



# MUSICUS

ВЕСТНИК  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ  
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ  
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России **П6982**

**№ 3 (75) • июль • август • сентябрь • 2023**

## Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован  
в Федеральной службе по надзору  
в сфере массовых коммуникаций, связи  
и охраны культурного наследия  
Свидетельство о регистрации средства  
массовой информации ПИ № ФС77-30963

## Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

## Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ  
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ  
Ирина Степановна ПОПОВА

## Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

## Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

## Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

## Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.  
Тел.: +7 (812) 644-99-88  
E-mail: edition@conservatory.ru  
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать 30.09.2023 г.  
Формат 60 × 84 1/8. Бумага кн.-журн. Печать  
офсетная. Зак. № 15709.

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены  
в Санкт-Петербургской государственной  
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»  
197198, Санкт-Петербург, ул. Б. Пушкарская,  
д. 10, литер 3, пом. 32-Н. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.  
Мнение редакции не всегда совпадает  
с мнением авторов материалов. За публикацию  
предоставленных в редакцию материалов го-  
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-  
нале, не могут быть полностью или частично  
воспроизведены, тиражированы и распростра-  
нены без письменного разрешения редакции.

© Санкт-Петербургская государственная  
консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова

## Содержание

### Alma mater

Звучит музыка Рахманинова

(А. Э. Шелудько, В. А. Альтшулер, А. А. Болдырев, В. А. Евтодьева,  
О. Г. Вайнштейн, Е. А. Спист, А. Н. Васильев, Е. А. Серединская,  
Д. Л. Петров, А. И. Рогалева). *Беседовала М. Михеева* ..... 3

Оглядываясь на пройденный путь. Баховские чтения в Ленинграде /

Санкт-Петербурге (А. П. Милка, К. И. Южак). *Беседовала А. Янкус* ... 20

### Studia

А. Соколов - Каминский И. Провал? — Открытие!

Танцсимфония Ф. В. Лопухова «Величие мироздания»  
на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена ..... 31

Н. Яковлева. К истории несостоявшегося сотрудничества

Леонида Мясина с советскими театрами ..... 41

И. Райский И. Стравинский в Ленинграде ..... 51

### Концерты

А. Лаврухин. Стравинский в «Голландии» ..... 60

Е. Хаздан. Время Стравинского ..... 63

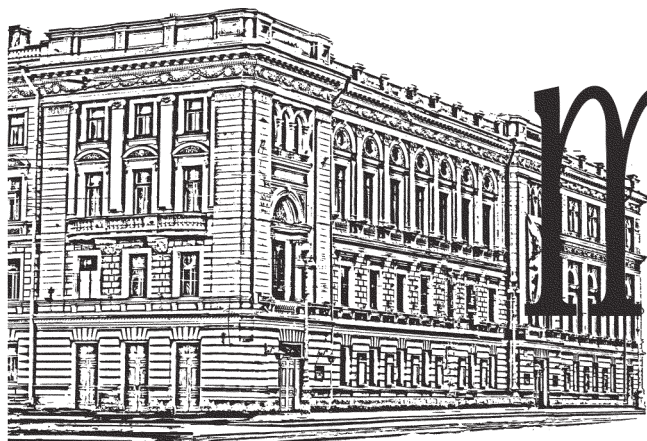
И. Светличная. Санкт-Петербургская консерватория  
в Мемориальном музее-усадьбе Н. А. Римского-Корсакова ..... 66

Наши авторы ..... 68

В оформлении обложки использованы документы и фотографии, иллюстрирующие «петербургские  
страницы» биографии С. В. Рахманинова — учебу в Санкт-Петербургской консерватории (1882–1885)  
и выступление в концертных залах столицы (1910-е).

Лицевая сторона: здание и интерьеры консерватории в 1880-е годы, ее директор К. Ю. Давыдов  
и педагоги юного Рахманинова — В. В. Демянский (класс фортепиано), А. И. Рубец и А. К. Лядов (класс  
элементарной теории), программа ученического вечера.

Задняя сторона: концертные залы, программы, обложка прижизненного издания, письмо на бланке,  
современники А. К. Глазунов и А. И. Зилоти, исполнявшие сочинения Рахманинова.



# MUSICUS

QUARTERLY  
OF THE SAINT PETERSBURG  
RIMSKY-KORSAKOV  
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 3 (75) • july • august • september • 2023

## Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service  
on Supervision in the Sphere of Mass Media,  
Communication and Cultural Heritage Protection.  
Registration certificat of mass information  
medium ПИ № ФС77-30963

## Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

## Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA  
Andrey DENISOV  
Irina POPOVA

## Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

## Design and imposition

Y. NOGAREVA

## Photographer

V. KONOVALOV

## Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88  
E-mail: [edition@conservatory.ru](mailto:edition@conservatory.ru)  
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 30.09.2023

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.  
Offset print.

Print model and electronic imposition  
accomplished at the Saint Petersburg  
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Skifia-print LLC, Bolshaya  
Pushkarskaya str., house 10, letter Z, room 32N,  
St. Petersburg, 197198, Russia.

Circulation: 120 copies.

*Articles submitted to the magazine undergo peer  
reviewing. The Editorial Board's opinion may not  
coincide with the author's. No royalties are paid  
for publication of the materials.*

*Materials published in this magazine may not be  
reproduced, circulated or distributed, completely or  
partially, without Editorial Board's permission given  
in written form.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State  
Conservatory

## Contents

### Alma mater

There is Rachmaninoff's music

(A. Sheludko, V. Altshuler, A. Boldyrev, V. Evtodieva, O. Vainshtein,  
E. Spist, A. Vasilyev, E. Seredinskaya, D. Petrov, A. Rogaleva).

*An interview by M. Mikheeva* ..... 3

Looking back at the path we have traveled. Bach-Readings in Leningrad /

St. Petersburg. (A. Milka, K. Yuzhak). *An interview by A. Yankus* ..... 20

### Studia

A. S o k o l o v - K a m i n s k y. Failure? — Discovery!

Feodor V. Lopukhov's Dance Symphony "The Greatness of the Universe"  
to the music of Beethoven's Forth Symphony ..... 31

N. I a k o v l e v a. Towards the History of Leonid Myasin's Cooperation

with Soviet Theatres ..... 41

I. R a i s k i n. Stravinsky in Leningrad ..... 51

### Concerts

A. L a v r u k h i n e. Stravinsky in "New Holland" ..... 60

E. K h a z d a n. The Time of Stravinsky ..... 63

I. S v e t l i c h n a y a. St. Petersburg Conservatory at the Memorial Estate  
of Nikolay Rimsky-Korsakov ..... 66

Our authors ..... 68

The cover design includes the documents and photos, which illustrate the "St. Petersburg pages" of Sergey Rachmaninoff's biography—his studies at the Conservatory (1882–1885) and performances on various stages (1910s).

On the front side: building and interiors of the St. Petersburg Conservatory in the 1880s, its director Karl Yu. Davydov and teachers of young Rachmaninoff—Vladimir V. Demyansky (special piano), Alexander I. Rubets and Anatoly K. Lyadov (elementary theory), and students' soiree program.

On the back side: concert halls, programs, cover of a lifetime edition, letter on a letterhead, contemporaries Alexander K. Glazunov and Alexander I. Ziloti, who performed Rachmaninoff's pieces.

Arkady SOKOLOV-KAMINSKY  
**Failure? — Discovery!**  
*Feodor V. Lopukhov's Dance Symphony*  
*"The Greatness of the Universe"*  
*to the music of Beethoven's Forth Symphony*

The article proposes to interpret the content of the Dance Symphony by Feodor V. Lopukhov, relying on the music — Beethoven's Forth Symphony, and the recording of the dance, performed by the director himself. The choreographer entrusted this recording to the only researcher, the author of the article, got acquainted with the first experiments of the analysis, and approved of the samples in writing. The genre, discovered by Lopukhov and not understood by contemporaries of the early 1920s, finally marked the boundaries of the ballet art: from the event performance to the dance symphony, and opened a new direction of search — to compete in content with instrumental symphonic music. One of the participants in Lopukhov's premiere, the future George Balanchine, achieved brilliant results here.

**Keywords:** Feodor V. Lopukhov, L. van Beethoven, D. Balanchine, Pavel I. Goncharov, dance symphony.

Аркадий СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ  
**Провал? — Открытие!**  
*Танцсимфония Ф. В. Лопухова*  
*«Величие мироздания» на музыку*  
*Четвертой симфонии Л. Бетховена*

Статья предлагает трактовать содержание Танцсимфонии Ф. В. Лопухова, опираясь на музыку — Четвертую симфонию Л. Бетховена, и запись танца, выполненную самим постановщиком. Хореограф доверил эту запись единственному исследователю — автору статьи, ознакомился с первыми опытами анализа, письменно одобрил пробы. Жанр, открытый Лопуховым и не понятый современниками начала 1920-х годов, окончательно обозначил границы балетного искусства: от сюжетного спектакля до Танцсимфонии, открыл новое направление поисков — состязаться в содержательности с инструментальной симфонической музыкой. Один из участников премьеры Лопухова будущий Джордж Баланчин достиг здесь блестящих результатов.

**Ключевые слова:** Ф. В. Лопухов, Л. Бетховен, Дж. Баланчин, П. И. Гончаров, танцсимфония.

Редко, думаю, безусловный провал, вызвавший немому зрителя, становится эпохальным событием. Но такие чудеса в театре встречаются. Объяснить это может только время — тот опыт, которым оно нас награждает. Трудно тем, кто в схватку с временем вступает и, не зная того, опережает этот неостановимый бег. Таким неизбежно грозит одиночество. Лопухов был приговорен к нему. Испытание, посланное свыше. Не всем дано выдержать такое. А Лопухов? Выдержал ли он? Судите сами.

Он не был гением танца. В танце его, безусловно, превосходили другие. И брат, и сестры. А рядом, двумя классами младше, в Театральном училище на улице ныне Зодчего Росси рождалось нечто ни с чем не сравнимое — танцовщик Вацлав Нижинский. Чудо XX века, легенда и боль эпохи потрясений: мировой войны и революций. Двум будущим корифеям хореографического искусства — Лопухову и Нижинскому — предстояло встретиться в одном спектакле «Ацис и Галатей» на музыку А. В. Кадлеца (1905). То был балетмейстерский

дебют еще одного титана и первопроходца Михаила Фокина, во многом определившем развитие балета следующих десятилетий. Судьба свела вместе совершенно разных людей: их сближало одно — одержимость танцем.

Каждый шел своим путем, намечая дорогу другим. Это был их индивидуальный путь — но также путь развития искусства, определенных тенденций в нем. В итоге Фокин, по-новому чувствуя в танце прихотливую игру оттенков и настроений, талантливо воплотил тенденции импрессионизма в хореографической культуре начала века; Нижинский, во власти требовательных зовов своего подсознания, тяготел к экспрессионизму; Лопухов утверждал торжество рационализма — чтил, даже кидаясь в объятия модернизма, опыт классических традиций, и к ним неизменно возвращался: так рождалась в танце неоклассика.

Тут отправная, исходная точка — сошлись, пересеклись, столкнулись крупные художественные воли и предпочтения: вспыхнули искры творчества, занялись зори предстоящих откровений. Это была «точка роста» будущего балетного искусства нового XX века: все ломалось и начиналось сызнова. Существовало в мощном поле противодействующих начал и переломных событий: изгнание Петипа из Мариинского театра в 1903 году — один полюс, приезд в Петербург Айседоры Дункан в 1905-м другой. Кончилась одна эра, началась другая. Новая эра классического танца. И не только классического: танца вообще.

Менялась роль танца в культуре человечества, его место в цивилизации.

Осознание того пришло не сразу. Да и кардинальным открытиям еще предстояло свершиться. «Лебедь», ставший «Умиравшим», Павловой и Фокина — 1907 год; «Петрушка» Нижинского и Фокина — 1911-й; «Весна священная» в постановке Нижинского — 1913-й. Переломные моменты овеяны музыкой еще одного гения — И. Ф. Стравинского. В этом ряду, на мой взгляд, и Танцсимфония Лопухова. Вроде бы бесцветно прошедшая премьера, не удостоенная во время показа даже скандала, взорвала хореографические будни.

Почему?

Здесь тенденция отрицания — созидать новое вопреки предшествовавшему, наперекор, — исчерпала себя. Культура прошлого, сокровища, достигнутые там, составляли незыблемую основу, стержень мировоззрения нашего героя, в полную грудь жадно вдохнувшего атакующий воздух перемен. Лопухов как хореограф вступал в мир не разрушителем — созидателем. Таким и был его герой. Герой Танцсимфонии. Она в этом смысле автобиографична. «Кто хочет знать, что я за человек, смотри Танцсимфонию», — начертано Лопуховым на первой странице хореографической партитуры<sup>1</sup>. Исповедь!

Лопухов — созидатель, творец новой Вселенной танца. А вокруг?

Пафос ломки и разрушений — суть происходящего в первые два десятилетия XX века. Мир взбунтовался, покусился на основы своего существования. В России — революции, одна за другой. И Европа втянута в эти события, непосредственно участвует в них: тут решаются судьбы ряда стран, не только России. Мировая война, химическое оружие — реальная угроза жизни на Земле.

Искусство предчувствует драматические события реальности и по-разному откликается на них — то болезненно, то с надеждой на просветление.

Трагизм противоречий эпохи — в обреченности ряда героинь Павловой и Спесивцевой. Лебедь Павловой умирает, вопреки музыке, но в памяти зрителя навечно отпечатался образ совершенства и красоты — и они бессмертны! Петрушка Нижинского, сочиненный Фокиным, словно вопрошает: есть ли будущее у человечества, расстающегося с последними следами духовности. Эти отсветы духовного, искренние отклики, живость душевных движений остались только в изолированных от внешнего мира ограниченных пространствах, так схожих с камерой-одиночкой, — у кого? У куклы с тряпичным телом!

«Весна священная» и формой, и масштабом спорит даже с этими шедеврами. Это не шедевр — больше: революция. Хаос надвигается на мир и готов его поглотить. Способы умерщвлять массы людей совершенствуются, пугая масштабами. Всё поглотит хаос? Смерть восторжествует?

«Нет!» — провозглашает скандальная премьера, в мире, несмотря ни на что, исконно царит порядок. Незыблемый, вечный, нерушимый. Если человечество забыло эти истины, следует вернуться к началу, к истокам — к первооснове.

Первобытности!

И там, в «Весне священной», смерть присутствует, даже организует ход событий. Но это не конец — начало всеобщего пробуждения. Как у зерна: умирая, оно дарит новую жизнь. Так было — и так будет всегда.

А Танцсимфония? Неужели тут можно увидеть перекличку, некую связь? Там — ломающий привычное Стравинский, модернист, здесь — классик, Бетховен.

Четвертая симфония, эта просветленная, лиричнейшая музыка написана композитором в годы влюбленности и предвкушения счастья, несет в себе торжество вечного порядка. Лопухов вторит ему. А время? Согласуется с намерениями хореографа или им противостоит?

Премьера Танцсимфонии состоялась 7 марта 1923 года. А задумана много раньше: если верить записи Лопухова на той же хореографической партитуре, еще в 1918 году<sup>2</sup>. В прошлом — мировая война и Октябрь-

<sup>1</sup> Хореографическая партитура Танцсимфонии Ф. В. Лопухова «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена (рукопись). Из личного архива автора статьи (передана в ноябре 1967 года). Об этом документе см.: [13, с. 31].

<sup>2</sup> Там же.



ская революция, настоящее — Гражданская война. Она завершится созданием в 1922 году нового государства — СССР. Хаос, анархия, разруха и здесь первенствовали, только-только забрезжили новые возможности от былых ужасов очнуться. Лопухов эти возможности предвосхищает. Его шокирующее произведение провозглашает главенство порядка, зовет к стройности, гармонии, красоте.

Незыблемость основополагающих законов — условие существования и общества, и природы. И эти законы едины! «Весна священная», действительно, парадоксальным образом с Танцсимфонией, как видим, перекликается.

Нижинский и Лопухов по-разному, отвечая природе музыкальной основы, говорят о сходном!

Нижинский — о вечной, непреходящей победе жизни. Итог там, повторимся, — всеобщее пробуждение могучих природных сил, тенденций созидания. И человек в происходящем деятельно участвует. Он — связующее звено между кормилицей-землей и высшими, божественными силами: их надо расположить — и к себе, и к земле, задобрить, взять в союзники. Даже ценою жертвы. Приношение жертвы здесь — не убийство человека, привычные нравственные оценки тут не годятся. «Избранница» осознает значимость собственной персоны в данных обстоятельствах: ее «величают». И весь обряд разворачивается таким образом, что делает ее центральной фигурой, своеобразной «королевой» происходящего. «Избранница» сознательно жертвует собой! И как — в танце.

Она уже изнемогает, у нее нет сил, вот-вот упадет. Соплеменники не дают ей коснуться земли, напиться притоком сил, продлить мгновения жизни. Помогают ей завершить путь — выполнить священный долг.

Кто она здесь, «Избранница»? Героиня? Нет! Она чрезвычайно значимое звено в цепи. Завершающее. Избранная — могла быть другая. Избранная не людьми — высшими силами, судьбой.

Личности еще не родились, их тут нет. Персонажи — определенные функции, у них есть предназначение. Старейший-Мудрейший — страж незыблемого порядка, носитель традиции. Исполняет важнейший акт в пробуждении Земли: «Поцелуй земли». «Избранница небес» призвана наладить связи с высшими силами, умиловать их.

У Лопухова, напротив, герой — личность: демиург, творец. Танцсимфония — о сотворении мира танца и рождении тем самым Художника. Итог — духовный взлет человечества, торжество в человеке творческого начала. Победа разума, порядка, гармонии, красоты.

Темы «Весны священной» и Танцсимфонии, действительно, парадоксальным образом перекликаются! Главенство порядка, торжество созидательного начала, творческих сил природы — в «Весне священной», и человека — в Танцсимфонии.

Исторический процесс погружает мир в объятия хаоса и разрушений; искусство этому противостоит — столь несхожими гимнами созиданию.

В Советской России, уставшей от крикливости агиттеатра, от несовпадения там намерений и результата, А. В. Луначарский в 1923 году провозглашает: «Назад к Островскому!» Интерес к прошлому, к достижениям искусства былых времен возрождается на официальном уровне! Лопухов, оказывается, и здесь время опережал.

Об истоках Танцсимфонии и предыстории написано предостаточно, в том числе и автором этих строк [12–14]. Непременно называют опыты М. Фокина и А. Горского, вспоминают даже А. Дункан, своим танцем интерпретировавшей симфоническую музыку. Балетный театр, действительно, вслед за ней повернулся в эту сторону. И оттенок студийности тут присутствовал: Лопухов осуществил свой замысел на группе энтузиастов «Петроградский академический Молодой балет» — тех, кто гнушался театральной рутины и академической косности, жаждал перемен, собственными усилиями способствовал им.

А само событие оказалось значимым не для зрителя — для участников спектакля, прежде всего, погруженных в лабораторные поиски рождающегося самобытного хореографа, подлинного художника. Сам процесс творчества разворачивался на их глазах, тут, в репетиционном зале, вовлекая их в это чудо рождения неведомого и желанного. Мариэтта Харлампиевна Франгопуло<sup>3</sup>, тогда двадцатидвухлетняя начинающая танцовщица, рассказывала мне, что встречи с Лопуховым околдовывали молодежь. Она уверяла: его понять было трудно, их разделял и возраст, и опыт, и осознание проблем; увлекала, завораживала страстность, уверенность в плодотворности избранного пути — одержимость даже, почти экстатическая. Лопухов был факелом, горел — они, начинающие, вспыхивали рядом.

Перечень имен, причастных к рождению Танцсимфонии, впечатляет. Тут много персон первейших. Утвердившихся как знаковые в отечественном балете и даже зарубежном.

Но особое место в нем принадлежит Георгию Баланчивадзе, будущему Джорджу Баланчину, справедливо величаемому создателем американского балета. А здесь, в «Молодом балете», он успешно ставил первые свои номера и даже сочинял музыку. Слыл главным хореографом и в известном смысле верховодил сообществом.

В пристрастии к музыке едва ли не обошел Лопухов. Он был пронизан музыкой с детства. В семье все было к ней причастно: отец — известный грузинский композитор — пел, увлекался, как и супруга, фортепиано. Брат унаследовал талант отца и тоже состоялся как высоко ценимый в советское время сочинитель музыки. Георгий с фортепиано не расставался; в трудные пер-

<sup>3</sup> Создатель уникального собрания раритетов по истории русского балета со времен Хореографического училища, своеобразного музея, ныне Мемориальный кабинет по истории русского балета носит ее имя.

вые послереволюционные годы, когда Театральное училище было закрыто, оставшись без средств к существованию, юношей стал кормильцем и зарабатывал на хлеб тапером в кинотеатрах, сопровождая немые фильмы, не гнушался быть аккомпаниатором просто на танцах. Поступил даже в консерваторию, чтобы продолжить свое образование как пианист, не исключено, занимался там и композицией; не закончил полного курса из-за отъезда за рубеж.

Лопухов, назначенный хореографом-руководителем балета бывшего Мариинского театра, признанный как состоявшийся хореограф, и Баланчивадзе, делающий в балетмейстерской карьере первые шаги, оказались не просто единомышленниками — они по природе своего таланта были близки: таких называют «одной группы крови».

Баланчин в затеянном Лопуховым невиданном зрелище оказался драгоценным зерном, напоенным аурой открытий Мастера, признанного им впоследствии Учителем: это зерно открывалось, прорастало, давало первые многообещающие ростки. Оба, вслед за Фокиным, обозначившим рубеж балета XX века, наметили основные пути танца будущего: границы, в которых этому искусству предстояло развиваться.

Первым это сделал Лопухов. Он обозначил предел собственных возможностей танца: состязание с симфонической музыкой. Обсуждение природы балетного искусства нередко ограничивают истиной — раздел музыкального театра, тем самым подчеркивая тяготение с одной стороны к музыке, с другой — к театру. Танец тут остается в тени. Лопухов, погружаясь в музыку, танец лелеет, пестует, ему поклоняется, даже боготворит. Хореограф так сформулировал свой «символ веры»: «Танец — шаг Бога, — с музыкой — языком Бога, — вот все что нужно для новой освобожденной формы хореографического искусства, называемого мной „танцсимфония“» [4, с. 4]. Изобретатель этого типа спектакля дерзко полагает «насушной необходимостью <...> создание новой формы хореографического искусства, с танцем освобожденным и самодовлеющим» [4, с. 3]. Рефреном — «освобожденный»: от чего? От фабулы, сюжета — конкретики слова, предметности оформления, адресной узнаваемости изобразительного искусства: «Хореография, заперев себя в тесные рамки сюжетно-аксессуарного балета, не выявит все свое богатство и не представит возможность дать величайшие моменты хореографического переживания» [4, с. 3].

К этому — величайшему переживанию, то есть потрясению от танца — зовет реформатор! Недаром размышления о собственной профессии — книгу «Пути балетмейстера» — он адресовал своему кумиру: «Посвящаю высшей представительнице хореографического искусства Анне Павловне Павловой» [7, с. 5].

У Бетховена Четвертая симфония программы не имеет. Лопухов своему детищу программу все-таки предпослал. Принято считать, ее многозначительная

туманность провалу премьеры весьма способствовала. Баланчин этот опыт учел и никогда не отвечал на вопрос, о чем его постановка.

Между тем предложенная Лопуховым, высмеянная современниками программа — интересный документ времени. Дань гигантомании, гиперболизации происходящего — все события воспринимать преувеличенными. Но об этом отдельный разговор. Сначала хочется узнать — можно ли понять сегодня нам, вооруженным опытом балета прошедшего столетия, о чем была отвергнутая современниками тех далеких 1920-х годов новаторская постановка Лопухова.

Сделаем еще одну попытку.

Четвертая симфония Бетховена — о счастье, озаряющем человека изнутри. Это «одно из редких в наследии Бетховена лирических сочинений крупной формы», тут, утверждает известный музыковед, музыка «озарена светом счастья, идиллические картины согреты теплом искреннего чувства» [2, с. 91]. И продолжает: «В медленном вступлении возникает романтическая картина — с тональными блужданиями, неопределенными гармониями, таинственными отдаленными голосами. Но сонатное аллегро, будто залитое светом, отличается классической ясностью. Главная партия упруга и подвижна, побочная напоминает простодушный наигрыш сельских свирелей — фагот, гобой и флейта словно переговариваются между собой» [2, с. 92–93].

Во Вступлении у Лопухова Герой величаво ступал ушедшим в себя, в собственные мысли, стремясь в далекие выси. Его заоблачные мечтания — начало, зачин творческого акта: поиск темы, замысла будущего создания. Он — художник. Образ, рожденный его фантазией, предстает в облике девушки. Теперь они неразрывны: девушка следует за юношей, настигает его, обегает кругом — «окольцовывает», составляет ему пару. Герой — одновременно индивидуальность и нечто иное: созидатель, демиург и часть сообщества, составленного из таких же личностей как он, восьмикратно повторенных, множащих его, это единая команда. Так рождалась средствами пластики тема творчества.

Участники, собравшись в линию, воедино, цепочкой огибали сцену. Мелькнула фигура спирали (она воцарится в финале) и тут же исчезла, растворилась: участники составили в итоге круг. Пытливый взгляд каждого нацелен в центр — прикован к нему. Свершалась ворожба. Усилия складывались, фокусировались, росли лавиной, концентрируясь, достигали критического предела. Слово солнечные лучи собирались увеличительным стеклом. Взрыв был неминуем, разметал участников ритуала в стороны. Свершалось главное: в музыке рождалась тема, в сценическом действии — образ Солнца: знак озарения, открытия, творчества. Его символизировал круг — фигура идеальная, знак совершенства, божественности, духовности<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> В Программе Лопухова: «1. Вступление. 1. Образование света. 2. Образование солнца».



Участники Танцсимфонии Ф. В. Лопухова  
«Величие мироздания»  
(опубликовано в: [13, с. 41])

Гас свет и снова загорался. В глубине сцены — обретенное, два концентрических круга исполнителей: внутренний — девушек, наружный — юношей. Достигнутая во Вступлении спаянная общность распадалась теперь на две группы, представленные как независимые. Их действия будут различны, даже противопоставлены: в каждый момент «команды» существуют в противофазе.

Силы покидали юношей: они сникали, становились на колени, ложились на пол, съеживались в комок. И надолго замирали недвижимо — до начала репризы главной партии. Зато девушки расцветали в танце. Так хореограф реализовал в пластике динамичную главную партию первой части бетховенской симфонии: как саму жизнь и обещание жизни в будущем — там, где она пока временно уступила.

Тема взлета, устремления ввысь намечалась уже во Вступлении — и позой юношей, и движениями девушек: они исполняли маленькое *jeté* чуть отрываясь от земли, «вспархивая», словно откликаясь на зов ввысь. Теперь к этим приглушенным, едва намеченным прыжкам добавлялись другие, тоже исполняемые не в полную силу, «под сурдинку»: *pas de chats*, *saut de basque*. Тенденция приподняться над землей, возвыситься над нею, сказывалась и в других движениях: *pas glissade*, шаги на пальцах, потом *pas de bourrée*.

Девичий круг выскальзывал из теснящего кольца замерших партнеров, освободившись, обретал инициа-

тиву: исполнительницы четверками обегали лежащих юношей в противоположных направлениях, навстречу одна другой — не то прощаясь с ними, не то перенимая утраченные теми возможности. Снова мелькнул образ спирали, теперь развернувшейся в линию. Творцами, художниками становились героини происходящего, девушки. Они повторяли начальную позу юношей — присягу, призыв к взлету; иным стал их шаг — поднявшись на пальцы.

Звучала Первая побочная партия. Диалогу духовых инструментов в музыке Лопухов сопоставлял диалог, реализованный средствами пластики. Тема общения утверждалась на разных уровнях, укрупняясь.

Творец, демиург в женском обличье являл новое, собственное создание — фигуру полукруга амфитеатром, составленный танцовщицами. Полукруг был распахнут в зал, будто обнимал зрителей, искал там свое продолжение. Новая форма оказывалась производной от найденной предшественниками — круга. Тот и сейчас сохранялся неподвижной группой танцовщиков памятником достигнутому. Новой находке — полукругу — предстояло утвердиться в следующей части Танцсимфонии как организующее начало в структуре композиции.

Полукруг из девушек дробился на пары: соседки брались за руки, поднявшись на пальцы, кружились на месте. В танец вкрапливались движения балетного адажио. Этот вступительный диалог внутри каждой

пары сменялся обращением танцующих к лежащим, неподвижным. Ликующие в танце будоражили «впавших в спячку», звали к пробуждению. Девушки разрезали этот круг диагональю своего бега, огибали изнутри, потом снаружи. Их пульсирующий круг то сжимался, то расширялся — казалось, «дышал», в надежде вернуть это животворное дыхание партнерам.

Наконец, пробудить юношей удавалось. Но энергия пребывающих в танце иссякала.

Вступала главная партия репризы. «Команды» подменяли одна другую, обменивались темами: из танца выбывали девушки, становясь недвижимыми, оживая лишь в самом финале части; юноши, напротив, набирали силу. Их танец перекликался с тем, что явили предшественницы, в общих чертах повторял знакомые ходы. Отличались детали: пальцевую технику заменили партерные вращения, прибывала прыжковая техника. Взлет становился уверенней.

Финал обозначал повтор цикла, возобновляемость как неизблемый закон: снова «увядали» юноши, возвращались к жизни девушки. В танце воплощалась преемственность поколений. Она была вечной. Найденное, открытое, завоеванное, сама жизнь, наконец, непременно передавались восприимчивым.

Лопухов Танцсимфонией присягал в верности традиции, ее животворной силе<sup>5</sup>.

В первой части постановки рождались пластические идеи, которые затем развивались в следующих разделах. Так было и с рисунком танцевальных групп, и с некоторыми комбинациями движений — своеобразными зернами будущих танцевальных фраз, комбинаций, тем. Классический танец в композициях Лопухова постепенно раскрывал свои возможности, являя то одну, то другую грань. Общим было — оторваться от земли, приподняться над нею. Возвыситься над обыденностью увлеченным мечтою. И — произрасти: дать начало тому, что следом вырастет, даже расцветет.

Следующая часть симфонии у Бетховена — центральное адажио, поэтичнейшие страницы лирики редкостной красоты. Этой музыкой восхищались Чайковский и Шуман. Композитор наслаждался личным счастьем и одаривал своим восторгом остальных.

Музыковед А. К. Кенигсберг писала: «Вторая часть — типичное бетховенское адажио в сонатной форме, сочетающее напевные, почти вокальные по складу темы с непрерывной ритмической пульсацией, которая придает музыке особую энергию, драматизирующую развитие» [2, с. 93]. Вторая часть у Лопухова раскрывала богатство выразительных средств танцевального адажио — раздела лирики преимущественно. Здесь утверждалась красота, ее огромная созидательная сила. Вспоминался Достоевский, его девиз: «Красота спасет мир!»

В этой постановке, студийной по характеру, все исполнители, считалось, равноправны, и привычного для балетной труппы иерархического деления на солистов и кордебалет не было. Это справедливо, но не до конца: во второй части Танцсимфонии впервые появлялись две исполнительницы, которым придавалась особая роль, центральная — воплотить образ красоты. Это были Александра Данилова и Лидия Иванова, обе — выпускницы 1921 года, ученицы О. И. Преображенской, которым предсказывалась блестящая сценическая карьера: в них видели будущее петроградского балета<sup>6</sup>.

Начальная композиция второй части воспроизводила найденное в предыдущем разделе девушками, ставшими творцами — полукруг, амфитеатр, составленный здесь из восьми юношей. В центре — в фокусе их внимания — находились две танцовщицы, новые, особенные, казалось, сотворенные духовным посылом Творца, Художника. Этот посыл и был воплощен коллективным портретом Героя в облике восьми юношей.

Они охраняли это очерченное ими пространство, изолировали и защищали отделенное, напитывали собственной энергией: концентрировали ее, адресуя допинг дуэту девушек. Цепочкой, взявшись за руки, не сходя с места, юноши, в полном согласии с музыкой, передавая ее подчеркнутую ритмическую фигуру, переступали с ноги на ногу — акцент делался то на переднюю, то на заднюю ногу. Девушки, тоже взявшись за руки, вместе с юношами начинали с того же движения, «переступа»: так сразу заявлялись их единство, родство. Пульс, биение сердца были общими. Затем их танцевальные партии расходились: главную «мелодию» вели участницы дуэта, мужская часть ему аккомпанировала, помогала реализовать общий посыл к набору высоты, взлету.

Ассоциации множились. Особенности, отличные от остальных «солистки» могли напоминать о музах музыки и танца — они тут были, настаивал хореограф, на равных.

В танце центральной пары расцветало адажио, основу которого составляли позы классического танца: *arabesque, attitude, à la seconde*. Оно разворачивалось как традиционное, по законам балетного урока — за неизменным *grand plié* следовал подъем на пальцах, смена ракурса, руки в *port de bras* устремлялись ввысь. Позы чередовались с прыжковыми движениями, постепенно проникали и в мужской танец.

Восьмерка юношей распадалась на два симметричных, повторяющих одинаковый «хореографический текст» квартета: в центре каждой четверки — одна из героинь. Возникали переклички со «Спящей красавицей» — отдаленное напоминание об адажио Авроры с четырьмя женихами. Элементы дуэтного танца здесь, действительно, возникали: юноши возносили

<sup>5</sup> Вот как этот раздел Танцсимфонии был представлен в Программе Лопухова: «I. Жизнь в смерти и смерть в жизни», и состоял из следующих эпизодов: «3. Образование жизненного начала в смерти предыдущей жизни; 4. Расцвет жизни на смерти; 5. Образование нового жизненного начала; 6. Жизнь нового жизненного начала».

<sup>6</sup> Жизнь распорядилась судьбами начинающих танцовщиц по-своему: Данилова в 1924 году покинула Советскую Россию и обрела славу за рубежом, Иванова, к несчастью, вскоре погибла (утонула в Неве).



вверх своих героинь, затем бережно опускали. Следовали обводки — поочередно, как в «Спящей», по одному подходили партнеры, каждый обводил даму целый круг в определенной позе. С новым партнером поза менялась: *attitude croisée* вперед, затем назад, *arabesque*, *à la second*. Параллельно текущие адажио у двух одинаковых групп разворачивались как между собой связанные, «прошивались» повторами объединенного женского дуэта, возвратом его начальной цельности. Всех вместе «цементировали» одновременно исполняемые усложнявшиеся *pas*.

Реприза начиналась с буквального повтора танцевального материала, обновлявшегося лишь к концу. Красота торжествовала. В завершение все повторяли начало партии солисток, усложненные поворотом в позе адажио.

Повторялась первая композиция: полукруг юношей, в центре солистки. Движения — у всех начальные «переступы». Они припечатывали властный волевой ритм, такой же повелительный как в музыке. Красота, творчество утверждались неперенным условием жизни, основой основ. Вот стержень, суть, Божественное начало<sup>7</sup>.

В музыке, а следом и в пластике третьей части возобладала жанровая черта. У композитора, по мнению А. К. Кенигсберг, эта часть «напоминает <...> грубоватые, полные юмора крестьянские менуэты» [2, с. 93]. Возникавшие тут у Лопухова пластические образы содержали следы «предметности», конкретика просвечивала, отвечая жанровому характеру музыки. Здесь возникало некое подобие персонажей: адрес был едва намечен, буквального подобия и сходства не требовалось. Мужчинам поручались эпизоды «резвячество питекантропов»<sup>8</sup>, «косари»; женщинам — «игры бабочек, первый полет птички, уход с работы женщин, умелый полет птицы».

Начиналось с пластики приземленной, топчущейся, агрессивно-враждебной, пригибающей к земле — так было у мужчин; контрастом к ней возникало утверждение вертикали, тяготение ввысь, обретение набирающего уверенность полета — этим отличались женщины. И тут красота одаривалась победными интонациями, преодолевала низменное, прозу жизни. Происходила поэтизация трудового процесса, возводимого в ранг художественного свершения.

В этой части Танцсимфонии уживались два композиционных приема. Эпизоды чередовались, «склеивались» как в монтаже, достоянии кино. Пластические темы, кроме того, могли также проникать одна в другую, наслаиваясь, дробясь, усложняясь, взаимно влияя, как в музыке.

Занавес поднимался при повторе первой музыкальной темы. Две мужские фигуры, сгорбившись, угрожающе нацеливались на соперника. Противники нетерпеливо топтали, вызывая конкурента на бой. Руки висели плетью, потом готовились к схватке. Удар в пол, подскок, шаг на другую ногу повторялись. «Персонажи» бычились, но к атаке пока не переходили. Не вступая в рукопашную, казались связанными, одним целым, неразлучными пересекали сцену по диагонали. Их сменяла такая же пара «ершистых» кавалеров, повторяя пластические заявки предшественников.

Порхающими движениями, перепрыгивая с ноги на ногу, легким ветерком появлялись две девушки (эпизод «игры бабочек»). Их траектория начиналась по одной диагонали, затем в центре сцены капризно менялась на диагональ другую. Ход на пальцах подчеркивал устремленность вверх. Девушек сменяла двойка спорящих мужчин. Агрессивность их атак росла. Весь раздел, начиная с выхода «бабочек», повторялся, число исполнителей росло: девушек теперь было трое, мужчин четверо.

В следующем эпизоде («Косари») утверждалось торжество целесообразного ритма, согласованность трудового процесса. Четверо юношей энергично взмахивали воображаемой косой, затем, как написано в «Хореографической партитуре» у Лопухова, «якобы переворачивают косы, якобы вытирая травой, и якобы точат косу»<sup>9</sup>. Их сменяла двойка женщин (эпизод «Первый полет птички»). Их «полет» пока был неуверен, словно птенцов «шатало» из стороны в сторону. Поза собранная, не парения.

Радостную уверенность вносил эпизод «Уход с работы женщин». Они пританцовывали в ожидании праздника. Девушки и юноши, наконец, появлялись вместе — четыре пары выстраивались кругом в центре сцены. Садись на пол, лицом из круга, плечом к плечу. Поднимали одну руку вверх, взгляд устремлялся ввысь, как будто участники следили за чем-то в небе. Девушка с распластанными в стороны руками — «крыльями» — кружась, огибала сидевших, исчезала (эпизод «Умелый полет птицы»).

Снова агрессивные юноши начала напоминали о себе, выглядывая из-за кулис с четырех углов. Их «спор» разрастался, его вели теперь вместо двух четверо. Композиция повторялась — следовал эпизод «игры бабочек». Исполнителей теперь становилось пятеро. Повторы целых разделов в пластике точно соответствовали повторам в музыке.

Завершалась часть согласным союзом контрастных тем у мужчин и у женщин: агрессивность растворялась, исчезала, наступало умиротворение. Четверо мужчин, между ними три женщины появлялись единой

<sup>7</sup> В Программе у Лопухова: «III. Тепловая энергия». Эпизоды: «7. Активно пульсирующее мужское начало. 8. Пассивное развитие женского начала. 9. Активно пульсирующее мужское начало. 10. Пассивное развитие женского начала».

<sup>8</sup> Словотворчество Лопухова, свойственное тому времени — достаточно вспомнить В. Хлебникова. Новое слово изобретено им по аналогии с «ребячеством», например. Удобный объект уничижительных нападок для современников.

<sup>9</sup> Хореографическая партитура Танцсимфонии Ф. В. Лопухова «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена.

шеренгой на авансцене, открытые залу. Теперь они повторяли одни и те же движения из тех, что были прежде (эпизод, по Лопухову, «Объединение всего существующего через радость существования»).

В этой, жанровой части Танцсимфонии, отразилось богатство и многообразие форм жизни, в некотором смысле — эволюция цивилизации: примитив вытеснялся. А в итоге — победа стремления над обыденностью воспарить, торжество духовного начала.

В четвертой, заключительной части Танцсимфонии главенствовала моторность, устремленность вперед, в крылатые дали, в будущее. Многие пластические мотивы из предыдущих разделов объединялись стремительным потоком жизни. Это вполне отвечало тут бетховенской партитуре: «в легких шуршащих пассажах главной партии чудится кружение каких-то легкокрылых существ, <...> ликующий бег темы завершает симфонию» [2, с. 93–94]. Чисто оркестровое исполнение длилось до 99 такта, затем поднимался занавес.

В финале появлялись все восемнадцать участников. Они не делились на группы, появляясь по одному, вливались в общую композицию, составляя единое целое. И пластика у них была общая. Идея тождества, согласия утверждалась как главная.

Преобладала диагональная композиция, признанная самой динамичной. Юноши и девушки, чередуясь, составляли вытянувшиеся в линию пары (из точки 6 в точку 2): кавалер правую руку держал на талии партнерши, левую соединил с противоположной рукой дамы — единство, замкнутое целое. Подскоки в позе *arabesque* чередовались с *assemblé, changement de pieds*, усложненных поворотами на четверть тура.

Покинув сцену, исполнители возвращались по другой диагонали (из точки 4 в точку 8) параллельными самостоятельными колоннами. Юноши танцевальную тему заявляли, девушки затем подтверждали ее повтором. Появились большие прыжки, заноски. Вращения усложнялись: повороты в позе на месте и с продвижением, затем в прыжке. Динамика прибывала. Вкрапливались комбинации движений из предыдущих разделов Танцсимфонии. Летящая поза *arabesque* варьировалась многократно — то с одной ноги, то с другой, спиной в зал либо обращенная к зрителям. И руки совершали те же круговые движения, которыми начиналась вторая часть, адажио — Величание красоты. Красота окончательно торжествовала.

Свет гас, устанавливалась финальная композиция. Она провозглашала итог.

Спираль, составленная из поз участников, возносила ввысь, в небо. Начиналась слева на авансцене лежащими фигурами, постепенно набирала высоту, огибала сцену и завершалась в центре утверждающей композицией. То был триумф Красоты и Духовности.

Композиция из четырех слитных групп, разделенных между собою, имела явное сходство с поэтическим

высказыванием — напоминала четверостишие. Солистки, олицетворявшие Красоту во Второй части, оказывались вознесенными над всеми: Данилова парила поднятая в позе *arabesque* с вытянутыми вперед обеими руками, Иванова венчала всю группу в центре.

Лопухов ставил Танцсимфонию, повторим, на коллективе энтузиастов «Петроградский академический Молодой балет». Работа велась во внеурочное время, начиная с 1921 года. 18 сентября 1922 года состоялся первый просмотр. Карандашная запись автора на Хореографической партитуре Танцсимфонии гласит: «Демонстрация танцсимфонии при всех представителях искусств и после оной диспут, считаемый мною удачным»<sup>10</sup>.

Премьера состоялась 7 марта 1923 года в один вечер с «Лебединым озером» П. И. Чайковского. Соседство, на мой взгляд, было для новинки убийственным. «Лебединое» захватывало проникновенным психологизмом: классический танец здесь становился портретом души героини. Танцсимфония Лопухова психологизма была начисто лишена — хореограф приглашал к интеллектуальной игре, своеобразному конструктивизму танца. В музыке господствовала лирика, в пластике торжествовал схематизм. Музыкальность Лопухова сказалась, прежде всего, в том, как точно он чувствовал фактуру музыкальной ткани, откликался на нюансы оркестровки.

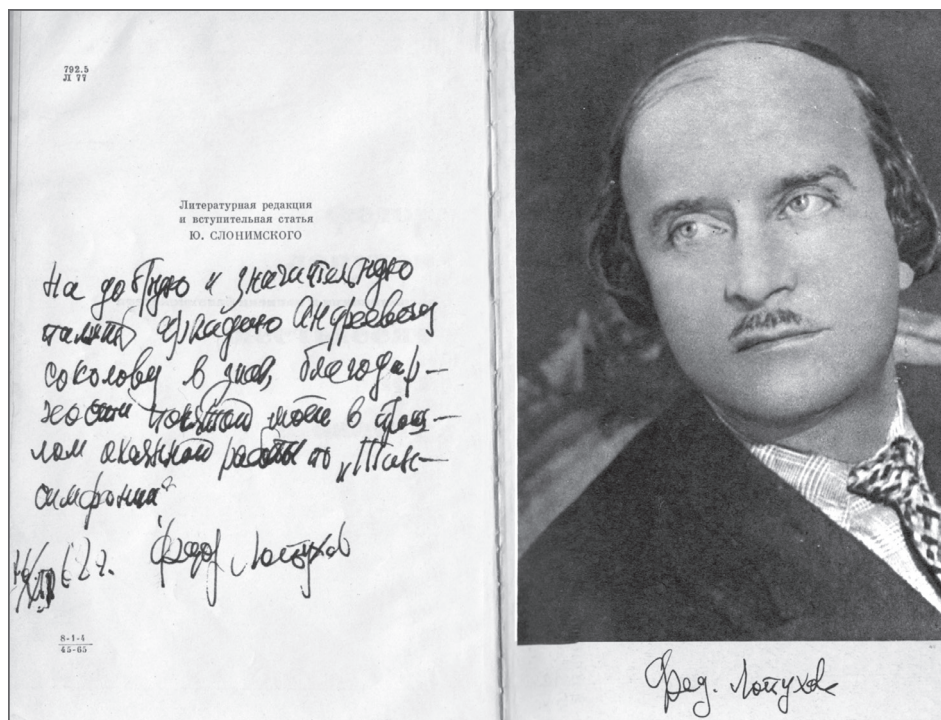
Премьера завершала затянувшийся юбилейный вечер с вступительными речами. Предлагавшееся усталой публике зрелище раздражало непривычностью жанра, шокировало отсутствием знакомых танцевальных форм, эмоциональной сдержанностью. Зал лишился даже права наслаждаться виртуозным танцем в его блистательных концертных возможностях! Умозрительные конструкции к эмоции не вели. Реакция публики была неожиданна. Как вспоминал Н. Соляников, «вместо привычного гула аплодисментов, воцарилась гробовая тишина. Зрительный зал не аплодировал, не смеялся, не свистел — он молчал» [9, с. 279].

Бушевала пресса. Рецензии преобладали разгромные. «Философское гоп са-са» — злорадствовал Н. Бродерсон [3]. Не стеснялся в выражениях и А. Волынский, понося «подававшего надежды штабного писаря», который, «встав ото сна <...> принялся перелагать свои ночные видения на образы любимого им балета» [5]. Ирония других была сдержана, но присутствовала, выдержанная в более приличествующей форме: «сенсационной новинкой и „гвоздем“ вечера явилась „танцсимфония“ Ф. В. Лопухова», констатировал Н. Носилов и тут же отдавал новинке должное: «воспользоваться танцем для символизации отвлеченных философских идей — мысль далеко не банальная» [8].

Находились и такие, кто, не приемля в целом поставленного молодым хореографом как художественного результата, понимали значимость его усилий для будущего всего танцевального искусства: «Попытка

<sup>10</sup> Хореографическая партитура Танцсимфонии Ф. В. Лопухова.

Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / лит. ред., вступ. ст. Ю. И. Слонимского. М.: Искусство, 1966. Книга с дарственной надписью автора А. А. Соколову-Каминскому: «На добрую и значительную память Аркадию Андреевичу Соколову в знак благодарности понятой моей в прошлом охаянной работы по „Танцсимфонии“. 16/XII 68 г. Федор Лопухов»



Ф. Лопухова в его „Танц-симфонии“<sup>11</sup> и является попыткой дать балету иное направление, придав ему, прежде всего, музыкальное содержание» [6]. Рецензент признавал выдающуюся роль смельчака и новатора: вот кто «почти единственный сейчас человек в балетном мире, который понимает, знает и находит в себе смелость признаться в том тупике балета <...>, к которому привело отсутствие в балете музыкальной культуры» [6]. В главном, считает автор, Лопухов прав: «именно музыка есть и должна быть исходной точкой всего балетного и пластического искусства» [6]. Потому начинание достойно поддержки: «Мы приветствуем смелую попытку лопуховской танц-симфонии, хотя, повторяем, не во всем с ней согласны» [6].

Ю. И. Слонимский, основоположник отечественного балетоведения, начинал в те годы свой путь историка и критика. Он был человеком заинтересованным: входил в группу «Молодой балет», сотрудничавшей с Лопуховым в Танцсимфонии, был ее теоретиком. И, естественно, начинание поддержал: «Балет должен стать, наконец, самодостаточным, самоцельным танцевальным искусством, освободиться от аксессуаров быта, театральности XVIII века и нелепой литературности. Это правильно предугадал в своей попытке танцсимфонии Ф. В. Лопухов» [11]. Идеи Федора Васильевича повторялись, были усвоены, не вызывали возражений. Совпадение было полным.

Танцсимфонию показали один раз, в репертуар она не вошла. А обсуждения ее продолжались: значит, все-таки впечатлила. 2 апреля 1923 года такое обсуждение состоялось в Музее государственных академических театров и вызвало большой интерес — участвовало 64 человека!<sup>12</sup> Открытый Лопуховым жанр Танцсимфонии блистательно утвердился в творчестве участника премьеры Джорджа Баланчина и других западных мастеров, спустя десятилетия возродился и в отечественном балете.

А сама хореография Лопухова? Ее вторая жизнь началась в 1986 году, уже после смерти автора. Кафедра хореографии Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, созданная Федором Васильевичем в 1962 году, решила широко отметить 100-летие со дня его рождения: предполагались и концерт, и конференция. Собирали то небольшое, что можно было вспомнить из его творчества: увы, в репертуаре оно представлено не было. К тому времени автор этих строк уже преподавал на легендарной кафедре, детище Лопухова, возглавляемой в те годы Н. А. Долгушиным. Никита Александрович охотно поддерживал любую творческую инициативу. Вот и предложенную мною идею показать на юбилейном вечере хотя бы одну часть Танцсимфонии встретил восторженно. Решили остановиться на второй части бетховенской симфонии. Копия Хореографической партитуры — единственной, по воле

<sup>11</sup> Так в источнике.

<sup>12</sup> См. об этом: Список присутствовавших на «Открытом заседании Музея государственных академических театров 2 апреля 1923 г.», посвященного «Танцсимфонии». Архив СПбГТИММИ. Д. 23 (Открытые заседания Музея. Протоколы, стенограммы, тезисы докладов, повестки и др. материалы). Сентябрь 1920 – 26 декабря 1923 г. Л. 162. Сообщено автору П. Ю. Масленниковым.



Федора Васильевича оказавшейся в моих руках, — была мною предоставлена Долгушину. Реставрация состоялась силами труппы Оперной студии консерватории.

Постановка Лопухова привлекла известного мастера реконструкций танцевального прошлого Н. Н. Воскресенскую: она осуществила ее в Японии (2001). Премьера вызвала большой интерес и даже была отмечена наградой как лучшая балетная премьера сезона. Решено было показать Танцсимфонию целиком и нашим зрителям. Идея принадлежала Н. Н. Боярчикову — он возглавлял тогда балетную труппу Малого оперного театра. Для этой цели Боярчиков пригласил вдохновенную предыдущим успехом Воскресенскую, и она тщательнейшим образом восстанавливала сочинение Лопухова по той авторской партитуре, которая хранилась теперь, после смерти Федора Васильевича, в Музее музыкального и театрального искусства. Готовилась премьера и всё необходимое. Мне удалось увидеть одну из репетиций. Скрупулезность Воскресенской, ее внимание к замыслу постановщика вызывали восхищение. Это был профессионализм экстра-класса, освещенный специфическим талантом реставратора. Увы! Премьера не состоялась: наследники Лопухова, ссылаясь на авторское право, запретили ее. Внук Федора Васильевича решил сам осуществить реставрацию всей Танцсимфонии на труппе Оперной студии консерватории. Такая премьера состоялась. Сохранились видеозаписи: и ее, и генеральной Малого оперного. Отличия разительны, не в пользу наследников.

Можно ли все-таки это произведение Лопухова сделать репертуарным? Вряд ли. А вот изучать, уверен

стоит. Прежде всего тем, кто учится танец ставить. Исследователям, конечно, тоже. В этом убеждает Ю. И. Слонимский. Спустя сорок лет после премьеры Танцсимфонии, обогащенный собственным опытом и опытом мирового балета минувших десятилетий, мудрый наставник так характеризует нашего героя: «он — поэт танца не столько даже для зрителей, сколько для деятелей советской [подставим, — отечественной. — А. С.-К.] хореографии» [7, с. 49]. Оценка историка исчерпывающая: «Лопухов — разведчик поэзии танца по призванию. Быть может, он лишился радостей, которые выпадают на долю поэтов танца, прямо апеллирующих к зрителю. Но это нисколько не умаляет достижений Лопухова, его вклада в советское искусство» [7, с. 49].

Единственный показ Танцсимфонии Ф. В. Лопухова «Величие мироздания», повторим, 7 марта 1923 года, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой объявила событием значимым, историческим, удостоила чествования и концерта в Эрмитажном театре, научной конференции и выпуска парадного, чрезвычайно эффектного издания<sup>13</sup>. Действительно, замечательный повод вспомнить о необычном художнике, одной из ключевых фигур в истории хореографического искусства XX века. Это при том, что созданное Лопуховым практически в репертуаре не сохранилось. По случаю, к юбилеям, вспоминаются крохи. И только одному произведению мастера уготовано сохраниться в веках. Это Танцсимфония.

Состоявшиеся торжества подтвердили: творчество Ф. В. Лопухова, его идеи до сих пор живы. Они оказались пророческими.

### Литература

- 100 лет танцсимфонии «Величие мироздания» в постановке Ф. В. Лопухова / отв. ред. Г. Л. Петрова. СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2023. 60 с.
- 111 симфоний: справочник-путеводитель / сост. Л. В. Михеева, А. К. Кенигсберг. СПб.: Культ-Информ-Пресс, 2000. 916 с.
- Б-н Ник [Бродерсон Н.]. Философское гоп са-са // Музыка и театр. 1923. № 11. С. 7–8.
- Величие мироздания: танцсимфония Федора Лопухова, муз. Л. Бетховена (4-ая симфония) / [балетмейстер Ф. В. Лопухов]; с автосилуэтами Павла Гончарова; [авт. предисл. Ф. Лопухов]. Петроград: Издание Г. П. Любарского, 1922. 25 с.
- Волынский А. Танцсимфония // Жизнь искусства. 1923. № 10. С. 3.
- Канкарович А. Возможен ли сдвиг балета? (К недавней постановке танц-симфонии Ф. Лопухова в Мариинском театре) // Петроградская правда. 1923. 9 марта (№ 54). С. 6.
- Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 179 с.
- Нин [Носилов Н. И.]. «Лебединое озеро». — «Величие мироздания» // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1923. № 27. С. 8–9.
- Петербургский балет. Три века. Хроника: в 6 т. Т. 4: 1901–1950 / сост. Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова. СПб.: Академия русского балета, 2015. 544 с.
- Слонимский Ю. Пути балетмейстера Лопухова // Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / лит. ред., вступ. ст. Ю. И. Слонимского. М.: Искусство, 1966. С. 3–64.
- Слонимский Ю. Пути возрождения балета. От настоящего к будущему // Театр. 1923. № 8. С. 11.
- Соколов А. А. Танцсимфония Ф. В. Лопухова «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена: Опыт реконструкции // Театр и драматургия: сб. ст. / отв. ред. Г. А. Лапкина. Л.: ЛГИТМиК, 1971. С. 389–393. (Труды Ленингр. Гос. института театра, музыки и кинематографии. Вып. 3).

<sup>13</sup> Концерт в честь Федора Васильевича Лопухова в исполнении воспитанников Академии состоялся 17 марта 2023 года. 27 марта 2023 года была проведена международная научно-теоретическая конференция «В честь танцсимфонии» (к 100-летию премьеры танцсимфонии). Также состоялась презентация книги (см.: [1]).



13. Соколов-Каминский А. Где танец музыкою венчан... Лирические заметки. СПб.: Агентство «Визит», 2002. 44 с.
14. Соколов-Каминский А. А. Ф. В. Лопухов и его симфония танца // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 1 / ред.-сост. П. А. Гусев. Л.: Музыка, Ленингр. отд.-е, 1974. С. 161–189.

## Natalia IAKOVLEVA Towards the History of Leonid Myasin's Cooperation with Soviet Theatres

The article is devoted to a less known episode in the biography of the famous ballet dancer and choreographer Leonid Myasin (1896–1979). In the early 1960s he negotiated staging of his ballets in Soviet theatres. Despite the fact that the contract was never implemented, it involved some well-known musical theatre figures. In the context, Myasin met in absentia the ballet historian Jury Slonimsky, which resulted in a small correspondence between them partly incorporated into the article. Archival materials help to restore the details of this story and plans related to the alleged collaboration.

**Keywords:** Leonid F. Myasin, Jury I. Slonimsky, Mikhail I. Chulaky, history of Russian ballet, Mikhail Fokine's ballets, Leningrad Choreographic School, Ministry of Culture of USSR.

## Наталья ЯКОВЛЕВА К истории несостоявшегося сотрудничества Леонида Мясина с советскими театрами

Статья посвящена неисследованному эпизоду в биографии известного артиста балета и балетмейстера Л. Ф. Мясина (1896–1979), который в начале 1960-х годов обсуждал возможность постановок своих балетов в советских театрах. Несмотря на то, что контракт не осуществился, в историю переговоров были вовлечены известные деятели музыкального театра. В этом контексте состоялось заочное знакомство Л. Мясина с историком балета Ю. И. Слонимским, результатом чего стала их небольшая переписка. Работа базируется на неопубликованных архивных материалах, помогающих восстановить подробности этого сюжета.

**Ключевые слова:** Л. Ф. Мясин, Ю. И. Слонимский, М. И. Чулаки, история балета, балеты М. Фокина, Ленинградское хореографическое училище, Министерство культуры СССР.

В начале 1960-х годов в период изменения политического климата Леонид Мясин стремился посетить Советский Союз. Покинув Россию в 1914 году, еще до начала Первой мировой войны, он не терял связей с оставшимися в Москве близкими родственниками, в известной мере мог следить за жизнью по ту сторону «железного занавеса», а иногда был склонен ее идеализировать, отчасти под влиянием успехов советского балета. Кроме того, с течением времени все большее значение приобретали для него собственные воспоминания о дореволюционной России, в которые он погружался особенно в последние периоды жизни, обдумывая мемуары, вышедшие на английском языке

в 1968 году [24]. Неожиданно открывшиеся возможности давали шанс не только на встречу, но и повод проверить свою ностальгию по утраченной в эмиграции, как ему казалось, части биографии, увидеть места детства и юности, где началось его становление как танцовщика, вновь оказаться в Большом театре, где служили артистами его родители и где состоялись его детские и юношеские дебюты<sup>1</sup>. Не исключал он и возможности организовать обучение в Московском хореографическом училище (своей alma mater) 17-летнего сына, танцовщика и будущего балетмейстера Лорки (Леонида) Мясина<sup>2</sup>. И наконец, на общем фоне улучшения отношений с Советским Союзом, обоюдных гастро-

<sup>1</sup> См. воспоминания Мясина об этом периоде [7, с. 31–43].

<sup>2</sup> Это отражено в официальной переписке Министерства культуры СССР по поводу предстоящего визита Л. Ф. Мясина (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2357. Л. 20–21). См. также свидетельство на этот счет Лорки Мясина [4, с. 7].

ЛАВРУХИН Александр Александрович — магистр программы «Музыкальная критика» Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: zanhesl@gmail.com.

МИХЕЕВА Марина Владимировна — старший преподаватель кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Musicus», член Союза композиторов Санкт-Петербурга, кандидат искусствоведения. E-mail: edition@conservatory.ru.

РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru.

СВЕТЛИЧНАЯ Ирина Валерьевна — начальник Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: irina.v.svetlichnaya@yandex.ru.

СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ Аркадий Андреевич — заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры режиссуры балета (1983–2014) Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: sokolovkaminsky@gmail.com.

ХАЗДАН Евгения Владимировна — этномузыковед, музыкальный критик, независимый исследователь, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, кандидат искусствоведения. E-mail: kle-zemer@mail.ru.

ЯКОВЛЕВА Наталья Александровна — доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат филологических наук. E-mail: niakovleva@hotmail.com.

ЯНКУС Алла Ирменовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, декан музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: alla\_jankus@mail.ru.

LAVRUKHINE Alexander — a master degree student of St. Petersburg University, “Music criticism” program. E-mail: zanhesl@gmail.com.

MIKHEEVA Marina — PhD, Senior Lecturer of the Russian Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Editor-in-Chief of the Musicus journal, member of the St. Petersburg Composers’ Union. E-mail: edition@conservatory.ru.

RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper “Mariinsky Theatre”, chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers’ Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru.

SVETLICHNAYA Irina — Head of the Anatoly M. Mekhnetsov Folklore and Ethnographic Center of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: irina.v.svetlichnaya@yandex.ru.

SOKOLOV-KAMINSKY Arkady — PhD, Honored Artist of the Russian Federation, Professor at the Department of Ballet Directing (1983–2014) of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: sokolovkaminsky@gmail.com.

KHAZDAN Evgenia — PhD, ethnomusicologist, musical critic, independent researcher; member of the St. Petersburg Composers’ Union. E-mail: kle-zemer@mail.ru.

IAKOVLEVA Natalia — PhD, Associate professor at the Department of Ballet Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: niakovleva@hotmail.com.

YANKUS Alla — PhD, Associate professor of the Department of Music Theory, Dean of the Faculty of Musicology of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: alla\_jankus@mail.ru.