

Історичні, філософські, правові й організаційні проблеми фізичної культури

УДК 792.82»19»

Леся Косаковська

Трансформація виразових засобів класичного танцю: концепція Михайла Фокіна

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки (м. Луцьк)

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз досліджень цієї проблеми. Висвітлення шляхів розвитку балетного театру – один із важливих напрямів сучасного мистецтвознавства. Визначальною постаттю в історії хореографічного мистецтва початку ХХ ст. незмінно залишається балетмейстер-новатор М. М. Фокін, який володів індивідуальним творчим стилем і своєрідним поглядом на поєднання музики, живопису й танцю. Багато труп світу та балетні театри включають у свій репертуар його чудові балети «Шопеніана», «Половецькі танці» (у концертному виконанні і як частина опери О. Бородіна «Князь Ігор»), «Шехерезада» (М. Римського-Корсакова), балети І. Стравінського «Петрушка», «Жар-птиця» та ін.

Завдяки значущості свого обдарування, а також його полемічності творчість митця завжди була в колі обговорень проблем хореографічного мистецтва. Це стосується й безпосередньо періоду його творчості та періоду після смерті, коли опубліковано його мемуари «Проти течії» (англійською мовою – у 1961 р., перше російське видання – у 1962 р., друге – у 1981 р.).

Завдання дослідження – визначити закономірності трансформації виразових засобів класичного танцю у створенні балетних вистав початку ХХ ст. на прикладі творчості хореографа-новатора М. М. Фокіна.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. 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 в 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.

Г. Добровольська характеризує М. Фокіна як новатора, який відмовився від властивого хореографічному мистецтву ХІХ ст. поділу балету на танець і пантоміму. Так виник неповторний хореографічний стиль М. Фокіна, що виявився в кожній його балетній виставі, серед яких одним із найбільш показових є балет «Петрушка».

В. М. Красовська в праці «Російський балетний театр початку ХХ століття. Ч. 1. Хореографи» відзначає у творчості М. Фокіна переваги драматично напружених і дієво насичених балетів, хоча відомий і його досвід постановок на небалетну музику, а також безсюжетних спектаклів. У роботі, відповідно до поставленої мети, обрано паралельне дослідження мемуарної літератури (здебільшого біографічної книги М. Фокіна «Проти течії») з працями, що висвітлюють шляхи створення балету на музику І. Стравінського «Петрушка». Тому в ній не знайшли відображення спогляди Петіпа на естетику А. Дункан (вільною пластикою він користувався, не заперечуючи класичного танцю) і А. Горського (М. Фокін не приймав захоплення останнього драматичним театром усупереч балету). Особливу увагу в роботі приділено тим сторінкам мемуарів, де наявні 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: О. Бенуа мало враховував хореографічне вирішення, віддаючи перевагу пантомімі й оповідній частині вистави. Водночас М. Фокін був надто чутливим до культу краси, який проповідував О. Бенуа, і пов'язаний із цим поняттям театральності. Останнє проявлялося в їхніх спільних працях, таких як «Павільйон Арміди» (але найбільше в «Петрушці»).

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

Щоб утілити змістовність та новизну музики І. Стравінського, М. Фокіну потрібно було оновити і лексику, і творчий метод хореографічного театру. Але при тому, що Фокін користувався різними виразовими засобами класичного танцю, він принципово дотримувався стилістичної єдності. Це і є головною причиною того, що балет «Петрушка» зберігся в первісному варіанті, а також може бути розглянутий як характерний зразок балету свого часу.

Світовий конгрес діячів хореографії, який зібрався в 1908 р. в Берліні, визнав, що європейський балетний театр переживає кризу. Поважні професори стверджували, що цивілізація ХХ ст. і мистецтво танцю далекі одне від одного, вважаючи хореографію приреченою на загибель. А через рік усі прогнози учасників конгресу виявилися перекресленими життям. Гастролі російського балету в Парижі протягом декількох днів довели життєздатність і перспективність балетного театру. Танець росіян «бив ключем», захоплював навіть найменш емоційних людей, змушував радіти й хвилюватися. Театр Шатле, де проходили вистави, був переповнений, а на вулиці щовечора залишався натовп людей, яких театр не мав змоги помістити.

Гастролі російського мистецтва в Європі організував Сергій Павлович Дягілев (1872–1929), який увійшов в історію як театральний діяч, видавець, антрепренер і меценат. Утім, навіть усі 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, переважно музики й живопису. У 1906 р. він влаштував виставку російського живопису; у 1907 р. – концерти російської симфонічної музики; у 1908 р. – 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 р., який змінив уявлення паризької публіки про традиційні музично-театральні жанри й сценічне оформлення вистав.

У 1911 р. трупа отримала назву «Російський балет Сергія Дягілева», у 1913 р. гастролювала 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 більшість артистів залишилися в США. Тоді ж С. Дягілев повернувся в Європу й створив нову трупу, яка існувала до 1929 р. У її активі було понад 20 творів, у тому числі вісім балетів І. Стравінського, які сприяли поширенню музики видатного композитора на Заході та відродженню балету в Європі й Америці.

Завдяки свіжості балетмейстерських ідей, балет С. Дягілева перебував у центрі уваги балетного світу. 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. М. Фокін (1909–1912, 1914), В. Х. Ніжинський (1912–1913, 1916), Л. Ф. Мясін (1915–1920, 1928), Б. Х. Ніжинська (1922–1924, 1926) і Д. Балланчин (1924–1929).

Організуючи оперні спектаклі та симфонічні концерти, С. Дягілев орієнтувався на твори композиторів нової російської музичної школи: М. Мусоргського, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, – а в балетному жанрі теж хотів створити подібні спектаклі. За це взявся М. Фокін.

Молодий хореограф, запрошений в антрепризу, у цей час тільки починав свою діяльність, але вже зарекомендував себе новатором. У 1907 р. він поставив спектакль «Евніка», у якому звернувся до

стилізації античного мистецтва, і «Павільйон Арміди» – балет про часи Людовика XIV; у 1908 р. в «Шопеніані» він оживив танці романтичних балерин 30–40-х рр. XIX ст., а в «Єгипетських ночах» побудував дію за мотивами однойменної поеми О. Пушкіна та новели Готьє «Одна ніч Клеопатри».

Із вистав М. Фокіна для гастролей у Парижі обрано «Шопеніану», «Єгипетські ночі» (перейменовані С. Дягілевим у «Сильфіди» й «Клеопатру») та «Павільйон Арміди», а зі старого репертуару – «Жизель». Крім того, М. Фокін скомпонував дивертисмент «Бенкет», у який увійшли танці, створені майстрами російського балету, та кілька його власних концертних композицій.

Літній сезон 1909 р. складався не тільки з балетних, але й з 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 передбачено включити й балет на народну російську тему.

1911 р. – це початок існування постійної трупи С. Дягілева як самостійної, що передбачала працювати не 1–2 місяці на рік, 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 гастролювали на Заході), із якими М. Фокіну доводилося багато й наполегливо працювати, щоб підготувати до участі в репертуарних виставах. Найчастіше танцювальні епізоди в балетах потрібно було замінювати пантомімними, оскільки місця вакантних танцівників заповнювалися статистами.

Між тим у сезоні 1911 р. М. Фокін створив балети «Петрушка», «Видіння троянди», «Нарцис і Ехо» та сцену «Підводне царство» в опері «Садко». До приїзду в Рим «Нарцис» і «Видіння троянди» були поставлені. Укладаючи взимку 1911 р. дворічний контракт із М. Фокіним, С. Дягілев звільнив його від обов'язків танцівника. Можливо, що навесні С. Дягілев уже уявляв собі В. Ніжинського і танцівником, і хореографом, а в труднощах, які виникали в М. Фокіна, він бачив шлях до звільнення від нього. Так чи інакше, проблеми, із якими зіткнувся М. Фокін, не сприяли творчій роботі. Особливо це повинно було відбитися на «Петрушці», музика якої була для М. Фокіна незвична й важка.

Історію створення «Петрушки» досить докладно розповів О. Бенуа в «Спогадах про балет», опублікованих у вигляді додатка 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 та С. Дягілева, а незабаром і О. Бенуа, запрошеного в ролі сценариста та художника. У 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 усю свою роботу, і тільки тоді я приступив до своєї», – пише М. Фокін у 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 виконання 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 несприятливі для першого сприйняття такого незвичного твору. Але все ж образи Петрушки й 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 незвичайне оркестрове звучання, 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. Знову ж-таки, не тому, що вигуки гобоя так близько нагадують гугнявий голос лялькаря, супроводжуючого рух ляльки-Петрушки дурними вигуками через ніс.

Моцарт сказав, 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 те звучання, 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 вухо. 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 від того, що так чітко виражений характер!»

М. Фокін детально зупиняється на музичних новаціях І. Стравінського, щоб показати, наскільки важко вони сприймалися виконавцями. Але водночас вважає деякі складнощі штучно вигаданими й 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 рахунки. 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, який плутається в рахунках, затримує роботу, і вона “холоне”. Ніжинський був слабенький в музичному відношенні, і рахунок йому давалося важко, але зате він вловлював жест, його таємний зміст, і робота з ним завжди йшла приємно саме з цієї причини» [3].

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-го акту й про те, як потрібно поставити на цю музику рухи на сцені, М. Фокін написав: «Вона уривчасто ілюструє різні епізоди. Якби я точно дотримувався передачі ритмічних та інших властивостей кожної фрази, яка виповнюється 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 четвертий – ведмедями» [3, 155].

Характеризуючи головних дійових осіб балету, М. Фокін писав: «Балерина повинна була бути дурньою гарненькою лялькою. 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 складності і зрозуміли, що в простоті – чарівність виконання.

У ролях Петрушки і Арапа для мене важливо було показати виявлення 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. Самовдоволений Арап весь розкрився назовні. Нещасний, забитий, заляканий Петрушка весь зіщулюється, 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» [3, 157].

Але, розробляючи пластичні характеристики окремих образів, М. Фокін усе 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, ні в чому не зраджував моїй композиції» [3].

Для головних дійових осіб М. Фокін прагнув створити лялькові, ненатуральні рухи, але водночас у цих рухах висловити три абсолютно різних характери й передати сюжет драми так, щоб він, незважаючи на ляльковий жест, змушував глядача відчувати та співчувати. О. Бенуа переосмислив традиційні образи лялькового театру, причому найбільших змін зазнав 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: у знайому зовнішність Петрушки помістили новий характер. У сценарному задумі це пояснювалося суперечностями між артистом-паяцем і виконуваною ним роллю. Цінні відомості М. Фокін подає про принципи свого підходу до постановки масових сцен: «Я зробив натопв 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 натопву, я ще повинен вказати на фактичну неможливість узгодити рух кожного статиста з ритмом музичних фраз.

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

М. Фокін вважає, що в пошуках найбільш досконалої й 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 в багатьох композиторів після Стравінського виходить суцільний ритмічний хаос, який шкодить розвитку балету та ніякою художньою необхідністю не викликаний.

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

Висновки й перспективи подальших досліджень. Балет «Петрушка» можна назвати одним із найкращих творінь художника О. Бенуа та фокінською постановкою, яка є втіленням його реформи балету. Однією з головних ідей балетмейстера 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 в пластичній партитурі «Петрушки». Заперечуючи умовний жест, Фокін поєднав у танці пластичне багатство навколишнього світу, оживляючи балетний спектакль засобами живопису, фольклору, використовуючи музичну партитуру для створення яскравих образних характеристик різних видів танцю, у тому числі класичного.

Джерела та література

1. Бенуа А. Мои воспоминания : в 2 т. / А. Бенуа. – М. : Искусство, 1980. – Т. 1. – 356 с.
2. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с. : ил.
3. Вольнский А. Л. Статьи о балете / А. Л. Вольнский. – 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. Друсин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды / М. С. Друсин. – Изд. 2-е, 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. – Киев : 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. – 2 Т.
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-е изд., доп. и испр. – Л. : Искусство, 1981. – 510 с.

Анотації

У статті досліджено закономірності трансформації виразових засобів класичного танцю у створенні балетних вистав початку ХХ ст. на прикладі творчості хореографа-новатора М. М. Фокіна. Визначено загальне коло джерел, які характеризують творчий доробок і джерела хореографічного стилю балетмейстера. Особливу увагу приділено характеристиці нових пластичних і художніх завдань, поставлених музикою І. Стравінського перед балетмейстером-постановником, та шляхи їх реалізації на прикладі балету «Петрушка» як характерного зразка балетного спектаклю свого часу.

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

Леся Косаковская. Трансформация выразительных средств классического танца: концепция Михаила Фокина. *В статье исследуются закономерности трансформации выразительных средств классического танца в создании балетных спектаклей начала ХХ в. на примере творчества хореографа-новатора М. М. Фокина. Определяется общий круг источников, характеризующих творчество и источники хореографического стиля балетмейстера. Особое внимание уделяется характеристике новых пластических и художественных задач, поставленных музыкой И. Стравинского перед балетмейстером-постановщиком, и пути их реализации на примере балета «Петрушка» как характерного образца балетного спектакля своего времени.*

Ключевые слова: классический танец, балетный театр, хореографический образ, балетная реформа.

Lesya Kosakovska. Transformation of Expressive Means of Classical Dance: the Conception of Mihail Fokin. *The article is devoted to studying of laws of transformation of expressive means of classical dance in creation of ballet plays of the beginning of XX century on the example of creative works of choreographer-innovator M. M. Fokin. The author of the article defines a general circle of sources that characterize creative works and sources of choreographic style of the ballet master. Great attention is paid to characteristics of new plastic and artistic tasks that were posed by music of I. Stravinskiy and ways of their realization on the example of the ballet «Petrushka» as a characteristic example of ballet performance of that time.*

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