

УДК 792.8(47)"18/19"  
ББК 85.335.423(2)53

Т.В. ПОРТНОВА

## ИЗОБРАЖЕНИЕ И ОБРАЗ ТАНЦА (ЭПИЗОДЫ ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА МАСТЕРОВ РУССКОГО БАЛЕТА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.)

---

---

**Татьяна Васильевна Портнова,**

Государственная академия славянской культуры,  
Институт танца, кафедра хореографии,  
доктор искусствоведения, профессор  
e-mail: infotatiana-p@mail.ru  
Хибинский проезд, д. 6, Москва, 129337, Россия

---

---

В статье затрагивается необычный и почти не исследованный аспект творчества мастеров хореографии Серебряного века, связанный с их работой в области изобразительной фиксации танца. Исследуются различные грани изобразительного творчества артистов балета и балетмейстеров, изучаются их эксперименты в различных видах пластических искусств и стилевых направлениях в контексте одной эпохи, в которой жили и творили мастера. Особое внимание обращается на подробные внутренние преобразования изобразительного материала, когда рождающиеся сценические образы на плоскости листа или в скульптурном объеме начинают выполнять разнообразные эмоционально-смысловые функции, оправданные выразительным языком пластических искусств. С помощью различных источников (старинных изданий, архивных фондов, музейных и частных собраний) автору удалось отыскать и собрать вместе редкие сведения о художественном наследии таких мастеров

балета, как А.М. Павлова, В.Ф. Нижинский, братья Н.Г. и С.Г. Легаты, П.И. Гончаров, М.М. Фокин и Б.Ф. Нижинская. Анализ живописных, графических и скульптурных работ мастеров позволил выйти на уровень стилистически-пластических обобщений, что является значительным шагом в теоретическом изучении и осмыслении их творческого наследия.

**Ключевые слова:** артисты балета, балетмейстеры, изобразительное творчество, образ танца, художественное осмысление, визуальное воплощение.

**Для цитирования:** Портнова Т.В. Изображение и образ танца (эпизоды из творческого опыта мастеров русского балета конца XIX — начала XX в.) // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 62—69.

**Р**усский балет конца XIX — начала XX в. является одним из самых ярких и интересных периодов в мировом хореографическом искусстве. Он открыл новую эру развития классического танца, имена А.М. Павловой, Т.П. Карсавиной, В.Ф. Нижинского, М.М. Фокина, А.А. Горского и других мастеров балета стали известны всему миру. Это начало осознанного отношения к танцу, когда балетный театр становится выражением определенного философского и эстетического начала. Танцовщики и балетмейстеры, работавшие на

рубеже веков, — личности по-своему уникальные. Круг их интересов был широк, они любили и понимали не только танец, но и музыку, живопись, успевали удивительно много. Их творчество многомерно, порой его невозможно уложить в рамки какого-либо одного амплуа. «Эпохе Серебряного века присущи уникальные, ярко выраженные именно в данном периоде отечественной культуры характеристики... стремление к синтезу искусств... формирование так называемого “ренессансного типа личности”, для которого характерен широкий творческий диапазон» [1].

О балетном творчестве многих из этих мастеров написано не мало, однако в исследованиях по искусствоведению или истории балета еще не освещались факты изобразительной деятельности мастеров танца, помогающей им в актерской и постановочной работе. Архивные документы, музейные и частные собрания донесли до нас сведения о том, что многие танцовщики и хореографы сами занимались изобразительным искусством, они оставили немалое художественное наследие в этой области. «Артисты должны изучать свой танец так, чтобы стараться найти что-нибудь новое в последовательности, в аттитюдах, позах и группах. Они должны являться художниками и сами создавать картины» [2], «чтобы здраво судить о балете или картине, надо их видеть» [3, с. 90] — об этом свидетельствуют источники, касающиеся теории и истории танца. В этих словах заключена вдохновляющая программа для хореографов, стремящихся глубоко постигнуть само существо художественного творчества. Изобразительное творчество артистов балета (А.М. Павловой, В. Нижинского, братьев Н.Г. и С.Г. Легатов, П.И. Гончарова) и балетмейстеров (М.М. Фокина, А.А. Горького, Б.Ф. Нижинской) никогда еще не становилось предметом существенного исследования, изучалось лишь на уровне хореографического искусства и ограничивалось небольшими упоминаниями в монографиях, статьях и публикациях иного плана.

В настоящей статье мы пытаемся проследить особенности их творчества в этой новой для нас плоскости анализа. Уже известная сторона творчества (танец) должна предстать в необычном ракурсе, казалось бы, второстепенное (изобразительное искусство) должно выйти на первый план и привлечь наше внимание, повернуться новыми неожиданными гранями. Этот путь интересен прежде всего тем, что позволяет идти не от изобразительного искусства к балету, а наоборот — от балета к изобразительному искусству.

Если задуматься над тайнами и загадками столь широкого творческого многообразия мастеров балета, живших и творивших на рубеже XIX—XX вв. и обладавших поистине синтетическим дарованием, попытаться хотя бы кратко ответить на вопрос, касающийся их необыкновенного универсализма, то

ответ на него, конечно, следует искать в динамике истории, новом духовном потенциале эпохи, философии мышления и в самих чувствах артистов и хореографов, логике их размышлений и методологии работы в процессе создания сценических образов. Значительный подъем культуры, небывалый взлет театра, в частности балета, который несет с собой усложнение и обогащение психологической настроенности танцевальных ролей, развитие балетной техники, новые поиски способов и форм построения хореографического спектакля и его художественного оформления не могли не стать предметом раздумий, стимулятором творческих поисков исполнителей и балетмейстеров.

Художественное творчество каждого из названных хореографов заслуживает отдельного рассмотрения и серьезного творческого анализа, несмотря на то, что количественное соотношение, да и качественный уровень работ их не одинаков. Тем не менее мы ставим их рядом и делаем это умышленно, поскольку пытаемся взглянуть на их художественные творения в целом, в совокупности, обнажить основные пути и направления их поисков, характеризуя произведениями, созданными ими в этой области. Да и строгое разграничение этих мастеров — задача не простая: вероятно, потому что все они едины в работе над одной, близкой им темой — темой балета. Потребность в глубоком осмыслении своих замыслов сближает самых разных мастеров. Показательно их стремление постигать мир танца, а не только определять себя в этом мире. Проникнуть во внутренний мир танцовщика, прикоснуться к истокам и таинству его творчества всегда непросто, так как непроста сама задача — средствами одного искусства рассказать о другом. Здесь недостаточно обладать профессиональными умениями и быть высокообразованным человеком, самое главное, необходимо самому быть творцом в той области, к которой прикасаешься, самому тонко чувствовать и обладать способностями понимания пластических видов художественного творчества. Карандашом, кистью и стеклом мастера хореографии на рубеже XIX—XX вв. владели как художественно одаренные люди. Балет и изобразительное искусство проходят параллельно в их творческом пути, взаимообогащают, дополняют и объясняют друг друга. Поэтому вряд ли нужно доказывать, что их нельзя рассматривать как некие статические области, границы между ними текучи и подвижны. Эти две линии не противопоставлены друг другу. В их тесном соседстве и взаимопроникновении выявляется важная для нас мысль о глубоком родстве, единстве целей, значимости танца как искусства синтетического по своей природе. Абсолютизация же того или другого одинаково ведет к обеднению понимания хореографии, в какой-то степени к самоуничтожению в их искусстве единого изобразительно-выра-

зительного языка. Поэтому, безусловно, изобразительное творчество артиста и балетмейстера — ключ к пониманию их танца.

Прежде чем приступить к разговору об особенностях творчества артистов балета и балетмейстеров, о специфике визуального воплощения танца в концепции художественного произведения, необходимо сказать о разносторонности их дарования, многообразии творческого диапазона. Они работали почти во всех видах и жанрах изобразительного искусства. Сохранилось множество рисунков, живописных и скульптурных работ разного рода — от вполне разработанных, законченных произведений станкового характера до эскизов, набросков, зарисовок, карандашных пометок. Находятся они в основном в собраниях за рубежом, только небольшая часть работ хранится в музеях России.

А.М. Павлова лепила в свободное время скульптурные статуэтки, которые помогали ей в работе. В. Нижинский оставил нам свои графические, а М.М. Фокин — скульптурные и живописные автопортреты. Б. Нижинская делала быстрые наброски к сценам различных балетов, П.И. Гончаров рисовал графические силуэты. Ф.В. Лопухов создал рисунки к учебному пособию А.Я. Вагановой «Основы классического танца» [4] и удивительно живые и образные рисунки к «Жар-птице» И.Ф. Стравинского. Известны его же листы, изображающие артистов балета в ролях, и многочисленные карикатуры братьев Н.Г. и С.Г. Легатов на своих коллег по труппе, артистов Мариинского и Большого театров. М.М. Фокин и А.А. Горский создавали эскизы костюмов для своих спектаклей. Как нет и не может быть абсолютно похожих друг на друга манер исполнения в танце, так же нет одинаковых воплощений танца в изобразительном искусстве. В оставленных ими работах они передают те неуловимые нюансы, живые детали, которые очень важны в искусстве балетных артистов и, наверное, ими одними только и могут быть так точно подмечены.

Художественные произведения танцовщиков в значительной степени автобиографичны. В них отразились эпизоды из лично сыгранных ролей или же ролей их современников. Даже в тех случаях, когда мы имеем дело с изображениями, в которых нет показа конкретного артиста или роли, все равно они являются неким самовыражением, тяготеют к автобиографизму, так как связаны непосредственно с опытом их прямой работы — танцем. Такой личностный характер закономерно выдвигает вопрос о влиянии профессионализма балета на область его изобразительного запечатления. Истоки характера воздействия балета на изобразительное искусство надо искать не только в самом балете, но и в психологических свойствах личности танцовщика или балетмейстера. Принадлежность к балетному творчеству, часто связанному с перевоплоще-

нием, одухотворенностью, импровизацией, точной координацией тела, порождает особый склад ума, духовную предрасположенность, благоприятную для способа мышления на поверхности листа или в скульптурном материале. Танец для артиста — это пластическая музыка со своим внутренним ассоциативным ходом, который они пытаются перевести на язык визуального изображения. Артисты балета и балетмейстеры, обращаясь к опыту изобразительных искусств, обладающим преимуществами перед искусством хореографии в способности запечатлевать, останавливать образы балета, рисунок движения в особенно наглядной и убедительной форме, используют эти преимущества в своих целях для более глубокого размышления и обозрения своих балетных ролей. В их рисунках и скульптурах видится потребность научного осмысления своего труда. Черновая работа над образом, как и репетиционный процесс в зале, значит для них не меньше, чем конечный результат творчества — отдельный номер или спектакль.

Показательным примером, характеризующим научные интересы танцовщиков, служит скульптура А.М. Павловой «Умиравший лебедь» (собр. за рубежом). Появление ее в творчестве Павловой не случайно — она является продолжением и развитием танцевального мотива лебедя, постоянно интересовавшего балерину. В ней она стремится пластически убедительно передать движение лебедя. Ее не занимает духовный образ роли, черты лица, рук, отдельные части тела детально не проработаны, так как это для нее не так важно. Павлова настолько обнажает функциональную сущность движения, что оно утрачивает способность быть выражением состояния и превращается в своеобразную зрительную метафору динамики последних минут жизни лебедя. Этот небольшой по времени, но глубоко эмоциональный номер, который, казалось бы, так и провоцирует автора на самые сильные проявления фантазии, здесь сдержан рамками достаточно строгой задачи. Павлова придает скульптурному образу Лебедя некую сдержанность, в нем только замечается какая-то глубинная, потаенная близость со сценическим воплощением. Но благодаря тонко найденному движению не только на репетициях, но и в скульптурном варианте, небольшая роль Павловой на сцене обрела живую, трепетную душу. Скульптура объемна, как объемно для нас зрелище балетного выступления. Об этой стороне деятельности балерины самый близкий человек — муж и импресарио В.Э. Дандре — говорил: «Особая любовь у Анны Павловой была всегда к скульптуре. Бывая в Париже, она каждый раз посещала музей Родена и все выставки. Постоянное изучение движений человеческого тела и его линий, вырабатывало у нее хорошее понимание скульптуры и критическую чуткость к ее создателям» [5].

Обращение мастеров балета к изобразительному творчеству можно объяснить еще совпадением задач, поставленных в работе над танцем и производением изобразительного искусства. Задачи в балете и художественном произведении, развивающиеся одновременно в двух, иногда пересекающихся, творческих направлениях, обеспечивают известную одинаковость, инвариантность восприятий и ощущений от зрительного впечатления балета и произведения изобразительного искусства. При этом линии и рисунок движения, пластическая организация фигуры, психологическая образность более емкая, моментальная в произведении изобразительного искусства и более длительная, развертывающаяся во времени и развитии, в хореографическом варианте.

Сравнивая сохранившиеся фотографии А.М. Павловой в ролях в позе арабеска (когда одна нога является опорой, другая, вытянутая в колене, поднята назад) с ее скульптурными статуэтками в этих же позах, можно заметить, что они повторяют, дублируют друг друга. Ей интересна адекватность найденного движения в скульптуре и в танце. Так, в статуэтке «А.М. Павлова — стрекоза» (собр. за рубежом) фигурка балерины, остановленная точно в позе с закинутой назад головой и высоко вскинутыми пластичными руками, воспроизводит стремительный взлет гибкого, легкого тела стрекозы, который прекрасно передавала А.М. Павлова в одноименном танце. Следуя гениальному принципу своего лирического дарования, балерина избирает именно эту позу, одну из самых поэтичных поз классического танца. В скульптурных статуэтках «А. Павлова — арабеск», «А. Павлова — стрекоза», «А. Павлова — бабочка» (собр. за рубежом) она верно уловила богатую пластику рук, отсутствие штампа в диапазоне одной позы: то грациозно опущенных вниз, то взлетающих высоко вверх, то протертых вперед, как бы продолжающих движение. Совершенно права В.М. Красовская, утверждавшая, что «музыка Павловского арабеска звучала по-разному: стремительно и сдержанно, напряжением воли и робким раздумьем, шелест стрекозьего крыла, шорох опавших листьев» [6]. Балерина любила передавать в танце жизнь природы (порхание бабочки, кружение листьев, дуновение ветра, движение распускающегося цветка), потому что она ощущала себя ее неразрывной, органической частью. Скульптуры «А. Павлова — стрекоза», «А. Павлова — бабочка», «А. Павлова — арабеск» — это не просто изображение одной и той же балетной позы, а ее интерпретация различными образами.

П.И. Гончаров — артист балета и художник, чье имя в большей степени было известно при жизни. Его хорошо знал и ценил М.М. Фокин, в книге «Против течения» опубликовано шесть его писем к Гончарову, носящих характер дружеской переписки [7]. В разнообразной творческой жизни Гончарова мож-

но выделить ряд устойчивых интересов. Как артист балета он сформировался в театре. Но его творческое самосознание, профессиональное отношение к искусству родилось в графике. Ему принадлежат автолитографии к танцсимфонии Ф.В. Лопухова «Величие мироздания», представляющие собой отдельные листы, на которых черной краской залиты изображения четырех фигур в различных движениях, как бы выхваченных из спектакля. Такое оригинальное изобразительное решение помогло Гончарову найти силуэт, контурный рисунок, абрис движений. Рисуя фигуры в танце, художник не стремился тщательно прорисовать все подробности. Он выбирает лаконичную, характерную, но простую линию, образующую силуэт, которая способна зрительно представить моменты отдельных движений для танцсимфонии.

В рисунках к первому учебнику классического танца А. Вагановой «Основы классического танца» П.И. Гончаров зафиксировал позы, позиции, движения, которые исполнял сам в репетиционном зале. «Тонкими линиями пера, используя пунктирный рисунок, он последовательно проиллюстрировал, расшифровал художественными изображениями упражнения у палки, на середине зала, прыжки, экзерсис на пальцах. Последующие переиздания учебников танца сохраняли выразительные рисунки П.И. Гончарова» [8].

Б. Нижинская, исполнительница характерных танцев, а затем балетмейстер в труппе С.П. Дягилева, выполнила ряд карандашных зарисовок в виде набросков, посвященных балетам, в которых участвовал В.Ф. Нижинский во время «Русских сезонов» за рубежом. Ее листы «В. Нижинский в балете “Призрак розы” К. Вебера», «В. Нижинский в балете “Петрушка” И. Стравинского», «В. Нижинский в балете “Игры” К. Дебюсси», «В. Нижинский в балете “Послеполуденный отдых Фавна” К. Дебюсси» (собр. за рубежом) представляют собой эпизоды из спектаклей, которые правдиво и убедительно передают сам дух, атмосферу каждого из этих эпизодов: кукольную трагедию в «Петрушке», ленивую расслабленность в «Фавне», задорный темперамент в «Играх», поэтический аромат духа Розы в «Призраке розы». В набросках Нижинская стремится к максимальному раскрытию хореографического образа спектакля. Ее способ художественного мышления совсем иной, чем у Гончарова, можно даже сказать — прямо противоположный. Если Гончарову интересна каждая отдельная фигура в движении, то Б.Ф. Нижинской — избранный сюжет балета. При этом физические возможности, балетная натренированность тела, профессиональная причастность к движению роднят и сближают их.

Рассмотренные примеры показывают, что смысл поисков артистов балета, разумеется, не сводится к демонстрации только танцевальных дарований исполнителя, он состоит также в том, чтобы создать

целостное танцевально-образное зрелище, в котором танец играет ведущую роль. В художественной фиксации танца могут быть одинаково важны и схема движения, и пластика, и эмоции, и настроение, и внутренний мир. В результате изображение танца приобретает многомерность и жизнеподобие. Так, в скульптурных статуэтках А. Павловой в позе арабеск есть некое состояние промежуточности между двумя гранями: конструкцией движения позы и духовной жизнью образа. В тонкой и гибкой фигурке балерины «А. Павлова — Бабочка» в трепетно-вытянутых руках, в облике ее лица угадываются черты балерины, во всем узнается беззаботное, просто-душие природное существо, устремленное в небеса. Таким образом, все богатство содержания скульптуры мы получаем не только на основе сухого анализа движения, того, что изобразила А. Павлова, хотя в ее интерпретации этот момент далеко не последний. Вместе с тем неверно было бы понимать художественную работу артистов балета и хореографов только как аналогичную копию с образов танца, она значительно богаче и разнообразнее. Рисунки и скульптуры зависимы от танца артистов, но тем не менее их авторы могут подчеркнуть определенные черты балетного образа, которые для них наиболее существенны. Это и делает их работу в изобразительном искусстве поистине творческой. Многие образы их художественных произведений как будто обрели вторую жизнь. Богатые изобразительные возможности графики, живописи и скульптуры позволили им не только сохранить специфику оригинала, но и самобытно, по-новому истолковать образное содержание первоисточника.

Многочисленные сценки из балетов на листах П.И. Гончарова, развертывающиеся как цепь новелл-миниатюр, не имеющих между собой как будто очевидных логических связей, представляют собой не просто документально запечатленные образы артистов в костюмах. Каждая деталь костюма, призванная сохранить характер и дух эпохи, приобретает здесь важное этнографическое и документальное значение. Именно поэтому П.И. Гончаров в этих рисунках с большой ответственностью относится к элементам одежды, украшениям, деталям бутафории, которые были использованы в балетах. Однако автор не документализирует эпоху и спектакли, он воспроизводит их художественным путем в соответствии со своими представлениями и ощущениями, делает это поразительно ловко и убедительно. Особое значение играет в этих рисунках цветовое решение костюма. Работы объединяют свойственные им всем красочность, тонкое чувство тона, пропорциональность, стремление к утонченной красоте.

В рисунке «Одиллия и принц» — посвящается балерине Е. Гердт дано контурное очертание фигур, почти без использования цвета, лишь в отдельных деталях мелькают оранжевый, золотой и коричне-

вый цвета. Основной цвет — белый, он сообщает листу нежность и чистоту, способствует созданию настроения основной темы балета — взаимной любви девушки-лебедя и принца Зигфрида.

На листе «"Эсмеральда"» — посвящается О. Спесивцевой» ярко красные и изумрудные цвета испанского костюма, бубен в руках балерины передают внутреннее состояние героини, полное радости, сияния и звона от наполняющего чувства первой любви. Та же яркость, насыщенность цвета характеризует лист «"Индусский танец"» — посвящается А. Орлову». Красные шаровары с зеленой отделкой, синие браслеты на загорелом теле, заостренная глубина движений и жестов — все это придает образу повышенную эмоциональность, темперамент и оптимизм характерного танца.

На изображениях П.И. Гончарова проходят рядом положительные и отрицательные персонажи, смешные, добрые и злые, однако при всем своем многообразии они оставляют единое художественное впечатление. Трактовка изобразительного образа здесь не расходится с балетмейстерской, различия можно заметить лишь в акцентах и нюансах, что лишним раз подчеркивает творческий характер работы художника при перенесении образа танца на лист. Для всей графической серии Гончарова характерен иллюстративный подход к теме, его образы перекликаются со стилистикой эскизов Л.С. Бакста — известного мастера балетного костюма. «Исходная, формирующая стиль линия — так называемая, если пользоваться термином, идущим от времени маньеризма, линия или форма серпантинна — есть имитация змеи, изогнувшаяся в своем движении...» [9]. Дионисийское, стихийно-неукротимое отличает образы П.И. Гончарова и образы Л. Бакста. Схожи приемы стилизации, декоративность в обрисовке персонажей, орнаментальность в деталях, повышенное внимание к предметам бутафории, уравновешенность в организации и заполнении листа. Однако в отличие от Бакста у Гончарова можно наблюдать сложение собственного декоративного стиля. Если костюмы Л. Бакста характеризуются сложными смешанными красками, множеством цветовых оттенков, значительным объединением всех цветов общим состоянием, передачей объема фигур и костюмов посредством светотени, то декоративное решение Гончарова отличается показом открытых, локальных цветов, иногда насыщенных, иногда блеклых, плоскостным изображением форм. Так, в рисунке «Балет "Сольвейг"» — посвящается П. Петрову» ровно покрывающий изображение разбеленный розовый цвет наряда сказочной птицы и бледно-зеленый цвет одежды охотника, выразительный контур обеих фигур, очерчивающий все мелкие подробности (завитки волос, детали костюма, черты лица), создают фантастический образ охотника с сидящей у него на пле-

че птиц. Все усложняется движением вытянутых рук, откинутой назад ногой, детальной прорисовкой летящих по воздуху крыльев, равномерно заполняющих пространство листа. Это создает своеобразный орнамент и в какой-то степени заслоняет индивидуальность в изображениях танцоров, делает их неясными, скрытыми. Общая атмосфера от сцен балета в рисунках П.И. Гончарова, безусловно, остается, но благодаря природной фантазии и выдумке автора, которые так полно и органично проявились в этой графической серии, открылись неограниченные возможности индивидуальной творческой интерпретации в изображении танца.

Подобно П.И. Гончарову, артисты балета братья Н.Г. и С.Г. Легаты оставили бесчисленное количество рисунков (Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, музей Мариинского театра оперы и балета). Известна большая серия дружеских шаржей на артистов балета: А. Павлову, Т. Карсавину, М.Ф. Кшесинскую, М.К. Обухова, Л.Н. Егорову, Е.П. Эдуардову, О.И. Преображенскую и многих других. В них также совершенно иной изобразительный язык и средства выражения, но хореографический материал, эпоха, духовная коллизия, в которой показан тот или иной герой, имеют определенное сходство с той, какую переживали художники от встреч с артистами на репетициях и сцене. Карикатуры братьев Легатов отличаются острой наблюдательностью, меткостью характеристик, подчеркнутым выявлением особенностей портретируемых. Как артисту на сцене, так и художнику-карикатуристу приходится вживаться в создаваемые им образы, выявлять комическую сущность персонажа. Несмотря на то что братья Легаты выполнили целый калейдоскоп шаржей на артистов балета, они сумели почувствовать и увидеть разницу между ними не только во внешних чертах, но и в психологической сущности. Поэтому художники почти всегда используют преувеличенно крупный размер головы. Способ изображения внутреннего мира дается через детали портрета, мимические движения, передачу физиологических примет психологического состояния. Но психологический портрет в карикатурах у Н.Г. и С.Г. Легатов находит применение как одна из вспомогательных форм гротескового изображения, помогающая разнообразить характерные черты образа. Аналогичным образом они используют и фиксацию физических свойств фигуры, меткие наблюдения профессиональных балетных привычек артистов. Нельзя не узнать преувеличенно утонченную фигуру А.М. Павловой с лебединой шеей, гибким корпусом, смягченным углом локтя и тонким сгибом кисти, с изящно тонкими ногами с предельно вытянутым подъемом ноги. Не спутать ни с кем прыжок Э. Чекетти, отличающийся виртуозностью, резкостью движений, характерными для итальян-

ской школы танца, или облик М.Ф. Кшесинской, с ее маленьким ростом и ногами, далеко не идеальной формы. Жизнь любого артиста неразрывно связана с героями, которых он воплощает на сцене, поэтому братья Легаты, как и П.И. Гончаров, обращаются к изображению большинства артистов в конкретных ролях, которые увидены не бесстрастной камерой хроникера, а заинтересованным взглядом художника. В живых линиях графического жеста пульсирует жизнь гротескных лиц, чрезвычайно метких и безошибочно узнаваемых.

В целом, работы П.И. Гончарова и братьев Н.Г. и С.Г. Легатов, отмеченные необыкновенной игрой воображения и фантазии, отличны от скульптур А. Павловой, которые передают наиболее реалистическое, соответствующее действительности изображение балета. Это объясняется тем, что в рисунках артисты стремились визуальнo интерпретировать уже готовые, виденные роли, а А.М. Павлова размышляла и искала образы в процессе их сценического создания.

Сложность душевных состояний, разнообразие внутреннего мира изображаемых героев заставляли артистов обращаться к такой самостоятельной форме художественного изображения, как портрет. В области автопортрета работали хореографы М. Фокин и В. Нижинский. Это два оригинальных художника, оба самостоятельные, многое их разделяет и даже делает контрастными. Свою художественную одаренность М.М. Фокин проявил еще в детстве. Именно на это со всей очевидностью указывает И.И. Иванов: «С самого раннего возраста обнаружив исключительную любовь и способности к рисованию, он был постоянным посетителем Эрмитажа и картинных галерей Русского музея, где вполне овладел кистью, копировал картины русских и иностранных художников. Впоследствии в его хореографических работах так ярко выступает тот многообещающий художественный фон, который сложился в нем под впечатлением разносторонне развитых эстетических склонностей» [10]. Фокин передает внутреннюю жизнь, сосредоточенность, психологически верно найденную атмосферу мышления, а в живописном автопортрете (собр. за рубежом) демонстрирует себя во весь рост в сценическом костюме в роли, стремясь получить прежде всего зрительный эффект от изображения, подобно тому, как мы его получаем от созерцания балетного спектакля.

В отличие от Фокина особый художественный стиль, несколько загадочная художественная организация образа прослеживаются в графических портретах В. Нижинского. «При всех резких контрастах в судьбе, переменах и перепадах состояний, свойственных жизни В.Ф. Нижинского, он показал себя человеком очень тонкой душевной организации и мастером, умеющим найти пластическое

выражение в танце разнообразных оттенков своих переживаний. При всей условности графического языка его автопортреты нельзя обвинить в отрицании красоты и обращении к пластической дисгармонии и случайности мотивами танца» [3, с. 50]. На первый взгляд автопортретность существует здесь на периферии художнического внимания — в ее центр попадают лишь отдельные, схематично увиденные узнаваемые черты облика. При внимательном рассмотрении всех четырех известных нам автопортретов (собр. за рубежом), можно сказать, что решены они абстрактно. Между тем предельно лаконичные и выразительные линии, пересекающиеся между собой и местами как будто выполненные без отрыва карандаша от бумаги, передают пластическую структуру фигуры, где угадывается овальная форма лица и индивидуальные черты танцовщика.

Итак, дар перевоплощения хореографа в художника сказывается со всей явностью при сравнении рассмотренных ярких, изобретательных, но и столь же не схожих по изобразительному решению работ. Черты, не заметные в движении танца, становятся определенными на картине и позволяют говорить о чисто художественном понимании возможностей таких решений, об изобразительной пластике, изобразительной драматургии. Изображение становится способом смыслового построения образа танца.

Творчество мастеров классического балета рубежа XIX—XX вв. есть неисчерпаемый источник для всестороннего дальнейшего изучения. Их произведения экспонировались не только в России, но и путешествовали по всему миру, часто демонстрировались на многочисленных выставках дягилевского балета и

включались наряду с произведениями известных художников в театральные материалы и каталоги выставок. Художественные творения, созданные мастерами хореографии, находящиеся в разрозненных местах хранения (местонахождение некоторых из них вовсе неизвестно), живут сейчас самостоятельной жизнью, как истинные произведения искусства, обретая свое право на вечность.

#### Список источников

1. *Ведерникова М.В.* Русский балет в контексте взаимосвязи традиций и новаций Серебряного века : автореф. дис. ... докт. культурологии. Москва, 2012. С. 14–15.
2. *Скальковский К.А.* Балет : (Его история и место в ряду изящных искусств). Санкт-Петербург, 1882. Государственный центральный театральный музей. Ф. 584. Ед. хр. 597.
3. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце. Ленинград : Academia, 1927. 316 с.
4. *Ваганова А.Я.* Основы классического танца. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 192 с.
5. *Дандре В.Э. А. Павлова.* Берлин, 1933. С. 155.
6. *Красовская В.* Анна Павлова. Ленинград ; Москва : Искусство, 1964. С. 31.
7. *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера : Статьи. Письма. Ленинград ; Москва, 1962. С. 486.
8. *Портнова Т.В.* Роль пластических искусств в творческом процессе хореографа конца XIX — начала XX в. Москва : Спутник, 2008. С. 26.
9. *Сарабьянов Д.* К определению стиля модерн // Советское искусствоведение. Москва, 1978. № 2. С. 219.
10. *Иванов И.И. М. Фокин.* Петербург, 1923. [Б. с.].

---

---

T.V. PORTNOVA

## PICTURE AND IMAGE OF DANCE (EPISODES FROM THE CREATIVE EXPERIENCE OF RUSSIAN BALLET MASTERS OF THE LATE 19<sup>TH</sup> — EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURY)

*The article concerns an unusual and almost unexplored aspect of work of choreography masters of the Silver Age of Russian culture. This aspect is their work in the field of pictorial representation of the dance. The main purpose of the article is to study different facets of the ballet dancers and choreographers' pictorial works, their experiments in different kinds of plastic arts and styles in the context of the era which they lived and created in. The author draws special attention to the pictorial material's detailed internal transformations – when the stage images born in a sheet of paper or in a sculptural volume begin to perform*

*a variety of emotional and semantic functions justified by the expressive language of plastic arts. Analyzing different materials (old publications, archival collections, museum and private collections), the author manages to find and bring together the rare information on artistic heritage of such ballet masters as: A.M. Pavlova, V.F. Nizhinsky, the brothers N.G. and S.G. Legat, P.I. Goncharov, M.M. Fokin and B.F. Nizhinskaya. The analysis of pictorial, graphic and sculptural works of the masters allows us to reach the level of stylistically-plastic synthesis, which is a significant step in the theoretical study and understanding of their artistic heritage.*

**Key words:** ballet dancers, choreographers, pictorial art, dance image, artistic comprehension, visual realization.

**Citation:** Portnova T.V. Picture and Image of Dance (Episodes from the Creative Experience of Russian Ballet Masters of the Late 19<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup> Century), *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 62–69.

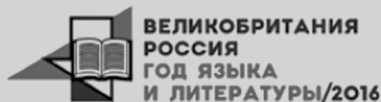
### About author

#### Tatiana Vasilyevna Portnova,

State Academy of Slavic Culture,  
Institute of Dance, Department of Choreography,  
Doctor of Art Studies, Professor  
e-mail: infotatiana-p@mail.ru  
Hibinsky passway, 6, Moscow, 129337, Russia

### References

1. Vedernikova M.V. [Russkii balet v kontekste vzaimosvyazi traditsii i novatsii Serebryanogo veka], Doct. Diss. Abst. Moscow, 2012, pp. 14–15. (in Russ.)
2. Skal'kovskii K.A. *Balet: (Ego istoriya i mesto v ryadu izyashchnykh iskusstv)*. Sankt-Peterburg, 1882. Gosudarstvennyi tsentral'nyi teatral'nyi muzei, coll. 584, item 597.
3. Noverre J.-G. *Pis'ma o tantse* [Lettres sur la danse]. Leningrad, Academia Publ., 1927, 316 p. (in Russ.)
4. Vaganova A.Ya. *Osnovy klassicheskogo tantsa*. Sankt-Peterburg, Lan' Publ., 2000, 192 p.
5. Dandre V. A. *Pavlova*. Berlin, 1933, p. 155. (in Russ.)
6. Krasovskaya V. *Anna Pavlova*. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, p. 31. (in Russ.)
7. Fokin M. *Protiv techeniya. Vospominaniya baletmeistera. Stat'i. Pis'ma*. Leningrad, Moscow, 1962, p. 486.
8. Portnova T.V. *Rol' plasticheskikh iskusstv v tvorcheskom protsesse khoreografa kontsa XIX – nachala XX v.* Moscow, Sputnik Publ., 2008, p. 26.
9. Sarab'yanov D. K opredeleniyu stilya modern, *Sovetskoe iskusstvovedenie*, 1978, no. 2, p. 219.
10. Ivanov I.I. *M. Fokin*. St. Petersburg, 1923. (in Russ.)



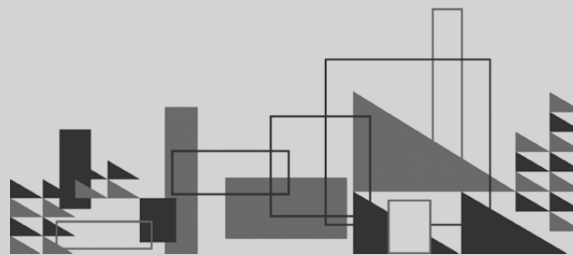
Официальное открытие Перекрестного российско-британского года русского языка и литературы состоялось 25 февраля 2016 г. в лондонском концертном зале Royal Festival Hall.

Великобритания и Россия по праву гордятся своими великими литературными традициями и всегда с большим уважением и интересом относятся к культурному наследию друг друга, поэтому программа предусматривает более сотни мероприятий. Весной 2016 года Государственная Третьяковская галерея в Москве и Национальная портретная галерея в Лондоне проведут перекрестные выставки шедевров из своих коллекций.

Среди мероприятий для узкопрофессиональной аудитории предусмотрены семинары, связанные с методикой преподавания языка, встречи учителей русского и английского языка, конференции специалистов по Шекспиру и специалистов по русской литературе.

Осенью в Ясной Поляне состоится профессиональный семинар для российских и британских литературоведов.

В конце октября на XVII фестивале «Новое британское кино», который пройдет в 30 городах России, зрителей ждет специальная программа фильмов, снятых по мотивам пьес Шекспира, а в ноябре, на московской книжной ярмарке Non/fiction, – масштабная образовательная программа с участием известных писателей из Великобритании.



Подробнее о программе года:

<http://www.britishcouncil.ru/programmes/arts/uk-russia-year-of-language-and-literature-2016>