

5. Kolyadenko N.P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: na materiale iskusstva XX veka: dis. d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Synesthetic music and artistic consciousness: On the material of art of the XX century: diss. Dr of Art History: 17.00.02]*. Novosibirsk, 2006. 491 p. (In Russ.).
6. Kolyadenko N.P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka) [Synesthetic music and artistic consciousness (based on art of the XX century)]*. Novosibirsk, 2005. 392 p. (In Russ.).
7. Kononenko M.A. *Sootnoshenie obshchikh i spetsial'nykh komponentov odarennosti v muzykal'no-ispolnitel'skoy deyatel'nosti: dis. kand. psikhol. nauk: 19.00.01 [The ratio of general and special components of giftedness in musical performance. Diss. PhD in psychology: 19.00.01]*. Moscow, 2004. 232 p. (In Russ.).
8. Korlyakova S.G. *Razvitie psikhomotornogo komponenta muzykal'no-ispolnitel'skikh sposobnostey studentov: dis. kand. psikhol. nauk: 19.00.07 [Development of the psychomotor component of the musical and performing abilities of students. Diss. PhD in psychology: 19.00.07]*. Stavropol, 2001. 196 p. (In Russ.).
9. Naumenko S.I. *Formirovaniye muzykal'nosti u mladshikh shkol'nikov: avtoref. dis. kand. psikhol. nauk: 19.00.07 [Formation of musicality in younger schoolchildren. Author's abstract diss. PhD in psychology: 19.00.07]*. Kiev, 1980. 26 p. (In Russ.).
10. *Rabochaya kontseptsiya odarennosti [The working concept of giftedness]*. Moscow, Master Publ., 1998. 66 p. (In Russ.).
11. Revesh G. *Ranee proyavlenie odarennosti i ee uznaniye [Early manifestation of giftedness and its recognition]. Chto takoe odarennost': vyavlenie i razvitie odarennykh detey [What is giftedness: the identification and development of gifted children]*. Moscow, CheRo, Publishing house Omega_L, MPSI Publ., 2008, pp. 4-40. (In Russ.).
12. Tallina O.A. *Razvitie muzykal'nykh sposobnostey (na primere muzykal'nogo zvukovysotnogo vospriyatiya): dis. kand. psikhol. nauk: 19.00.01 [Development of musical abilities (on the example of musical pitch-sound perception). Diss. PhD in psychology: 19.00.01]*. Moscow, 1995. 166 p. (In Russ.).
13. Tarasova K.V. *Ontogenez muzykal'nykh sposobnostey [Ontogenesis of musical abilities]*. Moscow, 1988. 176 p. (In Russ.).
14. Teplov B.M. *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey [Psychology of musical abilities]*. Moscow, Nauka Publ., 2003. 379 p. (In Russ.).
15. Tsygulskaaya T.F. *Psikhologicheskyy analiz struktury muzykal'no-pedagogicheskikh sposobnostey: dis. kand. psikhol. nauk: 19.00.07 [Psychological analysis of the structure of musical and pedagogical abilities. Diss. PhD in psychology: 19.00.07]*. Kiev, 1983. 149 p. (In Russ.).
16. Tsagarelli Yu.A. *Psikhologiya muzykal'no-ispolnitel'skoy deyatel'nosti: avtoref. dis. d-ra psikhol. nauk: 19.00.01 [Psychology of musical and performing activity. Author's abstract diss. Dr. psychol. sciences: 19.00.01]*. Leningrad, 1989. 31 p. (In Russ.).
17. Yudina S.D. *Psikhologicheskie faktory formirovaniya i razvitiya muzykal'nykh sposobnostey: dis. kand. psikhol. nauk: 19.00.01 [Psychological factors of the formation and development of musical abilities. Diss. PhD in psychology: 19.00.01]*. Novosibirsk, 1996. 157 p. (In Russ.).
18. Holmstrom Lars-Hunnar. *Musicality and Prognosis*. Stockholm, Svenska Bokforlaget, Norstedts Publ., 1963.
19. Szeghy E.A. *Musikalitas vizsgalata*. Sreged, 1957.

УДК 7.049.1

Э. ДЕГА – ЛЕТОПИСЕЦ ФРАНЦУЗСКОГО БАЛЕТА: К ВОПРОСАМ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА

Портнова Татьяна Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусства хореографа, Институт Славянской культуры, кафедры искусствоведения, Российский Государственный университет им. А. Н. Косыгина (г. Москва, РФ). E-mail: infotatiana-p@mail.ru

В статье анализируется тематика танца в творчестве известного французского художника Э. Дега (1834–1917) на фоне развития самого балетного театра Парижской оперы, которое вносит новые формы диалога и общения в сферу взаимодействия смежных видов искусств. Показано, что данная тема

в творчестве художника условно развивалась в двух направлениях: академизм более тяготел к показу танцклассов, уроков и репетиций, а романтизм наиболее часто проявлялся в изображении сценических выступлений и лишь иногда был заметен в картинах, фиксирующих постановочный процесс рождения спектаклей. Установлено, что произведения художника, несмотря на общую тему, решают различные творческие задачи, лежащие в сфере импрессионистического метода изображения. Кроме того, формируют художественное сознание, требующее креативности, развивающее поисковое мышление в изображении закулисной жизни танцовщиц. Междисциплинарный характер темы статьи 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 технической оснащенности сцены Парижской оперы, декорационного оформления и стилистики костюмов того времени. 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, образ танца.

E. DEGAS, CHRONICLER OF THE FRENCH BALLET: TO THE QUESTIONS OF THE RESEARCH OF THE ARTIST'S CREATIVITY

Portnova Tatyana Vasilyevna, Dr of Art History, Professor of Choreographer's Art Department, Institute of Slavic Culture, Department of Art History, Russian State University named after A.N. Kosygin (Moscow, Russian Federation). E-mail: infotatiana-p@mail.ru

The article is devoted to the interpretation of the dance theme in the work of 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 theme of the dance in the artist's work was conventionally developed in two directions: academicism was more inclined towards showing dance classes, lessons and rehearsals, and romanticism was most often manifested in depicting the stage performances and was only occasionally seen in pictures fixing the production process for the birth of plays. It is established 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. The interdisciplinary nature of the topic of the article focuses and aims to gain new knowledge about the visual images of performers, choreographers, the production process, rehearsals and performances in the ballet theater of the second half of the 19th century, as well as the technical equipment of the stage of the Paris Opera, decoration and stylistics of costumes. 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, dance image.

Введение

В современном искусствознании 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 и собственных выводов. 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, складывающийся из композиционных, стилистических и динамических компонентов структуры художественного образа. Доказать значение художественных произведений мастера в популяризации балета как искусства.

Задачи исследования заключены в определении основных тенденций развития французской художественной культуры конца XIX века, изучении времени жизни и творчества Э. Дега, проведении анализа его произведений на балетную тематику, понимания метода художника, находящегося под непосредственным воздействием художественной системы эпохи и самого французского классического танца. 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 [7], В. Крючкова [17], Р. Торрес [24], отчасти А. Вишневский [4], Е. Иванова [10]. Из публицистики можно отметить статьи L. Vixenstine Safford [26], M. Gerstein [32], T. Rassieur [40], P. Pool [37] и др.

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 [39], J. DeVonyar [30], R. Kendall [33], T. Reff [42], [43].

Значимый вклад в изучение творчества Э. Дега внес известный российский искусствовед В. Прокофьев [6; 21; 22]. Именно он разносторонне проанализировал многие произведения художника, в том числе и 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 самим специфики балетной темы как творческого про-

цесса, заложенного в нем внутреннего духовного потенциала, концептуальных и теоретических идей самой хореографии.

В статье были использованы работы по импрессионистическому направлению в искусстве: М. Алпатова [1], Н. Бродской [3], М. Дьяковой [8], В. Жидкова [9], Т. Мартышкиной [20], О. Рейтерсверд [23], Т. Котельниковой [13], О. Кочик [14], Е. Кузнецовой [18], Л. Кузнецовой [19], С. Roger-Max [44], M. Serullaz [45], а также сборники [11; 12]. Сегодня, несмотря на сравнительно большое количество работ, посвящённых импрессионизму, проблема исследования этого художественного направления именно в контексте танцевальной образности Э. Дега остаётся актуальной.

Опираясь на источники самого балетного театра, осмысливаются графические и живописные работы художника, созданные в различные периоды творчества: С. Гагарина [5], В. Красовская [15; 16].

Источниковой и методологической базой статьи послужили произведения Э. Дега, посвященные балету, хранящиеся во многих музеях мира, кроме того, к настоящему времени в искусствознании сформировалась уже солидная иконография его художественного наследия, опубликованная в формате выставок и различных собраний. Данный материал так же оказался полезным [25; 27; 28; 29; 31; 34; 35; 36; 38; 39; 41; 46].

Методология исследования

Необходимость междисциплинарного анализа балетного искусства второй половины XIX века, отображенного в произведениях Э. Дега, наглядно вытекает из самого комплексного характера рассматриваемого явления, включающего культурологическую, искусствоведческую, духовную и практическую сферы познания. Дело в том, что все исследования в области, имеющей отношение к художнику, 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, композиция 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. Смежный 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 технической оснащённости сцены Парижской оперы, декорационного оформления и стилистики костюмов того времени.

Балетный театр эпохи Э. Дега

За всю историю живописи Э. Дега является единственным художником, который на протяжении всей жизни создавал картины на тему балета. Он занимался своим любимым делом, погружаясь в него полностью, обращал внимание на каждую деталь в картинах и стремился к тому, чтобы его творения были новаторскими, не похожими друг на друга или на работы других мастеров.

На развитие темы танца Э. Дега оказал воздействие сам балет современной ему эпохи. Во второй половине XIX века эпоха романтизма в хореографической культуре постепенно стала исчезать, все большее влияние в искусстве приобретает 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, он казался ей устаревшим. 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 осталось запечатленным на картинах художника. Оно условно развивалось 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 заметен в картинах, фиксирующих постановочный процесс рождения спектаклей. В 1859 году вернув-

шись в Париж, Ж. Перро, мастер романтического балета вновь появляется в 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 прозвание – Наставник. На картинах Э. Дега он предстает в своем амплуа романтического белотюникового балета, изображенный среди групп танцовщиц на уроках и сценических репетициях, одетых в длинные юбки с лифом и завязанными на талии бантами. 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 жанре мюзиклов и кабаре. Главным хореографом стал после него М. Петипа. Яркий представитель эстетики академического балета М. Петипа, французский танцовщик, в 1847 году приехал в Россию, где создал известные балеты «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица», которые стали вершинами классической симфонической хореографии и переместили центр хореографической культуры в Россию.

Творческий метод Э. Дега

Особое место в творчестве Э. Дега занимает французская Опера с ее интерьерами, репетиционными залами и сценой. Художник был постоянным посетителем как театральных кулис, так и учебных залов балерин, методично совершенствуя свою наблюдательность, стремясь показать подлинность балетной профессии. Отобразив в своих картинах как тяжелый труд балерин во время репетиций, так и их успехи на сцене, он стремился дать целостное о нем впечатление, первым стал показывать в своих картинах профессиональную динамику движений классической хореографии, применил методы импрессионизма к изображению закрытых помещений. Э. Дега принадлежит около 600 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 пи-

сать красивые ткани и передавать движения» [6]. 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, завершилось сложение особого метода, который был блестяще реализован в его творениях. Основные методы, которыми он пользовался для реализации своих замыслов, находятся в непосредственном общении с натурой. Это сосредоточенность на главной линии и идее без излишней детализации, изменение реального в сторону большей живописности, обобщение образа и сведение его к выразительному силуэту с одновременным воплощением 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» [2]. Изображать балет для Э. Дега – значит смотреть, наблюдать и видеть самое существенное. В театре определяющую роль играет коллектив, начиная с режиссера и кончая 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, без чего достичь желаемого было невозможно. 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. Все вместе они создают впечатление случайного, не репетированного 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 точно-

стью 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. Даже на тех редких рисунках, где танцовщицы находятся на сцене или на репетиции, они всегда изображены в пограничные моменты: поклоны, выслушивание замечаний, подготовка к танцу. Заметим, что в интерпретации художника внешний вид танцовщиц зачастую далек от идеальных форм и пропорций: короткие шеи, уродливые ноги, короткий торс 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 его лучшие 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. Визуальные ресурсы его взгляда более емки по сравнению с недавно преобладающей повествовательной природой академического реализма. Академический стиль живописи постоянно находился во власти строгого регламента. Он, присматриваясь к персонажам, вплотную к ним приближается или удаляется, не отвлекаясь и не рассеивая зрительское внимание. Здесь же взгляд 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 раскрыва-

ется как мастер решения пространства. Время и пространство, как мы видим, находятся в тесном единстве, а это свидетельство его мышления как мышления режиссерско-операторского. 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, вверху. Пространство у Э. Дега всегда связано с человеком, с группой танцовщиц или одиночными фигурами, оно решается, чтобы перевести одно время в другое, одну тему слить 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)» [22, 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, напоминающий о том, что само искусство балета является современным и было создано в XIX веке такими танцорами, как он. 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, ожидая своей очереди, изображены с полным набором естественных для данной ситуации поз и жестов – о чем-то задумались, поправляют лифы и юбки. Атмосфера повседневности подкрепляется эмпирическим наблюдением, где прозаические факты переплетаются с апокрифичными деталями – лейкой, собакой и т. д. Техника исполнения отчасти заимствует контрастную игру света и тени из картин старых мастеров, переби-

вая 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 с гротесковой 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 исключают какую-либо репрезентацию, но и в той или иной степени иронические по отношению к изображаемому человеку, хотя ирония эта отнюдь не исключает возможности сопереживания» [22, с. 115–116].

«Танцовщица, позирующая для фотографа» (1878, 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 предста-

вить настоящую повседневную балетную жизнь: стертые пальцы, ноющие ноги, рутинная сценка, 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 к глубинности, 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 предлагаемое пространство. «Отныне открыт путь к плоскостным и активно обращенным вовне картинам фовистов, Матисса и принципиально апеллятивным пространственно-живописным системам XX века, новейшего времени» [22, 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 переводить 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 илиправляющих 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 Филлипса, Вашингтон, США), «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, Филадельфия, Художественный музей, США) 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 подчеркнута холодноватую. В некоторых работах преувеличенная выворотность ног переходит в карикатурность: «Две танцовщицы» (1899, музей Орсе, Париж), «Танцовщицы» (1901, частн. собр.), «Танцовщицы за кулисами» (1901, Музей искусств, Сент-Луис, Мичиган, США). В некоторых группах загораживающих друг друга фигур создается ощущение изломанности конечностей. Вставшие на пуанты балерины демонстрируют достаточно освоенную пальцевую технику: «Балетная сцена» (1879, частн. собр.), «Две танцовщицы в студии. Танцевальная школа» (ок. 1975, частн. собр.), «Танцовщица на пуантах» (1878, Музей Нортон Саймона, Пасадена, Калифорния, США), «Греческий танец» (1889, частн. собр.). Балерины, изображенные в воздушных движениях: «Батман» (1879, частн. собр.), «Танцовщица

выгибается» (1883, частн. собр.), – 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, частн. собр.), «Танцовщица с веером» (1880, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Танцовщица на сцене» (1890, Гамбург, Германия), – свидетельствуют об умении передавать характерный образ танца. С точки зрения передачи ритма и синхронности исполнения танца интересны работы: «Танцовщицы в зеленом» (1878, частн. собр.), «Занавес опускается» (1880, частн. собр.), «Три танцовщицы» (1898, частн. собр.), «Танцовщицы в фойе» (1890, частн. собр.), «Три танцовщицы в фиолетовых пачках» (1898, Коллекция Филлипа, Вашингтон, США).

Из неброских, но выразительных деталей складывается атмосфера картин Э. Дега, где все довольно буднично, просто, где люди сдержаны, а чувства их спрятаны от чужих глаз. Восприятие им жизни танцовщиц видится как что-то навеки определившееся. «Четыре танцовщицы, завязывающие туфельки» (ок. 1895–1898, Кливленд, Музей, США), «Балерина, завязывающая туфлю» (1887, Н. И., частн. собр.), «Танцовщицы отдыхают» (1879, Музей изящных искусств, Бостон, Массачусетс, США) и другие работы Э. Дега – это острые и почти беспощадные в своей правдивости рисунки. Хрупкие фигурки танцовщиц глубоко наклонились вниз. Такое положение, выбранное художником, перекликается с напряженными упражнениями, которые они проделывают во время репетиций. Кажется, можно слышать прерывистое дыхание, исходящее от них. 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, МО, США), «Балетная репетиция на сцене» (1874, Музей Орсе, Франция), «Репетиция» (1878, Художественный музей Фогг, Кембридж, Массачусетс, США), «Танцовщицы в розовом» (1885, Музей Хилл-Стед, СТ, США), «Танцовщицы за кулисами» (1883, Национальная галерея, Вашингтонг, США), «Репетиция в Опер» (1895, Музей Нортон Саймона, Пасадена, Калифорния, США) и др. – возникает дополнительный прием, который позволяет себе автор, это усиление контраста света и тени на сценической площадке и общее смещение тональности. Будучи же 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 работ Дега, 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 своего апогея в «Танцовщицах на сцене», но его страстная любовь к самому балету лишь возрастает. Отдавая предпочтение пастели, которую он порой дополнял другими материалами, он обрезал фигуры, изображая хаотичные скопления групп танцовщиц в виде ярких цветовых пятен, показывая их лишь частично и под косым углом. Друг Э. Дега гравер Л. Лепик познакомил его с техникой монотипии в 1876 году, и Дега почти сразу же модифицировал ее по своему вкусу, добившись в результате такого взаимодействия линии и цвета, воздушной тонкости и свободы, которых сложно было бы достичь, используя эти техники отдельно. Импрессионизм в изображении танца становится бесспорной стилиевой 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» [18, с. 118]. 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, Массачусетс, США), «Танцовщицы в розовом и зеленом» (1890, Музей Метрополитен, Нью-Йорк, СТ, США). «Три танцовщицы в фиолетовых пачках» (1898, Коллекция Филлипса, Вашингтон, США). Именно это заставляет Дега 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), «Три танцовщицы» (1901, коллекция Ordrupgaard, Копенгаген, Дания), «Четыре танцовщицы». (1902, частн. собр.), «Танцовщицы» (1900, Галерея, Университет Рочестера, США) это решение включает в себя реалии, предполагающие минимальную условность в воспроизведении точной бытовой повседневности, и вместе с этим уходит от такого воспроизведения в костюмность, в солнечную яркую колористичность, чуть ли не в карнавальность действия. 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» [20, с. 9]. «Еще одной особенностью искусства импрессионизма является «раскрытие объекта... как одной из фигур, включенной в общую структуру мира, который подчинен вселенскому ритму» [20, 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. Как будто мы следуем за блуждающим взглядом, остановившемся в следующее мгновение уже на чем-то другом. При этом способ видения так же (а возможно более) важен, как и сама тема, то есть слегка преувеличивается, можно сказать, 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, освященных ярким солнечным светом, а поэтому вбирающим в себя все цветовые рефлексы от окружающей среды, 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 поздних работах мастера, так же как и в более ранних, создается впечатление моментального снимка, возникающее даже в тех картинах, где нет запечатленного движения, но здесь все дополнено яркостью 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 художники,

обращавшиеся к тематике танца в графике, живописи, скульптуре, ориентировались на его концептуальные решения. По количеству и качеству созданных произведений он является не превзойденным фиксатором французского балета Парижской оперы.

Мы рассмотрели только некоторую долю творений Дега, посвященную служительницам Терпсихоры – как тем классам, в которых они получали специальное и весьма трудное воспитание, так и тем спектаклям, в которых они, одетые в совершенно отличные от обыденных костюмы, должны были изображать какие-то эфирные существа. Суровое, аскетичное, заземленное звучание одной группы работ и чувственное, феерическое – 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 худож-

ника, балет обрел новую популярность среди публики того времени. Мы можем представить, как выглядели танцовщицы и танцмейстеры его эпохи, погрузиться в атмосферу, царящую на репетициях и уроках в танцклассах. На базе многочисленных рисунков Э. Дега можно узнать об уровне техники классического танца, профессиональных особенностях французской национальной школы и предпочтениях в постановочных хореографических образах. Запечатленные интерьеры, залы, сцена Парижской оперы благодаря его работам 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 его творений в творческую лабораторию классического танца и показывают его необычную красоту.

Литература

1. Алпатов М. Поэтика импрессионизма // Французская живопись втор. пол. XIX века и современная ей художественная культура: мат-лы науч. конф. – М.: Совет художник, 1972. – С. 88–104.
2. Браун С. Нейрофизиология танца [Электронный ресурс] // В мире науки, – 2008, окт. – № 10. – URL: <https://sciam.ru/catalog/details/10-2008>.
3. Бродская Н. Импрессионизм: открытие света и цвета. – СПб.: Аврора, 2002. – 256 с.
4. Вишневский А. Об искусстве. – М.: Искусство, 1993. – 512 с.
5. Гагарина С. А. Французский балетный театр начала XX века: на пути к новому синтезу // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 1(14). – С. 39–45.
6. Дега Э. Письма. Воспоминания современников. – М.: Искусство, 1971. – 304 с.
7. Долгополов И. Э. Дега // Долгополов И. Мастера и шедевры. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – Т. 1. – 720 с.
8. Дьякова М. Г. Импрессионизм: философская концепция и бытие в культуре: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Саранск, 1998. – 19 с.
9. Жидков В. С. Искусство и картина мира. – СПб.: Алетейя, 2003. – 464 с.
10. Иванова Е. Великие мастера европейской живописи. – М.: Олма Медиа Групп, 2010. – 728 с.
11. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. – Л.: Искусство, 1996. – 227 с.
12. Импрессионисты, их современники, их соратники. – М.: Искусство, 1975. – 313 с.
13. Котельникова Т. Импрессионизм. – М.: Олма-Пресс Образование, 2009. – 128 с.
14. Кочик О. Импрессионизм // Западноевропейское искусство второй половины XIX века: сб. ст. – М.: Искусство, 1975. – С. 17–37.
15. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Романтизм. – СПб.: Лань, 2008. – 512 с.
16. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Романтизм [Электронный ресурс]. – М.: Планета музыки, 2008. – 512 с.: ил. (+вклейка, 8 с.). – (Мир культуры, истории и философии). – URL: <https://e.lanbook.com/book/1953>.
17. Крючкова В. Дега. – М.: Белый город, 2003. – 47 с.

18. Кузнецова Л. В. «Философия» импрессионистической картины // Вестн. Тюмен. гос. ун-та. – 2012. – № 10. – С. 115–120.
19. Кузнецова Е. А. Эстетика импрессионизма // Вестн. Москов. ун-та. – 2000. – № 2. – С. 83–90.
20. Мартышкина Т. Н. Импрессионистическое мировоззрение в западноевропейской культуре XIX века: истоки, сущность и значение: дис. ... канд. культурологии. – Нижневартовск, 2008. – 157 с.
21. Прокофьев В. Н. Пространство в живописи Дега // Совет. искусствознание. – М., 1982. – Вып. 2(17). – С. 102–119.
22. Прокофьева В. Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. – М.: Искусство, 1971. – 302 с.
23. Рейгерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. – М.: Искусство, 1974. – 299 с.
24. Торрес Р. Дега. – М.: Айрис-Пресс, 2006. – 128 с.
25. Фонд имени М. Т. Абрахама. Эдгар Дега. Фигура в движении: каталог выставки в Государственном Эрмитаже. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2013. – 224 с.
26. Bixenstine Safford L. Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance in his Late Period // Nineteenth-Century French Studies. – 1993, Spring – Summer. – Vol. 21, № 3/4. – P. 419–433.
27. Buerger J, Stern Shapiro B. A Note on Degas' Use of Daguerreotype Plates // The Print Collector's Newsletter. – 1981, Sept. – Oct. – Vol. 12, № 4. – P. 103–106.
28. Burroughs. L. Degas in the Havemeyer Collection // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1932, May. – Vol. 27, № 5. – P. 141–146.
29. Current Exhibitions // Bulletin of the City Art Museum of St. Louis, New Series. – 1967, Jan. – Feb. – Vol. 2, № 5. – P. 6–9.
30. De Vonyar J., Kendall R. "Dancers" by Edgar Degas // Record of the Art Museum, Princeton University. – 2007. – Vol. 66. – P. 30–40.
31. Degas // The Burlington Magazine for Connoisseurs. – 1922, Feb. – Vol. 40, № 227. – P. 100–101.
32. Gerstein M. Degas's Fans // The Art Bulletin. – 1982, Mar. – Vol. 64, № 1. – P. 105–118.
33. Kelkel M. La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles. – Paris: Vrin, 1992. – 330 p. – (Musique et esthétique).
34. Liebermann M, Stokes A. Degas // The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries (American Edition). – 1900, Aug. – Vol. 28, № 247. – P. 113–120.
35. Loyrette H. Degas's Collection // The Burlington Magazine. – 1998, Aug. – Vol. 140, № 1145. – P. 551–558.
36. Lucretia H. Giese. A Visit to the Museum // MFA Bulletin. – 1978. – Vol. 76. – P. 42–53.
37. Pool P. Degas and Moreau // The Burlington Magazine. – 1963, Jun. – Vol. 105, № 723. – P. 243, 250–256, 268.
38. Portala B. The Artist as Creator and Collector: The Edgar Degas Estate Auction Catalogues // Art Institute of Chicago Museum Studies. – 2008. – Vol. 34, № 2: Art through the Pages: Library Collections at the Art Institute of Chicago. – P. 50–52, 94.
39. Henry F. Drawings by Degas // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. – 1957, Dec. – Vol. 44, № 10. – P. 212–217.
40. Rassieur T. Degas and Hiroshige // Print Quarterly. – 2011, Dec. – Vol. 28, № 4. – P. 429–431.
41. Pantazzi M. Lettres de Degas à Thérèse Morbilli conservées au Musée des beaux-arts du Canada // Racar: revue d'art canadienne / Canadian Art Review. – 1988. – Vol. 15, № 2. – P. 122–135, 178.
42. Reff T. The Technical Aspects of Degas's Art // Metropolitan Museum Journal. – 1971. – Vol. 4. – P. 141–166.
43. Reff T. Some Unpublished Letters of Degas // The Art Bulletin. – 1968, Mar. – Vol. 50, № 1. – P. 87–94.
44. Roger-Marx C. Les impressionnistes. – Paris: Payot, 1956. – 213 p.
45. Serullaz M. Les peintres impressionnistes. – Paris: Payot, 1959. – 147 p.
46. Sutherland Boggs. J. Degas at the Museum: Works in the Philadelphia Museum of Art and John G. Johnson Collection // Philadelphia Museum of Art Bulletin. – 1985, Spring – Summer. – Vol. 81, № 346/347: Degas. – P. 2–48.

References

1. Alpatov M. Poetika impressionizma [Poetics of Impressionism]. *Frantsuzskaya zhivopis' vtor. pol. XIX veka i sovremennaya ey khudozhestvennaya kul'tura: materialy nauch. konf. [French painting of the second. floor. XIX century and contemporary art culture. Materials of scientific conference]*. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1972, pp. 88–104. (In Russ.).
2. Braun S. Neyrofiziologiya tantsa [Neurophysiology of dance]. *V mire nauki [In the world of science]*, 2008, Oct., no. 10. (In Russ.). Available at: <https://sciam.ru/catalog/details/10-2008>.

3. Brodskaya N. *Impressionizm: otkrytie sveta i tsveta [Impressionism: the discovery of light and color]*. St. Petersburg, Avrora Publ., 2002. 256 p. (In Russ.).
4. Vishnevskiy A. *Ob iskusstve [About art]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1993. 512 p. (In Russ.).
5. Gagarina S.A. Frantsuzskiy baletnyy teatr nachala XX veka: na puti k novomu sintezu [French ballet theater of the beginning of the twentieth century: on the way to a new synthesis]. *Problemy muzykal'noy nauki [Problems of musical science]*, 2014, no. 1(14), pp. 39-45. (In Russ.).
6. Dega E. Pis'ma. *Vospominaniya sovremennikov [Memories of contemporaries]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 304 p. (In Russ.).
7. Dolgoplov I. Edgar Dega. *Mastera i shedevry [Masters and masterpieces]*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1986, vol. 1. 720 p. (In Russ.).
8. Dyakova M.G. *Impressionizm: filosofskaya kontseptsiya i bytiye v kul'ture: avtoreferat dis. kand. kul'turologii [Impressionism: the philosophical concept and being in culture. Author's abstract of diss. PhD in Culturology]*. Saransk, 1998. 19 p. (In Russ.).
9. Zhidkov B.C. *Iskusstvo i kartina mira [Art and the picture of the world]*. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2003. 464 p. (In Russ.).
10. Ivanova E. *Velikie mastera evropeyskoy zhivopisi [Great masters of European painting]*. Moscow, Olma Media Grupp Publ., 2010. 728 p. (In Russ.).
11. *Impressionizm. Pis'ma khudozhnikov. Vospominaniya Dyuran-Ryuela. Dokumenty [Impressionism. Letters from artists. Memories of Durand-Ruelle. Documentation]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1996. 227 p. (In Russ.).
12. *Impressionisty, ikh sovremenniki, ikh soratniki [Impressionists, their contemporaries, their colleagues]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 313 p. (In Russ.).
13. Kotelnikova T. *Impressionizm [Impressionism]*. Moscow, Olma-Press Obrazovaniye Publ., 2009. 128 p. (In Russ.).
14. Kochik O. Impressionizm [Impressionism]. *Zapadnoevropeyskoye iskusstvo vtoroy poloviny XIX veka: sb. st. [Western European art of the second half of the XIX century: a collection of articles]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975, pp. 17-37. (In Russ.).
15. Krasovskaya V. *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr. Romantizm [Western European Ballet Theater. Romanticism]*. St. Petersburg, Lan' Publ., 2008. 512 p. (In Russ.).
16. Krasovskaya V.M. *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr. Romantizm. (Mir kul'tury, istorii i filosofii) [Western European Ballet Theater. Romanticism. (World of culture, history and philosophy)]*. Moscow, Planeta muzyki Publ., 2008. 512 p. (In Russ.). Available at: <https://e.lanbook.com/book/1953>.
17. Kryuchkova V. *Dega [Degas]*. Moscow, Belyy gorod Publ., 2003. 47 p. (In Russ.).
18. Kuznetsova L.V. "Filosofiya" impressionisticheskoy kartiny ["Philosophy" of an Impressionist Painting]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Tyumen State University]*, 2012, no. 10, pp. 115-120. (In Russ.).
19. Kuznetsova E.A. Estetika impressionizma [Aesthetics of Impressionism]. *Vestnik Moskovskogo universiteta [Bulletin of the Moscow University]*, 2000, no. 2, pp. 83-90. (In Russ.).
20. Martyshkina T.N. *Impressionisticheskoe mirovozzrenie v zapadnoevropeyskoy kul'ture XIX veka: istoki, sushchnost' i znachenie: dis. kandidata kul'turologii [Impressionistic worldview in Western European culture of the XIX century: origins, essence and significance. Diss. PhD in Culturology]*. Nizhnevartovsk, 2008. 157 p. (In Russ.).
21. Prokofyev V.N. Prostranstvo v zhivopisi Dega [Space in Degas painting]. *Sovetskoye iskusstvoznanie [Soviet art history]*. Moscow, 1982, iss. 2(17), pp. 102-119. (In Russ.).
22. Prokofyeva V. *Edgar Dega. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov [Edgar Degas. Letters. Memories of contemporaries]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 302 p. (In Russ.).
23. Reytersverd O. *Impressionisty pered publikoy i kritikoy [Impressionists before the public and criticism]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 299 p. (In Russ.).
24. Torres R. *Dega [Degas]*. Moscow, Ayris-Press Publ., 2006. 128 p. (In Russ.).
25. *Fond imeni M.T. Abrakhama. Edgar Dega. Figura v dvizhenii: katalog vystavki v Gosudarstvennom Ermitazhe [The MT Abraham Foundation. Edgar Degas. Figure in motion. Catalog of the exhibition in the State Hermitage]*. St. Petersburg, Gosudarstvennyy Ermitazh, 2013. 224 p. (In Russ.).
26. Bixenstine Safford 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), pp. 419-433. (In Engl.).
27. 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), pp. 103-106. (In Engl.).

28. Burroughs. L. Degas in the Havemeyer Collection. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 27, no. 5 (May, 1932), pp. 141-146. (In Engl.).
29. Current Exhibitions. *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis, New Series*, vol. 2, no. 5 (January-February 1967), pp. 6-9. (In Engl.).
30. De Vonyar J, Kendall R. "Dancers" by Edgar Degas. *Record of the Art Museum. Princeton University*, vol. 66 (2007), pp. 30-40. (In Engl.).
31. Degas. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 40, no. 227 (Feb., 1922), pp. 100-101. (In Engl.).
32. Gerstein M. Degas's Fans. *The Art Bulletin*, vol. 64, no. 1 (Mar., 1982), pp. 105-118. (In Engl.).
33. Kelkel M. *La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles. (Musique et esthétique)*. Paris, Vrin Publ., 1992. 330 p. (In French).
34. Liebermann M, Stokes A. Degas. *The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries (American Edition)*, vol. 28, no. 247 (Aug., 1900), pp. 113-120. (In Engl.).
35. Loyrette H. Degas's Collection. *The Burlington Magazine*, vol. 140, no. 1145 (Aug., 1998), pp. 551-558. (In Engl.).
36. Lucretia H. Giese. A Visit to the Museum. *MFA Bulletin*, vol. 76 (1978), pp. 42-53. (In Engl.).
37. Pool P. Degas and Moreau. *The Burlington Magazine*, vol. 105, no. 723 (Jun., 1963), pp. 243+250-256+268. (In Engl.).
38. Portala B. The Artist as Creator and Collector: The Edgar Degas Estate Auction Catalogues. *Art Institute of Chicago Museum Studies. Vol. 34. No. 2. Art through the Pages: Library Collections at the Art Institute of Chicago*, 2008, pp. 50-52, 94. (In Engl.).
39. Henry F. Drawings by Degas. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 44, no. 10 (Dec., 1957), pp. 212-217. (In Engl.).
40. Rassieur T. Degas and Hiroshige. *Print Quarterly*, vol. 28, no. 4 (December 2011), pp. 429-431. (In Engl.).
41. Pantazzi M. Lettres de Degas à Thérèse Morbilli conservées au Musée des beaux-arts du Canada. *Racar: Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review*, vol. 15, no. 2 (1988), pp. 122-135, 178. (In French).
42. Reff T. The Technical Aspects of Degas's Art. *Metropolitan Museum Journal*, vol. 4 (1971), pp. 141-166. (In Engl.).
43. Reff T. Some Unpublished Letters of Degas. *The Art Bulletin*, vol. 50, no. 1 (Mar., 1968), pp. 87-94. (In Engl.).
44. Roger-Marx C. *Les impressionnistes*. Paris, Payot Publ., 1956. 213 p. (In French).
45. Serullaz M. *Les peintres impressionnistes*. Paris, Payot Publ., 1959. 147 p. (In French).
46. 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)*, pp. 2-48. (In Engl.).

УДК 792

ТВОРЧЕСКИЙ ДНЕВНИК В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Слесарь Евгений Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: evgeniy.slesar@gmail.com

Поздеев Николай Юрьевич, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, заслуженный артист Российской Федерации (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: zart2001@mail.ru

Статья посвящена художественно-эстетическому значению творческого дневника в профессиональном становлении актера и фокусируется на эволюции художественного статуса творческого дневника. Актуальность настоящей статьи обусловлена значительным местом, отведенным творческому дневнику в театральной педагогике. В работе выявляются эволюция, структура и функции творческого дневника в профессиональном становлении актера и режиссера. Целью работы является определение изменчивой структуры творческого дневника, изучение его художественного назначения. Статья вы-