

ПРОИЗВЕДЕНИЯ О. РОДЕНА В ХОРЕОГРАФИИ Л. ЯКОБСОНА И Б.ЭЙФМАНА (ВИЗУАЛИЗАЦИЯ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА)

УДК 73.03+793

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-451-42-52>

Татьяна Васильевна ПОРТНОВА,

доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения,
Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство),
Москва, Российская Федерация,
e-mail: infotatiana-p@mail.ru

Аннотация: В статье рассматриваются скульптурные произведения и творческая жизнь знаменитого французского скульптора О. Родена (1840–1917), использованные как визуальный источник особой темы, интерпретированной языком танца двумя российскими балетмейстерами – Л. Якобсоном и Б. Эйфманом. Особое внимание автор исследования уделяет духовно-психологическим факторам визуализации творений О. Родена в хореографических образах различных жанровых форм – миниатюре и двухактном спектакле. Опираясь на пластическую категорию и используя инструментарий смежных искусств (скульптурной пластики и танца), автор статьи рассматривает различные точки смыкания между ними, обусловленные выбором сюжета. Путем синхронного (преимущественно в образной мотивации темы Роденовского цикла из шести миниатюр – «Вечная весна», «Поцелуй», «Вечный идол», «Отчаяние», «Паоло и Франческа», «Экстаз» у Л. Якобсона) и диахронного (фабульного развитии драматургического действия в балете «Роден и его вечный идол» у Б. Эйфмана) показываются полярно противоположные постановочные концепции, воплощенные средствами хореографии. В первом случае немалое внимание уделено стилистическим соотношениям скульптурного и хореографического образа, во втором динамике событийного ряда в воспроизведении творческого пути и прослеживании некоторых вех биографии скульптора. Автор также исследует границы использования темы творца и создателя художественных произведений посредством жанровых форм хореографии. Аналитический портрет О. Родена представляет собой попытку не только обобщить его последовательные, хотя и противоречивые творческие поиски, но и теоретически обосновать доминирующие свойства феномена его личности, показанные в танце. Подчеркивается, что универсальная категория пластического творчества функционирует здесь на всех уровнях организации системы визуального зрительского восприятия. В статье впервые проведен сравнительный анализ двух режиссерских интерпретаций в контексте художественных творений О. Родена, переведенный на язык другого искусства и репрезентированный в современные сценические образы.

Ключевые слова: О. Роден, Л. Якобсон, Б. Эйфман, авторская концепция, пластическая категория, скульптурный и хореографический образ, визуализация, репрезентация.

Для цитирования: Портнова Т. В. Произведения О. Родена в хореографии Л. Якобсона и Б. Эйфмана (визуализация и репрезентация художественного образа) // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №4 (51). С. 42–52. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-451-42-52>

WORKS BY O. RODIN IN CHOREOGRAPHY BY L. JACOBSON AND B. EIFMAN (VISUALIZATION AND REPRESENTATION OF THE ARTISTIC IMAGE)

Tatiana V. Portnova,

DSc in Art History, Professor at the Department of Choreography Art History,
The Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art),
Moscow, Russian Federation,
e-mail: infotatiana-p@mail.ru

Abstract: The article deals with the sculptural works and creative life of the famous French sculptor O. Rodin (1840–1917), used as a visual source of a special theme, interpreted in the language of dance by two Russian choreographers L. Jacobson and B. Eifman. The author of the study pays special attention to the spiritual and psychological factors of visualization of O. Rodin's creations in choreographic images of various genre forms – a miniature and a two-act performance. Based on the plastic category and using the tools of related arts (sculptural plasticity and dance), the author of the article examines the various points of connection between them, due to the choice of plot. By synchronous (mainly in the figurative motivation of the theme of Rodin's cycle of six miniatures – «Eternal Spring», «Kiss», «Eternal Idol», «Despair», «Paolo and Francesca», «Ecstasy» by L. Jacobson) and diachronous (fabulous development of the dramatic action in the ballet «Rodin and his Eternal Idol» by B. Eifman), polar opposite staging concepts are shown, embodied by means of choreography. In the first case, much attention is paid to the stylistic correlations of the sculptural and choreographic image, in the second, the dynamics of the event series in the reproduction of the creative path and tracing some milestones in the sculptor's biography. The author also explores the boundaries of using the theme of the creator and creator of works of art through genre forms of choreography. The analytical portrait of O. Rodin is an attempt not only to generalize his consistent, albeit contradictory, creative searches, but also to theoretically substantiate the dominant properties of the phenomenon of his personality, shown in the dance. It is emphasized that the universal category of plastic creativity functions here at all levels of organization of the visual perception system. The article is the first to carry out a comparative analysis of two directorial interpretations in the context of the artistic creations of O. Rodin, translated into the language of another art and represented in modern stage images.

Keywords: O. Rodin, L. Jacobson, B. Eifman, author's concept, plastic category, sculptural and choreographic image, visualization, representation.

For citation: Portnova T. V. Works by O. Rodin in choreography by L. Jacobson and B. Eifman (visualization and representation of the artistic image). *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 4 (51), pp. 42–52. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-451-42-52>

Введение

По своей природе культурное пространство – это историческое, информационно–эмоциональное пространство, в котором художник живет и творит и которое становится более многообразным, когда произведения создаются на основе взаимодействия языков различных искусств. Оно включает в себя

все существующие и потенциально возможные представления о различных интерпретациях в создании художественного образа, например, в использовании оригиналов известных скульптурных творений, и перевода их на язык танца. При их соединении рождается реальное художественно – индивидуальное пространство, характеризующее видение каждого мастера, обращаящего к первоисточнику. В силу сказанного, обратим внимание на произведения знаменитого французского скульптора О. Родена (1840–1917), использованные как визуальный источник особой темы, интерпретированной языком танца двумя российскими балетмейстерами Л. Якобсоном и Б. Эйфманом. В результате мы имеем дело с репрезентацией скульптурных образов, трансформирующих их в чувствуемое балетмейстером и проживаемое актерами репрезентативное пространство. В этом пространстве реальное перемешивается с воображаемым, здесь появляются контактные отношения автора оригинала и интерпретатора, которые соединяются между собой и образуют единое целое. При этом важно учитывать, что в нашем случае балетмейстерская деятельность есть живая современная деятельность, которая предполагает установившуюся систему творчества, и одновременно она сталкивается с продуктом прошлого, так как произведения О. Родена относятся уже к прошедшему XIX в. Отсюда вытекает идея синхронии и диахронии в феномене взаимодействия художественных языков. Синхрония представляет собой состояние одновременности, когда мастерам (скульптору и балетмейстеру) интересна одна тематика, сама по себе обладающая ценностью, не зависимо от отделяющей их временной дистанции. Диахрония – это путь во времени, с которым, так или иначе, сталкиваются хореографы, обращаясь к прошлым векам. В этом ракурсе интересна режиссерская способность Л. Якобсона и Б. Эйфмана в толковании оригинала, умение уловить дух и, стилистику эпохи, в которой жил и творил О. Роден. При этом использование первичных роденовских произведений в хореографии будет оцениваться как их визуальный эквивалент, не являющийся равнозначной заменой форм оригинала. На самом деле, мрамор, в котором мыслил скульптор свои художественные образы, не есть живая плоть, как это происходит в сценической демонстрации, но там и здесь они облечены в вещественную основу. Такое материальное совпадение сближает творческую деятельность скульптора и балетмейстера, притягивает их друг к другу, сокращая различие в выразительных средствах двух видов художественной деятельности, которая проявляется в основном в статичной и динамичной фиксации образа.

Поскольку не только художественный язык балетного театра, но и само понимание произведения искусства мыслится как синтезирующий феномен, включающий многообразие форм художественного творчества, на первичном уровне обоснования нашей темы можно обратиться трудам известных историков искусства: В. В. Ванслов [2], Д. В. Сарабьянов [10], П. М. Карп

[4] в культурологических и философских исследованиях – М. С. Каган, [5], Ю. М. Лотман, [7], С. Н. Куракина [6] и др. Кроме того, в искусствоведческой науке отсутствуют работы, раскрывающие частную, обозначенную нами тему перевода и творческой трактовки скульптурных роденовских образов в хореографию. В этом заключена актуальность и новизна нашего материала. Основные имеющиеся публикации в этом ракурсе относятся к филологическому профилю, идут по пути раскрытия проблем интерпретации текста в литературном художественном переводе. Так большой вклад в развитие литературы внесли русские писатели, которые сделали переводы литературных произведений с разных европейских языков. Перед ними стояла сложная задача не просто передать содержание текста оригинала, а сохранить его смысл, подлинный авторский стиль и эстетическое воздействие на читателя. В нашем исследовании ставятся подобные вопросы, только оно усложняется тем, что в нем присутствует не один, а два пластического языка, между которыми есть сходные черты, вместе с тем имеющие свою специфику.

Цель исследования состоит в выявлении и рассмотрении особенностей и специфики способов художественной интерпретации скульптурных произведений О. Родена на языке балетного театра, в сценической визуализации Л. Якобсона и Б. Эйфмана.

Задачи исследования охватывают следующий круг проблем:

- осуществить искусствоведческий анализ некоторых скульптурных произведений О. Родена в контексте их влияния на балетный театр;
- охарактеризовать основные особенности перевода скульптурных произведений на язык танца;
- определить роль скульптурного компонента в формировании образно – пластических единиц хореографических произведений на примере постановок Л. Якобсона и Б. Эйфмана;
- провести сравнительно-сопоставительный анализ двух сценических интерпретаций в творчестве этих балетмейстеров

Методы и материалы: Междисциплинарный характер исследования определил системный подход в осуществлении анализа произведений и творческих методов, как скульптора, так и балетмейстеров. Основными методами исследования явились сравнительно-сопоставительный метод и метод структурно – семантического анализа. В качестве материалов исследования использовались музейные собрания, имеющие подлинные произведения О. Родена (музей О. Родена, Государственный Эрмитаж), а также привлекались фонды театральных библиотек, опубликованные рецензии на постановки Л. Якобсона и Б. Эйфмана.

Творчество французского скульптора Огюста Родена (1840–1917) всегда привлекало внимание исследователей мирового искусства. Все публикации о нем объединяет признание авторами высокой художественности и своео-

бразия пластики скульптора. Они выполнены на высоком художественном уровне и поэтому привлекают внимание не только любителей, но и специалистов разных направлений. Периоды творчества О. Родена характеризуются жанровым разнообразием скульптур от малых до монументальных форм. Мы в своем исследовании ограничимся только рядом изваяний на тему красоты и поэзии человеческого тела, послужившие исходным материалом для хореографических замыслов и воплощений. К произведениям О. Родена обратились два знаменитых петербургских балетмейстера XX в. Л. Якобсон и Б. Эйфман. У каждого из них был своя образно – постановочная концепция и сценическая форма визуализации замысла, да и работали они в разное время. Однако, системным отсчетом у обоих хореографов в не малой степени послужило изучение пластической биомеханики тела человека как особой саморазвивающейся материи, отраженной в работах скульптора. Другая категория, привлекавшая внимание хореографов – тонкое внутреннее состояние, которое мог передавать О. Роден, выраженное в неожиданных эмоциональных порывах и едва уловимых движениях души. Основоположник импрессионизма в западной скульптуре, он открыто стремился к выходу за границы традиционной пластической формы, свойственной приемам привычного академизма. О. Роден любил танец: «Движение для Родена было основной формой выражения жизни в скульптуре, скульптор был страстным наблюдателем танца... Он увлекался смелой хореографией, восхищался новыми поисками Л. Фуллер и А. Дункан, русским балетом и Нижинским» [9, с.16].

Стоит обратить внимание на масштаб художественного пространства, создаваемый хореографами, который зависит не только от ракурса и всеохватности темы, но и от формата воплощения: у Л. Якобсона – хореографические миниатюры, у Б. Эйфмана – форма спектакля. Кроме того, у Л. Якобсона интерпретация конкретных скульптурных произведений О. Родена, у Б. Эйфмана – в большей мере страницы биографии скульптора.

Премьера «Хореографические миниатюры» состоялась в 1959 г. в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Приём констатирования, примененный в хореографии Л. Якобсоном, можно рассматривать как некую заявку на новую жизнь, новое звучание произведений О. Родена, готовое выйти за рамки их контуров и стать частью сценического пространства. Хореографические миниатюры Л. Якобсона: «Вечная весна», «Поцелуй», «Вечный идол», «Минотавр и Нимфа» – это репрезентация, приглашение посмотреть на скульптуры О. Родена и одновременно приостановка – не входить до конца в глубину этих образов. Только в начале и в конце хореографических миниатюр фиксируется точный силуэт мраморных скульптур О. Родена, именно он являются смысловым стержнем заимствования музейных оригиналов. Путь Л. Якобсона, лежащий через постижение роденовской пластики, стал движением к красоте эмоцио-

нальной, но потаенной, к красоте утонченной, но внешней, зримой, но вещественной. Позы, движения, ракурсы, увиденные Л. Якобсоном в скульптурах О. Родена стали дороги хореографу, поскольку в его воображении обрели способность к развитию в мгновенных изменениях пластики тел артистов, поворотах головы, выражениях лиц. Балетмейстер возводит на авансцену обобщённые, словно пришедшие из классической античности образы, в которых трансцендентальность полностью заменена эстетикой тела. Хрупкая нагая красота их фигур, застывшая в стерильно – белом мраморе, ожила в дуэтном танце, стала выражением эталона роденовских образов (белое облегающее трико исполнителей имитирует материал скульптора). Хотя композиции О. Родена из мрамора «Поцелуй» (музей О. Родена. Париж, 1882), «Вечная весна» (Эрмитаж. С.-Петербург.1884), «Вечный идол», (музей искусств Фогга 1889 г., Гарвардский университет), «Пигмалион и Галатя» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк, 1889 г.) «Минотавр и Нимфа» (Музей О. Родена, Филладельфия. 1897), и созданные в более поздний период: «Поэт и муза» (Эрмитаж, С.-Петербург), «Купидон и Психея» ((Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Ромео и Джульетта» (Эрмитаж, С.-Петербург) – все 1905 г. не являются прямым выражением темы танца, они олицетворяют аллегорические, отвлеченные понятия. Тем не менее, они театрализованы, даже балетны. «Раздвинутое» пространство, в котором живут роденовские скульптуры, благодаря фантазии Л. Якобсона, образовало пластический синтез, непосредственно воплощенный в сценические образы.

Наиболее известна среди названных работа «Поцелуй», первоначально имела название «Франческа да Римини» и была задумана как часть скульптурной группы «Врата Ада». Первозданная интимная красота человеческих чувств показана в двух фигурной композиции, где мужское и женское начало слито в единой субстанции белого мрамора.

Подобный чувственный настрой одухотворяет не менее известную и пожалуй, самую поэтическую композицию, так же построенную на взаимодействии двух фигур – «Вечная весна», первое название «Юность». Существует десять мраморных копий этой скульптуры, находящихся в разных собраниях. Если в более ранних, а затем и поздних работах присутствует подробное моделирование форм, то здесь фигуры словно растворяются в мраморе, приобретают ощущение туманного созерцания. Лишь в отдельных местах просматриваются телесные формы персонажей, где есть только он и она, существующие в воздушной стихии камня.

«Триптих на темы Родена» навеян тремя работами французского мастера: «Вечная весна», «Поцелуй» и «Вечной идол», представлявшие три возраста человеческой жизни: экспромт о первой любви, полдень чувств и рассказ о последней любви. Репрезентация роденовских образов, представленная хореографическими миниатюрами Л. Якобсона, выражается в аналогичном выборе состава исполнителей – дуэтном танце. В поисках движений, кото-

рое было для него главной темой искусства, О. Роден делал множество натуральных слепков фигур в разных ракурсах, подобно тому, как балетмейстер ищет и структурирует нужные движения. А. Г. Бурнаев заметил: «В балетной пластике скульптур Л. В. Якобсона произошел резкий перелом классической академической школы к современному хореографическому искусству, т. е. в работах хореографа, как и у О. Родена, преобладала свободная пластика. В фигурах не было признаков напряженности, хотя они стояли в скульптурных позах. С их балетных тел как бы спала академическая пелена, и зрителю открылась тайная жизнь человеческой плоти» [1, с70].

Другой характерной чертой репрезентации и визуализации художественных образов О. Родена можно считать свойство света, создающего на поверхности оптические иллюзии. Как скульптурные произведения мастера словно светятся изнутри, создавая необычную фактуру обработанной гладкой и взрыленной поверхности, так и постановка сценического освещения в миниатюрах Л. Якобсона организуется по законам светотеневого контраста, выделяющего движение белых контуров облегающих костюмов исполнителей на темном нейтральном фоне, без которых они теряют физический смысл.

Перевод скульптур О. Родена на язык хореографии Л. Якобсона включает развитие сюжетных линий, которые в итоге концентрируются вокруг главного стержня – начала и конца, рисующего один и тот же визуальный образ (точную копию) роденовских скульптур. Как новые замыслы О. Родена потребовали новой формы выражения, так и постановочные принципы Л. Якобсона породили взволнованный и гибкий танцевальный язык, язык незавершенных жестов и перетекающих форм.

Совершенно иначе интерпретирует скульптурные образы О. Родена Б. Эйфман в своем спектакле «Роден», премьера которого состоялась сначала в Александрийском театре в 2011 г., затем и на других сценах мира. Его интервью перед показом в Большом театре объясняет мотивы обращения к личности знаменитого скульптора: «Мне всегда была близка личность Родена – художника, работавшего с человеческим телом, выражавшего с помощью пластических решений самые сложные эмоциональные состояния.....И чем дольше я изучал историю жизни скульптора, тем больше мотивов, идей и философских вопросов, невероятно близких мне самому, я обнаруживал в ней» [3]. Ученик Л. Якобсона, Б. Эйфман развивает тему творчества О. Родена, начатую учителем, находя в ней противоречивые эмоциональные состояния человеческого духа. Он акцентирует внимание на периоде творчества скульптора, когда в 1883 году О. Роден знакомится с Камиллой Клодель, ставшей впоследствии на протяжении многих лет его ученицей, сотрудницей, моделью. Его вдохновенная любовь к ней помогала творить, находить новые темы и их воплощать. Разрыв отношений приводит скульптора к сложным чувствам, в которых переплелись тоска, отчаяние,

ревность, ненависть. Поток патологического безумия воплощен у Б. Эйфмана в бесконечной трансформации тел танцовщиков, демонстрирующих разнообразные движения, повороты, позы, жесты, в которых есть эмоциональная борьба, внутренний надлом и тихая недосказанность.

Б. Эйфман заимствует из биографии О. Родена не только факты событий, но и сам художественный стиль работы с исходным материалом, концентрируясь на главном и отсекая все лишнее. В этой драматической постановке формируется индивидуальный творческий метод автора, особенность хореографического языка, сложение стилистики. Как известно, специфика индивидуального стиля определяется путём формирования содержания хореографического текста, выбора пластических единиц и образных средств выражения. Основным содержанием хореографического текста у Б. Эйфмана являются мотивы жизни и творчества О. Родена, пластическими единицами выступает механика и техника движений исполнителей в пространстве, образные средства опираются на роденовскую скульптурную стилистику и технику трактовки тем сюжетов.

Диалектика взаимоотношений человеческих чувств организуется здесь в заданном сценическом пространстве. Отбрасывая все предвзятые схемы композиционного построения, балетмейстер словно воспроизводит творческий процесс рождения скульптурных произведений непосредственно в мастерской. Репрезентация художественных образов О. Родена в хореографии Б. Эйфмана начинает складываться из погружения в лабораторию творчества мастера, через трактовку видения его этюдных и завершённых произведений, через эмоциональное их восприятие зрителями.

Б. Эйфману удалось понять не только ход и сцепление событий, но и познать видовые и типологические особенности искусства скульптуры. При переводе скульптурного языка на язык танца балетмейстер использует такие способы, как добавление, перестановка эпизодов и ощущение. Так, в показе творческих моментов работы скульптора над созданием произведений используется прием наброшенной ткани на фигуры артистов для создания иллюзии белого камня. Пластика артиста в образе скульптора приобретает экспрессивно – монументальный характер. Интересно, почти с подлинным воспроизведением получился эпизод создания скульптуры «Данаида», передающий не только все нюансы пластической красоты женского тела, но и его анатомическое строение. Через фактуру облегчающего трико прорисовывается на спине позвоночник, организующий сложную биомеханику скрученного движения фигуры. Всем формам придается один характер, торс перетекает в волосы, ткань сливается с фигурой. Через необычное положение тела демонстрируется одна из особенностей образования круглой станковой скульптуры.

Не меньшей эпической глубиной обладает и имитация в танце рельефной композиции «Врата ада». «Врата Рая» – созданные в XV веке Лоренцо Ги-

берти для баптистерия Сан-Джованни во Флоренции послужили импульсом для их создания, но остались не завершенными. Для них было задумано и создано много скульптур, но некоторые из них стали самостоятельными работами.[8]. Режиссерский талант помог Б. Эйфману выстроить вертикаль дверей воображаемого собора. Эффект восприятия здесь поразительный, необыкновенное сцепление фигур, держащихся друг за друга, позволяет создать каркас горельефа. Так же как при фронтальном расположении створок на воротах собора, соответственно и на сцене, выразительными средствами хореографии создается одна главная точка зрения. Различные фрагменты библейской темы, эпизодами вкомпанованные в плоскость дверей в роденовском замысле у Б. Эйфмана показываются в видоизменении и трансформации танцевальных мизансцен, в видовом многообразии поз, профильный рисунок которых приобретает то восходящее, то нисходящее направление. Подобная многоплановая структура как будто становится не обозримой, препятствует прочтению сюжета, но при всей кажущейся нагроможденности танцевальных групп, расположенных в ярусном порядке, изваяние Б. Эйфмана пронизано единой внутренней динамикой и желанием приподняться над обыденностью. В каждой из них ощущается пластическая рука мастера и дух ушедшей эпохи. В отдельных эпизодах по ходу спектакля можно видеть узнаваемые скульптуры О. Родена, («Поцелуй», «Вечный кумир», «Вечная весна» и др.), которые так вдохновляли Л. Якобсона, образы, в которых идеал телесной красоты предвосхищал спектакль Б. Эйфмана. Как заметил И. В. Ступников: «Самые сложные жизненные коллизии и философские проблемы Эйфман умеет разрешить с помощью пластики и танца, захватывающей дух динамики и «мертвых» статических пауз. Вариации и дуэты героев – это многоцветье красок и нюансов чувств» [11]. На сценической площадке у Б. Эйфмана постоянно все движется, живет, развивается, перемещается по самостоятельным законам и занимает в пространстве определенное место. Постоянный процесс рождения нового в противоречии со старым необходим балетмейстеру в силу воспроизведения первоисточника – не только произведений, но и жизненных событий, происходящих с О. Роденом. Процесс рождения художественного образа, а не один лишь результат, именно в движении, в эволюции жизненных явлений заключена вся драматургия балетного спектакля. Скульптуру О. Родена называют энциклопедией художественных стилей, объединяющих реализм и романтизм, импрессионизм и символизм, модерн и экспрессионизм. Хореографический язык Б. Эйфмана по аналогии с художником не однозначен.

Отдельно необходимо сказать о сценографии балета, ведь именно художник (З. Э. Марголин) смог придать символическую атмосферу балетмейстерскому замыслу. Использование контрастных цветов: желтого и красного, белого и синего, серого и черного ассоциативно создает визуальное ощущение депрессии, страсти, вдохновения, безумия и т. д. На сочетании синего

и белого обычно демонстрируется творческий процесс создания О. Роденом скульптурных шедевров. Искусствоведы говорят, что скульптура О. Родена способна выдерживать любое освещение, а также способна выразить себя в полной мере, даже если удалить от нее отдельные детали. Это действительно впечатление (*impression*), выраженное в камне, способное преобразовать статую скульптуры в оживленную плоть танца. Есть в спектакле моменты показа произведений О. Родена при ярко направленном свете, что создает эффект приближения к первому плану и ее укрупнения. От этого она начинает, словно, излучать внутренний свет и тогда зрители испытывают бесценные моменты творческого озарения.

В заключении анализа приведем слова самого балетмейстера о своей постановке: «Спектакль «Роден» – это размышление о непомерной цене, которую приходится платить гениям за создание бессмертных шедевров. И, конечно же, о тех муках и таинствах творчества, что всегда будут волновать художника» [12].

Заключение

На основе проведенного анализа скульптурных произведений О. Родена, переведенных на язык балетного театра мы пришли к выводу, что перевод скульптурной пластики, имеющей значение в исходном варианте на одном языке преобразуется в более или менее аналогичный смысл в произведениях на другом языке. Пространственный характер скульптуры и пространственно-временной балета предполагает различные переводческие трансформации, обусловленные творческим методом хореографа. Практика скульптуры показывает, что в ней отсутствует множественная вариативность в сюжетах и больших количествах копий, а работа балетмейстера в основном ведется по законченным образцам.

Если отдельно избранные произведения О. Родена, вошедшие в цикл номеров Л. Якобсона «Роден и его вечный идол» создали хореографию достаточно сжатую и экономную, продиктованную первоисточником, но в большей мере замыслом балетмейстера, то спектакль Б. Эйфмана предлагает развёрнутую цепь событий, созданную языком современной хореографии. В мраморные изображения, «оторванные» в скульптуре от земного времени и пребывающие во вневременном вакууме словно врывается время. Это не время будущее, где настоящие страсти облагораживаются грядущим счастьем, не время прошедшее, где темные силы довлеют над судьбами людей, это время настоящее, проникнутое человеческими эмоциями и переживаниями.

Эти две репрезентации неповторимы по своей структуре. Их особенные черты основаны именно на их художественной образности. Идеей свободного выбора проникнута танцевальная режиссура Л. Якобсона, в ней есть

недосказанность, оставляющая место созерцанию и самостоятельному осмыслению, у Б. Эйфмана все происходит иначе. Зритель остается лицом к лицу с детерминированным сюжетом и конкретными героями. Он сам становится полновластным драматургом, определяющим и создающим действие и направляющим зрителя к прочтению его замысла. Индивидуальность роденовских образов у Л. Якобсона растворяется в универсальных человеческих эмоциях (любовь, юность, весна). Индивидуальность у Б. Эйфмана трансформируется в эмоциональную философию физического индивидуума (Роден, Камилла, Роза).

Немаловажную роль в вариативности образных хореографических решений играет техническое мастерство скульптора, проявляющееся, прежде всего, в фактуре обработки материала и разнообразии пластических приёмов. В хореографическом прочтении мрамор ожил, приобрел новое дыхание. Так же как О. Роден никогда не нарушал иллюзорность, всегда сохранял пластические свойства материала, Л. Якобсон и Б. Эйфман в своих творениях оставили простор для зрительских интерпретаций.

Список литературы

1. *Бурнаев А. Г.* «Экзот» танца О. Родена и «неестественность» балетного ракурса С. Д. Эрзи. // Финно–угорский мир. 2013. № 3. С. 67–74.
2. *Ванслов В. В.* Статьи о балете. Ленинград: Музыка, 1980. 192 с.
3. *Ершова Т.* Танцуй с гением. Борис Эйфман о балете “Роден” Интервью перед премьерой в ГАБТ. 24 мая 2012 г. URL: <https://lenta.ru/articles/2012/05/24/ejfman1/>
4. *Карл П. М.* Балет и драма. Ленинград: Искусство, 1979. 246 с.
5. *Каган М. С.* Морфология искусств. Москва: Юрайт, 2019. 388 с.
6. *Куракина С. Н.* Феномен танца (социально-философский и культурологический анализ). Канд. дис. по спец. Социальная философия, на соискание степени кандидата философских наук. Ростов: Ростовский государственный университет, 1994. 126 с.
7. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург: Академический Проект, 2002. 542 с.
8. *Роден О.* Мысли об искусстве. Воспоминания современников. Москва: Республика, 2000. 364 с.
9. «Роден и его время». Выставка из музеев Франции. Москва: Советский художник, 1966. 38 с.
10. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. Москва: Искусство, 1989. 293 с.
11. *Ступников И. В.* О времени страстей // Санкт-Петербургские ведомости. 2011 30 ноября.
12. *Эйфман Б. Я.* Золотая маска. Фестиваль и премия. URL: https://www.golden-mask.ru/spect_892.html?ysclid=lky5ns588c223010610