

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

Институт изобразительного и декоративно-прикладного искусства

(наименование института полностью)

Кафедра «Живопись и художественное образование»

(наименование кафедры)

54.05.02 Живопись

(код и наименование направления подготовки, специальности)

Художник-живописец (станковая-живопись)

(направленность (профиль)/специализация)

ДИПЛОМНАЯ РАБОТА

на тему «Юные балерины»

Студент

М.Д. Соныгина

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель

В.И. Кондулукова

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Допустить к защите

И.о. заведующего кафедрой, к.п.н., Н.В. Виноградова

(ученая степень, звание, И.О. Фамилия)

(личная подпись)

« _____ » _____ 20 _____ г.

Тольятти 2019

АННОТАЦИЯ

к дипломной работе на тему: «Юные балерины»

Выполнена студенткой

Тольяттинского государственного университета института изобразительного

и декоративно-прикладного искусства

кафедры «Живопись и художественное образование»

Соныгиной Мариной Дмитриевной

Тема моей дипломной работы «Юные балерины». Эта тема мне близка, потому что с детства я мечтала сама стать балериной, но выбрала путь художника. Создавая дипломную работу на тему «Юные балерины», автор диплома углубилась в историю балета в изобразительном искусстве. Ознакомилась с творчеством художников работающих с данной темой, стилистическим разнообразием. Мною было проанализировано творчество первых советских, французских и американских художников разных веков, которые затрагивали тему балета. Автор описала полный ход работы над картиной. Начиная от первоначального этапа, в который входили написание живописных эскизов, набросков различными графическими материалами, зарисовок, до завершающего этапа работы масляными красками на холсте. Поставленная цель – раскрыть тему юности в контексте балетного искусства, создать образы молодых балерин и написать живописную картину на задуманную тему в выбранном мной формате.

В теоретической части подробно описан ход моей работы. Считаю, что поставленная цель – решена и дипломная работа написана.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава I. ТЕМА БАЛЕТА В ЖАНРЕ ЖИВОПИСИ	7
1.1. Тема балета в произведениях известных художников.....	7
1.2. Тема балета в произведениях известных скульпторов.....	35
Выводы по I главе.....	38
Глава II. ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА К СОЗДАНИЮ ЖИВОПИСНОЙ КАРТИНЫ.....	40
2.1. Поиск идей, сюжета и образов для дипломной картины.....	40
2.2. Выполнение поисковых и натуральных эскизов, этюдов, зарисовок.....	42
Выводы по II главе	44
Глава III. ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ КАРТИНЫ «ЮНЫЕ БАЛЕРИНЫ».....	45
3.1. Практическая реализация живописной картины на начальном этапе.....	45
3.2. Практическая реализация живописной картины на завершающем этапе.....	48
Выводы по III главе	50
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	51
Список используемой литературы.....	52
Приложения.....	55

ВВЕДЕНИЕ

Балет как область театра всегда был связан с творческой работой художников. В первую очередь это касается вопросов оформления спектакля, театрально-декорационного искусства и сценографии. Театр как синтетическое искусство вбирает в себя различные формы, в том числе и изобразительного искусства. Балет – это триединство музыки, танца и изобразительного решения. Декорации, мезансцены – все это моменты изобразительного искусства, а тела танцоров, их позы, движения, пластика могут ассоциироваться со скульптурной лепкой. Однако оставим театрально-декорационное искусство и танец искусствоведам, и обратимся к другой форме взаимовлияния и взаимообогащения балета и изобразительного искусства – образам русского балета в мировом изобразительном искусстве и влиянию изобразительного искусства на популяризацию и создание положительного имиджа русского балета в мире.

Известно, что образы балета вдохновляли многих и многих художников, находя отражение в их творчестве. Живопись, графика и скульптура, обладая богатыми изобразительно-выразительными возможностями, являются мощной силой эмоционально-интеллектуального воздействия. Методами художественного символа, способного влиять на культурные процессы и массовые взгляды.

В этом ключе исследование темы балета в изобразительном искусстве позволяет проследить также и значение русского балета в мировом контексте. Художники, обращаясь к образам балета в своем творчестве, подчиняя их своим художественным задачам, в тоже время дают оценку и видение роли балета в обществе.

Когда русский балет выходил на лидирующие позиции в мировом культурном процессе, это же находило отражение и в изобразительном искусстве. А изобразительное искусство выносило балет за рамки непосредственно театра, делая его достоянием еще более широкого круга

людей. Имея общие черты с коммуникативным пространством пропаганды, искусство в разное время выступало также способом популяризации русского балета в обществе и формирования его положительного имиджа.

С.П. Дягилев внес большой вклад в популяризации русского балета за рубежом. Будучи пропагандистом русской культуры, импресарио, театральным деятелем, он для своих «русских балетных сезонов» начавшихся в Париже, Риме, Лондоне и других городах в 1909 году, привлекал огромное количество художников. Н. Гончарова, Б.Н. Анисфельд, М. Ларионов, Л.С. Бакст, Н.К. Рерих, А.Н. Бенуа, З. Серебрякова, К.А. Коровин, А.Я. Головин, М.В. Добужинский, С.Ю. Судейкин, М. Ларионов и многие другие не только создавали декорации для балета, но самостоятельные художественные произведения, оставившие след в мировой художественной культуре.

Актуальность и новизна данной дипломной работы заключается в том, что тема балета – неиссякаемый источник вдохновения для художников. Возвышенность и одухотворенность танца невозможно выразить какой-либо одной картиной и одним художественным стилем, поэтому эта тема будет волновать художников и оставаться актуальной в любую эпоху.

Графическая часть дипломной работы состоит из подготовительных эскизов, поисковых набросков, зарисовок, картона. Художественно-практическая часть дипломной работы «Юные балерины» представлена в виде живописных эскизов, этюдов и самой дипломной картины, исполненной на холсте выбранного формата в технике масляной живописи.

Цель работы: создание образа юных балерин в жанре живописи.

Объект исследования – процесс создания картины в жанре живописи.

Предмет исследования – образ юных балерин.

Задачи:

1. Изучить тему балета в жанре живописи.
2. Изучить создание образа балерин на примере картин знаменитых художников в разных стилистических направлениях.

3. Разработать ряд композиционных эскизов на выбранную тему.
4. Выполнить эскиз в заданном формате, детально проработав в тоне и цвете.
5. Выполнить живописную работу масляными красками.

Структура дипломной работы состоит из аннотации, введения, трех глав, выводов, заключения, списка используемой литературы и приложения. Практическая значимость работы заключается творческой реализации заданной темы, в создании образа, вдохновляющего мастеров на протяжении многих веков. Автор считает, что замысел был воплощен в полной мере. Данная работа может послужить для оформления интерьера, а также принимать участие в региональных и федеральных выставках.

Пояснительная записка к дипломной работе раскрывает творческий ход работы над замыслом и исполнением картины.

ГЛАВА I. ТЕМА БАЛЕТА В ЖАНРЕ ЖИВОПИСИ

1.1. Тема балета в произведениях известных художников

Несколькими словами известный балетмейстер В.Д. Тихомиров определил единство творческих задач танцовщика и художника: «Та великая линия благородной красоты человеческого тела, которая вылилась в идеальных мраморах великих скульпторов и полотнах о живописцев, перешла со времени в балет», Л.Р. Нелидова конкретизировала эту мысль: «Вся школа балетного искусства, со времен Новерра, основана на изучении античных образцов, статуй, фресок (но, конечно, не этрусских ваз и гротескских сцен греческих амфор). Все арабески, известные положения головы, корпуса, рук и ног, - все это плоды тщательного и кропотливого изучения классического мира и легли в основание так называемой классической школы балетного искусства».

Действительно, у изобразительного искусства и хореографии много общего.

Легко обнаружить сходство между живописью, графикой и балетом, особенно, скульптурой и балетом.

Ведь балет – искусство во многом изобразительное. Моменты изобразительного искусства в нем разнообразны: мизансцены, движения, позы, жесты, паузы.

Характер танца может приобретать особую скульптурную лепку, широкое дыхание, значительную весомость. Танец может быть четко прорисован, графически выверен, чист по своим линиям, впечатлять законченностью формы или слагаться из маленьких, коротких штрихов. Балетная партия артиста может быть отмечена красочным разнообразием, танцовщик может написать своего героя широкими и уверенными мазками, не жалея цветов актерской палитры, а цвет в живописи отличаться прозрачностью и мягкостью. Линия рисунка может быть виртуозной и

стремительной, а хореография балета отличаться композиционной сложностью или простотой.

Рассматривая период рубежа веков также можно привести ряд примеров. Например, в поэтике хореографий А. Горского постоянно присутствовала живописная концепция, он мыслил не как художник-график, а как живописец-колорист, для которого проблема цвета являлась решающей, а исполнительское искусство Рубинштейн несло явную печать графической интерпретации пластического образа.

Проводя параллель между изобразительным искусством и балетом, нужно сказать, что эти, казалось бы, на первый взгляд столь различные виды искусства, взаимообогащают и дополняют друг друга. Есть большая связь между языком танца, сочетающим в себе элементы языка искусств временных (развертывание во времени) и пространственных (рисунок движения) и языком изобразительного искусства, которое представляет собой искусство пространственное, в котором происходит обоюдно обогащающий обмен. Балет использует элементы изобразительного искусства – цвет, эффекты освещения, пластику скульптурной формы и т.д. Испытывая на себе влияние и, в свою очередь, влияя в ответ, балет живет в непосредственном общении с живописью, графикой и скульптурой. Мастера изобразительного искусства в свою очередь стремятся запечатлеть мимолетную красоту искусства балетного. Ведь танец одномоментен и сиюминутен, а произведения изобразительного искусства представляют собою зафиксированный в живописном или скульптурном материале образ, который поддается многократному воспроизведению и тиражированию. Если живопись и скульптура остаются потомкам, то балет живет только когда исполняется. Но все это позволяет не разводить в разные стороны эти два вида искусства, а наоборот соединять их. Тема балета в изобразительном искусстве особенно интересна, поскольку, позволяет непосредственно сталкивать два типа условности, позволяет идти не от изобразительного искусства к балету, а наоборот, от балета к изобразительному искусству.

При отражении балета средствами изобразительного искусства образы (изобразительный, плоскостной в живописи и графике, объемный в скульптуре и пластический, движущийся в танце) как бы совмещаются между собой. Этот своеобразный балетный художественный образ является отражением, но повторив облик модели, он получает совершенно самостоятельное существование, живет отдельно и независимо от предмета изображения и его создателя, что и делает его своеобразным, уникальным, неповторимым... Балет в изобразительном искусстве является тем элементом, который определяет своеобразие мышления художника, определяет принципы функционирования балетного художественного образа, его реальную жизнь. Синтезируя организацию другого вида искусства вокруг себя, он является содержательной системой. При внимательном рассмотрении взаимосвязи балета и изобразительного искусства, можно заметить, что наибольшие возможности для художников открываются именно на границах влияния одного искусства на другое, а не при разборе этих искусств по отдельности.

Проблемы хореографии, всегда стоявшие в стороне от «большой дороги» искусства, на грани XIX-XX веков стали предметом самых оживленных дискуссий и споров. В пору поразительного взлета культуры балетный театр превратился в центр, вокруг которого сгруппировалась большая часть творческой интеллигенции, в том числе многие крупные живописцы: К.А. Коровин, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, С.Ю. Судейкин, Н.К. Рерих, Б.И. Анисфельд. Благодаря им изменилось представление о роли в спектакле художника – отныне соавтора хореографа, «вмешивавшегося» в его пластическое мышление, подсказывавшего, а порой диктовавшего выбор художественного решения. При создании постановок появляется стремление к гармоничному объединению танца, музыки, и изобразительного искусства.

Помимо сценографии на перекрестке двух явлений – реформ М.М. Фокина, А.А. Горского, А.П. Павловой, Т.П. Карсавиной,

В.Ф. Нижинского, поднявших классический танец на качественно новую ступень, и интенсивного развития на рубеже веков изобразительного искусства – существует новая, малоисследованная тема, связанная со станковыми произведениями, посвященными русскому балету. Живописные полотна, графические листы, статуэтки, запечатлевшие артистов и рассеянные по различным музейным и частным собраниям и до сих пор остававшиеся вне зоны пристального внимания, дают богатый материал для размышления об искусстве танца. Безусловно, поводом для создания произведений на тему балета стал сам балет. Работа в театре перестала быть случайным явлением в творчестве художников. Спектакли оказывали большое влияние на мастеров и их творчество развивалось в русле эпохи и отражало наиболее характерные для нее процессы. Сама атмосфера художественной жизни на рубеже веков, отличающаяся постоянными поисками поэтического содержания, которого не было в окружающей действительности, стремлением выявить новые эстетические критерии, широтой интересов, приводят к балету – искусству, принципиально противоположному всему обыденному и не похожему на всё остальное. Воспевание вечных идеалов – гармонии и красоты человеческого тела, толкает мастеров на создание определенного культурного канона. Мы можем наблюдать его становление в многочисленных Арлекинах и Коломбинах, изображенных на разнообразные сюжеты и в пластически неповторяющихся позах. Наконец, причины особого интереса к теме балета надо искать в самой хореографии, которая всегда была связана не только с музыкой, но и с живописью, графикой, скульптурой. Пластически-изобразительные особенности этих визуальных искусств и танца – лишенных слова как такового, выражающих телесность, материальность наиболее ярко и зримо, – определили границы и возможности их взаимодействия. Очевидна общность процессов творчества художника и балетмейстера. Служитель балета использует элементы изобразительного искусства – скульптурную пластику, цветовые акценты, эффекты освещения. В свою очередь художник стремится

запечатлеть красоту танца, ведь он живет, только в момент исполнения, а произведения живописи и скульптуры остаются потомкам. Именно близость пластических искусств, способных к взаимообогащению в историческом контексте, взаимодействию, влекла творческих людей к балету. Может показаться, что обращение к иконографическому материалу, часто связанному с фиксацией исполнения или запечатлевшему конкретного артиста, устанавливает художнику слишком ограниченные рамки, несмотря на то, что оттенков у танца множество. Тем не менее балетная тема в культуре рубежа XIX-XX веков многогранна. Она объединяет мастеров, чья манера, красочная палитра, излюбленные композиционные приемы построения образа, подходы к сюжету различны. Так, художник, работающий над темой балета – запечатляет человека во весь рост, полуфигуру, может акцентировать внимание только на лице, показать в танце и за его пределами. Такие задачи требуют своих методов образных решений: если в сюжетной композиции главеную роль играют гармония и пластика, то здесь делается акцент скорее на духовном начале, а натура (лицо, фигура в рост, полуфигура) используется как средство его выражения.

Художественные поиски в портрете прежде всего связаны с исследованием личности артиста, с ее психологическим аспектом. При помощи краткосрочного наброска, мастер способен «схватить» мгновенные изменения в мимике и жестах, проникнуть в двигательный механизм классического танца. Живописное полотно, акварельный или пастельный лист способны передать всю праздничность, красоту сценического выступления или же показать его изнанку – трудовые будни балета, а скульптурный материал благодаря своим пластическим особенностям – выразить пантомимическую сторону. В калейдоскопе произведений видится не творческий хаос, а по-своему осмысленный подход к изображению. Танец как рефлексия в ретроспективизме художников объединения «Мир искусства» Тема балета, где царит красота и есть простор для лирического самовыражения, часто встречается в живописи и графике мирискусников, так

как идеально подходит для воплощения их творческой концепции. В танце мастера видели нечто созвучное собственным переживаниям. Они погружались в причудливый хореографический сюжет, бесконечных фантастических далей, словно избегая реальность и скучную повседневность. Суть одного из направлений романтизма – уход от действительности в мир мечтаний и грез – передана в «Балетах» К.А. Сомова, «Балетных пасторалях» и «Апофеозах» С.Ю. Судейкина.

А.А. Евреинова вспоминала: «Пьеро, Арлекины, лукавые Коломбины, изображенные в веселом хороводе, почти гипнотически уводили меня от слишком невыносимой действительности... Просыпаясь утром, я любила поздороваться с моими новыми жильцами над моей кроватью – судейкинскими красочными героями Арлекинады». Композиции С.Ю. Судейкина, которые напоминают картины Ф. Буше и А. Ватто, построены в виде сценического пространства, в котором разворачивается мечтательно-призрачное театрализованное действо, где герои живут словно стихийно, в блаженственном бездумии. Природа находится в полном согласии с танцующими, отвечает их тончайшим духовным движениям, как чуткий камертон. Но пейзаж играет не только вспомогательную роль. Своеобразие работ художника в том, что в них природа вместе с человеком выступает в качестве основного героя. Они дополняют друг друга, образуя единую картину мира. В балетных произведениях Судейкина нередко присутствуют озера с плавающими лебедями, вносящие поэтичность, способствующие развитию главной темы – красоты и гармонии танца. Мягкость исполнения фигур и фона, растворяющая контуры в холодноватой воздушной дымке, отражает переходные состояния природы (утренние или вечерние). Розовато-голубоватый пастельный цвет дает матовый, слегка блеклый тон, рождает меланхолическое настроение, поэтичную недосказанность. Живописные средства, избранные художником, воссоздают замедленный ритм танца, скользкие движения героев, которые существуют будто на грани реальности и вымысла.



Рис. 1. С.Ю. Судейкин. «Русский балет».1907.

Как и произведения Судейкина, акварельные листы К.А. Сомова «Русский балет. Елисейские поля. Сильфиды» (Рис.2), «Русский балет» (Рис.1) вызывают интерес не столько темой, сколько мироощущением, сформировавшимся за прошедшее время. Благодаря этому в произведениях прослеживается отпечаток эмоционального воспоминания о представлении, чем само представление с достоверным описанием происходящего. Мечтательный и просветленный образ Сильфиды возвращает нас к гравюрам XIX века на тему балета, его трактовке М. Тальони и А.И. Истоминой, тогдашнему романтизму в танце. Главным же новаторством произведений Сомова является стремление увидеть сюжет в совокупности разных составляющих, а не прямолинейно и однозначно. В его работах нас поражает не столько сочетание фантастического и реального, сколько сама грань между действительностью и вымыслом, тот момент, когда танец исполняется. Лишь на момент приоткрываются для всех тайны судеб романтических героев, имеющих возможность прожить свою жизнь на сцене в короткий миг. Рождение спектакля Сомову удалось показать изящно, с массой непосредственных наблюдений, сохранив загадочность и магию театра.



Рис.2. К.А. Сомов. «Русский балет». 1930.

В гораздо более тонком и сложном преломлении, отзвуки балетной можно увидеть в «Дамах», «Коломбинах», «Пьеро» и «Арлекинах» К.А. Сомова, «Итальянских комедиях» и «Арлекинах» А.Н. Бенуа. В этих работах показан не сам танец, а свойства, только в нем проявляющиеся. Что же отличает и одновременно объединяет художника и артиста балета? Умение пластически выразить мысль. Произведения Бенуа и Сомова показывают условность мира маскарадного представления, передают выразительность хореографии, которая слагается из пластических поз, мимики и жестов. В органичном слиянии этих элементов в облике своих героев художники упорно ищут способы открыть их самые потаенные душевные глубины, поскольку в формах и позах человека, как и в балетном исполнении, проявляется его внутреннее состояние. Наряду с непосредственным изображением танца для рубежа веков характерна и театрализация самой станковой живописи, привнесение в нее сценичности. Подобно тому, как хореограф в постановке оперирует композиционным размещением артистов, художники «Мира искусства», представляя торжественные королевские прогулки, мерно движущиеся церемониальные шествия, решают пространство как сценическую площадку, ограниченную

кулисами, а фигуры распределяют по законам красоты и гармонии. Другая особенность, проявляющаяся в произведениях такого рода, относится к работам художников, строящих многофигурные композиции, словно в духе былых исканий Л.И. Иванова и М.И. Петипа. С ностальгическим звучанием по прошлому, идеализацией всего, что осталось позади, – мастера придали принципиальное значение образной системе своих живописных работ и структурному сходству внутренней организации отдельных сцен балетного представления. К другой категории можно отнести произведения, связанные с работой над оформлением спектаклей. В неразрывной связи со сценическим образом решается задача создания костюма, потому соприкасается непосредственно с рассматриваемой темой. В этом отношении показательно творчество Л.С. Бакста, несомненно, относящегося к числу наиболее последовательных художников-новаторов труппы С.П. Дягилева.



Рис.3. Л.С. Бакст. «Madame Bartet as Berenice».1913.

В его работах особенно заметна реформация костюма – одно из важнейших достижений фокинского балета. Костюм у Бакста всегда точно передает специфику танца, основа которого – движение. Персонажи

неустойчивы; в четкой рельефности их поз, в томительно-певучей пластике почти осязаемого тела заключена манящая сила.

Легко заметить, что большинство персонажей имеют опору на одну ногу:



Рис.4. Л.С. Бакст. «Арлекин».1910

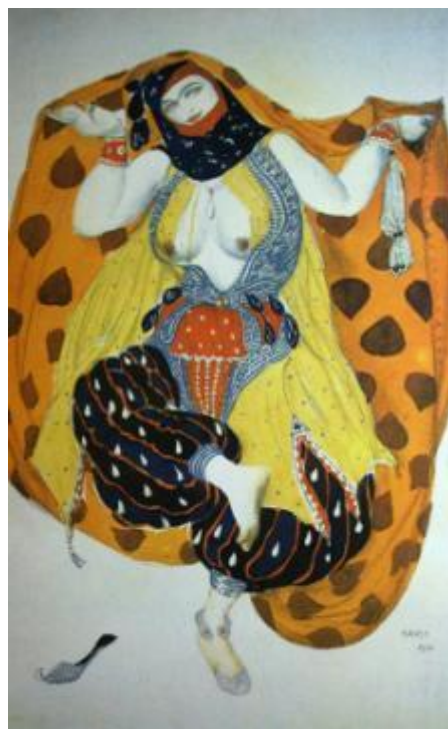


Рис.5. «Карнавал».1910.

«Арлекин» – эскиз костюма к балету «Молодой индиец» (1910, частное собрание, Париж) (Рис.4), «Карнавал» (1910, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства) (Рис.5); «Одалиска» (1910, зарубежное собрание), «Серебряный негр» (1910, Музей изящных искусств, Страсбург), – эскизы костюмов к балету «Шехерезада»; «Св. Себастьян» – к балету «Мученичество Святого Себастьяна» (1911, Музей Эшмолеан, Оксфорд). Акцентируя основную тяжесть Л.С. Бакст. Персонажи на одной опорной ноге, в разных вариантах, причудливо изгибают другую, передавая от ее движение дальше всей фигуре, рукам и, наконец, голове. Таким образом художник стремится показать сложность механики классического танца. Его «вертикальность» костюма, как экзотического растения, начиная с мыска опорной ноги постепенно «растущего» вверх. Складывается ощущение, что художник не выдумывает

их в своем воображении и потом примеряет на артистов, а напротив, как в наброске, решает задачу за считанные секунды - запечатлевает характер танцующей фигуры. И уже исходя из движения, одновременно размышляет над образом в целом. Костюмы художника можно сравнить с мгновенным наброском с натуры. Они наполнены динамикой и живостью, и не создают впечатления долгого упорного труда над их созданием. Бакст не использует сложные живописные переходы, работает локальным пятном, чтобы передача светотени не утяжеляла и не останавливала движение. Упругая линия очерчивает фигуру Арлекина в костюме к балету «Карнавал». Утонченным, элегантным движением создается образ изысканно-манящего героя. Мягко, словно неслышный ветерок, встала на пуанты, улыбаясь нам, Т.П. Карсавина – «Невеста», эскиз к балету «Голубой бог» (1932, Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина). В отличие от «Арлекина», здесь угадывается облик самой танцовщицы. Для художника важно не просто придумать костюм, а создать образ облаченного в него конкретного артиста. Другой ряд работ Бакста – те, в которых герои, не имея опоры, повисают в воздухе, – прием, выражающий легкость и невесомость классического танца. Примером являются эскизы костюмов:



Рис.6. Л.С. Бакст. «Карнавал».1910.



Рис.7. «Жар-птица».1916.

Кьярины – к балету «Карнавал» (1910, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства) (Рис.6), Жар-птицы – к балету «Жар-птица» (1916, Музей современного искусства, Нью-Йорк) (Рис.7.). Порой переданное движение обретает размах и широту. Таковы эскизы «Эхо», «Беотийка», «Две беотийки» для балета «Нарцисс» (1911, СанктПетербургский государственный музей театрального и музыкального искусства; собрание Н.Д. Лобанова-Ростовского, США). Их композиционный рисунок развивается экспрессивными полетными движениями, наиболее ярко выражающими стихию самого балета – парение. Приглядимся к тому, как Бакст передает динамику. Его персонажи находятся в некоем свойственном балету инобытии, будто ощущая прелесть того, что делают. Развевающиеся складки в одежде, изящный наклон головы, взмах рук с изысканно изогнутыми кистями, полуоткрытые глаза, развивающиеся на ветру волосы – все это передает глубину пребывания артистов в образе, сам пульс танца. Трудно уловить определенные балетные движения. Танец у Бакста скорее античный, идущий от школы А. Дункан. Это диктуется, конечно, самой сутью балета, фокинскими реформами раскрепощения тела. Но все же, судя по орнаментальному характеру, организации листа, трактовке драпировок, напоминающих графику модерна, думаю, что цель Бакста – показать человеческое тело в ряде самых красивых и необычных положений и ракурсов, которых нельзя добиться при точном воспроизведении классического балета, так как его позы и позиции довольно каноничны. Можно предполагать, что художник умышленно отходит от них, чтобы создать на листе плавные ритмические стихии. Этому способствуют драпировки. Извиваясь на поверхности листа, переплетая тела танцующих, они еще более усиливают ощущение полетности. Покрывая костюмы локальным пятном акварели, в телах Бакст не использует цвет, а применяет штриховку, чтобы рельефнее показать плотскую красоту фигур. Таким образом, через свойственную ему стилизацию мастер извлекает неслышимую музыку не только из композиционного построения изящного рисунка тел и

драпировок, но и из тонких акварельных цветовых сочетаний. В зависимости от их характера эта мелодия звучит по-разному: то нежно, то ярко и контрастно, передавая стиль и интонации фокинского балета.

Балет в формате серийных изображений Новая ступень развития данной темы в начале XX века связана с творчеством В.А. Серова и З.Е. Серебряковой. Присущее этим мастерам отличное владение материалами, следование традициям реалистического искусства, виртуозное мастерство позволяет рассмотреть их творческие искания отдельно от участников объединения «Мир искусства». Серов и Серебрякова не просто отличаются от уже рассмотренных персоналий – ведь творчество любого художника неповторимо – но отличаются по ряду существенных признаков. Эти мастера не принадлежат другому времени – в творчестве Серова тема балета появилась в 1906–1910-е годы, а Серебряковой – в 1920-е годы, но их воплощение и осмысление балета не отвечает стилевым формам и эстетическим принципам мирискусников. Вопрос о раскрытии темы Серовым и Серебряковой уместно рассмотреть на примере творчества наиболее яркого ее исследователя - французского живописца Э. Дега. «Сейчас здесь открылась большая выставка Дега – это мой любимый художник, и я непременно пойду», – писала З.Е. Серебрякова. Сказанное не означает, что она копировала или заимствовала у Дега сюжеты композиций, но, бесспорно, хорошо знала произведения мастера. «Голубые балерины» (1922, Государственный Русский музей) (Рис.8) Серебряковой заставляют вспомнить «Голубых танцовщиц» (1897, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина) (Рис.13) Дега – не только из-за сходства названий, но прежде всего благодаря пластическому и колористическому решению этих работ.



Рис.8. З.Е.Серебрякова. «Голубые балерины».1922.

В калейдоскопе обнаженных рук и спин, пачек и корсажей, ярко освещенных и потому вбирающих в себя от окружающей среды все цветовые рефлексы, сконцентрировано основное звучание образов Серебряковой и Дега. Балетная тема в творчестве Серова и Серебряковой часто развивается в направлении портрета. Но если на работах художницы представлены молодые, порой совсем не известные артисты петроградского кордебалета или дети в танцевальных костюмах, то Серов запечатлевал исключительно видных деятелей русской хореографической школы: А.П. Павлову, Т.П. Карсавину, В.Ф. Нижинского, И.Л. Рубинштейн, М.М. Фокина. Портреты Серебряковой – изображения костюмированного вида, не отличаются глубиной характеристики: лица моделей кажутся идеализированными, но одновременно с этим, духовное начало в них как бы спрятано за театральной маской: подчеркнутый поворот или наклон головы, кокетливый взгляд здесь вполне естественны, как и во время концертного выступления. Эти прелестные модели, о которых часто вспоминала З.Е. Серебрякова, похожи друг на друга. Но идея индивидуальности

личности, ее высочайшей ценности для культуры приобрела исключительное значение и стала отправной точкой исканий для Серова. Художник избегал сложных развернутых композиций, нередких в творчестве мирискусников и Серебряковой. Подобно Л.С. Баксту (портрет А.П. Павловой (1908), А. Дункан (1908), В. Цукки (1917) и М.В. Добужинскому (многочисленные карандашные портреты Т.П. Карсавиной 1914-1923 годов), он умел находить и выделять выразительные детали в облике артиста, оставаясь предельно лаконичным. Процесс рисования для Серова не просто копирование, а творческое переосмысление облика моделей. В каждой он искал нечто характерное и непреходящее, например, во время перерывов между репетициями, изображал танцовщиков спектаклей «Русских сезонов», организованных С.П. Дягилевым. Художник удивительно верно передал напряженную атмосферу репетиций, будний балета, хоть в карандашных зарисовках нет даже намек на фиксацию места действия. Вот перед нами с полотенцем в руке, вытирает пот с лица, Тамара Карсавина, которая на минуту остановилась отдохнуть – «Портрет балерины Т.П. Карсавиной» (1909г., Государственная Третьяковская галерея) (Рис.9).



Рис.9. В.А.Серов. «Портрет балерины Т.П. Карсавиной».1909.

Рис.10. В.А.Серов. «Портрет А. Павловой».1909.

Замерев в неподвижной позе, осмысливает свою роль Анна Павлова – «Портрет А. Павловой» (1909г., Государственная Третьяковская галерея) (Рис.10). Появившийся в зале Вацлав Нижинский, вот-вот войдет в образ и начнет вести класс – «Портрет В. Нижинского» (1909-1910гг., Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства). Балет – это труд, что отражено в работах Серова, в данном отношении близких картинам Дега. Но все же произведения художников показывают разные вариации прочтения одной темы. Дега изображал балетные классы, многократно варьируя сценические репетиции, экзерсисы у станка и на середине зала и лишь иногда обращаясь к мотиву выступления, тогда как Серов писал портреты самих артистов. Серов старался передать суть балета через раскрытие образа конкретного великого артиста. Для Дега же личность исполнителя не так важна, он запечатлевает и маленьких, и опытных танцовщиц. Даже изображая приму – балерину, мастер не указывает ее имени. Личность самого артиста остается за пределами сцены и класса, вообще вне внимания художника. Балет для Дега – целая группа служительниц одному общему делу – танцу. Прежде всего он старался показать самозабвенность и упорство их систематического труда, который требует огромных вложений физических сил. Тема балета у Серова раскрывается в работе творческой мысли над ролью, в достижении красоты танца благодаря труду духовному. Дега в отличие от Серова показывает усилие, вложенное в движение танцовщиком, иногда механическое и привычное, наизусть заученное, которое не требует напряженной мысленной деятельности. Но оно необходимо, потому что особенность этой профессии – постоянный труд и преодоление себя. В развитии и вариациях одной основной темы – повседневной жизни танцовщиц, больше сходства между работами Серебряковой и Дега. Одна из особенностей балетных произведений Серебряковой – это изображение в интерьере многофигурных композиций. Мирискусники впечатляли зрителя картинами-зрелищами, картинами-спектаклями. Серебрякова впервые решает тему балета в

интерьере театральных уборных, где гримируются, разминаются и готовятся к выходу на сцену артисты. Подобно Дега, она проникает за кулисы, приоткрывая дверь в творческую лабораторию, где рождаются образы. Хотя и схожими в некотором ряде работ, эти два великих художника в творческом плане идут различными путями. В танцклассах Дега нет чудодейственного света прожектора, аплодисментов и цветов, а есть зал, соленный от пролитого пота; однообразная картина повседневности, каждодневной изнуряющей тренировки. У Дега же балет – обыденность неприглядная, а у Серебряковой – возвышенная и поэтичная. Хотя картины Серебряковой – тоже цех с привычной подготовительной работой перед спектаклем, но произведения передают восторг от красоты, предвкушение праздника. Художница, запечатлевшая часы подготовки перед выходом на сцену на вертикальных и горизонтальных форматах – «Балетная уборная. Снежинки. Балет Щелкунчик» (1923, Государственный Русский музей) (Рис.24), «Балерины в уборной. Балет Пахита» (1922, собрание И.С. Зильберштейна) (Рис.23), «В балетной уборной. Балет Фея кукол» (1922, Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина), «Девочки-Сильфиды. Балет Шопениана» (1924, собрание С.Н. Серебрякова), располагала фигуры только одевающихся и уже готовых балерин, занятых в первом акте, так, словно ей доставляло наслаждение показывать процесс трансформации конкретной танцовщицы в законченный образ красоты и гармонии. Интерес к балетной теме на рубеже веков не ограничивался работой участников «Мира искусства», Серова и Серебряковой. Выставки, часто организовываемые С.П. Дягилевым, были буквально заполнены произведениями неизвестных художников: можно назвать имена С.А. Сорина, М. Детома, А. Мака и многих других. Эта эпоха оставила после себя большое духовное наследие. Танцовщики и балетмейстеры – А.П. Павлова, В.Ф. Нижинский, М.М. Фокин – также создавали скульптурные, графические и живописные работы, которые могут быть приравнены к произведениям профессиональных

художников и представляют интерес, поскольку авторы стремятся показать балет изнутри, но новыми для себя изобразительными средствами.

Балет – одна из самых недолговечных форм искусства. И это обстоятельство повышает её ценность. Как бы ни было сложно запечатлеть балет до появления фото- и видеотехники, попытки начались с возникновением самого танца и продолжаются по сей день. Разбираемся, кто, как и почему изображал балет с XIX века и по сегодня. Все начиналось с литографии.

Для XIX века печатная графика была не столько характерным направлением развития изобразительного искусства, сколько единственной доступной тиражной техникой. Все книги, афиши, буклеты, брошюры печатались либо в технике офорта, либо – литографии. Именно поэтому проще найти изображения многих известных балерин того времени в виде литографского оттиска, чем в любом другом формате.

Больше всего портретов у одной из первых балерин, ставших на пуанты, – знаменитой Марии Тальони. Тальони рисовали многие, в том числе и маслом на холсте, как требовала мода времени. Однако один из самых известных ее портретов – в сценическом костюме для балета «Зефир и Флора» – выполнил Альфред Эдвард Шалон в технике литографии. Он рисовал Тальони в разных сценических образах – Сильфиды, Флоры, Феи цветов и других.

Часть работ создавалась для афиш, рекламных буклетов и программ, часть, чтоб растиражировать изображение известной балерины на радость ее поклонникам. Все работы исполнялись, чтобы максимально усилить фантастичность образа. В угоду моде нарушались законы анатомии и гравитации, но тогда эти жертвы не считались значительными.



Рис.11. А.Э.Шалон. «Pas de Quatre Grisi/Taglioni/Grahn/Cerrito».1845.



Рис. 12. А.Э.Шалон. Мария Тальони в балете «Зефир и Флора»1833.

В 1845 году свет увидела литография Шалона «Pas de Quatre Grisi/Taglioni/Grahn/Cerrito» (Рис.11). Работа изображала четырех балерин с международной славой – Карлотту Гризи, Марию Тальони, Фанни Черрито, Люсиль Гран– и разошлась огромным тиражом. Можно сказать, что такие литографии были своего рода мерчандайзингом XIX века.

Литографии с известными балеринами середины XIX века можно встретить в творческом наследии Геведона, Августа Жюля Бове, Эдуарда Блоха. Более того, до нас дошло много картин и отпечатков 30-х и 40-х годов XIX века, авторов которых установить не удалось.

Бесстрастный мастер движения

Бесспорно, Эдгар Дега – один из самых известных художников, писавших балет. Дега был фанатично влюблен в рисунок и весьма опосредовано интересовался балетом в целом и балеринами в частности. В погоне за темой в равной степени эстетичной и позволяющей использовать богатство художественных техник.

Главной темой была работа балерин на репетициях, за кулисами и на сцене. При этом мастер полностью игнорировал личности балерин, обходился без акцентов на сюжетах балетов, стирал все социальные аспекты и возможные подтексты. Его интересовала ткань, тела в движении и свет. Все остальное просто не попало в область интересов художника, который сегодня в первую очередь ассоциируется с балетом.



Рис.13.Эдгар Дега. «Голубые танцовщицы».1897.



Рис.14. Эдгар Дега «Танцовщица, поправляющая туфельку».1870.

После Дега

Тему балета использовали в своих работах многие современники Дега. Каждый при этом освещал интересные конкретно ему детали, в присущей только ему одному манере.

Жан-Луи Форен, французский художник конца XIX – начала XX века, занимался графикой, иллюстрацией и изображением сложных нравов светской жизни Франции своего времени. Балет и балерины просто не могли не войти в его «репертуар» и не занять в нем значимого места.



Рис.15. Жан-Луи Форен. «Фойе Оперы».

В одном ряду с Дега и Фореном нужно поставить довольно специфического и абсолютно не эстетичного французского художника. Речь пойдет об Анри де Тулуз-Лотреке. Лотрек смотрел на блестящий французский свет сквозь призму своего незаурядного ума и приобретенной в раннем возрасте инвалидности. Неудачлив в любви, именит, умен, он ярко вспыхнул и умер, не дожив до 37 лет.

Художник не гнался за эстетикой, он искал правды, а порой – несовершенства, чтобы скрасить свои недостатки. В результате мир получил несколько образцов постимпрессионистской живописи, изображающих балерин за кулисами.



Рис.16. Анри де Тулуз-Лотрек. «Танцовщица, поправляющая трико».
Рис.17. Анри де Тулуз-Лотрек. «Сидящая балерина в розовых колготках».

Но красота подлинная всегда останется темой для творца. Доказательством тому станут работы трех художников с блестящей карьерой, которые в определенный момент своего творчества попали в театр.

Лаура Найт – британка, личность для своего времени, мягко говоря, незаурядная. Она стала первой женщиной удостоившейся ордена Британской империи, была военным художником во время Второй Мировой войны, работала в зале суда штатным художником на Нюрнбергском процессе и рисовала труппу Большого театра, приехавшую на гастроли в Лондон Гранд Опера.

Найт рисовала актеров кино, театра, циркачей и балерин. В поле ее зрения попала труппа Дягилева во время Русских сезонов. Среди работ о балете этой художницы, можно найти портреты Карсавиной и Лопуховой, сцены закулисы, подготовки к выходу на сцену и сложные па во время представления.



Рис.18. Лаура Найт. «Закулисье».



Рис.19. Лаура Найт. «Балетная туфелька».1932.

Американский художник Эверетт Шинн входил в объединение “Восемь”, был авангардистом и протестовал против консервативного и закостенелого взгляда на искусство. Во время одной из поездок в Европу он начал рисовать театр. В балете он горячо ценил диалог между актерами на сцене и темным морем зрительного зала, ее окружающем.

Шинн был убежденным художником своей эпохи. Он не рисовал модных балерин или сцены из известных балетов, он рисовал веселье, фейерверк таланта актеров и тех, кто делает этот талант значимым – публику.



Рис.20. Эверетт Шинн. «Балет».1944

Третьим в списке балетоманов станет Пабло Пикассо. Известнейший мастер открыл для себя балет благодаря «Русским сезонам». Жан Кокто и Эрик Сати, работавшие с Дягилевым, пригласили Пикассо создать с ними сценографию и эскизы костюмов для постановки балета «Парад». Художник согласился и выполнил работу с невероятным увлечением, хотя сам балет европейская публика в итоге не приняла.

Во время подготовки балета «Парад» Пикассо познакомился со своей будущей женой, балериной Ольгой Хохловой. После женитьбы художник продолжил работать для «Русских сезонов» и его наследие естественно обогатилось картинами, изображающими балет в свойственной ему авангардной манере.



Рис.21. Пабло Пикассо. «Сидящая балерина».1920.

Рис.22. Пабло Пикассо. «Группа танцовщиц».1920.

Русские художники о русском балете

Если французский двор стоит считать колыбелью классического балета, то Россия стала страной, принявшей эстафету в деле развития великого танца. Справедливо, что русских художников рисовавших балет тоже было немало.

Список, рисовавших балет, нужно начинать с имени Валентина Серова. Серов был востребованным портретистом и входил в компанию представителей русского авангарда. Сотрудничал с Дягилевым с 1902 года, принимая участие в выставках объединения «Мир искусства». Именно он сделал первую балетную афишу для «Русских сезонов» с Анной Павловой. Балерина изображена в полный рост в сценическом костюме для одноименной роли в балете «Сильфида».

Также известно, что Серов нарисовал несколько эскизов карандашом с Тамары Карсавиной и Михаила Фокина, и создал занавес к балету «Шахерезада». На этом его история с балетом заканчивается – точкой стал скандальный портрет Иды Рубинштейн, также блиставшей в первых дягилевских сезонах.

Зинаида Серебрякова, русская художница, работавшая в начале XX века, урожденная Бенуа. Семья Бенуа были известны как исключительно талантливые специалисты в сфере архитектуры и изобразительного искусства. Серебрякова была образцовой Бенуа. Она рисовала все. Ее стиль неизменно элегантен, а сюжетная линия художницы чрезвычайно широка.

В послереволюционные годы она получила разрешение на проход за кулисы Мариинского театра. В течение трех лет Серебрякова рисовала балерин. Вглядываясь в ее работы, сделанные в гримерных можно увидеть сходство с работами Дега. Художница действительно очень любила его творчество и некоторые сюжетные линии их работ пересекаются довольно тесно. Тем не менее, есть такие работы, как портрет балерины Гейденрейх, картины, выдающие подлинные отношения Серебряковой с театральной труппой – это дружба и искренняя личная привязанность.



Рис.23. З.Е.Серебрякова. «В балетной уборной» 1924.



Рис.24. З.Е.Серебрякова. «Балерины снежинки».1923.

Александр Герасимов обладал даром легко схватывать портретное сходство натуры и ощущал себя в первую очередь портретистом, хотя нередко обращался и к пейзажной живописи. Он любил широкую этюдную манеру письма, смелый лихой мазок, насыщенный колорит. Его руке принадлежат знаменитые картины – портреты в сценических костюмах балерин Софьи Головкиной (Рис.26) и Ольги Лепешинской (Рис.25). Здесь использован прием с зеркалом, который визуально увеличивает и без того большое пространство картины и позволяет рассмотреть танцовщиц со всех сторон. Обе картины хранятся в Третьяковской галерее.



Рис.25. А.М.Герасимов. «Портрет балерины О. В. Лепешинской».1939.
Рис.26. А.М.Герасимов. «Портрет балерины Софьи Головкиной». 1947

Рассказать обо всех, кто рисовал балет крайне сложно, поэтому назовем лишь некоторые из имен, на чьи работы стоит обратить внимание. Среди них Александр Яковлев, Савелий Сорин, Виктор Орешников, Евгений Устинов, Константин Сомов и многие другие.

Балет и современные художники

Тенденции предыдущих веков говорят о том, что художники рисовали балет там, где он развивался и был популярен. В конце XX века и Россия и Франция, утратили свое монопольное право на «лучший» балет. По всему миру стало много сильных трупп, школ и танцовщиков. Возможно, именно поэтому стало куда больше художников, изображающих балет в разных стилях и манерах.

Если поинтересоваться теми, кто еще обращался и продолжает обращаться к балету сегодня, стоит обратить внимание на работы таких художников как Гуань Цзэцзуй, Стефана Пэна, Роберта Кумбса, Тан Юань Ву, Нгуэн Тан Бина, Тадеуша Войтковского и др. Многие из них подражают

мастерам прошлого и показывают самые привлекательные и оттого иллюзорные грани балета.

Рассмотрим на примере современного художника – американца **Роберта Хайндела**. В 80-х, на пике своей карьеры иллюстратора, он обратился к теме балетной живописи. Сотрудничество **Хайндела** с труппами Сан-Франциско, Королевского балета Великобритании и другими принесли ему прозвище «художник танца». Он жил балетом настолько, насколько это было возможно для не танцора.



Рис.27.Роберта Хайндел. «*THE RED BARRE*».

Содержание картин Хайндела – это не просто эстетика движения и история, это рассказ о характере движения и усилении в танце. Складывается впечатление, что Хайндел старается нарисовать ту железную волю, которая позволяет телу человека создавать балет. Сюжеты его работ недосказаны ровно настолько, насколько их может дополнить наше сознание. А выбранные линии и ракурсы словно приводят в движение и оживляют все пространство полотен. Изображая реальные будни балетной труппы,

художник сумел при этом не вырезать балет из мира фантазии. Именно с ним изначально ассоциируется это искусство.

1.2. Тема балета в произведениях известных скульпторов

Балет в скульптурной интерпретации в начале XX века нашел яркое воплощение не только в живописи и графике, но и в скульптуре, имеющей особые, только ей присущие возможности. Стилистика позволяет передать едва уловимые нюансы балетных движений, словно незаконченных, остановленных на полувыражении. Так, в Т.Н. Свирской, ученице А. Дункан, выступавшей в раскрепощенном, естественном стиле Трубецкой увидел антипод А.П. Павловой и ее интеллектуально-духовному танцу. В противоположность некоторой размытости, зыбкости контуров Павловой, создаваемым гипсом, появляется отлитый в бронзе «телесный» образ Свирской.



Рис.28. Паоло Трубецкой. «Танцующая балерина».1913.

В «Танцовщице» Врубеля косою вихрь движений скульптурных форм образует нескончаемый поток волшебного-мистического танца. Еще более неожиданны балетные скульптуры из дерева С.Д. Эрзи. Они выделяются на фоне рассмотренных выше произведений, выражают неординарное творческое видение автора, определенный философский подход к теме танца. Его «Балерины» окрашены в романтические тона и в этом сродни образам Врубеля и Трубецкого. Но в отличие от импровизационных поз их танцовщиц, балерины Эрзи демонстрируют вполне определенное движение, всегда конечное: его начало или завершение. Изображая А.П. Павлову, М.Ф. Кшесинскую в позе арабеск, Трубецкой придает ей некую стертость: это не арабеск, а полуарабеск, словно минутное раздумье.



Рис.29. С.Д. Эрзя . «Танец (Балерина)». 1930.

«Танец (балерина)» Эрзи (1930, Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С.Д. Эрзи) (Рис.29), напротив, имеет предельно ясную схему, четкость и законченность позы. Статическая категория скульптуры и динамическая форма танца соединяются в синтетической структуре пластического образа, отражающего телесность, связанного с ощущением движения или восприятием через него информации.

Совершив краткий экскурс в историю осмысления балета в искусстве, мы можем выстроить типологию художественных образов, сложившуюся в начале XX века, получить представление о мастерах, выявить волновавшие их проблемы, которые решались в работе. Мастера, остановив мимолетные мгновения, сохранили непреходящие образы, продлив их «сценическую» жизнь. И теперь, знакомясь с произведениями, где запечатлен танец, мы открываем для себя секреты этого искусства и духовного взаимодействия художников и хореографов одной эпохи. Из всех сценических видов деятельности балет ближе всего к скульптуре, так как главным средством художественной выразительности им служит пластика. Она позволяет говорить со зрителем исключительно языком тела, всегда выразительным и одухотворенным. Пластика неисчерпаема, в нее, заключающую непрерывную вибрацию движения форм, линий, объемов, можно углубляться бесконечно. Через движение в балете и скульптуре раскрывается психическое состояние модели, которое становится средством создания художественного образа. О. Роден в статье «Возрождение танца» сказал: «С точки зрения пластики есть чему поучиться у этих артистов и извлечь из их искусства урок изящества». Кроме того, скульптура и балет обладают замечательной способностью передавать красоту движения в объемной, а значит, особенно наглядной и убедительной форме. Можно с уверенностью сказать, что запечатлевшие танец скульптурные работы были созданы с пониманием возможностей этого вида искусства. Как и в живописи, в скульптуре можно выделить несколько жанровых линий в трактовке балетной темы. Это и портреты, и произведения, где артист запечатлен во время танца и в момент отдыха. В плане духовной интерпретации балетного образа особенно интересно эмоционально-романтическое направление. Как и мирискусникам, скульпторам оно открывало неизведанный мир поэзии, присущей языку танца. Образы романтического балета стали любимой темой для воплощения в пластике, поскольку фантастичны и загадочны, наделены способностью преобразовываться в чудесное представление. Подобные

произведения П.П. Трубецкого, М.А. Врубеля, С.Д. Эрзи, может быть, не самые значимые в их наследии, однако в них раскрываются многие идеи и творческие особенности, звучат сокровенные мысли авторов. Можно проследить некоторое сходство между этими работами: они совпадают в интерпретации балетной темы, соединении вымышленного и реального. В скульптуре Врубеля «Танцовщица. Фантазия» (Государственный Русский музей) интерес представляет сложный поворот головы героини. Трепетные прикосновения резца ощутимы на поверхности фигуры, сам гипс подсказывает движение масс, появление образа, словно рождающегося из стихии и обретающего изысканную форму. Скульптурный материал играет существенную роль и позволяет говорить о равном значении как зрительных, так и осязательных ощущений. В работах Трубецкого: «А. Павлова» (зарубежное собрание), «Танцовщица» (Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина), «Танцовщица» (Рязанский государственный областной художественный музей имени И.П. Пожалостина), «Танцовщица Тамара Свирская» (1911, собрание Давида Якобашвили) – постижение природы балета также идет не столько через изображение, сколько через динамику, интонацию, технику и стиль лепки. За фактурой материала после движения стека просматривается внутренний настрой художника, его восприятие мира, работа мысли. Созерцание танца порождает в чутких душах Врубеля и Трубецкого мгновенное настроение, которое они пытаются воплотить.

Выводы по I главе

Интенсивная творческая деятельность российских и зарубежных авторов, работавших над образами балета, произведения, посвященные русскому балету, и самими артисты балета и хореографы, способствовали

массовому распространению новых идей и последующему развитию изобразительного искусства. Тема балета получила широкое развитие на рубеже веков и имела своё продолжение в советском искусстве. Многие мастера конца XIX - начала XX вв. стали первыми художниками советского балетного театра, что преемственно связало новое поколение с традициями русского искусства. В советскую эпоху балет получил новый виток в своем развитии. Наследуя традиции М. Фокина А. Горского, Т. Карсавиной А. Павловой, В. Нижинского и других выдающихся деятелей хореографии, он смог раздвинуть тематические границы и наполнить его высокой идейностью.

В подробную иконографическую летопись начинают складываться произведения, связанные с этой темой. Она продолжит расти и вширь и вглубь, включать в себя все новые уровни осмысления пережитого, и еще не изученные страницы классического танца в изобразительном искусстве, учитывая прежний достигнутый и высокий уровень художественности и духовности.

ГЛАВА II. ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА К СОЗДАНИЮ ЖИВОПИСНОЙ КАРТИНЫ

2.1. Поиск идей, сюжета и образов для дипломной картины

Тема дипломной работы «Юные балерины» была выбрана не случайно, ведь красота и изящество балетного искусства всегда волновала сердца художников на протяжении многих десятилетий. Как сказала великая балерина Анна Павлова: «Давайте больше танцевать и постараемся обрести больше красоты в танце, также, как и в жизни. Истинный художник, танцует ли он или делает нечто иное, всегда стремится к красоте. Так давайте же станем миром истинных художников, как становимся миром танцовщиков, поскольку, заменяя уродство красотой, как в видимых изображениях, так и в неосязаемых областях, мы понемногу приближаемся к счастью и совершенству....»

Мне понравилась идея объединения двух самых прекрасных художественных форм, когда-либо изобретенных человечеством: танца и живописи.

Как и жизнь, балет эфемерен, очень духовен, очень эмоционален и полон аллегории и семиологии. Балет волнующий и захватывающий, потому что он существует «в данный момент» В тот самый неуловимый миг - в тот момент, когда тело танцора бросает вызов гравитации, превращая время и пространство в мимолетную сияющую красоту. Но помимо красоты движения в балете меня привлекает в первую очередь сам человек – натура, пластика и одухотворенность балерины, которая даже в момент статики, в момент отдыха между действием танца, так же неизменно - прекрасна.

Меня всегда поражала живописность балета. Во время выступления происходит контакт, действие на сцене со зрителями, сидящими впереди. Это особенно заметно сидя в первом ряду, с этой точки зрения сценография и танцоры действительно похожи на движущуюся картину в обрамлении

авансцены вместо рамы. Тесная связь между живописью и балетом была отмечена и влиятельным теоретиком и учителем Жаном-Жоржем Новерром (1727-1810), который поощрял хореографов изучать живопись, чтобы составить эффективные театральные постановки.

Главным элементом придуманного мной образа являются юные девушки балерины. Успех картины зависит от удачного нахождения композиции и наиболее выгодного расположения основных композиционных элементов в заданном формате. Очень важны такие компоненты как действие, пластика, поза, жесты, эти элементы композиции способствуют раскрытию образа и состояния натуры. Правильно подобранные и выверенные цветовые отношения, фон и предметы декора, а также сама композиция влияют на эмоциональное состояние, подчёркивают отведенную роль для натуры и задают определенное настроение всей картине.

Простое бездумное изображение или копирование случайно взятых и потому мертвых для искусства предметов и персонажей – это есть натурализм. Для реалистической живописи задачи стоят намного сложнее. Постепенно ввожу в картину детали интерьера: тренировочная сумка и балетная пачка на полу, стул с брошенным на него второпях шарфом, большое окно с молодой весенней зеленью за ним и чистым голубым небом, небольшой светильник на стене балетного класса. Одна из важнейших задач для художника это раскрытие характерных качеств и свойств своей натуры. Долгим и трудоемким путем достигается сходство с натурой. Художник не просто копирует природу, а с помощью анализа и обобщения ощущает и запечатлевает черты свойственные только этой конкретной модели. В данном случае – передает мимолетность момента, старается уловить сокровенную атмосферу девичьего доверительного разговора. О чем они говорят? Что тревожит юные сердца девушек весной?

Не зря взгляд юных балерин обращен в окно, которое наполняет весенним светом и воздухом все пространство класса, и олицетворяет еще

неизвестное, но манящее будущее, «выход» во взрослую жизнь, их надежды и мечты.

Две девушки в балетных пачках стоят рядом с большим окном хореографического класса и о чем-то разговаривают, делятся друг с другом своими переживаниями в перерыв между занятиями. Одна из девушек чуть больше отвернута к окну и что-то рассказывает, а вторая внимательно слушает ее, трогательно положив свою руку на ее ладонь в знак поддержки и понимания.

Все элементы композиции гармоничны и соподчинены между собой. Колорит картины построен на плавных переходах синего, розового, красного и белых цветов. Есть вход в композицию с помощью дополнительных деталей интерьера – стула с шарфом и брошенной на полу юбкой и сумкой, фигуры двух балерин у окна - главный центр картины.

2.2. Выполнение поисковых и натуральных эскизов, этюдов, зарисовок на выбранную тему

При работе над станковой картиной необходимо предварительно создать эскизы и написать этюды с натуры что является важным первым этапом при создании картины.

Эскиз в живописи – это проект будущей картины. Все основные вопросы должны быть продуманы и решены в эскизе. Идею, сюжетный замысел, основную мысль надо выразить в нем понятно и просто.

Обозначив замысел и определившись с приблизительным форматом картины, можно начинать композиционный поиск эскизов, этюдов. Сперва эскизы выглядят как грубые тональные или линейные рисунки, но именно они определяют будущую композицию и строй элементов к формату картины. Зарисовав серию из таких эскизов и этюдов, художник должен

отобрать наиболее интересный и соответствующий его творческой задумке вариант.

У меня уже был подготовленный этюд, который я использовала для дальнейшего усовершенствования своего творческого замысла. Важно было и окружение, и правильно выбранное время суток с подходящим освещением, и композиционный натюрморт на полу в танцевальном классе.

После определения сюжета, основных элементов композиции и формата, нужно подтвердить окончательный вариант композиции, который должен соответствовать таким принципам как:

- Наличие цельности композиции, т.е. ее неделимости и целостности восприятия.
- Подчиненность второстепенного главному.
- Уравновешенность всех частей композиции.
- Читаемость планов: переднего, среднего и дальнего.

Попутно в процессе нарисован ряд графических набросков, зарисовок и написаны этюды маслом. При поиске образа натурой для меня стали ученицы художественного училища.

При поиске композиции был написан и задуман ряд деталей интерьера построенных в разном колорите с разными элементами. А так же ряд этюдов интерьера балетных классов. Также были подготовлены графические наброски и живописные этюды головы и фигуры балерин в различных позах и поворотах.

Как только подготовительные эскизы найдены, автор отбирает из них наиболее удачные и подходящие к его замыслу. Потому что эти эскизы хранят свежесть первого впечатления от природы, еще не замыленный взгляд. Поэтому важно использовать их в дальнейшем рабочем процессе на картине. Художник пишет на холсте большого формата, а для этого нужно постоянно отходить от работы, чтобы видеть целостно картину, и сверяться с

заранее подготовленными эскизами и этюдами. Это облегчит ход работы и поможет правильно выстроить для себя весь творческий процесс.

Для начала нужно определиться с итоговым композиционным эскизом. Когда он выбран, замерен и разделен на клетки, можно определиться с размерами будущего картона и соответственно холста того же размера.

Рисунок на картоне выполняется мягкими материалами, это могут быть соус или уголь. Так как формат будущего холста достаточно большой, то он подразумевает четкую тональную проработку формы, света и тени, полутона в картоне. При работе с рисунком автор корректирует и устраняет недочёты. По завершению, рисунок с картона переводится на кальку, а после с кальки на подготовленный холст.

Выводы по II главе

Приступая к работе над художественно-творческой частью диплома, мной была поставлена цель – написать станковую картину. При выборе темы, были тщательно отобраны композиционные эскизы и этюды с натуры. Главной натурой были студентки хореографического училища. В рабочем процессе над преддипломной практикой, дополнительно корректировался уже имеющийся материал и создавался новый – эскизы, выполненные в ходе учебной программы. Необходимо было проработать как можно больше эскизов и набросков, среди которых были отобраны наилучшие. Все эти эскизы и наброски впоследствии будут выставлены вместе с дипломной работой, так как именно они являются первоначальным этапом долгой и кропотливой работы. Также был проработан картон и определен точный формат холста. Для картины приобретена соответствующая замыслу и колориту рама

ГЛАВА III. ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ КАРТИНЫ «ЮНЫЕ БАЛЕРИНЫ»

3.1. Практическая реализация живописной картины на начальном этапе

Профессиональный подход к написанию картины заключается в том, что бы до того как приступить к работе на холсте, необходимо правильно подготовить вспомогательный материал: наброски, зарисовки, эскизы и этюды. Так как дипломная работа пишется на холсте большого формата, нужно выбрать льняное, крупнозернистое полотно. Это поможет придать фактуру наносимым мазкам. Во-первых холст не должен быть хлипким, иначе его может повести в процессе работы. Конструкция должна быть крепкой с надёжным, прочным каркасом. Во-вторых нужно убедиться, что холст не провисает и натянут хорошо. Но так же не стоит слишком перетягивать полотно, это может повлечь разрывы за собой ткани и кракелюры на красочном слое. Иногда случается так, что после нескольких живописных сеансов холст начинает провисать. Для предотвращения этого, на задней стороне подрамника есть деревянные колышки, которые необходимо подбить в специальные углубления в углах картины.

Прежде чем переносить рисунок на холст, нужно убедиться в подобающем качестве полотна, его проклейки, натяжки и грунтовки. Необходимо выбрать хороший крепкий холст. Размер выбранного мной формата (110x80см). Для работы я выбрала льняной и крупно-зернистый холст, который хорошо подходит для композиции моей картины. Он проклеен несколькими слоями желатина и клея ПВА, а затем загрунтован белым акрилом, что предотвращает пропитывание ткани краской с последующим разрушением основы под живопись.

Когда холст полностью подготовлен можем приступить к дальнейшей работе.

Сначала выполняем линейный рисунок на картоне, а затем переносим его на кальку пресованным углем или графитом. После этого переносим на живописное полотно и закрепляем подмалёвок смесью масла с тройником и слоем прозрачных лессировочных красок.

Необходимо проверить хорошо ли натянут холст. То есть нет ли на нем просветов и разрывов, и только затем можно приступить к переносу рисунка с картона на холст. Аккуратно протираем углем или графитом кальку по задней стороне, растушевываем, затем переворачиваем и крепим к холсту с помощью скотча. Фиксируем и обводим по контуру силуэты предметов, немного продавливая, чтобы уголь или графит наверняка отпечатался.

После переноса нашего рисунка с кальки на холст, закрепляем лессировочной масляной краской немного разбавленной разбавителем или тройником. Кисти нам понадобятся из мягкого синтетического ворса.

Можно наметить тонкой, полупрозрачной линией границу света и тени.

Один из ответственных моментов в работе над картиной – это первая прописка холста, так называемый подмалевок, который закладывает основу окончательного цветового решения. Нельзя допускать, чтобы холст замазывался приблизительно. Всякая условность в цвете, допущенная в начале работы, в дальнейшем приведет к серьезным ошибкам. Переходить к более углубленной проработке отдельных форм можно лишь после того, как в подмалевке будут верно определены основные цветовые отношения на которых будет построен весь колорит картины. Время просушки подмалевка зависит от толщины красочного слоя и от того какими красками и на каком грунте сделан подмалевок. А так же от внешних условий, ускоряющих или замедляющих высыхание работы.

Далее уточняем характер освещения, основные тоновые пятна и общий колорит картины. После того как подмалёвочный слой просох, можно

переходить к основному этапу работы. Выявляем и соединяем соотношение крупных форм к малым и тональные .

Приходя к проработке деталей, нельзя забывать об их роли в целом. Правильно взятые отношения тени и света, полутона и рефлекса очень важны. Нужно все время сравнивать их друг с другом. Начиная от самых темных тонов и постепенно переходя к самым светлым. Мною были использованы такие краски как кармин, английская красная, кадмий красный светлый, кобальт синий средний, ультрамарин светлый, марс коричневый, волоконскоит, умбра жженая, сиена натуральная, вандик, охра золотистая и охра светлая. Был использован тройник в качестве разбавителя, сочетающий в себе пихтовый лак, пинен и масло. Разбавитель - тройник делает краску прозрачней и помогает быстро скрепить тонкий слой подмалевка с последующими пастозными слоями. Для разжижения красок не следует злоупотреблять маслом. Лучше разбавлять их растворителем и лаком.

На следующем этапе необходимо передать наиболее точно тональные и световые отношения. Детали нужно писать в последнюю очередь.

Дальнейшая работа может вестись путем наложения очень тонких слоев краски или все более корпусными мазками. Автор выбрала смешанную технику письма. После полупрозрачных лиссеровок приступила к более пастозному написанию картины широкими мазками. Красочный слой стала накладывать гуще и плавно вводить белила в цветовой строй картины. Удачно положенные тени были оставлены в подмалевочном варианте, а светлые части написаны пастозней. Нельзя наносить краски на недостаточно просохшие нижележащие слои. А в процессе работы при исправлениях, не надо допускать слишком больших наслоений красок. Лучше их удалять мастихином и продолжать писать по очищенному месту. При пастозной живописи можно слегка соскоблить бритвой верхнюю корочку красок, одновременно выравнивая излишние неровности и бугорки в красочном слое.

Очень важный момент после просыхания, краска обычно меняет свою тональность и садится. Это зависит от льняного масла, которое впиталось нижний слой краски. Если же масла недостаточно, то картина может прожухнуть. Для восстановления пожухлых мест их следует покрывать лаком для ретуши или уплотненным льняным маслом (длительное время выдержанным на солнце). Старые мастера протерали пожухлые места на картине разрезанной луковицей или чесноком – это способствовало лучшему сцеплению новых слоев краски с нижележащими.

Обязательно нужно постоянно отходить от работы, рассматривая ее издали, внимательно анализируя. Нельзя писать упервшись взглядом в одно место на картине, нужно видеть ее целиком, одновременно подтягивая слабые места к сильным.

3.2. Практическая реализация живописной картины на завершающем этапе

Цветовой колорит моей картины получился легким и весенним. Он построен на гармоничных и плавных переходах голубого, зеленого, синего, розового, серого и белых цветов. За окном солнечный день, возможно начало нового дня. Балетный класс большой и просторный, весь освещен мягкими солнечными лучами, а по паркетному полу скользят полупрозрачные легкие тени. У окна мы видим два силуэта молодых девушек. Руководствуясь законами построения планов в пространстве, на переднем сосредотачиваем самые тёплые цветовые отношения и делаем их холоднее по мере растворения в воздушной среде второго плана.

На последнем этапе можно приступить к введению рефлексов и бликов, уточнению деталей на заднем плане, например в пейзаже за окном. Детали остаются соподчиненными, второстепенными героями и не мешают

главенствующему центру. Они сосуществуют в гармонии друг с другом. Для этого не стоит слишком детально прорабатывать дальний план, что бы он не «лез вперед» и не мешал основному композиционному центру. Я использовала прием сфумато, который помогает смягчить отдаленный пейзаж и придает ему воздушность.

Завершая работу, нужно еще раз убедиться в правильно расставленных акцентах. Например, прохладные акценты подчеркивают теплоту основного колорита картины, а если картина выполнена в сдержанных и холодных тонах, то теплые детали придадут контрастности. Так же не стоит забывать о взаимовлияниях, объединяющем цвете освещения и отраженном свете от предметов. Иначе живопись может смотреться раздробленной. Динамика теплых и холодных цветов оживляет живопись. Важно «погружать» предметы в цветовую среду. Цвета окружающие объект будут влиять на его локальный цвет, его окраску.

В ходе работы над картиной, была достигнута гармония в соотношении деталей и соподчинении общего и частного. Правильно найденно цветовое решение, соответствующее творческому замыслу.

Законченная картина покрывается покрывным лаком с целью предохранения от пыли и грязи и защиты от внешних атмосферных воздействий. Для покрытия лучше использовать широкую мягкую кисть из синтетики, что бы лак лег на поверхность картины тонким слоем, а лаковые мазки не были видны. Покрывать картину лаком стоит только после полного ее высыхания, то есть по прошествии одного года. Лучше это делать в два слоя. Второй лаковый слой наносится после полной просушки первого, т.е. по прошествии пяти – семи дней.

При завершении и оформлении готовой работы нужно помнить, что грамотно подобранный багет не должен перетягивать на себя внимание. Он должен гармонировать с картиной ее колоритом и внутренним содержанием.

Как сказал великий мастер Леонардо Да Винчи: «картина никогда не бывает закончена, а только заброшена». В этих словах есть своя правда. При завершении картины нужно задать себе вопрос: добились ли вы того, чего хотели? Все ли поставленные задачи выполнены? Если да – работа завершена. А если остаются сомнения, то можно взглянуть на работу через несколько дней свежим не «замыленным» взглядом и еще раз ее проанализировать. И наконец, нужно сфотографировать свою работу для портфолио. Обязательно делаем это до того, как картина поедет на выставку или окажется в галерее. Иногда художники оканчивают работу на последней минуте и пропускают этот шаг, а потом долго пытаются раздобыть фото собственного произведения. Так что нужно позаботиться о сохранности информации о своих картинах.

Выводы по III главе

В процессе письма автор старался сохранить гармонию цветового и композиционного строя картины. В работе использованы такие художественные инструменты как кисти из щетины и синтетики разных размеров, мастихин. Только в последний момент приступили к прописке деталей а также деталей заднего плана.

Все написанные этюды и эскизы, а также сама дипломная работа, были оформлены в специально подобранный багет. Графичные наброски и зарисовки, закреплены на специально подобранном планшете. Цвет этого планшета тоже гармонирует с набросками, что создает презентабельный вид.

Теоретическая часть, в которую вошел ретроспективный обзор на тему балета и образа балерин в творчестве знаменитых художников, поэтапное

описание хода работы над практической частью диплома, оформлена в переплет.

Готовая дипломная картина, картон, поисковый материал (наброски, зарисовки, эскизы, этюды) сфотографированы и помещены в приложение пояснительной записки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По итогам проделанной работы, были достигнуты следующие результаты. Автор ознакомилась с основными стилями и направлениями в которых художники раскрывали тему балета: академизм, реализм, символизм, авангардизм и модерн. Так же проанализировала картины советских, французских и американских художников-живописцев, затронувших данную тему и попытавшихся передать образ балерин на своих полотнах. По завершении были освоены и закреплены техники масляной живописи, а так же навыки поэтапного ведения работы над живописным полотном. Автор узнала о пользе и помощи набросков, зарисово, эскизов и этюдов с натуры для преддипломной работы. Они оказали большую помощь на начальном этапе своей работы. Я обогатила свои знания о композиционных приемах и их основополагающих элементах, таких как тоновое и цветовое решение картины. Еще раз закрепила владение и правильное применение живописных материалов: масляных красок, растворителей, лаков и графических материалов: соус, графит, уголь, сепия. Так же в соответствии с применением разных живописных техник, я научилась правильно подбирать кисти. Научилась подбирать багет и выяснила влияние рамы на колорит картины и зрительское восприятие. Поэтому правильно подобранная рама – важный заключительный этап в работе над картиной. Именно багет завершает и «собирает» картину воедино и подчеркивает ее достоинства.

Таким образом, автор считает, что практическая часть дипломной работы выполнена и поставленные задачи решены в соответствии с заданной целью.

Список используемой литературы

1. Альбом вырезок из русской и иностранной прессы, посвященной выступлению Мордвина, Павловой, Балашевой и др. (1.10-1915) -Библ.ВТО. М. , 2004.
2. Андреева Л.В. Советский фарфор. 1920-1930 гг. М., 2011.
3. Аркина Н.Е. Анна Павлова. «Неумирающий лебедь».М., 2018.
4. Балет: Энциклопедия. (Гл.ред. Ю.Н. Григорович). М., 2008.
5. Балет в рисунках П. Гончарова. Спб., 2016.
6. Балет и эстетика. Спб.2012.
7. Бакст Л. Серов и я в Греции. Дорожные записи. Берлин, 2011.
8. Бассехес А.И. Театр и живопись А.Я. Головина. М., 2006.
9. Бахрушин Ю.А. История русского балета. М., 2002.
10. Белый А. Л. Бакст Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1978. Л., 2013.
11. Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л.,2004.
12. Бенуа А. Беседа о балете в кн.: Театр. Книга о новом театре. Сборн.ст. Спб.,2014.
14. Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 5-ти кн. М., 2000.
15. Бенуа А. размышляет. Статьи, письма, высказывания. М., 2009.
16. Бенуа А. Художественные письма. Салон и школа Л. Бакста. Речь 2018.
17. Бескинъ Э. Сказки тела Театральная газета (1914) и 23.- с.3.2005
18. Бернашг Г.Б. А. Бенуа и музыка. М., 2014.
- 19.Билибин И. Я. Статьи, письма. Воспоминания о художнике.м1. Д. 2000.
20. Богданов-Березовский В.М. Статьи о балете. I., 2015.
21. Большой театр СССР. История: Опера, балет. Под ред. С. Лушина. М. 2007.
22. Борисова Е.А. Г.Ю. Стернин. Русский модерн. М., 2002.

23. Борисовская М.А. Л. Бакст. М., 2016.
24. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. М. 2008.
25. Брешко-Брешковский Н. Балет в русской живописи. Балет 2001.
26. Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыкальный театр. М., 2014.
27. Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыка. Л., 2017.
28. Ватагин В.А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. М., 2004.
29. Вашкевич Н. История хореографии всех веков и народов. М., 2019.
30. Величие мироздания. Танцсимфония Федора Лопухова с авто силуэтами Павла Гончарова. П., 2003.
31. Виноградов О.М. Содружество муз. (О связях балета и изобразительного искусства) Искусство, 2015. - № 10. - с. 12-15.
32. Власова Р.И. Русское театральное-декорационное искусство нач. XX века: Из наследия петербургских мастеров. Л., 2000.
33. Выставка произведений живописи и графики, переданных « А.С. Сориной в дар музеям СССР. М., 2000.
34. Beaumont C.W. Anna Pavlova. London., 2008.
35. Beaumont C.W. Michel Fokine and his ballets illustr.- London, 2003.
36. Beaumont C.W. Serge Diaghilev. London., 2016.
38. Buckle R. Nijinsky (His life and art) New York., 2015. Buckle R. Nijinsky . Harmondsworth: Penguin Books, 1975. Buckle R. Gross Valentine. London, 2005.
39. Bovrlt J.E. Russian Stage Design scene innovation 1910-1930: From the Collection of M.Lobanov Rostovsky 2000.
40. Catalogue principally of Diaghilev Ballet material. London., 2014 .
41. Catalogue principally of Diaghilev Ballet Material: Decor and costume Designs, Portraits and Posters. London, 1969, 364365366367368369370, 371, 372, 373374. 375. 376. 377. 378379.
42. Catalogue of the Commemorative Exhibition organised by the London Museum. London., 2008.

43. Collection de peintures de nos jours appartenant à Serge Lifar. Exposition. Paris., 2000.

44. Collection des plus beaux numéros de comédies illustrées et des programmes de puis le début à Paris, 1909-1912. Craig G. On Movement and dance.- New York., 1977, Costumes and curtains from Diaghilev and de Basil Ballet . Sotheby.- London., 2016.

45. Dancing for Diaghilev The Memoirs of Lidia Sokolkva, - London,, (1960)., 2012.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Эскизы, наброски и этюды для дипломной работы



Две фигуры (уголь,соус,бумага)

Эскизы, наброски и этюды для дипломной работы



Две балерины (уголь,соус,бумага)

Эскизы, наброски и этюды для дипломной работы



Набросок головы (карандаш)

Наброски фигуры (уголь)



Наброски фигуры (уголь)



Зарисовки рук и ног (карандаш, черная ручка)



Зарисовки рук и ног (карандаш, черная ручка)



Зарисовки фигуры (акварель, карандаши)



Зарисовки фигуры (акварель, карандаши)



Этюд головы (масло, холст)



Этюд головы (масло, холст)



Этюд сидящей фигуры (масло, холст)



Этюд стоящей фигуры (масло, холст)



Поисковые композиционные этюды фигур (масло, холст)



Поисковые композиционные этюды фигур (масло, холст)



Поисковый композиционный этюд фигур (масло, холст)



Этюд головы (масло, холст)



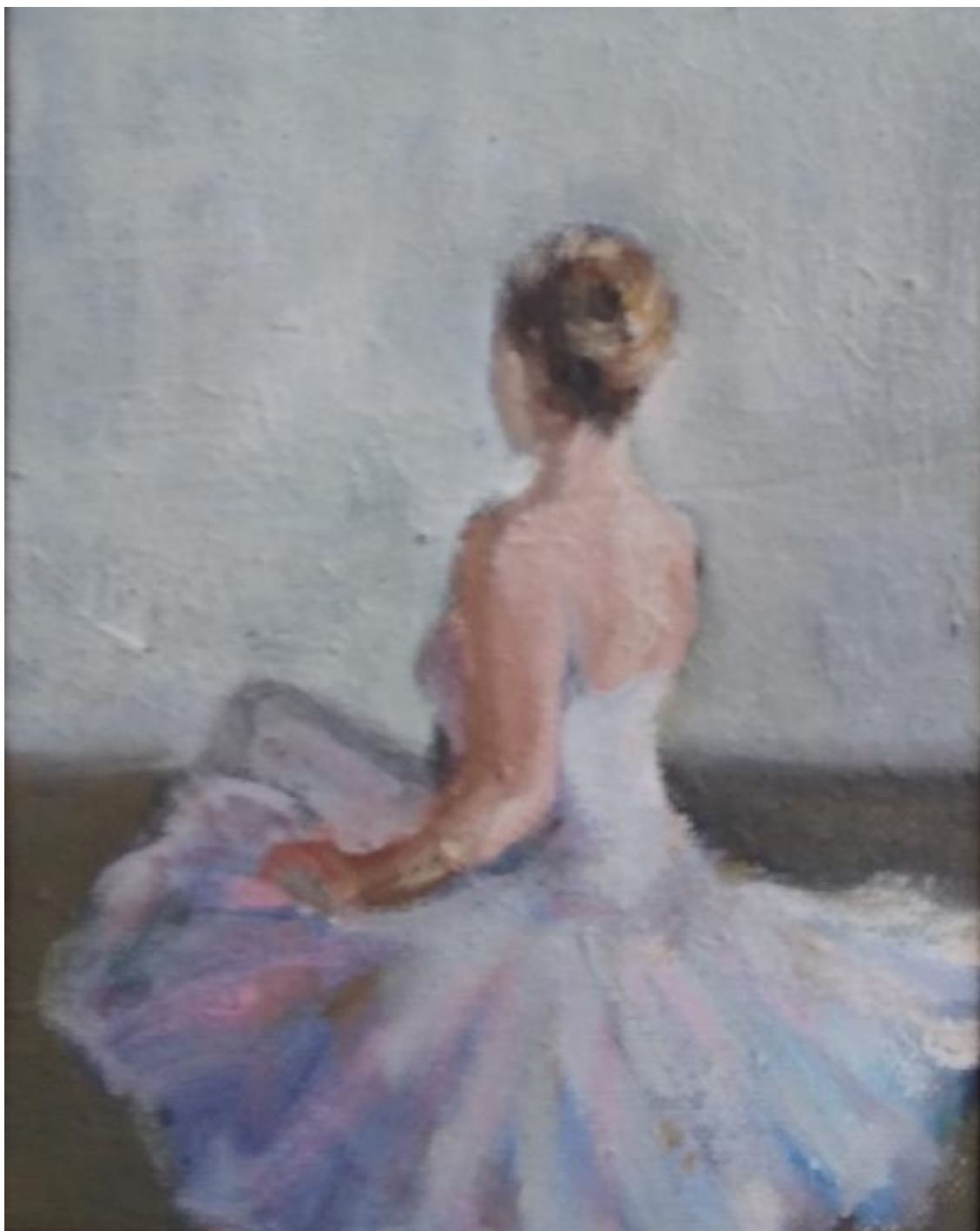
Этюд полуфигуры (масло, холст)



Этюд полуфигуры (масло, холст)



Этюд полуфигуры (масло, холст)



Балетный натюрморт и этюд интерьера (масло, холст)



Балетный натюрморт (масло, холст)



Первый этап рисования итогового картона (уголь)



Итоговый картон (уголь)



Один из этапов написания дипломной картины (холст,масло)



Один из этапов написания дипломной картины (холст,масло)



Один из этапов написания дипломной картины (холст,масло)

