

УДК 7.049.1+793.3

Э. ДЕГА — ПОПУЛЯРИЗАТОР БАЛЕТА ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ
Т. В. Портнова¹

¹ Институт славянской культуры Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина, ул. Садовническая, 33/1, Москва, 117997, Россия.

Статья посвящена осмыслению тематики танца в творчестве известного французского художника Э. Дега (1834–1917) в контексте развития самого балетного театра Парижской оперы, Раскрывается природа искусства, вносящая новые формы диалога и общения в сферу взаимодействия смежных видов творчества. Показано, что произведения художника, несмотря на общую тему, решают различные творческие задачи, лежащие в сфере импрессионистического метода изображения, кроме того, формируют художническое сознание, требующее креативности, развивающее композиционное мышление в изображении профессиональной жизни танцовщиц. На основе проведенного исследования ряда произведений, находящихся в музейных коллекциях, автором формулируются основные динамические характеристики созданных художественных образов балета и их неповторимое своеобразие.

Ключевые слова: Э. Дега, балет Парижской оперы, импрессионистический метод

E. DEGAS AS A POPULARIZER OF THE PARIS OPERA BALLET
Tatiana V. Portnova¹

¹ Institute of Slavic Culture, Moscow State University of Design and Technology, Moscow, 33/1 Sadovnicheskaya ul. (St.), Moscow, 117997, Russian Federation.

The article is devoted to the interpretation of the dance theme in the work of the famous French artist E. Degas (1834–1917) against the backdrop of the development of the Paris Opera's ballet theater, which introduces new forms of dialogue and communication into the sphere of interaction of related arts. It is shown that the artist's works, in spite of the general theme, solve various creative tasks that lie in the sphere of the Impressionist image method. In addition, they form an artistic consciousness that requires creativity, which develops search thinking in the image of the behind-the-scenes life of dancers. Based on the study of a number of works in museum collections, the author formulates the main dynamic characteristics of the created artistic images of the ballet and their unique identity.

Keywords: E. Degas, ballet of the Paris Opera, impressionistic method

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня все больше внимания уделяется хореографии, ее значимости в обществе и отражению в искусстве. Тем не менее, французский балет XIX века в российской науке достаточно не исследован. Э. Дега считается первым художником мира, в творчестве которого тема балета занимала значительное место и сформировала субъективный взгляд на искусство танца. Этот знаменитый и широко известный художник, летописец французского балета и французской хореографии того времени оставил нам огромный пласт материала для анализа. В данной статье освещается важность работ Э. Дега в контексте понимания балетной культуры Франции XIX века.

Цель статьи состоит в том, чтобы проследить творческую активность Э. Дега в интерпретации темы танца. Выявить и проанализировать творческий метод художника на примере показательных художественных работ; доказать значение его художественных произведений в популяризации балета как искусства.

Задачи исследования заключены в определении основных тенденций развития французской художественной культуры конца XIX, изучении времени жизни и творчества Э. Дега, проведении анализа его произведений на балетную тематику, понимании метода художника, находящегося под непосредственным воздействием художественной системы эпохи и самого французского классического танца. Автор пытается выявить особенности интерпретации балетной тематики Э. Дега внутри импрессионистического течения, оппозиционного академизму, и сформулировать ее историческое значение.

Изучением творческой личности Э. Дега занимались И. Долгополов [1], В. Крючкова [2], Р. Торрес [3], отчасти, А. Вишневский [4], Е. Иванова [5]. Из публицистики можно отметить статьи L. Bixenstine Safford [6], M. Gerstein [7], T. Rassieur [8], P. Pool [9].

В зарубежном искусствознании творчество Э. Дега чаще является темой книг, статей, эссе. Особо отметим авторов, чьи работы способствовали более глубокому и полному знакомству с его искусством: F. Henry [10], J. De Vonyar [11], R. Kendall [12], T. Reff [13; 14].

Значимый вклад в изучение творчества Э. Дега внес известный российский искусствовед В. Прокофьев [15; 16]. Именно он всесторонне проанализировал многие произведения художника, в том числе, посвященные танцу. Тем не менее, подчеркнем, что отдельного исследования балетной тематики в творчестве Дега, в сопоставлении с развитием самой французской хореографии, еще не было. В имеющихся

работах чаще всего затрагиваются вопросы личности художника, его мировоззрения; некоторые носят искусствоведческий характер, с обозначением образности и содержания произведений. Редко затрагиваются вопросы формирования личности художника, его мировоззрения, в связи с осмыслением им самой специфики балетной темы как творческого процесса, заложенного в нем внутреннего духовного потенциала, концептуальных и теоретических идей самой хореографии.

В статье были использованы работы по импрессионистическому направлению в искусстве: М. Алпатова [17], Н. Бродской [18], М. Дьяковой [19], В. Жидкова [20], Т. Мартышкиной [21], О. Рейтерсверд [22], Т. Котельниковой [23], О. Кочик [24], Е. и Л. Кузнецовых [25; 26], С. Roger-Marx [27], М. Serullaz [28], а так же сборники [29; 30]. Сегодня, несмотря на сравнительно большое количество работ, посвященных импрессионизму, проблема исследования этого художественного направления, а именно в контексте танцевальной образности Э. Дега, остается актуальной.

С помощью источников самого балетного театра (С. Гагарина [31], В. Красовская [32; 33]) осмысливаются графические и живописные работы художника, созданные в различные периоды творчества.

Источниковой и методологической базой статьи послужили произведения Э. Дега, посвященные балету, хранящиеся во многих музеях мира. Кроме того, к настоящему времени в искусствоведении сформировалась уже солидная иконография его художественного наследия, опубликованная в формате выставок и различных собраний. Данный материал ([10; 34; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 41; 42; 43; 44]) также оказался полезным.

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Необходимость междисциплинарного анализа балетного искусства второй половины XIX века, отраженного в произведениях Э. Дега, вытекает из самого комплексного характера рассматриваемого явления, включающего культурологическую, искусствоведческую, духовную и практическую сферы познания. Дело в том, что все имеющиеся исследования в этой области, отличаются фрагментарностью или специализированным рассмотрением проблемы с какой-то одной отдельно взятой стороны. Потребность в комплексном интегрирующем исследовании балета и живописи Э. Дега до сих пор не реализована. Междисциплинарный характер темы статьи позволяет привлечь широкий круг вопросов, охватывающих не только методологические, но и предметно-содержательные аспекты (имена изображенных, компо-

зиция и техника танца, исполнительская манера и др.). Это дает возможность балетоведам дополнить и переосмыслить свои знания о данном историческом периоде, а современным артистам по-иному посмотреть на мир танца и на себя в этом мире. Синтез живописи и балета ориентирует и нацеливает нас на получение нового знания о визуальных образах исполнителей, балетмейстеров, постановочного процесса, репетиций и показа спектаклей в балетном театре второй половины XIX века, а также о технической оснащенности сцены Парижской оперы, декорационном оформлении и стилистике костюмов того времени.

БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР ЭПОХИ Э. ДЕГА

За всю историю живописи Э. Дега был единственным художником, который на протяжении всей жизни создавал картины на тему балета. Он занимался своим любимым делом, погружаясь в него полностью, обращал внимания на каждую деталь в картинах и стремился к тому, чтобы его творения были новаторскими, непохожими друг на друга и несхожими с работами других мастеров.

На развитие темы танца Э. Дега оказал сам балет современной ему эпохи. Во второй половине XIX века эпоха Романтизма в хореографической культуре постепенно стала исчезать. Все большее влияние в искусство оказывал реализм. Вместе с этим и балет, так нравившийся Э. Дега, стал приходить в состояние упадка. Балет, как самостоятельный вид театрально-постановочного решения, перестал быть интересен публике; она более не находила его содержательным. В родной стране Э. Дега, во Франции, балет стал слишком консервативным искусством, с отработанными схемами и приемами; он утрачивал связь с идеями того времени. Как романтическое, так и академическое направление в балете остались запечатленным на картинах художника. Они условно развивались в двух плоскостях интерпретации темы танца: академизм более тяготел к показу танцклассов, уроков и репетиций, а романтизм наиболее часто проявлялся в изображении сценических выступлений, и лишь иногда был замечен в картинах, фиксирующих постановочный процесс рождения спектаклей. В 1859 году, вернувшись в Париж, Ж. Перро, мастер романтического балета, вновь появляется в Парижской Опере, но уже в новом качестве. Именно тогда он начал заниматься педагогической деятельностью. На многих картинах Э. Дега можно увидеть Ж. Перро, получившего у балетной молодежи прозвище «Наставник». На картинах Э. Дега он предстает в своем амплу героя романтического белотюникового балета (среди групп танцовщиц, одетых

в длинные юбки с лифом и завязанными на талии бантами, на уроках и сценических репетициях). Э. Дега запечатлел последние отзвуки романтизма на французской сцене: так как эта эпоха уже исчезала, публика хотела видеть развлекательные, а не серьезные представления. Новые постановки хореограф Ж. Перро дирекции театра уже не предлагал. На картинах Э. Дега в ряде работ отразилось и это новое веяние танца в жанрах мюзиклов и кабаре. Главным хореографом после Ж. Перро стал М. Петипа — яркий представитель эстетики академического балета, французский танцовщик, который в 1847 приехал в Россию, где создал известные балеты «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящую красавицу», ставшие вершинами классической симфонической хореографии и переместившие центр хореографической культуры в Россию.

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД Э. ДЕГА

Особое место в творчестве Э. Дега занимает парижская Опера с ее интерьерами, репетиционными залами и сценой. Художник был постоянным посетителем как театральных кулис, так и балетных учебных залов. Отобразив в своих картинах как тяжелый труд балерин во время репетиций, так и их успехи на сцене, он стремился создать целостное впечатление о нем; первым стал показывать в своих картинах профессиональную динамику движений классической хореографии, применил методы импрессионизма к изображению закрытых помещений. Э. Дега принадлежит около шестисот изображений балерин, находящихся в музейных собраниях и частных коллекциях. Однажды, отвечая на вопрос, почему он любит писать балет, Э. Дега сказал: «Меня называют живописцем танцовщиц; не понимают, что танцовщицы послужили мне предлогом писать красивые ткани и передавать движения» [45, с. 124]. Соотнесенность с реальным миром танца обеспечивает известную одинаковость, инвариантность восприятий и ощущений от него. Последовательно, начиная с изучения натуры и лучшего художественного наследия прошлого античной эпохи, а также скульптурных шедевров Микеланджело, складывался особый метод Дега. Это сосредоточенность на главной линии и идее без излишней детализации, изменение реального в сторону большей выразительности, обобщение образа и сведение его к выразительному силуэту с одновременным выражением движения: «На самом деле управлять своим телом в пространстве точно, ритмично и выразительно, да еще и удерживать при этом равновесие, чрезвычайно трудно. Лишь немногие из нас смогли бы соперничать с профессиональными танцорами,

однако все искусство танца существует в пределах наших физических способностей, заложенных природой» [46]. Изображать балет для Э. Дега — значит, смотреть, наблюдать и видеть самое существенное. В театре определяющую роль играет коллектив, начиная с режиссера и заканчивая актерами-исполнителями. Меняется сцена, свет, одна ситуация следует за другой, исполнители не стоят на месте. Зачастую самое существенное лишь промелькнет и бесследно исчезнет. Однако Э. Дега был одержим балетом. Именно регулярные посещения Парижской Оперы открыли для него закулисный мир, мир балета и мир людей, прекрасный и противоречивый. Он входит в него, чувствуя себя навеки слитым с ним. «Танцовщицы на репетиции» — так называются многочисленные закулисные пастели Э. Дега. Подсмотренный короткий момент балетной повседневности. Деревянные лестницы, под которыми, скорее всего, и устраивался художник, обрезанные краем холста фигуры танцовщиц — любимые приемы Э. Дега. Они создают впечатление случайного, не срепетированного мимолетного взгляда; фиксируют действительность без попытки что-либо идеализировать, упорядочить, привести к гармонии. Однако это впечатление обманчиво. Э. Дега продумывал и выстраивал композиции своих работ с точностью чертежника или архитектора. Математики в его картинах столько же, сколько живописной непринужденности. Помимо Парижской Оперы, художник делал наброски в балетных школах, но чаще приглашал юных танцовщиц в свою студию и создавал множество зарисовок, прежде чем найти выразительный ракурс или необходимую позу. Он работал на кальке, накладывая новые листы поверх отрисованных, и, меняя контур, добивался желаемой точности. Заметим, что в интерпретации художника внешний вид танцовщиц зачастую далек от идеального: короткие шеи, уродливые ноги, короткие торсы и приземистые фигуры. В рамках заданной темы он ищет скорее конфликт, чем успокаивающую гармонию; чувствует взаимосвязь танцовщиц. Художник имеет свой стиль выражения, часто являющийся самой характерной чертой его работ. Однако не всегда визуальная занимательность сопровождается неожиданностью и необычностью изображенной реальности. В действительности лучшие его произведения совмещают оба компонента.

КОМПОЗИЦИЯ И РАКУРС В БАЛЕТНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э. ДЕГА

Важнейшим пунктом эстетической программы Э. Дега было исключительное внимание к изобразительной стороне в организации

формата картин. Ракурс его взгляда более сложен по сравнению с недавно преобладающей повествовательной природой академического реализма в искусстве XIX в. Академический стиль живописи постоянно находился во власти строгого регламента, присматриваясь к персонажам, словно вплотную к ним приближался, или удалялся, не отвлекаясь и не рассеивая зрительское внимание. Теперь взгляд Дега-художника с большой непосредственностью следит за течением жизни, и жизнь с большой свободой входит в раму картины, способствуя расширению эмоциональной атмосферы показываемого действия. Действительность показана в необычных ракурсах и композициях, подчеркивающих формообразующую функцию содержания. Именно в эти моменты Э. Дега более всего раскрывается как мастер решения пространства. Причем время и пространство на картинах художника находятся в тесном единстве, а это есть свидетельство его режиссерско-художественного мышления. Причем пространство вовсе не подразумевает замкнутости, наоборот, пространство оживает тогда, когда картина или запечатленный на пленку кусок жизни говорит о том, что находится за пределами рамки — справа, слева, внизу, вверх. Пространство у Э. Дега всегда связано с человеком, с группой танцовщиц или одиночными фигурами. Оно решается, чтобы перевести одно время в другое, одну тему соединить с другой, по-новому ее осветить, создать иную композицию. В. Прокофьев отмечает: «В пошатнувшемся мире Дега человек физически не может сохранять центрального положения. Пространственная среда отбрасывает его в стороны, сдвигает вниз по наклонной плоскости, создавая даже ощущение возможного его выпадения из поля холста... Вспомним хотя бы три варианта «Репетиции балета на сцене» из музея Метрополитен и из Лувра (ок. 1873–1874), или два варианта «Танцкласса» из Лувра и из Вашингтонской галереи Коркоран (ок. 1875–1876), или «Урок танца. Репетиционный зал» из собрания Меллона в Аппервиле (ок. 1880–1885)» [15, с. 115]. В «Уроке танца» (1876, Музей д'Орсэ, Париж) зафиксирован один из рутинных эпизодов жизни Парижской Оперы. В центре стоит балетмейстер Жюль Перро, кумир эпохи романтического балета. Ощущение случайности композиции и небрежного разброса фигур является здесь обманчивым. Смелый ракурс «с высоты» как бы отступает назад по диагонали, изолируя стоящего чуть справа от центра балетмейстера, окруженного беспорядочной группой начинающих балерин. Они толпятся вокруг учителя, изображены с полным набором естественных для данной ситуации поз и жестов: о чем-то задумались, поправляют лифы и юбки. Атмосфера повседневности подкрепляется

эмпирическим наблюдением. Техника исполнения отчасти заимствует контрастную игру света и тени из картин старых мастеров, перебивая ее яркими цветовыми пятнами. Э. Дега как режиссер фильма пытался выстроить картинный мир по особым реалистическим законам, лишь сквозь малую призму поэзии здесь представлены самые, казалось бы, обыденные события. Э. Дега всю жизнь решал интеллектуальные сложные задачи, он постоянно искал точные способы изображения сокровенной истины жизни и при этом пытался оставаться верным классической художественной традиции. Он влезал на лестницы и прятался за кулисами и колоннами, отыскивая идеальный ракурс для случайного наблюдателя правды. «Находясь в театре ли в кафе-концерте художник то перемещается в оркестровой яме, откуда сцена представляется с гротесково низким или вообще «потерянным» горизонтом,... либо это происходит гораздо чаще в самой верхней ложе над сценой и, заглядывая через барьер. Видит ее как бы опрокидывающейся планшет со сплюснутыми арабесками балерин. Такова знаменитая Луврская «Звезда» (ок.1878). Таков поразительно скадрированный «Опускающийся занавес» из бостонской коллекции Миткэлф (1880). И таковы же многочисленные вариации на тему отдыха танцовщиц («Танцовщица в фойе. Перед танцем», ок. 1897, Сан-Франциско, собр. Лазар: «Отдых танцовщиц», ок.1881–1883. Бостон. Музей изящных искусств: «Балерины, подвязывающие туфли», ок. 1896, Кливенд, художественный музей). Все эти точки зрения-не только заранее исключающие какую либо репрезентацию. Но и в той или иной степени иронические по отношению к изображаемому человеку, хотя ирония эта отнюдь не исключает возможности сопереживания» [15, с. 115–116].

«Танцовщица, позирующая для фотографа» (1878 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), еще одна интересная с точки зрения ракурса картина Э. Дега. Кажется, балерина позирует не ему и смотрит в другую сторону, на невидимого нам фотографа. Этот ракурс для нее невыигрышный и непарадный. Это изнанка того фотографического глянца, для которого она старается. С этой изнаночной стороны она пытается замереть в показательно демонстративной позе. В итоге получается что-то сложное, вывернутое наизнанку, «чужая нога» и «запрокинутое лицо». Именно с этой непредусмотренной точки зрения проще представить настоящую повседневную балетную жизнь: стертые пальцы, ноющие ноги, рутинная скука, годы репетиций и надежд на большие роли. И именно с этой стороны художник наиболее часто запечатлевает балет.

Следует заметить, что необычное построение композиций Э. Дега дополнялось его экспериментальным подходом к материалам, сочетанием монотипии и пастели. Упомянутая «Звезда» как раз является тому показательным примером. Сама композиция уже способна вызвать легкое головокружение. Вид сверху словно «подвешивает» зрителя в воздухе наподобие самой балерины, обнажая перед ней пустую сцену и позволяя заглянуть за кулисы. Перед нами очень стремительное пространство и художник использовал все его возможности, чтобы удлинить время нашего рассматривания. Выше уже отмечалось тяготение глубинности к вертикализму — запрокидывание дали к передней плоскости холста. Пока художник считал нужным вычерчивать свои пространства, этот эффект отчасти нейтрализовался. Но уже во второй половине 1870-х годов графические координаты нередко исчезают, пространство передается чисто живописными средствами и методом воздушной перспективы. И уже в упоминавшейся «Звезде» эффект опрокидывания глубины на плоскость начинает превалировать. В поздних картинах, например, в московских «Голубых танцовщицах» (ок. 1897), этот процесс завершается. Глубина исчезает или, вернее — впечатывается в вертикальное поле картины. По природе своей еще глубинное изображение целиком спроецировано на плоскость холста как на некий экран, конденсирующий в себе всю живописную энергию картины и прямо транслирующий ее в предлежащее пространство. «Отныне открыт путь к плоскостным и активно обращенным вовне картинам фовистов, Матисса и принципиально апеллятивным пространственно-живописным системам XX века, новейшего времени» [15, с. 117].

ДВИЖЕНИЕ И ТЕХНИКА ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э. ДЕГА

Танцовщицы стали для Э. Дега навязчивой страстью, которую хотелось изучать бесконечно, передавать набор выразительных, повторяющихся движений, ритм самой жизни. Кажется, сложно перевести язык танца в логические, смысловые решения и фигуры, но скорее всего это тоже история любви художника к нему в различных ее вариантах и формах.

Можно выделить несколько вариантов картин с решением движения в зависимости от избранного сюжета. Это три группы живописных произведений и рисунков к ним: мотив балетных уроков и танцклассы, где танцовщицы механично проделывают свои привычные

движения, мотив отдыхающих балерин и завязывающих или поправляющих пуанты, мотив репетиций на сцене, мотив выступающих танцовщиц и мотив закулисного приготовления к спектаклю или ожидания выхода на сцену.

В первых двух группах работ: «Танцовщицы у станка» (1905, Коллекция Филлипс, Вашингтон), «Танцовщицы у станка. Этюд» (1877, Британский музей, Лондон), «Танцовщицы, тренируются у станка» (1877, Метрополитен музей, Нью-Йорк), «Танцевальный класс» (1871, Метрополитен музей, Нью-Йорк), «Урок танцев» (1879, Метрополитен музей, Нью-Йорк), «Балетный класс, танцевальный зал» (1880, Художественный музей, Филадельфия) и др., можно видеть закрытый для непосвященного мир танца — его прозу. Балет — это труд; он есть неприглядная обыденность. Танцовщицы Э. Дега, показанные в репетиционных залах и танцклассах, где в сотый и тысячный раз проделывают обязательные упражнения у станка, будто закованы в несколько внутренне суховатую, рациональную форму, порой нарочито умозрительную и подчеркнуто холодноватую. В некоторых работах преувеличенная выворотность ног переходит в карикатурность: «Две танцовщицы» (1899, музей Орсе, Париж), «Танцовщицы» (1901, частное собрание), «Танцовщицы за кулисами» (Музей искусств, Сент-Луис). В некоторых группах загораживающих друг друга фигур создается ощущение изломанности конечностей. Вставшие на пуанты балерины демонстрируют достаточно освоенную пальцевую технику: «Балетная сцена» (1879), «Две танцовщицы в студии. Танцевальная школа» (частное собрание), «Танцовщица на пуантах» (1878, Нортон Саймон Музей, Пасадена, Калифорния), «Греческий танец» (1889, частное собрание). Балерины, изображенные в воздушных движениях: «Батман» (1879), «Танцовщица выгибается» (1883, частное собрание), хотя и позволяют представить элевацию движений и умение удержать позу в пространстве, однако их ракурсы кажутся несколько неуклюжими, как на старинных киноплёнках, заснявших танец ушедших эпох. Танцовщицы, изображенные с предметами: «Танцовщица с тамбурином» (1882, частное собрание), «Танцовщица с веером» (1880, Музей Метрополитен. Нью-Йорк), «Танцовщица на сцене» (1890, Гамбург) свидетельствуют об умении передавать характерный образ танца. С точки зрения передачи ритма и синхронности исполнения танца интересны работы: «Танцовщицы в зеленом» (1878), «Занавес опускается» (1880), «Три танцовщицы» (1898), «Танцовщицы в фойе» (1890, частное собрание), «Три танцовщицы в фиолетовых пачках» (1898, Коллекция Филлипса, Вашингтон). Из неброских, но

выразительных деталей складывается атмосфера его картин, где все довольно буднично, просто, где люди сдержаны, а их чувства спрятаны от чужих глаз. Восприятие художником жизни танцовщиц видится как что-то навеки определившееся. «Четыре танцовщицы, завязывающие туфельки» (ок. 1895–1898, Музей Кливленда), «Балерина, завязывающая туфлю» (1887, частное собрание), «Танцовщицы отдыхают» (1879, Музей изящных искусств, Бостон) и другие работы Э. Дега — это острые и почти беспощадные в своей правдивости рисунки. Хрупкие фигурки танцовщиц глубоко наклонились вниз. Такое положение, выбранное Э. Дега, перекликается с напряженными упражнениями, которые они проделывают во время репетиций. Поправить или завязать ленту на пуантах во время краткого перерыва значит для них — сбросить усталость, успеть отдохнуть. Во всем этом — совершенство тренированных мышц, отвлеченное непоколебимое физическое самосуществование. Критик Л. Хаскелл замечал, что Э. Дега, наиболее отчетливо из всех художников, говорит нам большую правду о балете своего времени. Он может быть, назван документальным художником профессиональных привычек танцоров. Он заставляет смотреть нас на балет его глазами. Движения на картинах Э. Дега, преимущественно, не имеют сильной динамики, но поражают глубиной и амплитудой исполнения.

В третьей и четвертой группе работ — «Балетная репетиция» (1875, Нельсон-Аткинс. Музей искусств, Канзас-Сити), «Балетная репетиция на сцене» (1874, Музей Орсе), «Репетиция» (1878, Художественный музей Фогг, Кембридж), «Танцовщицы в розовом» (1885, Музей Хилл-Стед), «Танцовщицы за кулисами» (1883, Национальная галерея, Вашингтон), «Репетиция в Опере» (1895, Музей Нортон Саймона, Пасадена) — возникает дополнительный прием, который позволяет себе автор. Это усиление контраста света и тени на сценической площадке и общее смещение тональности. Будучи наложенными на сюжет, эти композиционные модели каждый раз варьируются, оказываются неточными, приблизительными. В силу своей жесткой закрепленности за определенной театральной поэтикой, они слишком незначительно трансформированы, чтобы органично функционировать в чуждой им эстетической системе. Такая обработка цветовой шкалы во многих случаях значительно повышает степень воздействия его работ, придает волшебное своеобразие запечатленной сценической действительности, но не переходит за рамки ее правдоподобного облика.

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКАЯ МАНЕРА И БАЛЕТНЫЙ ОБРАЗ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э. ДЕГА

Со временем Дега начинает уходить от научного реализма, достигшего апогея в «Танцовщицах на сцене», но его страстная любовь к самому балету лишь возрастает. Отдавая предпочтение пастели, которую порой дополнял другими материалами, он обрезал фигуры; изображал хаотичные скопления групп танцовщиц в виде ярких цветовых пятен; показывал исполнительниц лишь частично и под косым углом. Друг Э. Дега, гравёр Л. Лепик познакомил его с техникой монотипии в 1876 году, которую Дега почти сразу же модифицировал по своему вкусу, такого взаимодействия линии и цвета, воздушной тонкости и свободы, которого сложно было бы достичь, используя эти техники отдельно. Импрессионизм в изображении танца становится, бесспорной, стилевой доминантой. «Импрессионизму свойственен и обобщенный взгляд на жизненный поток, воспринятый в единстве и одновременно в многообразии и изменчивости, а, следовательно, принципиально новое отношение к случайному и «незначительному» [25, с. 18]. В тональном решении своих работ художник исходит из цветовой гаммы, часто меняется рисунок. Цветовая гамма взаимодействует с движением, как главной константой балетной профессии. Таковы: «Танцовщицы в розовом» (1885, Музей Хилл-Стед), «Розовая танцовщица» (1898, Музей изобразительных искусств, Бостон), «Танцовщицы в розовом и зеленом» (1890, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Три танцовщицы в фиолетовых пачках» (1898, Коллекция Филлипса, Вашингтон). Именно это заставляет его применять разные колористические гаммы. Здесь художник получает все, что ему нужно: непринужденные движения, случайные позы, прекрасные тела, полупрозрачные праздничные ткани, которые предельно контрастируют с настроением фигур, и возможность оставаться незаметным. В «Танцовщицах в синем» (1895, Музей Орсе, Париж), «Трех танцовщицах» (1901, Коллекция Ordrupgaard, Копенгаген), «Четырех танцовщицах» (1902, частное собрание), «Танцовщицах» (1900, Галерея университета Рочестера) это решение включает в себя, с одной стороны, минимальную условность в воспроизведении повседневности, с другой, — уход в костюмность, в солнечную яркую колористичность, близкую к карнавальности. Более того, танцевальный художественный образ у Э. Дега получил статус автономии, законченной индивидуальной сущности. Сильный штрих и контрастные сопоставления уступают импрессионистическому вниманию к мимолетным оттенкам состояний, сюжетной

динамике. Ощущение, что танцовщицы просто живут на полотнах, непредсказуемо, своевольно, парадоксально. Излюбленная модель Дега решительно меняется; расстояние от обыденного до необыкновенного сокращается, открывает свою оборотную метафорическую подоснову. Импрессионизм как культурное явление формируется в рамках художественной культуры Франции XIX века и является не только художественным методом, стилистическим направлением в искусстве определенного исторического периода, но, прежде всего — своеобразной вневременной формой художественного видения. «Основные особенности импрессионистического видения состоят в синтетичности, субъективности, непосредственности, стремлении к целостности и обобщению, отсутствии центральной точки зрения» [21, с. 9]. «Еще одной особенностью искусства импрессионизма является «раскрытие объекта, ...как одной из фигур, включенной в общую структуру мира, который подчинен вселенскому ритму» [21, с. 65].

В этом же плане и следует рассматривать известную пастель «Голубые танцовщицы» (1897, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва), обычно выделяемую из всего балетного цикла. Здесь как будто нет ничего устоявшегося окончательно. При этом способ видения также (а, возможно, более) важен, как и сама тема, то есть слегка преувеличивается. Можно сказать, что образ формируется в процессе созерцания. Динамика кругового танца не исключает пронизательности взгляда художника, романтика не мешает ощущению движения. В ритме корсажа и пачек, в калейдоскопе обнаженных спин и рук, подсвеченных ярким солнечным светом, в чистых пульсирующих пятнах цвета (от интенсивно темного в тени и светлого, почти разбеленного на свету), сливающихся в одно целое, сконцентрировано основное эмоциональное звучание образа танцовщиц Э. Дега. Сложно определить, что лежит в основе темы — действительность или видение. В работах мастера, создается впечатление моментального снимка, возникающего даже в тех картинах, где нет запечатленного движения, но яркость цветового звучания (при этом, слабо очерченные формы часто более важны для художника, чем четко ограниченные). Все это показывает, насколько велика роль стиля в его произведениях.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Э. Дега оказало сильное влияние на развитие пластического искусства почти всех стран мира. Впоследствии, многие худож-

ники, обращавшиеся к тематике танца в графике, живописи, скульптуре, ориентировались на его концептуальные решения. По количеству и качеству созданных балетных произведений, он является непревзойденным мастером, документально и художественно запечатлевшим французский балет Парижской Оперы.

Мы рассмотрели только некоторую долю его творений, посвященную служительницам Терпсихоры: классам, в которых они получали специальное и весьма трудное воспитание, тем спектаклям, в которых они, одетые в костюмы, должны были изображать какие-то эфемерные существа. Суровое, аскетичное, заземленное звучание — в одной группе работ и чувственное, феерическое — в другой. В обоих случаях перед нами обнажаются ситуации истинно достоверные, характеризующие театральную среду столичного театра во всех ее проявлениях.

Произведения Э. Дега очень значимы для понимания самого балета второй половины XIX века. Именно благодаря работам этого художника, балет обрел новую популярность среди публики того времени. Мы можем представить, как выглядели танцовщицы и танцмейстеры его эпохи, погрузится в атмосферу, царящую на репетициях и уроках в танцклассах. С помощью многочисленных рисунков Э. Дега можно узнать об уровне техники классического танца, о профессиональных особенностях французской национальной школы и предпочтениях в постановочных хореографических образах. Изображенные интерьеры, залы, сцена Парижской Оперы, благодаря работам Дега, сохранили для нас старинную архитектуру знаменитого театра. Данный материал оказывается бесценным как для искусствоведения, так и балетоведения. Новаторский подход Э. Дега позволил проникнуть в закулисную жизнь, малодоступные уголки сцены. Особенности творческого метода художника (композиционных приемов, ракурсного взгляда, пространственных решений) переносят зрителей в творческую лабораторию классического танца и показывают его необычную красоту.

ЛИТЕРАТУРА

1. Долгополов И. Эдгар Дега. Мастера и шедевры. М.: Изобразительное искусство, 1986. Т. 1. 720 с.
2. Крючкова В. Дега. М.: Белый город, 2003. 47 с.
3. Торрес Р. Дега. М.: Айрис-Пресс, 2006. 128 с.
4. Вишневский А. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. 512 с.
5. Иванова Е. Великие мастера европейской живописи. М.: Олма Медиа Групп, 2010. 728 с.

6. *Bixenstine S.L.* Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance in his Late Period // *Nineteenth-Century French Studies*. Vol. 21. No. 3/4 (Spring–Summer 1993). P. 419–433.
7. *Gerstein M.* Degas's Fans // *The Art Bulletin*. Vol. 64. No. 1 (Mar., 1982). P. 105–118.
8. *Rassieur T.* Degas and Hiroshige. *Print Quarterly*. Vol. 28. No. 4 (Dec., 2011). P. 429–431.
9. *Pool P.* Degas and Moreau // *The Burlington Magazine*. Vol. 105. No. 723 (Jun., 1963). P. 243–268.
10. *Henry F.* Drawings by Degas // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. Vol. 44. No. 10 (Dec., 1957). P. 212–217.
11. *De Vonyar J, Kendall R.* "Dancers" by Edgar Degas. *Record of the Art Museum / Princeton University*, Vol. 66 (2007). P. 30–40.
12. *Kelkel M.* *La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles*. Vrin. 1992. 330 p. (Musique et esthétique).
13. *Reff T.* The Technical Aspects of Degas's Art // *Metropolitan Museum Journal* Vol. 4 (1971). P. 141–166.
14. *Reff T.* Some Unpublished Letters of Degas // *The Art Bulletin*. Vol. 50. No. 1 (Mar., 1968). P. 87–94.
15. *Дега Э.* Письма. Воспоминания современников / пер. с франц. М. Казениной, пер. с англ. Т. Полевой. М.: Искусство, 1971. 304 с.
16. *Прокофьев В.Н.* Пространство в живописи Дега // *Советское искусствознание*. 1982. Вып. 2 (17). С.102–119.
17. *Алпатов М.* Поэтика импрессионизма // *Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура: мат-лы науч. конф.* М.: Сов. художник, 1972. С. 88–104.
18. *Бродская Н.* Импрессионизм: открытие света и цвета. СПб.: Аврора, 2002. 256 с.
19. *Дьякова М.Г.* Импрессионизм: философская концепция и бытие в культуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саранск, 1998. 19 с.
20. *Жидков В. С.* Искусство и картина мира. СПб.: Алетейя, 2003. 464 с.
21. *Мартышкина Т.Н.* Импрессионистическое мировоззрение в западноевропейской культуре XIX века: истоки, сущность и значение: дис. ... канд. культурологии. Нижневартовск. 2008. 157 с.
22. *Рейтерсверд О.* Импрессионисты перед публикой и критикой. М.: Искусство, 1974. 299 с.

23. Котельникова Т. Импрессионизм. М.: Олма-Пресс Образование. 2009. 128 с.
24. Кочик О. Импрессионизм // Западноевропейское искусство второй половины XIX века: сб. ст. / под ред. Б. Р. Виппера, И. Е. Даниловой. М.: Искусство, 1975. С. 17–37.
25. Кузнецова Л. В. «Философия» импрессионистической картины // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. № 10. С. 115–120.
26. Кузнецова Е. А. Эстетика импрессионизма // Вестник Московского университета, 2000. № 2. С. 83–90.
27. *Roger-Marx C.* Les impressionnistes. Paris: Payot, 1956. 213 p.
28. *Serullaz M.* Les peintres impressionnistes. Paris: Payot, 1959. 147 p.
29. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / пер. с франц. П. В. Мелковой. Л.: Искусство, 1996. 227 с.
30. Импрессионисты, их современники, их соратники / под ред. А. Д. Чегодаева. М.: Искусство, 1975. 313 с.
31. Гагарина С. А. Французский балетный театр начала XX в: на пути к новому синтезу // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1 (14). С. 39–45.
32. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Романтизм. СПб.: Лань, 2008. 512 с.
33. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Романтизм. М.: Планета музыки, 2008. 512 с.
34. Фонд имени М. Т. Абрахама. «Эдгар Дега. Фигура в движении»: каталог выставки в Государственном Эрмитаже. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2013. 224 с.
35. *Buerger J, Stern Shapiro B.* A note on degas' use of daguerreotype plates // The Print Collector's Newsletter. Vol. 12. No. 4 (September-October 1981). P. 103–106.
36. *Burroughs L.* Degas in the Havemeyer Collection // The Metropolitan Museum of Art Bulletin Vol. 27ю No. 5 (May, 1932). P. 141–146.
37. Current exhibitions // Bulletin of the City Art Museum of St. Louis. New Series. Vol. 2, No. 5 (Jan. — Feb., 1967). P. 6–9.
38. Degas // The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 40. No. 227 (Feb., 1922). P. 100–101.
39. *Liebermann M, Stokes A.* Degas // The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries (American Edition). Vol. 28. No. 247 (Aug., 1900). P. 113–120.

40. *Loyrette H.* Degas's Collection // The Burlington Magazine. Vol. 140. No. 1145 (Aug., 1998). P. 551–558.
41. *Lucretia H. Giese.* A Visit to the Museum / MFA Bulletin. Vol. 76. 1978. P. 42–53.
42. *Portala B.* The Artist as Creator and Collector: The Edgar Degas Estate Auction Catalogues // Art Institute of Chicago Museum Studies. Vol. 34, No. 2. 2008. P. 50–52.
43. *Pantazzi M.* Lettres de Degas à Thérèse Morbilli conservées au Musée des beaux-arts du Canada // Canadian Art Review. Vol. 15. No. 2. 1988. P. 122–135.
44. *Sutherland Boggs J.* Degas at the Museum: Works in the Philadelphia Museum of Art and John G. Johnson Collection // Philadelphia Museum of Art Bulletin. Vol. 81. No. 346/347. Degas (Spring – Summer, 1985). P. 2–48.
45. Мастера искусства об искусстве: в 4-х т. / под общ. ред. Б. Терновца и Д. Аркина. М.; Л: Искусство, 1939. Т. 3. 450 с.
46. Браун С. Нейрофизиология танца // В мире науки. 2008. № 10 [Электронный ресурс] URL: <https://sciam.ru/catalog/details/10-2008> (дата обращения: 25.10.2018).

REFERENCES

1. *Dolgoplov I.* Edgar Dega. Mastera i shdevry. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986. T. 1. 720 s.
2. *Kryuchkova V.* Dega. M.: Belyj gorod, 2003. 47 c.
3. *Torres R.* Dega. M.: Ajris-Press, 2006. 128 s.
4. *Vishnevskij A.* Ob iskusstve. M.: Iskusstvo, 1993. 512 c.
5. *Ivanova E.* Velikie mastera evropejskoj zhivopisi. M.: Olma Media Grupp, 2010. 728 c.
6. *Bixenstine S. L.* Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance in his Late Period // Nineteenth-Century French Studies. Vol. 21. No. 3/4 (Spring – Summer 1993). P. 41–433.
7. *Gerstein M.* Degas's Fans // The Art Bulletin. Vol. 64. No. 1 (Mar., 1982). P. 105–118.
8. *Rassieur T.* Degas and Hiroshige. Print Quarterly. Vol. 28. No. 4 (Dec., 2011). P. 429–431.
9. *Pool R.* Degas and Moreau // The Burlington Magazine. Vol. 105. No. 723 (Jun., 1963). P. 243–268.
10. *Henry F.* Drawings by Degas // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. Vol. 44. No. 10 (Dec., 1957). P. 212–217.
11. *De Vonyar J, Kendall R.* "Dancers" by Edgar Degas. Record of the Art Museum / Princeton University, Vol. 66 (2007). P. 30–40.

12. Kelkel M. La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles. Vrin. 1992. 330 p. (Musique et esthétique).
13. Reff T. The Technical Aspects of Degas's Art // Metropolitan Museum Journal Vol. 4 (1971). P. 141–166.
14. Reff T. Some Unpublished Letters of Degas // The Art Bulletin. Vol. 50. No. 1 (Mar., 1968). P. 87–94.
15. Dega E. Pis'ma. Vospominan'ya sovremennikov / per. s frants. M. Kazeninoj, per. s angl. T. Polevoj. M.: Iskusstvo, 1971. 304s.
16. Prokof'ev V. N. Prostranstvo v zhivopisi Dega // Sovetskoe iskusstvovedenie. 1982. Vyp. 2 (17). S. 102–119.
17. Alpatov M. Poetika impressionizma // Frantsuzskaya zhivopis' vtoroj poloviny XIX veka i sovremennaya ej hudozhestvennaya kul'tura: mat'-ly nauch. konf. M.: Sov. hudozhnik, 1972. S. 88–104.
18. Brodskaya N. Impressionizm: otkrytie sveta i tsveta. SPb.: Avrora, 2002. 256 s.
19. D'yakova M. G. Impressionizm: filosofskaya kontseptsiya i bytie v kul'ture: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Saransk, 1998. 19 s.
20. Zhidkov B. C. Iskusstvo i kartina mira. SPb.: Aleteiya, 2003. 464 s.
21. Martyshkina T. N. Impressionisticheskoe mirovozzrenie v zapadnoevropejskoj kul'ture XIX veka: istoki, sushchnost' i znachenie: dis. ... kand. kul'turologii. Nizhnevartovsk. 2008. 157 s.
22. Rejtersverd O. Impressionisty pered publikoj i kritikoj. M.: Iskusstvo, 1974. 299 s.
23. Kotel'nikova T. Impressionizm. M.: Olma-Press Obrazovanie. 2009. 128 s.
24. Kochik O. Impressionizm // Zapadnoevropejskoe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka: sb. st. / pod red. B. R. Vippera, I. E. Danilovoj. M.: Iskusstvo, 1975. S. 17–37.
25. Kuznetsova L. V. «Filosofiya» impressionisticheskoi kartiny // Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. 2012. № 10. S. 115–120.
26. Kuznetsova E. A. Estetika impressionizma // Vestnik Moskovskogo universiteta, 2000. № 2. S. 83–90.
27. Roger-Marx C. Les impressionnistes. Paris: Payot, 1956. 213 p.
28. Serullaz M. Les peintres impressionnistes. Paris: Payot, 1959. 147p.
29. Impressionizm. Pis'ma hudozhnikov. Vospominaniya Dyuran-Ryuelya. Dokumenty / per. s frants. P. V. Melkovoij. L.: Iskusstvo, 1996. 227 s.

30. Impressionisty, ih sovremenniki, ih soratniki / pod red. A. D. CHegodaeva. M.: Iskusstvo, 1975. 313 s.
31. Gagarina S. A. Frantsuzskij baletnyj teatr nachala HKH v: na puti k novomu sintezu // Problemy muzykal'noj nauki. 2014. № 1 (14). S. 39–45.
32. Krasovskaya V. Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Romantizm. SPb.: Lan', 2008. 512 s.
33. Krasovskaya V. M. Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Romantizm. M.: Planeta muzyki, 2008. 512 s.
34. Fond imeni M. T. Abrahama. «Edgar Dega. Figura v dvizhenii»: katalog vystavki v Gosudarstvennom Ermitazhe. SPb.: Gos. Ermitazh, 2013. 224 s.
35. Buerger J, Stern Shapiro B. A note on degas' use of daguerreotype plates // The Print Collector's Newsletter. Vol. 12. No. 4 (September-October 1981). P. 103–106.
36. Burroughs L. Degas in the Havemeyer Collection // The Metropolitan Museum of Art Bulletinyu Vol. 27yu No. 5 (May, 1932). P. 141–146.
37. Current exhibitions // Bulletin of the City Art Museum of St. Louis. New Series. Vol. 2, No. 5 (Jan. – Feb., 1967). P. 6–9.
38. Degas // The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 40. No. 227 (Feb., 1922). P. 100–101.
39. Liebermann M, Stokes A. Degas // The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries (American Edition). Vol. 28. No. 247 (Aug., 1900). P. 113–120.
40. Loyrette N. Degas's Collection // The Burlington Magazine. Vol. 140. No. 1145 (Aug., 1998). P. 551–558.
41. Lucretia H. Giese. A Visit to the Museum / MFA Bulletin. Vol. 76. 1978. P. 42–53.
42. Portala V. The Artist as Creator and Collector: The Edgar Degas Estate Auction Catalogues // Art Institute of Chicago Museum Studies. Vol. 34, No. 2. 2008. P. 50–52.
43. Pantazzi M. Lettres de Degas à Thérèse Morbilli conservées au Musée des beaux-arts du Canada // Canadian Art Review. Vol. 15. No. 2. 1988. P. 122–135.
44. Sutherland Boggs J. Degas at the Museum: Works in the Philadelphia Museum of Art and John G. Johnson Collection // Philadelphia Museum of Art Bulletin. Vol. 81. No. 346/347. Degas (Spring – Summer, 1985). P. 2–48.
45. Mastera iskusstva ob iskusstve: v 4-h t. / pod obshch. red. B. Ternovtza i D. Arkina. M.; L: Iskusstvo, 1939. T. 3. 450 c.

46. *Braun S. Nejrofiziologiya tantsa // V mire nauki. 2008. № 10 [Elektronnyj resurs] URL: <https://sciam.ru/catalog/details/10-2008> (data obrashcheniya: 25.10.2018).*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Т. В. Портнова — д-р искусствоведения; infotatiana-p@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tatiana V. Portnova — Dr. Sci. (Arts); infotatiana-p@mail.ru