

*«Приоритетные направления развития науки, технологий и техники»,  
Италия (Рим), 10-17 апреля 2012 г.*

*Искусствоведение*

**СПЕЦИФИКА АВТОРСКОЙ ТИПОЛОГИИ  
В БАЛЕТНОЙ ТЕМЕ В. СЕРОВА**

Портнова Т.В.

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

Балет в творчестве В. Серова – новая ступень в развитии балетной темы в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX века. Глубокое знание изображаемого материала, строгое следование принципам реалистического искусства, виртуозное мастерство воплощения балетных образов, отличающее творчество В. Серова позволяют рассмотреть его искания в этой области отдельно многих других художников, также обращающихся к балетной теме на рубеже веков. Влюбленный в театр В. Серов создал немало портретов прославленных деятелей русской сцены: драматических, оперных, балетных артистов. Его балетные портреты составляют неотъемлемую часть всей запечатленной блистательной серии мастеров сцены, свидетельствуют о ценном вкладе художника в развитие тонким и чутким видением натуры танцовщика, воспроизведенные в рисунках с необычайной художественной простотой и поэзией. Все двенадцать балетных произведений В. Серова были выполнены в течение двух лет (1909-1910), не беря во внимание «Портрет Е.С. Карзинкиной» (1906), «Н.С. Позднякова» (1908) и «М. Фокина» (1912).

В группе произведений Серова, посвященных балету, намечается две линии. Первая линия связана с тем, когда к одному и тому же образу художник обращается несколько раз, терпеливо и упорно ища более совершенного воплощения задуманного, т.е. это произведения, представленные в нескольких вариантах: «Балерина А. Павлова в балете «Сильфиды» (1909, ГРМ), рисунок для плаката, эскиз к афише «А. Павлова в балете «Сильфиды» (1909, Ник Х.М.) и группа произведений, посвященных И. Рубинштейн: «Ида Рубинштейн» (1910, ГТГ), эскиз к портрету И. Рубинштейн (1910, ГТГ), «И. Рубинштейн. Первый замысел портрета» (1910, частное собрание. Франция). Вторая линия связана с портретами – зарисовками балетных артистов: «Балерина А. Павлова» (1909, ГТГ), «Г. Карсавина» (1909, ГТГ), «Артист балета В. Нижинский» (1909-1910, ЛТМ), «Портрет М. Фокина» (1912, частное собрание за рубежом), «Портрет И. Рубинштейн» (1910, ГТГ), «Н.В. Голубева, И.Л. Рубинштейн, Г.Д. Анунцио. Рисунок-шарж» (1910, ГТГ).

Балетная тема в творчестве В. Серова начинается «Портретом Е. Карзинкиной», рожд. Ячменевой, артистки балета (1906, ТКГ), который стоит несколько особняком от всех остальных произведений на данную тему. Композиция портрета, заключенная в овал, овевана духом ретроспективизма. Полуфигура Е. Карзинкиной, выступающая на темном фоне, содержит элемент салонной красоты. Лицо модели вызывает в памяти кукольные образы К. Сомова. Предположительно, что этот портрет был заказным, что наложило отпечаток на его стилистику. Изображение балерины для художника не просто знак прошлого, но и запечатленная жизнь, и причем представленная в ее импозантном, приукрашенном виде, это то прошлое, которое приятно вспомнить. Серову удалось передать красоту модели – стройная легкая фигура, горделивая посадка головы, плавный по – балетному жест рук. Всеми этими деталями достигается то впечатление, которое выдает изображенную модель как танцовщицу, но здесь нет той глубины характера, тех душевных движений, которые будут присутствовать в его лучших произведениях, воссоздающих балетный образ.

Другой портрет В. Серова, выполненный через два года – «Портрет Н. Позднякова» (1908, ГТГ) содержит в себе некоторые элементы, которые выявляются потом в «Портрете И. Рубинштейн» (1910, ГРМ). При взгляде на портрет сразу узнаются знакомые черты, воплощенные К. Сомовым в карандашных портретах этого танцовщика. К. Сомов в своих портретах не ставил задачу показать Позднякова в жизни как личность творческую, его интересовали скорее физические качества – миловидное лицо, широко открытые выразительные глаза, сильная шея и т.д. В них нет примет быта, художник с абсолютной точностью отбирает лишь необходимые детали и воплощает их в рисунке. В. Серов, напротив, избирает мотив отдыха, помещая фигуру танцовщика в интимную обстановку комнаты. В гибких очертаниях его тела разлит покой и легкая усталость. Но не только этим хочет привлечь наше внимание художник, он тонко чувствует модель, его живую индивидуальность, проявившуюся в непосредственной, естественной обстановке. Выразительный взгляд карих глаз Н. Позднякова обращен к чему-то сокровенному, полон задумчивости и внимания. Широкими мазками кисти лепит В. Серов фигуру Н. Позднякова и особое внимание уделяет лицу, прорабатывая

его форму более мягко и детально, стремясь подчеркнуть духовное богатство, напряженную работу мысли, тот внутренний огонек, который питал творчество танцовщика и привлек внимание художника.

«Портрет Е. Карзинкиной» и «портрет Н. Позднякова» не являются лучшими в балетной серии Серова, потому что в них нет того поэтического выражения особенностей русского классического балета, которые мы найдем в портретах 1909-1910 г., запечатлевших великих русских балетных артистов: А. Павлолу, Т. Карсавину, В. Нижинского, которые были созданы на более высоком уровне его мастерства. К сожалению В. Серов не оставил нам никаких сведений, помогающих объяснить, чем, собственно, привлекали его личности выдающихся артистов балета, исключая упоминания о И. Рубинштейн. Мы не рискуем ошибиться, сказав, что своей неординарностью, неповторимостью «балетной» натуры, выразительностью не только духовных, но и чисто внешних черт.

Если говорить о первой группе произведений, представленных несколькими вариантами: «А. Павлова в балете «Сильфиды» – рисунок для плаката, «Эскиз к афише А. Павлова в балете «Сильфиды», сам плакат – «Балерина А. Павлова в балете «Сильфиды» для русских сезонов» в Париже 1909 г., произведения, связанные с «Портретом И. Рубинштейн»: «Портрет И. Рубинштейн. Первый замысел портрета», «Эскиз к портрету И. Рубинштейн». Каждая из двух групп по композиционному построению и трактовке образа почти не отличаются друг от друга. Хотя художник обращается несколько раз к одному образу, ища более совершенное его воплощение, сам образ почти не меняется. Его более совершенное воплощение проявляется не в более глубокой трактовке, а только в уточнении, связанном, например, с более правильным построением фигуры, уточнением черт лица и т.д. Первые варианты портретов художник выполняет карандашом, сразу уловив главное, а затем ту же самую композицию переносит еще раз, немного уточнив, выполняет в цвете. Поэтому детально останавливаться на каждом из вариантов нет смысла, а законченный вариант необходимо рассмотреть подробно.

А. Павлова в балете «Сильфиды» – одно из самых известных произведений Серова, посвященных балету. Здесь художник выступает уже как зрелый мастер со своим языком, отличающимся философской глубиной, яркой метафоричностью, широтой художественного обобщения. В многочисленных исследованиях о Серове, да и не только в публикациях, посвященных непосредственно художнику, но и в книгах о балете, приведено множество восторженных слов об этом портрете, запечатлевшем облик А. Павловой. «На плакате- афише

художник запечатлел великую балерину Анну Павлову. На синем фоне легкими штрихами изображена воздушная фигура танцовщицы – воплощение мечтательного порыва. Она застыла в позе из «Шопенианы». Художнику удалось передать все очарование этого неповторимого хореографического произведения, раскрыть самую его суть»<sup>1</sup>. «Каким прелестным, каким благородным кажется этот огромный синий лист с рисунком порхающей Жизели среди крикливых ярмарочных реклам парижских улиц»<sup>2</sup>. «В её хрупкости была царственность, которую схватил В.А. Серов на знаменитой афише к первому «русскому сезону». Царственной вздымалась голова на стройной шее Сильфиды-Павловой. Тонкие руки были царственно простерты над миром, разучившимся мечтать, над миром, полагавшим угловатотерпкое критерием прекрасного»<sup>3</sup>. Уже в этих трех цитатах достаточно отчетливо проступают контуры восхищений, свидетельствующих об огромном успехе достигнутом В. Серовым в этом на первый взгляд простом рисунке. И все же в чем состоит заслуга Серова? Что он внес нового в трактовку балетного образа, по сравнению с другими художниками, творившими раньше и работавшими параллельно с ним над балетной темой? Расположив фигуру балерины на синем фоне в арабеске, в одной из основных поз классического танца, точнее в полуарабеске с немного отведенной назад ногой, еле намеченной штрихами мела тюнике, В. Серов изображает А. Павлову в роли Вилиссы в балете М. Фокина «Шопениана». Здесь мы встречаемся с новым, чисто серовским видением, и решением балетного образа, т.к. имеем дело с изображением великой балерины в определенной роли, причем одной из лучших и любимых ее ролей. Безусловно, что такое решение темы, выбор такого мотива был продиктован определенной задачей, стоящей перед Серовым – создать афишу, которая повествовала бы об открытии первого «Русского балетного сезона» в Париже в 1909 г. В творчестве «мирискусников» можно наблюдать поиски такого рода, когда конкретная модель изображается в определенной роли. Это прежде всего работа Б. Анисфельда «А. Павлова – Умиряющий лебедь». Но если для Анисфельда мотив романтического миропонимания, то образ А. Павловой в балете «Шопениана» у В. Серова содержит глубоко личную интерпретацию исполнения роли балериной, причем присущую ей не только в данном образе порхающей Вилиссы, а свойственную вообще ее творчеству,

<sup>1</sup> Эльяш Н. Русская терпсихора. М., 1970 г., с 126.

<sup>2</sup> Бенуа А.Н. В высказываниях в печати о Серове и его произведениях – В. Серов. В воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т.1. Л., 1971, с 410.

<sup>3</sup> Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Л., 1971., с 258.

удивительно певучему, лирическому и глубоко поэтическому по своей природе. Потому-то на-верное В. Серов из того перечня балетов, кото-рые должны были быть представлена сцене во время гастролей русского балета за границей, избирает именно этот мотив из «Шопенианы», изображая в нем А. Павлову, как наиболее ха-рактерный и выражающий суть не только ее творчества, а вообще свойства русского балета, ярким представителем которого она являлась. Эта черта, которая только наметилась в «Рус-ских балетах» К. Сомова, в «Умирающем лебе-де» Б. Анисфельда, ярко обозначилась в серов-ской А. Павловой из балета «Шопениана».

В публикациях о В. Серове встречаются разные трактовки названия афиши – А. Павлова в «Сильфидах», А. Павлова в «Шопениане», А. Павлова в роли «Жизели». Между тем хорошо зная, что данный плакат был посвящен балету М. Фокина «Шопениана», которая шла в 1909 г. Под названием «Сильфиды», различные тол-кования авторов оправдываются не только схо-жестью этих трех романтических балетов, но и тем, что Серов уловил эту схожесть, воплотив ее в одном образе А. Павловой, т.е. наряду с ин-дивидуальным. Он создал собирательный образ русской балерины конца XIX – начала XX вв., в котором выразилось его представление об оду-хотворенной красоте, воплощенной в романти-ческом балете. Недаром плакат В. Серова часто репродуцируется в печати как эмблема русского классического балета.

Однако при всех достоинствах, произведе-ние В. Серова не безупречно. Верно подметил А. Головин сказав: «Его набросок балерины А. Павловой, производившей в Париже фурор, очень красив, но несколько робок, чувствуется, художник не знал технику балета»<sup>4</sup>. Глядя на парящий арабеск Павловой, можно заметить, что при удивительно правильно схваченной ли-нии прямой спины, рисунке певучих рук, поза ее не устойчива. Павлова не стоит в арабеске, она может упасть, т.к. опорная нога слишком отставлена назад. Может быть, Серов созна-тельно использовал такой прием, позволяю-щий ему сильнее подчеркнуть устремленность вперед, невесомость, чем, если бы он изобра-зил ее прямо стоящей на одной ноге. Еще одну неточность можно уловить, если посмотреть на носок опорной ноги и ноги, отведенной в воз-дух. Возникает ощущение, что А. Павлова тан-цует без обуви, пальцы ног немного согнуты вперед, нет стального носка, который отличает классический танец на пуантах и который был так характерен для Павловой и остался запечатленным скульптором Б. Фредманом-Клюзелем в многочисленных слепках с ее ноги. Выполнял ли В. Серов данный портрет

с натуры или создавал в своем воображении – на первый взгляд определить трудно. Ясно только одно, что такую летящую позу долго рисовать с натуры нельзя, можно сделать бы-стрые наброски, а потом доработать, домыс-лить образ. Муж и импресарио А. Павловой В. Дандре в связи с этим оставил нам внуши-тельное свидетельство: «Писал Анну Павлову и знаменитый художник Серов... Тогда и Анна Павлова и художник были очень заняты, и, по взаимному соглашению, они выбрали для этих сеансов 11 часов ночи, когда у Анны Павловой кончались репетиции. Серов хотел изобразить Анну Павлову в длинных тюниках в момент полета. Для этого Анна Павлова должна была без конца прыгать»<sup>5</sup>. Те неточности, которые мы назвали выше, не столь важны здесь, важ-но то, что Серову удалось схватить главное – прекрасно передать пластику тела в балете, воздушную элевацию, сам дух эфемерного пав-ловского танца. Ее божественная тень словно летит на фоне ночного воздуха, осыпая цве-тами дерева и могильные кресты. Здесь есть слабость, душевная размягченность, неопреде-ленная зыбкость контуров. Недаром художник помещает изображение на синем фоне. Синий цвет – символ легкой печали и грусти, кото-рыми были овеяны бессмертные образы Пав-ловой. Линия белого мела чуть притрагиваясь к холсту как бы растворяется в синеве, стано-вится почти невидимой, прерывистой. Отдель-ные близко положенные штрихи почти слива-ются с фоном, только намечая белизну венка на голове, складки белого наряда, атласные ленты на пуантах, создавая мечтательно-тоскующий классический силуэт, прозрачно светлый, не-бесный образ.

В заключении, в качестве примера хочется привести слова В.В. Розанова, который верно сказал о головке серовской работе: «Балерины нет. Кроме хорошенькой. А остальное и главное – то, для чего она живет и чем существует, что страшно любит и в чем ее гений... Серов в ответ повел осыпающимся мелом и дал существенный и вечный ответ о балете и танцовщиках – их во-обще нет, они только кажутся и влекут за собой мечту нашу, как бессильного смертного своими бессмертными движениями»<sup>6</sup>.

Обратившись к другому произведению В. Серова – «Портрету И. Рубинштейн» (1910, ГРМ) – нужно отметить, что ни одному из про-изведений художника из всей созданной им балетной серии не было посвящено столько толкований и оценок в печати, самых разно-образных – положительных и отрицательных. Наша задача не выяснять, кто прав, а попы-таться понять, что новое несет балетный образ

<sup>5</sup> Дандре В. Анна Павлова. Берлин. 1933, с 194.

<sup>6</sup> Розанов В.В. Валентин Александрович Серов на по-смертной выставке – В.Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т.2. Л., 1971, с 469.

<sup>4</sup> Головин А.Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспо-минания о Головине. Л.-М., 1960, с 21.

в этом портрете, по сравнению с предыдущими, какое место он занимает во всей балетной серии В. Серова. Эти высказывания для нас представляют интерес не как рецензии, посвященные портрету И. Рубинштейн, а, скорее, ценны потому, что дают возможность судить о том сложном, непохожем на всех балетном образе, который создал художник в своем произведении. По композиционному построению «Портрет Рубинштейн» продолжает линию развития, найденную в «Портрете Позднякова», когда фигура komponуется в горизонтальном формате холста, основное движение фигуры определяется горизонтальным направлением линий тела. Черты общности между ними обнаруживаются и в том, что Серов изображает обе модели с натуры в окружающей обстановке, уделяя особое внимание предметам среды, хотя без труда можно заметить, что в «Портрете Рубинштейн» ярко проявляется элемент искусственного позирирования, которого подчеркивается не только тем, что изображена она на подиуме, покрытом тканью и изящно брошенными драпировками, но и эффектно принятой позой, когда интонация театральности, свойственная балерине на сцене, продолжает жить в ней в данную минуту, выбранную художником для написания портрета. Если в «Портрете Н. Позднякова» он как артист угадывается через одухотворенное лицо, то в «Портрете И. Рубинштейн» больше через движение тела танцовщицы, через сценическое поведение, свойственное только ей. Невольно встает вопрос, почему Серов изображает И. Рубинштейн обнаженной? Казалось бы, балетный костюм, в котором исполняла она свои роли, мог бы только подчеркнуть и углубить ее театральный образ. Так, в сценических костюмах в ролях изображал Рубинштейн зарубежный художник Ж.Э. Бланш, создавая довольно интересные образы: И. Рубинштейн – Зобеида в «Шехерезаде» (с.з.), два портрета. Вероятно, в собственных серовских художественных впечатлениях о ней и ее танцах надо искать истоки такого решения балетного образа. Ведь В. Серов изображает обнаженное тело не потому, что представился момент, позволяющий ему в течении нескольких сеансов написать пусть не совсем красивую, угловатую танцевальную фигуру, передать ее профессиональную особенность, а потому что обнаженное тело для В. Серова в данном случае может выразить больше чем танцевальный костюм, передать специфику образов Рубинштейн и оригинальность ее как артистки. Кто-то даже выразился, что «когда она просто ходит, то кажется, что она танцует»<sup>7</sup>. Г. Поспелов предполагает, что «Портрет И. Рубинштейн» был выполнен для афиши, «целью которой было – напомнить публике о пресловутой «сцене раз-

девания», вызвавшей, как говорилось, сенсацию уже во время гастролей 1909 года»<sup>8</sup>. Наверное особенности натуры И. Рубинштейн, стоящей несколько особняком от остального персонала балетной труппы С. Дягилева, одной из самых загадочных фигур русского балета рубежа веков, позволили В. Серову найти такое единственное в своем роде воплощение балетного образа в портрете. Красота танца у И. Рубинштейн не столько живописная, как у А. Павловой, и нельзя сказать, что скульптурная, а, скорее, линейная, графическая. Сам мягкий стиль исполнения танцев А. Павловой, подсказал Серову тающее, как сновидение, подвижное решение образа для плаката «Шопениана». Так же танцевальная манера И. Рубинштейн, с ее замедленными движениями, красота и выразительность которых, скорее, передавалась в статичных позах, вероятно, натолкнули художника на такое решение портрета. Можно заметить, что Ж. Бланш пользуется этим же приемом, запечатлевая артистку в роли неподвижно лежащей и стоящей Зобеиды из балета «Шехерезада».

В портрете В. Серова «И. Рубинштейн» острая четкая линия охватывает почти непрерывным единым движением контур фигуры танцовщицы, подчеркивая впечатление неподвижности. Этому же впечатлению способствует локальность живописи, декоративность цветового пятна в отличие от воздушных штрихов и акварельной размытости контура в «Шопениане», создавая движение. Сопоставление двух разных образов, созданных Серовым, дает возможность увидеть разницу между ними не только в противоположно выбранных мотивах: А. Павлова – движение, И. Рубинштейн – статика, но и в трактовке личности каждой из танцовщиц.

В портрете А. Павловой в балете «Шопениана» художника вряд ли интересовало портретное сходство. Перед ним стояла иная задача – передать не ее портретные черты, а ее неуловимое, неосоздаемое искусство, т.е. увидеть сущность образа.

В «Портрете И. Рубинштейн» В. Серов, как мы наблюдали выше, также стремился через неподвижность фигуры уловить балетные образы, которые она создавала, но рассматриваемое произведение, прежде всего портрет. Художника интересовала еще и психологическая сущность образа. Не случайно он, работая над вариантами портрета, большое внимание уделял лицу модели. Эта черта, наряду с композиционным построением сближает «Портрет И. Рубинштейн» с «Портретом Н. Позднякова». Сам В. Серов пишет так: «Видел свою нарисованную Рубинштейн – не так хорошо как думал, но ничего, т.е. хороша голова»<sup>9</sup>. Уже в одном из вариантов

<sup>8</sup> Поспелов Г. О портрете Иды Рубинштейн – Творчество 1983 №8, с.19.

<sup>9</sup> Письмо В.А.Серова Ольге Федоровне Трубикиной. Париж(1900) – В.А.Серов, переписка. Вст. Ст. Н.Соколовой.

<sup>7</sup> Худеков С.Н. История танцев. Рукопись. ч.IV. П., 1918, с. 238 – ГЦТБ.

к портрету, карандашном рисунке – «И. Рубинштейн. Первый замысел портрета» (1910, ч.с.) сконцентрированы основные черты образа Рубинштейн, как танцовщицы со своеобразными природными данными, художника с тонкой нервной организацией, актрисы со своеобразным мироощущением. «Иду Рубинштейн называли немного трагическую артисткою... Даже в те моменты, когда на сцене двигаются разнообразные группы, глаза всех зрителей обращены были на молчаливые трагические взгляды Иды Рубинштейн»<sup>10</sup>. Есть в законченном серовском портрете нечто неуравновешенное, беспокойное, сбивающее размеренность и стабильность существования. Нотка такой трагичности присутствует в нем, вызывая в памяти романтическое лицо врубелевской Царевны – Лебедь, но отлично от живописно вылепленного врубелевского образа образ Рубинштейн, передан с предельно конкретной достоверностью: ее бледный облик, прическа, украшения, некоторая плоскостность письма, стилизация рисунка и условность сообщает портрету известную сухость. В изобразительном решении ощущается броская образность и лаконичный язык современного плаката. Но, взглядываясь в лицо модели, понимаешь, что это необходимо Серову для раскрытия внутреннего мира и психологии портретируемой. Портрет по своей стилистике близкий к модерну оставляет глубокое и яркое впечатление, как и сам балетный образ, увиденный острым взглядом художника и запечатленный его кистью.

Другая группа произведений Серова связана с портретными зарисовками артистов балета: А. Павловой, Т. Карсавиной, В. Нижинского, М. Фокина. Здесь художник остается в кругу проблем, решаемых им в рассмотренных выше портретах, т.е. стремиться уловить даже в мимолетной зарисовке творческую индивидуальность артиста. Одинаковость поставленной в них цели позволяет рассмотреть их в единстве, в то же время выявить своеобразие каждого из них.

Ставя перед собой задачу – выразить первоначальное, непосредственное впечатление от природы. Серов запечатлевает артистов балета во время спектаклей «русских сезонов» на сцене театра Шатлэ, организованных Дягилевым, в минуты перерыва между репетициями. М. Рождественская-Васильева по этому поводу вспоминает: «Репетиции были очень продолжительными, Фокин почти не выходил из театра. За кулисами масса художников, критиков»<sup>11</sup>. В. Серов не просто копирует модель, а творчески переосмысливает ее, ища в каждом балетном артисте характерное и непреходящее. В его зарисовках нет даже намек на изображение

места действия, но ощущение где оно происходит есть, настолько верно В. Серову удалось показать напряженную атмосферу репетиций, будни балета. Вытерев пот с лица с полотенцем в руках на минутку остановилась Т. Карсавина – «Портрет Т. Карсавиной» (1909, ГТГ), А. Павлова замерла в неподвижной позе, осмысливая свою роль – «Портрет А. Павловой» (1909, ГТГ), В. Нижинский появился в зале, сейчас начнется класс – «Портрет В. Нижинского» (1909-1910, ПТМ). Создается впечатление, что артисты живут на листах, живут непредсказуемо, своевольно, парадоксально. У каждого из этих листов существуют свои собственные приемы и композиционные задачи, через которые художник решает балетный образ, однако такая повествовательность, дающая возможность предсказать поведение артиста, присуща им как внутренняя закономерность.

Каждый набросок – законченный портрет, самостоятельное произведение. В «Портрете Т. Карсавиной» В. Серов пространственными линиями намечает репетиционный хитон балерины, открывающий ее гибкую спину, выдвигает на передний план сильным нажимом карандаша прядь волос, заколотых на затылке, немного растрепанных от движений, мелкой штриховкой наносит тень на изящный профиль танцовщицы с опущенными вниз глазами, точно улавливает характерный жест положенной на бедро руки с висающим на ней полотенцем. Все тончайшие нюансы, замеченные художником создают впечатление легкой усталости, отрешенности от окружающего шума репетиций, насыщает атмосферу листа интонацией затаенного отдыха, мгновением душевной тишины.

В «Портрете А. Павловой» мягкой живописной линией В. Серов рисует ее лицо, погружая его в прозрачную тень и подчеркивая беспокойную игру света на лице танцовщицы, небрежными росчерками карандаша намечает измятые складки хитона, прерывистой линией набрасывает длинные кисти опущенных вниз рук, давая возможность почувствовать душевный склад балерины не перестающей мыслить даже в минуту краткого перерыва.

В «Портрете В. Нижинского» легкими штрихами показаны живые черты лица, энергичным движением карандаша прорисованы опущенные вниз веки глаз, короткие волосы не мешающие работать во время танца, свободно накинутый костюм – черты, помогающие художнику передать актерское воплощение, творческую настроенность Нижинского.

Создавая образ прославленных артистов, В. Серов стремился раскрыть и некие известные признаки балетного искусства, особенности этой профессии, изнанку театрального быта. Здесь мы сталкиваемся с новым аспектом балетной темы: балет – это труд. Художница

Л-М, 1937, с. 172.

<sup>10</sup> Худеков С.Н. Указ. соч., с. 239

<sup>11</sup> Рождественская-Васильева. М. «Дягилев», Рукопись – ГЦМ. Ф.479, ед.хр.1.

А.П. Остроумова-Лебедева вспоминала: «Стоя у края какой-то декорации, я наблюдала Карсавину и Нижинского. Они бесконечное число раз повторяли один и тот же видимо для них трудный пассаж. Он был негром и вымазан в черную краску: и когда он пачкал Карсавину, она на него сердилась. Вот где можно было видеть и оценить значение ремесла! Как они работали! Пот лился с них градом. И все для того, чтобы вечером протанцевать это место восхитительно легко»<sup>12</sup>. Такой аспект в разработке балетной темы прослеживается в творчестве Б. Кустодиева на примере одной его работы «Репетиция балета». Но, В. Кустодиев дает обобщенный образ репетиционного момента. У В. Серова же он прослеживается через конкретный образ великого танцовщика. Каждый из них запечатлен в определенной обстановке репетиционного зала с присущим ему индивидуальным свойством натуры, отражающим особенность нелегкой профессии. Если у В. Кустодиева в качестве художественного образа выступает вся масса представленных танцовщиков, концентрирующих в себе названную идею произведения – значимость и необходимость репетиций, то у В. Серова художественный образ – это отдельный артист, несущий в своем облике не только мысль о том, как много надо работать в балете, этот аспект у Серова только намечен, а выражающий неповторимые черты личности и творчества каждого из выдающихся танцовщиков. По мгновенным статичным зарисовкам В. Серова, не передающим танца артистов можно однако представить себе, как танцевала Т. Карсавина, как танцует А. Павлова и как будет танцевать В. Нижинский, насколько пластически завершены, метки по психологической характеристике созданные художником образы. Порождается это ощущение и передачей чисто профессиональных особенностей балетной профессии – гибкая фигура Т. Карсавиной, царственность позы А. Павловой, пружинистость фигуры В. Нижинского. Не только артистичные контуры графитного карандаша В. Серова, но и выбранные художником эпизоды репетиций помогают уловить суть натуры танцовщиков, особенность их дарования. Отрешенность от суеты тренировок, погруженность в свой мир («Портрет Т. Карсавиной») помогает понять нежность и женственность ее сценических образов. Ни на минуту не прекращающая творить мысль А. Павловой и В. Нижинского («Портрет А. Павловой», «Портрет В. Нижинского») подчеркивает глубину созданных ими ролей.

Балетные образы В. Серова передают не только черты таланта, но и черты характера каждого из них: обаятельная расположенность

и в то же время гордость, уверенность в своей художественной правоте читается в образе Т. Карсавиной, внутренняя самодисциплина, поразительная работоспособность проскальзывает в образе А. Павловой, живой и общительный характер улавливается в образе В. Нижинского. Обаяние и сила балетных произведений Серова именно в этой многозначности, в сочетании текста и подтекста, в диалектическом единстве внешнего облика и внутреннего смысла созданных образов. В творчестве художников «Мира искусства» портреты балетных артистов у К. Сомова, Л. Бакста, М. Добужинского показывают артиста вне роли, но передают черты творческой индивидуальности. В этом их сходство с портретами В. Серова. Но балетные зарисовки Серова глубоко индивидуальны, т.к. в них характеристика балетного артиста выражается с исчерпывающей полнотой в предельно лаконичной и простой форме.

Более детальной проработкой отличается портрет М. Фокина (1910, с.з.), образ которого воплощает глубокую мысль балетмейстера. Но данный образ не отличается большей глубиной постижения характера, а стоит в ряду портретных произведений К. Сомова, Л. Бакста, М. Добужинского.

Новая линия трактовки балетной темы у В. Серова представлена рисунком – шаржем «Н. Голубева, И. Рубинштейн, Г. Анунцио» (1910, ГТГ), когда артисты запечатлеваются художником в карикатурах, где на смену безусловной, цельной и гармоничной красоте пришла красота иная – в чем-то дисгармоничная, не столь очевидная, открывающаяся не с первого взгляда. Здесь главная цель – преувеличить, заострить характерные особенности их облика – карикатура в жизни, характерные особенности их ролей – карикатура на сцене.

Чтобы полнее обрисовать балетные образы, созданные В. Серовым, хочется сравнить их с работами Э. Дега, потому что именно в работах В. Серова прослеживается, такой аспект балетной темы – балет как труд, который был основополагающим в работах Э. Дега. Но балет в творчестве В. Серова и балет в творчестве Э. Дега – это все-таки разные способы прочтения балетной темы. В. Серов рисовал портреты балетных артистов, а Э. Дега – балетные классы, варьируя в многочисленных вариантах экзерсисы у станка и на середине зала, репетиции на сцене, и лишь иногда обращаясь к мотиву сценического выступления. Балет в понимании В. Серова выражается через конкретный образ балетного артиста, причем выдающегося. Балет в творчестве Э. Дега проходит развитие от изображения маленьких учениц, начинающих свой творческий путь, до опытных балерин. Для Э. Дега не важна личность танцовщицы. Даже когда он изображает

<sup>12</sup> Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. Т.2 М., 1974, с.436

прима-балерину, он не дает ее имени. Балет как целая группа служительниц одному делу – танцу, когда личные судьбы танцовщиц остаются вне балетного класса, вне сцены, вообще вне внимания художника. Балет в творчестве Э. Дега – это прежде всего систематический упорный и самозабвенный труд, требующий огромного напряжения физических сил. Балетная тема в творчестве В. Серова скорее преследует передачу творческой индивидуальности того или иного артиста балета. Нельзя сказать, что В. Серов игнорирует труд, но у него это труд прежде всего духовный, а не физический. Это скорее работа творческой мысли, работа над ролью, над тем, чтобы труд духовный обрел выражение в физической красоте танца. В отличие от В. Серова, балетные произведения Э. Дега изображают прежде всего труд физический, труд балетного движения, иногда привычного, многократного, наизусть заученного, не требующего усиленной работы мысли,

но необходимо важного, т.к. много трудиться – такова особенность этой профессии.

В заключении остается сказать, что образы балета в творчестве В. Серова представляют интересную ветвь из всего разнообразия тем на рубеже веков. Его выразительные портреты артистов танца точно отражают природу русского балета, и содержит в себе художественное credo эпохи.

#### Сокращения:

ГЦТБ – Государственная центральная театральная библиотека.

ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей им. А.Бахрушина.

ГРМ – Государственный Русский музей.

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея.

Ник.ХМ. – Николаевский художественный музей.

ПТМ – Петербургский театральный музей.

ТКГ – Таганрогская картинная галерея.

### Исторические науки

#### СКАНДИНАВСКИЕ ПИСЬМЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ О ТОРГОВЫХ ПРАВООТНОШЕНИЯХ ДРЕВНЕЙ РУСИ

Петров И.В.

*Санкт-Петербургский университет управления  
и экономики, Санкт-Петербург,  
e-mail: ladoga036@mail.ru*

Скандинавские саги знали Старую Ладугу под именем Альдейгьюборга, также упоминая и другое владение – Alaborg [2, 51-87, 159-171]. Из этих источников мы узнаем некоторые важнейшие вехи политической, экономической и правовой истории Ладожской земли, относящиеся к правлению Олега и его наследников [4, 133-137; 5, 99-103; 6, 64-67].

«Сага о Стурлауге Трудолюбивом» сообщает, что в Альдейгьюборге «правил конунг Ингвар», который «был мудрым человеком и большим хевдингом» [2, 165]. Также упоминается «Ингибьерг, дочь конунга Ингвара на востоке в Гардах» [2, 159].

«Сага о Хальвдане, сыне Эйстейна» уточняет, что «правил Альдейгьюборгом тот конунг, которого звали Хергейр» [1, 202; 2, 51-52]. Сага упоминает о сокровищах Алаборга, среди которых было как золото, так и серебро, что важно с точки зрения характеристики форм расчетов и развития системы финансового управления на севере Древней Руси [2, 56-57]. В источнике сообщается о купцах из Russia, потерявших все свое богатство вследствие кораблекрушения [2, 61].

В «Хеймскрингле», в 133-й главе «Саги об Олаве Святом», содержатся ценнейшие факты о торговом товариществе, именованном felag, заключенном между конунгом Олавом и жителем Халогаланда Карли, и о последующих торговых

предприятиях последнего. Торговые операции осуществляются, согласно указанному источнику, в том числе, и на севере, в Бьярмаланде. Основным предметом торговли выступали при этом беличьи, бобровые и собольи меха [3, 135-136]. В том же источнике упоминается о товариществе между конунгом Олавом и купцом Гудлейком Гардским. Однако на этот раз торговые операции указанного товарищества связаны с Новгородом (Хольмгардом). Конунг финансирует Гудлейку, а последний отправляется на Русь и закупает товары, необходимые для норвежского правителя [3, 165]. Таким образом, скандинавские источники знают о торговых товариществах, существовавших на рубеже X-XI вв. Это представляется весьма важным для характеристики участников торговых правоотношений, среди которых могли быть как субъекты индивидуальные, так и коллективные [5, 101].

В «Пряди о Хауке Длинные Чулки» из «Большой саги об Олаве, сыне Трюгви» говорится о конунге Харальде Прекрасноволосом, посылающем дружинника Хаука в Бьярмаланд с целью «добыть меха» [3, 136]. Хаук осуществляет в интересах своего конунга и торговые операции в Хольмгарде, покупая для Харальда драгоценности, в частности, плащ, отделанный золотом [3, 166]. О мехах из Бьярмаланда упоминается также в «Саге об Одде Стреле» [3, 136].

В «Пряди об Эймунде» зафиксированы интересные данные относительно денежных отношений в Древнерусском государстве – полоцкий князь представлен как правитель, стремящийся посоветоваться «со своими мужами, потому, что они дают деньги» [3, 139].

В своде саг «Гнилая кожа» и в компиляции «Книга с Плоского острова» сообщается об инсти-