

УДК 792.8(470+571)«190/192»(092)

*Косаковська Л.П. – канд. мистецтв., доц.  
Східноєвропейського ун-ту ім. Лесі Українки*

### М.М.ФОКІН І ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

Останнім часом помітно посилюється інтерес до творчої спадщини балетмейстерів початку ХХ століття, зокрема М.Фокіна, який серед інших хореографів свого часу визначив шляхи розвитку балетного театру ХХ ст. Багато труп світу та балетні театри включають у свій репертуар його чудові балети «Шопеніана», «Половецькі танці» (в концертному виконанні і як частина опери О.Бородіна «Князь Ігор»), «Шехерезада», балети І.Стравінського «Петрушка», «Жар-птиця» та багато ін. Завдяки значущості свого обдарування, а також і його полемічності, творчість митця завжди була в колі обговорень проблем хореографічного мистецтва. Це стосується і безпосередньо періоду його творчості та періоду після смерті, коли були опубліковані його мемуари «Проти течії» (англійською мовою в 1961 р., перше російське видання у 1962 р., друге – в 1981 р.).

Крім дореволюційних журнальних публікацій, відомості про творчий шлях М.Фокіна містяться в працях В.Светлова, А.Левінсона, В.Іванова, М.Борисоглібського (редактора «Матеріалів з історії російського балету»), а у сучасних дослідників цінні відомості можна почерпнути в працях В.Красовської, Г.Добровольської, спогадах учасників «Російських сезонів» О.Бенуа, І.Стравінського, Т.Карсавіної, С.Григор'єва.

Так, Г.Добровольська характеризує М.Фокіна як новатора, який відмовився від властивого хореографічному мистецтву ХІХ століття поділу балету на танець і пантоміму. Звідси виник неповторний хореографічний стиль М.Фокіна в кожній виставі, де одним із найбільш показових є «Петрушка».

В.Красовська у праці «Російський балетний театр початку ХХ століття. Ч. 1 Хореографи» відзначає у творчості М.Фокіна переваги драматично напружених і дієво насичених балетів, хоча відомо і його досвід постановок на небалетну музику, а також безсюжетних вистав.

У роботі, відповідно до поставленої мети, вибране паралельне дослідження мемуарної літератури (головним чином біографічної книги М.Фокіна «Проти течії») з працями, що висвітлюють шляхи створення балету на музику І.Стравінського «Петрушка». Тому в ній не знайшли відображення погляди Петіпа на естетику А.Дункан (вільної пластикою він користувався, не заперечуючи класичного танцю) і А.Горського (М.Фокін не приймав захоплення останнього драматичним театром всупереч балету). Особливу увагу в роботі приділено тим сторінкам мемуарів, де є посилання на співпрацю з видатними співавторами М.Фокіна – композитором І.Стравінським і художником (а також лібретистом «Петрушки») О.Бенуа. Зокрема, слід коригувати думку О.Бенуа, коли він говорить про роль хореографа в балеті, адже відомо, що О.Бенуа мало враховував танцювальну розробку, віддаючи перевагу пантомімі і оповідній частині вистави. В той же час, М.Фокін був надто чутливим до того культу краси, який проповідував О.Бенуа і пов'язаним із цим поняттям театральності. Останнє проявлялося в їх спільних працях, таких, як «Павільйон Арміди» та понад усе в «Петрушці».

З книги «Проти течії» можна почерпнути чимало корисних уроків розуміння «нового танцю» як протесту Фокіна проти штамів «старого» балету, самодостатньої віртуозності, яка саме входила в моду в роки його юності. У порівнянні з героями попереднього століття, персонажі вистав М.Фокіна були конкретизовані, вони відповідали логіці характерів, а весь пластичний матеріал був підпорядкований логіці цих характерів. Іншими словами, в мемуарах М.Фокіна відслідковується сам процес підготовки балетмейстера до нових пластичних і – більше – художніх завдань, які поставила перед ним музика І.Стравінського.

Для того, щоб втілити її змістовність і новизну, М.Фокіну потрібно було оновити і лексику, і творчий метод хореографічного театру. Але при тому, що Фокін користувався різними виразовими засобами, він домагався стилістичної цілісності. Це і є головною причиною того, що балет «Петрушка» зберігся в первісному варіанті і може бути розглянутий як характерний зразок балету свого часу.

Світовий конгрес діячів хореографії, що зібрався в 1908 році в Берліні, визнав, що європейський балетний театр переживає кризу. Поважні професори стверджували, що цивілізація ХХ століття і мистецтво танцю далекі одне від одного, вважаючи хореографію приреченою на загибель. А через рік всі прогнози учасників конгресу виявилися перекресленими життям. Гастролю російського балету в Парижі протягом декількох днів довели життєздатність і перспективність балетного театру. Танець росіян «бив ключем», захоплював самих черствих людей, змушував радіти і хвилюватися. Театр Шатле, де проходили вистави, був переповнений, а на вулиці шовечора залишався натовп людей, яких театр не зміг вмістити.

Гастролю російського мистецтва в Європі організував Сергій Павлович Дягілев (1872-1929 рр.), який увійшов в історію як театральний діяч, видавець, антрепренер і меценат. Тим не менш, навіть ці визначення не вичерпують значення його ролі в художньому житті Європи першої чверті ХХ ст. Початкові плани С.Дягілева були грандіозні. Він планував створити в Парижі «Російський дім», де постійно були б представлені різні види російського мистецтва, головним чином – музика і живопис. У 1906 році він влаштував виставку російського живопису; у 1907 р. – концерти російської симфонічної музики; у 1908 році – привіз російську оперу. Ідея С.Дягілева захопила багатьох діячів російського мистецтва і вони охоче йшли назустріч його починанням.

Пропагуючи російське мистецтво за кордоном, С.Дягілев, зокрема, провів тривалий оперно-балетний сезон 1909 року, який змінив уявлення паризької публіки про традиційні музично-театральні жанри і сценічне оформлення вистав.

У 1911 р. трупа отримала назву «Російський балет Сергія Дягілева», в 1913 р. гастролувала в Лондоні, Римі, Мілані, Мадриді, Барселоні, Лозанні, Берліні, містах Америки. Після початку Першої світової війни Дягілев перевів антрепризу в Нью Йорк, у 1917 трупа розпалася, оскільки більша частина артистів залишилася в США. Тоді ж С.Дягілев повернувся в Європу і створив нову трупу, що існувала до 1929 року. В її активі було понад 20 творів, у тому числі 8 балетів І.Стравінського, які допомагали поширенню музики видатного композитора на Заході і відродженню балету в Європі і в Америці.

Завдяки свіжості балетмейстерських ідей, балет С.Дягілева був у центрі уваги балетного світу. З часом в інтернаціональній за складом трупі незмінним фундаментом виконавського стилю залишалася російська школа балету. А хореографічні новації залежали від того, хто служив у ній балетмейстером. Найбільш впливовими постановниками були: М.Фокін (1909-1912, 1914 рр.), В.Ніжинський (1912-1913, 1916 рр.), Л.Мясін (1915-1920, 1928 рр.), Б.Ніжинська (1922-1924, 1926 рр.) і Д. Баланчин (1924-1929 рр.).

Організуючи оперні вистави та симфонічні концерти, С.Дягілев орієнтувався на твори М.Мусоргського, О.Бородіна, М.Римського-Корсакова і в балетному жанрі теж хотів створити подібні вистави. За це взявся М.Фокін.

Молодий хореограф, запрошений в антрепризу, в той час тільки починав свою діяльність, але вже зарекомендував себе новатором. У 1907 році він поставив виставу «Евніка», в якій звернувся до стилізації античного мистецтва, і «Павільйон Арміди» – балет про часи Людовика XIV; у 1908 році в «Шопеніані» він оживив танці романтичних балерин 30-40-х років ХІХ століття, а в «Єгипетських ночах» побудував дію за мотивами однойменної поеми О.Пушкіна і новели Готье «Одна ніч Клеопатри».

З вистав М.Фокіна для гастролей у Парижі були обрані «Шопеніана», «Єгипетські ночі» (перейменовані С.Дягілевим в «Сильфіди» і «Клеопатру») і «Павільйон Арміди», а зі старого репертуару – «Жизель». Крім того, М.Фокін скомпонував дивертисмент «Бенкет», в

який увійшли танці, створені майстрами російського балету і кілька його власних концертних композицій.

Літній сезон 1909 року складався не тільки з балетних, але і оперних вистав. За участю Ф.Шаляпіна йшов III акт опери «Князь Ігор» О.Бородіна, для якого М.Фокін поставив Половецькі танці. У репертуар першого сезону передбачалося включити і балет на народну російську тему.

1911 рік – початок існування постійної трупи С.Дягілева як самостійної, що передбачала працювати не 1-2 місяці в році, а весь сезон. Зібрати постійну балетну трупу було непросто. Артистів імператорських театрів відпускали на 2-3 місяці; йти безповоротно зі своїх постійних місць роботи вони ще не наважувалися. Ось чому довелося поповнювати трупу малопрофесійними артистами (наприклад, групою характерних танцівників під керівництвом О.Молодцова з 11 осіб, що гастролували на Заході), з якими М.Фокіну доводилося багато і наполегливо працювати, щоб підготувати до участі в репертуарних виставах. Найчастіше танцювальні епізоди в балетах потрібно було замінювати пантомімами, оскільки місця вакантних танцівників заповнювалися статистами.

Між тим, в сезоні 1911 року М.Фокін створив «Петрушку», «Видіння троянди», «Нарциса і Ехо» та «Підводне царство» в «Садко». До приїзду до Риму «Нарцис» і «Видіння троянди» були поставлені. Укладаючи взимку 1911 дворічний контракт з М.Фокіним, С.Дягілев звільнив його від обов'язків танцівника. Можливо, що навесні С.Дягілев вже уявляв собі В.Ніжинського і танцівником, і хореографом, а в труднощах, які виникали перед М.Фокіним, бачив шлях до звільнення від нього. Так чи інакше, навантаження, що впали на плечі М.Фокіна, не сприяли творчій роботі. Особливо це повинно було відбитися на «Петрушці», музика якої була для М.Фокіна незвична і важка.

Історія створення «Петрушки» досить докладно викладена О.Бенуа в «Спогадах про балет», опублікованих у вигляді додатку до «Моїх спогадів». С.Дягілев писав О.Бенуа зі Швейцарії ранньої осені 1910 року: «Вчора я слухав музику російського танцю і крику Петрушки, які написав І.Стравінський. Це так геніально, що не може бути нічого кращого» [1; 157]. Ідея зобразити Петрушку в балеті запалила І.Стравінського і С.Дягілева, а незабаром і О.Бенуа, запрошеного в якості сценариста та художника. В тому ж листі С.Дягілев повідомляв, що їм зі І.Стравінським «прийшла в голову думка, чи не зобразити на сцені петербурзьку масляницю, і чи не включити в її розваги показ «Петрушки»?

«Композитор зробив усі свої справи, і тільки тоді я приступив до своїх справ», – пише М.Фокін в книзі «Проти течії». «Чи можна у цьому випадку говорити про співпрацю або, вірніше, назвати мою роботу інтерпретацією? Якби ця музика була створена не для балету, а виключно для оркестрового вираження і я перевів би її на мову жестів, то я б назвав свою роботу інтерпретацією. Але було це не так. Мені доводилося читати про те, що я не відразу оцінив, не відразу зрозумів нову музику. Це вказувалося з певним бажанням виставити мене недостатньо прогресивним. Скажу «у виправдання», що перший раз я слухав музику без автора. С.Дягілев привів молодого піаніста, який ознайомив мене з новим балетом. Робив він це не тільки без ентузіазму, але з негативним ставленням до музики. С.Дягілеву навіть довелося один раз «стукнути» молодого піаніста, щоб він не висловлювався критично про те, чого не розуміє» [3; 152].

Звичайно, ці умови були невдячні для першого сприйняття такого незвичайного твору. Але все ж образи Петрушки і арапа справили на М.Фокіна велике враження. «Зовсім інакше було, – згадував М.Фокін, – коли потім сам І.Стравінський грав для мене. Він хороший піаніст, але не в цьому справа. Як автор, він міг передати мені те, що виходить в оркестрі і чого ніяк не напишеш для роялю. Взагалі автори, навіть не дуже хороші піаністи, можуть передати часто набагато краще, ніж піаніст-віртуоз, який мало розуміє оркестровий зміст того, що він грає.

Отже, я, якщо і не відразу, то дуже скоро і надовго, полюбив цю музику. Я і зараз люблю в «Петрушці» не те, що любить більшість публіки. Не незвичайну оркестрову

звучність, не нові прийоми інструментування, не російські теми, які часто розспівуються любителями і цінителями всього нового і які насправді не належать І.Стравінському і взяті з дуже старих танців, не імітацію гармонік, вигуків сторожа, шуму натовпу. Ні, імітація хоча і може бути корисним прийомом, але ніколи не є вищим досягненням художника. Ні, чим мене зворушує музика «Петрушки», так це характерами Петрушки і арапа. Знов-таки, не тому, що вигуки гобоя так близько нагадують гугнявий голос лялькаря, супроводжуючого рух ляльки-Петрушки дурними вигуками через ніс.

Моцарт казав, що найжахливіші ситуації повинні передаватися так, щоб музика пестила слух. «Петрушка» – приклад того, що можна, мучивши слух, пестити душу. Мені невимовно приємно, що композитор знайшов ті звуки, ті поєднання звуків і тембрів, які малюють переді мною образ люблячого, забитого, завжди нещасного Петрушки. Зараз, коли я підбираю слова, щоб сказати, що являє собою Петрушка, я відчуваю, яке безсиле слово або який безпорадний я, і ще більше красномовство музики і жесту.

Цілісний образ арапа втілює тупе самовдоволення. Щасливчик, що полюбляє розкоші. Улюбленець долі. Все в ньому безглуздо. Теми, знайдені І.Стравінським, не пестять вуха. Немає ніякої мелодії, яка б приносила задоволення. Нікому не прийде в голову заспівати для свого задоволення партію арапа. Це, в більшості, гавкіт, пирхання або басові піцикато. Але який цілісний образ створюється в уяві! Яка насолода тому, що так чітко виражений характер»!

М.Фокін детально зупиняється на музичних новаціях І.Стравінського, щоб показати, наскільки важко вони сприймалися виконавцями. Але в той же час вважає деякі складності штучно вигаданими і такими, що заважають роботі артистів: «Я працював швидко і радісно, хоча мушу сказати, що з музикою Стравінського створення композиції йде не так швидко, як з музикою Шопена і Шумана. Артистам доводиться пояснювати ритм. Особливо іноді важко зачувати зміни ритмів. Мені, коли я приходжу на репетицію, все зрозуміло. Я знаю музику не тільки на слух, я пам'ятаю візуально, на якій сторінці і на якій сходинці перебуває даний такт, який заподіює артистам багато неприємностей. Але вони в ноти не дивляться і всі повинні зачувати по слуху і за моїми рухами. Доводиться без кінця зупинятися і «пускатися в математику». Іноді це розхолоджує. Артист, що плутається в ритмі, затримує роботу, і вона «холодне». Ніжинський був слабенький в музичному відношенні, і ритм йому давався важко, але зате він вловлював жест, його таємний зміст, і робота з ним завжди йшла приємно саме з цієї причини.

Я з самого початку своєї діяльності виставив тезу: повна свобода композитору. Нехай він висловлює вільно те, що відчуває. До мене балетмейстери просили: «16 тактів, ще 16 і ще 16». Виходила чоловіча варіація. Просили 32 такти вальсу, і виходило антре для балерини. Мені протилежний такий підхід до музики. Я чекав від композитора картини, образи, характери. А скільки і яких тактів для цього знадобиться, я не говорив і не хотів про це думати. З такої ідеї «розкріпачення композитора» створився новий балет, зокрема нова балетна музика. Ставши вільною, музика стала багатшою, і збагатився сам танець.

А чи не принесло це в той же час деякої шкоди для розвитку танцю? Повинен зізнатися, що балет іноді страждав від математики. Придумує людина танець і так зайнята обчисленнями, які чергуються, міняються ритмами, що коли дійде до кінця і «всі цифри зійшлися», то отримає задоволення, як ніби в цьому вся проблема. За останні роки дягільєвського балету, коли без мене йшли «Жар-птиця» і «Петрушка», я чув на сцені артистів, які рахують, і спостерігав за напруженими обличчями «математиків».

Який же це танець, якщо артист рахує! При мені цього не було. Артисти, звичайно, рахували, але не на сцені перед публікою, а на репетиціях, і не на останніх, коли танець був не тільки прорахований і зрозумілий, а й почутий. Чи потрібні всі ці ритмічні труднощі, які сучасний артист зустрічає на своєму шляху, працюючи над модерністичною музикою?

Якщо труднощі виправдовуються художньою необхідністю, то, звичайно, не можна заперечувати, треба працювати. Але чи завжди це так? Наприклад, як би не були несподівані

і часті перебої ритму в партії Петрушки, мені здається, все це психологічно необхідне. Викликається стражданнями, переданими перекиданням від одного почуття до іншого, від однієї думки до іншої. Я вірю в щирість, необхідність кожної зміни ритму. Але не завжди це я відчуваю в музиці танців ансамблю «Петрушки» [14; 153].

«Одна з найістотніших властивостей танцю полягає в задоволенні від повторюваності руху, – стверджує М.Фокін. Цим він відрізняється від чистої міміки. Особливо властиві будь-якому народному танцю повторність, порядок ритму. Він об'єднує танцюючих, за нього хапаються як за засіб спілкування – більшість народних танців побудовано на короткій мелодії (іноді з варіаціями) яка повторюється. Де ми бачили, щоб національний танець протягом кількох тактів перескакував з 2/4, на 5/8, потім на 3/8 і т.д. і т.д.? У народній сцені 1 акту ритмічні уривки – це ясно. Це говорить про розрізнений натовп, в якому кожен зайнятий іншою справою. Одного цікавить старий, який кричить від дурості, інший тягне самовар з гарячим чаєм, третій гуде на гармошці, дівиця лущить соняшники, хлопець тягнеться за бубликом і т.д.

Натовп розділений. У кожного свій інтерес. Тільки здалеку він здається єдиною масою. Але коли проходить танець, коли всі об'єднуються в одному ритмі, мені відчувається, що ритм повинен продовжувати свій повторний рух, «довбати» одне і теж...

Що стосується «Петрушки», то здається, драматичні ролі балету ще б більш виграли, якби властиві драмі нервовість, асиметричність, відсутність квадрата в музиці були поставлені в контраст до номерів танцювальних, заснованих на більш повторних, упорядкованих ритмах. Але найбільші труднощі для артистів в «Петрушці» М.Фокін бачить у фінальному танці після виходу ряджених. При ритмі 5/8 він йде в дуже швидкому темпі. «Уловлювалося це так тяжко, – згадував Фокін, що моя репетиція перетворювалася на урок ритму» [14; 154].

Далі балетмейстер детально зупиняється на нетанцювальній музиці в балеті або, точніше, музиці, яка важко надається для танцю. «Не треба розуміти викладене як заклик до танцювальної музики, – підкреслює М.Фокін, – саме від неї я балет і звільняв. Але, щоб потрапити в точку, треба прицілитися. Спершу переліт, потім недоліт, і тільки на цій основі встановлюють правильний приціл і потрапляють в точку».

Про музику «Петрушки» в народних сценах 1 акту і про те, як потрібно поставити під цю музику рух на сцені, М.Фокін написав: «Вона уривчасто ілюструє різні епізоди. Якби я точно дотримувався передачі ритмічних та інших властивостей кожної фрази, яка виконується в оркестрі, то у мене на сцені виявився б нудний і малорухливий натовп. Це замість веселого розгулу. Чому? Та тому, що у Стравінського всі дійові особи описуються по черзі, а у мене на сцені одночасно їх маса. Наприклад, коли йдуть п'яниці, то, крім п'яниць, ніхто не зображений в музиці, а в мене – маса народу. Коли шарманки, то, при всьому дивовижному контрапункті Стравінського, – лише дві теми, а на сцені – сотня людей, і всі повинні жити. Те ж при появі діда, ведмеда, мужика, який грає на дудці.

Якби я ритмічно пов'язував всіх дійових осіб з оркестром і не допускав би інших ритмів в русі натовпу, то в один момент всі повинні були б стати старими, в іншій – циганками, в третій – п'яницями, в четвертій – ведмедями» [14; 155].

Балерина повинна була бути дурненькою гарненькою лялечкою. Коли Карсавіна виконувала точно і гарно (як ніхто потім) те, що я поставив, коли вона викликала масу компліментів, я був їй вдячний, але не розумів, що ж в цьому важкого? Всі жести показані, лялькові вії намальовані, на щоках рум'яна, як два яблучка..., нічого творити не треба, ніякої індивідуальності. Тільки треба не змінювати ні єдиного жесту. Я б хотів, щоб майбутні виконавиці цієї ролі утримувалися від надмірного кокетства і старанності і зрозуміли, що в простоті – чарівність виконання.

У ролях Петрушки і арапа мене цікавило показати вираз їхніх характерів в абсолютно протилежній пластиці. Головна відмінність: арап – весь «en dehors», Петрушка – «en dedans». Ніколи мені не доводилося відчувати, що ці два положення тіла так багато говорять про

душу людини, як при цій постановці. Самовдоволеній арап весь розкрився назовні. Несчастний, забитий, заляканий Петрушка весь зіщулювся, закрився в собі. Чи взято це з життя? Звичайно, так. Взято з життя для самої нежиттєвої лялькової пантоміми. Лялькові рухи на психологічній основі. На цій основі я поставив всі сцени, всі танці арапа і Петрушки» [14; 157].

Але, розробляючи пластичні характеристики окремих образів, М.Фокін все ж робить акцент на постановці масових танців: «Я хотів, щоб всі танцюючі на масляничному гулянні танцювали весело, вільно, як ніби ніхто їм танців не складав і не ставив, як ніби вони самі від надлишку почуттів і веселощів пускаються в танок, кому як бог на душу покладе. Словом, щоб нічого і не натякало на існування балетмейстера і в той же час щоб кожен з них точно виконував весь показаний мною рух в ні в чому не зраджував моїй композиції» [14].

Для головних дійових осіб М.Фокін прагнув створити лялькові, не натуральні рухи, але в той же час у цих рухах висловити три абсолютно різних характери і передати сюжет драми так, щоб він, незважаючи на ляльковий жест, змушував глядача відчувати і співчувати. О.Бенуа переосмислив традиційні образи лялькового театру, причому найбільшим змінам піддався сам Петрушка. Він став у Бенуа «уособленням всього, що є в людині натхненного і страждаючого, інакше кажучи, початку поетичного ...», а головною подією лялькової п'єси – «безнадійність любові» поета «Петрушки». Образ, запропонований Бенуа, був незвичний: в знайому зовнішність Петрушки ніби вклали новий характер. У сценарному задумі це пояснювалося протиріччям між артистом-паяцем і виконуваною ним роллю. Цінні відомості М.Фокін подає про принципи свого підходу до постановки масових сцен: «Я зробив натовп в «Петрушці» живим, багатолюдним, об'єднав його рух з музикою, але не обмежив його ритмом музики. Ні достатньої кількості голосів, ні достатнього ритмічного розмаїття не було і не могло бути в музиці для того, щоб нею обмежити рухи більше сотні людей. Крім принципової різниці в трактуванні натовпу, я ще повинен вказати на фактичну неможливість узгодити рух кожного статиста з ритмом музичних фраз.

У танці, коли учасники об'єднуються однаково за ритмом руху або ж дають кілька групових рухів, можна за декілька репетицій домогтися повної узгодженості танцю ансамблю з музикою оркестру».

М.Фокін вважав, що в пошуках найбільш досконалої і виразної форми композитор повинен був зробити музику для балету більш простою. Але за ним пішли й інші автори. У зв'язку з цим Фокін доводить, що якщо в Стравінського важкі для танцю ритми народжувалися так природно, як необхідність, як єдиний, найбільш правильний засіб вираження, то у багатьох композиторів після Стравінського виходить суцільний ритмічний хаос, який шкодить розвитку балету і художньою необхідністю не викликаний.

У «Петрушці» Стравінський дав вихід своєму сильному творчому світогляду і раз назавжди відрізав собі можливість повернення до творення музики за рецептами смаку – це можна, а це не можна. Малюнок партитури змінився до непізнаваності. Лінії ожили і розцвіли. Замість холодних вертикалей-стовпчиків, за якими розподілявся візерунок фігурації, – вільна ритмічна гра найрізноманітніших мотивів і звукокомплексів.

Про «Петрушку» можна говорити також як про одне із найкращих творінь художника О.Бенуа. Про «Петрушку» можна говорити і як про фокінську постановку, яка є втіленням його реформи балету.

Однією з головних ідей М.Фокіна було протиставлення вмінню складати комбінації з відомих і канонізованих танцювальних рухів, майстерність створювати в кожному окремому випадку нову танцювальну форму, що відповідає сюжету. Цим пояснюються його пошуки неповторного хореографічного образу, відображеного у пластичній партитурі «Петрушки». Заперечуючи умовний жест, Фокін поєднав у танці пластичне багатство навколишнього світу, оживляючи балетну виставу засобами живопису, фольклору, використовуючи музичну партитуру для створення яскравих образних характеристик різних видів танцю, в тому числі класичного.

**Список використаної літератури**

1. **Бенуа А.** Мои воспоминания: В 2 т. – Т. 1 / А.Бенуа. – М.: Искусство, 1980. – 356 с.
2. **Блок Л.** Классический танец. История и современность / Л.Д. Блок. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.: ил.
3. **Волынский А.Л.** Статьи о балете / А.Л. Волынский. – СПб.: Гиперион, 2002. – 400 с.
4. **Григорьев С.Л.** Балет Дягилева / С.Л. Григорьев. – М.: АРТ, 1993. – 267 с.
5. **Добровольская Г.Н.** Михаил Фокин. Русский период / Г.Н. Добровольская. – СПб.: Гиперион, 2004. – 496 с.
6. **Друскин М.** Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды / М.С. Друскин. – изд. 2, доп. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 232 с.
7. **«Жар-птица» и «Петрушка» И.Ф. Стравинского** / Сост. Г.Н. Добровольская. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. – 56 с.
8. **Карп П.М.** О балете / П.М. Карп. – М.: Искусство, 1967. – 228 с.
9. **Красовская В.М.** Русский балетный театр начала XX века. – Ч. 1. Хореографы / В.М. Красовская. – Л.: Искусство, 1971. – 526 с.
10. **Лифарь С.** Страдные годы с Дягилевым: Воспоминания / С.Лифарь; Сост. Снежко С.П., Шлеев В.В. – К.: Муза ЛТД, 1994. – 375 с.
11. **Сергей Дягилев и русское искусство:** Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2-х т. – М.: Изобр. искусство, 1982.
12. **Стравинский И.** Хроника моей жизни / И.Стравинский; пер. с фр. Л.В. Яковлевой-Шапориной; ред. пер. А.М. Шадрин. – Л.: Госмузиздат, 1963. – 274 с.
13. **Стравинский И.** Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И.Стравинский. – Л.: Музыка, 1975. – 415 с.
14. **Фокин М.** Против течения: Воспоминания балетмейстера: Сценарии и замыслы. Статьи, интервью, письма / М.Фокин; ред. Г.Добровольская. – 2 изд., доп. и испр. – Л.: Искусство, 1981. – 510 с.

**Резюме**

Стаття присвячена дослідженню закономірностей трансформації виразових засобів класичного танцю в створенні балетних вистав початку XX століття. Аналізується творчий доробок та джерела хореографічного стилю М.Фокіна.

**Ключові слова:** класичний танець, балетний театр, хореографічний образ, балетна реформа.

**Summary*****Kosakovska L. M.Fokin and choreographic art of the first fourth of XX of century***

The article is devoted to research regularity of transformation significant tools of classical dance in creating ballets at the beginning of XX century. The author analyzes masterpiece and sources of choreographically style of M.Fokin.

**Key words:** classical dance, ballet theatre, dance image, ballet reform.

*Надійшла до редакції 1.10.2012 р.*