

Для интерпретации графов подобия, превосходства и поглощения и их визуализации производятся попарные сравнения между рассматриваемыми системами. В каждой паре сравниваемых систем одна система определяется как выбранная, другая – сравниваемая.

Граф подобия показывает, как и на сколько выбранная система совпадает (подобна) со сравниваемой. Значение порога определяет количество одноименных функций, присутствующих в выбранной и сравниваемой системах.

Граф превосходства показывает, как и на сколько выбранная и сравниваемая системы превосходят друг друга. Значение порога определяет количество функций, присутствующих в выбранной системе и отсутствующих в сравниваемой.

Граф поглощения показывает, сколько общих функций одновременно входят в обе системы. Значение порога определяет количество функций, присутствующих в сравниваемых системах.

Программа прошла тестирование и получила сертификат «Compatible with Windows 7» («Совместимо с Windows 7») о соответствии своего приложения «МКТ-Анализ функциональной полноты» (<http://medcomtech.ru/Products/Afp.html>) операционной системе Windows 7. Наличие данного сертификата подтверждает – приложение выполнено именно под эту данную операционную систему и будет работать на ней наиболее эффективно, надёжно и безопасно.

С помощью программы проведена сравнительная оценка семи известных на рынке систем учёта и анализа потребления льготных лекарственных препаратов по 338 функциям, систематизированным в 17 функциональных групп. Анализ показал, что разработанная нами трехуровневая автоматизированная интегрированная система превосходит по функциональной полноте все сравниваемые системы и требования к ним.

**«Актуальные проблемы науки и образования»,
Греция (Лутраки), 2-9 октября 2011 г.**

Искусствоведение

**ТАНЕЦ К. СОМОВА И С. СУДЕЙКИНА
В ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ
ПРИРОДЕ РЕТРОСПЕКТИВИЗМА
(ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ)**

Портнова Т.В.

*Институт Русского театра, Москва,
e-mail: Tatiana.portnova@bk.ru*

Актуальность статьи обусловлена особым значением стилевой природы творчества двух мастеров, примыкавших к различным художественным объединениям рубежа XIX–XX вв. – «Миру искусства» и «Голубой розе», но объединённых стремлением запечатлеть образ русского балета сквозь ретроспективный взгляд романтической эпохи. Автор рассматривает формы взаимосвязей танца и живописи на примерах различных произведений, отразившихся в духовно – психологических, эстетических, ассоциативных и визуальных гранях. В статье использован уникальный материал, находящийся в зарубежных и отечественных частных, отчасти музейных собраниях, а так же рукописные отделы музеев Москвы и С. Петербурга.

Данная статья – попытка обрисовать образы танца в художественном творчестве двух ярких мастеров рубежа XIX – XX вв. К. Сомова и С. Судейкина в основных идейно-стилистических тенденциях. Имеется в виду, главным образом, те творческие явления, в которых обнаружилось нечто принципиально новое, вызванное существенными потребностями времени. Подразумеваются многообразные поиски в том числе и односторонние, порой противоречивые, но

внесшие заметный вклад в хореографическую культуру XX столетия. «Балету предстоит, помимо, огромная будущность, но разумеется не в том виде, в котором он существует теперь. Надо дать балету окраску современности, сделать его выразителем наших жизненных, утонченных, болезненных чувств, ощущений и чаяний!... То неясное, невыразительное, неуловимое, что пытается выразить теперешняя литература, подчиняясь кризисным потребностям современного духа, должно найти и найдет, по всей вероятности, свое существование в балете, как и во всякой другой области искусства такого же условного и смутного характера» [1: 548] точно определяют характер его отношения к эпохе. Эти потребности, точнее – новое ощущение жизни и искусства, заставляют художников и независимо друг от друга создавать новые средства и искать. К. Сомов входил в объединение «Мир искусства». С. Судейкин примыкал к «Голубой розе», но влечение к балету сближало их. Тема танца в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX вв. переживает новый, интересный и перспективный этап развития. Можно сказать, что она выросла и выкристаллизовалась в совершенно особую и необычно обширную область, прямо, либо косвенно влияющую на творческий опыт большинства мастеров искусства. Балет пытался ввести другие искусства в форму художественно-образного обоснования своих идей. В образах танца были закреплены общие пластические идеи эпохи. Таким образом, анализ творческого развития балетной темы на рубеже веков вскрывает тесную зависимость художника

от общественной и художественной ситуации самого балета. Глубокие социально исторические перемены в области хореографии определили новый взгляд авторов, продиктовали изобразительное решение образов танца, изменение и композиции и сюжета. Поэтому в большинстве случаев произведения на балетную тему этого времени – есть не только результат логического мышления художников, но следствие их интуитивного прозрения и эстетического вкуса. «Мирискусники» и «Голуборозовцы» искали в поэтических образах танца созвучие собственной эстетической культуре. Так, отмечается внутреннее родство модерна в живописи и графике с эстетикой балета XIX – XX вв. рубежа как проявление стилевой общности, присущей эпохе.

У художников «Голубой розы» большое значение приобретает аллеографическая символика, столь характерное для драматургии и музыкального театра того времени. Поэтому мотив танца столь естественно вошел в изящно-декоративную атмосферу так называемых «живописных» и графических стилизаций». К. Сомова и С. Судейкина, где изысканность и пластичность изобразительного языка играла активную смысловую роль. Большие возможности открывались в мире новейшей декоративности, пластической изобразительности, освоения в искусстве новых композиционных структур, элементов, ритмов. В русле этого направления обогащаются и традиционные жанровые формы.

Тщательное изучение имеющихся изданий о художниках, газетных и журнальных статей, отзывов, каталогов выставок и музейных зарубежных и отечественных собраний, а так же непосредственное знакомство с произведениями К. Сомова и С. Судейкина показывают самобытность их поисков в интерпретации темы танца. Пристрастие к театральности явно ощущается на работах этих художников. «Первое же сильное театральное впечатление Сомова связано с балетом – трехлетним ребенком он увидел забытый ныне исторический балет «Камарго», представленный в тяжелом «Лункеизном» убранстве, и воображение его было поражено надолго» [2: 7] свидетельствует С. Эрнст.

В имеющихся публикациях о С. Судейкине авторы неоднократно подчеркивают: «Судейкин мыслит театральными образами, театр всецело овладел его художественным мирозерцанием» [3: 13]. «Балет и танец с самого начала творческого пути художника явились стихией, пронизывающей всю плоть его искусства. Пристрастие к балету, к танцу были еще одной эстетической утопией, захватившей Судейкина, как и многих современников, видевших в раскрепощении тела, в гармонии его форм, в красоте и раскованности его движений условие свободы» [4: 69].

В творчестве того и другого художника работы с балетным сюжетом моно выделить

в отдельные, не совсем аналогичные группы. У Сомова – графические рисунки, театрализованные мотивы с явными элементами пластических категорий танца и станковые картины с изображением «Русского балета». У Судейкина – живописные произведения на тему «Балет», а так же декорации и костюмы к балетным постановкам. Попытаемся отыскать общее и особенное в образах танца, рассматривая творчество этих мастеров параллельно. Сначала обратимся к зарисовкам К. Сомова «Репетиция балерины» (1909, ГРМ), «Танцовщица А. Павлова в балете «Арлекинада» (1909, ГРМ), «Танцовщица. набросок для костюма А. Павловой» (ГРМ) и др., которые по своему характеру перекликаются с набросками – эскизом костюма С. Судейкина «Т. Карсавина в Саломее» (ГЦТМ), хотя и несут в себе индивидуальные художнические задачи. В наброске «Репетиция балерины» К. Сомова трудно установить является ли он зарисовкой конкретного балета, но бесспорно то, что он выполнен с натуры. Центральную часть листа занимает полуфигура танцовщица, где запечатлен определенный жест рук, чуть ниже, в более мелком размере он повторен вновь. По краям листа в различных рисунках изображены одиночные и дуэтные фигурки в пачках. Быстрые движения пера в разнообразных ракурсах: спереди, сверху, сбоку запечатлевают целую серию балетных поз и движений от простейшего па до партнерных подержек. В этом смысле набросок К. Сомова близок к балетмейстерским зарисовкам, напоминает творческую работу хореографа.

Другие два наброска: «Танцовщица. Костюм А. Павловой для балета «Арлекинада» (1909, ГРМ), хотя и являются эскизами костюмов, задачи, решаемые в них, соответствуют более задачам, которые ставятся в самостоятельных произведениях. Хореография состоит из двигательных актов, которые характеризуются весьма сложными анатомо-физиологическими функциями и подчиняются законам механики.

В рисунке «Танцовщицы. Набросок для костюма А. Павловой прежде всего наш взгляд останавливает не образ костюма, он почти не разработан, а четвертая позиция ног, живое движение балерины. На одном листе в четырех фигурах показаны не балетная одежда, а артисты, владеющие своим телом в совершенстве. Костюм выступает здесь лишь необходимым атрибутом классического танца. Этот же аспект темы – механика движения проявляется у Сомова в наброске «Танцовщица. Костюм А. Павловой для балета «Арлекинада», где одна модель – А. Павлова представлена в различных фазах движения. Если в предыдущем наброске Сомов изображает одну и ту же модель просто в различных статичных положениях четыре раза, выделяя позу, а не танцевальное движение, то здесь он сосредотачивает внимание на отдель-

ных элементах одного и того же движения, как бы фиксируя его состояние три раза, передавая его амплитуду от начала до конца, что позволяет почувствовать его многозначительность, его предыдущую и последующую стадии. Здесь наиболее отчетливо проявилась способность думать на бумаге, вовлекая зрителя в процесс своих размышлений. Если внимательно присмотреться к наброску, можно заметить, что одна нога А. Павловой – опорная, остается неизменной, одна рука так же недвижима. Движение осуществляется при помощи второй работающей ноги, голова и другая рука тоже меняет свое положение. Можно даже определить конкретное движение, изображенное Сомовым – *rond de jambe par terre en de dans* или *rond de jambe en l'air en dedans* – круговое движение работающей ноги по полу или воздуху вовнутрь. Линия движения начинается с чуть намеченной художником ноги, которая постепенно выпрямляется, носок оттягивается вперед, затее совершается движение по дуге по полу или в воздухе и зафиксированная Сомовым работающая нога отставляется на носок в сторону, завершая движение. По дуге по полу или в воздухе и зафиксированная Сомовым работающая нога отставляется на носок в сторону, завершая движение. Можно предположить, что изображено другое движение *attitude*, но это только одна поза изображенной фигуры. Другие две фигуры фиксируют движение *buttement tendu simple* – выставление ноги вперед, в сторону, назад на носок. Кроме того, в верхней части листа в двух движущихся фигурках художник передает легко узнаваемое балетное движение *pas de bouffe* – быстрый бег на пальцах. Подробно рассматривая все переданные художником фазы балетных движений неизменно то, что глядя на набросок костюма А. Павловой мы чувствуем взаимную согласованность отдельно показанных элементов па.

К. Сомов как будто демонстрирует насколько удобен предложенный им костюм для классического танца, данный набросок как мы уже говорили, дает наглядный пример отражения в балетной тематике одного из его аспектов – передачи механики, техники балетного движения, а все остальное – портретное сходство с А. Павловой, да и сам облик костюма отступают на второй план.

Попутно остановимся на наиболее показательном для С. Судейкина «Костюме для Т. Карсавиной в «Саломее». Сразу же можно видеть их различие, состоящее не только в том, что Сомова интересует движение. Если даже сравнить законченный вариант сомовского костюма, где запечатлена одна поза, как у Судейкина, основное отличие будет заключаться в другом. Сомовский набросок при всей живости переданного движения не несет на себе узнаваемых примет облика А. Павловой, в эскизе костюма Судейкина

можно уловить не только облик Т. Карсавиной, но и глубоко личную индивидуальную ноту ее творчества. Общность костюмов Сомова и Судейкина состоит во внимании обоих к передаче движения, однако если Сомов углубляется в сам процесс танца, то движение у Судейкина типичное, как бы фиксирующее наиболее характерный кульминационный момент, свойственный для определенной роли из балета, недаром один из зарубежных художников повторил его точно в своей скульптуре, изображающий Т. Карсавину в этом образе.

Продолжая разговор об образах балета в творчестве двух мастеров, необходимо коснуться серии станковых работ по мотивам итальянских комедий и Арлекинад, в которых проявляется особый «театрализованный» взгляд художники, выискивающий в натуре эффектные ракурсы, пластические движения, выразительные силуэтные ритмы. Эстетические идеалы балета – гармония и красота человеческого тела, выраженные в бесконечных Арлекинах и Коломбинах, в их пластических позах – есть определенный культурный и эстетический канон в биографии ретроспективизма. Здесь мы встречаемся с отзвуками балетной темы в ином, гораздо более тонком и сложном преломлении. В «Арлекинадах», «Маскарадах», «Коломбинах», «Дамах» и «Пьеро» К. Сомова и С. Судейкина, которые стали на рубеже веков одной из распространенных форм театрального образца, мы обнаруживаем не прямое изображение танца, а передачу тех его свойств, которые только в классическом танце и проявляются. Умение пластически выразить мысль – вот что отличает артиста балета на сцене. Произведения К. Сомова в этом отношении открывают условный мир маскарадного представления, передают художественную выразительность хореографического искусства. Ж. Новерр писал: «В человеческих страстях есть некая степень пылкости, которую невозможно выразить словами, вернее для которой слов уже не хватает. Вот тогда и наступает торжество действенного танца. Одно па, один жест, одно движение способны высказать то, что не может быть выражено никакими другими средствами, чем сильнее чувство, которое надлежит живо писать, тем труднее выразить его словами» [5: 45]. Мимико-жестикуляционная речь в балете не примитивна, а способна рассказать о многом. И у героев Сомова она так же необыкновенно – выразительна. На его картинах перед глазами словно оживает жеманный XVIII век – век менуэта и напудренных париков. Сюжет полностью подчиняется целям и задачам психологического изображения. Как бы ни были значительны события на картине сами по себе, они приобретают смысл и интерес только в психологическом истолковании. У Сомова и Судейкина главные герои почти всегда выдвинуты

на первый план. Если у Судейкина они более кукольны, статично-созерцательны («Коломба и Полишинель» – ГУТМ, «Маскарад» – 1911, Собр. Р.Е. Кроттэ, «Сад Арлекина» – 1915–1916. СХМ, «Маскарад» – 1937, ЕКГ, «Арлекинад» – КОХМ и др.), то у Сомова они живут так, как играют, как это свойственно театральному актеру, мимика которого подчеркнута в соответствии со спецификой сценического действия. Их «сценическое» поведение несколько манерно, но жесты созвучны движениям их души. Жест у Сомова раскрывает самые потаенные глубины, вызывает сокровенные мысли, присущие только им одним. Действие на картинах Сомова – это то, что не выразить словами в этом состоит его аналогия с языком балета. Примером тому являются работы: «Маскарадная сцена. набросок композиции», «Амур и дама в маске», «Маскарад» (1914) «Маркиза и Амур», «Дама и музицирующий кавалер» (1896), «Дама, кавалер и Амур» (все – ГМИИ), «Арлекин и Дама. Вариант композиции» (1912, ГРМ). «Арлекин и Дама» (1912, ГТГ), «Язычок Коломбины» (1913, ГРМ), «Пьеро и Дама» (1910, ОХМ), «Маскарад» (НОКГ), «Фейерверк» (1912, музей квартиры И.Бродского) и др. В самих этих картинах Сомова, ярких своей слайдовой цветностью, властвует стихия театрального диалога, отражающая внутренний ритм окружающей жизни, у Судейкина – уравновешенная статика парадной фотографии.

Первые поиски балетного образа у Судейкина относятся к 1906 г., когда на выставках появились картины: «Балетный апофеоз» и «Балетная пастораль» (обе – ч.с.). К ним же примыкают: «Коломба и Полишинель» (ГЦТМ) и две «Балетных пасторали» (обе – ГТГ). Они еще идут от театрализованных персонажей К.Сомова с его традиционными устало-красивыми Коломбинами и утонченно-раскованными Арлекинами, пластический рисунок движения которых всегда находится в гармонии с их внутренним миром. В образном строе картин Судейкина, в их поэтике та же мера художественного обобщения мысли и типизации персонажей, что и в картинах Сомова.

Театр для обоих условен, и зритель изначально настроен на «рисованную ложь выдуманного мира». 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» [6: 346].

Традиционная сказочная неправда у Судейкина сильнее и ярче, чем у Сомова, не случайно он увлекается примитивом, уходящим своими корнями в народное сознание, намеренно сти-

лизирующее художественные формы этого творчества. «Художник не боится проделывать самые смелые эксперименты, давать самые неожиданные комбинации, обращаться к самым странным источникам. Он пускает в ход русский кубок и старинный фарфор, балаган и гобелен, дерево и кружево. Он, как волшебник, взмахивает рукой и прелестные в своей аляповатости русские олеографии сменяются изящными и дразнящими силуэтами и масками из «итальянской» комедии дел «Арт-е»... от постановок в стиле масленичного балагана он переходит к постановке «под Ватто». Но и тут он остается Судейкиным» [7: 346]. К.Сомов не способен взглянуть на мир тем чистым детским взором, который присущ Судейкину. Однако в произведениях такого рода у обоих художников ощущается маскарадно-театральная форма фокинского балетного спектакля, возрожденная после Дидло, чувствуются определенные мотивы и сюжеты, постоянно интересовавшие балет Мейстера.

Кроме такого типичного примера изображения косвенной формы танца для творчества «мирискусников» характерна другая сторона – построение многофигурных композиций, заставляющих вспомнить бывшие балетмейстерские искания М. Петипа и Л. Иванова. Такие произведения видятся через фильтр воспоминаний, звучат как ностальгия по прошлому, как идеализация того, что осталось позади. Художники придают принципиальное значение структурному подобию между внутренней организацией отдельной сцены балетного спектакля и образной системой своих живописных работ. Для художников рубежа веков балетный мотив был идеальным образом воплощения их художественных концепций. В нем они видели что-то созвучное их радостям и печалю, в нем они находили моменты полного душевного сближения. Как бы боясь жесткой реальности, скучной повседневности, они пытались уйти в причудливые перипетии хореографического сюжета, в его бесконечные фантастические просторы. В легендах и сказках романтического балета они чаще всего находили материал для своих композиций. В «Балетных пасторальных» и «Апофеозах» С. Судейкина, «Балетах» К. Сомова выражена сущность одного из направлений ретроспективизма – уход от действительности в мир мечтаний и грез. Многочисленные балетные произведения С. Судейкина: «Балетный апофеоз» (1906, ч.с.), «Балетная пастораль» (1906, ч.с.), «Балет» (1910, ГРМ), «Композиция по мотивам «Лебединого озера» (1910, ПМТМК), «Эскиз декорации для постановки балета А. Адама «Жизель» (1913, ГРМ, СОБР. Л.С. Сигалова), «Эскиз декораций для постановки балета «Лебединое озеро» (1914, ГРМ), да и не только непосредственно балетные произведения пронизаны танцем и представляют богатый материал

для рассуждений о собственном индивидуальном видении художником этой темы. Балетные образы С. Судейкина, безусловно, примыкают к «миriskусническим» традициям, но тем не менее за ним стоит художник, наделенный таким воображением и образом мышления, которые дают нам иную организацию театрального мира, нежели «миriskусники» способны себе представить. С балетным образом в творчестве Судейкина входит принципиально иной герой, решительно ни на кого не похожий – он живет особняком, ему не свойственна открытая эмоциональность. У Судейкина почти невозможно отличить эскиз декорации для балета от станковых работ на балетную тему, что объясняется своеобразием творческого мышления художника, для которого отразить балет в живописи, будь то декорация для спектакля или просто балетный мотив, значит создать зрительный образ некой театрализованной фантазии. Постепенно Судейкин уходит от стилизации картин Сомова, где сюжетные кульминации завязывались на главных героях, а окружающая их обстановка появлялась преимущественно в качестве фона. Он отказывается от живописного эффекта театрального костюма. На лицах героев Судейкина нет глубоко спрятанных эмоций и чувств, тайна которых выступает у Сомова с полной силой и захватывающей обнаженностью. Его балетные композиции, напеминающие атмосферу картин А. Ватто и Ф. Буше, строятся как сценическое пространство, на котором развертывается мечтательно-призрачное театрализованное действие, где герои живут словно стихийно, в блаженстве бездумья и отключения. Поэтики балетных работ Судейкина – это сентиментализм, своеобразно преломленный сквозь призму романтики. Он стремится объединить элементы того и другого. На картинах художника царит удивительное спокойствие, какая-то, можно сказать патриархальность. Действие танца развертывается всегда неторопливо, оно словно приближается к ритму размеренной жизни. Пластика героев свободна от всякого намека на ненужный по мнению Судейкина эксцентризм, от претензий на внешний сомовский эффект. Недаром критик В.М. Соловьев признавая мышление Судейкина театральным, тем не менее, назвал театрализованное действие на его картинах «атеатральным» [8: 13]. «Если бы случайно нашелся какой-нибудь маг и волшебник, который своей чудесной палочкой вернул бы жизнь этим живописным фрагментам, то весьма возможно, что театральные персонажи были бы удивлены и слегка сконфужены. Они не могли бы дальше развить то сценическое положение, которое на холсте обозначено художником. В лучшем случае некоторые из них были бы в состоянии исполнить гавот, менуэт или какой-нибудь номер из программы чисто хореографического характера» [8].

Эмоциональность Судейкина, можно сказать, особой природы, она не разомкнута и не открыта, но направлена к зрителю. Хореография – искусство во многих отношениях единственное в своем роде. Сопереживание и сотворчество в балете играют немалую роль. Понимая это, художник стимулирует зрительскую активность, намечая лишь основные контуры психологического состояния героев, а в остальном полагается на воображение зрителя.

На переднем плане композиций С. Судейкина обычно помещен дуэт или группа танцовщиц, которые постепенно оттаясь на второй план, распадается на отдельные фигуры. Дуэт, который входит в картину, входит не «вставным дивертисментом», а составляет ее атмосферу, точно накладывается на ее фон. В картинах формально нет главных героев. Их герой – группа, но и жизнь этой группы не исчерпывает содержание произведения. Аллегорические фигуры животных, амуров и ангелов в столь же прекрасны и значительны для Судейкина, они совершенно органично вплетаются в характер и мелодику их танца, во всю ткань изобразительного повествования, ведь балет Судейкина это балет-сказка, балет-шутка, балет-ирония. Танцовщицы знают цену тишине, самоуглублению, погружению в какие-то неведомые нам состояния.

Во взаимодействии с образами персонажей возникает и тема пейзажа. Окружающая природа в произведениях Судейкина – существенная часть, помогающая ему раскрыть собственный оригинальный метод понимания и истолкования балетного сюжета. В этом плане особенно показательна картина «Балет» (1910, ГРМ). Природа и танец – вот, пожалуй, главная тема этой работы. А смысл ее – растворение духовного состояния героя в окружении. Жизнь природы и жизнь души, настроение природы и настроение танца приравниваются друг к другу. Проявлявшиеся раньше, в других произведениях, черты эти здесь стали центральными, их расплывчатые контуры сгустились, символика обрела своего рода поэтическую наглядность. Нельзя забывать, что речь идет о сентиментализме, в поэтике которого пейзаж одухотворяет душу, умиротворяет страсти, гармонизирует мир. Равный холодный цвет «Балета» дающий почувствовать само кредо символистов – аромат сказочного цветка «Голубой розы», не схож с живым цветовым мазком «Балетной пасторали» или «Балетного апофеоза». Танцовщицы в бело-фиолетовых бликах, словно сотканые из водяной дымки и тумана стали похожи на галлюцинации. Они мягко моделируются художником, утрачивают реальные контуры, растворяются в растушеванных очертаниях голубого пейзажа, вступая между собой в живописно-пространственное созвучие.

«Русский балет» (1931, ОАМ), «Русский балет. Сильфида» (1930, ОАМ) К. Сомова – эти работы, как и произведения С. Судейкина интересны не столько ракурсом темы, сколько выраженным в ней художественным мироощущением, сформированным той дистанцией, которую задавало прошедшее время. И поэтому тема этих произведений не сам балет, а, скорее эмоциональное воспоминание о нем. Мечтательно-просветленный образ Сильфиды возвращает нас к гравюрам XIX века, к образам М. Тальони и А. Истоминой, к тогдашнему романтическому направлению в балете. Но принципиальное отличие произведений Сомова заключается в другом, в стремлении увидеть балетный сюжет не однозначно, не прямолинейно, а в единстве многообразных качеств. Здесь художников увлекает не столько сочетание вымышленного и реального, сколько пограничная полоса между действительностью и фантазией, тот неуловимый миг, когда танец становится реальностью. Если у Судейкина балетные персонажи пребывают в обстановке, излучающей таинственное и загадочное настроение и их пребывание не сиюминутно, а вечно. Они живут и танцуют на этих созданных воображением художника полях, как на театральных подмостках, среди чистых прудов, отражающих в своих водах их фигуры вместе с утренними восходами и вечерним закатами, то сомовские «Русские балеты» передают вполне реальную обстановку, происходящую в зрительном зале. Сами танцовщицы у художника, хотя наделены несколько наигранными, чисто сомовскими жестами, они все же реальные люди, они являются лишь носителями происходящего таинственного сказочно-красивого зрелища. Лишь на краткий миг приоткрылись для них судьбы романтических героев, быстро-течно проживающих свою волшебную жизнь. Художник направляет поток света на группы танцующих балерин; сокращая расстояние между зрительным залом и сценой. Фантазия танца становится продолжением его будней, но от этого сами произведения ничуть не становятся беднее и ничего не теряют из волшебств. Греза обретает черты реальности, а реальность кажется прекрасной и долгожданной как греза.

Итак, в творчестве К. Сомова и С. Судейкина проявился особый интерес к ассоциативно воспринимаемому миру танца, к самой его материи, к эстетическому и даже философскому

его осмыслению. Так, достаточно бывает слегка изменить угол зрения, чтобы вызвать столь характерный для ретроспективного стиля эпохи рубежа XIX–XX вв. «сдвиг реальности». Трансформация, происходящая с балетным образом во времени, очень интересна и показательна. Она наглядно демонстрирует, как изменяется само человеческое восприятие. Никогда прежде тема танца не обладала столь проникающей способностью «рентгеновского просвечивания» эпохи, столь выразительным языком, позволявшим живописи открыть прямой доступ к постижению законов искусства и бытия; зримо представить действие этих законов через изображение, психологию, мироощущение. Отстранение во времени и назад давало творческому методу художников необходимую дистанцию, с которой можно было достаточно судить о современности через метафору, символику, ассоциацию, инскавание. Привычная действительность была отодвинута от глаз, увидена издалека, с внушительного расстояния, с неожиданной стороны. Они ставили своей целью реконструирование, воссоздание прошедших эпох в их осязаемых, видимых образах, у них был свой путь в мир театра, и, конечно, это был путь поэта.

Список литературы

1. Письмо В.Ф. Нувелло к К.А.Сомову. 14 сентября 1987 г. – Сомов К.А. Письма. Дневники. Суждения современников. – М., 1974. – С. 548.
2. Эрнст С.Р. К.А. Сомов. – СПб., 1919. – С. 7.
3. Соловьев В.Н. С. Судейкин // Аполлон. – 1917. – № 8–10. – С. 13.
4. Коган Д.З. С.Ю. Судейкин. – М., 1974. – С. 69.
5. Новерр. Ж.Ж. Письма о танце и балетах. – Л.- М., 1965. – С. 45.
6. Евреинова А.А. Воспоминания о Судейкине. 1956 – ЦГАЛИ. Ф. 921., оп. 1. ед. хр. 346.
7. Там же.
8. Соловьев В.Н. Указ. соч. – С. 13.

Сокращения

- ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.
 ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей им. А. Бахрушина.
 ГРМ – Государственный Русский музей.
 ГТГ – Государственная Третьяковская галерея.
 ЕКГ – Екатеринбургская картинная галерея.
 КОХМ – Кировский областной Художественный музей им. М. Горького.
 НОКГ – Новосибирская областная картинная галерея.
 ОАМ – Оскфорд. Ашмолеан музей.
 ОХМ – Одесский художественный музей.
 ПМТМК – Петербургский музей театральной и музыкальной культуры.
 СХМ – Саратовский художественный музей им. Радищева.