

**"ПЕТРУШКА" ФОКІНА-СТРАВІНСЬКОГО-БЕНУА – ТРИ РІВНІ ПРОЯВУ
ХУДОЖНІХ НОВАЦІЙ ПЕРШОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті досліджено сутність художніх особливостей класичного танцю та культурного середовища початку ХХ століття. На прикладі створення балету "Петрушка" зроблено узагальнюючі висновки про органічну єдність хореографії М. Фокіна, музики І. Стравінського і театрального живопису О. Бенуа як складових новаторського балетного спектаклю.

Ключові слова: балетмейстер, класичний танець, російський балет, хореографічний образ, композитор, партитура, театральний живопис, хореографічний театр.

Всупереч тому, що на дореволюційній російській сцені балети М. Фокіна – І. Стравінського не ставилися, вони були збережені зусиллями ентузіастів Гранд-опера, завдяки чому можна побачити справжню постановку видатного російського балетмейстера-реформатора ХХ століття в сучасному відеозаписі.

Незабаром після 1917 р. художня колегія колишнього Маріїнського театру вирішила включити в репертуар "Петрушку" та "Жар-птицю". У 1920–1921 роках це було здійснено в Петрограді. Тоді ж "Петрушка" з'явився і на сцені Великого театру. Але через 10–15 років балети вийшли з репертуару і відродилися лише через сорок років на сцені Ленінградського державного академічного Малого театру опери і балету, Ленінградського державного академічного театру опери і балету імені С. М. Кірова та Державного академічного Великого театру СРСР. Зараз "Петрушка" в постановці Фокіна зберігається тільки як художній раритет і не є репертуарним спектаклем.

Балетмейстерська практика Михайла Михайловича Фокіна (1880–1942), який володів індивідуальним творчим стилем і своєрідним поглядом на поєднання музики, живопису і танцю, базувалась на новаторських принципах. Формотворчі елементи і структура створених ним творів неодноразово ставали предметом наукового дослідження.

Дослідники життєвого і творчого шляху М. Фокіна, який серед інших хореографів свого часу визначив шляхи розвитку балетного театру ХХ століття, у своїх роботах підняли багато проблем, пов'язаних з творчою спадщиною балетмейстера. 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"), спогадах учасників "Російських сезонів" О. Бенуа, І. Стравінського, Т. Карсавіної, С. Григор'єва, а у сучасних дослідників цінні відомості можна почерпнути в працях В. Красовської, Г. Добровольської, П. Карпа, Ю. Бахрушина, І. Вершиніної. У дисертаційному дослідженні "Російська балетна критика 1910-х років та творчість О. Горського" (Москва, 2010 р.) автор Н. Коршунова здійснює порівняльний аналіз реформаторської діяльності М. Фокіна та О. Горського. Однак, спроби пов'язати теоретичні праці видатного хореографа з його балетмейстерською практикою, творчістю композитора І. Стравінського та художника О. Бенуа та коментарями сучасників не робилися. Найбільше проблематичних питань виникає в процесі аналізу балету "Петрушка", у якому М. Фокін досягнув стилістичної цілісності виразових засобів. Саме цей балет, який зберігся в первісному варіанті і може бути розглянутий як характерний зразок балету свого часу.

Мета статті – на прикладі балету "Петрушка" Фокіна-Стравінського-Бенуа сформулювати принципи підходу балетмейстера до відображення музики у танці та знайти закономірності трансформації виразових засобів класичного танцю в створенні балетних вистав початку ХХ століття.

У теоретичній та мемуарній спадщині балетмейстера головним твором залишається книга "Проти течії", в якій виражається творче кредо М. Фокіна і фіксуються основи його художнього методу з точки зору самого автора. Особливої уваги заслуговують ті сторінки 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 він мало враховував танцювальну розробку, віддаючи перевагу пантомімі і оповідній частині вистави. В той же час, М. Фокін був надто чутливим до культу краси, який проповідував О. Бенуа, і пов'язаного з цим поняття театральності. Останнє проявлялося в їх спільних працях, таких як "Павільйон Арміди", та більш за все в "Петрушці".

Виразником нових художніх ідей в балетному мистецтві Фокін був визнаний ще до роботи в "Російських сезонах". Це стосувалося і його співпраці з О. Бенуа, художником потужної ерудиції і високої культури. Саме Бенуа ввів Фокіна в коло своїх друзів – Бакста, Реріха та інших художників, а потім познайомив його з Дягілевим. Після цього Фокін на три роки став єдиним постановником його антрепризи.

М. Фокін справедливо вважав, що про балет "Петрушка" можна говорити як про драматичний музичний твір І. Стравінського, що займає виняткове місце серед нової музики. Музика "Петрушки" стала першим вісником "нового життя". І Стравінський на ній не зупинився, бо став інакше мислити. Милювання народною поетичною фантазією, романтика, поетичне споглядання, стилізація – все це пішло. Життя, боротьба, любов, рух, ігри і танці стають діючою силою, а не візерунок, фарба, витонченість малюнка і гармоній, модуляції, тональний план і т. п. Інтенсивність і м'якість вираження виступають вперед на зміну розсудливій архітектоніці. Переворот в мисленні Стравінського позначається насамперед у тому, що для нього форма остаточно перестала бути самодостатньою схемою, що тисне на думку. Навпаки, музична думка створює форму.

Однією з головних ідей М. Фокіна було не складати комбінацій з готових і сталих танцювальних рухів, а створювати в кожному випадку нову форму, яка відповідала б сюжету. Цим пояснюється пошук неповторного хореографічного образу, який відображений у пластичній партитурі "Петрушки".

Подібними досягненнями відзначений і театральний живопис художників, що працювали з М. Фокіним, зокрема, О. Бенуа. Ще раніше робилися багаторазові спроби створити нову хореографію і одягнути спектаклі в нове сценічне вбрання. Хоча в цих постановках були талановиті знахідки, співдружність Фокіна та Бенуа переконувала в своїй неповторності і демонструвала органічну єдність всіх складових балетного спектаклю.

Робота І. Стравінського над музичною партитурою балету "Петрушка" проходила самостійно, в значній мірі була відособлена від лібрето Бенуа та виявилася багато в чому відмінною від сценарію. У "Хроніці мого життя" І. Стравінський згадував, що при створенні першого епізоду "перед очима в мене був образ іграшкового танцюриста, який раптово зірвався з ланцюга, який своїми каскадами діявольських арпеджіо виводить з терпіння оркестр, що в свою чергу відповідає йому загрозливими фанфарами. Зав'язується сутичка, яка врешті-решт завершується протяжною скаргою знемагаючого від втоми танцюриста" [14, 157].

Таким чином, у задумі композитора спочатку було закладено протиставлення особистості та натовпу, а також фінальна перемога натовпу. Звертає на себе увагу і сприйняття Стравінським образу Петрушки – протилежне загальнопоширеному та відмінне від описів Бенуа, пов'язаних з його дитячими спогадами і масляничним балаганом.

На відміну від Бенуа, Стравінський значно деромантизував образ, і зокрема образ натовпу. І. Вершиніна показала, що композитор створив "образ натовпу, що володіє всіма прикметами національного і соціального типу, але позбавлений будь-яких індивідуальних емоційних проявів" [4, 199]. У святковій юрбі розрізняються ті, хто розважається, і ті, хто розважає. Не випадково Б. Асаф'єв писав у зв'язку з цим, що "Стравінський насамперед відчув тут, як ніде до того, стихію святково-вуличного масового руху, виявив своєрідність, дзвінкість і блиск народних інструментальних інтонацій, розкрив енергію діатонічного російського мелосу у всій широті і повноті, встановив як вільний принцип панування ладу, а не як те, що перебуває на службі в мажорі і мінорі, яке приваблює для стилізаційних цілей і для архаїчного забарвлення.

Він знищив привілеї тільки старовинної пісні і сирий етнографізм. Він знайшов "російське та побутове" в звичайній вуличній міській музиці, не злякавшись художньо оформити всім близькі та знайомі наспіви і зберегти в них все характерне і життєво-конкретне. Він показав, що не дійсність треба причепурювати в ім'я віджилих канонів, а робити якраз навпаки – йти від живої музичної практики, від музично-життєвої мови міста і села, від тих ритмів і інтонацій, які виробляє щоденним досвідом і роками створює побут, створює і закріплює в поколіннях. Цей безпосередній і постійний відбір, творений життям, повинен збагачувати свідомість композитора" [1, 297].

Лірика "Петрушки" – гротескна і гостро виразна, вражає своєю глибокою серйозністю: вона живе під балаганними масками і на фоні яскраво і соковито переданого "стану святковості". Ніколи ще світ жалюгідних, знедолених і принижених "масок" в образі загального потішника "Петрушки" "не проявляв себе в російській пантомімі і балеті в такій страшній, правдивій до болю музиці, з таким криком відчаю і безсилля в "обстановці" святково-байдужої суєти, веселого гомону і масляничної гульні.

Смерть Петрушки – всього лише кілька рядків музики – приховує в собі десятки сторінок глибокої симфонічної поеми. Якщо раніше (виключаючи симфонію і етюди) Стравінський вмів, то в "Петрушці" остаточно засвоїв "манеру" говорити стисло, конкретно та динамічно.

"Казковий розкішний краєвид схилився перед соковитим "фламандським" жанром", – писав Асаф'єв, – і умовно-російські інтонації перетворилися в живу музичну мову і стали актуальними". Музика "Петрушки" сповнена життя. Вона насичена, що передбачає в композитора винятковий дар спостереження, ритмами-жестами і рухами, які конкретно передають (а не описують) душевні стани окремих персонажів і натовпу, як вони передаються в поступі людей і в міміці обличчя і тіла. У цьому відношенні партитура "Петрушки" досить пластична. Але її пластика – не нерухома пластика скульптури, а пластика живого людського потоку і пантоміми. Виходячи з пантоміми і танцю, музика І. Стравінського завжди сповнена руху, динаміки, характерності і "мускульної" експресії. Через ці властивості, а не через пошуки глибоко споглядальних станів, треба вникати в її "зміст" і її "душу" [1, 297].

Петрушка Стравінського, як герой спектаклю, особистість, досить незвичайна і для балету початку другого десятиріччя XX століття і в порівнянні з іншими героями балетів М. Фокіна, такими як Амун ("Єгипетські ночі"), Золотий негр у "Шехерезаді", Іван Царевич ("Жар-птиця"), видінням троянди в однойменному балеті та ін. Картина, названа згодом "У Петрушки", виникла спочатку в Стравінського, як самостійний твір, причому композитор уявляв собі Петрушку, що "грає виставу на Марсовому полі" [4, 117]. Музика передбачала контраст між Петрушкою-лицедієм, персонажем-ексцентриком, який приголомшує публіку, і Петрушкою-особистістю, втіленням зворушливої беззахисності. Попри те, що у Фокіна були труднощі зі сприйняттям цієї музики, в "Петрушці" він вгадав теми паяца і саме те драматичне звучання, яке передбачало болісність ролі, що виконувалась.

Зі спеціально написаними для балету творами сучасних композиторів М. Фокіну доводилось працювати нечасто, причому переважали або ті, що наслідували традиції (Щербачов, Кадлец, Черепнін, Штейнберг), або ті, чий почерк вже визначився (Равель). Винятком був Стравінський.

М. Фокін завжди боровся за надання композитору повної свободи творчості. На прикладі "Петрушки" він зіткнувся з тим, що балетний театр і навіть він, ведучий, прогресивно налаштований хореограф свого часу, не підготовлений до втілення незвичної, новаторської музики. Як можна зрозуміти з розділу "Петрушка", М. Фокін намагається примирити протиріччя, яке його дратує. З однієї сторони, він не може зрадити одну із основних тез своєї реформи – дати повну свободу композитору. З другої – він сам відчуває, що його хореографія не завжди була достатньо музичною і звинувачував в цьому Стравінського.

Фокін критикував музику Стравінського тому, що одні епізоди подобалися йому більше, інші – менше, одні він відчував досить точно, інші – ні. І хоча можна говорити про те, що окремі музичні епізоди не знайшли в хореографії відповідного втілення, в цілому Фокін дуже послідовно йшов за Стравінським, а не за Бенуа.

Замість затверджених канонів голосоведення, самодостатніх і скам'янілих, виступає зухвала воля художника і говорить: характер і манера голосоведення, як і вся техніка, визначаються вимогами вираження даного моменту. Немає раз і назавжди мотивованих прийомів. Є вільний відбір засобів втілення і розвитку ідей. В свою чергу, закономірність відбору зумовлена органічністю мислення композитора, а не шкільними приписами, що перегороджують шлях внутрішньої необхідності.

Такт втратив своє верховенство, повернувшись до початкового свого призначення: бути збірним пунктом в кожному мить і тільки, а аж ніяк не визначати межі ліній. Ось що принесла за собою в музичні кола партитура "Петрушки", і ось чому значення її було "настільки плідним не тільки для нас, але і для передових кіл європейських музикантів ..." [1, 257].

За своєю конструкцією музика "Петрушки" надзвичайно проста, але ритмічно пружна і капризна. Перший рух І картини скріплено рондообразним обертанням декількох основних мотивів. Характерною для "Петрушки" є наявність в музиці чудово переданого гулу або святкового гомону в народних сценах. Він дає відчуття безперервного життєвого потоку, то ховаючись за яким-небудь яскравим і мальовничим епізодом, то знову випливаючи. Далі Асаф'єв докладно аналізує партитуру балету, спираючись на ті ключові епізоди, які аналізував Фокін.

Центр І картини – симфонічний момент: фокус. У сферу світла і руху вливається магічний початок, який зупиняє життя. Все застигло під владою дивних і чужих дійсності холодних інтонацій. Фінал картини – танець ляльок "Росіянка". Це залізно-дисциплінована, механічно точна гра, яка чітко вибиває гостро-рельєфні мотиви. Скована енергія дає відчуття натиску, великої напруги – це завдання завжди вдавалося Стравінському (Поганий танець в "Жар-птиці", числені сцени у "Весні священній" і "Весіллячку"). "Росіянка" – зерно "Петрушки". Її звучність вже носить той особливий акцентований характер, той своєрідний колорит, що згодом розкрився в найбагатших комбінаціях, з переважанням ударних інструментів і "ударних" інтонацій фортепіано у "Весіллячку".

Картина II "У Петрушки", по суті своїй, є розвинутим пантомімним монологом. Шаленство і "крики" закоханого Петрушки передані примхливим чергуванням моментів ритмічно організованих і

імпровізаційних, а також натиском ламких і судомних ліній і звукокомплексів. Знову рветься на волю полонена сила, знову вираз напруженої боротьби за життя, знову відчуття натиску – прагнення розширити простір, прорвати сковуючі ритми.

Картина III "В Арапа" – після нервово-судомного введення – переходить в монотонний спокійний стан ("Арап танцює"): гротескне відображення східної розкоші. З появою Балерини ідуть кумедні танцювальні епізоди (гротескове па де де на найпопулярніших мотивах). І. Стравінський дотепно користується тембрами гумористичного звучання (особливо фагота). Гумор багато в чому зумовлений несподіваним розривом вальсової тканини і впровадженням вигадливих оборотів, мотивів або дивних візерунків в незвичайному реєстрі, у недоречний, здавалося б, момент, в чужу їм за характером музику. Фінал цієї картини – метушлива і судомна "сутичка" двох суперників – арапа і Петрушки: гротескна "батальна" симфонія.

IV картина знову переводить музику із "сфери інтимної драми на широкий простір, на вільне повітря". "Народні гуляння на Масляній". За своєю музичною насиченістю і за розгортанням подій вона становить більшу частину балету в порівнянні з попередніми картинами. В центрі її лежить ряд танцювально-жанрових або характерних епізодів.

Це звичайний спосіб конструювання великих хореографічних актів шляхом впровадження в них сюїти танців, чим досягається ритмічне і барвисте розмаїття. Сюїти передують симфонічне введення – світла музика святкових веселощів, гулу і радісного збудження. Ця музика дає основний тон для подальшого розвитку. Оркестр блищить, іскриться, переливається і дзвенить. Тим гостріший контраст, коли в жанрове благополуччя і ситість вриваються боротьба та ненависть і націлюють дію на розв'язку.

Але спершу доводиться до межі напруження динаміки святковості. Перший епізод сюїти – танець годувальниць. На химерно шелестливому фоні впливає час від часу мотив вуличної пісні "Вздвож по Пітерській". Цікаво, як І. Стравінський komponує тут російські танці: він йде "не від мелодії, яка безперервно ллється, яку залишається лише гармонізувати, а від характерного фону або чітко втовкмачуваної ритмічної формули" [1, 257].

Мотив (чи кілька) вступає потім і прорізує фон. Не мотиви ведуть танець. По суті, вони вступають імпровізовано, час від часу. Стихія ж танцю проявляється в безперервно дзвінкуму, гудящому або втоптуваному, як в танці кучерів, ритмо-фоні. Все живе в партитурі – немає жодного нецікавого моменту. Але все іскриться і тріпоче на єдиній, по суті ритмічній формулі: "кузов" гармошки, який розгортається і згортається, і на імітації улюблених російських танцювальних жестів.

В епізоді "чоловік з ведмедем" відбувається змагання кларнетів у високому реєстрі з тубою соло на глибокому фоні фаготів і валторн, які важко переміщуються. Далі, на епізоді вступу, який повертається, завзято і розгнуздано звучить у струнних, із злетівшим гліссандо, новий мотив – теж варіант однієї з найвідоміших пісень: Виходить купець з двома циганками. Циганки танцюють (новий епізод). Їм на зміну виступають кучери і конюхи. Їхній танець – натиск дикої і буйної сили, скутої витоптуванням землі. Це динамічний центр всього танцювального дійства "Петрушки". І. Стравінський домагається від оркестру стихійно дзвінкої і гучної звучності. Ритм колосальної напруги і не менш колосальної твердості і стійкості. На яскравому фоні прорізується танцювальний мотив, завзятий і деспотичний:

Він не відразу з'являється увесь, а збирається поступово, по шматочках, щоб до кінця танцю пройти канонічною ходою в потужному фортіссімо серед святково тріумфальної, шалено звукової напруги. Після такого могутнього наростання наступний епізод ("Ряджені"), при всій своїй гротескній кумедності, сприймається як момент спаду динаміки. Оберткові фігурації (прийом, часто повторюваний Стравінським) утворюють рід дзиги або звукового виру. З них виступає нова ритмічна фігура і тема чорта – широкими стрибками зверху вниз (труби і тромбони).

Метушня посилюється і переходить в шалений танець. Різка, пронизлива фанфара труб прорізує його: Арап, якого переслідує Петрушка, вибігає з театрика. Таким чином, момент найвищого напруження боротьби в III картині включається тут у момент найвищого збудження натовпу і повертає дію в іншу площину. Арап вбиває Петрушку. Натовп застигає перед вмираючим. Звучить глибоко вражаючий, лаконічний симфонічний момент смерті Петрушки (трепет життя, яке відходить). Мотив "фокусу", відзвуки вступної святкової музики і пронизлива фанфара Петрушки, який ожив, завершують дію.

Партитура "Петрушки" сама по собі, незалежно від сценічної дії, являє собою пластично і динамічно яскраве і характерне ціле: фантастичну повість на соковитій, конкретно виявленій реальній побутовій основі. Сценічна стилізація навіть трохи зменшує і звукує динамічний розмах і образність музичної дії. Концертне виконання дає уяві більше живлення. У "Петрушці", вважає Асаф'єв, Стравінський-симфоніст остаточно переріс Стравінського-музичного ілюстратора і декоратора, незважаючи на своє видиме підпорядкування сцені [10, 15].

Перша картина – це експозиція, початок свята, яке ще не увійшло в силу і тому більш схоже на буденну вулицю. Тут персонафіковані тільки балаганний дід, фокусник, дві вуличні танцівниці, ті персонажі, які прийшли не розважатися, а заробляти. Вони намагаються відбити один у одного публіку, представлену єдиною недиференційованою масою. У музиці звучать популярні, і навіть банальні, народно-пісенні та романсові оберти, звуки шарманки, вигуки торговців, рознощиків, зазивал. Музика різноголосого життя вулиці справляє враження барвистого, чарівного й навіть гармонійного цілого. Але за живим масовим рухом, за святом з його веселим шумом і гомоном постає образ натовпу, відокремленого і байдужого.

У четвертій картині персонафіковані окремі професійні групи – годувальниць, кучерів, конюхів, яких характеризують наспіви народних пісень "Не лід тріщить, не комар пищить", "Вздвж по Питерській", "Ах, ви сіни". Ці групи охоплені танцювальним азартом, який об'єднував усіх воедино. Святкові веселощі досягли такого напруження, що розважались, гуляли всі, незалежно від мети свого приходу на площу. Але натовп зримо змінився не тільки тому, що танцювальні веселощі досягли апогею. У бесіді з Р. Крафтом І. Стравінський підкреслив, що "Петрушка буде спостерігати танці у четвертій картині (кучерів, няньок та ін.) крізь дірку в стіні своєї комірчини" [15, 351].

Якщо в першій картині ми спостерігали святковий натовп наче зі сторони, то у фіналі відчувається, що цей людський потік стрімко насувається прямо на нас і, вже майже наздогнавши, проноситься мимо. І ми бачимо поперемінно то розпалені танцем обличчя годувальниць, то кучерські чоботи, які наближаються до нас" [4, 199].

Неперсонафікованому натовпу протиставлені лялькові герої, причому Арап і Балерина могли б розглядатися як представники цього натовпу. "Музичний тематизм Балерини близький мотивам ярмаркових веселощів, – писала Вершиніна. – У своєрідний "музичний інтер'єр" орієнтальних ритмів і мелодійних оборотів сцени "В Арапа" Балерина вносить прямолінійну безпосередність вуличних інтонацій: тут і хрипкі безладні звуки шарманки (вальс), і барабанний дріб, і відгомони військової музики (танець Балерини)" [4, 199].

У музичному тематизмі арапа немає настільки прямих перегуків з образом натовпу, точніше – з ледь позначеними образами її представників. Відрізняється арап від кучерів і конюхів і своїм становищем у суспільстві, і національними особливостями. Але характеристики їх багато в чому близькі, навіть тотожні. Примітивізм, прямолінійність, банальність, байдужість, приземленість – подібні епітети відносяться і до типів натовпу, і до Арапа з Балериною. Спільною є також призма пародії, через яку дивиться на них Стравінський, в зображенні натовпу – трішки завуальована, у зображенні ляльок – більш явна.

І. Стравінський друковано висловився про хореографію лише через багато років. Спочатку в "Хроніці мого життя": "Прикро тільки, що не було приділено уваги рухам натовпу. Замість того, щоб поставити їх хореографічно відповідно з ясними вимогами музики, виконавцям дали можливість імпровізувати і робити все, що їм хочеться. Я шкодую про це тим більше, що групові танці (кучерів, годувальниць, ряджених) і танці солістів повинні бути віднесені до кращих творчих надбань Фокіна" [14, 157] .. В "Діалогах" Стравінський згадував фокусника, арапа, які не вдалися Фокіну, IV картину (танці якої він хвалив у "Хроніці мого життя") і фінал [15, 253].

Пояснюючи створення масових сцен "Петрушки", М. Фокін писав, що "поставити I картину "Петрушки" хореографічно можливо, але балетний театр був не готовий до цього. Створити танці для різних груп персонажів (а їх в I картині ще й непросто розподілити по групах) – це означає об'єднати персонажі натовпу в загальному пориві. Дати різні танцювальні комбінації кожному – ста персонажам! Створити сцену, яку неможливо буде візуально сприймати" [16, 159]. Знайти танцювальний образ, який давав би уявлення про розрізненості, теоретично можливо, але не випадково подібного рішення не знайдено в "Петрушці" і до сьогодні.

Натовп М. Фокіна в "Петрушці", при всій яскравості і святковій жвавості, – більш страшний образ, ніж представлений в музиці, – образ ситої байдужості. Цей натовп, дійсно, не віддається щирим веселощам. Він проявляє масовий стадний інтерес до всякої розваги, кидаючись від балаганного діда до вуличної танцівниці, до лялькового театру. Ненаситна цікавість до всього, що відбувається навколо, жадібність до розваг, бажання побачити розваги в будь-якій події свідчить про духовну убогість, про відсутність будь-якого вагомого внутрішнього світу, який дозволив би не обмежуватися зовнішніми подіями. Нарешті, кожен зосереджений на собі, прагне задовольнити власні інтереси, цікавість, бажання.

Негативне ставлення до натовпу Фокіну вдалося показати і в танцях IV картини. Уривки танцювальних комбінацій в хореографії перемежовувалися із з'ясуванням взаємин із п'яним купцем, у якого циганки намагалися видурити гроші. Фокін писав і про те, що вони з Бенуа розійшлися в погляді на годувальниць: "Він відчував танець годувальниць як веселий, відважний народний танок, явні негативне ставлення до годувальниць, надавши їм тупого характеру. Мати, що годує своє дитя, – це краса, годувальниця – це потвора, незважаючи на всі її яскраві стрічки і кокошник. Це відбилося у моїй постановці. Це було не зовсім те, що задумав Бенуа" [16, 159].

Чванливі, самовдоволені годувальниці об'єднувалися в танці з кучерами і конюхами. Ряжені вклинювалися в натовп, роз'єднуючи і змішуючи танцюючі групи. Однак в хореографії епізод цей не став настільки значним, як в музиці, – він не міняв смислово тональність балету і здавався дещо затягнутим і стомлюючим продовженням попередніх танців. Причина контрастної зміни музики не знаходила пояснення на сцені. І тут в своїх критичних зауваженнях був правий, ймовірно, Стравінський.

Розвиваючи кращі традиції російського балету, М. Фокін відкрив у хореографічному театрі нову епоху. Орієнтуючись на шукання свого часу, вивчаючи літературу, живопис, музику і театр, Фокін відмовився від класичного танцю як єдиного і універсального засобу вирішення балетних вистав. Він почав застосовувати різні, нові для кожної теми форми виразності, які відповідали місцю дії, національним особливостям, жанрам і характеру задуму, і, зокрема, широко використовував елементи національних танців. При такому підході класичний танець знаходив нове забарвлення в залежності від того, до якої епохи, країни, стилю, до реальності або фантастики звертався балетмейстер.

Отже, незважаючи на те, що М. Фокін менше виявився в тісному зв'язку з композитором і сценаристом і приступив до репетицій, коли лібрето було готове, а робота над музикою наближалася до кінця, самостійність роботи співавторів призвела до того, що інтерпретація кожного з них поглиблювала і видозмінювала вже створене. Тим не менш, балетмейстер стверджував, що "Петрушка" – це одне з його найбільш вдалих досягнень, одна з найзначніших постановок. Емоційність і виразність сценічної дії як обов'язкова умова зробили балет "Петрушка" доступними широкому колу глядачів. У свою чергу це дозволило авторам розширити ідейно-тематичні обрії балетного театру, демократизувати героїв, відгукнутися на теми сучасності.

Література

1. Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1974. – 296 с.
2. Бахрушин Ю. А. История русского балета / Ю. А. Бахрушин. – Изд. 3-е. – М. : Просвещение, 1977. – 288 с.
3. Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. Т. 1 / О. Бенуа. – М. : Искусство, 1980. – 356 с.
4. Вершинина И. Балетная музыка / И. Вершинина // Музыка XX века : в 2 ч. : очерки. – М., 1976. – Ч. 1, кн. 1. – С. 187– 231.
5. Вольинский А. Л. Статьи о балете / А. Л. Вольинский. – СПб. : Гиперион, 2002. – 400 с.
6. Гаевский В. Дивертисмент / В. Гаевский. – М. : Искусство. – 1981. – 341 с.
7. Гаевский В. Дом Петипа / В. Гаевский. – М. : АРТ, 2000. – 432 с.
8. Григорьев С. Л. Балет Дягилева / С. Л. Григорьев. – М. : АРТ, 1993. – 267 с.
9. Добровольская Г. Н. Михаил Фокин. Русский период / Г. Н. Добровольская. – СПб. : Гиперион, 2004. – 496 с.
10. "Жар-птица" и "Петрушка" И. Ф. Стравинского / сост. Г. Н. Добровольская. – Л. : Гос.муз. изд-во, 1963. – 56 с.
11. Карп П. М. О балете / П. М. Карп. – М. : Искусство, 1967. – 228 с.
12. Карсавина Т. П. Театральная улица / Т. П. Карсавина ; пер. с англ. Г. Гуляницкой ; под ред. И. Ступникова. – Л. : Искусство, 1970. – 240 с.
13. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 1 Хореографы / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1971. – 526 с.
14. Стравинский И. Хроника моей жизни / И. Стравинский ; пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной ; ред. пер. А. М. Шадрин. – Л. : Госмузиздат, 1963. – 274 с.
15. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И. Стравинский. – Л. : Музыка, 1975. – 415 с.
16. 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.

References

1. Asafev B. O balete. Stati. Retsenzii. Vospominaniya / B. V. Asafev. – L. : Muzyka, 1974. – 296 s.
2. Bahrushin Yu. A. Istoriya russkogo baleta / Yu. A. Bahrushin. – Izd. 3-e. – M. : Prosveschenie, 1977. – 288 s.
3. Benua A. Moi vospominaniya. V 2 t. T. 1 / O. Benua. – M. : Iskusstvo, 1980. – 356 s.
4. Vershinina I. Baletnaya muzyka / I. Vershinina // Muzyka XX veka : v 2 ch. : ocherki. – M., 1976. – Ch. 1, kn. 1. – S. 187– 231.
5. Volyinskiy A. L. Stati o balete / A. L. Volyinskiy. – SPb. : Giperion, 2002. – 400 s.
6. Gaevskiy V. Divertisment / V. Gaevskiy. – M. : Iskusstvo. – 1981. – 341 s.
7. Gaevskiy V. Dom Petipa / V. Gaevskiy. – M. : ART, 2000. – 432 s.
8. Grigorev S. L. Balet Dyagileva / S. L. Grigorev. – M. : ART, 1993. – 267 s.
9. Dobrovolskaya G. N. Mihail Fokin. Russkiy period / G. N. Dobrovolskaya. – SPb. : Giperion, 2004. – 496 s.
10. "Zhar-ptitsa" i "Petrushka" I. F. Stravinskogo / sost. G. N. Dobrovolskaya. – L. : Gos.muz. izd-vo, 1963. – 56 s.
11. Karp P. M. O balete / P. M. Karp. – M. : Iskusstvo, 1967. – 228 s.

12. Karsavina T. P. *Teatralnaya ulitsa* / T. P. Karsavina ; per. s angl. G. Gulyanitskoy ; pod red. I. Stupnikova. – L. : Iskusstvo, 1970. – 240 s.
13. Krasovskaya V. M. *Russkiy baletnyi teatr nachala HH veka. Ch. 1 Horeografyi* / V. M. Krasovskaya. – L. : Iskusstvo, 1971. – 526 s.
14. Stravinskiy I. *Hronika moey zhizni* / I. Stravinskiy ; per. s fr. L. V. Yakovlevoy-Shaporinoy ; red. per. A. M. Shadrin. – L. : Gosmuzizdat, 1963. – 274 s.
15. Stravinskiy I. *Dialogi. Vospominaniya. Razmyishleniya. Kommentarii* / I. Stravinskiy. – L. : Muzyika, 1975. – 415 s.
16. Fokin M. *Protiv techeniya: Vospominaniya baletmeystera: Stsenarii i zamyislyi. Stati, intervyyu, pisma* / M. Fokin ; red. G. Dobrovolskaya. – 2-e izd., dop. i ispr. – L. : Iskusstvo, 1981. – 510 s.

Косаковская Л. П. "Петрушка" Фокина-Стравинского-Бенуа – три уровня проявления художественных новаций первого десятилетия XX века

В статье исследована сущность художественных особенностей классического танца и культурной среды начала XX века. На примере создания балета "Петрушка" сделаны обобщающие выводы об органическом единстве хореографии М. Фокина, музыки И. Стравинского и театральной живописи А. Бенуа как составляющих новаторского балетного спектакля.

Ключевые слова: балетмейстер, классический танец, русский балет, хореографический образ, композитор, партитура, театральная живопись, хореографический театр.

Kosakovska L. "Petrushka" by Stravinsky, Fokine, Benois – three levels of manifestation of artistic innovations of the first decade of the twentieth century

The article examines Russian choreography of early twentieth century. Defined regularities and results of creativity search of essence of artistic features and significant tools of classical dance in the context of the cultural environment of that period on the example of ballet "Petrushka" by Fokine – Stravinsky – Benois.

M. Fokine justly believed that ballet "Petrushka" can be described as a dramatic piece of music of Stravinsky, which occupies an exceptional position among new music. Music for "Petrushka" was the first herald of a "new life". And Stravinsky didn't stop create, because he started think differently. He gave up on admiring people's poetic fantasy, romance, poetic contemplation and imitation. Life, struggle, love, movement, games and dances become active force. Intensity and softness of expression perform forward to change mental architectonics. The revolution in Stravinsky's thinking manifested primarily in the fact that he didn't feel the form as completely self-sufficient scheme which pressure on the mind. On the contrary, music thought creates form.

In "Petrushka" Stravinsky gave out his strong creative outlook and cut forever his ability to return to make music for recipes to taste. The figure of scores was changed to unrecognized. Lines revived and flourished. Instead of cold vertical columns, which distributed pattern of figuration – free rhythmic play of various motives and complex of sounds.

"Petrushka" can be also named, as one of the best creations of the artist Alexander Benois. About "Petrushka" is possible to speak as about Fokine's setting, which is one of the most complete embodiments of his reforms in ballet.

Choreographer argued that "Petrushka" – is one of his most successful achievements. One of the main idea of M. Fokine was not to make combinations of provided and constant dance movements, but create a new form in each case which would fit the plot. That explains the search of unique choreography for the image displayed in plastic score of "Petrushka".

Rejecting the conventional gesture, Fokine combined plastic wealth of the world in dance, enlivening ballet performance by means of painting, folklore, using musical score to create vivid imagery characteristics of different types of dance, including classical.

Similar achievements are marked by theatrical painting of artists, who have worked with M. Fokine, in particular, A. Benois. Earlier were made multiply attempts to create new choreography and put on performance new stage outfits. Despite the fact that these productions had talented finds, Fokine and Benois cooperation urged in its originality and showed organic unity of all components of ballet.

Creating best traditions of Russian ballet, M. Fokine opened a new are in choreography theatre. Focusing on the creative search of his time, studying literature, art, music and theater, Fokine abandoned from classical dance as a single and universal way of solving in ballets. He started to use different, new for each theme, forms of expression, which corresponded to the place of action, national characteristics, genre and character of conception, and in particular, used elements of national dances. In this approach, classical dance found a new coloration depending on which era, country style, to reality or fiction was turned choreographer.

Emotionality and distinctiveness of stage action is the prerequisite, which made ballet "Petrushka" accessible to the general audience. In turn, this allowed the authors to expand the ideological and thematic horizons of ballet, democratize the characters, respond to the themes of nowadays.

As it is known, Stravinsky – Fokine ballets weren't put on pre-Revolutionary Russian stage. But they were saved through the efforts of enthusiasts in the Grand Opera House and, thus, we can see the true staging made by Fokine in today's recording.

Ballet "Petrushka" is great example which made general conclusions about the organic unity of choreography Michael Fokine, music of Igor Stravinsky and theatrical painting of Alexander Benois as components of innovative ballet.

Key words: choreographer, classical dance, Russian ballet, dance image, composer, score, theatrical painting, dance theater.