

УДК[730:793/3(470+571)(092)

ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСТВА Л. ПО (ЭТАПЫ И ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ)

Портнова Т.В.

НОУ «Институт Русского театра», Москва, e-mail: Tatianaortnova@bk.ru

В статье анализируется творчество Л.По в контексте русской художественной культуры начала и первой половины XX в. Ей принадлежит особое место, её многогранная творческая деятельность – образец высококого служения искусству. Это особая страница артистической, творческой и человеческой биографии. Автор прослеживает этапы и особенности ее становления как танцовщицы и как скульптора. Ставится вопрос, находящийся в прямой зависимости от решения образов танца, преломленного сквозь эстетику художественного стиля. Сложение индивидуального стиля Л. По не ограничивается изобразительным искусством с одной стороны, танцем с другой, а понимается как обобщенное устремление эпохи, как постановка сверхзадачи. Статья стоит на грани научного исследования и научного обзора, насыщена фактологическим материалом.

Ключевые слова: Л. По, танцевальная пластика, визуальный образ, режиссура, постановочная работа, перевоплощение, образно-ассоциативное мышление, осязательное чувствование, композиционная драматургия, скульптурное осмысление

THE PHENOMENON OF CREATIVITY L. PO (STAGES AND CHARACTERISTICS OF THE FORMATION)

Portnova T.V.

Institute of Russian Theatre, Moscow, e-mail: Tatianaortnova@bk.ru

This article discusses creativity L. Po on in the context of Russian art culture began and the first half of the 20th century, it has a special place, its multifaceted creativity – sample the high serve art. This is a special page artistic, creative and human biography. The author traces the stages and especially its formative as dancers and as a sculptor. Question, which is in direct dependence on solution images dance, transformed through the aesthetics of artistic style. Add individual style L. Po on is not limited to fine art on the one hand, dance with another, and is understood as a common aspiration of the era as staging sverhzadaci. Article is on the verge of scientific research and scientific review, intensive factual material.

Keywords: On plastic, dance, visual image, directing, arranged work, reincarnation, figuratively-associative thinking, contemporary feelings, tactile, sculptural compositions drama comprehension

Л.По (Горенштейн) Полина Михайловна родилась в Екатеринославле (ныне Днепропетровск). В 1913 г. поступила в хореографическое училище и одновременно стала посещать студию изобразительного искусства Шредера. Она увлекалась танцами, музыкой, любила рисовать. Уже тогда четырнадцатилетняя Л. По приносила домой глину, лепила различные фигурки. В 1916 г., переехав в Харьков, продолжила образование в балетной школе Тальори и в студии скульптора Л. Блох. Вернувшись в 1918 г. в Екатеринославль, Л. По завершила обучение в хореографическом училище К. Воронкова и приступила к самостоятельной концертной деятельности. Затем, переехав в Москву, выдержав экзамен, поступила в Высшие хореографические мастерские и на скульптурное отделение Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС). В 1921 г. после окончания хореографической студии становится режиссером-постановщиком танцев. В течение десяти лет она непосредственно работала в различных театрах России (Харьков, Киев, Мариуполь и др.), как балерина, педагог и режиссер-хореограф. Художественное образование помогает ей делать в процессе постановочной работы необходимые

зарисовки различных танцев, скульптурные композиции, представляющие собой мизансцены балетных спектаклей и хореографических номеров. Многие в творчестве Л. По определилось изначальным овладением двумя творческими профессиями. К хореографической работе тесно примыкает в эти годы художественная деятельность, создающая особые возможности для совершенствования исполнительского и режиссерского мастерства. Как вспоминает сама Л. По: «Я брала карандаш и зарисовывала особенно увлекшие меня движения балерин, позы. Я обожаю человеческое тело. Я впитывала в себя скульптурную гармонию от движущихся полуобнаженных тел. Я старалась запомнить наиболее удачные повороты, позы. Когда мне было дано первое постановочное задание – танец четырех женщин и одного мужчины, – я все время переживала их танец образно, как скульптурное произведение. – ...Да, это было – радость жизни и творчества»[1;6].

В 1934 г. в результате заболевания Л. По окончательно потеряла зрение. В печати был отмечен этот факт. Так, А.М. Арго, вспоминая о Л. По, называет его самым ярким впечатлением жизни: «Предыстория простая. Была молодая танцовщица, она

переболела энцефалитом, на почве болезни потеряла зрение и, будучи в больнице, в удрученном настроении, отвлечения ради, начала лепить из пластилина фигурки танцующих балерин, иные в балетных пачках, иные в характерных костюмах, особенно мне из этого цикла запомнилась Кармен. Веер в руке, взвихренная юбка, осанка гордая – образ, полный блеска и темперамента... Люди стали удивляться явлению, которое как феноменальным, назвать нельзя. Молодая скульпторша стала выставляться, избрав псевдоним Лиина По (прозрачная анаграмма из имени «Полина»)[2; 115].

«На выставке молодых скульпторов внимание посетителей привлекали семь маленьких танцующих фигурок из пластилина на постаментах, расположенных по кругу, в центре которого были танцующие фигурки несколько большего размера. Экспонат назывался «Танцевальная сюита». Рядом стояли две статуэтки средней величины из гипса: «Танец», «Балерина». Балерина стоит одной ногой на кончике носка, другая нога поднята горизонтально, головка запрокинута назад. Во всех этих фигурках поражает изумительная легкость, воздушность и ликующее упоение танцем. Подпись «Лиина По» вызвала недоумение и интриговала: это имя впервые появилось на выставке. Изумление достигло высших пределов, когда узнавали, что автор – слепая, бывшая балерина, начавшая заниматься скульптурой лишь два года назад, уже после того как совершенно ослепла» [3; 17].

«Талант и творческая устремленность помогают ей преодолеть тяжелый недуг. Ещё в больнице она начинает лепить, затем в 39 лет становится профессиональным скульптором» [4; 226].

Находясь в Московском областном клиническом институте, Л. По впервые начала профессионально заниматься скульптурой, создавая первоначально из кусочков хлеба образы животных и птиц, затем различные портретные изображения, выставляла их на прикроватной тумбочке. Врач Л. По Д.А. Шамбуров, впервые увидевший их, оценил её талант. Впоследствии он принёс ей пластилин и фанерную доску для работы. Однако Л. По не хотела их принимать: «Нет, не стоит. Зачем? Разве слепой может быть скульптором?! Не дилетантом, а профессионалом – наравне с художниками, которые видят форму глазами?» [5; 7] Записи этого уникального диалога, изложенного Г.М. Кустовым, не имеющего в малочисленных публикациях о Л. По аналогов, отражают яркую страницу истоков и эволюции её творчества, показывающую многообразный путь балерины – художника.

Действительно, визуальная конкретность балетных образов, запечатленных в скульптурном материале, требовала от автора внутренне-осозательного чувствования танца. Наблюдая за Л. По, Г.М. Кустов замечает: «Потом, когда болезнь опять отступила немного, потянулась к пластилину; машинально мяла податливую массу и увлеклась. Видит себя балериной и пыгается вылепить танец» [6; 7]. Так появился барельеф «Танцовщица». Профессионально ещё слабый, он передавал общий характер танца, словно возрождая традиции античного искусства с его неразрывным единством умственного и физического развития. Л. По строила структуру художественного образа на взаимосвязи изобразительного и пластического перевоплощения, что давало возможность ей не просто «изображать» танец, а образно мыслить в нём. Л. По, пережив тяжелый творческий и психологический кризис, лишь через определенное время вновь обрела уверенность в своих силах. «В день выхода Л. По из больницы Шамбуров сказал: Ни в коем случае не бросайте скульптуры. Спасибо Вам, доктор, за всё... Обещаю...» [7; 9]. 1936 год стал для Л. По началом самостоятельной работы в искусстве скульптуры. В тематическом отношении её произведения разнообразны. Это не только статуэтки, изображающие танец, но и работы в области анималистики, портретного и бытового жанра. Однако, сохраняя верность первой профессии хореографа, она углубляет и расширяет её, внося черты режиссерского стиля. При встрече Л. По с известным живописцем М. Нестеровым «...с первых же минут разговора Михаил Васильевич почувствовал быстрый и глубокий ум, твердость характера, артистизм её натуры. Он долго рассматривал «Веронику», «Фигурку балерины», «Юного скрипача». Его удивила экспрессия, выраженная в профессионально не совершенных работах слепой. В конце беседы Михаил Васильевич сказал: – Вы будете скульптором. И это было сказано в утешение. Нестеров сказал бы иначе, если бы почувствовал, что у Лиины По «нет сил на искусство» [8; 9].

В 1937 г. она впервые участвует в выставке произведений московских скульпторов. В сравнительно короткий срок молодой художнице удалось быстро соискать признание зрительской аудитории. За эти годы были созданы произведения: «Балерина» (1936, гипс), «Аттитюд» (1937, бронза), «Балерина» (пируэт) (1937, бронза), «Танец с покрывалом» (1937, гипс тонированный.) и «Танцевальная сюита» (1937, бронза).

Такие искания-эксперименты в области скульптуры уже были известны на рубеже

XIX–XX вв. Показательным примером тому является творчество известной русской балерины А. Павловой, да и сама иконографическая схема балетных изображений в виде однофигурных скульптурных композиций уже сложилась. Великолепное дарование А. Павловой – балерины и художника-органично слились вместе, помогая в работе над хореографическими ролями, давая возможность постоянно жить образами своих любимых героинь, даже в перерывах между репетициями, вернее их можно назвать своеобразными моделями репетиций. Если А. Павлова в своих статуэтках, изображающих классические позы арабеск, аттитюд, «Умиряющего лебедя», олицетворяет образы природного мира, она видит их глазами танцовщицы, художника и исследователя одновременно. С одной стороны, она может сообщить зрителям множество интересных сведений о самых тонких и сложных проявлениях органического мира. С другой стороны, скульптурный слепок с движения танца – это рабочий инструмент танцовщицы, размышляющей над обликом персонажа. С его помощью можно проверить эффективность принятых композиционных решений, проследить возможности создания новых художественных акцентов, увидеть результаты творческих замыслов. Это одно из средств разработки проблем танцевального образа, живущего полноценной жизнью в скульптурном материале. Творческая концепция, эрудиция и аналитический ум Л. По в отличие от А. Павловой, были акцентированы на создании обобщенного вида арабеска, а не арабеска «Стрекозы» или «Бабочки». Её теперь как бывшую танцовщицу привлекала возможность перенести на язык скульптурных ритмов гибкое движение балетного тела, раскрыть в устойчивости поз законы пластического равновесия.

Если А. Павлова блестящий «фотограф», то Л. По скорее хороший «оператор», но оба автора по настоящему чувствуют скульптурный объем как средство, не просто запечатлевающее образ танца, но несущее в себе собственную надсмысловую выразительность, самостоятельное значение, поэзию и красоту. Только для Л. По такая задача оказалась сверхзадачей, она стремилась передать «зримое», не видя, но ощущая «видимое». Талантливая хореограф – скульптор становится первым вдохновенным интерпретатором визуального образа танца. Новым явился и сам метод работы Л. По «Танцующие фигурки, показанные на выставке. Лиана По лепила с себя. Она раздевалась и ощупывала свое тело, передавала его формы в пластике». [9;17] – замечает В. Альтер. Подобное исследование, воз-

можно, было необходимо автору. Однако не потому, что Л. По потеряв зрение, не могла представить пропорции человеческой фигуры (ассоциативно по памяти она их знала). Кроме того, использовался данный метод не для того, чтобы показать полный энциклопедический срез анатомического строения человеческого тела в зафиксированном движении танца (эта фундаментальная задача здесь не ставилась). Правильнее видеть в этом поиск пластических форм, объемов, очертаний, линий, т.е. общий контур, абрис создаваемого образа.

В творчестве Л. По сложилась своя определенная система выразительных средств. Образно-ассоциативное мышление, дополненное пластически-осозательным приемом, помогли художнице «увидеть» балерину в строгом арабеске, или в более свободном аттитюде, в вихристом пируэте или передать изменчивое состояние движений в многофигурной композиционной группе.

Одна из признанных работ Л. По «Танцевальная сюита». Здесь проявились композиционный дар автора, наблюдательность, способность к живому и многоплановому повествованию. Впервые Л. По взялась за многофигурную композицию в «Танцевальной сюите» (1937), в которой соединились темы классической и народной хореографии. При постепенном круговом обходе открываются все новые пластические грани, вызванные сменой взаимодействия друг с другом восьми фигур, так естественно объединенных в единую композицию, что ни под каким ракурсом зрения не нарушается её целостность. Современники Л. По оставили о ней много воспоминаний. «Долго можно рассматривать «Танцевальную сюиту» – ювелирность лепки, разнообразие проработки форм и получать при этом большое эстетическое удовольствие. От изменения освещенности, игры бликов на фигурках танцовщиц замечаешь не замеченные ранее тонкости. Без малейшего преувеличения можно утверждать, что по схожести и естественности воплощения танца, многогранности и красоте пластики трудно найти в искусстве скульптуры на тему хореографии столь же оригинальное произведение» [10; 11-12] или «Произошло это на выставке скульптур Л. По. В выставочном зале меня познакомили с Лианой Михайловной – миниатюрной хрупкой женщиной с милым лицом, которое освещает тихая улыбка. Она протянула мне обе руки и сказала: – Пойдёмте, я покажу Вам свои любимые вещи... – А вот, в сущности, первая моя большая работа: Танцевальная сюита. На круглом вращающемся постаменте венцом были рас-

положены женские фигурки. Каждая из них в позе танца. Стремительность их полета передана удивительно. В этих маленьких фигурках столько динамики, столько жизни и музыки!» [11; 2] Постепенно работа над темой танца становилась для Л. По все более интересной. Накопленные осязательные наблюдения и опыт работы нуждались в новых исканиях. Редкая целеустремленность, присущая художнице, ведет её к новым творческим удачам. Многие произведения Л. По, показанные на выставках были высоко оценены. В 1939 г. Л. По принимают в члены Московского Союза советских художников и скульпторов в (МОССХС). Художница вступает в период наивысшего расцвета творческих сил. Именно в это время она создает ещё одно оригинальное произведение «Прыжок», ныне находящееся в собрании Государственной Третьяковской галереи. Тему, начатую в «Вакханке» – центральной фигуре «Танцевальной сюиты» Л. По продолжает в однофигурной композиции «Прыжка». Высоко приподнятая и зафиксированная в единой точке каркасом – опорой легкая фигура танцовщицы высоко парит над землей. Развивающийся по ветру шлейф своими изгибами переходит в ствол, имитирующий дерево, с другой стороны, удерживает на тонкой перемычке модель. Жизнь Л. По – пример бесконечного поиска, неустанного труда, готовности к смелому эксперименту. В этом произведении она, несомненно, новая. Определенную аллерию, интерпретируя эту работу, усмотрел здесь известный художник и исследователь русского искусства И. Грабарь: «Полная ликования и легкости женская фигура летит в стремительном движении. Разорваны пути недуга, вновь обретена радость творчества – таков был смысл этого произведения для автора» [12; 3]. Действительно, «Прыжок» – это гимн свободному, прекрасному, полному достоинству человеку. Мы склонны видеть в этом ориентацию на античные образцы. Не только эта работа, но и «Танец с покрывалом», «Балерина» (пируэт) переключаются с «Менадой» (танцующей Вакханкой) Скопаса – образом, изваянным в эпоху искусства поздней классики античного мира. Однако связь эта не прямолинейна, скорее ассоциативна. Не в глубинном слое образов, а на их поверхности мы узнаем ту же первозданную стихийную красоту, которая есть у греческих мастеров. Их сближает динамичная «композиционная драматургия», яркая эмоциональность, «сценичность образов». По природе своей Л. По была театральным художником. Она не только великолепно ощущала пластическую стихию танца, но и прекрасно чувствовала танце-

вальную стихию пластики: танец – «ожившая скульптура», а скульптура – «застывший танец». Это взаимопроникновение было столь органичным, что исполнение скульптурных произведений нередко превращалось у неё в «пластический театр», захватывая воображение зрителей силой художественно-образного воздействия.

В последующие годы Л. По ведет плодотворную творческую деятельность, создавая новые произведения, совершенствует профессионально-художественное мастерство. В 1946 г. в Центральном Доме работников искусств открывается персональная выставка скульптур Л. По, созданная за десять лет. В экспозицию вошли 73 произведения. Художественная деятельность Л. По получает широкое признание публики и многих известных деятелей культуры. Секрет успеха выставки заключался в неподдельной искренности, в щедрой патетике её искусства. Она находит себя, раскрывается как артистка в живом общении с большой аудиторией.

Особую страницу в творчестве Л. По составляет работа над образами характерного танца. Перед нами проходит целая галерея произведений, ярких, динамичных, разнообразных по художественной интерпретации: «Цыганский танец» (1938, бронза), «Башкирский танец с кумысом» (1942, бронза), «Негритянский танец» (1945, гипс), «Украинский танец» (мужская фигура) (1946, гипс), «Украинский танец» (женская фигура) (1946, гипс), «Гопак. Композиция из семи фигур на круглом постаменте» (1946, гипс). Запоминаются жизненная сила и яркость характеров, выполненных артисткой-скульптором в самых различных, подчас диаметрально противоположных ролях.

Несомненной удачей автора стала «Восточная сюита» (1946–1947, бронза). Через десять лет после «Танцевальной сюиты» она начинает работу над композицией, включающей так же восемь фигур: «Народный музыкант», «Балерина», «Татарка», «Грузинка», «Казашка», «Узбечка», «Туркменка», «Монголка». Эти танцующие фигуры не связаны единой плитой, как в «Танцевальной сюите», но тем не менее они создают ансамбль. Из моделей танцовщиц можно составить различные «концертные вариации». В них выражен характер восточной хореографии. Это произведение отличается стремлением сочетать национальную специфику образов с этнографическими чертами персонажей, а если шире – олицетворяет культурные взаимосвязи братских народов. Посетив выставку Л. По, артисты Большого Монгольского театра об этом произведении написали: «Мы были удивлены, что в скульптуре можно так

тонко изобразить характеры, жесты, мысли. В «Восточной сюите» точно переданы характерные черты восточных народов. В статуэтке «Монголка» мы увидели типичную нашу танцовщицу» [13; 41–42].

Эти и другие приведенные высказывания о Л. По прекрасно характеризуют реалистическую направленность её изобразительной эстетики. Вместе с тем стилистический облик произведений Л. По складывается из синтеза традиционного и новаторского.

Л. По поистине неутомима в своих творческих исканиях. В поздний период творчества она работает не только в области скульптуры, в круг её творческих интересов входят также графика и декоративно-прикладное искусство. Графические листы, представляющие наброски артисток балета во время репетиций, выполненные графитным карандашом, полны экспрессии и темперамента, подсказаны свободой её воображения. Ей доступно ракурсное видение, светотеневая моделировка, передача объема.

Ещё одна грань дарования Л. По проявилась в создании кукол. «Петрушка», «Негр», «Клоун» и другие – это яркие театральные образы, созданные из различных материалов: ткани, кружева, бисера, фольги, стекла. Эти персонажи, рожденные творческим воображением, насыщены художественной информативностью. В работах, ярких по цвету, стилизованно-декоративных по исполнению, удачно соединились реальность и символика, любовная проработка деталей и зрелищный характер решения. Последней работой Л. По стал «Умиравший лебедь» К. Сен-Санса, созданный из фольги. Он не был переведен из эскизного материала в бронзу, в отличие от многих произведений Л. По, которые по заказам художественных музеев получили окончательное завершение в бронзе. Абстрактной пластической трансформации подвергается традиционный образ Лебеда, лишь мимолетно сохраняя в себе узнаваемые черты. Вместе с тем его первозданный облик хранит следы обаяния личности и таланта создателя, оригинального, общедоступного в лучших своих образцах.

В 1971 г. Центральное Правление Всероссийского общества слепых приняло решение об организации в новом здании своего Дома культуры постоянной выставки творчества Л. По.

Основная часть ее наследия сегодня находится в этой экспозиции и лишь отдельные работы в центральных и периферийных Российских музеях. Безусловно, что помимо оригиналов произведений, об искусстве их создателей мы можем судить также и по

воспоминаниям современников. О Л. По писали и вспоминали многие. Она ещё при жизни стала легендой. Ее необыкновенный художественный дар образно описал М. Нестеров: «...как путем лишь одного осязания может слепой передавать не формы, даже не сходство, где на помощь можно призвать опыт, знание, наконец, прекрасную память, а самое тонкое неожиданное выражение, как говорили в старину – «экспрессию». Вот перед этой-то экспрессией невольно становишься в тупик. Спрашиваешь, где предел человеческой способности?» [14; 499]. Л. По не потеряла человеческой душевной молодости, живого интереса к окружающему миру, всегда открытая новому, свежему, талантливому. Её феномен – в полном внутреннем слиянии облика творческого и человеческого, в проистекающей отсюда целостности и мобильности художественных проявлений личности; в глубоком артистизме, природной расположенности к наблюдению жизни, её образному осмыслению, чувствованию, актерскому перевоплощению; в многозначности импульсов собственной души.

Список литературы

1. Кустов Г.М. Лиина По. Жизнь и творчество слепого скульптора. – М., 1978. – С. 6.
3. Альтер В. Лиина По // Огонёк. – 1937. – № 23. – С. 17.
2. Арго А.М. Своими глазами. Книга воспоминаний. – М., 1965. – С. 115.
4. Незрячие деятели науки и культуры // Библиографический указатель. Т.2. – М., 1973. – С. 226.
5. Кустов Г.М. Указ. соч. – С. 7.
6. Там же, с. 7.
7. Там же, с. 7.
8. Там же, с. 9.
9. Альтер В. Указ. соч. – С. 17.
10. Там же, с. 11–12.
11. Щепкина-Куперник Т. Воля к жизни // Московский большевик. – 1947. – декабрь. – С. 2.
12. Грабарь И.Э. Подвиг человека, подвиг художника // Советская культура. – 1954. – 16 февраля. – С. 3.
13. Там же, с. 41–42.
14. Дурылин С.Н. М. Нестеров в жизни и творчестве. – М., 1965. – С. 499.

Рецензенты:

Черный В.Д., доктор культурологии, зав. кафедрой истории художественной культуры МПГУ им. В.И. Ленина, г. Москва;

Карев А.А., доктор искусствоведения кафедры истории отечественного искусства МГУ им. М.В. Ломоносова и МПГУ им. В.И. Ленина, г. Москва;

Дажина В.Д., доктор искусствоведения кафедры истории искусств МГУ им. В.М. Ломоносова и МПГУ им. В.И. Ленина, г. Москва.

Работа поступила в редакцию 24.06.2011.