

УДК 75.041; 792.8

О. Ю. Кошкина

НАСЛЕДИЕ Э. ДЕГА В ТВОРЧЕСТВЕ С. В. БАКИНА

Вопросы о предмете и сути современного искусства — contemporary art — возникают постоянно. Дискуссии достигают высшего накала в момент, когда всплывает знаменитое утверждение о конце искусства [1]. Как указывает философ и теоретик искусства Борис Гройс, вопрос «о конце искусства» и ответ на него («искусство — это то, что кончилось») тесно связаны друг с другом. Для художника решение, санкционированное современной культурой, «все считать произведением искусства, все выставлять в качестве современного искусства, все эстетизировать» [1] снимает вопрос внутренних границ. Современное произведение искусства становится интересным лишь тогда, когда совершает новую и новую попытку операции абсолютного отрицания, смерти предыдущего искусства, представления оригинальных и свежих невозможностей, разрушения запретов.

Принимая во внимание все более накаляющиеся диспуты о ценностных аспектах современного искусства, попытаемся разобраться в феномене востребованности творчества одного из ярких художников современности: Сергея Владимировича Бакина (1957 г. р.). Утонченный живописец и виртуозный рисовальщик, последователь традиций ленинградской графической школы, ученик Родиона Гудзенко¹, Бакин — член Союза художников России, Санкт-Петербургского и Французского обществ пастелистов, лауреат «Art du Pastel en France»² 2012 и 2013 гг., известен давней любовью к классическому балету.

Балетная тема — неисчерпаемый источник вдохновения мирового изобразительного искусства, как и искусствоведческих исследований. Подробно изучалось творчество отечественных художников и сценографов, танцевальная тема у которых занимала значительное место — В. А. Серов, З. Е. Серебрякова, А. Я. Головин, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст и другие. Проблемно-аналитическое изучение наследия Э. Дега (1834–1917), виднейшего представителя импрессионизма, уделявшего балетному танцу особое внимание, обогатилось трудами искусствоведов Я. Тугендхольда, А. Г. Костеневича, М. Ю. Германа.

Историческое развитие живописи и танца идет в постоянном соприкосновении и формальном влиянии друг на друга. Сама природа этих видов искусств предполагает визуальное восприятие. Танец и живопись в пространстве и времени моделируют свою художественную реальность при помощи изобразительных средств. В свою очередь, взгляд на балет через призму визуального образа красной нитью проходит через всю историю классического танца [см.: 2].

Профессиональный балетный танец экстенсивен, его идейное движение демонстративно, направлено на аудиторию. Танцовщицы сконцентрированы

¹ Гудзенко Родион Степанович (1931–1999) — представитель «арефьевского круга», художник старшего поколения ленинградского андеграунда.

² Ежегодная международная выставка пастели в Живерни, Франция.

на форме выражения, ограничены рамками стиля и хореографического текста. Российский балетовед Ю. И. Слонимский в середине прошлого века дал определение балету как системе образов, воплощенных «бессловесными» средствами танца и пантомимы [3]. Следовательно, и живопись, и балет одновременно решают редуccionную задачу по передаче информации, традиционно выражаемую вербально, языком образов. Оба искусства апеллируют к образному смысловарзличению, иконическому восприятию, становясь пространственными моделями культуры.

Живописный код балета и его мнемонические приемы (визуальные повторы, фиксация поз движения, абстрактно-геометрические формулы, универсальные графические схемы) заимствованы из живописи для того, чтобы закрепиться в пространстве и преодолеть эфемерность существования. В свою очередь, танец, уподобляясь живописи, стремится сохранить память совершенного движения: «Язык танца обобщает и отражает действительность» [9, с. 107]. Живописный образ визуального искусства — след, оставленный рукой художника, двигавшейся в процессе создания изображения.

Танец и живопись взаимосвязаны: опираясь на изобразительную традицию в целом и живописную в частности, танец применяет живопись в качестве активного помощника и источника вдохновения. Обратное — тождественно в отношении визуального искусства.

Дега обладал особенной свободой манерой художественного изложения. В его пастельной технике смелые, широкие, ломаные штрихи соседствуют с проступающим тоном бумаги, сочетаясь с акварелью или вкраплением масляных мазков. Мастер экспериментировал, обрабатывая созданные картины паром для размягчения пигмента и лучшего его проникновения в основу и последующей растушевки.

Отличающие его визави Бакина отточенная пластика и богатство форм, блеск и упругость линий, всепроникающий свет сочетаются в работе с мягкой текстурой палочек пастели. Бакин во многом повторяет технику великого мастера, интерпретируя своеобразные приемы наложения красочного слоя — к примеру, отдельные мазки-штрихи, сочленяющие, спаивающие живопись и рисунок. Обладая виртуозной чувственной линией, его «живописная палитра, несмотря на кажущуюся монохромность, чрезвычайно изыскана и насыщена тончайшими оттенками цвета» [4]. Используя богатство пастели, способной передать всю сложную гамму цветовых отношений визуального ряда, художник все же избегает использования открытого цвета и натурности колорита: он тонко варьирует множество оттенков цветовых тонов, уплотняя рисунок.

Балетное искусство сыграло огромную роль в творчестве Дега. Попав в конце 1860-х в закулисы балетного театра, он остался преданным ему до конца своих дней, вследствие чего творчество Дега — безошибочно узнаваемо [5, с. 139]. Характерными чертами стали пространственные эффекты, ломаные линии, острые соотношения планов и тонов. Художник находился в кругу мотивов, ставшими для него принципиальными. Мастер буквально формировал взрывной эффект «случайного» взгляда, остановленного движения, особого «импрессионизма жеста» [5, с. 140]. Кредо Дега — зрительное воспоминание, запечатлевшее множество лиц, взглядов и отрывочных впечатлений, сгустившееся до взрывной силы.

«Репетиция» (1874–1877) — ранний шедевр импрессиониста. Отойдя от изображения звезд балета, сверкающих на залитой светом сцене, Дега показывает закулисную жизнь «Opera de Paris» — танцевальный класс с репетицией под руководством опытного наставника. Документальность воссоздается выверенной до мелочей композицией. Фигуры юных танцовщиц собраны в верхнем левом углу и спрятаны за винтовой лестницей. На переднем плане справа представлены две скучающие юные балерины в сопровождении дамы. Передняя фигура танцовщицы решительно обрезана правым краем формата картины. Центральное пространство пусто. Но главную роль предьявляемого действия исполняет металлическая винтовая лестница: она заставляет вращать пространство репетиционного зала, словно колесо, вокруг своей оси, придавая групповую динамику балеринам. Решительно финишируя справа по линии наклона головы пожилой женщины, острого локтя балерины и расставленных пуантов другой, танцевально-визуальный вихрь останавливается. Как вращение лестницы идет слева направо, так и кинетика репетиции вторит ритму ступенек, но в плоскости дощатого пола репетиционного зала.

Эта же тема в изложении современного художника звучит совершенно иначе («Репетиция», 2009). Бакин попал в репетиционные залы Мариинского театра в 2002 г., долгие годы наблюдал за его непарадной жизнью, одновременно фиксируя в своих рабочих блокнотах красоту — труда, тела, движения — танцовщиц. В выбранной пастели Бакин моделирует статичную композицию: начало занятия в учебном классе, юные танцовщицы разогреваются, растягивая мышцы и связки тела. Все несколько замерло в ожидании стремительного танцевально-музыкального действия. Взгляды танцовщиц устремлены в пол и во внутрь себя: быть может, исполненная художником, а затем заретушированная фигура балерины в плие — образ воссоздаваемого экзерсиса в грядущей репетиции. Многократно повторяемые вертикали придают композиции неподвижность, а их внутренняя сжатая энергия исключает вялость.

Балет Дега — живой организм, представляющий особый ритм жизни и олицетворяющий тяжелый, изнурительный труд в предвосхищении грандиозного действия. Мастер великолепно знал все балетные «па»: старательно изучал классический балет, делая эскизные зарисовки в учебном классе. Танцовщицы в одной из основных поз часто изображались мастером. На одной из известных («Танцовщица», 1877–1878) балерина, опираясь на левую ногу, поднимает другую вверх, еще не успев вытянуть колено рабочей правой. Незавершенность позы усиливается проваленным на левое плечо корпусом танцовщицы. «Обрезанные» стопы окончательно разрушают устойчивость положения. Однако несовершенство выполнения арабеска зримо фиксирует краткое мгновение создания балетного элемента: правая рука вот-вот взлетит вверх к небесам, поднимаемая молочными облаками балетной декорации заднего плана, и вместе с ней выпрямится наклоненный стан танцовщицы, а массивные украшения головы помогут выпрямить подбородок. Выразительный по своей сути элемент преобразуется грядущими изменениями в позиции ног и рук, положении спины и поворота головы. Можно уверенно сказать, что адепт классической выстроенности и логики Дега, сохранив точность линий и ювелирную взвешенность цветовых пятен и масс (темное

«тяжелое» небо декораций, поддерживаемых продольной диагональю облаков, и воздушная кипенно-белая юбка балерины, острым клином входящая в эфирную субстанцию), еретически отважен в структуре картины [5, с. 62]. Находясь в пространстве импрессионистических исканий, художник достигает гармонии.

Художник новой формации Бакин не стремится к буквальному знанию языка классического балета. Он признается, что искусственное «невежество», побег от изучения строгих терминов танцевальной школы позволяет ему максимально глубоко погрузиться в таинство сценического искусства, раствориться в музыке для выпестовывания самостоятельных художественных образов. Незнание хореографической лексики не мешает, однако, Бакину фотографически точно прочерчивать сдержанными графичными линиями один из основных арабесков по методике Вагановой — первый. Легкий наклон корпуса балерины, вогнутая спина, рука, соответствующая опорной ноге, вытянута вперед — точное описание позы классического танца. Но это — не иллюстрация к учебнику по хореографии. Лишь рука художника, его умение и талант способны вдохнуть жизнь в двумерное пространство пастельного листа. Бакин передает форму линией, контуром, используя уголь, а все цветовое решение проводит подкраской, ограниченным выбором пастели — белого, синего и горчичного цветов.

Опираясь на известное высказывание Дега о том, что пастель позволяет ему стать «колористом с линией», в данной сдержанной работе Бакин предельно последователен заветам великого мастера: создание настоящей живописи малыми средствами передавая, сложную гамму цветовых отношений натуры. Художник добивается цветового звучания многоцветьем мелких штрихов. К примеру, в рассматриваемой работе «Без названия» штрихи разной длины смешаны в левой части рисунка, усиливая линию корпуса, придавая дополнительную устойчивость фигуре и создавая напряжение. Растертые пальцем штрихи присутствуют вокруг головы танцовщицы, образуя некое облако волос и придавая нежность всему образу. Краткая линия, столь деликатно оформившая левое плечо, также мягко растерта в направлении предплечья, что образовавшаяся выпуклость девичьего плеча придала трогательности и хрупкости образу на контрасте с ровной, строгой и сухой спиной. Длинные линии легко растушеваны вдоль линии бедра отставленной рабочей ноги, готовой взметнуться вверх: движения растирки пастели предвосхищают движение балерины. Черный уголь может быть не только массивным, усиливая форму, но и хрустально нежным — обозначая газовую юбку танцовщицы. Линии, штрихи, многоцветье растушевки, светлые блики, строгие тонкие линии создают мозаику рисунка как мозаику танца.

Сидящая танцовщица, поправляющая балетную туфлю, — распространенная поза моделей Дега. Одно из самых известных таких изображений — в коллекции Эрмитажа — «Сидящая танцовщица, поправляющая туфли» (1880). Поза повторяется в картине «Две балерины» (1882), во множественных этюдах и набросках юных балерин, располагающихся одиночно и группами, перед занятиями и на репетиции — различные вариации удачно найденного, фотографически схваченного и филигранно зафиксированного мотива. Это не случайно: в картинах Дега даже самое необычное, выворотное положение тела приобретает форму такой

безукоризненной линии рисунка, что создается впечатление, что поза как бы «подтягивается» к линиям, управляющим всей композицией. В действительности, в сложном творческом процессе натура, чудесным образом сохраняя всю свою естественность, преображается цветом и рисунком. Линия и цветовая палитра, конденсируясь, приобретают самостоятельную ценность [см.: 6].

Феноменальная наблюдательность и честность не позволяли Дега приукрашивать персонажей. Балерина из эрмитажной коллекции изображена не в самой изящной позе. Но монохромная палитра создает волнующую комбинацию пятен, нежную (эффект белил) и прекрасную. Данный рисунок — мастерство высочайшего уровня. Композиционное решение поддерживает баланс всех элементов: наклоненная черная головка балерины перевешивает огромное воздушное пространство, очерченное пышной пачкой. Наклон корпуса и широко расставленные ноги, возможно, смотрелись бы тяжеловесно, если отсутствовали изящные ножки стула: они визуальнo приподнимают и вытягивают балерину, приносят ноту легкомысленности. Повторяющиеся кривые — окружности правой руки и правой ноги балерины — мягко угасают вторящей им ломаной кривой классической пачки.

Спустя столетие такое положение тела уставшей балерины свидетельствует, скорее, об изматывающем труде танцовщиц. Интерпретация современного художника («Устала», 2011), срыва восторг возвышенного преклонения, обнажает пудовый труд артисток сцены, зачастую невыносимый и тягостный.

И все же балетное искусство, воспевающее прекрасное в человеке и призывающее к совершенству, вдохновляет художников чаще: устремленный вверх, летящий корпус танцовщицы Дега, или излюбленная поза танцовщиц Бакина с идеальной осанкой — ровные плечи, строгая спина с плоскими лопатками, гордая обнаженная шея, руки расставлены в легком балансе, ноги заведены одна за другую. Своеобразные «спинки Бакина» не могут оставить равнодушным ни одного вдумчивого ценителя графики.

«Детская головка В кудрях склоненных Лишь балансирует неловко» — Шарль Бодлер, прошивая стихотворным слогом пространство, разделяющее двух художников. Действительно, кажущееся незамысловатым расположение балерины в центре композиции, Бакин разбивает «манящую волной» тонкой спины балерины, «дивным ритмом» движений рук, «томной грацией» посадки головы, склонением «назад, вперед стана стройного». Мастер сдержанными приемами создает атмосферу танца, такого, который «может выявить все тайны, которые кроются в музыке» [7, с. 95]. Эти «па», неоднократно повторяющиеся в произведениях Бакина, образуют некий цикл — характерную позу модели, подчеркивающую особое своеобразие художественного видения.

Костюм в балете — вторая оболочка танцовщицы, видимый элемент театрального образа, главное средство обогащения выразительности мимики, жеста, движения. При удачном подборе это — возможность облегчить тяжелый физический труд танцовщиц во время изнуряющих репетиций в учебном классе. В пору Дега участницы кордебалета позволяли себе маленькую вольность — бархотку на шее. Допустимое на сцене украшение могла позволить себе не танцовщица кордебалета,

а корифейка. Поэтому шейная ленточка, помимо выделяющегося аксессуара, играла роль повышения самооценки балерины.

Бакин, как специалист, обремененный профессиональными знаниями о костюме³, не мог не обратить внимания на пиршество нарядов, которым балерины разнообразили свой мир. Художник хотел создать отдельную серию пастелей о моде балетного закулисья, так как вариативность нарядов усиливалась необычайно яркой цветовой гаммой. Задуманное не осуществилось. Возможно потому, что красота женского тела в движении гораздо ярче в эмоциональном восприятии, чем изучение ее одежд.

Трансформации изображения во времени подверглись и наряды танцовщиц, и сами костюмы. Балетный костюм — важнейший компонент оформления спектакля, эфемерное и обладающее немалой силой воздействия порождение призрачного и могущественного, как танец, мира изобразительного искусства, результат взаимного влияния двух искусств. Художники видят в нем вечно живой источник творчества, меняется их подход к этому источнику, а само время и изменяющийся танец влияют на него [8].

Помимо эволюции балетного костюма изменилось музыкальное сопровождение занятий танцовщиц в учебных классах.

Сюжет картины Дега «В репетиционном зале» — сцена из повседневной жизни. Группа из четырех танцовщиц выполняют рутинную работу — занимаются совершенствованием техники классического танца, исполняют батман. Необходимый для поддержания формы экзерсис, состоящий в монотонном повторении умения правильно отводить и вытягивать ногу, однако, не наполняет обыденностью сюжетную сцену в пику возвышенности художественного видения. Напротив, в картине Дега банальность гениально поднята в ранг высокого искусства.

Танцовщицы репетируют в серой комнате, освещенной естественным светом, льющимся из трех окон от пола до потолка. Краска на стенах стара и частью облезла. Но присутствие в скромных интерьерах классных залов было гораздо большей составляющей времени балерин, чем «Opera de Paris», где они выступали. Дега придерживается реалистического кредо, изображая жизнь как она есть с фотографической точностью: мастерски точно передано освещение в комнате, сплавленное из сдержанной цветовой палитры и естественного света, льющегося из окон. Абрис балерин рваный: где-то контрфорсным светом четко очерчена кисть, собранная в элементе, но нога на переднем плане находится в расфокусе. Лица танцовщиц не отличаются тщательной прописью. На передний план выходит фигура концертмейстера, музыкально сопровождающего урок классического танца, расположенного художником в левой нижней части картины. По тому, как тщательно выписано вдохновленное лицо и узловатые руки исполнителя, подчеркнута белизна сорочки и строгость костюма, проясняется важность и ценность персоны. Возникающее желание осознать картину портретом опытному и скромному музыканту уступает пониманию, что сюжет и композиция значительно

³ Художник в 1982 окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухомовой (ныне — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штирлица), отделение моделирования одежды.

сложнее и глубже — это гимн музыке и балету. Движение смычка точно совпадает с мимолетным взмахом рук и ног танцовщиц, зритель при этом явственно представляет следующие движения танцовщиц и рук скрипача. Мы видим живую пластику и слышим скрипки звук.

В работе Бакина «На репетиции» не видно рояля — необходимого инструмента современного класса, но чередующиеся черно-белые линии-пятна плеч, рук, лопаток танцовщиц, словно клавиши рояля, строги и ритмичны. Чувствуется такт, слышна музыка, возникает единый ритм движения.

Рассмотрение визуального искусства Бакина, опирающегося на созидательные идеи великого мастера прошлого Дега, начиналось с неизбежного трюизма, окрашенного величием Мариинского балета и атмосферы классического Петербурга. Метафизическая общность двух художников на поле «балетомании» отражена подвижническим служением представителям Терпсихоры, прославлению красоты и совершенства женского тела и высокого художественного профессионализма.

Принимая художественную концепцию импрессиониста, Бакин дает индивидуальное эмоциональное звучание своим произведениям. Творческая интерпретация гимна искусству танца выходит на иной уровень. Современная визуальная трактовка образов балерин соответствует ритму и темпу нынешней жизни: жесткие, упорные в своем труде, акробатически безупречные в технике, одинокие внутренне, танцовщицы маняще реалистичны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. 422 с.
2. Герман М. Импрессионизм. Основоположники и последователи. СПб: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. 520 с.
3. Гольцман М. Об общих графических закономерностях восприятия живописи и балета: мнемоническая форма танца // Philosophy Documentation Center. URL: [http://www.pdcnet.org/C1257A23005CE2D3/file/CA0C142E6336168AC1257A450065D99E/\\$FILE/signsystems_2003_0031_0002_0079_0105.pdf](http://www.pdcnet.org/C1257A23005CE2D3/file/CA0C142E6336168AC1257A450065D99E/$FILE/signsystems_2003_0031_0002_0079_0105.pdf) (дата обращения 01.10.2015).
4. Гольцман М. Танец как визуальная репрезентация времени: о некоторых общих закономерностях восприятия живописи и танца [Электронный ресурс] // University of Tartu. URL: <http://dspace.utlib.ee/dspace/bitstream/handle/10062/1106/goltsman.pdf> (дата обращения 01.10.2015).
5. Гройс Б. Что такое современное искусство. Лекция // Арт-Азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая. URL: <http://azbuka.gif.ru/important/contemporary-art-groys> (дата обращения 01.10.2015).
6. Импрессионизм в сети. Эдгар Дега «Сидящая танцовщица». URL: http://impressionnisme.narod.ru/DEGA/dega15_about.htm (дата обращения 01.10.2015).
7. Портнова Т. Эволюция балетного костюма. Из фондов музея Государственного академического Большого театра // Семь искусств. 2013. № 5 (43). URL: <http://7iskusstv.com/2013/Nomer5/TPortnova1.php> (дата обращения 10.04.2015).
8. Семенцов А. Сергей Бакин. Живопись / графика // БореяАртЦентр. URL: <http://www.borey.ru/content/view/279/35/> (дата обращения 01.10.2015).
9. Уразымбетов Д. Д. Семиотические аспекты хореографии // Вестник академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — № 36 (1. 2015). — С. 106–113.