестр переходил сразу на вторую вольту, к разработке.

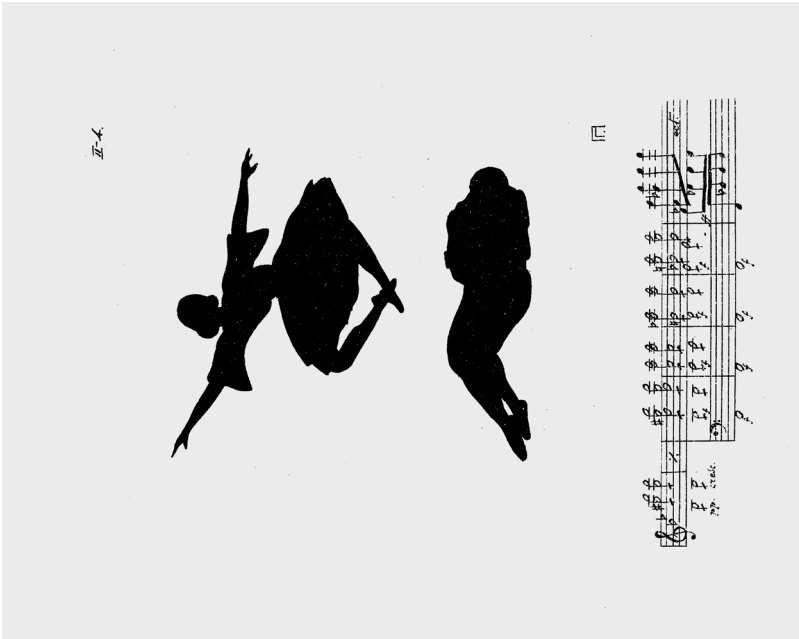




Ил. 1. Первая часть (Вступление)
Figure 1. First movement (Introduction)

а. «Образование света» (I–1)
a. Conception of Light (I–1)

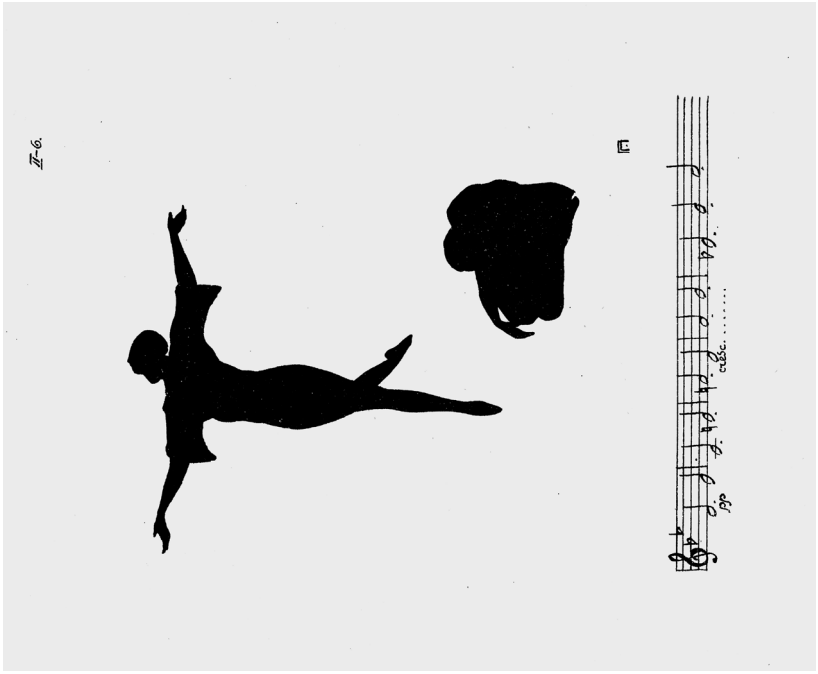
б. «Образование солнца» (I–2)
b. Conception of Sun (I–2)

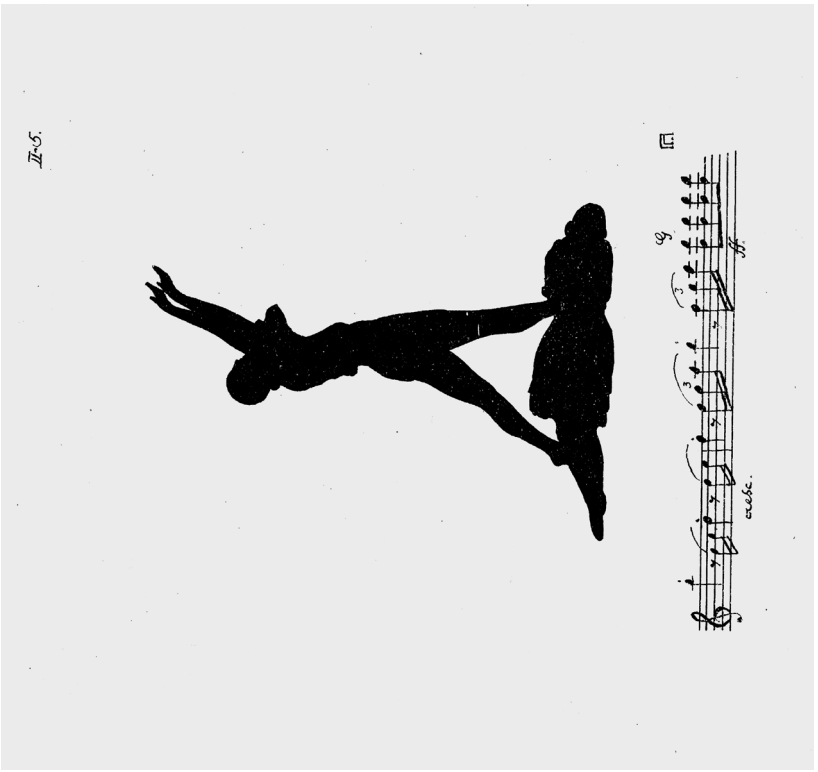


Ил. 2. Вторая часть («Жизнь в смерти и смерть в жизни»)
Figure 2. Second movement (Life in Death and Death in Life)

а. «Образование жизненного начала в смерти предыдущей жизни» (II–3)
a. Formation of the Life Origin in the Death of a Previous Life (II–3)

б. «Расцвет жизни на смерти» (II–4)
b. The Blossoming of Life Upon Death (II–4)





Ил. 3. Вторая часть («Жизнь в смерти и смерть в жизни»)
Figure 3. Second movement (Life in Death, and Death in Life)

а. «Образование нового жизненного начала» (II–5)
a. Formation of the New Life Origin (II–5)

б. «Жизнь нового жизненного начала» (II–6)
b. Life of the New Life Origin (II–6)

Мы не знаем, как был инсценирован пластически материал певучей эпизодической темы в разработке, звучащей поочередно у струнных и деревянных духовых инструментов (в D-dur, g-moll и Es-dur, с такта 235). Эта новая тема, соединяясь в контрапункте с темой главной партии, не теряет связи с подвижным, энергичным характером экспозиции и, на наш взгляд, гармонично встраивается в концепцию рождения «нового жизненного начала». Если в экспозиции мужчины опускались на пол и замирали, то в репризе сонатного аллегро все происходило наоборот. Женщины принимали статичное положение и ложились, а мужчины пробуждались: «Дальше, с *ff* в музыке шло почти полное повторение начала allegro vivace, и танцовщики повторяли хореографическую партию танцовщиц, но почти сразу выходили из круга и огибали лежащие на полу тела, образуя большой круг снаружи» [6, *100–101*]. В постановке этой части Лопухов стремился к слиянию двух тематических пластов — музыкального и хореографического. Так между танцевальными комбинациями мужчин и женщин был достигнут баланс «танцевальной процессуальности» и «танцевальной репризности». Все движения *pas de chat*, *changements de pied*, *pas glissades* и другие балетные комбинации подвергались «хореографическому варьированию» в поднятии на пальцы или прыжки.

В основе **третьей части**, «Тепловая энергия», — музыка Adagio, образец возвышенной инструментальной лирики Бетховена[9]. Медитативное состояние, медленный темп, деликатно округленные и повторяющиеся мелодико-ритмические участки музыкальной формы подсказали хореографу показать на сцене взаимодействие мужского и женского начал. Музыка второй части симфонии «превратилась» в танцевальное Adagio. В манифесте «Пути балетмейстера» Лопухов писал о слиянии двух душ:

> Тепловая энергия хореографически — это ровные, без всяких всплесков, без малейших эффектов броскового характера, не раздражающие танцевальные движения. Они образовываются медленно и как бы бархатными щупальцами все более и более захватывают внимание. Они не обжигают как огонь. Тепло идет могуче, верно и ровно [11, *50–51*].

[9] Интерес вызывает музыкальная форма Adagio. Форма второй части в различных традициях анализа трактуется по-разному. А. К. Кенигсберг определяет ее как сонатную [16, *93*], Ю. Н. Тюлин относит к высшим формам рондо [27, *294*], существуют определения этой формы как рондо-сонаты. Л. В. Кириллина рассматривает ее как рондо с сонатной разработкой [7, *488*]. По мнению исследователя, такое определение связано с тем, что после окончания экспозиции самостоятельно, замкнуто и в варьированном виде проводится тема главной партии (как второй рефрен). Затем следует небольшой разработочный раздел и реприза. Автор данной статьи в определении формы второй части придерживается точки зрения И. В. Способина, который, говоря о сонатной форме без разработки, замечает: «Иногда отсутствие настоящей разработки несколько возмещается внесением разработочного элемента в репризу. Например, в медленной части четвертой симфонии Бетховена между двумя проведениями периода главной партии, которые в экспозиции следовали непосредственно друг за другом, в репризе помещена короткая часть, похожая на разработку (тональность главной партии Es-dur, план разработочного эпизода es-moll — Ges-dur — es-moll)» [24, *217*]. Мы согласны с ученым, что появление главной партии после окончания экспозиции можно считать началом репризы, где сначала проводится восьмитактовый период главной партии (такты 42–49), после него следует развивающий раздел (такты 50–63), и только потом звучит повтор периода главной партии (с такта 64).

Музыка Бетховена полностью располагает к этому. Трехдольный метр, вокальный характер темы главной партии реализовались Лопуховым в чередовании движений мужчин и женщин. Об этом свидетельствует сценарий хореографа. Квартовые интонации *es–b* тенорового регистра характеризуют танцовщиков, а нисходящее поступенное движение от *es* второй октавы — сопрановый ответ танцовщиц. В рисунках Гончарова цифра 1 указывает на одиночный танец каждого из участников, а цифра 2 — на их совместный дуэт. Г. Н. Добровольская говорит о самостоятельной роли двух хореографических тем.

Первая тема (по Добровольской, главная партия, такт 1) была основана на трансформации хореографической темы Вступления, в частности, «Образования света», и ее исполняли мужчины: «комбинация концентрировала в себе энергию, сдерживаемую нарочито мелкими стаккатными движениями и потому особенно неуемную решительность, непрестанность биения жизненного пульса» [6, *102*].

Вторая хореографическая тема (по Добровольской, побочная партия, с такта 2) отведена женщинам. В их танцевальной партии доминировали балетные па из Allegro vivace «Жизнь в смерти и смерть в жизни». Изменен был принцип перехода из одной поддержки в другую (стремительность сменилась на плавность).

Посмотрим на изображения Гончарова:

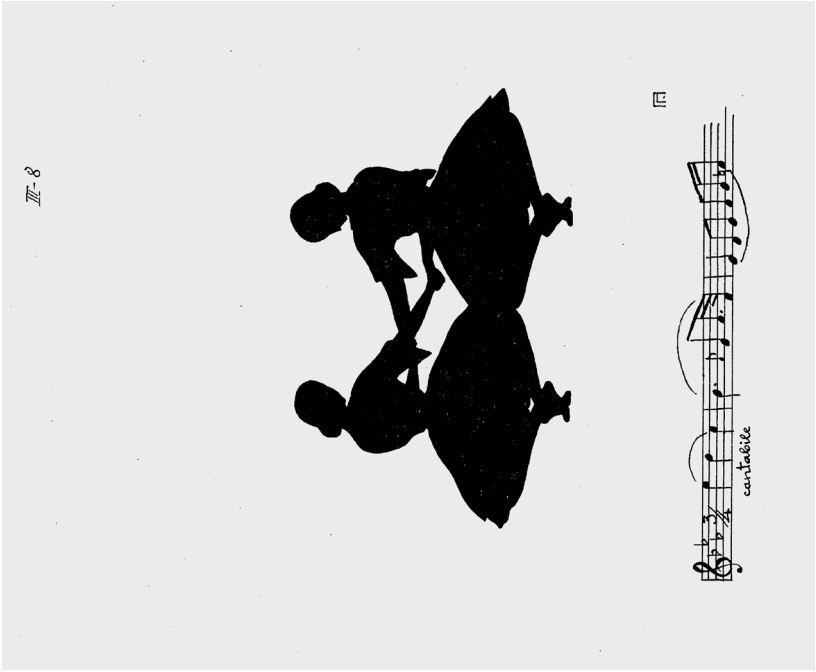
III–7: вступительный импульс (с такта 1, *piano*, вторые скрипки) —	«Активно-пульсирующее мужское начало. (1)» (см. ил. 4 а).
III–8: период главной партии (с такта 2, *piano*, *cantabile*, струнная группа) —	«Пассивное развитие женского начала. (1)» (см. ил. 4 б).
III–9: реприза, варьированный повтор темы главной партии (с такта 64, *pianissimo*, *cantabile*, мелодия темы у солирующей флейты) —	«Активно-пульсирующее мужское начало. (2)» (см. ил. 5 а).
III–10: фрагмент коды (с такта 98, *pianissimo*, тембровые переклички валторны, первых скрипок, кларнета и флейты) —	«Пассивное развитие женского начала. (2)» (см. ил. 5 б).

В дальнейшем обе хореографические темы подвергались пластическому взаимодействию: «танцовщицы переходили из аттитюда в *ecarte*, затем из арабеска поворачивались в *developpe* вперед и оказывались на руках партнеров — “как в люльке”. На музыкальное *ff* танцовщики поднимали танцовщиц вверх» [6, *103*].

Четвертая часть балета, «Радость существования», легла на музыку бетховенского скерцо[10] Allegro vivace (сложная трех-пятичастная форма ABABA)[11]. Главенство B-dur, стихия танца спровоцировали Лопухова поставить коллективную сцену сбора урожая мужчин и женщин в духе хара́ктерного танца.

[10] В партитуре Бетховена значится Menuetto. Подробнее о жанровой трактовке этой части см.: [7, *489*].

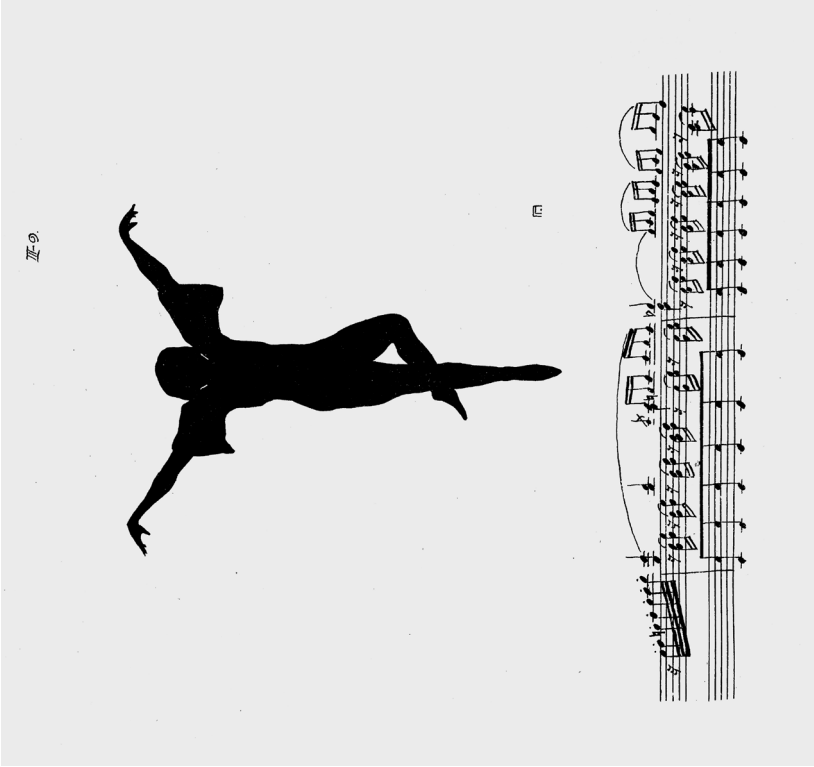
[11] В. Н. Холопова называет эту форму сложной трехчастной с повторением частей [28, *88*].

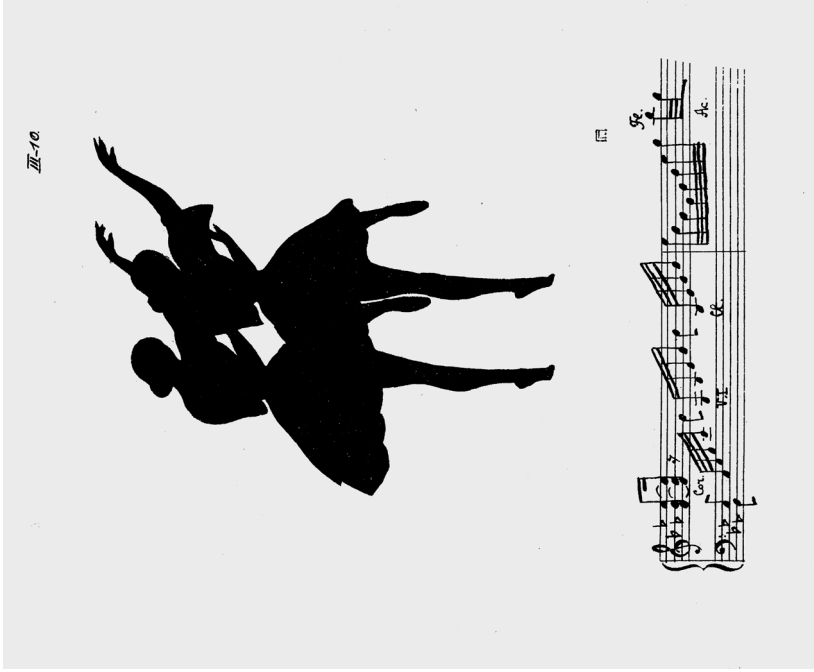


Ил. 4. Третья часть («Тепловая энергия»)
Figure 4. Third movement (Thermal Energy)

а. «Активно-пульсирующее мужское начало. (1)» (III–7)
a. Active-Pulsating Masculine Origin. (1) (III–7)

б. «Пассивное развитие женского начала. (1)» (III–8)
b. Passive Development of the Feminine Origin. (1) (III–8)





Ил. 5. Третья часть («Тепловая энергия»)
Figure 5. Third movement (Thermal Energy)

а. «Активно-пульсирующее мужское начало. (2)» (III–9)
a. Active-Pulsating Masculine Origin. (2) (III–9)

б. «Пассивное развитие женского начала. (2)» (III–10)
b. Passive Development of the Feminine Origin. (2) (III–10)

Для этого хореограф обратился к приему гротеска. Мужчины имитировали движения питекантропов (предков человека). Взмах рук и положение корпуса женщин подражали полету бабочек и птиц (шаги на пальцах, кружения). Отметим, что «Радость существования» прокомментирована наиболее полно, она содержит семь автосилуэтов.

Изображения двух номеров (IV–11 и IV–12) отсутствуют. Мы не знаем, чем это вызвано. Однако им и другим частям предпосланы словесные пояснения. Лопухов указывает: IV–11 — «Резвячество питекантропов» и IV–12 — «Игры бабочек». Мы предполагаем, что эти авторские подзаголовки были обыграны музыкой первой части сложной трехчастной формы (А), так как последующие силуэты основаны на музыке трио.

IV–13: материал трио (В), первая часть простой трехчастной формы, Un poco meno mosso, B-dur (с такта 90, *piano*, *dolce*, деревянные духовые с валторнами без флейты, контрапункт первых скрипок) — «Косари» (см. ил. 6).

Ил. 6. Четвертая часть («Радость существования»). «Косари» (IV–13)

Figure 6. Fourth movement (The Joy of Existence). Haymakers (IV–13)

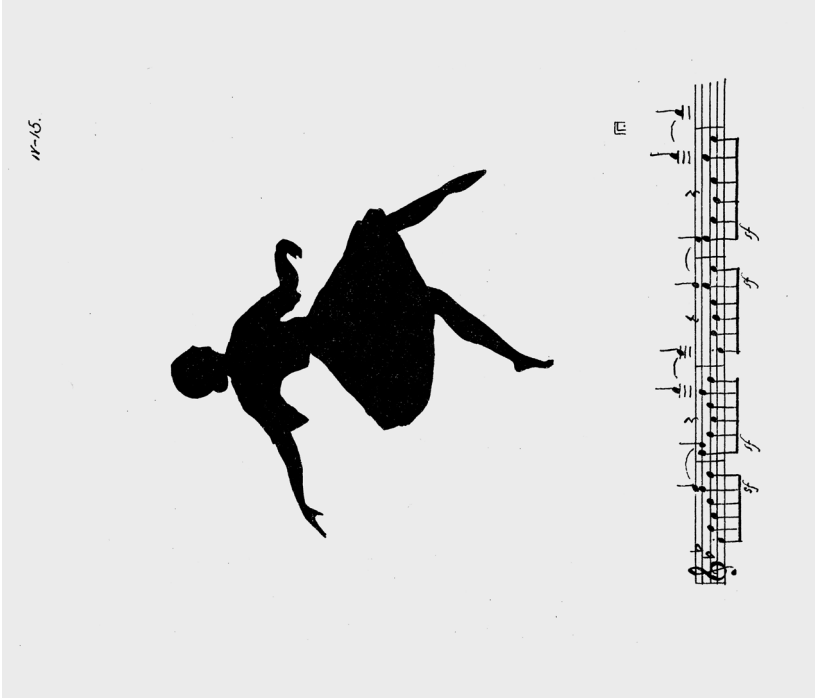
Реприза трио содержит три фрагмента:

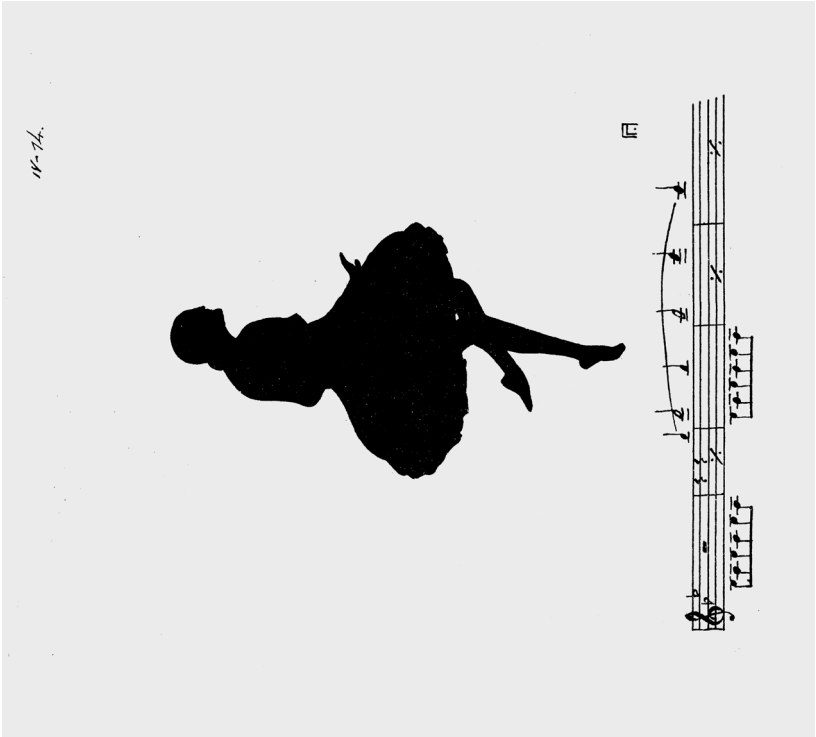
IV–14, с такта 139 (*pianissimo*, деревянные духовые инструменты с флейтой и валторнами на фоне сопровождения струнных) —	«Первый полет птички» (см. ил. 7 а).
IV–15, с такта 163 (*fortissimo*, оркестровое *tutti* с тембровыми перекличками струнных и духовых) —	«Уход с работы женщин» (см. ил. 7 б).
IV–16, предположительно с такта 139 (по схеме второй раздел B) —	«Умелый полет птицы» (см. ил. 8 а).
IV–17: заключительный раздел коды (с такта 210, *fortissimo*, *tutti*) —	«Объединение всего существующего через радость существования» (см. ил. 8 б).

Пятая часть спектакля «Вечное движение» — музыка финала симфонии Allegro ma non troppo (форма сонатного аллегро с эпизодической темой в разработке). Лопухов подчеркивает идею устремленной действенности в массовом вихревом танце всех восемнадцати артистов. Цикличность человеческой жизни находит свое выражение в возвращении к характеру музыки первой части: быстрому темпу, мелким длительностям, рельефным музыкальным темам, динамическим сопоставлениям *piano* – *forte*.

В силуэтах Гончарова различимы следующие музыкальные фрагменты четвертой части симфонии:

Тема главной партии экспозиции Allegro ma non troppo (V–18, с такта 1, контраст *piano*, струнные — *forte*, *tutti*) —	«Вечное движение» (см. ил. 9 а).
Фрагмент разработки, основанный на развитии элемента темы главной партии (V–19, с такта 153, *pianissimo*, струнные и педаль гобоя) —	«Вечное движение» (см. ил. 9 б).
Заключительный раздел коды, где тема главной партии представлена в увеличении (V–20, с такта 349, *pianissimo*, мотивы, разделяемые ферматами в сопоставлении струнных и деревянных духовых, подводят к яркому завершению *fortissimo*, *tutti*) —	«Мироздание» (см. ил. 10 а, б).

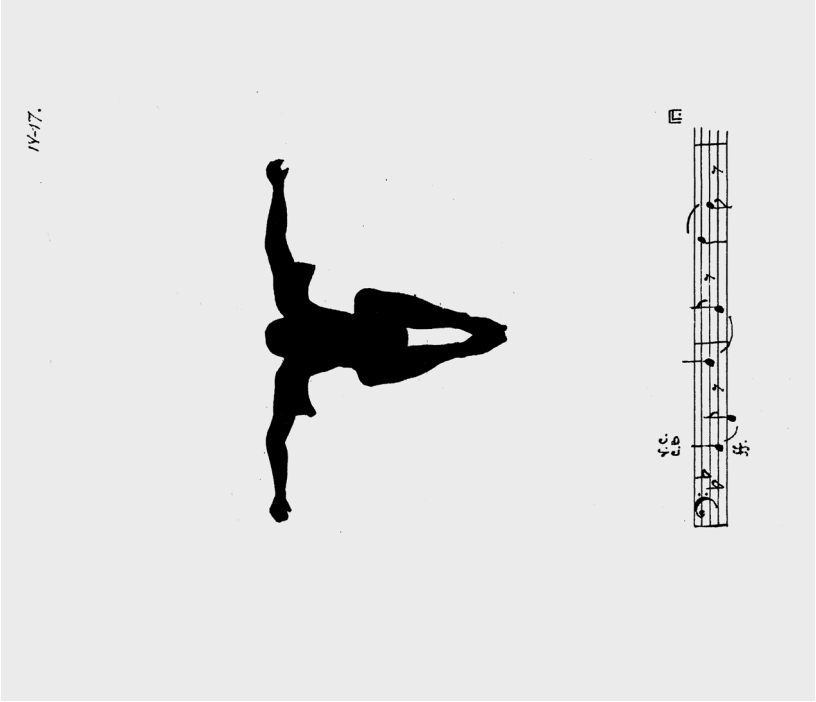




Ил. 7. Четвертая часть («Радость существования»)
Figure 7. Fourth movement (The Joy of Existence)

а. «Первый полет птички» (IV–14)
a. The First Flight of a Bird (IV–14)

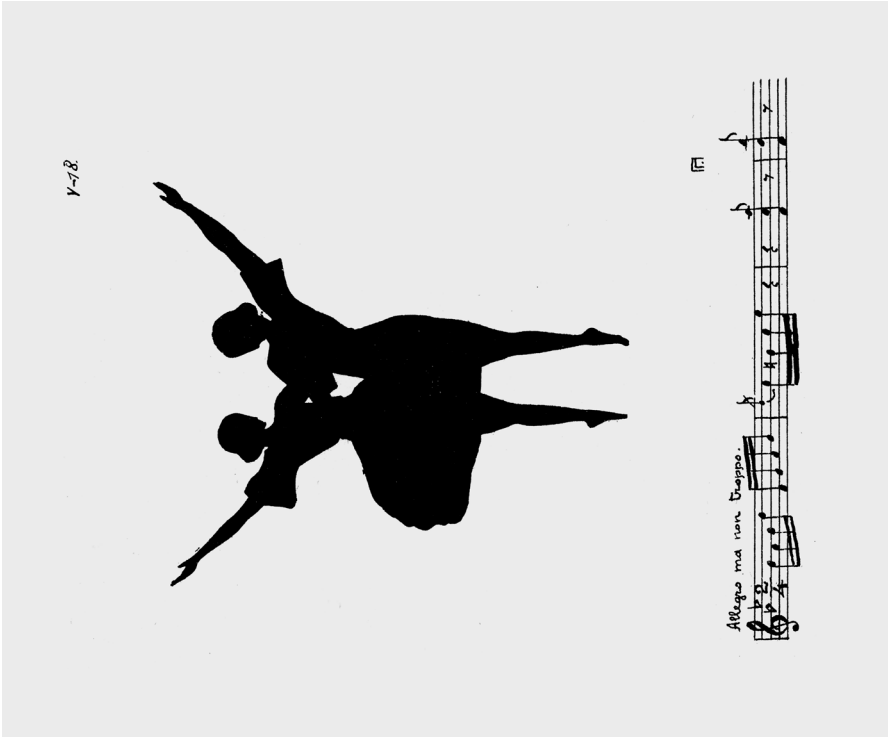
б. «Уход с работы женщин» (IV–15)
b. Women Leaving Work (IV–15)



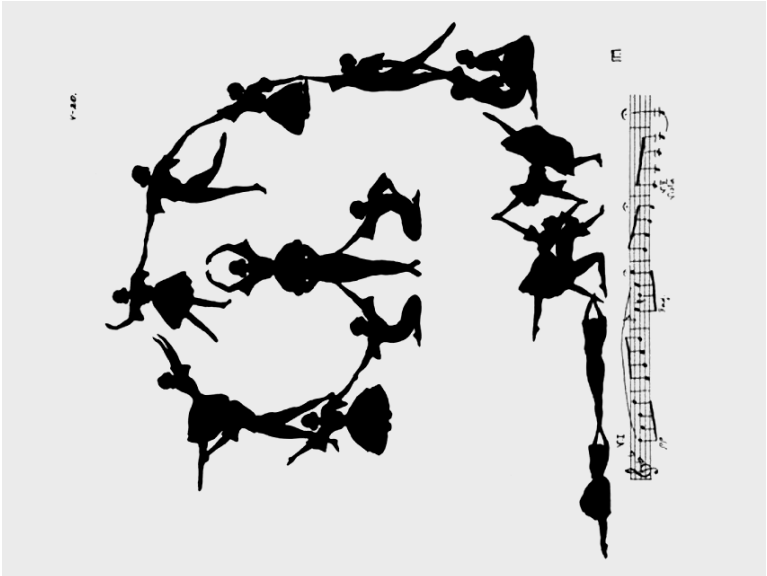
Ил. 8. Четвертая часть («Радость существования»)
Figure 8. Fourth movement (The Joy of Existence)

а. «Умелый полет птицы» (IV–16)
a. Skillful Flight of a Bird (IV–16)

б. «Объединение всего существующего через радость существования» (IV–17)
b. The Integration of All That Exists Through the Joy of Existence (IV–17)



Ил. 9. а, б. Пятая часть («Вечное движение»), V–18, V–19
Figure 9. a, b. Fifth movement (Perpetual Motion), V–18, V–19



Ил. 10. Пятая часть («Вечное движение»). «Мироздание» (V–20)
Figure 10. Fifth movement (Perpetual Motion). The Universe (V–20)

а. Рисунок П. Гончарова
a. Drawing by P. Goncharov

б. Режиссерская зарисовка заключительной хореографической спирали (факсимиле автографа Ф. В. Лопухова)
b. Director's sketch of the final choreographic spiral (facsimile of F. V. Lopukhov's autograph)

На рисунке Гончарова (ил. 10 а) — заключительная хореографическая спираль, которую выстраивали все участники спектакля. Их ансамбль, освещенный лучом красного цвета, символизировал категорию Мироздания: «На первом плане две крайние в цепи танцовщицы лежали плашмя на полу. С ними была “сцеплена” группа: одна танцовщица, запрокинувшись, опиралась спиной о спину коленопреклоненного танцовщика, другая, повернувшись к ним лицом, склонялась в глубоком арабеске. Следующая пара сидела на полу, а с ней сцеплялись руками последовательно еще несколько фигур то стоящих, то сидящих. Возникала прерывистая линия, оканчивающаяся как бы двумя взлетами: балерина на плече у кавалера в “летящей” позе и заключительная композиция, вершиной которой служила поднятая в воздух лицом к зрителю танцовщица, а основанием — две симметричные коленопреклоненные мужские фигуры» [26, *283*]. В. М. Красовская добавляет: «В контексте всей ветвящейся орнаментом линии группа выглядела как аккорд, взмывший перед относительным успокоением в общем порыве музыкальной темы» [8, *191*].

За полгода до премьеры, 18 сентября 1922 года, танцсимфония «Величие мироздания» Лопухова была продемонстрирована в рамках общественного просмотра. Спектакль был показан в репетиционном зале Мариинского театра, где присутствовал определенный круг людей, в том числе Б. В. Асафьев, А. А. Гвоздев, В. Н. Всеволодский, В. В. Дмитриев и И. И. Соллертинский. Все они «единодушно признали постановку событием» [13, *32*]. Один из артистов балета, П. А. Гусев, особо отметил выступление Асафьева: «Его блистательная речь на общественном просмотре была восторженным утверждением танцевального симфонизма. Этому направлению Асафьев пророчил большое будущее, подчеркивая, что в хореографии необходимо сочетание симфонизма с конкретным сюжетом, метафорической образностью и широким использованием различных выразительных средств» [5, *169*].

Премьера спектакля состоялась 7 марта 1923 года. Она была приурочена к бенефису кордебалета Мариинского театра. Увы, постановка не получила признания. Историки балета — В. М. Красовская, Г. Н. Добровольская, Е. Я. Суриц, А. А. Соколов-Каминский — утверждали, что в центре внимания зрителей находился авторский текст, так как в нем искали ответ на вопрос о происходящих на сцене событиях. Очевидно, сложности вызвали парадоксы программы танцсимфонии: сочетание в ней возвышенно-метафизического и приземленно-бытового. Именно программа обрекла танцсимфонию Лопухова на «протяженную фермату»: «Понять символику танцсимфонии зрителям было не под силу прежде всего из-за ее отрыва от непосредственного содержания музыки. Эта символика для Лопухова была существенна; в значительной мере именно в ней хореограф видел современность постановки. На деле подлинно современным было не хитросплетение многозначительных, претендующих на ультрасовременность, намеков, а радостная уверенность, пафос созидания, — то, что зиждилось как раз на настроениях бетховенской музыки. Таким образом, субъективные намерения хореографа и объективные результаты не совпадали. Разлад ощущался зрителями. Больше того, разлад мешал воспринять интуитивно найденную хореографом суть танцсимфонии: именно она, почерпнутая из музыки, и оказалась современной. Но эта суть, несмотря на чуждые музыке наслоения, оправдывала обращение к симфонии Бетховена» [23, *177–178*].

Ил. 11. Сцены из балета «Величие мироздания»
а. Реконструкция Н. Н. Воскресенской (2000, Япония)
б. Реконструкция Ф. В. Лопухова-младшего (2003, Россия)

Figure 11. Scenes from the ballet The Greatness of the Universe
a. Reconstruction by N. N. Voskresenskaya (2000, Japan)
b. Reconstruction by F. V. Lopukhov Jr.

Возможно, свою роль сыграло и неудачное планирование программы: в премьерный день после трехактного балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» зрителям еще предстояло увидеть детище Лопухова.

Спустя время Лопухов признал изначально заложенные в танцсимфонии противоречия:

> Я вижу теперь, что в своей работе допустил серьезную ошибку, которая, по-видимому, и решила судьбу постановки. Чем полнее мне удавалось воспроизвести в пластике музыкальные мысли Бетховена, тем дальше я уходил от волновавшей меня темы "величия мироздания". Для нее нужно было написать специальную музыку, а не приспосабливать к ней бетховенскую. Сейчас я это понимаю [11, *244–245*].

Тем не менее, в дальнейшем новаторские идеи и открытия Лопухова (обращение к небалетной симфонической музыке, отсутствие сюжета и сценографии, трактовка балетной драматургии) нашли свое оригинальное выражение в работах выдающихся хореографов XX столетия: Л. Ф. Мясина (балеты на Седьмую симфонию Бетховена, «Фантастическую симфонию» Г. Берлиоза), Дж. Баланчина («Серенада» для струнного оркестра П. И. Чайковского и «Хрустальный дворец» на музыку первой симфонии C-dur Ж. Бизе), И. Д. Бельского («Ленинградская симфония» на музыку первой части одноименной симфонии Д. Д. Шостаковича). Также отметим, что инструментальная музыка Бетховена (симфонии, увертюры, сонаты) получит воплощение на балетной сцене в творчестве С. Лифаря, П. Тейлора, В. П. Бурмейстера, К. М. Сергеева, С. В. Викулова.

В конце XX — начале XXI века были осуществлены несколько реконструкций балета Лопухова. Н. А. Долгушин был первым, кто обратился к спектаклю (постановка второй части «Жизнь в смерти и смерть в жизни», 1986). Также назовем имена Н. Н. Воскресенской (реконструкция для труппы «NBA Ballet Company», 2000) и внука Федора Васильевича — Федора Владимировича Лопухова-младшего (2003)[12]. Он любезно поделился с нами тремя небольшими видеофрагментами своего варианта «Танцсимфонии». Благодаря такому щедрому жесту мы смогли увидеть слияние двух жанров — симфонии и балета — с ожившими силуэтами Гончарова на театральной сцене (см. ил. 11 а, б).

Использованная литература

1. *Арановский М. Г.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, Ленинградское отделение, 1979. 287 с.
2. *Безуглая Г. А.* Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.): Дисс. … док. иск. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. 442 с.
3. *Вязовкина В.* Другие берега // Балет. Ballet. № 6. 2004. С. 10–13.
4. *Гачева А. Г.* Русский космизм в идеях и лицах. М.: Академический проект, 2019. 431 с. (Научно-популярная серия РФФИ).

[12] Подробнее об этом: [3, *10–13*; 18, *213*; 19, *16–19*; 20, *139–143*].

5. *Гусев П. А.* Друг балета // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1974. С. 163–169.
6. *Добровольская Г. Н.* Федор Лопухов. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1976. 319 с.
7. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Том I / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; Гос. ин-т искусствознания. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 536 с.
8. *Красовская В. М.* Статьи о балете. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1967. 340 с.
9. *Лопухов Ф. В.* В глубь хореографии. 2-е изл., испр. и доп. / Ф. Лопухов. СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2017. 276 с.
10. *Лопухов Ф. В.* Величие мироздания: Танцсимфония Федора Лопухова. Музыка Л. Бетховена. Четвертая симфония. С автолитосилуэтами Павла Гончарова. Петербург: Г. П. Любарский, 1922. 20 с.
11. *Лопухов Ф. В.* Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 173 с.
12. Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности / вступ. статья Г. Н. Добровольской. М.: Искусство, 1972. 215 с., 25 л. ил.
13. *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете: Воспоминания и записки балетмейстера / лит. ред. и вступ. статья Ю. Слонимского. М.: Искусство, 1966. 367 с.
14. *Лопухов-младший Ф. В.* Балетмейстер Ф. В. Лопухов: штрихи к портрету (к 135-летию со дня рождения) // Вестник СПбГИК. 2021. № 1 (46). С. 83–86.
15. *Лопухов-младший Ф. В.* Значение теоретического наследия Федора Васильевича Лопухова в наши дни // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 3 (50). 2017. С. 93–100.
16. *Михеева Л. В., Кенигсберг А. К.* 111 симфоний: Справочник-путеводитель / ред. Б. Березовский. СПб.: Культ-информ-пресс, 2000. 671 с. (Музыка. Инструментальная музыка. Симфоническая музыка. История. Путеводитель).
17. *Раку М. Г.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.
18. *Розанова О. И.* Балет в стенах консерватории // «Здесь музыка венчает танец…». 50 лет кафедре хореографии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова / отв. ред. А. А. Соколов-Каминский. СПб.: Композитор, 2013. С. 208–222.
19. *Розанова О. И.* Никита Долгушин // Балет. Ballet. 2003. № 4–5. С. 16–19.
20. *Розанова О. И.* Шедевры балета 19 и 20 века в 21 веке: Сборник статей (Учеб. пособие). СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. 267 с.
21. *Савельева И. П.* Идеи космизма в музыкальной культуре Серебряного века: Монография. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2009. 127 с.
22. *Соколов-Каминский А. А.* Танцсимфония Ф. В. Лопухова «Величие мироздания» на музыку четвертой симфонии Бетховена (опыт реконструкции) // Театр и драматургия: Труды ЛГИТМиК. Вып. 3 / отв. ред. Г. А. Лапкина. Л.: ЛГИТМиК, 1971. С. 389–393.
23. *Соколов-Каминский А. А.* Ф. В. Лопухов и его симфония танца // Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. Вып. 1. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1974. С. 161–190.

24. *Способин И. В.* Музыкальная форма: Учебник. 7-е изд. М.: Музыка, 1984. 400 с.
25. *Суриц Е. Я.* Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917–1927 годах // Советский балетный театр. 1917–1967 / ред. В. М. Красовская. М.: Искусство, 1976. С. 7–105.
26. *Суриц Е. Я.* Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. 360 с., 32 л. ил. (Министерство культуры СССР. ВНИИ искусствознания).
27. *Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И. и др.* Музыкальная форма: Учебник для музыкальных училищ. М.: Музыка, 1965. 395 с., с нот., ил.
28. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 4-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. 496 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).
29. *Цветкова Е. О.* Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия: проблемы интерпретации музыкального текста. Дисс. … канд. иск. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. 408 с.

Получено: 16 августа 2021 года
Принято к публикации: 2 ноября 2021 года

Об авторе:

Данила Вадимович Любимов — студент V курса композиторско-музыковедческого факультета Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

References

1. Aranovskiy, Mark G. 1979. *Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov. Issledovatel'skie ocherki* [Symphonic Explorations: The Problem of the Symphony Genre in Soviet Music of 1960–1975. Research Essays]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, Leningradskoe otdelenie. (In Russian).
2. Bezuglaya, Galina A. 2021. "Muzyka baleta v kontekste muzykal'noy deyatel'nosti khoreografov (konets 16 — pervaya tret' 20 vv.) [Ballet Music in the Context of Choreographers' Musical Activity (Late 16th — First Third of 20th Centuries)]." Ph.D. diss., Vaganova Ballet Academy. (In Russian).
3. Vyazovkina, Varvara A. 2004. "Drugie berega (k 100-letiyu Balanchina) [Other Shores (Celebrating Balanchine's 100th Birthday)]." *Balet* [Ballet], no. 6/2004, 10–13. (In Russian).
4. Gacheva, Anastasiya G. 2019. *Russkiy kosmizm v ideyakh i litsakh* [Russian Cosmism in Ideas and Faces]. Moscow: Akademicheskiy proekt. (In Russian).
5. Gusev, Petr A. 1974. "Drug baleta [Ballet Friend]." In *Vospominaniya o B. V. Asaf'eve* [Memories of B. V. Asafyev], edited by Andrey N. Kryukov, 163–69. Leningrad: Muzyka, Leningradskoe otdelenie. (In Russian).
6. Dobrovol'skaya, Galina N. 1976. *Fedor Lopukhov* [Fedor Lopukhov]. Leningrad: Iskusstvo, Leningradskoe otdelenie. (In Russian).
7. Kirillina, Larissa V. 2009. *Betkhoven. Zhizn' i tvorchestvo* [Beethoven. Life and Work], in 2 vols., vol. 1. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).

8. Krasovskaya, Vera M. 1967. *Stat'i o balete* [Articles about Ballet]. Leningrad: Iskusstvo, Leningradskoe otdelenie. (In Russian).
9. Lopukhov, Fedor V. 2017. *V glub' khoreografii* [Deep Into the Choreography]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt Peterburg. (In Russian).
10. Lopukhov, Fedor V. 1922. *Velichie mirozdaniya: Tantssimfoniya Fedora Lopuhova. Muzyka L. Betkhovena. Chetvertaya simfoniya. S avtolitosiluetami Pavla Goncharova* [The Greatness of the Universe: Dance Symphony by Fyodor Lopukhov. Music by L. Beethoven. The Fourth Symphony. With autolithosiluets by Pavel Goncharov]. St. Petersburg: G. P. Lyubarskiy. (In Russian).
11. Lopukhov, Fedor V. 1925. *Puti baletmeystera* [The Ways of the Choreographer]. Berlin: Petropolis. (In Russian).
12. Lopukhov, Fedor V. 1972. *Khoreograficheskie otkrovennosti* [Frankly About Choreography]. Edited by Galina N. Dobrovolskaya. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
13. Lopukhov, Fedor V. 1966. *Shest'desyat let v balete: Vospominaniya i zapiski baletmeystera* [Sixty Years in Ballet: Memoirs and Notes of the Choreographer]. Edited by Yuriy I. Slonimskiy. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
14. Lopukhov Jr., Fedor V. 2021. "Balletmaster F. Lopukhov: A Portrait (For His 135th Birthday)." *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury / Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture*, no 1/2021 (46), 83–86. (In Russian).
15. Lopukhov Jr., Fedor V. 2017. "The Importance of Fedor Vasilyevich Lopukhov's Theoretical Legacy Nowadays." *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj / Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, no. 3/2017 (50), 93–100. (In Russian).
16. Mikheeva, Lyudmila V., and Alla K. Kenigsberg. 2000. *111 simfoniy: Spravochnik-putevoditel'* [111 Symphonies: A Reference Guide], edited by Boris L. Berezovskiy. St. Petersburg: Kul't-inform-press. (In Russian).
17. Raku, Marina G. 2014. *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [Musical Classics in the Myth-Making of the Soviet Era]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
18. Rozanova, Ol'ga I. 2013. "Balet v stenakh konservatorii [Ballet in the Conservatory]." In *"Zdes' muzyka venchaet tanets…". 50 let kafedre khoreografii Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni N. A. Rimskogo-Korsakova* ["Here the Music Crowns the Dance…" 50 years of the Choreography Department of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory], edited by Arkadiy A. Sokolov-Kaminskiy, 208–22. St. Petersburg: Kompozitor. (In Russian).
19. Rozanova, Ol'ga I. 2003. "Nikita Dolgushin." *Balet* [Ballet], no. 4–5/2003, 16–19. (In Russian).
20. Rozanova, Ol'ga I. 2020. *Shedevry baleta 19 i 20 veka v 21 veke: Sbornik statey (Uchebnoe posobie)* [Masterpieces of 19th and 20th Century Ballet in the 21st Century. Collected Papers (A Textbook)]. St. Petersburg: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoy. (In Russian).
21. Savel'eva, Irina P. 2009. *Idei kosmizma v muzykal'noy kul'ture Serebryanogo veka: Monografiya* [Ideas of Cosmism in the Musical Culture of the Silver Age: A Monograph]. Nizhnevartovsk: Izdatel'stvo Nizhnevartovskogo gumanitarnogo universiteta. (In Russian).

22. Sokolov-Kaminskiy, Arkadiy A. 1971. "Tantssimfoniya F. V. Lopukhova 'Velichie mirozdaniya' na muzyku chetvertoy simfonii Betkhovena (opyt rekonstruktsii) [F. V. Lopukhov's Dance Symphony 'The Greatness of the Universe' to the Music of Beethoven's Fourth Symphony (Reconstruction)]." In *Teatr i dramaturgiya* [Theater and Drama], edited by Galina A. Lapkina, 389–93. Vol. 3 of *Trudy LGITMiK* [The Works of LGITMiK]. Leningrad: LGITMiK. (In Russian).
23. Sokolov-Kaminskiy, Arkadiy A. 1974. "F. V. Lopukhov i ego simfoniya tantsa [F. V. Lopukhov and His Dance Symphony]." In *Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta* [Music and Choreography of Modern Ballet], collected papers, vol. 1, 161–90. Leningrad: Muzyka, Leningradskoe otdelenie. (In Russian).
24. Sposobin, Igor' V. 1984. *Muzykal'naya forma: Uchebnik* [Musical Form: Textbook]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
25. Surits, Elizaveta Ya. 1976. "Nachalo puti. Balet Moskvy i Leningrada v 1917–1927 godakh [The Beginning of the Path. Ballet of Moscow and Leningrad in 1917–1927]." In *Sovetskiy baletnyy teatr. 1917–1967* [Soviet Ballet Theater. 1917–1967], edited by Vera M. Krasovskaya, 7–105. Moscow: Iskusstvo.
26. Surits, Elizaveta Ya. 1979. *Khoreograficheskoe iskusstvo dvadcatykh godov* [Choreographic Art of the Twenties]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
27. Tyulin, Yuriy N., Tatiana S. Bershadskaya, and Iosif Ya. Pustyl'nik. 1965. *Muzykal'naya forma: Uchebnik dlya muzykal'nykh uchilishch* [Musical Form: A Textbook for Music Schools]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
28. Kholopova, Valentina N. 2013. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy: Uchebnoe posobie* [Forms of Musical Works: A Textbook]. St. Petersburg: Lan'; Planeta Muzyki. (In Russian).
29. Tsvetkova, Evgeniya O. 2004. "Instrumental'nye sochineniya v russkom balete 20 stoletiya: problemy interpretatsii muzykal'nogo teksta [Instrumental Compositions in the Russian Ballet of the 20th Century: Problems of Interpretation of the Musical Text]." Ph.D. diss., Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).

Received: August 16, 2021
Accepted: November 2, 2021

Author's Information:

Danila V. Lyubimov — 5th year student of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Department of Composition and Musicology