

Научная статья

УДК 7.01

doi: 10.17223/22220836/45/15

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА Э. ДЕГА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕМЫ «БАЛЕТ ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ»

Татьяна Васильевна Портнова

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, Москва, Россия,
infotatiana-p@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена осмыслению тематики 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 произведения художника, несмотря на общую тему, решают различные творческие задачи, лежащие в сфере импрессионистического метода изображения. Кроме того, формируют художническое сознание, требующее креативности, развивающее поисковое мышление в изображении закулисной жизни танцовщиц. На основе проведенного исследования ряда произведений, находящихся в музейных коллекциях, автором формулируются основные динамические характеристики созданных художественных образов балета и их неповторимое своеобразие.

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

Для цитирования: Портнова Т.В. Особенности творческого метода Э. Дега в интерпретации темы «Балет Парижской оперы» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 157–171. doi: 10.17223/22220836/45/15

Original article

PECULIARITIES OF E. DEGA'S CREATIVE METHOD IN THE INTERPRETATION OF THE THEME “PARIS OPERA BALLET”

Tatyana V. Portnova

Kosygin Russian State University, Moscow, Federation, infotatiana-p@mail.ru

Abstract. The article considers methodological approaches to the interpretation of the dance subject on the example of the famous French artist E. Degas (1834–1917) in the context of understanding the school of the Paris Opera Ballet, which is the center of French cultural life and brings new forms of dialogue in the morphological sphere of interaction of related arts. The unflagging interest of researchers to the problems of the works of E. Degas throughout the history of his study, both at the level of a single country, and in the context of world artistic culture determines the undoubted relevance of our narrow topic. The works of Edouard Degas are devoted to the study of the artworks of Russian, but mainly the foreign art critics, however, they do not consider in an in-depth section of ballet themes, paying it not enough attention, despite the fact that it is the first significant experience and even a kind of experiment in the world of fine arts.

The aim of the article is to trace the creative activity and special interest of E. Degas in the subject of dance. To reveal and analyze the artist's creative method on exemplary works. To prove the importance of his graphic and pictorial works in the popularization of ballet as art. To work out, clarify and supplement the methodological aspects of approaches to the inter-

pretation of the ballet theme and trends of its development in the creative process by analyzing the specific works of E. Degas which are in museum and private collections. The complex analysis from the viewpoint of art history and theater studies enables us to reveal the genre fusion reflected in the stylistics of the romantic ballet epoch, refracted in the everyday life of dancers at rehearsals and in dance classes, as portrayed by the artist. The author refers to various works of E. Degas, which convey the peculiarities of his impressionistic creative method, accurately capturing the specifics of the French school of classical ballet. The author analyzes his method, which in many respects differs from other impressionist masters, who depicted landscape views and life of Paris and its suburbs in open spaces. It is a fragmentary and at the same time large, unrehearsed, casually seen world of dance in its most varied manifestations, enclosed within the walls of the theater. The paper shows that the searching creative thinking peculiar to Edgar Degas introduces new ways of observing and depicting in the sketches and finished works different and simultaneously canonical poses and movements of the dancers in solitary figures and ensemble groups conditioned by the specificity of classical choreography. In spite of one common theme, the artist resolves different creative compositional and coloristic tasks in depicting the backstage theatrical life. On the basis of the interdisciplinary nature of the subject the author engages with a wide range of issues, covering not only methodological, but also substantive aspects (names of the depicted, composition and dance technique, performing manner, rehearsal atmosphere, ballet costumes, interior architecture of the theater, etc.). Based on a study of a number of works, the author formulates the main visual characteristics of the ballet artistic images and their unique conceptual embodiment. The possible ways of using such artistic experience in the practice of ballet theater are outlined.

Keywords: E. Degas, French ballet school, impressionist method, artistic interpretation, interdisciplinarity of research

For citation: Portnova T.V. Peculiarities of E. Dega's creative method in the interpretation of the theme "Paris opera ballet". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:157-171. doi: 10.17223/22220836/45/15

Введение

На сегодняшний день все больше внимания уделяется хореографии и ее значимости в обществе и отражении в искусстве. Тем не менее французский балет XIX в. 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 в.

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

Задачи исследования заключены в определении основных тенденций развития французской художественной культуры конца XIX в., изучении времени жизни и творчества Э. Дега, проведении анализа его произведений на балетную тематику, понимании метода художника, находящегося под непосредственным воздействием художественной системы эпохи и самого французского классического танца. 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. Bixenstine 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. De Vonyar [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 специфики балетной темы как творческого процесса, заложенного в нем внутреннего духовного потенциала, концептуальных и теоретических идей самой хореографии.

В статье были использованы работы по импрессионистическому направлению в искусстве: М. Алпатова [1], Н. Бродской [3], М. Дьяковой [8], В. Жидкова [9], Т. Мартышкиной [20], О. Рейтерсверд [23], Т. Котельниковой [13], О. Кочик [14], Е. Кузнецовой [19] и Л. Кузнецовой [18], С. Roger-Marx [44], М. Serullaz [45], а также сборники [11, 12]. Сегодня, несмотря на сравнительно большое количество работ, посвященных импрессионизму, проблема исследования этого художественного направления именно в контексте танцевальной образности Э. Дега остается 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 также оказался полезным [25, 27–29, 31, 34–36, 38, 39, 41, 46].

Методология исследования

Необходимость междисциплинарного анализа балетного искусства второй половины XIX в., отраженного 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 имеющиеся 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. Междисциплинар-

ный 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 в., а также технической оснащенности 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 и не схожими с работами других мастеров,

На развитие темы танца Э. Дега оказал сам балет современной ему эпохи. Во второй половине XIX в. 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 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 г., вернувшись 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 г. 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 писать красивые ткани и передавать движения» [6]. Соотнесенность с реальным миром танца обеспечивает известную одинаковость, инвариантность восприятий и ощущений от него.

Последовательно начиная с изучения природы 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 природой. Это сосредоточенность на главной линии и идее без излишней детализации, изменение реального в сторону большей выразительности, обобщение образа и сведение его к выразительному силуэту с одновременным выражением движения. «На самом деле управлять своим телом в пространстве точно, ритмично и выразительно, да еще и удерживать при этом равновесие чрезвычайно трудно. Лишь немногие из нас смогли бы соперничать с профессиональными танцорами, однако все искусство танца существует в пределах наших физических способностей, заложенных природой» [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. Меняются 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 сретированного мимолетного взгляда, фиксируют действительность без попытки что-либо идеализировать, упорядочить, привести к гармонии. Одна-

ко это впечатление обманчиво, Э. Дега продумывал и выстраивал композиции своих работ с точностью чертежника или архитектора. Математики в его картинах столько же, сколько живописной непринужденности. Помимо Парижской оперы, художник делал наброски в балетных школах, но чаще приглашал юных танцовщиц в свою студию и создавал множество зарисовок, прежде чем найти выразительный ракурс или необходимую позу. Он работал на кальке, накладывая новые листы поверх отрисованных, и, меняя контур, добивался желаемой точности. 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 раскрывается 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, сверху. 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 в. 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, перебивая ее яркими цветовыми пятнами. Э. Дега как режиссер фильма пытался выстроить картинный мир по особым реалистическим законам, лишь сквозь малую призму поэзии здесь представлены самые казалось бы обыденные события. Э. Дега всю жизнь решал интеллектуальные сложные задачи, он постоянно искал точные способы изображения сокровенной истины жизни и при этом пытался оставаться верным классической художественной традиции. Он влезал на лестницы и прятался за кулисами и колоннами, отыскивая идеальный ракурс для случайного наблюдателя правды. «Находясь в театре или в кафе-концерте, художник то перемещается в оркестровой яме, откуда сцена представляется с гротесково низким или вообще „потерянным“ горизонтом... либо это происходит гораздо чаще в самой верхней ложе над сценой и заглядывая через барьер. Видит ее как бы опрокидывающийся 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, Кливленд, 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 г., Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина) – еще одна интересная с точки зрения ракурса картина Э. Дега. Кажется, балерина позирует не ему и смотрит в другую сторону, на невидимого нам фотографа. Этот ракурс для нее невыигрышный и непарадный. Это изнанка того фотографического глянца, для которого она старается. С этой изнаночной стороны она пытается замереть в показательно-демонстративной позе. В итоге получается что-то сложное, вывернутое наизнанку, «чужая нога» и «запрокинутое лицо». Именно с этой непредусмотренной точки зрения проще представить настоящую повседневную балетную жизнь: стертые пальцы, ноющие ноги, рутин-

ная скука, годы репетиций и надежд на большие роли. И именно с этой стороны художник наиболее часто запечатлевает балет.

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

В первых двух группах работ: «Танцовщицы у станка», 1905 г. (Коллекция Филлипса, Вашингтон. США), «Танцовщицы у станка. Этюд», 1877 г. (Британский музей. Лондон), «Танцовщицы тренируются у станка», 1877 г. (Метрополитен-музей. Нью-Йорк), «Танцевальный класс, 1871 г. (Метрополитен-музей. Нью-Йорк), «Урок танцев», 1879 г. (Метрополитен-музей. Нью-Йорк), «Балетный класс, танцевальный зал», 1880 г. (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 г. (Музей Орсе. Париж), «Танцовщицы», 1901 г. (частн. собр.), «Танцовщицы за кулисами» (Музей искусств Сент-Луиса. 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 г., «Две танцовщицы в студии. Танцевальная школа» (обе – частн. собр.), «Танцовщица на пуантах», 1878 г. (Нортон Саймон Музей, Пасадена, Калифорния, США), «Греческий танец», 1889 г. (частн. собр). Балерины, изображенные в воздушных движениях, – «Батман», 1879 г., «Танцовщица выгибается», 1883 г. (обе – 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 г., (частн. собр.), «Танцовщица с веером», 1880 г. (Метрополитен-музей. Нью-Йорк), «Танцовщица на сцене», 1890 г. (Гамбург, Германия) – свидетельствуют об умении передавать характерный образ танца. С точки зрения передачи ритма и синхронности исполнения танца интересны работы: «Танцовщицы в зеленом», 1878 г., «Занавес опускается», 1880 г., «Три танцовщицы», 1898 г., «Танцовщицы в фойе», 1890 г. (все – частн. собр), «Три танцовщицы в фиолетовых пачках», 1898 г. (Коллекция Филлипса. Вашингтон, США). Из неброских, но выразительных деталей складывается атмосфера его картин, где все довольно буднично, просто, где люди сдержанны, а чувства их спрятаны от чужих глаз. Восприятие им жизни танцовщиц видится как что-то навеки определенное. «Четыре танцовщицы, завязывающие туфельки», ок. 1895–1898 гг. (Кливленд. Музей, США), «Балерина, завязывающая туфлю», 1887 г. (Н.И., частн. собр.), «Танцовщицы отдыхают», 1879 г. (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 Э. Дега, 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 г. (Нельсон-Аткинс. Музей искусств. Канзас-Сити, МО, США), «Балетная репетиция на сцене», 1874 г. (Музей Орсе. Франция), «Репетиция», 1878 г. (Ху-

дожественный музей Фогг. Кембридж, Массачусетс, США), «Танцовщицы в розовом», 1885 г. (Музей Хилл-Стед. СТ, США), «Танцовщицы за кулисами», 1883 г. (Национальная галерея. Вашингтонг, США), «Репетиция в Опере», 1895 г. (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 закреплённости за определенной театральной поэтикой – они слишком незначительно трансформированы, чтобы органично функционировать в чуждой им эстетической системе. Такая обработка цветовой шкалы во многих случаях значительно повышает степень воздействия его работ, придает волшебное своеобразие запечатленной сценической действительности, но не переходит за рамки ее правдоподобного облика.

Импрессионистическая манера и балетный образ в произведениях Э. Дега

Со временем Дега начинает уходить от научного реализма, достигшего 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 цветowych пятен, показывая их лишь частично и под косым углом. Друг Э. Дега гравёр Л. Лепик познакомил его с техникой монотипии в 1876 г., 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 стилевой доминантой. «Импрессионизму свойствен 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 константы балетной профессии. Таковы «Танцовщицы в розовом», 1885 г. (Музей Хилл-Стед), «Розовая танцовщица», 1898 г. (Музей изобразительных искусств. Бостон, Массачусетс, США), «Танцовщицы в розовом и зеленом», 1890 г. (Метрополитен-музей. Нью-Йорк. СТ, США), «Три танцовщицы в фиолетовых пачках», 1898 г. (Коллекция Филлипса. Вашингтон, США). Именно это заставляет его применять разные колористические гаммы. Здесь художник получает все, что ему нужно: непринужденные движения, случайные позы, прекрасные тела, полупрозрачные праздничные ткани, которые предельно контрастируют с настроением фигур, и возможность оставаться незаметным. В работах «Танцовщицы в синем», 1895 г. (Музей Орсе. Париж), «Три танцовщицы», 1901 г. (Коллекция Ordrupgaard. Копенгаген, Дания), «Четыре танцовщицы», 1902 г. (частн. собр.), «Танцовщицы», 1900 г. (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 ко-

стюмность, 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 в. 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» [Там же. С. 65].

В этом же плане и следует рассматривать известную пастель «Голубые танцовщицы», 1897 г. (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, остановившимся в следующее мгновение уже на чем-то другом. При этом способ видения так же (а возможно, более) важен, как и сама тема, т.е. 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, освещенных ярким солнечным светом, а поэтому вбирающим в себя все цветовые рефлексии 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, 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 балетных произведений он является непревзойденным фиксатором французского балета Парижской оперы.

Мы рассмотрели только некоторую часть его творений, 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 в. Именно благодаря работам этого художника 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, о 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 (композиционный прием, ракурсный взгляд, пространственное решение) перенесли зрителей его творений в творческую лабораторию классического танца и показали его необычную красоту.

Список источников

1. Алтаев М. Поэтика импрессионизма // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура : материалы науч. конф. (1971). М. : Советский художник, 1972. С. 88–104.
2. Браун С., Парсон Л. Нейрофизиология танца // В мире науки. Октябрь 2008. № 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 в: на пути к новому синтезу // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1 (14).
6. Дега Э. Письма. Воспоминания современников / пер. с фр. М. Казениной ; пер. с англ. Т. Полевой, Ю. Полева ; сост. и примеч. В. Прокофьева ; вступ. ст. Я. Тугендхольда. М. : Искусство, 1971. 304 с.
7. Долгополов И. Эдгар Дега // Мастера и шедевры : в 3 т. М. : Изобразительное искусство, 1986. Т. I.
8. Дьякова М.Г. Импрессионизм: философская концепция и бытие в культуре : автореф. дис. ... канд. культурологии. Саранск, 1998. 19 с.
9. Жидков В.С., Соколов К.Б. 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 / пер. с фр. П.В. Мелковой. Л. : Искусство, 1996. 227 с.
12. Импрессионисты, их современники, их соратники / под ред. А.Д. Чегодаева. 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. / под ред. Б.Р. Виппера, И.Е. Даниловой. 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. М. : Планета музыки, 2008. 512 с. (Мир культуры, истории и философии).
17. *Крючкова В.* Дега. М. : Белый город, 2003. 47 с.
18. *Кузнецова Л.В.* «Философия» импрессионистической картины // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. № 10. С. 115–120.
19. *Кузнецова Е.А.* Эстетика импрессионизма // Вестник Московского университета. 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 // Советское искусствознание. 1982. Вып. 2 (17). С. 102–119.
22. *Прокофьева В.* Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. М. : Искусство, 1971. 302 с.
23. *Рейтерсверд 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. 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(September – October). 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 (January–February). 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. 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, 1956. 213 p.
45. *Serullaz M.* Les peintres impressionnistes. Paris, 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. (1972) Poetika impressionizma [Poetics of impressionism]. In: *Frantsuzskaya zhivopis' vtoroy poloviny XIX veka i sovremennaya ey khudozhestvennaya kul'tura* [French painting of the second half of the 19th century and contemporary artistic culture]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. pp. 88–104.
2. Brown, S. & Parson, L. (2008) Neyrofiziologiya tantsa [The neurophysiology of dance]. *V mire nauki*. 10. [Online] Available from: <https://sciam.ru/catalog/details/10-2008>.
3. Brodskaya, N. (2002) *Impressionizm: otkrytie sveta i tsveta* [Impressionism: The Discovery of Light and Color]. St. Petersburg: Avrora.
4. Vishnevskiy, A. (1993) *Ob iskusstve* [On Art]. Moscow: Iskusstvo.
5. Gagarina, S.A. (2014) The French Ballet Theater of the Early 20th Century: On the Path Towards a New Synthesis. *Problemy muzykal'noy nauki – Music Scholarship*. 1(14). (In Russian). pp. 39–45.
6. Prokofiev, V.M. (ed.) (1971) *Edgar Degas. Pis'ma. Vospominan'ya sovremennikov* [Edgar Degas. Letters. Memoirs of Contemporaries]. Translated from French by M. Kazenina. Translated from English by T. Poleva, Yu. Polev. Moscow: Iskusstvo.
7. Dolgoplov, I. (1986) *Mastera i shedevry: v 3 t.* [Masters and Masterpieces: in 3 vols]. Vol. 1. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
8. Dyakova, M.G. (1998) *Impressionizm: filosofskaya kontseptsiya i bytie v kul'ture* [Impressionism: a philosophical concept and being in culture]. Abstract of Diss. Saransk.
9. Zhidkov, B.C. & Sokolov, K.B. (2003) *Iskusstvo i kartina mira* [Art and the Picture of the World]. St. Petersburg: Aletyeya.
10. Ivanova, E. (2010) *Velikie mastera evropeyskoy zhivopisi* [Great Masters of European Painting]. Moscow: Olma Media Grupp.
11. Izergina, A.I. (ed.) (1996) *Impressionizm. Pis'ma khudozhnikov. Vospominaniya Dyuran-Ryuela. Dokumenty* [Impressionism. Artists' letters. Memoirs of Durand-Ruel. Documents]. Translated from French by P.V. Melkova. Leningrad: Iskusstvo.
12. Chegodaev, A.D. (ed.) (1975) *Impressionisty, ikh sovremenniki, ikh soratniki* [Impressionists, Their Contemporaries, Their Associates]. Moscow: Iskusstvo.
13. Kotelnikova, T. (2009) *Impressionizm* [Impressionism]. Moscow: Olma-Press Obrazovanie.
14. Kochik, O. (1975) Impressionizm [Impressionism]. In: Vipper, B.R. & Danilova, I.E. (eds) *Zapadnoevropeyskoe iskusstvo vtoroy poloviny XIX veka* [Western European Art of the Second Half of the 19th Century]. Moscow: Iskusstvo. pp. 17–37.
15. Krasovskaya, V. (2008a) *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr. Romantizm* [Western European Ballet Theatre. Romanticism]. St. Petersburg: Lan'.
16. Krasovskaya, V.M. (2008b) *Zapadno-evropeyskiy baletnyy teatr. Romantizm* [Western European Ballet Theatre. Romanticism]. Moscow: Planeta muzyki.
17. Kryuchkova, V. (2003) *Dega* [Degas]. Moscow: Belyy gorod.
18. Kuznetsova, L.V. (2012) “Filosofiya” impressionisticheskoy kartiny [“Philosophy” of the impressionistic painting]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta*. 10. pp. 115–120.
19. Kuznetsova, E.A. (2000) Estetika impressionizma [Aesthetics of Impressionism]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*. 2. pp. 83–90.
20. Martyshkina, T.N. (2008) *Impressionisticheskoe mirovozzrenie v zapadnoevropeyskoy kul'ture XIX veka: istoki, sushchnost' i znachenie* [Impressionistic worldview in Western European culture of the 19th century: origins, essence and meaning]. Culturology Cand. Diss. Nizhnevartovsk.
21. Prokofiev, V.N. (1982) Prostranstvo v zhivopisi Dega [Space in Degas Painting]. *Sovetskoe iskusstvovoznanie*. 2(17). pp. 102–119.
22. Prokofieva, V. (1971) *Edgar Dega. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov* [Edgar Degas. Letters. Memoirs of contemporaries]. Moscow: Iskusstvo.
23. Reutersvärd, O. (1974) *Impressionisty pered publikoy i kritikoy* [Impressionists before the public and criticism]. Moscow: Iskusstvo.
24. Torre, R. (2006) *Dega* [Degas]. Moscow: Ayris-Press.
25. The M.T. Abraham Foundation. 2013) *Edgar Dega. Figura v dvizhenii. Katalog vystavki v Gosudarstvennom Ermitazhe* [Edgar Degas. Figure in motion. Catalog of the exhibition in the State Hermitage]. St. Petersburg: The State Hermitage.

26. Bixenstine Safford, L. (1993) Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance in his Late Period. *Nineteenth-Century French Studies*. 21(3/4). pp. 419–433.
27. Buerger, J. & Stern Shapiro, B. (1981) A note on Degas' use of daguerreotype plates. *The Print Collector's Newsletter*. 12(4). pp. 103–106.
28. Burroughs, L. (1932) Degas in the Havemeyer Collection. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 27(5). pp. 141–146.
29. *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis, New Series*. (1967) Current Exhibitions. 2(5). pp. 6–9.
30. De Vonyar, J. & Kendall, R. (2007) "Dancers" by Edgar Degas. *Record of the Art Museum, Princeton University*. 66. pp. 30–40.
31. Anon. (1922) Degas. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 40(227). pp. 100–101.
32. Gerstein, M. (1982) Degas's Fans. *The Art Bulletin*. 64(1). pp. 105–118.
33. Kelkel, M. (1992) *La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles*. Vrin: [s.n.].
34. Liebermann, M. & Stokes, A. (1990) Degas. The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts. *Crafts and Industries (American Edition)*. 28(247). pp. 113–120.
35. Loyrette, N. (1998) Degas's Collection. *The Burlington Magazine*. 14(1145). pp. 551–558.
36. Giese, L.H. (1978) A Visit to the Museum. *MFA Bulletin*. 76. pp. 42–53.
37. Pool, R. (1963) Degas and Moreau. *The Burlington Magazine*. 105(723). pp. 243, 250–256, 268.
38. Portala, V. (2008) The Artist as Creator and Collector: The Edgar Degas Estate Auction Catalogue. *Art Institute of Chicago Museum Studies*. 34(2). pp. 50–52, 94.
39. Henry, F. (1957) Drawings by Degas. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. 44(10). pp. 212–217.
40. Rassieur, T. (2011) Degas and Hiroshige. *Print Quarterly*. 28(4). pp. 429–431.
41. Pantazzi, M. (1988) Lettres de Degas à Thérèse Morbilli conservées au Musée des beaux-arts du Canada. RACAR: revue d'art canadienne. *Canadian Art Review*. 15(2). pp. 122–135, 178.
42. Reff, T. (1971) The Technical Aspects of Degas's Art. *Metropolitan Museum Journal*. 4. pp. 141–166.
43. Reff, T. (1968) Some Unpublished Letters of Dega. *The Art Bulletin*. 50(1). pp. 87–94
44. Roger-Marx, C. (1956) *Les impressionnistes*. Paris: Payot?.
45. Serullaz, M. (1959) *Les peintres impressionnistes*. Paris: Payot.
46. Sutherland Boggs, J. (1985) Degas at the Museum: Works in the Philadelphia Museum of Art and John G. Johnson Collection. *Philadelphia Museum of Art Bulletin*. 81(346/347). pp. 2–48.

Сведения об авторе:

Портнова Татьяна Васильевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры искусства хореографа Института славянской культуры, кафедры искусствоведения Российского Государственного университета им. А.Н. Косыгина (Москва). E-mail: infotatiana-p@mail.ru

Information about the author:

Portnova T.V. – Kosygin Russian State University, Moscow, Federation. E-mail: infotatiana-p@mail.ru

*Статья поступила в редакцию 01.08.2018;
одобрена после рецензирования 23.09.2018; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 01.08.2018;
approved after reviewing 23.09.2018; accepted for publication 25.02.2022.*