УДК 792.8

DOI: 10.34670/AR.2023.49.55.033

Пластическая хореография Михаила Фокина: специфика репрезентации

Катышева Дженни Николаевна

Доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры искусствоведения,
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
192238, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15;
e-mail: jeny260@yandex.ru

Аннотация

К концу XIX и началу XX века назрела необходимость обновить устоявшийся канон классического танца, который был предельно абстрактен в передаче духовно-эмоционального внутреннего мира героя на сцене. Поиски выразительных средств в передаче внутреннего мира человека реализовались в формировании новых, эмоциональных способов воплощения образов сценических героев. Значимую роль в создании пластической хореографии, отвечающей запросам времени, сыграл Михаил Фокин. Хореография Михаила Фокина является одним из ключевых элементов в развитии классического балета в 20 веке. Он создал свою яркую инновационную систему пластической выразительности, которая внесла огромный вклад в развитие балета и сформировала новый танцевальный стиль. Михаил Фокин внедрил ряд революционных изменений в сценическое искусство, связанных с усилением выразительности движения танцоров, строгостью композиции хореографии, а также интенсивным использованием мимики и жестов для передачи эмоций. Его работы продолжают вдохновлять и впечатлять зрителей по всему миру. Таким образом, изучение хореографии Михаила Фокина имеет большую значимость для понимания и анализа истории и развития балета, композиционных техник и выразительности движения, а также для развития танцевального искусства в целом.

Для цитирования в научных исследованиях

Катышева Д.Н. Пластическая хореография Михаила Фокина: специфика репрезентации // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 1А-2А. С. 315-320. DOI: 10.34670/AR.2023.49.55.033

Ключевые слова

Михаил Фокин, пластическая хореография, хореографическая драматургия, пластическая выразительность, танцевальный образ.

Введение

К концу XIX и началу XX века прослеживается устойчивый интерес к пластическим ресурсам актера драмы, танцовщика, хореографа. К этому культурно-историческому периоду назрела необходимость обновить устоявшийся канон классического танца, абстрагированный в передаче духовно-эмоционального внутреннего мира героя на сцене. Понадобились новые выразительные средства. И они нашлись в пластике, телесности образа, а, следовательно, не только в танцевальной, но и пластической хореографии. Они позволяли конкретно визуализировать внутренний мир человека, к которому рождается особый интерес, открыть впервые в балетном спектакле монологические зоны образа, его внутренний монолог, материализованный в танцевально-пластическом выражении. В драматическом театре монолог был известен еще с V в. до н.э. и являлся необходимой частью действенной структуры спектакля (Эсхил, Софокл, Еврипид). В том, что он возникнет и в балетном театре по мере поисков выразительных средств в воплощении внутреннего человека, была неизбежная закономерность. Значимую роль в создании пластической хореографии, отвечающей запросам времени, сыграл Михаил Фокин.

Основная часть

М. Фокин начнет свою реформаторскую деятельность, будучи танцовщиком-солистом Мариинского театра, с глубинного накопления новых художественных идей, которые стали возникать в новом культурно-историческом периоде в отечественном искусстве на рубеже XIX – XX веков и далее на протяжении первой половины XX века. Он усвоит новые художественные идеи в области актерского и режиссерского искусства К. С. Станиславского. Его брат Николай, работавший в драматическом театре, обратил на себя внимание Фокина тем, что искал сценические перевоплощения в образ героя, персонажа, стремясь не повторяться в разных спектаклях. Штудирование литературы классиков, их высказываний о балетном театре не проходит мимо его внимания. Он увидел проект нового балета в книге Л. Н. Толстого «Что такое искусство» в том, что «Толстой в своих романах так восхитительно осмысливал танец, так исключительно понимал жест, мимику человека. Он знал, что из одного жеста, движения человека можно сделать художественное произведение» [Фокин, 1969, 126]. Он высоко оценил мысли Гоголя о танце.

Занимаясь музыкой, игрой на разных инструментах, участвуя в оркестре В. Андреева, он переписывал партии для инструментов, оркеструя музыкальные пьесы. Все это способствовала пониманию музыки в балетном спектакле и убеждению в необходимости изучения ритмических структур. При сочинении своих балетов, танцев он руководствовался своими знаниями, способностью слышать музыку в соответствии с хореографией.

Выступая в качестве солиста в Мариинском театре в классических балетах, он вскоре убедился в выхолощенности танца в классике. Его диагноз был точен и своевременен: «Все художественные задания балета, все художественные приемы заменяются другими, нехудожественными. Нет перевоплощения, нет создания образа. Вместо того – показывание самого себя. Нет переживаний на сцене. Вместо них погоня за успехом, угождение публике, старание получить ее одобрение, взгляды в публику, угодливые жесты. Нет единства действия. Оно прерывается для того, чтобы... своими поклонами растянуть аплодисменты публики. Нет единства в средствах выражения» [там же, 124]. По этим направлениям и началась его реформаторская деятельность.

Его внимание было сосредоточено на выразительном, психологически мотивированном смыслообразующем танце, а также пластической составляющей. К ней особо было приковано внимание хореографа. Чтобы раскрыть внутренний мир героя, его монологические зоны, требовалось раскрыть ресурсы телесности для органического танцевального действия, зримой визуализации внутренних импульсов души и сердца действующего лица. Все это исключала возможность механического танца строго по канону.

Открытия в области пластической выразительности танцевального образа были в кругу особого внимания Фокина, в том числе и А. Дункан: «Дункан я ценю, как реакцию на одностороннее направление балета. Балет слишком много танцует ногами, Дункан же – почти исключительно руками и корпусом. Я жду танцовщицу, которая будет танцевать всем своим телом». И далее: «реакция против неестественности балета, освобождение тела от стесняющей его одежды, одухотворенность и простота танцев – все это пришло к нам с Дункан» [там же, 518]. Однако, как далее комментирует Фокин: «Мысль о том, что в основу танца должно быть положено искреннее эмоциональное движение... формы танца... своими корнями должны уходить в правду жизни... – эта мысль, которая двигала мой труд и из которой родился новый русский балет» [там же, 520].

Цель преобразований Фокина в русле телесности заключалась в том, чтобы зримо выразить смысл и внутреннюю жизнь героя в процессе развития танца, в осязаемой чувственной форме жизненную энергию пластики, жеста человеческой личности. И тем самым классический «канон» обретал живую мысль и чувство, воздействующих на публику. «Канон» был исполнен живыми энергиями, позволил Фокину осуществлять свою цель – открывать тот одухотворенный танец, к которому он стремился. Как говорит Б. Эйхенбаум: «искусство создает канон, чтобы его нарушать».

Однако в дальнейшем в создании образа героя эротизм был тесно связан с духовной доминантой. Это ярко проявлялось в его балетмейстерском шедевре «Петрушка» на музыку И. Стравинского (1911). Балетмейстер обращается к истокам русской культуры – народному театру. Исследуя по-своему историю русской души, он избирает ее символический образ в кукле. В народном театре Петрушка – завсегдатай и герой всех ярмарок. Он, подобно другой игрушке, Ваньке-встаньке, оказывается, как правило, в самых разных жизненных передрыгах, иногда не без опасности для жизни. Но в итоге выходит победителем, выдерживая любые испытания. В его поведении во взаимосвязи телесного и духовного акцентируется второе. Б.Эйхенбаум подчеркивал специфику сценических эмоций, чуждых аффективным, душевным, патологическим. Они нейтрализуются ритмом, становясь духовными, эстетическими, представленными подлинными героями» [Эйхенбаум, 1969, 539].

Фокин, в отличие от народного петрушечного театра, избирает другой жанровый регистр жизни Петрушки – трагический. Петрушку погубит иноземец Арап в драматическом конфликте, когда Петрушка бросится защищать Балерину, к которой питает высокое любовное чувство, в отличие от Арапа с его плотскими, низменными притязаниями. Конфликт Петрушки и Арапа – фактически идейный. В нем Петрушка защищает честь и достоинство, свою веру, свою любовь, нравственный закон, защищая Балерину, которая по недомыслию пыталась сблизиться с Арапом. Да, смертную телесность Петрушки погубит Арап, но не учтет бессмертную душу Петрушки. Она провозгласит свое бессмертие, оказавшись наверху кукольного балагана, оповещая о себе живой, как вечно торжествующем звуком трубы, обращенным ко всему миру на земле. И тем самым утвердит победу духа над плотью.

Но, вместе с тем, Фокин, будучи предвестником нового исполнительского стиля, как и

новой формации танца, усилит роль телесности, пластического начала в балетмейстерской практике. Это имело отношение к роли пластики в создании индивидуализированного образов героев. В спектакле в целом, что было для него главным – пространственно-пластическая и танцевальная композиция с разной хореографической стилистикой – стилизация народных танцев, кукольного движения и значительные монологические зоны (картина в каморке Петрушки), решены средствами пластической хореографии, где движение рук, корпуса передают мучительные страдания Петрушки.

Фокин учитывает открытия роли телесности, пластики в драматическом театре, нашедшие обоснование в новациях К. С. Станиславского. Как он писал, что связь жизни человеческого духа и «жизни человеческого тела» проявляется через движения, которые материализуют, определяют драматическое действие, превращенное в сценическое. Станиславский отмечал: «Первой вехой, помогающей освобождению всего человека для творческих задач артистических, будет, конечно, функция тела – движение... надо иметь тонкую наблюдательность и память в мелочах, чтобы воспроизводить не одну позу и жест, но гармонично движущиеся мысли и тело» [Антарова, 1939, 136].

Стремление балетмейстера обратиться к телесности в ее эротической составляющей с явно выраженным сексуальным началом, в подлинно художественном творении, обретает процесс эстетизации чувств, страстей. Последнее определяется уже самим фактом музыкальной основы танцевального действия. И чем значительнее музыка, особенно симфоническая, тем больше возможностей выйти за границы сюжета бытийности, к вечным проблемам человеческого бытия, масштаба философского-нравственного уровня.

Как справедливо высказалась С.Ю. Бакина о Фокине, что «именно он преподнес эротику как самоценный мотив, раскрыв и усилив прежде искусство всего, ее эстетическое начало» [Бакина, 2009, 14].

Заключение

Влияние Фокина на мировой и отечественный балет трудно переоценить, особенно актуальным является обращение к его наследию в современную эпоху, при усилении роли механического начала в танце [Сляднева, Сляднев, 2021]. Кроме того, современные цифровые технологии, вытесняющие бытие реальности в ее чувственном телесном осуществлении [Smolina, Melnikova, 2017], обусловили обращение к телесности как к способу противостоять всему виртуальному, неживому, что также актуализирует внимание к телу, его активности, в том числе – и в танце.

Что касается наследия М.Фокина, то зарубежные труппы в настоящее время используют его открытия в основном в качестве малых форм балета. Но акцентируют определенные сферы человеческой жизни: это, в первую очередь, взаимоотношения полов, мужчины и женщины, экзистенциальные проблемы, комплексы, погружение в подсознание, в сексуальную сферу отношений. Этому призвана телесность, пропущенная через призму «сексуализации сознания хореографа, а эротика представлена как специфическая квинтэссенция, ее существенное ядро» [Шор, 2011, 26]. В то же время есть различия в подаче телесности, характерной для русского балета [Мельникова, 2016а], и той механистичной сексуализации тела, которая прослеживается сейчас в ряде западных танцевальных практик [Мельникова, 2016б]. Поэтому актуальным является обращение к истокам трактовки телесного образа, его пластики теми мастерами, которые являлись родоначальниками нового подхода к телесности.

Библиография

1. Антарова К.Е. (сост.) Беседы К.С. Станиславского в студии Большого театра в 1918 – 1920 гг. М., 1939. 164 с.
2. Бакина С.Ю. Эротизм в хореографическом искусстве. Исторический и современный аспект: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009. 21 с.
3. Мельникова А.А. Культурно-психологические коды ментальности России в контексте глобализации и задач образования // Проблемы психолого-педагогической работы с молодежью в поликультурной среде современного образовательного учреждения. СПб., 2016. С. 111-115.
4. Мельникова А.А. Культурно-психологические коды смысловых посылов образования по-американски // Проблемы психолого-педагогической работы с молодежью в поликультурной среде современного образовательного учреждения. СПб., 2016. С. 115-123.
5. Сляднева Л.Н., Сляднев А.А. Проблема телесной отчужденности в хореографии и спорте // Вестник Ставропольского государственного педагогического института. 2021. № 1 (18). С. 162-171.
6. Фокин М. Против течения: Воспоминания балетмейстера; Статьи, письма. М.: Искусство, 1969. 639 с.
7. Шор Ю.М. Театр: плоть слова и телесности мысли // Проблемы театральной педагогики. Традиции и новации школы З.Я. Корогодского. СПб., 2011. С. 26.
8. Эйхенбаум Б. О камерной декламации // О поэзии. Л., 1969. С. 512-541.
9. Smolina T.L., Melnikova A.A. How Russians View Themselves: Psychological Study of National Auto-Stereotypes // Психология и Психотехника. 2017. № 4. С. 15-22.

Plastic choreography by Mikhail Fokin: specificity of representation

Jenny N. Katysheva

Doctor of Arts, Professor,
Professor of the Department of Arts,
Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences,
192238, 15, Fuchika str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: jeny260@yandex.ru

Abstract

By the end of the 19th and the beginning of the 20th century, there was a need to update the established canon of classical dance, which was extremely abstract in conveying the spiritual and emotional inner world of the hero on stage. The search for expressive means in the transfer of the inner world of a person was realized in the formation of new, emotional ways of embodying the images of stage heroes. Mikhail Fokin played a significant role in creating plastic choreography that meets the needs of the time. Choreography by Mikhail Fokine is one of the key elements in the development of classical ballet in the 20th century. He created his bright innovative system of plastic expressiveness, which made a huge contribution to the development of ballet and formed a new dance style. Mikhail Fokin introduced a number of revolutionary changes in the performing arts, connected with the increased expressiveness of the dancers' movement, the strictness of the choreography composition, as well as the intensive use of facial expressions and gestures to convey emotions. His work continues to inspire and impress viewers around the world. Thus, the study of Mikhail Fokine's choreography is of great importance for understanding and analyzing the history and development of ballet, compositional techniques and expressiveness of movement, as well as for the development of dance art in general.

For citation

Katysheva D.N. (2023) *Plasticheskaya khoreografiya Mikhaila Fokina: spetsifika reprezentatsii* [Plastic choreography by Mikhail Fokin: specificity of representation]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (1A-2A), pp. 315-320. DOI: 10.34670/AR.2023.49.55.033

Keywords

Mikhail Fokin, plastic choreography, choreographic dramaturgy, plastic expressiveness, dance image.

References

1. Antarova K.E. (comp.) (1939) *Besedy K.S. Stanislavskogo v studii Bol'shogo teatra v 1918 – 1920 gg.* [Conversations by K.S. Stanislavsky in the studio of the Bolshoi Theater in 1918-1920]. Moscow.
2. Bakina S.Yu. (2009) *Erotizm v khoreograficheskom iskusstve. Istoricheskii i sovremenniy aspekt. Doct. Dis.* [Eroticism in choreographic art. Historical and modern aspect. Doct. Dis.]. St. Petersburg.
3. Eikhenbaum B. (1969) O kamernoi deklamatsii [About chamber recitation]. In: *O poezii* [On the poetry]. Leningrad.
4. Fokin M. (1969) *Protiv techeniya: Vospominaniya baletmeistera; Stat'i, pis'ma* [Against the Current: Memoirs of a Ballet Master; Articles, letters]. Moscow: Iskusstvo Publ.
5. Mel'nikova A.A. (2016) Kul'turno-psikhologicheskie kody mental'nosti Rossii v kontekste globalizatsii i zadach obrazovaniya [Cultural and psychological codes of Russia's mentality in the context of globalization and the tasks of education]. In: *Problemy psikhologo-pedagogicheskoi raboty s molodezh'yu v polikul'turnoi srede sovremennogo obrazovatel'nogo uchrezhdeniya* [Problems of psychological and pedagogical work with youth in a multicultural environment of a modern educational institution]. St. Petersburg.
6. Mel'nikova A.A. (2016) Kul'turno-psikhologicheskie kody smyslovykh posylov obrazovaniya po-amerikanski [Cultural and psychological codes of the semantic messages of American education]. In: *Problemy psikhologo-pedagogicheskoi raboty s molodezh'yu v polikul'turnoi srede sovremennogo obrazovatel'nogo uchrezhdeniya* [Problems of psychological and pedagogical work with youth in a multicultural environment of a modern educational institution]. St. Petersburg.
7. Shor Yu.M. (2011) Teatr: plot' slova i telesnosti mysli [Theater: the flesh of the word and the corporality of thought]. In: *Problemy teatral'noi pedagogiki. Traditsii i novatsii shkoly Z.Ya. Korogodskogo* [Problems of theatrical pedagogy. Traditions and innovations of Z.Ya. Korogodsky]. St. Petersburg.
8. Slyadneva L.N., Slyadnev A.A. (2021) Problema telesnoi otchuzhdenosti v khoreografii i sporte [The problem of bodily alienation in choreography and sports]. *Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta* [Bulletin of the Stavropol State Pedagogical Institute], 1 (18), pp. 162-171.
9. Smolina T.L., Melnikova A.A. (2017) How Russians View Themselves: Psychological Study of National Auto-Stereotypes. *Psikhologiya i Psihotekhnika* [Psychology and Psychotechnics], 4, pp. 15-22.