

Творчество Эдгара Дега

Фрагменты бакалаврской работы

2.1.2. Гипотеза систематизации творчества Эдгара Дега

Первый блок творчества - тема изменения внутреннего состояния человека при его нахождении в *искусственной* сфере искусства, скачек, кафе.

Произведения: «Танцкласс» 1873 г. (прил. 1), «Дез Амбоссатор» 1876-1877 гг. (прил. 2), «На скачках. Жокеи-любители» 1876-1887 гг. (прил. 3), «У модистки» 1882 г. (прил. 4).

Искусственное преобразование человеческой и животной природы через последовательность тренировок, отработка навыков - искусственное стремления человека к совершенствованию себя. В этом случае, естественное течение жизни подчинено некоторым условным правилам, действующим внутри представленных сфер человеческого и животного бытия: сюжет скачек, балерины на сцене, посетители и певицы кафе.

Соревнования на скачках, где у лошади выработан мерный шаг, правильный прыжок через барьер, является чуждым вольной природе лошади. Также и для человека в его обыденном состоянии не свойственно совершать «па» и арабески, элементы «эфассе», «арабески» и «круазе». Стояние на сцене балета либо подиуме кафе также есть не свойственное пребывание человека, иная реальность. Тема кафе не менее актуальна в данном блоке. Люди, представленные в ночных кафешантанах, окутаны туманом искусственности в этом пространстве.

Сюжетная линия, представляющая модисток, также может быть отнесена к данному блоку. Здесь явлено стремление изменить собственный облик путем «примерки» на себя определенной роли, что явлено через примерку шляп.

Второй блок творчества раскрывает тему *естественного* пребывания человека во внутреннем единстве с окружающим миром и с самим собой:

Произведения: «Гладильщицы» 1884 г. (прил. 5), «Женщина, расчесывающая волосы» 1890-1892 (прил. 6), «Прибрежный пейзаж» 1890-1893 гг. (прил. 7).

Это передача *природного*, свойственного для человека состояния, которое не противоречит его естеству. В данном блоке объединены сюжеты так называемых «женщин за работой» (гладильщицы, прачки) и сюжетная линия купальщиц. В данный блок творчества Э. Дега органично вливаются пастельные пейзажи, которые в целом признаются не типичными для творчества художника. Примечательно, что именно женщина является основным действующим лицом в произведениях данного блока, так как она наиболее восприимчива к *гармонии ритмов природы*.

2.1.3. Выбор репрезентантов блоков творчества Эдгара Дега

Первый блок творчества, в который отнесены живописные картины «Дез Амбоссадор», «На скачках. Жокеи-любители» и «У модистки», можно представить репрезентативным произведением «Танцкласс».

Произведение «Танцкласс» наглядно представляет различные аспекты душевного движения человека в *искусственной среде балета*: представлен процесс становления, моменты активного напряженного действия, момент отдыха и расслабленного состояния. Момент

искусственной театрализации явлен через балерин, репетирующих танцевальные движения, стоящих на носках – они находятся в процессе становления своей роли. На примере данного произведения можно проследить мотив освобождения человека от динамичного напряжения – представлены снятые пуанты на скамейке (как инструмент совершенствования человека). Динамика *бесконечного процесса* жизненного движения представлена через бесконечно спускающихся с лестницы и уходящих в двери балерин.

Второй блок творчества Э. Дега, объединяющий произведения «Гладилицы» и «Прибрежный пейзаж», репрезентирует произведение «Женщина, расчесывающая волосы». Живописное полотно представляет характерного для данного блока женского персонажа, наиболее *чувствительного* к динамике мировых процессов. Женщина представлена в момент совершения интимного ритуала расчесывания волос – ее движение мерно, подчинено естественному ритму и не диктуется искусственно извне. Э. Дега определенным образом мифологизирует женщину, которая призвана воплотить идеал гармоничного бытия.

2.2. Методический анализ репрезентантов творчества Эдгара Дега

Задачей данного параграфа выступает поэтапный методический анализ репрезентативного произведения каждого из двух блоков творчества Э. Дега. Каждый обозначенный блок творчества представляется специфичным: по сюжетной основе, персонажам, их количеству, способу их расположения на холсте. Формальные отличия, зафиксированные в репрезентантах блоков, в свою очередь, ведут к проявлению отличных тем и спектра художественных идей произведений. Возможно проследить параллели между особенными

чертами художественного языка, зафиксированного в картинах каждого блока в их взаимосвязи с идейным полем произведения.

Целью методического анализа является проявление характерных черт художественного языка мастера с последующим формулированием художественной идеи произведений, характерных для каждого блока. При осуществлении сравнительного анализа представленных репрезентантов, видится возможным выявить характерные черты художественного языка Э.Дега в целом.

Методический анализ произведения изобразительного искусства «Танцкласс» 1873 года

Материальный статус художественного образа «Танцкласс»

Произведение «Танцкласс» написано маслом на горизонтальном холсте размером 48х62 см. Способ наложения масляного мазка (при рассмотрении конечного результата, зафиксированного в произведении-вещи) напоминает пастельную технику - краскоформы обладают качеством размытости, сплавности. Присутствуют обширные краскоформы, которые перетекают и сливаются друг с другом, граница данных образований смутна. В этом случае, сплавление многих форм вместе, характеризует их в качестве единого пятна. При переходе к рассмотрению персонажей, видно, что стремящиеся к единству, переходящие друг в друга краскоформы образуют юбки балерин. Здесь все персонажи данного типа буквально *связаны* вместе, *взаимообусловлены* друг другом. В этом случае, все многочисленные персонажи представления видятся в качестве *единого персонажа в различных аспектах его проявления*.

Индексный статус художественного образа «Танцкласс»

Прототип главного персонажа произведения – это танцовщица балета. Чтобы выявить специфику представленных в произведении

«Танцкласс» балерин, необходимо обратиться к рассмотрению облика балерины как такового. Во-первых, балет – это изначально сценический танец, где каждая балерина имеет определенный *масочный облик, роль*. Во-вторых, танец впервые стал называться балетом, когда его начали исполнять по определенным *правилам*. В основе канона благородного танца лежит принцип «выворотности ног» - это дает человеческому телу возможность свободно двигаться в разные стороны. Уже сам термин, положенный в основу балетного канона, дает понятие *выворота, излома* натурального положения человеческого тела, которое сообщает видимую легкость движения.

Балерина, в таком случае, внешне легко и привольно двигается по сцене, но на самом деле, в основе легкости лежит изначальный излом, слом естественно свойственного телу движения.

Исходя из метода «измерение» было выделено три основных плана изображения. Передний план сфокусирован вокруг персонажей: лестница и скамья. Средний план – это непосредственно танцкласс и наполняющие его балерины. Задний план – комната, смежная основному залу, также включающая персонажей балерин.

Следуя далее методу «измерение» обнаружена фигура балерины – центральная для представления в целом – это танцовщица, стоящая на мысках пуант, с поднятыми вверх руками. Данный персонаж размещен на среднем плане и выделен за счет его открытости в расположении на холсте. Так, на переднем плане перед фигурой танцовщицы образован просвет, за счет которого она и акцентирована. Балерина представлена в момент совершения одного из элементов танца. Метод «идеализация» позволяет говорить о том, что она крутится вокруг своей оси. Ноги и руки *крутящейся* балерины находятся в правильном для совершения данного упражнения положении, стан четко выпрямлен по вертикальной оси. В результате применения метода «экстраполяция»

выяснено, что данная поза является результатом тренировки (рядом изображены только учащиеся балерины) и не свойственна естественности человека - она *поставлена* в итоге работы. Таким образом, крутящаяся балерина *демонстрирует ставший в ней эталон*, где эталон искусственно выработан.

Справа относительно эталона крутящейся балерины представлена танцовщица в похожей позе: ее руки поднята вверх над головой, стан стремится к выпрямлению. Исходя из аналогии поз рядом расположенных персонажей, данную балерину можно определить как *становящуюся*, так как положение ее тела еще не поставлено в каноничную позицию.

За становящейся балериной представлена группа персонажей, которые объединены единым движением – они поправляют бретели своих платьев. Эти персонажи не совершают конкретных действий танца, но они *физически приготавливающиеся* к нему.

Некоторые персонажи среднего плана могут быть объединены, так как аналогичны друг другу. Это стоящие слева и справа балерины, повернутые к центральным (крутящемуся, эталонному, физически приготавливаемому) персонажам. Они бездействуют физически, но созерцают происходящее в классе – это балерины, *приобщающиеся духом* к танцу.

Один из персонажей среднего плана - окно, открывающее вид на город и впускающее в произведение солнечный свет. Вообще окно в символическом плане означает возможность сообщения с качественно другим пространством. В произведении «Танцкласс» окно представлено зарешеченным, вдобавок к этому качество решеток выполняют и перила лестницы переднего плана, которые пересекают стекло. Зарешеченное окно наглядно представляет понятие *заключения, содержания в неволе* всех персонажей представления.

Средний план произведения переходит в задний – смежную с танцклассом комнату. Здесь балерины стоят у станка друг за другом, перед ними представлена одна из балерин в качестве *ориентира – эталона*. В качестве целостного персонажа могут быть рассмотрены балерины, стоящие друг за другом. Это шеренга или *строй*, каждый элемент которого не свободен в собственных действиях, а должен соблюдать и поддерживать общее движение.

На заднем плане представлено зеркало на стене, которое аналогично дверному проему. Дверь – это элемент перехода в новое пространство, но дверь как зеркало предполагает именно отражение уже представленной комнаты. Используя метод «аналогия» правомерно сделать следующий вывод: *подразумеваемая за дверью комната также является танцклассом и наполнена тренирующимися балеринами*. Здесь можно зафиксировать понятие *цикличности и нескончаемой повторяемости* танцклассов, подобных представленному.

При помощи метода «измерение» зафиксировано, что самый большой по площади персонаж первого плана (так и всего произведения) – это лестница. Она имеет протяженность по всей вертикали холста и занимает примерно одну пятую часть его площади. Представлена винтовая лестница, которая зигзагообразно входит в пространство непосредственно зала – танцкласса. Лестница формализована как *закручивающая* (людей, которые по ней ходят). Также лестница обладает свойством соединять различные помещения, то есть по ней осуществляется *переход в качественное новое пространство*.

Лестница вообще предполагает нисхождение, либо восхождение. В произведении «Танцкласс» лестница предназначена именно для нисхождения, так как балерины представлены спускающимися – их

фигуры направлены «вниз по лестнице». Следовательно, налицо качество *нисхождения* в зал.

Необходимо более подробно обратиться к анализу фигуры каждой из спускающихся балерин в отдельности. Ноги балерины, представленной в самой крайней части холста зафиксированы в начальной стадии совершения шага (левая нога занесена на нижнюю ступень, но еще не стоит на ней). Ноги второй балерины поставлены в положение иной стадии шага - правая нога впереди, левая позади. Таким образом, пара балерин демонстрирует фазы единого движения: начальный импульс шага (в первой фигуре) и его развитие (во второй фигуре). При этом, персонажи расположены таким образом, что *продолжающая шаг* наиболее полно представлена на холсте, нежели *начинающая шаг*: в первом случае это поясное изображение, во втором – представлено лишь начало юбки у колен балерины. Следуя методу «идеализация», правомерно утверждать, что пара балерин спускается в танцкласс именно для совершения тренировки. Они в буквальном смысле *обретают телесность*, проявляются лишь становясь ближе непосредственно к классу для занятий. Можно сказать, что они *обретают себя* только в этом месте – танцклассе – это *обретающие (находящие себя)* балерины.

Иная группа переднего плана – это балерины, сосредоточенные вокруг скамейки. Скамейка, как место для сидения, традиционно трактуется как зона отдыха либо ожидания. Если принять во внимание факт того, что скамейка расположена именно в танцклассе – зале тренировки, то это *скамья отдыха от танца, либо скамья приготовления к танцу*.

При первом приближении совокупность персонажей сосредоточенных около скамьи можно назвать *отдыхающей*,

сообщающей об отдыхе. Для выявления специфики отдыхающей группы необходимо обратиться к анализу отдельных ее представителей.

Важный персонаж группы – это пуанты, лежащие на скамейке. Пуанты – это балетные туфли с твердым носком, позволяющие балерине совершать особенные действия, не доступные иным людям. Пуанты – это инструмент, который позволяет человеку стать балериной, то есть войти в круг избранных людей, наделенных определенным навыком, умением. Пуанты, как отличительный знак «общества» - это *костюм или маска, которую человек надевает для вхождения в избранный круг.*

Персонажем переднего плана является балерина, изображенная склонившейся к полу. Следуя методу «идеализация» правомерно утверждение, что эта балерина завязывает пуанты, она *надевающая маску балерины.*

Пара балерин (сидящая и стоящая) отгорожена скамьей от основного зала, персонажи повернуты спиной к залу. Их головы динамично направлены друг к другу, движения их рук и корпуса свободны вне подчинения правилам балета. По представленным параметрам данные персонажи пребывают в ином пространстве, нежели упорядоченный мир тренировок.

Стоящая балерина в слегка склоненной позе, подбоченившись представлена явно вне каноничной позиции балета, а в непринужденном состоянии. Можно объективно сказать, что только лишь одеяние персонажа – пачка, пуанты, забранные волосы - указывает на его включенность в мир балета. Стоящая у скамейки балерина – *отвлеченная от танца.*

С другой стороны, можно проследить элементы, говорящие о противоположном – отдыхающие девушки также имеют отношение к сценическому танцу. В этом случае, видимо расслабленная сидящая балерина по-сути напряжена: ее ноги представлены в одной из танцевальных позиций (эффасе). При видимой отвлеченности балерины от танцкласса ее тело все равно не свободно, оно «впитало» в себя элементы канона настолько, что даже при внешнем физическом отстранении она включена в движения танца. Таким образом, сидящая на скамье балерина - *причастная (всецело поглощенная)* балетом.

Иконически суммативный статус художественного образа «Танцкласс»

Крутящаяся балерина уподоблена камертону для иных персонажей среднего плана, что прочитывается исходя из фигуры *становящейся* балерины, которая следует ее движениям – это балерина, которая *приобщается* к образцовому. Таким образом, пара балерин среднего плана: *крутящаяся и следующая ей*, в синтезе рожают понятие *приобщение к представленному эталону*.

В произведении присутствует еще одна пара танцовщиц, которые повторяют движения друг друга. Эти персонажи частично скрыты лестницей, но характер их положения (нога одной более совершенно поднята) также говорит о приобщении к изначально данному эталонному поведению. По отношению к данной паре необходимо заметить, что в произведении представлены лишь ноги балерин, остальная фигура скрыта за лестницей. Так как именно ноги являются главным инструментом балерины, автор по одной только этой части фигуры характеризует всего умозримого персонажа.

Процесс приобщения как становления сопричастности, стремления к образцовому, демонстрируют иные персонажи среднего плана. Это

приготавливающиеся персонажи: балерины, смотрящие на танцующих и поправляющие платья (приобщающиеся физически и духовно).

В результате синтеза персонажей среднего плана можно зафиксировать *порядок* определенных стадий постепенного движения персонажей – балерин к своему профессиональному становлению: внутреннее и внешнее приготовление, непосредственно действие – тренировка. При этом тренировка не имеет выхода в качественно иное пространство – окно зарешечено – и танцкласс замыкается на себе.

Таким образом, идейное сообщение среднего плана представления: *замкнутость в порядке приобщения к поставленному образцу.*

Персонажи – балерины заднего плана также показывают мотив *эталона – образца* и стремление ему всецело соответствовать, выстроившись в шеренгу. Здесь наличествует мотив извечного продолжения такого стремления за счет зеркала-двери. Таким образом, *процесс приобщения к эталону изображен как извечно длящийся, продолжающийся всегда.*

Персонаж переднего плана закручивающая лестница тесно перемежается с другими персонажами: это спускающиеся по ней балерины и балерины, тренирующиеся в зале и наблюдающие. При этом, фигурки тренирующихся и смотрящих на тренировку балерин представлены в просветах зигзагообразной лестницы. Можно сказать, что они и являются той *силой, которая закручивает лестницу* – именно качество стремления к соответствию искусственно поставленному образцу.

Пуанты переднего плана представлены в качестве инструмента для напряженных тренировок – все балерины, изображенные на картине их носят. Так, они могут означать *окончание тренировки или только лишь ее начало.* Рядом со скамьей изображена балерина, нагнувшаяся, чтобы завязать пуанты. Важно, что она представлена

именно рядом с приготовленными балетными туфлями, значит и их необходимо надеть. Свободные пуанты, в этом случае, предназначены для людей, которые еще не пришли - они являются знаком *открытости для принятия* новых участников закручивающего процесса тренировки. При синтезе понятия открытости и нисходящей лестницы, налицо *безвыходность* представленного спиралевидного движения: возможен только вход, «вкручивание» в пространство тогда как выхода не представлено.

При рассмотрении сидящей и стоящей (причастной и отвлеченной) балерин переднего плана в синтезе видно, что взгляд отвлеченной явно направлен (указует) на ноги сидящей причастной балерины. Таким способом акцентирован момент того, что внешне пребывая в расслаблении, отстранении от дела, представленные эталоном правила настолько крепки в своем диктате, что не оставляют танцовщицу даже в момент видимого отдыха. Получается, что *отдых в качестве освобождения, выхода из нескончаемой тренировки невозможен*.

Интегрально иконический статус художественного образа «Танцкласс»

Все комнаты танцкласса, которые непосредственно или потенциально представлены на картине, идентичны друг другу – *это нескончаемый поток отражений*, следующий друг за другом. Мотив отражения всегда очень важен для Э. Дега – отражение – это проявление того, что происходит на самом деле. В данной работе мотив взаимного отражения комнат приводит к визуальному понятию ***механизма музыкальной шкатулки***. Звуки и движения фигурок музыкальной шкатулки совершается циклично, каждый последующий цикл идентичен предыдущему и исход движения заранее известен,

предопределен. Здесь балерины также совершают заранее известные движения по образцу, порядок совершения которых ведет к улучшению мастерства, а совершенствование может длиться вечно.

Для произведения в целом свойственно понятие **предопределенности.** Так, комнаты танцкласса являются подобием друг друга – человек вынужден постоянно пребывать в процессе становления – в вечной тренировке; иное пространство, нежели комнаты танцкласса представлено в окне, но путь к нему прегражден – окно зарешечено; в произведении представлены входящий персонажи, но ни один персонаж не выходит из замкнутого круга, которые всегда оборачивается новым витком;

Установлено, что персонаж – лестница – в своих определениях дает возможность суммировать многих персонажей изображения. Лестница сообщает важное для произведения в целом понятие **круговорот:** здесь девушка обретает себя как балерина, закручиваясь в бесконечном чередовании тренировок, следуя стремлению к заданному эталону.

Наглядно прослеживается *ступенчатость круговорота,* где ступень понимается как стадия целостного процесса. Так, представлены «ступени» постепенного перехода человека в желаемое качество балерины. В этом отношении произведение может быть прочитано слева – направо:

Первая ступень визуализирована нисходящими балеринами, которые лишь начинают проявляться как таковые в зале для занятий; вторая ступень – это стремление к эталонному образцу, следование за представленным идеалом. Третья ступень – максимальное приобщение, где даже в состоянии отдыха персонажи соблюдают каноны танца. Последняя ступень, как завершение витка, является началом следующего, что визуализировано снятыми пуантами, которые балерина снова надевает.

Для произведения свойственна общая динамика **извечно** **стремления** к иному, эталонному состоянию. Так, можно назвать персонажей **приготавлиющихся**, **приобщающихся**, следующих, стремящихся, спускающихся.

Человек, смоделирован произведением «Танцкласс» как балерина, которая слепо видит жизненный смысл лишь в балете и тем самым скована в своем положении. Иные сферы бытия остаются неизвестными, недоступными человеку. Происходит замыкание на одной, ложно истинной, искусственно придуманной сфере существования, которая заменяет человеку весь окружающий мир.

Мир, моделируемый в произведении, наглядно представлен самим помещением танцкласса. Этот мир искусственно сочинен, он бесконечно зациклен в однообразии происходящих в нем процессов, не имеет выхода в иное пространство – он замкнут. Мир предписывает человеку определенные образцы - эталоны стремления, и предписывает поэтапный процесс их достижения. Человек, попадающий в мир-танцкласс, видит целью своего существования именно продиктованный идеал – мастерство балерины. На пути движения к желаемому каждый обретает себя в определенной роли, но идеал в принципе не достижим и поэтому стремление к нему проходит бесконечно и никогда не будет удовлетворено.

Произведение «Танцкласс» изображает предзаданность постоянного стремления человека к заведомо недостижимому идеалу в замкнутом искусственно сочиненном мире.

Методический анализ произведения изобразительного искусства «Женщина, расчесывающая волосы»

Материальный статус художественного образа «Женщина, расчесывающая волосы»

Произведение «Женщина, расчесывающая волосы» было написано Э. Дега в 1890-1892 годах. Техника работы – пастель на бумаге размером 82x57 см. Специалисты отмечают, что пастельная техника позволяет придать произведению особую мягкость оттенков и полутонов, бархатистую поверхность, чего невозможно добиться иными материалами (в том числе маслом). Пастель, в отличие от масла, имеет зыбкое скрепление с рабочей поверхностью, легко осыпается, следовательно, сами краскоформы наделены качеством *зыбкости, неустойчивости*. Пастельные краскоформы растворяются друг в друге, *взаимопереходят* одна в другую.

Индексный статус художественного образа «Женщина, расчесывающая волосы»

Метод «измерение» позволил выявить два плана представления: задний (фон) и передний (женщина). Главенствующее положение на холсте занимает женская фигура.

Женщина укрупнена и вынесена на передний план. Героиня одна, вокруг нее нет других людей, либо предметов, на них указывающих – она находится *наедине с собой*.

Героиня явлена полуобнаженной. Вообще телесное обнажение женщины видится в качестве внутреннего, *душевного обнажения, проявления душевной свободы*. Но здесь женщина представлена обнаженной лишь наполовину – нижнюю часть ее тела прикрывает белая ткань. Круговое направление ткани (вокруг женского тела) говорит о том, что она *окутывает* женщину. В этом случае, акцентируется частичная скрытость свободы ее души: представлено полуобнажение как *не полное (не до конца) обнажение*.

Также, можно говорить о том, что складки ниспадают – на это указывает движение ткани вниз. В этом случае, обнажение женщины

совершается сейчас, следовательно, происходит *проявление ее внутренней свободы*.

Героиня расположена в центре живописного полотна в особой позе: она сидит, наклонив голову в бок так, что ее длинные волосы ниспадают. Поза полуобнаженной женщины спокойна, одна ее рука сдерживает волосы, другая – ведет по ним расческу. Метод «идеализация» выводит рассуждение на понятие *мерного ритма* в движениях героини.

При тщательном рассмотрении самых выразительных частей человеческого тела – кистей рук и лица – видно, что руки и лицо героини растворены, размыты. Причем, это не обобщение образа, а его «смазанность», которая наглядно запечатлеет *быстрое движение*.

Женщина расчесывает волосы, что следует из названия картины, эти действия видятся в качестве предельно естественных. Вообще расчесывание волос женщиной – это мифологический мотив многих народов, в том числе западноевропейских. В мифологии расчёска, гребень понимается в качестве магического предмета, волшебного средства. Волосы же – какместилище нематериальной энергии: сила магов и волшебников зачастую зависит от длины его волос или бороды; мифические существа русалки, серены, nereиды обладают длинными волосами; атрибутом античных богинь (Афродита, Гера) являются длинные волосы.

Зафиксировано, что расчесывание волос гребнем или расческой – это священный ритуал для многих культур. Во время совершения ритуала расчесывания волос происходит соприкосновение с космическими токами, принимается на себя нисходящая мировая жизненная сила. В этом случае, расчесывающая волосы полуобнаженная героиня предстает в качестве персонажа *божественной природы или полубога*.

Необходимо еще более подробно обратиться к рассмотрению позы и положения рук женщины. Левая ее рука держит прядь волос у самой головы, правая рука отведена в сторону и расположена ниже, держит расческу, голова женщины наклонена. Такое положение рук и наклон головы характерен для музыкантов, которые играют на скрипке или виолончели и положение из рук выработано годами - поставлено специально. В таком случае, по «анalogии» с позой виолончелиста, волосы женщины предстают в качестве струн смычкового инструмента – виолончели, а расческа играет роль смычка. Расчесывающая волосы женщина не просто пребывает в интимном ритуале встраивания в ритм вселенной, а дополнительно соотносится с *образом играющего музыканта*.

Место, в котором изображена женщина неопределенно, невозможно обозначить характер помещения, также затруднительно четко определить – в комнате ли представлена героиня или это какое-либо открытое пространство. Можно назвать лишь определенные цветовые пятна, составляющие окружение женской фигуры. Такая трактовка окружающего пространства говорит о предельной обобщенности, отсутствии конкретики – значение фона может иметь *несколько аспектов*.

Можно обозначить желтые, голубые, розовые и белые цвета фона, имеющие мягкий пастельный оттенок, но довольно ярких по цвету. Каждое из пятен прорезано более темными, чем основной цвет, прожилками, характер расположения которых говорит о том, что представлены именно драпировки ткани – это *тканевый фон*. Довольно яркий тканевый фон, плоскостно-расположенный за героиней, позволяет формализовать его как *декорации*.

Наряду с этим, тканевые лоскуты «подвешены в воздухе», не имея определенной опоры. Ткани обладают округлыми очертаниями, они

льются и извиваются по направлению сверху вниз – это изображение волн. Цвета фона не противоречат этому заявлению. Так, синий и белый цвета обозначают саму волну, розовый – солнце, желтый – песок. Получается, что фон, в этом случае, представляет *водную стихию*.

Иконический статус художественного образа «Женщина, расчесывающая волосы»

В результате анализа отдельных персонажей представления зафиксированы оборачиваемые друг напротив друга понятия: *тканевые декорации и водная стихия, природное естество (женщина в качестве богини, хтонических сил) и постановочная сфера искусства, мерный ритм и быстрота движения*. При этом, данные понятия прочитываются в произведении равноправно, они пульсируют, взаимопереходят друг в друга подобно пастельным краскоформам произведения.

Представленный в произведении образ героини может быть прочитан как *Рождение Афродиты*. В этом случае, фон является наглядным представлением волн моря; представлены цветы, распустившиеся при рождении богини (желтые краскоформы на синем фоне в правом верхнем углу); знак спускающейся с бедер героини белой ткани – представление пены. Визуальное понятие *Афродита* раскрывает героиню в качестве *воплощения естественной силы природной красоты*, которая дана каждой женщине.

Героиня представления может быть охарактеризована визуальным понятием *Русалка*. В этом случае, окутывающее нижнюю половину туловища женщины покрывало – это средство изображения скрещенных ног в качестве рыбьего хвоста; обнажение тела и расчесывание волос – также атрибуты русалки. Визуальное понятие *Русалка* представляет аспект *стихийности женского начала, указывает на непосредственность связи женщины с всеобщими природными процессами*.

Так, человек наедине с собой представлен наделенным божественной сущностью, а именно *представлена природная стихийность, сила естественной красоты человека.*

Образ героини как виолончелиста явлен в единстве, а не противоречии к естественно-стихийному началу. Так, фон – это окружающая среда, волны, пена, но одновременно – это ткань декораций, изображающих естественное пространство. Таким образом, женщина представлена в момент совершения *творческого акта* – игры на музыкальном инструменте.

Полуобнаженная женщина – это наделенный сущностью бога человек, пребывающий в мерном естественном ритме на лоне природы, также виолончелист на сцене, украшенной декорациями.

Все внешние признаки изображенного персонажа (обнажение женского тела, ритуал расчесывания волос) демонстрируют идеал гармоничного в своем внутреннем и внешнем мире человека, но более подробное рассмотрение деталей (тканевые складки фона, динамично размытые лицо и руки героини) приводит рассуждение к понятию *творчества*. Получается, что рассмотренная отдельно постановочная (искусственно выработанная) поза музыканта в синтезе и иными аспектами главного персонажа есть нечто *органически включенное в естество героини*. Героиня пребывает в ритме со вселенной и музыкальном творческом ритме одновременно и это, по-сути, одно и то же.

Динамика становления (ниспадающие ткани фона и окутывающего покрывала, вертикальное наложение краскоформ, зыбко прописанные кисти рук и лицо) представленная в произведении – это наглядно представленное движение перехода, пульсация одного образа героини в другой. Природная стихийность постоянно переходит в постановочность действий человека. Здесь можно сказать, что

искусственность намеренной постановки рук женщины-виолончелистки лишь кажущаяся. Но самом же деле – музыкальная игра представлена тем необходимым элементом, который *позволяет выстроиться в ритм вселенной*.

Понятие **растворения** является общим для произведения в целом: оно фиксируется уже на материальном уровне краскоформ, двойственность значений персонажей произведения растворена друг в друге. В свою очередь героиня *растворяется* в своих движениях: локти героини аналогичны складкам окутывающей ее тело ниспадающей ткани. Тем самым формы женщины имеют переход в формы ткани, она сама нисходит, превращаясь в «пену». Героиня растворена в искусственности-естественности.

Мир, который окружает человека, фиксирует двойственность – в нем сосуществуют естественно-природное и намеренно сделанное. Человек в произведении «Женщина, расчесывающая волосы» также моделируется в единстве его природной стихийности, красоты и искусственного начала, которое определено как творческое. Здесь искусственные творческие манипуляции обретаются в единстве с космическими силами.

Произведение «Женщина, расчесывающая волосы» представляет растворение человека в органичном сосуществовании его природного стихийного и искусственного творческого начала.

Сравнительный анализ произведений «Танцкласс» и «Женщина, расчесывающая волосы»:

Исходя из анализа репрезентативных произведений «Танцкласс» и «Женщина, расчесывающая волосы» по статусам становления художественного образа, были выявлены черты сходства и различия первого и второго блоков творчества Э. Дега.

Специфика **материального статуса** показала сходство двух блоков творчества Э. Дега – для произведений свойственна техника работы пастельная, либо сходная с пастельной.

Так, техника масляной живописи стремится к приемам работы с пастелью: мазки переходят друг в друга, растворяют границы предмета. Таким образом, персонажи картины стремятся к единству. На самом деле персонаж в многофигурных произведениях первого блока творчества Э. Дега один (одна балерина, а не несколько), но он изображен в различных аспектах его душевного движения.

Произведения второго блока творчества, репрезентантом которого выступает полотно «Женщина, расчесывающая волосы», написаны пастелью. Данный материал имеет зыбкое скрепление с рабочей поверхностью, легко осыпается, следовательно, сами краскоформы наделены качеством зыбкости, неустойчивости. Мягкость пастели позволят передать тонкость изменчивого внутреннего душевного состояния героя.

Таким образом, при различии техник, зафиксировано и их сходство, недаром масляная работа решается в родстве с пастельной техникой. В этом случае, произведения направлены на *раскрытие образа одного человека – это портрет его тонких внутренних душевных движений, психологический портрет.*

При переходе на сравнение **индексного статуса** художественных образов произведений, необходимо обозначить специфику персонажей картин. Основной персонаж работы «Танцкласс» - это балерина. Балерина внешне легка и привольна, но, на самом деле в основе легкости лежит изначальный излом, слом естественного движения человеческого тела.

Главным персонажем произведения «Женщина, расчесывающая волосы» выступает женский персонаж в классической форме

полуобнаженной фигуры. Женщина выбирается в качестве естественного, стихийного, природного начала, чувствительного к ритмам Вселенной. Героиня произведения обладает двугранной характеристикой: она музыкант и богиня одновременно. В данном случае музыкальная искусственность в постановке ее позы предстает в качестве гармонично взаимодействующей с естественностью, данной высшими силами.

Таким образом, главные персонажи произведений фиксируют принципиальное различие художественных образов произведений уже в начале анализа, так как *в основе произведений лежат различные типы человека: искусственно сломленный и естественный.*

Немаловажно в качестве персонажей индексного статуса провести сравнение пространств, в которые помещены персонажи. Так, пространство произведения «Танцкласс» наделено качествами замкнутости, цикличности. Танцкласс – это множество подобных, бесконечно повторяющихся залов, которые похожи один на другой, что задает круговорот неизменных комнат. Здесь возникает представление о рутинности бесконечного движения, которая вмещает, вкручивает персонажей, но не выпускает их.

Окружение героини в картине «Женщина, расчесывающая волосы», напротив, обладает качествами открытости, так как содержит несколько характеристик: фон одновременно и декорации и представление моря. Именование фона в картине принципиально неопределенно, но приобретает характеристики в соответствии с героиней произведения.

Характеристика фонового пространства представления в рассматриваемых произведениях предстает противоположной: *с одной стороны – это стесняющее замкнутое пространство, стремящееся оказать давление на персонажей; с другой – предельно открытое,*

обладающее многими значениями, которые актуализируются при взаимодействии с героиней.

Прослеживается специфика соединения персонажей на **иконическом уровне** кристаллизации художественного образа. Важно, что произведение «Танцкласс» объединяет множество человеческих персонажей, каждый из которых обладает своей ролевой характеристикой: начинающий, продолжающий, приготавливающийся, непосредственно приобщающийся. Здесь представлен социум людей, где каждый персонаж стремится к обретению себя в социальной роли. Здесь явлен портрет человека, включенного в общественную среду.

Произведение «Женщина, расчесывающая волосы» заостряет внимание именно на одиночной человеческой фигуре. Представлен портрет человека вне конкретной социальной роли, в самоценности его внешнего и внутреннего духовного состояния.

Таким образом, Э. Дега в своем творчестве решает с одинаковой основательностью проблему социального существования человека и вопрос его внутреннего диалога с самим собой.

Для произведения «Танцкласс» характерен мотив стремления человека к предзаданному эталону, становление сопричастности: представлены пары балерин, которые повторяют движения по образцу. Значит, человек, моделируемый произведением, подчинен закону мира – танцкласса. Кроме того, человек всецело поглощен своей вовлеченностью в свершение закона. Так, представлены стадии (вход в класс, завязывание пуант, отдых), на которых персонажи неизбежно обращены к канону танца.

Мировое пространство поглощает человека, замыкает его в своих рамках, не давая выхода. Балерина может только войти в зал, что представлено через спускающуюся винтовую лестницу, через пуанты, которые надевает балерина на первом плане. Переход возможен в

соседнюю комнату, но это также круговое продолжение одного и того же танцкласса. Значит, мир закручивает человека в непрерывном стремлении к определенной цели – совершенному балетному мастерству.

В произведении «Женщина, расчесывающая волосы» характеристики персонажей представления органично суммируются друг с другом. Героиня и фон являются взаимодополняющими элементами, где ни один не представляется главенствующим. Героиня и ее окружение обладают «параллельными» характеристиками. В этом случае, когда она предстает в образе музыканта, то фон читается как декорации сцены; в случае, когда женщина принимает на себя образ богини, то фон – это природное пространство воды и песка. Особенностью произведения является именно органичность сочленения различных смысловых пластов. Здесь человек пребывает в единстве с его окружением – миром, который подобен человеку, открыт для него, но не подчиняет своей воле. Прослеживается единство в отношении между человеком и мировым пространством.

Репрезентанты двух блоков творчества Э. Дега представляют *замкнутость человека в мире через давление общественных законов и органичность растворения человека в мировом пространстве в его нахождении наедине с собой.*

Выводы:

На основе сравнения произведений «Танцкласс» и «Женщина, расчесывающая волосы», необходимо обозначить моменты, свойственные творчеству Э. Дега в целом.

Каждое произведение Э. Дега направлено на раскрытие образа одного человека – это портрет его тонких внутренних душевных движений.

Зафиксировано два различных типа персонажей в творчестве Э. Дега, которых можно условно назвать «искусственным» и естественным человеком. На основе разных типов персонажей Э. Дега актуализирует противоположные проблемы. Так, с одинаковой основательностью ставятся и решаются вопросы существования человека в социально обусловленной среде и его пребывания наедине с собой.

Человек, пребывающий в социуме неудовлетворен, всегда находится в беспокойном состоянии, неизбежно стремящийся к обретению гармонии с миром и собой. Здесь мир – это искусственно созданная самим человеком среда, которая ограничивает его бытие.

Человек в отстранении от общества, пребывающий в одиночестве, способен вчувствоваться в гармонию творчества и ритма высших природных сил.

Репрезентанты двух блоков творчества Э. Дега представляют с одной стороны, замкнутость человека в мире через давление общественных законов и, с другой, органичность растворения человека в мировом пространстве в его нахождении наедине с собой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев, Л. Импрессионизм: Видеть. Чувствовать. Выражать/ Л. Андреев. – М.: Гелеос, 2005. – 320 с.
2. Атлас мировой живописи XIX – XX век/ Ред. Ф. Х. Великес. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – 367 с.
3. Березина, В. Н. Французская живопись XIX века: [Альбом]/ В. Н. Березина. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 293 с.
4. Бодлер, Ш. Об Искусстве/ Ш. Бодлер. – М.: Искусство, 1986. – 320 с.
5. Бодлер, Ш. Цветы зла. Стихи в прозе. Дневники/ Ш. Бодлер. – М.: Искусство, 1993, 290 с.
6. Божович, В. И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX – начало XX века/ В. И. Божович. – М.: Наука, 1987. – 319 с.
7. Болтон, Р. Живопись. От первобытного искусства до XXI века/ Р. Болтон, пер. Н.Мироновой. – М.: Эксмо, 2006. – 320 с.
8. Бродский, В. Я. Художники Парижской коммуны/ В. Я. Бродский. – М.: Изобразительное искусство, 1970. – 123 с.
9. Бэйкер, Ф. Абсент/ Ф. Бэйкер, пер. О. Дубинской, ред. Н. Трауберг. – М.: Новое литературное образование, 2003. – 288 с.
10. Великие французские художники: [Альбом]/ Текст Е. П. Рачеевой. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004. – 144 с.
11. Владимирова, А. И. Франция на рубеже XIX и XX веков. Литература, живопись, музыка, театр. – СПб.: Аврора, 2004. – 147 с.
12. Воркунова, Н. Дега и Тулуз-Лотрек/ Н. Воркунова// Великие французские художники. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004. – С.102-105
13. Всемирная история. Люди, события, даты/ Ред. В. Герман, Л. Зинченко, И. Самашова, Т. Коршунова. – М.: Ридерз Дайджест, Пегас, 2001. – 752с.

14. Всеобщая история искусств. Искусство XIX века. Т. 5/ Ред. Ю.Д. Колпинского, Н. В. Яворской. – М.: Искусство, 1964. – 431 с.
15. Вся история искусства. Живопись, архитектура, скульптура, декоративное искусство/ Пер. Т. М. Котельниковой. – М.: Астрель, АСТ, 2007. – 414 с.
16. Гегель, Г. В Ф. Наука логики: в 3х т./ Г. В. Ф. Гегель. – М.: Мысль, 1971
17. Геллер, К. Французская живопись XIX века/ К. Геллер. – Будапешт: Корвина, 1988. – 48 с.
18. Гнедич, П. П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура/ П. П. Гнедич. – М.: Эксмо, 2004. – 848 с.
19. Грицак, Е. Н. Импрессионизм. Мастера, предшественники, последователи: Энциклопедия/ Е. Н. Грицак. – М.: Эксмо, 2003. – 221 с.
20. Гров, Б. Дега/ Б. Гров, пер. Н. А. Поздняковой. – М.: Арт – Родник, 2004. – 96 с.
21. Даль, В. И. Толковый словарь живого и великого русского языка. В 2 т. Т.1/ В. И. Даль – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 1280 с.
22. Даль, В. И. Толковый словарь живого и великого русского языка: в 2 т. Т.2/ В. И. Даль – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 1280 с.
23. Дега, Э. Из записных книжек. Письма. Высказывания/ Ред. А. А. Губера// Мастера искусства об искусстве: в 7 т. Т.5-1. – М.: Искусство, 1969. - С. 34 – 55
24. Денвир, Б. Импрессионизм: Художники и картины/ Б. Денвир, пер. с англ. – М.: Искусство, 1994. – 424 с.
25. Долгополов, И. Мастера и шедевры/ И. Долгополов. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 718 с.
26. Дятлова, Г. В. Мастера портрета/ Г. В. Дятлова, К. А. Ляхова. – М.: Вече, 2002. – 302 с.

27. Европейская живопись XIII-XX вв. Энциклопедический словарь. Российская Академия художеств. – М.: Искусство, NOTA BENE, 1999. – 528 с.
28. Европейское искусство XIX века/ Ред. Л. С. Алешина. – М.: Искусство, 1975. – 180 с.
29. Живопись импрессионистов и постимпрессионистов/ Ред. И.А. Фрешко, В. С. Волкова. – Л.: Аврора, 1986. – 335 с.
30. Живопись. Музей Д'Орсе/ Пер. Т. Котельниковой. – М.: ЗАО Международная книга, 1998. – 516 с.
31. Жуковский, В. И. Визуальная сущность религии: Монография/ В. И. Жуковский, Н. П. Копцева, Д. В. Пивоваров; Краснояр. гос. ун.-т. – Красноярск, 2006. – 461 с.
32. Жуковский, В. И. Зримая сущность. Визуальное мышление в изобразительном искусстве/ В. И. Жуковский, Д. В. Пивоваров. – Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991. – 284 с.
33. Жуковский, В. И. Интеллектуальная визуализация сущности: Учебное пособие/ В. И. Жуковский; Краснояр. гос. ун.-т. – Красноярск, 1999. – 223 с.
34. Жуковский, В. И. Пропозиции теории изобразительного искусства: Учебное пособие/ В. И. Жуковский, Н. П. Копцева; Краснояр. гос. ун.-т. – Красноярск, 2004. – 266 с.
35. Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч. 1/ В. И. Жуковский; Краснояр. гос. ун.-т. – Красноярск, 2004. – 170 с.
36. Жуковский, В. И. Методология изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч. 2/ В. И. Жуковский; Краснояр. гос. ун.-т. – Красноярск, 2004. – 170 с.
37. Зачек, Я. Импрессионисты/ Я. Зачек. – М.: Искусство, 1995. – 64 с.

38. Иллюстрированная энциклопедическая библиотека. Искусство Западной Европы: Англия, Франция/ Ред. В. Бутромеева. – М.: Современник, 1996. – 300 с.
39. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы/ Пер., вступ. ст. и ред. А. Н. Изергиной, примеч. А.Г.Барской. – Л.: Искусство, 1969. – 388 с.
40. Импрессионизм: иллюстрированная энциклопедия/ Сост. И. Г. Мосина. – СПб.: СЗКЭО Кристалл; М.: Оникс, 2004. – 310 с.
41. Импрессионисты и постимпрессионисты: живопись/ Сост. О. Каширина, Н. Проскурникова. – М.: Правда, 1988. – 18 илл.с.
42. История философии и культуры/ Ред. А. Т. Гордиенко. – Киев: Наук. Думка, 1991. – 286 с.
43. Калитина, Н. Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII-XX вв./ Н. Н. Калитина. – Л.: ЛГУ, 1990. – 274 с.
44. Калитина, Н. Н. Французское французский портрет XIX в./ Н.Н.Калитина. – Л.: Искусство, 1986. – 279 с.
45. Камминг, Р. Живопись: Шедевры европейской живописи с комментариями/ Р. Камминг, пер. А. Саминского. – М.: Дорлинг Киндерсли, 1999. – 104 с.
46. Керлот, Х. Э. Словарь символов/ Керлот Х. Э. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
47. Костеневич, А. Г. От Моне до Пикассо: Французская живопись второй половины XIX в. – начала XX в. В Эрмитаже: [Альбом]/ А. Г. Костеневич. – Л.: Аврора, 1989. – 523 с.
48. Креспель, Ж.-П. Повседневная жизнь импрессионистов. 1863-1883/ Ж.-П. Креспель, пер. Е. Пуряевой. – М.: Молодая гвардия; Классик, 1999. – 301 с.
49. Кузнецова, Е. А. Эстетика импрессионизма/ Е. А. Кузнецова// Вестник МГУ. Серия 7. Философия. – 2000. - №2. – С. 83-90

50. Любутин, К. Н. История западноевропейской философии/ К.Н.Любутин. – М.: Академический проект, 2002. – 238 с.
51. Малая энциклопедия импрессионистов/ Пер. Е. В. Нестеровой. – М.: АСТ: ООО Издательство Астрель, 2003. – 256 с.
52. Мэннеринг, Д. Дега/ Д. Меннеринг. – М.: Спика, 1995. – 79 с.
53. Новейший философский словарь/ Сост. А. А. Грицанов. – Минск: Изд. В. М. Скакун, 1999. – 896 с.
54. Пивоваров, Д. В. Дух, душа и вера/ Д. В. Пивоваров. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2000. – 247с.
55. Пивоваров, Д. В. История философии и религии: Учебное пособие/ Д. В. Пивоваров, А. В. Медведев. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. – 408 с.
56. Пивоваров, Д. В. Проблема носителя идеального образа: операционный аспект/ Д. В. Пивоваров. – Свердловск: Уральский университет, 1980. – 129 с.
57. Покровская, Н. В. История зарубежного искусства и культуры XVIII-XIX вв.: Учебное пособие/ Н. В. Покровская. – Красноярск: КГХИ, 2002. – 167 с.
58. Популярная история живописи. Западная Европа/ Сост. Г. В. Дятлова, С. А.Семенова. – М.: Вече, 2001. – 480 с.
59. Раздольская, В. И. Европейское искусство XIX века: классицизм, романтизм/ В. И. Раздольская. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 365 с.
60. Раздольская, В. И. Искусство Франции второй половины XIX века/ Ред. А. В. Корнилова. – М.: Искусство, 1981. – 320 с.
61. Рассел, Б. История западной философии/ Б. Рассел. – Ростов на Дону: Феникс, 2002. – 992 с.
62. Ревалд, Д. История импрессионизма/ Д. Ревалд, пер. П. В, Мелковой, вступ. Ст. М. А. Бессоновой. – М.: Республика, 1999. – 415 с.

63. Рейтерсверд, О. Импрессионисты перед публикой и критикой/ О. Рейтерсверд, пер. Ф. Шаргородской. – М.: Искусство, 1974 – 280 с.
64. Русакова, Р. И. Живопись французских импрессионистов/ Р. И. Русакова. – М.: Изобразительное искусство, 1995. – 48 с.
65. Синьяк, П. От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму/ Ред. А. А. Губера// Мастера искусства об искусстве: в 7 т. Т.5-1/. – М.: Искусство, 1969. – С. 204 – 214
66. Синьяк, П. Сюжет в живописи// Письма, дневники и литературное наследие. Воспоминания современников. – М.: Искусство, 1976 – С. 223 – 230
67. Спиркин, А. Г. Философия: Учебник/ А. Г. Спиркин – М.: Гардарики, 2006. – 736 с.
68. Страны и народы. Зарубежная Европа/ Ред. В. П. Максаковский. – М.: Мысль, 1979. – 381 с.
69. Творчество Дега/ Ред. сайта В. В. Малинин// www.ssga.ru/erudites_info/art/dega/0.html
70. Торрес Рамос, Ж. Дега/ Ж. Торрес Рамос, пер. Е. В. Старковой. – М.: Айрис-пресс, 2006. – 128 с.
71. Тресинддер, Д. Словарь символов/ Д. Тресинддер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. - 448 с.
72. Тысяча семьсот пятьдесят шедевров мировой живописи. 500 великих мастеров/ Сост. М. В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2007. – 544 с.
73. Уайт, Х. С. Холсты и карьеры. Социальные метаморфозы в мире французской живописи/ Х. С. Уайт. – СПб.: Центр социологии искусства, 200. – 195 с.
74. Форти, С. Символы/ Ф. Форти. – М.: РОСМЕН, 2005. – 255 с.

75. Французская живопись середины XIX – начала XX века/ Сост. В. С. Кузин, К. Тастемиров, А. П. Белицкая. – М.: Советский художник, 1989. – 24 с.
76. Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная жизнь: материалы научной конференции 1971 годов. – М.: Советский художник, 1972. – 207 с.
77. Французская живопись второй половины XIX - начала XX вв. из собрания Национальной художественной галереи (Вашингтон): по материалам выставки в Москве: [Альбом]/ Национальная художественная галерея (Вашингтон). – М.: Современник, 1987. – 62 с.
78. Французская живопись первой половины XIX в. в собрании Государственного музея изобразительного искусства им. А. С. Пушкина. – М.: Изобразительное искусство, 1990. – 24 с.
79. Хилл, Я. Б. Импрессионизм: новые пути в искусстве/ Я. Б. Хилл, пер. и науч. ред. В. Н. Тяжелов. – М.: Арт; Родник, 1998. – 200 с.
80. Холл, Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве/ Д. Холл. – М.: КРОН-ПРЕС, 1997/ - 658 с/
81. Художественная галерея. Дега. №4, 2004 г./ Гл. ред. А. Панфилов// www.impressionist--aintings.com/russian/DEGA/dega26_about.shtml
82. Художественная жизнь Франции второй половины XIX в./ Н. Яворская, Б. Терновец. – М.: Изобразительное искусство, 1938. – 137 с.
83. Хюттингер, Э. Дега/ Э. Хюттингер. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
84. Чагодаев, А. Д. Импрессионисты/ А. Д. Чагодаев. – М.: Искусство, 1971. – 156 с.
85. Шлеев, В. В. Революция и изобразительное искусство: Очерки. Статьи. Исследования/ В. В. Шлеев. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 334 с.

86. Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. М., 1971//
www.hronos.km.ru/biograf/dega.html
87. Энциклопедический словарь живописи: Западная живопись от средних веков до наших дней/ Пер. Н. Молок. – М.: Терра, 1997. – 1136 с.
88. Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма/ Сост. Т.Г.Петровец, – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 319 с.
89. Яворская, Н. В. Из истории советского искусствознания. О французском искусстве XIX-XX веков: Работы разных лет/ Н. В. Яворская. – М.: Советский художник, 1987. – 256 с.
90. Якобс, М. Семь веков западноевропейской живописи/ М. Якобс. – М.: Арт-Родник, 1998. – 272 с.