

«ЭКЗОТ» ТАНЦА О. РОДЕНА И «НЕЕСТЕСТВЕННОСТЬ» БАЛЕТНОГО РАКУРСА С. Д. ЭРЬЗИ

А. Г. БУРНАЕВ,

*доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой национальной хореографии
ФГБОУ ВПО «МГУ им. Н. П. Огарёва»
(г. Саранск, РФ)*

Кодификационная система пластики скульптур всегда связана с астрологической атрибутикой, за которой следует определенный знак мастера, а вместе с ним его способности и талант как трудолюбие, стремление работать на созидание, желание оставить индивидуальный след. Все это непременно связано с фантазией и интуицией, с обостренным чувством свободы в пластике, с тончайшим ощущением формы, с выразительными средствами и возможностями движущего ритма, а также с мотивами рисунка, т. е. символами-сигналами.

Заявленная тема исследования в параллелях пластики скульптур и танца может быть воплощена в сценической практике, так как скульптура художника со своей пластической неповторимостью диктует зрителю непременно образ, который связан с мастером-создателем. Скульптурный образ с прямой и осязательной силой убеждения понимается нами как танец в камне или дереве. Этот образ необходим для будущей работы хореографа-балетмейстера, который работает не столько с любым видом танца, сколько с определенным: народным, классическим, современным и его направлениями, т. е. он выступает как ваятель пластического творчества. Пластика в хореографии является не приложением к материалу скульптора, а особым видом сценического искусства. Русский искусствовед Б. Р. Виппер утверждает, что

«пластика – это искусство прибавления материала, скульптура – отнимания» [5, 107]. Выделим две ипостаси пластического материала: недвижимый материал, из которого создается скульптура, и сам танец, включающий в себя живой хореографический текст с многочисленными компонентами пантомимно-движенческого искусства. Это, казалось бы, несовместимые категории скульптурной пластики, но через статику скульптур, изображающих человека, мы можем иллюстративно увидеть и внутренне почувствовать современный пластический язык танца, а также его соответствие теоретическому аспекту, сравнительному анализу скульптур и хореографических работ выдающихся мастеров балетного искусства. Другими словами, в статичных телодвижениях скульптур может быть заложено все то богатство хореографической пластики, которое непременно потребует хореографу для воплощения образов в сценической практике. Данное явление подвластно не всем мастерам скульптуры и хореографии, а лишь истинным знатокам пластического искусства, в котором немалую роль играет модерн.

Модерн – это современный стиль в американском и европейском искусстве конца XIX – начала XX в. Как синтетический стиль модерн отказался от прямых линий, острых углов в пользу естественных, натуральных. В нем есть все элементы сво-

бодной пластики, которые выполняются в едином ключе. Например, скульптура модерна имеет четкие отличительные грани, где присутствуют текучесть форм, виртуозная динамика крупных и мелких линий, а также гладкая пластика силуэтов. Яркими мастерами новейшего стиля модерн стали скульпторы: француз О. Роден (Франсуа Огюст Рене Роден; 12 ноября 1840 г. – 17 ноября 1917 г.) – символист-новатор, признанный одним из создателей современной скульптуры в мраморе, и мордвин С. Д. Эрзя (Степан Дмитриевич Эрзя (Нефедов); 27 октября 1876 г. – 24 ноября 1959 г.) – символист-модернист со своим поиском оригинальных форм, способов индивидуального пластического выражения и содержания в дереве. Ключевыми идеями хореографического символизма во второй половине XX в. занимались не только зарубежные хореографы-авангардисты и модернисты – М. Бежар, Р. Пети и др., но и российские – Л. В. Якобсон, Б. Я. Эйфман и т. д., а в Мордовии – О. П. Егоров, Л. Н. Акинина и др.

Для того чтобы перейти к анализу работ художников, которые могут быть воплощены языком танца, необходимо выделить актуальность и научную новизну исследования. Эти аспекты заключаются в следующем:

- в разработке поисковых документов и новейших статей;
- осмыслении современного направления искусства скульптуры и хореографии;
- сравнительном анализе работ двух скульпторов и хореографов;
- выявлении нового авангардного в хореографической пластике;
- подаче пластико-хореографического материала скульптур в практике.

Творчество Огюста Родена находится на стыке реализма, романтизма, импрессионизма и символизма. Роден создал большое количество скульптур, главной темой которых была чувственная любовь. Идеи и сюжеты для своих скульптур он черпал из «Божественной комедии» – памятника литературы XIV в. великого итальянского поэта Алигьери Данте, «Страш-

ного суда» – фрески XVI в. на алтарной стене Сикстинской капеллы в Ватикане художника Буонарроти Микеланджело, «Цветов зла» – стихов классика французской литературы XIX в. Шарля Бодлера и других авторов. Например, скульптурный портал «Врата ада», вмещающий 186 фигур, многие из которых, в том числе «Мимолетная любовь», «Поцелуй» (первоначально он был изображением Паоло Малатесты и Франчески да Римини – персонажей «Божественной комедии»), влюбленных, застигнутых и убитых мужем Франчески и ставших символом вечной любви), а также «Адам» и «Ева» как первые грешники, обрели самостоятельную жизнь в бронзе и мраморе [7].

Нельзя обойти вниманием такой факт в творчестве скульптора О. Родена, как связь с танцем. Очарованный танцорами из Камбоджи, он в 1906 г. оставил серию набросков, которые относятся к его лучшим рисункам обнаженной танцующей фигуры. Сославшись на английскую публикацию Альберта Тена Эйка Гарднера «Рука Родена» (Albert Ten Eyck Gardner “The Hand of Rodin”) [13, 200], мы можем констатировать не только факт биографии, но и главный принцип в творческой работе О. Родена: человеческое тело, изображенное в движении, является пластическим мотивом его скульптур. Мастер, рассматривая статичный объект будущей работы как своеобразный центр вселенной, смог соединить хореографическую пластику движущихся масс с физиологией тела человека. Торс в его творчестве выступает смысловым центром движения человека, занимает особое место и в замысле пластических скульптур языком хореографии. Необходимо отметить, что академическая традиция, опирающаяся на внешнюю форму, требовала, чтобы голова скульптуры располагалась прямо посередине туловища и выравнивалась по линии опорной ноги, – так появлялась статика скульптуры. В своих работах О. Роден сознательно стремился передать движенческую динамику. Ради достижения этой цели он, отрицая академическую традицию, пожертвовал анатомической

достоверностью скульптуры. В своих произведениях добивался визуальной иллюзии полноценного движения. Перед созданием будущей работы мастер нанимал непрофессиональных натурщиков для того, чтобы они ходили перед ним обнаженными, отрабатывали определенные ракурсы, различные положения тела, танцевальные па и балетные позы. О. Роден скрупулезно писал их и делал этюдные наброски из глины. Почему же он не работал с профессиональными натурщиками? Потому что, по его мнению, они могли воспроизводить только традиционные позы античных статуй, а в свою пластику не вносили ничего нового, демонстрировали старые приемы.

Авторы книжного издания «Искусство Родена: коллекция Родена» (Albert Edward Elsen, Rosalyn Frankel Jamison, Bernard Barryte. *Rodin's art: the Rodin Collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*) Альберт Эдвард Эльсен, Розалин Франкел Джеми-сон, Бернард Баррет и В. Джеральд Кантор [14, 15] пишут о том, что О. Роден добивался убедительного отображения состояний своих героев, не прибегая к устоявшимся во французской скульптуре приемам, ставшим своего рода клише начала XX в. Художнику удалось применить на практике принципы целостности и комплексности движенческой пластики человека. Особенности его творческой работы являются эмоциональность, душевная чистота, музыкальная пластика, танцевально-хореографическая наполненность скульптур. В них есть оригинальность движений тела человека, которая добывалась через логическую последовательность не общепринятого, а современного текста пластического искусства. Этот теоретический принцип складывался у ваятеля в практический прием современного представления своеобразного языка скульптур. Он смог передать ощущение напрягающейся мускулатуры, легкого колебания грудной клетки, словно вздымающейся от дыхания, трепет поверхности гладкой кожи. Мастер уловил естественный ритм биения сердца, присущий

живому организму, но при этом не стал подгонять современного человека под античный образец, под холодные в своем совершенстве статуи классицистов.

По словам самого скульптора, на его работы надо смотреть сквозь слезы эмоций, так как его герои охвачены страстями: любовью, болью, отчаянием. Например, в «Поцелуе» (1886) ясно и отчетливо видна страсть мужчины, она во всем его теле: в напряженной спине, в руках, в пальцах ног, впившихся в мраморный постамент. Другой герой, «Мыслитель» (1888), думает не только головой, с нахмуренными бровями, расширяющимися ноздрями и сжатыми губами, но каждым мускулом своих рук, спины и ног, со сжатым кулаком и сжатыми пальцами ног [цит. по: 15, 261]. В этих словах мастера кроется корень пластических характеристик человека, а также хореографический образ и танцевально-драматургический стиль, который необходим балетмейстеру-постановщику в его работе над созданием хореографического произведения по мотивам скульптур, при построении нового современного танца, или танца модерн.

Необыкновенная пластика французского скульптора О. Родена вдохновила российского балетмейстера Л. В. Якобсона в начале второй половины XX в. на создание хореографических миниатюр. Скульптурные композиции «Вечная весна» (1958), «Поцелуй» (1958), «Вечный идол» (1958) на музыку К. Дебюсси, «Отчаяние» (1962), «Экстаз» (1975) на музыку С. С. Прокофьева, «Минотавр и нимфа» (1962) на музыку А. Берга нашли свое воплощение на сценической площадке профессионального хореографического искусства. Эти пластические миниатюры скульптур впоследствии были объединены балетмейстером-постановщиком в единый хореографический цикл под названием «Роден».

В хореографических миниатюрах Л. В. Якобсона смысл скульптур передается через гибкие, плавные движения тел артистов балета, переходящие в напряженно-нервную и трепетную фактуру балетной пластики с танцевальной

пантомимой и актерским мастерством. Скульптурная композиция «Вечная весна» у О. Родена, изображающая влюбленных в вечном «Поцелуе», была призвана передать динамичные ритмы движения пластического искусства. Именно поэтому его дуэт «Вечный идол» находится не столько в состоянии любовной страсти, сколько в упоении пластического смысла свободного танца. Л. В. Якобсону удалось не только «написать» языком хореографии эмоциональную историю любви молодых, но и передать нежные чувства девушки и юноши, т. е. создать трогательный женский и мужской образы через оригинальную движенческую пластику человеческого тела как живого материала.

Следует отметить, что хореографические миниатюры балетмейстера заметно отличаются от скульптур художника. Б. Р. Виппер пишет: «Штрихи скульптора не столь образуют контуры фигур, сколько означают прикосновения, движения самого художника... Скульптор всегда стремится охватить форму и движение фигур с разных сторон, как бы одновременно с нескольких точек зрения» [5, 106]. Несмотря на то что хореограф, как и скульптор, переносит на сцену пластический образ, он не только рисует обнаженную фигуру спереди или со спины, но тут же представляет и ее профиль. Через тело артиста балета Л. В. Якобсон не просто передавал объем и поверхность – он создавал своеобразную пластическую форму, т. е. «лепил», «высекал», «шлифовал» сценическую скульптуру «Отчаяние». В миниатюре «Минотавр и нимфа» балетмейстер языком танца продемонстрировал зрителю человеческую страсть через богатую палитру хореографического экстаза. Гротескной пластикой артистов балета он показал отрезок из истории жизни, заставляющей переживать, плакать, смущаться и смеяться.

В России до Л. В. Якобсона не создавалось ничего равного по пластической мощи на сцене. Выразительные фигуры, силуэты, движения торсов, жесты рук балетных артистов передавали любовно-экстазную страсть и другие чувства. Каж-

дый артист хореографической миниатюры, создавая на сцене образ, трактовал свои переживания по-разному: здесь были нежность любви, экстаз, страсть, отчаяние, сомнение, обреченная покорность, высокомерная непреклонность, терзающий душу страх.

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. Таким образом, тело артиста балета приобрело новые возможности самовыражения мелкого движения и «декоративного» ритма пластики, о которых ранее невозможно было даже мечтать. Оно стало гибким, податливым, стремительным. Балетное искусство в России с Л. В. Якобсоном и пластическое искусство во Франции с О. Роденом не только приблизились к изображению живой природы в скульптуре, но и продемонстрировали новое направление современной неоклассики в XX в. Этот принципиальный факт творческой биографии позволил Б. Я. Эйфману расширить пластический прием уже в XXI в. в балете «Роден» по мотивам жизни и творчества французского скульптора на музыку зарубежных композиторов М. Равеля, К. Сен-Санса, Ж. Массне.

Постановщик нового балета «Роден» стремился выразить через пластику свободного танца эстетику пластического творчества художника и смысл тонких душевных переживаний. Б. Я. Эйфман в современном танце не оживляет скульптуры великого мастера. У Л. В. Якобсона от этого приема композиция становится не повествовательной. Балетмейстер создает свою концепцию с любовно-эротичным экстазом страсти скульптора и музыки. Как заметил Б. Я. Эйфман в интервью французскому телевидению от 8 ноября 2011 г., «главным героем спектакля является чело-

веческое тело. И мы работали с человеческим телом. И мы открывали его возможности как языка, который способен был выразить не только эмоции, но именно дух человеческий. И этот симбиоз тела и духа открыто и откровенно представлен в спектакле».

Б. Я. Эйфману удалось показать свободной пластикой истоки возникновения замысла и сам процесс художественного творчества, передать зримо языком танца, мимики, жеста и застывших тел танцовщиков появление скульптурных образов из глыб мрамора. Балетмейстер этим спектаклем не только обнажил творчество скульптора, но и продолжил одну из глобальных тем: «Художник и его жизнь в сценическом искусстве». Эта история для самого балетмейстера стала стимулом к поиску новых идей, нового языка и нового жанра в балете. Таким образом, спектакль «Роден» – «еще один балет о судьбе творца-создателя, созданный хореографом», – пишет Н. Аловерт [1]. Необходимо подчеркнуть и тот факт, что Л. В. Якобсон делал из мраморной основы танец, а Б. Я. Эйфман превращал в пластический материал не только самих танцовщиков, но и их реквизит. «При этом точность воспроизведения оригиналов, – утверждает С. Наборщикова, – не гарантируется, да она и неважна. Главное – удивительный в своей отчетливости процесс, где скульптура и танец – не слишком близкие друг другу пространственное и временное искусства – обнаруживают восхитительное родство» [10]. Но автор постановки убежден в том, что «даже самое сложное эмоциональное состояние, которое не выразить словами, подвластно пластическому языку» балетных артистов. Поэтому Б. Я. Эйфман, нарушая академические каноны и хореографические штампы, поставил «Родена» как современный «психологический балет». «Роден» – скорее экспрессивный танец, чем пластическая эмоция навзрыд в привычном понимании этого слова. Если работы О. Родена – это их эмоции, застывшие в камне, то в пластике скульптур Б. Я. Эйфмана – это их эмоции, воплощенные не только в пластике, но и в «Движении танца».

Модерновое движение свободной пластики, неоклассики как современной хореографии в Мордовии было подхвачено в 70–80 гг. XX в. Оно ярко выражено в балетмейстерском творчестве О. П. Егорова и Л. Н. Акининой в хореографических работах «Танец» (1976), «Леда и Лебедь» (1988) по скульптурам С. Д. Эрзи. Для того чтобы провести две пластико-хореографические параллели между художниками-символистами О. Роденом и С. Д. Эрзей, необходим анализ работ мордовского мастера по дереву. Отметим его особенность: «Дерево – более гибкий материал, чем камень: оно допускает большую свободу в обработке форм, большее богатство деталей, но меньше нюансов и переходов; в дереве возможны более резкие выступы, ответвления формы и более глубокие вырезы (недоступные художнику в камне). В дереве возможны острые, угловатые грани, но и закругленные выемки, длинные и короткие линии, резкие контрасты и мягкое волнение поверхности...», – указывает Б. Р. Виппер [5, 113]. Но нас интересует хореографический вопрос: как же смогли «вылепить» свои работы из тел артистов балета мордовские сценические скульпторы?

В своих предыдущих статьях [2–4] мы уже писали о пластическом духе скульптур С. Д. Эрзи и о том, что он действительно «танцевальный». Это обстоятельство позволяет хореографу перенимать пластику, позу, мимику и создавать текст танца, что отмечает и И. В. Клюева [8, 196]. Хореографическое решение балетмейстера должно направлять зрителя на сам «Танец», который передает не только атмосферу, но и его содержание, – утверждает Т. М. Грязнова [6, 59]. Так образная и тематическая направленность мифологического сюжета скульптуры «Танец» послужила своеобразным толчком к созданию на сцене балетного «Танца».

Рассмотрим детально воплощение скульптуры «Танец» (1948) С. Д. Эрзи в хореографии О. П. Егорова на музыку местного композитора Г. Г. Вдовина. Сценический вариант хореографической ра-

боты изображает не безудержные восторг и счастье, а учащенное биение сердец трех тел. Неоспорим и тот факт, что сценическая версия появилась под впечатлением от пластического образа скульптуры. Композиция хореографической миниатюры «Танец» строилась создателем с опорой на стиль модерн, на рваной пластике и линейных ритмах, которые четко передают психологическое состояние героев.

Искусствовед Н. В. Холопова отмечает, что многофигурная композиция «Танец» диктует тематику пластического сюжета с ясно обозначенными телами юноши и девушки, а также третьим лицом, загадочным персонажем с очертанием крыльев. Последний из них стоит как бы поодаль, в стороне от двух ясных лиц, однако он вовлечен в общее действие пластической стихии. Сюжет скульптуры чрезвычайно далек от стихии «чистого» танца и четких музыкальных ритмов. Этот разнородный союз людей скорее напоминает драматические взаимоотношения героев, чем танец. Хореографические образы обобщены и лишены конкретизации этнографического аспекта. Они являют собой более символично-мифологический характер, нежели танцевальный. Хореограф не сможет увидеть в композиции отражение какой-либо народности или ритуала, это свободная пластика, похожая на танцевальную пантомиму. «Здесь отсутствует и аллегория балетного сюжета Любви, Смерти, скорее, присутствует символический характер пластической формы» [12, 94].

Постановщик сценической скульптуры прорабатывает каждый пластический штрих: «обнаженная» грудь девушки, вытянутая шея, ракурс головы с наклоном вправо, корпус, поданный вперед, левая рука поднята вверх; мускулистая нога, а также изгиб обнаженного тела со вскинутым вверх лицом стоящего спиной юноши; символический персонаж с могучими крыльями и точеной женской голенью, опущенной головой с волнистыми ниспадающими волосами.

В скульптурно-балетном приеме у постановщика О. П. Егорова есть не только

компактная композиция, которая постоянно распадается на противоборствующие частицы; исполнители то разбегаются в разные стороны, то останавливаются, со страстью смотрят друг на друга, поочередно исполняя хореографический текст. Для того чтобы начать новый монолог, им необходимо изменить сценический характерный план, от этого приема они снова становятся единым, монолитным организмом. Хореограф «награждает» танцевальные образы данного произведения яркой мимикой: у юноши это страх, у девушки – строгий взгляд, третье же лицо наполнено загадочной туманностью. В этом треугольнике человеческих тел – не барельефная композиция, а свободная пластика с психологическим началом внутреннего мира героев. У хореографа подобных приемов немало, они становятся в балетной практике «Танца» то емкими метафорами, то умозрительными знаками-символами с обширным ассоциативным рядом. Сценическое действие заданного сюжета формируют не только свободная пластика, но и хореография, костюм, музыка и свет. Таким образом, жанровая многогранность скульптурного произведения в сложном единстве с выразительными средствами сценографии конкретизируют и раскрывают замысел пластического сюжета хореографии.

Миниатюра «Леда и Лебедь» по мотивам двух одноименных скульптур (из кебрачо и кавказского ореха, 1926–1929) С. Д. Эрзи и древнегреческого мифа о любви Зевса и Леды поставлена Л. Н. Акининой на музыку Г. Альбини. Отметим, что в первом варианте доминировал образ птицы, а во втором – человека. «Особая пластичность заключена в сложной, откровенно эротической позе Леды – с низким наклоном вперед, широко разведенными ногами; в изгибах рук – закинутой к голове правой, кисть которой скрыта в перьях птицы, и согнутой в локте левой, опирающейся на крыло птицы», – отмечают Н. Ю. Лысова и И. В. Клюева [9, 15]. Скульптура не являет собой отражение чего-то греховного, она воспевает целиком охватившее человека чувство. Сцени-

ческие же образы не выглядят мифологическими, они полноценны и закончены. В хореографической миниатюре постановщику удалось передать важную часть скульптуры – крик любви, страстность, нагнетающую жажду сплетения тел; балетмейстер сумел воспеть красоту плоти и любовь с трагедийно-страдальческой мимикой. Поэтому концентрированная балетная пластика с повышенным ощущением любви, жизни и смерти выглядит на сцене не равнозначной со скульптурно-страдальческой парадигмой. Она становится прибавлением к движенческому материалу хореографического номера, что говорит о принципиальном различии в содержании сценического образа у художника-постановщика и скульптора.

Естественно, постановщик находился в иллюзорном ослеплении от двух скульптур ваятеля на одну тему и неистовых ласк двух тел. Они как метафоры наполнены знаками эротизма со страстным выражением экстаичного порыва. Хореограф тщательно разработал пластический мотив, обогащающий скульптурную партитуру композиции, создал выразительную по эмоциональному накалу образную танцевальную лексику, рисунок, сочинил мелкую пластику. Нервную «дрожь» определил как смысловую наигранность, т. е. ритм естественного любовного влечения. В нем сосредоточены душевные переживания, внутренняя и внешняя энергетика, многозначность как пластическая субстанция свободного танца.

Необходимо отметить, что тематика танца в творчестве скульптора-мордвина появляется в первой половине XX в. и входит в интерпретацию балетного образа на практике только в конце века. Творчество С. Д. Эрзи находится на стыке поэтико-мифологического мироощущения, оно соприкасается с пластической традицией О. Родена, получившей мировую известность в конце XIX – начале XX в. Естественно, танцевальные образы, созданные С. Д. Эрзей, отличаются от О. Родена не столько фантастической страстностью, сколько обобщенностью, поэтичностью и психологической одухотворенностью.

Главным объектом в тематике танца мастеров скульптур был не столько сюжет, сколько сам человек как создатель и носитель пластической идеи. О. Роден и С. Д. Эрзя в своих работах представляли динамическую характеристику человеческого образа так остро и нарочито, что в нашем мозгу рождался образ танцевальный, заставляющий ощущать физиологически генезис балетного па со своими превратностями и истоками. Таковы работы С. Д. Эрзи: монументальная статуя «Танец» (1948), состоящая из трех фигур, а также «Танец» («Балерина») (1929), который является «научной эмблемой», т. е. отражением грамотного исполнения классического движения в балете, и «Балерина» (1930), где представлена не техническая сторона танцевального движения с гротескным аспектом свободной пластики, – ее нельзя воспринимать как некий «экзот танца» или «неестественность» балетного ракурса, даже как извращенность хореографической позы. В скульптуре С. Д. Эрзи специфическая поза характерной танцовщицы не противоречит художественной природе балета, т. е. нагнувшаяся фигура балерины с выворотной ногой и изогнутой стопой напоминает лишь одно из положений экзерсиса неоклассического танца. Т. В. Портнова как искусствовед отмечает другой факт: танцовщица С. Д. Эрзи исполняет движение, доставляющее ей наслаждение, с какой-то фантастической взволнованностью, одновременно с самопогруженностью и самозабвенностью, даже с предельной страстностью, «словно вонзившись носком в пол, азартно выбросив ногу в сторону» [11, 78]. В этом эмоциональном всплеске танцевальной энергии усматриваются безмятежность, удовлетворение собой и своим движением. Он имеет не только глубинный смысл: здесь раскрывается связь человека с пластическим миром движения. Поэтому балетные образы в хореографических композициях у разных балетмейстеров состояли не столько из неожиданных ракурсов, сколько из свободного движения и нарочитой деформации пластических форм, а также из своеобраз-

ных изломов, подчеркнутых индивидуальностью и физиологичностью тел артистов балета.

Исследование темы танца в творчестве О. Родена и С. Д. Эрзи, а также воплощение созданных скульптурных образов в сценической практике дает нам возможность проследить не только единообразие, но и разноликость двух художественных миров: одного – резкого, стремительного, экспрессивного, изломанного до перенасыщения, другого – естественного и легкого, пластичного и в то же время страстного.

Таким образом, предлагаемая статья не может претендовать на исчерпывающее освещение поставленной проблемы, связанной с тематикой танца в творчестве О. Родена и С. Д. Эрзи. Автор не ставил перед собой цель сравнительного анализа образа скульптуры и хореографии, а выполнял сложную задачу рассмотреть пластическо-

хореографическое творчество отдельных мастеров символистов-модернистов XIX–XX вв.

Итог нашего исследования заключается в следующем: балетмейстеры России (Л. В. Якобсон, Б. Я. Эйфман, О. П. Егоров, Л. Н. Аkitнина и др.), вдохновленные творчеством француза О. Родена и мордвина С. Д. Эрзи, сумели создать своеобразные хореографические работы по скульптурным произведениям; хореографы-постановщики, связывая специфику скульптурного творчества с хореографическим искусством, расширили тематическое своеобразие танцевальных работ; образная балетная пластика дополнилась современными компонентами символического содержания. В целом скульптурное творчество мастеров XX в. явилось пластическим материалом для современной хореографии XXI в.

Поступила 9.09.2013

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Аловерт, Н.* Цена бессмертия. Новый балет Эйфмана «Роден» // Русский базар. – 2011. – 14 дек.
2. *Бурнаев, А. Г.* От пластики двух скульптур С. Д. Эрзи к танцу «Леда и Лебедь» // Педагогика искусства : вопросы истории, теории и методики : межвуз. сб. науч. тр. – Саратов, 2007. – Вып. 2. – С. 124–126.
3. *Бурнаев, А. Г.* Скульптурная композиция «Танец» С. Д. Эрзи как мифологический сюжет или хореографический образ? // Там же. – С. 40–44.
4. *Бурнаев, А. Г.* Пластические образы скульптур С. Д. Эрзи, воплощенные в танце // Эрзинские чтения : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 130-летию со дня рождения С. Д. Эрзи (Саранск, 8–9 нояб. 2006 г.). – Саранск, 2006. – С. 163–168.
5. *Виппер, Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – М. : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004. – 368 с.
6. *Грязнова, Т. М.* Гуманизм творчества С. Д. Эрзи в музыке мордовских композиторов // Актуальные проблемы общества : некоторые вопросы переходного состояния. – Саранск, 1997. – Вып. 2. – С. 56–60.
7. *Стародубова, В. В.* Огюст Роден : жизнь и творчество / В. В. Стародубова. – М. : НИИ РАХ, 1998. – 151 с.
8. *Клюева, И. В.* Танцевальная тема в творчестве Степана Эрзи // Словарь-справочник жизни и творчества С. Д. Эрзи. – Саранск, 2001. – С. 195–199.
9. *Лысова, Н. Ю.* Жанр ню в творчестве Степана Эрзи / Н. Ю. Лысова, И. В. Клюева // Феникс-2002 : ежегодник кафедры культурологии. – Саранск, 2002. – С. 8–16.
10. *Наборщикова, С.* Бунт во славу искусства в статье // Известия. – 2011. – 28 окт.
11. *Портнова, Т. В.* Танец С. Эрзи в контексте национальных аспектов творчества // Успехи современного естествознания. – Саранск, 2011. – № 1. – С. 76–79.
12. *Холопова, Н. В.* О сюжете скульптуры С. Д. Эрзи «Танец» // История, образование и культура народов Среднего Поволжья : материалы Всерос. науч. конф. – Саранск, 1997. – С. 93–95.
13. *Gardner, A. T. E.* The Hand of Rodin. The Metropolitan Museum of Art Bulletin / A. T. E. Gardner. – USA : New series, 1957. – № 15. – 298 p.
14. *Elsen, A. E.* Rodin's art / A. E. Elsen, R. F. Jamison, B. Barryte. – Great Britain : Oxford University Press, 2003. – 681 p.
15. *Debora, L.* Silverman Art nouveau in fin-de-siècle France : politics, psychology, and style / L. Debora. – USA : University of California Press, 1992. – 450 p.