

ОБРАЗЫ РУССКОГО БАЛЕТА

В ИСКУССТВЕ
НАЧАЛА XX ВЕКА

Татьяна Портнова



С.Ю. Судейкин. Парк перед замком. Эскиз декорации к балету «Лебединое озеро». 1911. Холст, масло. 71х90. © Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

Больше чем хореографический театр

Проблемы хореографии, всегда стоявшие в стороне от «большой дороги» искусства, на грани XIX–XX веков стали предметом самых оживленных дискуссий и споров. В пору поразительного взлета культуры балетный театр превратился в центр, вокруг которого сгруппировалась большая часть творческой интеллигенции, в том числе многие крупные живописцы: К.А. Коровин, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, С.Ю. Судейкин, Н.К. Рерих, Б.И. Анисфельд. Благодаря им изменилось представление о роли в спектакле художника – отныне соавтора хореографа, «вмешивавшегося» в его пластическое мышление, подсказывавшего, а порой диктовавшего выбор художественного решения. В постановках проявляется стремление к гармоническому соединению мелодии, танца и изображения. Права была искусствовед Е.Я. Суриц, писавшая, что «в русском балете увидели значительно больше, чем хореографический театр. Он стал выражением новой эстетики, включавшей и новые формы балета, и новую музыку, и новую живопись, стал “эстетической системой”, воздействовавшей на самые разные области культуры»¹.

Помимо сценографии на перекрестке двух явлений – реформ М.М. Фокина, А.А. Горского, А.П. Павловой, Т.П. Карсавиной, В.Ф. Нижинского, поднявших классический танец на качественно новую ступень, и интенсивного развития на рубеже веков изобразительного искусства – существует новая, малоисследованная тема, связанная со станковыми произведениями, посвященными русскому балету. Живописные полотна, графические листы, статуэтки, запечатлевшие артистов и рассеянные по различным музейным и частным собраниям и до сих пор остававшиеся вне зоны пристального внимания, дают богатый материал для размышления об искусстве танца.

Безусловно, поводом для создания произведений о балете и для балета стал сам балет. Спектакли оказывали большое влияние на мастеров, работы о театре перестали быть случайным явлением в их творчестве, которое развивалось в русле эпохи и отражало наиболее характерные для нее процессы. Сама атмосфера художествен-

ной жизни рубежа веков, отличающейся широтой интересов, стремлением выявить новые эстетические критерии, постоянные поиски поэтического содержания, которого не было в окружающей действительности, приводят к балету – искусству, словно замкнутому в своей сфере и принципиально противоположному всему обыденному. Его идеалы – гармония и красота человеческого тела, – представленные в бесконечных Арлекинах и Коломбинах в изобразительных сюжетах и пластических позах, стали определенным культурным каноном для многих мастеров.

Наконец, причины особого интереса к теме балета надо искать в самой хореографии, которая всегда была связана не только с музыкой, но и с живописью, графикой, скульптурой. Пластически-изобразительные особенности этих визуальных искусств и танца – лишенных слова как такового, выражающих телесность, материальность наиболее ярко и зримо, – определили границы и возможности их взаимодействия. Очевидна общность процессов творчества художника и балетмейстера. Хореография использует элементы изобразительного искусства – цвет, пластику скульптурной формы, эффекты освещения. Художники в свою очередь стремятся запечатлеть красоту танца, ведь он живет, только когда исполняется, а произведения живописи и скульптуры остаются потомкам.

Именно близость пластических искусств, способных к взаимодействию, взаимообогащению в историческом контексте, влекла творческих людей к балету. Может показаться, что обращение к иконографическому материалу, часто связанному с фиксацией исполнения или запечатлевшему конкретному артисту, устанавливает художнику слишком ограниченные рамки, несмотря на то, что оттенков у танца множество. Тем не менее балетная тема в культуре рубежа XIX–XX веков многогранна. Она объединяет мастеров, чья манера, красочная палитра, излюбленные композиционные приемы построения образа, подходы к сюжету различны.

Так, художник, работающий над портретом артиста или балетмейстера – особым жанром, который заслуживает отдельного рассмотрения в контексте темы, – может запечатлеть человека в рост, полу-



К.А. Сомов. Русский балет. Елисейские поля. Сильфиды. 1932. Бумага, акварель, гуашь, индийская тушь. 15x24. © Музей Эшмолеан. Оксфорд

фигуру, сосредоточить внимание только на лице, показать в танце и вне его. Подобная задача требует своих методов решения образа: если в сюжетной композиции главенствующую роль играют пластика и гармония, то здесь внимание акцентируется скорее на духовном начале, а модель (лицо, полуфигура, фигура в рост) используется как средство его выражения. Искания художников в портрете связаны прежде всего с психологическим аспектом, исследованием личности артиста. Краткосрочный набросок способен «схватить» мгновенное изменение, с его помощью можно проникнуть в двигательный механизм классического танца. Скульптурный материал в силу своих пластических особенностей способен выразить пантомимическую сторону, а живописное полотно, акварельный или пастельный лист – передать всю красоту, праздничность сценического выступления, показать его изнанку – будни балета. В калейдоскопе произведений видится не творческий хаос, а по-своему осмысленные образы.

Танец как рефлексия в ретроспективизме художников объединения «Мир искусства»

Тема балета, где царит красота и есть простор для лирического самовыражения, часто встречается в живописи и графике мирискусников, так как идеально подходит для воплощения их творческой концепции. В танце мастера видели нечто созвучное собственным радостям и печалю. Словно боясь реальности и скучной повседневности, они погружались в причудливый хореографический сюжет, бесконечные фантастические дали. Суть одного из направлений романтизма – уход от действительности в мир мечтаний и грез – передана в «Балетных пасторалях» и «Апофеозах» С.Ю. Судейкина, «Балетах» К.А. Сомова. А.А. Евреинова вспоминала: «Пьеро, Арлекины, лукавые Коломбины, изображенные... в веселом хороводе, почти гипнотически уводили меня от слишком невыносимой действительности... Просыпаясь утром, я любила поздороваться с моими

новыми жильцами над моей кроватью – судейкинскими красочными героями Арлекинады»². Композиции С.Ю. Судейкина, напоминающие картины А. Ватто и Ф. Буше, построены как сценическое пространство, на котором разворачивается мечтательно-призрачное театрализованное действие, где герои живут словно стихийно, в блаженстве бездумия. Природа находится в полном согласии с танцующими, отвечает их тончайшим духовным движениям, как чуткий камертон. Но пейзаж играет не только вспомогательную роль. Свообразие работ художника в том, что в них природа вместе с человеком выступает в качестве основного героя. Они дополняют друг друга, образуя единую картину мира. В балетных произведениях Судейкина нередко присутствуют озера с плавающими лебедями, вносящие поэтичность, способствующие развитию главной темы – красоты и гармонии танца. Мягкость исполнения фигур и фона, растворяющая контуры в холодноватой воздушной дымке, отражает переходные



Л.С. Бакст. Эскиз костюма Кьярины к балету «Карнавал» на музыку Р. Шумана. 1910. Бумага на картоне, акварель, карандаш. 27,8x21,2. © Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

состояния природы (утренние или вечерние). Розовато-голубоватый пастельный цвет дает матовый, слегка блеклый тон, рождает меланхолическое настроение, поэтичную недосказанность. Живописные средства, избранные художником, воссоздают замедленный ритм танца, скользящие движения героев, которые существуют будто на грани реальности и вымысла.

Как и произведения Судейкина, акварельные листы К.А. Сомова «Русский балет», «Русский балет. Елисейские поля. Сильфиды» (Музей Эшмолеан, Оксфорд) интересны не столько темой, сколько выраженным в них мироощущением, сформировавшимся за прошедшее время. И потому в работах представлен не спектакль, а скорее эмоциональное воспоминание о нем. Мечтательно-просветленный образ Сильфиды возвращает к гравюрам XIX века на балетную тему, его трактовке М. Тальони и А.И. Истоминой, тогдашнему романтическому направлению в танце. Но принципиальная новизна произведений Сомова заключается в стремлении увидеть сюжет не однозначно и прямолинейно, а в совокупности различных составляющих. Художника увлекает не столько сочетание вымышленного и реального, сколько сама грань между действительностью и фантазией, тот момент, когда танец исполняется. Лишь на короткий миг приоткрываются для всех тайны судеб романтических героев, имеющих возможность быстротечно прожить свою жизнь на сцене. Рождение спектакля Сомову удалось показать изящно, с массой непосредственных наблюдений, сохранив загадочность и магию театра.

Отзвуки балетной темы в ином, гораздо более тонком и сложном преломлении, можно наблюдать в «Арлекинах», «Итальянских комедиях» А.Н. Бенуа, «Коломбинах», «Арлекинах», «Дамах» и «Пьеро» К.А. Сомова. В этих работах показан не сам танец, а свойства, только в нем проявляющиеся. Умение пластически выразить мысль – вот что отличает артиста балета. Произведения Сомова и Бенуа показывают условный мир маскарадного представления, передают выразительность хореографии, которая слагается из пластических поз, мимики и жестов. В органичном слиянии этих элементов в облике своих героев

художники настойчиво ищут способы открыть их самые потаенные душевные глубины, поскольку в формах и позах человека, как и в балетном исполнении, проявляется его внутреннее состояние.

Наряду с непосредственным изображением танца для рубежа веков характерна и театрализация самой станковой живописи, привнесение в нее сценичности. Подобно тому, как хореограф в постановке оперирует композиционным размещением артистов, художники «Мира искусства», представляя торжественные королевские прогулки, мерно движущиеся церемониальные шествия, решают пространство как сценическую площадку, ограниченную кулисами, а фигуры распределяют по законам красоты и гармонии.

Другая особенность, проявляющаяся в произведениях такого рода, относится к работам художников, строящих многофигурные композиции, словно в духе былых исканий М.И. Петипа и Л.И. Иванова. Это звучит, как ностальгия по прошлому, идеализация всего, что осталось позади, – мастера придают принципиальное значение структурному сходству внутренней организации отдельных сцен балетного спектакля и образной системы своих живописных работ.

Эскизы костюмов в сценическом оформлении танца

К другой категории можно отнести произведения, связанные с работой над оформлением спектаклей. В неразрывной связи со сценическим образом решается задача создания костюма, потому соприкасается непосредственно с рассматриваемой темой. В этом отношении показательно творчество Л.С. Бакста, несомненно, относящегося к числу наиболее последовательных художников-новаторов труппы С.П. Дягилева. В его работах особенно заметна реформация костюма – одно из важнейших достижений фокинского балета. Костюм у Бакста всегда точно передает специфику танца, основа которого – движение. Персонажи неустойчивы; в четкой рельефности их поз, в томительно-певучей пластике почти осязаемого тела заключена манящая сила. В.Я. Светлов охарактеризовал ее так: «Удовольствие, получаемое от этого зрелища, тем сильнее, что красота



Обложка каталога выставки Bakst: des Ballets russes à la haute couture, проходившей в Париже 22.11.2016–04.03.2017

его не остается неподвижной и застывшей, но изменяется и движется в каждую минуту. Сплетающиеся и расплетающиеся группы танцовщиц и танцовщиков, постоянно новые и изменчивые контрасты и сближения оттенков, образуемых их костюмами, все это движение, колышание, потоки цветов – скомбинировано и урегулировано с самым изысканным искусством, точным и в то же время смелым»³. Нетрудно заметить, что большинство персонажей имеют опору на одну ногу: «Арлекин» – эскиз костюма к балету «Карнавал» (1910, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства); «Серебряный негр» (1910, Музей изящных искусств, Страсбург), «Одалиска» (1910, зарубежное собрание), «Молодой индеец» (1910, частное собрание, Париж) – эскизы костюмов к балету «Шехерезада»; «Св. Себастьян» – к балету «Мученичество Святого Себастьяна» (1911, Музей Эшмолеан, Оксфорд). Акцентируя основную тяжесть

тела на опорной ноге, причудливо, в разных вариантах, изгибая другую, передавая от них движение дальше – фигуре, рукам и, наконец, голове, художник воспроизводит сложную механику классического танца. Его «вертикальные» костюмы, как экзотические растения, начиная с мыска опорной ноги постепенно «растут» вверх. Невольно возникает ощущение, что Бакст не сочиняет их своей фантазией и потом надевает на артистов, а напротив, ставит задачу в считанные секунды, как в наброске, запечатлеть характер танцующих фигур и, исходя из движения, одновременно мыслит над образом в целом. Потому его костюмы не дробны, не создают впечатления, что над ними долго трудились, а вызывают ощущение непосредственной зарисовки с натуры. Бакст не использует сложные живописные переходы, работает локальным пятном, потому что передача светотени утяжеляет, останавливает движение. Упругая линия очерчивает фигуру Арлекина в костюме к балету «Карнавал». Утонченным, элегантным движением создается образ изысканно-манящего героя. Мягко, словно неслышный ветерок, встала на пуанты, улыбаясь нам, Т.П. Карсавина – «Невеста», эскиз к балету «Голубой бог» (1932, Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина). В отличие от «Арлекина», здесь угадывается облик самой танцовщицы. Для художника важно не просто придумать костюм, а создать образ облаченного в него конкретного артиста.

Другой ряд работ Бакста – те, в которых герои, не имея опоры, повисают в воздухе, – прием, выражающий легкость и невесомость классического танца. Примером являются эскизы костюмов: Кьярины – к балету «Карнавал» (1910, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства), Жар-птицы – к балету «Жар-птица» (1916, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Порой переданное движение обретает размах и широту. Таковы эскизы «Эхо», «Беотийка», «Две беотийки» для балета «Нарцисс» (1911, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства; собрание Н.Д. Лобанова-Ростовского, США). Их композиционный рисунок раз-

вивается экспрессивными полетными движениями, наиболее ярко выражающими стихию самого балета – парение. Приглядимся к тому, как Бакст передает динамику. Его персонажи находятся в некоем собственном балете инобытия, будто ощущая прелесть того, что делают. Изысканный наклон головы, полуоткрытые глаза, развевающиеся складки одежд, летящие по ветру волосы, взмах рук с красиво изогнутыми кистями – все это передает сам пульс танца, глубину пребывания артистов в образе. Трудно уловить определенные балетные движения. Танец у Бакста скорее античный, идущий от школы А. Дункан. Это диктуется, конечно, самой сутью балета, фокинскими реформами раскрепощения тела. Но все же, судя по орнаментальному характеру, организации листа, трактовке драпировок, напоминающих графику модерна, думаю, что цель Бакста – показать тело человека в ряде самых красивых и прихотливых положений и ракурсов, которые нельзя получить при точном воспроизведении классического балета, так как его позы и позиции имеют довольно строгие каноны. Можно предполагать,



З.Е. Серебрякова. Голубые балерины. 1922. Бумага, пастель. 63х48. © Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

что художник умышленно отходит от них, чтобы создать на листе плавные ритмические стихии. Этому способствуют драпировки. Извиваясь на поверхности листа, переплетая тела танцующих, они еще более усиливают ощущение полетности. Покрывая костюмы локальным пятном акварели, в телах Бакста не использует цвет, а применяет штриховку, чтобы рельефнее показать плотскую красоту фигур.

Таким образом, через свойственную ему стилизацию мастер извлекает неслышимую музыку не только из композиционного построения изящного рисунка тел и драпировок, но и из тонких акварельных цветовых сочетаний. В зависимости от их характера эта мелодия звучит по-разному: то нежно, то ярко и контрастно, передавая стиль и интонации фокинского балета.

Балет в формате серийных изображений

Новая ступень развития данной темы в начале XX века связана с творчеством В.А. Серова и З.Е. Серебряковой. Присущее этим мастерам глубокое знание материала, следование принципам реалистического искусства, виртуозное мастерство позволяет рассмотреть их искания отдельно от участников объединения «Мир искусства». Серов и Серебрякова не просто отличаются от уже рассмотренных персоналий – все художники не похожи друг на друга – но отличаются типологически. Эти мастера не принадлежат другому времени – у Серова образы балета появились в 1906–1910 годах, а у Серебряковой – в 1920-е годы, но их осмысление балета и его воплощение не отвечает эстетическим принципам и стилевым формам мирискусников. Вопрос о реализации темы Серовым и Серебряковой уместно рассмотреть в связи с творчеством французского живописца Э. Дега, наиболее яркого ее исследователя. «Сейчас здесь открылась большая выставка Дега – это мой любимый художник, и я непременно пойду», – писала З.Е. Серебрякова⁴. Сказанное не означает, что она копировала или заимствовала у Дега сюжеты композиций, но, бесспорно, хорошо знала произведения мастера. «Голубые балерины» (1922, Государственный Русский музей) Серебряковой заставляют вспомнить «Голубых танцовщиц» (1897, Государственный музей изобразительных



В.А. Серов. Портрет балерины Т.П. Карсавиной. 1909. Бумага, графитный карандаш. 43х26,6. Государственная Третьяковская галерея. Москва

искусств имени А.С. Пушкина) Дега – не только из-за сходства названий, но прежде всего благодаря пластическому и колористическому решению этих работ. В калейдоскопе корсажей и пачек, обнаженных спин и рук, ярко освещенных, а потому вбирающих в себя все цветовые рефлексии от окружающей среды, сконцентрировано основное звучание образов Серебряковой и Дега.

Балетная тема в творчестве Серова и Серебряковой часто развивается в направлении портрета. Но если на работах художницы представлены молодые, порой совсем не известные артисты петроградского кордебалета или дети в танцевальных костюмах, то Серов запечатлевал исключительно видных деятелей русской хореографической школы: А.П. Павлову, Т.П. Карсавину, В.Ф. Нижинского, И.Л. Рубинштейн, М.М. Фокина. Портреты Серебряковой – изображения костюмированного вида, не отличаются глубиной характеристики: лица моделей кажутся идеализированными, но одновре-

менно сохраняют индивидуальные черты. Духовное начало в них как бы спрятано за театральной маской: подчеркнутый поворот или наклон головы, кокетливый взгляд здесь вполне естественны, как и во время концертного выступления. Эти прелестные модели, о которых часто вспоминала З.Е. Серебрякова, похожи друг на друга. Для Серова же идея индивидуальности личности, ее высочайшей ценности для культуры приобрела исключительное значение и стала отправной точкой исканий. Художник избегал сложных развернутых композиций, нередких в творчестве мирискусников и Серебряковой. Подобно Л.С. Баксту (портрет А.П. Павловой (1908), А. Дункан (1908), В. Цукки (1917) и М.В. Добужинскому (многочисленные карандашные портреты Т.П. Карсавиной 1914–1923 годов), он умел находить и выделять выразительные детали в облике артиста, оставаясь предельно лаконичным. Запечатлевая танцовщиц во время спектаклей «Русских сезонов», организованных С.П. Дягилевым, в минуты перерывов между репетициями, Серов не просто копировал, а творчески переосмысливал облик моделей, в каждой ища нечто характерное и непреходящее. В карандашных зарисовках нет даже намека на фиксацию места действия, но художник удивительно верно показал напряженную атмосферу репетиций, будни балета. Вытерев пот с лица, с полотенцем в руках на минуту остановилась Тамара Карсавина – «Портрет балерины Т.П. Карсавиной» (1909, Государственная Третьяковская галерея). Анна Павлова замерла в неподвижной позе, еще осмысливая свою роль, – «Портрет А. Павловой» (1909, Государственная Третьяковская галерея). Вацлав Нижинский появился в зале, сейчас он войдет в образ и начнет вести класс – «Портрет В. Нижинского» (1909–1910, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства). Балет – это труд, что отражено в работах Серова, в данном отношении близких картинам Дега. Но все же произведения художников показывают разные возможности прочтения одной темы. Серов рисовал портреты самих артистов, а Дега – балетные классы, многократно варьируя эскизы у станка и на середине

зала, репетиции на сцене и лишь иногда обращаясь к мотиву выступления. Серов передает суть балета через образ конкретного артиста, причем выдающегося. Для Дега личность исполнителя не важна, он запечатлевает и маленьких, и опытных танцовщиц. Даже изображая приму-балерину, мастер не указывает ее имени. Личные судьбы остаются вне класса, сцены, вообще вне внимания художника. Для Дега балет – целая группа служительниц одному делу, танцу; это прежде всего упорный и самозабвенный систематический труд, требующий огромного напряжения физических сил. У Серова балет, скорее, работа творческой мысли над ролью, чтобы труд духовный обрел выражение в красоте танца. В отличие от него Дега показывает усилие, вкладываемое в движение, иногда привычное, наизусть заученное, механическое, не требующее напряженной мысленной деятельности, но необходимое, так как много трудиться – особенность профессии. В этом отношении больше аналогий у работ Дега и Серебряковой, варьирующей и развивающей одну основную тему – повседневная жизнь танцовщиц. В числе особенностей балетных произведений Серебряковой – изображение многофигурных композиций в интерьере. У художников «Мира искусства» были картины-зрелища, картины-спектакли. Серебрякова впервые решает тему балета в интерьере театральных уборных; здесь гримируются, разминаются и готовятся к выходу артисты. Она, подобно Дега, проникает за кулисы, открывает дверь в творческую лабораторию, где рождаются образы. Но в художественном плане Серебрякова и Дега идут различными путями, хоть и схожими в ряде работ. Многочисленные танцклассы Дега – это мир, где нет аплодисментов и цветов, чудодейственного света прожектора, а есть зал, соленный от пролитого пота; однообразная черно-белая картина каждодневной тренировки. Балетные уборные Серебряковой – тоже цех с привычной подготовительной работой перед спектаклем, но произведения передают ощущение праздника, восторг от красоты. У Дега балет – обыденность неприглядная, у Серебряковой – поэтическая. В труде, пусть не таком напряженном и сложном, как в зале у станка, но тоже абсолютно



С.Ю. Судейкин. Балетная пастораль. 1906. Бумага, акварель, тушь, перо, серебряная краска. 19,2x24,3. Государственная Третьяковская галерея. Москва

необходимом, обнаруживают свои ценные качества, получают высшее удовлетворение героини Серебряковой. Художница, запечатлевшая часы подготовки перед выходом на сцену на вертикальных и горизонтальных форматах – «Балетная уборная. Снежинки. Балет «Шелкунчик»» (1923, Государственный Русский музей), «Балерины в уборной. Балет «Пахита»» (1922, собрание И.С. Зильберштейна), «В балетной уборной. Балет «Фея кукол»» (1922, Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина), «Девочки-Сильфиды. Балет «Шопениана»» (1924, собрание С.Н. Серебрякова), располагала фигуры только одевающихся и уже готовых балерин, занятых в первом акте, так, словно ей доставляло наслаждение показывать процесс трансформации конкретной танцовщицы в законченный образ красоты и гармонии.

Интерес к балетной теме на рубеже веков не ограничивался работой участников

«Мира искусства», Серова и Серебряковой. Выставки, часто организовываемые С.П. Дягилевым, были буквально заполнены произведениями неизвестных художников: можно назвать имена С.А. Сорина, М. Детома, А. Мака и многих других. Эта эпоха оставила после себя большое духовное наследие. Танцовщики и балетмейстеры – А.П. Павлова, В.Ф. Нижинский, М.М. Фокин – также создавали скульптурные, графические и живописные работы, которые могут быть приравнены к произведениям профессиональных художников и представляют интерес, поскольку авторы стремятся показать балет изнутри, но новыми для себя изобразительными средствами.

Балет в скульптурной интерпретации

В начале XX века танец нашел яркое воплощение не только в живописи и графике, но и в скульптуре, имеющей особые, только ей присущие возможности, отлича-



П.П. Трубецкой. Танцовщица Тамара Свирская. 1911. Бронза, литье, патина. 52x26,5x25. Собрание Давида Якобашвили. Москва

ющие язык этого искусства от языка других. Из всех сценических видов деятельности балет ближе всего к скульптуре, так как главным средством художественной выразительности им служит пластика. Она позволяет говорить со зрителем исключительно языком тела, всегда выразительным и одухотворенным. Пластика неисчерпаема, в нее, заключающую непрерывную вибрацию движения форм, линий, объемов, можно углубляться бесконечно. Через движение в балете и скульптуре раскрывается психическое состояние модели, которое становится средством создания художественного образа. О. Роден в статье «Возрождение танца» сказал: «С точки зрения пластики есть чему поучиться у этих артистов и извлечь из их искусства урок изящества»⁵. Кроме того, скульптура и балет обладают замечательной способностью передавать красоту движения в объемной, а значит, особенно наглядной и убедительной форме. Можно с уверенностью сказать, что запечатлевшие танец скульптурные работы были созданы с пониманием возможностей этого вида искус-

ства. Как и в живописи, в скульптуре можно выделить несколько жанровых линий в трактовке балетной темы. Это и портреты, и произведения, где артист запечатлен во время танца и в момент отдыха. В плане духовной интерпретации балетного образа особенно интересно эмоционально-романтическое направление. Как и мирискусникам, скульпторам оно открывало неизведанный мир поэзии, присущей языку танца. Образы романтического балета стали любимой темой для воплощения в пластике, поскольку фантастичны и загадочны, наделены способностью преобразовываться в чудесное представление. Подобные произведения П.П. Трубецкого, М.А. Врубеля, С.Д. Эрзи, может быть, не самые значимые в их наследии, однако в них раскрываются многие идеи и творческие особенности, звучат сокровенные мысли авторов. Можно проследить некоторое сходство между этими работами: они совпадают в интерпретации балетной темы, соединении вымышленного и реального. В скульптуре Врубеля «Танцовщица. Фантазия» (Государственный Русский музей) интерес представляет сложный поворот головы героини. Трепетные прикосновения резца ощутимы на поверхности фигуры, сам гипс подсказывает движение масс, появление образа, словно рождающегося из стихии и обретающего изысканную форму. Скульптурный материал играет существенную роль и позволяет говорить о равном значении как зрительных, так и осязательных ощущений. В работах Трубецкого: «А. Павлова» (зарубежное собрание), «Танцовщица» (Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина), «Танцовщица» (Рязанский государственный областной художественный музей имени И.П. Пожалостина), «Танцовщица Тамара Свирская» (1911, собрание Давида Якобашвили) – постижение природы балета также идет не столько через изображение, сколько через динамику, интонацию, технику и стиль лепки. За фактурой материала после движения стека просматривается внутренний настрой художника, его восприятие мира, работа мысли. Созерцание танца порождает в чутких душах Врубеля и Трубецкого мгновенное настроение, которое они пытаются воплотить. Импрессионистическая

стистика позволяет передать едва уловимые нюансы балетных движений, словно незаконченных, остановленных на полувыражении. Так, в Т.Н. Свирской, ученице А. Дункан, выступавшей в раскрепощенном, естественном стиле Трубецкой увидел антипод А.П. Павловой и ее интеллектуально-духовному танцу. В противоположность некоторой размытости, зыбкости контуров Павловой, создаваемым гипсом, появляется отлитый в бронзе «телесный» образ Свирской. В «Танцовщице» Врубеля кособокий вихрь движений скульптурных форм образует нескончаемый поток волшебного-мистического танца. Еще более неожиданны балетные скульптуры из дерева С.Д. Эрзи. Они выделяются на фоне рассмотренных выше произведений, выражают неординарное творческое видение автора, определенный философский подход к теме танца. Его «Балерины» окрашены в романтические тона и в этом сродни образам Врубеля и Трубецкого. Но в отличие от импровизационных поз их танцовщиц, балерины Эрзи демонстрируют вполне определенное движение, всегда конечное: его начало или завершение. Изображая А.П. Павлову, М.Ф. Кшесинскую в позе арабеск, Трубецкой придает ей некую стертость: это не арабеск, а полуарабеск, словно минутное раздумье. «Танец (балерина)» Эрзи (1930, Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзи), напротив, имеет предельно ясную схему, четкость и законченность позы. Статическая категория скульптуры и динамическая форма танца соединяются в синтетической структуре пластического образа, отражающего телесность, связанного с ощущением движения или восприятием через него информации.

Совершив краткий экскурс в историю осмысления балета в искусстве, мы можем выстроить типологию художественных образов, сложившуюся в начале XX века, получить представление о мастерах, выявить волновавшие их проблемы, которые решались в работе. Перед нами «прошли» произведения как декораторов, так и художников, обращавшихся к балету; работы, где присутствуют мотивы танца, и полноценные образы выдающихся деятелей русской хореографии; наброски участников объединения «Мир искусства», предвосхи-

тивших балет как отдельную тему, и собственно балетные изображения, увековечившие танец в скульптуре. Мастера, остановив мимолетные мгновения, сохранили непреходящие образы, продлив их «сценическую» жизнь. И теперь, знакомясь с произведениями, где запечатлен танец, мы открываем для себя секреты этого искусства и духовного взаимодействия художников и хореографов одной эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Суриц Е.Я. Русские сезоны // Театр. 1959. № 11. С. 80.
- ² Евреинова А.А. Воспоминания о Судейкине. 1956 // РГАЛИ. Ф. 921. Оп. 1. Ед. хр. 346.
- ³ Французская критика о русском балете // Светлов В.Я. Современный балет. СПб., 1911. С. 122.
- ⁴ Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице. М.: Изобразительное искусство, 1987. С. 114.
- ⁵ Роден О. Возрождение танца. Студия. 1912. № 32–33. С. 8.

Ключевые слова: образы балета, хореография, художественная интерпретация, К.А. Сомов, Л.С. Бакст, В.А. Серов, З.Е. Серебрякова, С.Ю. Судейкин, П.П. Трубецкой, С.Д. Эрзи.



С.Д. Эрзи. Танец (балерина). 1930. Кебрачо. 90x88x50. Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзи. Саранск