

Министерство образования и науки Украины
Харьковский национальный педагогический университет имени Г.С. Сковороды
Курсовая работа

по Истории хореографии

«М. Фокин и его постановки в Мариинском театре»

Харьков 2015

ВСТУПЛЕНИЕ

Актуальность.

Балетный спектакль как таковой начал формироваться в Европе в 16 веке. С тех пор искусство балета прошло долгий и сложный путь становления и развития. Россия узнала балет в 17 веке, а первые балетные представления появились в 18 столетии. С тех пор в России выросла великая культура классического балета. Русскими балетмейстерами созданы своеобразные, неповторимо прекрасные спектакли. Становление советского хореографического искусства началось уже впервые послереволюционные годы. Хореографическое искусство в СССР было многонациональным. Оно впитало в себя все лучшее из наследия русского балета, соединив технику классических постановок и национальное содержание. Одним из величайших, выдающихся мастеров русского балета начала 20 века был Михаил Михайлович Фокин. Новый век застал Фокина артистом Мариинского театра. Его большой талант раскрылся не сразу: тогда много было одаренных танцовщиков, к тому же пользовавшихся родственными связями поддержкой театральных чиновников. Однако многие уже тогда говорили о необычайном диапазоне возможностей молодого артиста: от героического танца - до комического, от классического - до народного. «Не поражая особой элевацией или преодолением технических турдефорсов, он обладал редкой пластичностью, чудным гармоническим сочетанием движений ног, рук корпуса... - вспоминал (А. Бенуа). М. Фокино окончил Петербургское балетное училище, учился он в классе Н.Г. Легата. Фокин был очень талантлив, прекрасный танцовщик, балетмейстер, педагог, он к тому же хорошо рисовал, играл на различных инструментах. После окончания школы в 1898 году он сразу же стал солистом Мариинского театра, но продолжал брать урок у Э. Чеккетти и Х. Иогансона [2, 115-117 ст.]. Но мировое признание пришло к Фокину во время гастролей русского балета в Париже в 1909 году. Гастроли эти получившие название Русских сезонов, организовал один из основоположников «Мира Искусств» Сергей Павлович Дягилев. Европейский балетный театр в начале 20 века переживал кризис. Балет терял классическую основу, вырождаясь в развале котельные танцы для варьете и кабаре. Русские артисты доказали, что это искусство может быть современным и волновать зрителей. По окончании гастролей М. Фокин вернулся в Петербург и 1 января 1910 года был утвержден в качестве балетмейстера Мариинского театра.

Цель: на основе анализу теоретической литературы, ознакомится с биографией и творчеством М.М. Фокина, раскрыть суть его реформ и влияние их на балет и на балетную хореографию в целом.

Задачи:

- рассмотреть влияние Фокина на Русские сезоны;
- изучить балетные постановки М.М.Фокина в Мариинском театре;
- реформы М.М.Фокина в балете;
- Мемуары против течения.

РАЗДЕЛ1. РУССКИЕ СЕЗОНЫ

1.1 Первый русский сезон 1909

Полвека тому назад произошло художественное событие, которое всколыхнуло всю театральную общественность мира. 19 мая 1909 года в парижском театре Шаттле начался первый «русский сезон» группы артистов балета императорских театров Петербурга и Москвы. Главным постановщиком для балетов Дягилев(организатор) назначает Фокина. В мае 1909 года в Париже были показаны в постановке Фокина «Половецкие пляски» из оперы Бородина «Князь Игорь», балет Черепнина «Павильон Армиды», «Сильфиды» на музыку Шопена, «Клеопатра» (новое название балета «Египетские ночи») и сюита - дивертисмент на музыку русских композиторов - классиков «Празднество»[4,220ст].

Успех был настолько велик, что Дягилев, Фокин и ведущие русские артисты сразу стали мировыми знаменитостями. Для каждого спектакля балетмейстер подбирал особые средства выразительности. Костюмы и декорации соответствовали стилю той эпохи, во время которой происходило действие. Классический танец принимал определенную окраску в зависимости от развивающихся событий. Фокин добивался, чтобы пантомима была танцевальной, а танец - мимически выразительным. В результате танец в его балетах нес конкретную смысловую нагрузку. Одареннейший хореограф много сделал для обновления русского балета за рубежом. Он никогда не отказывался от классического танца, считая, что только на его основе может воспитаться настоящий художник. М. Фокин возродил пластику мужского танца, сделал кордебалет действенным добился «зримой» музыки. Его мастерство, озаренное подлинным новаторством, способствовало развитию танцевального искусства, созданию новой его эстетики. Деятельность Фокина тех лет вдохновлялась реформами, осуществляемыми в то время К. Станиславским а МХАТЕ, его поисками жизненной правды. Вдохновляла балетмейстера и деятельность художников - живописцев частной оперы Мамонтова[4,225-237ст].

1.2 Второй русский сезон 1910

По окончании гастролей М. Фокин вернулся в Петербург и 1 января 1910 года был утвержден в качестве балетмейстера Мариинского театра. Параллельно с работой по подготовке новых зарубежных гастролей, которые состоялись летом 1910 года. Лучшими спектаклями этого сезона стали «Шехеразада» на музыку программной симфонической картины Римского - Корсакова и балет- сказка И. Стравинского «Жар - птица». Эскизы декораций и часть костюмов к этому спектаклю сделал А. Головин, другую часть - Л. Бакст. Премьера «Жар - Птицы» состоялась в парижской «Гранд-опере». Балет признали «чудом восхитительного равновесия между движениями, звуками и формами» [1,115ст]. Фокин четко разделил образы Жар - птицы, царевны и Поганого царства. Жар - птица танцевала на пуантах, ее танец строился на движениях классического танца; земной пластикой Фокин наделил царевны - они танцевали

босиком, а для свиты в «в поганом царстве» балетмейстер использовал уродливую , противоестественную пластику. Танцы различных групп сопровождалась различными инструментами. Новые выразительные средства по - новому раскрывали образы. Например, Жар - птица не очеловечивалась, а, наоборот, противопоставлялась людям - царевнам и приближалась к фантастическим, сказочным существам из русской народной поэзии. Артисты которые брали участия во вторых «русских сезонах»: Анна Павлова, Тамара Карсавина, Софья Федорова, Вера Каралли, Вацлав Нижинский, Михаил Фокин, Михаил Мордкин, Композиторы Глинка, Чайковский, Глазунов, Бородин, Римский - Корсаков, Стравинский, Художники Бенуа, Бакст, Головин, Рерих, Серов приобрели небывалую популярность во Франции, Англии, Италии, Германии и других странах. В созвездии имен, представляющих гордость и славу русского искусства в Париже, Фокин по праву стоит рядом с Павловой и Шаляпиным. Это Фокин создал все те спектакли, которые зажгли «угасший было огонь» и дали балету силы стать современным, широко популярным и значительным явлениям в культурной жизни общества, - так утверждала печать на разных языках. В ослепительном свете фокинской славы на время незаслуженно померкли хореографические шедевры его великих предшественников и славных современников. «Новерром 20 века », «отцом современного балета» прозвали его авторы многочисленных книг, брошюр, статей, проспектов о «русских сезонах» и его мастерах[4,240ст].

1.3 Третий русский сезон 1911

В третий русский балетный сезон за границей особенный успех выпал на долю балета «Петрушка», музыку к которому тоже написал Стравинский, а оформлял спектакль Бенуа, сумевший в декорации и костюмах передать народность и жизненность музыки, которая вся - действия. Это балет стал вершиной балетмейстерского творчества Фокина в дягилевской антрепризе, он ознаменовал собой начало мирового признания Стравинского, роль петрушки стала одной из лучших ролей Нижинского[4,264ст].

В этот период назревал разрыв в отношениях между Фокиным и Дягилевым. Начиная уже со второго гастрольного сезона, Дягилев стал приглашать иностранных иностранных музыкантов, композиторов, сценаристов, танцовщиков.

Художественная политика Дягилева резко изменилась. Его антреприза уже не имела целью пропаганду отечественного искусства за рубежом, это стало уже капиталистическим развлекательным предприятием, преследующие коммерческие цели. В 1912 году Дягилева покинул Бенуа. Фокин, как артист истинно русский, также не мог быть человеком самолюбивым, он был задет тем, что он теперь не единственный балетмейстер антрепризы: в 1912 году постановки двух балетов осуществил Нижинский[3,336ст].

Раздел 2.БАЛЕТНЫЕ ПОСТАНОВКИ М.М.ФОКИНА В МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ

В 1904 году Фокин обратился в дирекцию императорских театров с просьбой разрешить ему поставить балет «Дафинс и Хоя», план которого он уже разработал. В сопроводительной записке к плану он изложил также и основные положения реформы, которая, по его мнению, была необходима для усиления выразительности

балетного спектакля. Эстетические требования Фокина сводились к тому, чтобы танец, музыка и художественное оформление спектакля составили единое целое, чтобы формы танца соответствовали характеру всего балета. Дирекция никак не отреагировала на предложение фокина.

Балет «Павильон Армиды» (1907) своим существованием был обязан Александру Бенуа, автору сценария, по которому работал Н. Н. Черепнин, а также декораций и костюмов. Для Бенуа это был программный спектакль. Он хотел реконструировать балет, исходя из мирискуснической программы. Наивная аляповатость старых постановок должна была уступить место зрелищности совсем иного порядка. Все театральные средства использовались, чтобы воссоздать стиль искусства прошлого, любимый Бенуа Версаль, его замысловато подстриженные деревья, фонтаны и статуи, зеркала и роспись интерьеров, пудренные парики, опахала и перья. Однако при всей новизне живописного оформления в музыкальном, драматургическом и танцевальном отношении «Павильон Армиды» был лишь первым осторожным шагом от «старого» балета к «новому»[1,263ст].

В балете «Шопениане» (вторая редакция, 1908) музыка вызывала к жизни образы легкокрылых танцовщиц поры романтизма. Одетые в удлиненные белые тюники, с крылышками за спиной, с веночками на голове, они скользили по сцене то в одиночку, то образуя группы, как на старинных гравюрах. Мечтательный юноша с длинными локонами, в черном бархатном колете преследовал одну из сильфид. Фокин хотел, нарушив закостенелую неподвижность академических форм, вернуть классическому танцу на пальцах былую воздушную поэтичность, прелесть недоговоренности. Здесь в большей степени, чем в «Павильоне Армиды», сам танец - средство передать стиль эпохи. Притом в «Шопениане» стилизация отступала перед ощущением непосредственной причастности художника к происходящему. Это не музейная картинка, а меланхолический, проникнутый светлой печалью образ. Возврат к романтическому мотиву сильфиды-мечты был порожден сознанием несовершенства мира. В то время, когда, по словам А. Н. Бенуа, была «посрамлена и затоптана в грязь вся русская действительность»влекло к фантастической красоте вымысла. И хотя мечта оказывалась недостижимой, Фокин называл ее «крылатой надеждой»[5,298ст].

Миниатюра«Умирующий лебедь» (1907) подтверждал ту же мысль. Коротенький двухминутный номер построен на традиционных па: pas de bougree, позы атитюд, перегибания и движения рук, то плавные, то взволнованные. Не нов и сам образ лебедя, широко использовавшийся в русском искусстве, а в балете знакомый по «Лебединому озеру». И все же фокинская миниатюра была воспринята и воспринимается поныне как вполне самостоятельная и едва ли не самая вдохновенная его постановка. Современники справедливо видели в ней символ сопротивления смерти, стремления к жизни.

Балет «Карнавал» (1910) был особенно типичен для «нового» балета. Фокин вывел на балетные подмостки персонажей комедии дель арте, настойчиво возрождаемой в те годы русским театром. Все строилось на полутонах и полунамеках: жест, взгляд, лукавая улыбка, наклон головы, мелькнувшая из-под кринолина кружевная оборка,

само сочетание цветов (черного с белым, различных оттенков голубого и зеленого) значили не меньше, чем танцевальные па. Никогда в «старом» балете танец, музыка, костюм, декоративный фон не использовались для создания такого импрессионистически зыбкого образа, для передачи таких смутных, затаенных настроений. Да и содержание «Карнавала» было совсем иным, чем в поставленной десятью годами раньше простодушной «Арлекинаде» Дриго-Петипа. Тема масок и маскарада трактовалась Фокиным расширительно, как символ двойственности, вечной изменчивости всего земного. В этом он сближался с современной поэзией, в частности с Блоком, тоже обращавшимся к образам итальянской комедии дель арте, чтобы выразить то состояние раздвоенности и смятения, которое овладело людьми[5,306ст].

Балет «Египетские ночи» - балет, навеянный древним искусством. Под влиянием впечатлений от загадочных настенных надписей и изображений, расписных саркофагов, причудливых иероглифов Фокин создавал и свои хореографические фантазии. Тремя годами ранее Горский, переделывая «Дочь фараона» Петипа, использовал профильные позы, снял с некоторых персонажей пачки. Однако новые по стилистике танцы вводились в старый контекст. Фокин, идя схожим путем, добился стилистического единства спектакля. Он строил композиции, развернутые как бы в одной плоскости, пользовался непривычными угловатыми движениями, одел танцующих в сандалии, прямые узкие платья. «Египетские ночи» с музыкой А. С. Аренского удержались в репертуаре Мариинского театра в том виде, как Фокин поставил их в 1908 году. В созданной год спустя для Парижа новой редакции был изменен сюжет, введена музыка разных композиторов, написаны Л. С. Бакстом декорации. В парижском спектакле замысел Фокина был доведен до конца. Теперь юноша Амун, замороженный красотой Клеопатры, расплачивался жизнью за ласки царицы. На стилизованный «египетский» фон оказалась проецирована одна из тем эпохи: любовь и смерть, данные не в противопоставлении, а отождествляемые, как у поэтов-символистов[8,231ст]. Тема эта пронизывала все ориентальные балеты Фокина, из которых в репертуаре Мариинского театра был «Исламей» (1912). Заменив «Шехеразату», которую вдова Н. А. Римского-Корсакова запретила ставить в России, «Исламей» Демонстрировал такие же страстные восточные танцы и стремительно развивающееся драматическое действие: оргию убийства, сменяющую оргию любви. Спектакль раскрывал одну из существенных сторон творчества Фокина. Однако более перспективной была другая, та, что брала начало от «Половецких плясок» из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородин (1909).

Хищные фигуры в разноцветных, украшенных металлическими бляхами одеждах, лохматых шапках, пестрых, увенчанных перьями тюбетейках вихрем неслись по сцене. Танцовщики то пригибались к земле в стелющемся беге, то взмывали в воздух. Молниеносные повороты сменялись неистовыми топчущими движениями. Балет «Половецкие пляски» стали образным выражением страстного подъема, волевого порыва дикого войска. Это было совершенно новое решение ансамблевого танца, где ведущей являлась масса, а включающиеся в пляску солисты подчинялись ей. Это был также совершенно новый образ: в огненной стихии танца, в вакхическом

буйстве красок была та стихийная сила, то непокорство, что предвещало близость бури.

Мотивы «Половецких плясок» Фокин использовал в танцах казаков «Стеньки Разина» (1915). Однако нового, по сравнению с найденным шестью годами ранее, здесь не было. Спектакль имел краткую сценическую жизнь и примечателен прежде всего как пример обращения в преддверии революции к теме народного бунта. Но в практике советского театра опыт «Половецких плясок» отзовется не раз, вплоть до середины 1930-х годов, когда появятся на нашей сцене героические массовые балетные танцы [6,114ст].

Из балетов, поставленных незадолго до Октябрьской революции, наиболее репертуарными оказались «Эрос» на музыку Струнной серенады П. И. Чайковского (1915), не принадлежащий к самым ценным сочинениям Фокина, и «Арагонская хота» на музыку М. И. Глинки (1916).

Прожив несколько месяцев в Испании, Фокин изучал там различные виды испанских танцев: деревенские и городские, пляски цыганок и те «классические», которым обучают в специальных школах. Он обнаружил целые пласты, нетронутые хореографами. Это были прежде всего крестьянские танцы, которые отличались от танцев городских таверн не только характером движений, но и Духом. В «Арагонской хоте» Фокин порвал с трафаретом надрывной «испанщины», отбросил все вульгарное. Главным для него было обаяние подлинности, искренность и цельность - качества, подсмотренные у народа. Танцы напоминали шутивную импровизацию [7,56ст]. Но то не были пассивно перенесенные на сцену этнографические мотивы. Если Глинка изложил народные мелодии симфонически, то Фокин придал движениям испанского танца завершенность, роднящую их с профессиональным классическим танцем. Тем самым «Арагонская хота» ознаменовала новый этап в освоении балетом танцевального фольклора.

В Балете «Петрушка», не нашедших доступа на императорскую сцену, были балеты с музыкой И. Ф. Стравинского: «Жар-птица» (1910) и «Петрушка» (1911). Первые проекты обновления репертуара после революции обязательно включают «Петрушку». Горячими сторонниками возобновления этого балета были Б. В. Асафьев и А. Н. Бенуа. И они были правы, настаивая на том, чтобы лучшая постановка Фокина стала, наконец, достоянием его родного театра.

«Петрушка» - один из самых репрезентативных балетов эпохи. Примечателен сам интерес к городскому фольклору, на котором сходились поэты, художники, артисты. В «Петрушке» возникали темы, волновавшие многих современников Фокина: тема балагана, иронически пересоздающего мир, тема нежной и поэтичной души, непонятой и осмеянной.

«Петрушка» - высшее достижение Фокина. Здесь наиболее последовательно проведены все принципы хореографа. Содержание одноактного балета раскрыто в единстве выразительных средств. Музыка написана по специально сочиненному сценарию. Декорация, костюмы, бутафория - не нейтральный фон, а образ, тесно слитый с образом музыкальным. В танце отсутствуют канонические формы, никто не говорит на языке отвлеченной классики; движения собственно танцевальные

сочетаются с пантомимой, образуя разнообразные сплавы. Каждая характеристика отвечает исторической эпохе, стилю спектакля, вписываясь в галерею живописнейших пластических портретов, массовых и сольных.

Работа над «Петрушкой» началась в Петрограде в 1918 году. Но ряд затруднений, среди которых едва ли не главным был отъезд Фокина за границу, задержал постановку. Не дождавшись возвращения автора, балет поручили возобновить Л. С. Леонтьеву. Премьера состоялась в 1920 году. Год спустя «Петрушка» был поставлен также в Москве (балетмейстер В. А. Рябцев) и оказался, таким образом, единственной фокинской работой в репертуаре Большого театра. Что касается «Жар-птицы», то восстановить первоначальную редакцию никто не брался. Поэтому Ф. В. Лопухов счел более правильным поставить балет в Петрограде (1921) по-своему[1,365ст].

РАЗДЕЛ 3. РЕФОРМЫ ФОКИНА В БАЛЕТЕ

Фокин стремился осуществить реформу балетного театра. Каждому спектаклю придавал неповторимый облик, создавал балеты, решенные единым хореографическим языком, обращался к танцевальному фольклору и смежным искусствам; классический танец сочетался в его балетах с характерным, со свободной пластикой и др. выразительными средствами. Эстетическая программа Фокина включала стилизацию, воспроизведение в танце античной вазовой живописи, старинных гравюр. Однако при этом балетмейстер всегда стремился выразить мироощущение современного ему зрителя. Каждый спектакль М.М Фокина делал психологически осмысленным, драматически напряженным, театрально действенным. Обращаясь к симфонической музыке, не предназначенной для балета, Фокин продолжил искания в области танцевального симфонизма и обособил бессюжетный балет, построенный по законам музыкально-хореографической разработки, как самостоятельный жанр[6,134ст]. Действительность в балетах Фокина представляла вакхическим праздником, в который диссонансом врывались темы одиночества, крушения надежд, обречённости необузданных страстей. Как танцовщик Ф. обладал благородной грациозной манерой исполнения, лёгким высоким прыжком (исполнял партии классического репертуара).

Фокиным был создан абсолютно новый вид спектакля: драматически насыщенный, одноактный балет, подчиненный сквозному действию. Данная реформа коснулась практически всех его компонентов. Хореограф старался найти в традиционной балетной музыке свободу, он пытался найти ее, обращаясь к произведениям, которые были не предназначенными для танца. Он создал единый зрительный образ вместе с оформителями и художниками, где пластика и живопись сливались с музыкальным образом. Из-за этого комплекс пластических средств выражения подвергся пересмотру: тем самым отвергая установленные веками структурные формы классического танца (гран-па, па-де-де), Фокин использовал его как составляющую хореографического языка, вместе с иными видами танцев - свободным и этнографическим. Затем начались поиски в пластической сфере, главной целью было передать стиль страны или эпохи, где происходило действие. Для мужского танца он дал очень большую свободу, раскрепостил его. Если до этого, в эпоху академизма и классицизма, были важны чистые, академической старо-

французской школы позиции ног, рук, то здесь он раскрепостил артистов, раскрепостил пластику и дал новое направление в развитии балетного искусства. Уход от традиционного балетного костюма, стереотипной жестикуляции и рутинного построения номеров. Техника танца для Фокина не цель, а лишь средство выражения идеи. Фокин начинал создавать постановки на небалетную музыку[6,205ст]. В постановках опирался на новейшие открытия театра и живописи, использовал симфоническую музыку, не предназначенную для балета (Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский), стремился выразить в танце мироощущение современного ему человека.

Фокин отрицал старые балетные сказки - чтобы создать на их месте свои, в которых искал не победы добра над злом, но яростного импрессионизма жеста и чувства. Для него в искусстве танца не было золушек, и балетмейстер отказал классике в первенстве, поставив ее в один ряд с любыми другими пластическими феноменами. Может быть, поэтому он, в отличие от многих коллег в прошлом, настоящем и будущем, терпеть не мог "составлять комбинации из готовых и установившихся танцевальных движений", никогда не редактировал чужих балетов, а создавал свои. Да и вообще мало интересовался отвлеченной символикой движения, создавая на сцене прежде всего колорит - временной, национальный или фантастический. Он был "балетмейстером из музея", "хореографом из библиотеки", Фокин искал вдохновение в старинных фолиантах, археологических увражах и альбомах репродукций. Фокинские балеты произвели настоящий фурор. Но и родной Петербург полюбил его. После разрыва с главнокомандующим "Балле Рюсс" и русской революции Фокин продолжил покорение Европы: без него не было бы многих постановок постдыгилевских балетных трупп - "Балле рюс де Монте-Карло", "Балле рюс де колонель де Базиль"[9,162ст]. И возможно, у просвещенного мецената Линкольна Керстайна не возникло бы желания стать добрым гением для Джорджа Баланчина, если б Керстайн не посещал балетную студию, которую Фокин 20 лет вел в Нью-Йорке..

Фокин стремился осуществить реформу балетного театра. Каждому спектаклю придавал неповторимый облик, создавал балеты, решенные единым хореографическим языком, обращался к танцевальному фольклору и смежным искусствам; классический танец сочетался в его балетах с характерным, со свободной пластикой и др. выразительными средствами. Эстетическая программа Фокина включала стилизацию, воспроизведение в танце античной вазовой живописи, старинных гравюр. Однако при этом балетмейстер всегда стремился выразить мироощущение современного ему зрителя. Каждый спектакль М.М Фокина делал психологически осмысленным, драматически напряженным, театрально действенным[9,168ст]. Обращаясь к симфонической музыке, не предназначенной для балета, Фокин продолжил искания в области танцевального симфонизма и обособил бессюжетный балет, построенный по законам музыкально-хореографической разработки, как самостоятельный жанр. Действительность в балетах Фокина представляла вакхическим праздником, в который диссонансом врывались темы одиночества, крушения надежд, обречённости необузданных страстей. Как

танцовщик Ф. обладал благородной грациозной манерой исполнения, лёгким высоким прыжком (исполнял партии классического репертуара)[9,176ст].

РАЗДЕЛ 4. МЕМУАРЫ ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ

Книга «Против течения», благодаря которой мы, никогда не видевшие этого великого балетмейстера и танцовщика, смогли познакомиться с его стремительной натурой, с человеком, который всю свою жизнь смело шел против течения. Михаил Фокин известен тем, что на рубеже XIX-XX веков дал новые подходы к постановке классического танца и режиссерскому решению всего балетного спектакля. Его «Шопениана», «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь», «Лебедь» Сен-Санса, «Жар-птица» и многие другие постановки по достоинству оценила восхищенная публика во всем мире! постановка фокин балет спектакль

В книге Фокина «Против течения» воспроизводятся рисунки, которые хореограф делал, работая над балетом «Египетские ночи». Это эскизы костюмов, наброски поз и движений исполнителей, отдельных танцевальных эпизодов. Кроме того, он гримировал участников этого балета.

Фокин начал пробовать свои силы на частных сценах, в благотворительных спектаклях. Первый свой спектакль Фокин создал в 1905 году. Это был балет «Ацис и Галатея»[10,255ст].

Постановки Фокина для «Русских сезонов» в Париже в 10-х годах XX века «Шопенианы» (на музыку Ф.Шопена), «Петрушки» и «Жар-птицы» (оба балета И. Ф. Стравинского), «Половецких плясок» (на музыку из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина) принесли мировую славу русскому балету.

Фокиным было создано множество балетов: «Виноградная лоза», «Евника», «Павильон Армиды», «Карнавал», «Шехеразада», «Видение розы», «Дафнис и Хлоя», «Золотой петушок», «Паганини», «Синяя борода»; концертные номера: «Полёт бабочек», «Арагонская хота», «Кавказские эскизы», «Сон», «Умиравший лебедь», танцы к операм и пьесам.

В своих балетах он стремился к осмысленности и содержательности действия, к созданию ярких и глубоких характеров, к достоверности чувств и мыслей героев, к правдивому изображению времени и места действия.

В этом ему помогала музыка -- творения Шопена, Бородина, Римского-Корсакова, Стравинского, Шумана, Вебера, Рахманинова..

Некоторое время Фокин увлекался игрой на мандолине и разучивал пьесу «Лебедь» из цикла французского композитора К.Сен-Санса «Карнавал животных». Он предложил А.Павловой использовать эту пьесу для балетного номера, который позже стал называться «Умиравший лебедь». О работе над «Лебедем» Фокин писал: «Танец был поставлен в несколько минут. Это была почти импровизация. Я танцевал впереди. Павлова за мной. Потом танцевала она, а я ходил рядом... поправляя детали поз»[10,269ст]. Так был создан этот шедевр балетного искусства.

Первое исполнение миниатюры Фокина прошло с грандиозным успехом. Сейчас «Умиравшего лебедя» танцуют балерины всего мира. Анна Павлова, умирая, произнесла: «Приготовьте мне костюм лебедя».

22 года прожил Фокин в Америке, но она не смогла заменить ему родины. Он всегда

живо интересовался всем, что происходило в России.

Когда началась Великая Отечественная война, он сочинил балет «Русский солдат» на музыку С.Прокофьева и посвятил его храбрым русским солдатам. Спектакль увидел свет рампы в 1942 году[10,272ст].

Не хочу, чтобы мой Мимочка был попрыгунчиком" -- сердито говорил папа, когда в семье нашей подымался вопрос об отдаче меня в балетную школу, - написал Михаил Фокин в своей книге "Против течения". - Папа был серьезный, деловой человек и балет считал занятием легкомысленным. Мысль, что его младший сын будет только и делать всю жизнь, что прыгать и на одной ноге вертеться, да еще брать балерин за талию и подкидывать в воздух... эта мысль раздражала его.

Нужное ли это, серьезное, настоящее дело или легкомысленная пустая забава? С таким вопросом в душе я пришел в балетную школу, с таким вопросом я начал свою карьеру танцовщика и затем работу балетмейстера. Сколько раз в течение моей театральной жизни в душе моей звучала фраза моего отца: "Не хочу, чтобы мой Мимочка был попрыгунчик!" Много раз я чувствовал, какая в этом обидная правда, что балетный артист только "попрыгунчик", и постоянно сам себе отвечал: если это так, то только по ошибке, только потому, что артист "не ведает, что творит", не понимает, какие возможности заложены в его искусстве[10,280ст].

Каждый член моей семьи оказал на меня большое влияние, каждый дал мне что-то такое, что имело значение для всей моей театральной деятельности.

Если мама передала мне любовь к театру, то от папы я получил критическое отношение к балету. Я не знаю, что имело большее для меня значение. Я знаю, что многие очень талантливые артисты при большой любви к театру не принесли ему той пользы, на которую были способны, только потому, что им, влюбленным в театр, все казалось хорошим, не требующим никаких изменений, никаких усовершенствований.

Из всех моих родных самое большое влияние оказал на меня мой брат Николай. Это был по природе педагог. В его натуре была потребность учить, делиться своими знаниями. На этой потребности учить, на его способности увлекательно рассказывать была основана наша, необычайная для братьев при большой разнице в возрасте, дружба. Кроме увлечения балетом и общего развития, я получил от брата Коли его взгляд на жизнь. Я привык думать, что каждый человек, на какую бы деятельность судьба его ни направила, должен сделать все от него зависящее, чтобы развить, усовершенствовать себя и принести своему делу наибольшую пользу[10,286ст].

Природа наградила Фокина множеством талантов - он рисовал, увлекался симфонической и народной музыкой, любил драматический театр, интересовался режиссурой. В училище он поставил оперу, издавал литературный рукописный журнал.

Самое спокойное, самое выгодное для работы в области искусства -- плыть по течению. Будь то в тихую, ясную погоду, по безмятежной глади вод, когда все просто и понятно до скуки; будь то в кошмарную бурную ночь, по пенящимся волнам, когда мрак непроглядный и хаос... -- если хочешь, чтоб было проще и легче -- плыви по

течению! Если же это тебя не соблазняет, и ты хочешь своим путем направиться к своей цели, если ты готов к борьбе и страданиям, а идущая навстречу бессознательная стихия тебе не страшна... -- не жди благоприятной погоды, не справляйся о попутном ветре -- смело гребь против течения!» Такими словами Фокин начал свою книгу, под таким девизом он жил и творил, что в его случае - одно и то же.

Говоря с полным уважением о моем искусстве, о моих балетах, в интервью спросил меня, как я творил свои произведения.

Я постарался разъяснить ему, что, приступая к сочинению балета, я ставил себе правило: быть свободным в своем творчестве, быть верным самому себе, своей художественной совести, не быть рабом ни вкуса публики, ни критики, ни дирекции, не придерживаться традиций, так же как не гоняться за модой, а давать искренне, смело то, что рисуется моему воображению. Воображая же свои будущие балеты, я совершенно забывал балеты мною виденные... я забывал театр, кулисы, зрительный зал и главным образом публику. Я уходил в тот мир, куда увлекало меня воображение поэта, народная сказка, произведение композитора или моя собственная фантазия. Чем дальше от театра я находил источник своего вдохновения, тем неожиданнее, новее становилась реализация моей мечты на сцене[10,290ст].

Эта часть моей речи, видимо понравилась молодому человеку. Призыв к свободному, независимому творчеству, к искренности... -- все это как раз пришлось ему по душе. Но когда я сказал, что всякому творчеству должна предшествовать подготовительная работа, школа, изучение всего, что сделано до нас, овладение техникой танца и композиции, что надо, так сказать, пропустить танец через свое тело, без чего его нельзя вполне понять и оценить.... -- все это сильно изменило выражение его лица. Вместо: "мы отлично понимаем друг друга", я прочел на его лице недоумение: "как же так?!"...

"Но я могу больше научиться, глядя на волны морские, глядя, как ползет змея, как бежит собака, словом, у самой природы", -- сказал он.

Я рекомендовал ему учиться не у змей и собак, не у волн и звезд, а у людей. Это тоже природа, и какая прекрасная природа! Но я уверен, что он не последует моему совету. Глядеть на волны или "хоровод небесных светил" приятнее и легче, чем проходит учебу, разрабатывать каждый отдельный мускул, разбираться в ритмах, добиваться равновесия, изучать сложные комбинации движений[10,300ст].

В книге великого русского режиссера К. Станиславского я читаю о Дункан: "Когда ее спросили, у кого она училась танцам", она ответила: "У Терпсихоры".

Красивый ответ. Но какой в нем соблазн для всех, кто хочет, ничему не учась, танцуя "как бог на душу положит", давать вечера танцев, открывать школы.

Мало у кого из "новаторов" находится настолько здравого смысла, чтобы понять -- не всякому дано право объявлять себя учеником богини Терпсихоры; что в устах гениальной Айседоры может быть красивым, окажется только амбициозным и смешным, когда произносится ее подражателями. Я очень высоко ценю Айседору Дункан. Но красивая проповедь свободы часто приносит не только благо, но и

большую долю зла».

Фокин описывает здесь постановку «Шехеразады». Эстетизм Фокина -- эстетизм рубежа двух веков, эстетизм петербургской молодежи тех годов, эстетизм мирискусников, не пожелавших связывать себя с той традицией, которая требовала от искусства в первую очередь нравственных оправданий, а в крайних случаях -- оправданий утилитарных. На щите были начертаны пушкинские слова: «Не для житейского волнения...» Другие пушкинские стихи не вспоминались. Конечно, эта разница между полемическим лозунгом и работой всерьез, а в лучших фокинских сочинениях начальной поры догадки о красоте поистине гениальны. И «Лебедь», и «Вальс», и «Шопениана» переживут наш век. Простим Фокину крайности воодушевленной мысли.

Между тем Фокин начинал не как эстет, а по своему внутреннему убеждению никогда эстетом и не был. Художественная идеология Фокина -- самое странное, какое только можно себе представить совмещение утонченного эстетизма и наивного, даже грубого, хотя экзальтированного натурализма. Натуралистические тяготения Фокина иллюстрирует следующий эпизод. Репетируя «Египетские ночи» Фокин захотел, чтобы в балете присутствовала живая змея. Опыт не удался, змею пришлось отставить, но не потому, что она вызывала отвращение и страх, а потому, что оказалась негодной актрисой. Фокин пишет в своих мемуарах: «Она не оправдала надежд. Обвила руку балерины и не пошевелилась. Так что вместо моей мечты -- бутафорская змея из коленкора и ваты». Эти строки писались в 1937 или 1938 году, когда Фокину исполнилось пятьдесят семь или пятидесяти восемь лет, тридцать лет спустя после репетиций с живой змеей и Анной Павловой -- Береникой[10,309ст]. Но в этих строках сохранился весь юношеский пыл молодого Фокина, его экзальтация и его поразительная наивность. Любая идея определялась не иначе, как мечта, а самой заветной мечтой было -- изжить из театра не только всю бутафорию но все, что неподлинно, что ненатурально. «Коленкором и ватой» ему кажутся многие элементы, составляющие балет. Выворотность, академические позиции, академические пор-де-бра, виртуозные вращения -- на том основании, что в жизни так не ходят, не бегают, не стоят и не пользуются так руками Фокин отрицает академический танец с тех же позиций, с каких передвижники отрицали академический рисунок и академическую культуру вообще. В 20-х годах те же критерии буквального жизнеподобия Фокин прилагает к танцу «модерн» и в соответствии с той же логиком («в жизни так не ходят») отвергает принципы новейшей школы.

Дух творчества влечет его «против течения», к неведомым берегам, а дух традиционализма превращает мятежный порыв в утонченное стилизаторство в ностальгический карнавал, в праздник воспоминаний. Дух творчества не полностью совместим с духом «Мира искусства». Идеолог течения Бенуа, по-видимому, считал, что красота созидания из искусства ушла и что художнику XX века доступна красота гибели, элегическая красота. Красоту гибели Бенуа изображал в серии своих версальских картин и в сюите иллюстраций к пушкинской поэме «Медный всадник». Мало удавшиеся иллюстрации к «Пиковой даме» разрабатывают тот же мотив и в данном случае -- не очень уместный)[1,396ст]. Ничего удивительного в том, что

Бенуа, выдающийся художественный критик 90-х и 10-х один из самых широких умов Европы, совсем не принял искусства второму чужда эстетика гибели, в основе которого -- эстетика обновляющейся жизни. Праздничный хаос созидания, что является сушит ранних картин Марка Шагала, суровая ломка созидания, что является сущностью кубизма Пикассо, -- для Бенуа варварство, не искусство. Искусство для Бенуа -- то, что похоже на искусство. В конце концов (очень скоро) Бенуа-декоратор становится почти копиистом, ми, производит реальные старинные интерьеры, он копирует гравюры барокко, он копирует самого себя: существует несколько редакций «Петрушки». Нетерпимость Фокина абсолютно такая же, и путь Фокина абсолютно такой. Балетмейстер беспримерной фантазии становится подражателем, копиистом. Он копирует вазовую живопись («Дафнис и Хлоя»), копирует свою «Шопениану» («Эрос») и свой «Карнавал» («Бабочки», тоже на музыку шумановской пьесы). 20-е годы фокинское творчество -- это бледная копия его ярких 10-х годов. А тема красивой гибели -- ведущая его тема. Он решает ее в «Клеопатре», «Шехеразаде» и «Золотом петушке». Он расширяет ее до масштабов исторической живописной фрески. С гораздо большими основаниями, нежели Александр Бенуа, Фокин оказывается поэтом гибнущей культуры, Багровые бакстовские закаты в «Клеопатре», багряно-зеленые зарницы «Шехеразады» -- фон той картины заката, которая в фокинских постановках тревожит душу и слепит глаза. Фокин вводит в балет Вы художественного декаданта. Его увлекает не суровая старина, не декадентство античное, египетское и персидское. В «Золотом петушке» он живописует некоторый сказочный лубочный декаданс. В других балетах он исторически достоверен. Он рисует утонченные, изнеженные и жестокие нравы. Он изображает резню. «Шехеразада» -- балетный, экзотический вариант темы, которая будет искушать Лукино Висконти, который Висконти придаст кинематографическую изобразительность и которую введет в социальный контекст. Но первое слово произнес ни еще в «Умиравшем лебеде», раннем и легком эскизе[10,426ст].

ВЫВОД

Фокин неколебимо верил в свое избранничество, в свою особенность. Он считал себя человеком, призванным реформировать балетный театр. В своих мемуарах, статьях, интервью он нередко говорит о себе третьем лице («фокинский балет», «фокинские реформы», «Фокин» -- в различных падежах) -- черта, присущая многим претендентам историческую роль, убежденным в том, что они ее осуществили. Но что у некоторых других -- нескромность, мираж, то у Фокина констатация несомненного факта. Он не заблуждался относительно своей роли и цели. Миссия Фокина -- миссия художника-освободителя являющего миру скрытые сокровища и пленную красоту. На эту тему он не только высказывался в печати, но и поставил «любимое детище» -- балет «Жар-птицу». Иван-царевич, сумевший перелезть через высокую каменную стену, похитить золотые плоды из волшебного сада, спасти пленных царевен и погубить Кощея бессмертного -- это он, Фокин, постановщик и исполнитель главной мужской роли. А кто же Кощей бессмертный? Конечно, не девяностолетний Мариус Петипа. Медленно умиравший в то самое время, когда шла напряженнейшая работа над «Жар-птицей»[3,456ст]. Мариуса Петипа Фокин

боготворил, но балеты Петипа отвергал со всем юношеским пылом. Кощей бессмертный -- это старый академический балет, за которым молодой Фокин не признавал прав на жизнь, в котором, даже в зрелые годы, повторяя чужие слова, готов был увидеть «очаровательную нелепость». Психология Фокина -- типичная психология реформаторов начала столетия бросавших вызов традиции в сознании своей неоспоримой правоты и безусловного исторического превосходства. Крайности фокинской мысли -- есть инструмент творчества, предпосылка реформы. Все это несложно понять, однако картина выглядит много сложнее. По своей философии Фокин художник 10-х годов, фаталист, возлюбивший судьбу: покорность року -- скрытый или явный мотив его многих балетов .

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 1.Бахрушин А. - История русского балета. -Москва:1984. - 427ст
- 2.Волшебный мир танца. Москва: просвещене 1985. - 221 ст.
- 3.Глушковский, А. П. Воспоминания балетмейстера, А. П. Глушковский. - 2-е изд. - Санкт-Петербург : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2010 - 576 ст.
- 4.Григорьев С. Балет Дягилева. - Москва: искусство 1993. - 317ст.
- 5.Дивертисмент. - Москва: Искусство, 1981. - 383ст.
- 6.История русского балета. - Ленинград: Красовская В.М. Искусство, 1978 - 352ст.
- 7.Русский балетный театр XX века. - Ленинград, Искусство, 1971 - 289ст.
- 8.Суриц Е.Я. Все о балете. Словарь-справочник. - М., 1993.
- 9.Федор Лопухов шестидесять лет в балете. - Москва: Искусство, 1996 -358 ст.
- 10.Фокин М. Против течения. - Ленинград, Искусство, 1981 - 455ст.