

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

УДК 792.8

ДВА «РОДЕНА»: ЭЙФМАН / КВАНЦ

*Пермякова Н. В.*¹

¹ Педагог-репетитор артистической компании «Capitale Production» (Франция), Волгоградский пр-кт 157/2, Москва, 109378, Россия.

Статья посвящена хореографическому воплощению жизни и творчества двух великих французских скульпторов Огюста Родена и Камиллы Клодель в двух современных спектаклях: крупнейшего российского балетмейстера Бориса Эйфмана («Роден, ее вечный Идол») и известного канадского хореографа Питера Кванца («Роден / Клодель»). Автор рассматривает особенности драматургического решения обоих спектаклей, смысловым центром которых становится непростая история отношений двух гениальных художников, отмечает оригинальные постановочные приемы, хореографическое решение центральных образов.

Ключевые слова: Роден, балет, Эйфман, Кванц, Клодель, скульптор, хореография.

TWO RODINS BY B. EIFMAN AND P. QUANZ

*Permyakova N. V.*¹

¹ Teacher-tutor at "Capital Production" artistic enterprise (France), 157/2, Volgogradsky prospect, Moscow, 109378, Russian Federation.

The article is devoted to the choreographic embodiment of life and work of two great French sculptors Auguste Rodin and Camille Claudel in two modern performances: *Rodin, her eternal Idol* by the major Russian choreographer Boris Eifman and *Rodin/Claudel* by the prominent Canadian choreographer Peter Kwantz. The author examines the features of dramatic composition of both performances, semantic center of which is the complicated story of the relationships between two brilliant artists. Also is noted the original staging techniques and the choreographic solution of the central characters.

Keywords: *Rodin*, ballet, Eifman, Quanz, Claudel, sculptor, choreography/

В 2011 году на мировой балетной сцене появились два балета, темой для которых стали жизнь и творчество выдающегося французского скульптора Огюста Родена. Один спектакль для своего коллектива поставил самый маститый современный российский балетмейстер Борис Эйфман, другой — даровитый канадский хореограф Питер Кванц в труппе *Les Grands Ballets Canadiens*. Большая часть сюжета в обеих постановках рассказывает историю Камиллы Клодель — скульптора, а также «музы», соавтора и любимой женщины Родена. Неразрывность судеб двух великих художников в искусстве и во взаимоотношениях стала основой драматургии и оказалась отражена в названиях спектаклей: у Эйфмана это «Роден, ее вечный идол», у Кванца — «Роден / Клодель».

Безмолвная статика скульптурных шедевров Родена и Клодель вновь, после постановок Л. В. Якобсона полувековой давности, ожила на балетной сцене. В творчестве Якобсона Роден занимал важное место: он начал с триптиха на музыку К. Дебюсси («Вечная весна», «Поцелуй» и «Вечный идол»). Эти работы были включены в балет «Хореографические миниатюры» 1959 года. Впоследствии хореограф дополнил цикл еще четырьмя миниатюрами: «Минотавр и нимфа», «Паоло и Франческа» на музыку А. Берга, «Отчаяние» и «Экстаз» на музыку С. С. Прокофьева и «Измятая лилия» на музыку А. Веберна (хореография не сохранилась). Безусловно, для Б. Эйфмана яacobсоновские шедевры были точкой отсчета, своеобразным камертоном в собственном воплощении темы, да и П. Кванц мог знать о постановках выдающегося советского балетмейстера.

«Роден...» на музыку М. Равеля, К. Сен-Санса, Ж. Массне — французских композиторов, современников великого скульптора, стал очередной блестящей работой Эйфмана, давно отточившего мастерство создания полнометражного сюжетного спектакля с хорошо угадываемым авторским стилем, сочетающим удачные режиссерские, сценографические, световые и пластические решения. Для Кванца балет о выдающемся французском скульпторе и его не менее известной пассии стал первым опытом постановки спектакля крупной формы. В качестве музыкальной основы канадец взял произведения нескольких французских композиторов-импрессионистов — Э. Сати, К. Дебюсси, М. Равеля, неоклассициста А. Русселя, члена авангардной «Шестерки» Ф. Пуленка. «Мы выбрали музыку периода времени, в котором жили Роден и Клодель, — объяснял свой выбор хореограф, — а с Равелем и Дебюсси, вдобавок ко всему, у К. Клодель, по слухам, был роман» [1].

Бориса Эйфмана всегда интересовал феномен творчества художника вне зависимости от того, к какому виду искусства он принадлежит, и процесс

создания произведения от зарождения творческого замысла до его воплощения. Подтверждением тому стали его балеты «Чайковский», «Чайка», «Маска Дон Жуана». Поэтому в «Родене» хореографа интересует в первую очередь психология творца, и то, как близкие отношения между людьми влияют на проявление их таланта.

В своем спектакле Эйфман не просто воспроизводит целый ряд скульптурных работ, скрывающих в себе таинства страстной и невероятно драматичной любви Родена и Клодель, но глубоко погружается в исследование психологии личности своих героев. В спектакле раскрывается неповторимая индивидуальность этих двух художников. Внутренний импульс к созданию этого балета Эйфман формулирует так: «Мне всегда была интересна и близка личность Огюста Родена — великого художника, выражавшего и исследовавшего внутренний мир человека с помощью пластики. То есть занимавшегося, по сути, той же работой, которой посвящена моя собственная жизнь. Жертвенный творческий труд скульптора, трагическая судьба Камиллы Клодель, ее драматичные отношения с Роденом — все это стало предметом моих размышлений» [2].

В балете Роден и Камилла предстают не только как страстные художники и любовники, но и как единомышленники, для которых общность мыслей становится чем-то бóльшим, чем земная любовь. Хореограф сосредоточивается на том, что Роден влюблен в духовный мир своей подруги, но вместе с тем раскрывает все грани их взаимоотношений — от восторгов чувственного экстаза, до боли, страданий и тягостных размышлений.

Лейтмотивом спектакля Эйфмана стала скульптурная композиция Огюста Родена «Врата Ада», заказанная художнику для проекта нового парижского Музея декоративного искусства. Скульптура, создававшаяся на протяжении почти четырех десятилетий, осталась незавершенной. В какой-то период времени в работе над «Вратами» приняла участие и Камилла, причем она была не только моделью, но и скульптором. Ее образ Роден взял для изображения Франчески да Римини в парной скульптуре, ставшей позже самостоятельным шедевром, — всемирно известным «Поцелуе».

Кроме того, Эйфман «зашифровывает» в хореографическом тексте практически все значимые работы Родена, связанные с Камиллой. Они проходят бесконечной вереницей, но не ярко, подчеркнуто, а в проходящих позыровках и положениях, едва мелькнувших образах: вот угадывается «Данаида», вот «Вечный идол», а там «Прощание» с его крупным планом еще сплетенных рук...

Спектакль, конечно же, был немыслим без Розы Бере — верной спутницы художника на протяжении долгих лет. Она была почти на двадцать лет старше молодой и талантливой Камиллы и являлась полной ее противоположностью. Самая обыкновенная, ничем не примечательная женщина, она, тем не менее, была беззаветно предана Родену и ему одному посвятила всю свою

жизнь, всю себя, без остатка. Эйфман делает Розу Бере третьей по значимости героиней балетной истории, вершиной треугольника, который с трудом можно назвать любовным, так как вся история далека от мелодраматизма.

Автором декорационного оформления выступил Зиновий Марголин, создавший масштабный универсальный станок, трансформирующийся по ходу развития действия то в пространство мастерской, то в парижское кабаре, то в мрачный интерьер дома скорби. Важную роль в спектакле играет свет. Художественное решение здесь принадлежит Глебу Фильштинскому и Борису Эйфману: хореограф, благодаря колоссальному опыту, может выстраивать эффектные мизансцены, точно зная, какой сценический прием ему необходим.

По режиссерскому замыслу начало и конец спектакля закольцованы: они представляют собой сцену в Доме умалишенных, где находится Камилла Клодель. В первой сцене туда приходит Роден, чтобы провести бывшую возлюбленную, которая, увы, полностью утратила связь с реальностью, и даже не узнает его. В финале под музыку Г. Малера по авансцене медленно проходят, держась за руки в бесконечном хороводе, безумные девушки. Последняя тянет руку к Камилле, маня ее за собой... Тема сумасшествия — излюбленная у хореографа, декларирующего открытие направления «русского психологического балетного театра»: достаточно вспомнить балет «Красная Жизель», где главная героиня, балерина Ольга Спесивцева, медленно погружается в пучину безумия. Также вспоминаются наркотические видения Анны Карениной и клинические картины безумия в балетах «Я — Дон Кихот» и «Up & Down».

В центральных сценах спектакля хронологический порядок действия нелинеен: мы становимся свидетелями воспоминаний Родена о встрече с Розой на празднике сбора винограда; погружаемся в видения Камиллы, словно предвидящей свое печальное будущее в сумасшедшем доме. Каждая сцена последовательно раскрывает взаимоотношения героев, добавляет на общий холст необходимую краску, чтобы в итоге перед нами предстало завершенное полотно. Ярko и выразительно показаны сцены художественного творчества Родена и Клодель. Солист, исполняющий партию скульптора, взаимодействует с телом танцовщицы в роли модели, он буквально «сминает» податливые, как мягкая глина, конечности артистки, мягко проводит рукой по линиям ее ног и корпуса, причем мы видим, как «материал» сопротивляется непривычности форм, которые пытается извлекать художник. Так Эйфман наглядно демонстрирует не только процесс творчества, но и оригинальность задумок Родена. Здесь же хореограф показывает тесное взаимодействие Родена и Клодель в полноценном дуэте со сложными поддержками, когда партнерша стоит на присогнутых коленях партнера, откинув корпус, а также лежит на его руках вниз головой. Замысел постановщика ясен: мы видим, как в результате сотворчества двух художников рождается новый шедевр. В финале дуэта оба

исполнителя принимают позу, напоминающую знаменитый «Поцелуй». Затем Роден накрывает застывшую на гончарном круге фигуру Камиллы тканью — как скульптор, который, наконец, завершил свою работу.

Также удачно показана работа над «Гражданами Кале». Четыре танцовщика находятся на крутящемся станке: тесно сгруппировавшись и сжавшись в комок, они образуют бесформенную массу «материала». Исполнитель партии Родена сначала «лепит» голову (один из танцовщиков, распрямляясь, поднимает голову), затем из общей массы поочередно появляются голова второй фигуры и рука, потом «встает» третья статуя. Таким образом, Эйфман вновь использует удачный визуальный эффект «ваяния» из живых тел танцовщиков.

В дуэте с Камиллой происходит и создание «Врат Ада»: хореограф располагает на высокой железной решетке фигуры полуобнаженных танцовщиков, создающих из своих тел зловещий горельеф, изображающий мучения грешников. И вновь использован прием «лепки» из тел артистов, но на этот раз — это уже многофигурная композиция, и «Врата Ада», таким образом, становятся в балете квинтэссенцией совместного творчества Родена и Клодель.

После короткой сцены появления Розы, неотступно контролирующей Родена, хореограф ставит еще один дуэт скульптора и Камиллы. Здесь важную роль играет черная ширма на подвижном основании, которую артисты могут свободно перемещать по планшету сцены. Ширма становится своеобразной аллегорией барьера, стоящего между Клодель и Роденом и разделяющего влюбленных. Интересно, что в двух описанных сценах можно увидеть отголоски прежних сценических решений Эйфмана: в балете «Братья Карамазовы» в одной из сцен появляется железная тюремная решетка, также свободно двигающаяся на колесах, на которой располагаются герои спектакля — Дмитрий Карамазов и Грушенька. Роден и Камилла страдают от своей разделенности, каждый по свою сторону ширмы (она — в слезах, он — на коленях), не видя друг друга.

Мы понимаем, что Роден не покинет Розу ради Камиллы. Это сознает и Клодель. Отношения раскрываются в типичном для балетов Эйфмана трио героев — вспомним выразительное трио братьев Карамазовых в балете «По ту сторону греха». В поединке двух соперниц победа, кажется, остается за Розой...

Финальные сцены спектакля посвящены сумасшествию Камиллы Клодель. Ее атакуют пациентки Дома умалишенных: заключают ее в свой хоровод, как зловещие романтические вилисы, и из этого адского круга героине уже не вырваться. В конце концов, все оказываются на решетке «Врат ада»: Камилла в ужасе сжимается в дальнем верхнем углу, безумные девушки тянут к ней руки. Так причудливо смешались в ее больном сознании темы жизни и творчества. Следуя за своими новыми подругами, Камилла скрывается за кулисами, а в глубине сцены Роден, стоя спиной к зрительному залу, мерно

работает над мраморной глыбой, и удары его молотка звучат, словно удары человеческого сердца...

Балет Бориса Эйфмана «Роден, ее вечный идол» стоит в одном ряду с самыми успешными его постановками, представляет совершенный образец балета-биографии, решенного средствами современной танца, выразительной пластики и режиссерской драматургии. Биография в данном случае — двойная, и это заложено в самом названии, скрывающем имя Камиллы Клодель за личным местоимением. Впервые на отечественной балетной сцене получает широкое воплощение тема, когда-то заданная в творчестве Л. В. Якобсона с его «роденовским» циклом. Вновь «оживают» великие скульптуры, и сама жизнь художников, их воплотивших, становится предметом хореографической интерпретации.

Для Питера Кванца главной темой балета становится не любовный треугольник и даже не личные и творческие отношения Клодель с Роденом. Хореограф концентрируется на истории самой Камиллы, ее пути большого художника, а все остальное становится лишь частью этой истории. Второй акт балета полностью посвящен трагедии Камиллы Клодель, ее падению в темные глубины помешательства.

Основным постановочным решением Кванца становится ввод в ткань спектакля шести пар артистов в телесных комбинезонах — двенадцати «големов», своего рода слепков пластичного материала. Они появляются сразу при открытии занавеса и остаются на сцене практически все действие. Сам Кванц называет их Скульптурами. Они — олицетворение художественного мира, мира творчества, в котором рождаются прекрасные шедевры. Он говорит: «В какой-то момент они оказываются сделаны из грязи, рождаются из грязи, как люди были сотворены из праха земного... Я использую эти Скульптуры как способ сформулировать свою точку зрения на взаимоотношения Родена и Клодель на протяжении всего балета» [1].

Хореограф выстраивает из тел, затянутых в телесные леотарды, знакомые по силуэтам и позировкам скульптурные группы, или отдельные статуи — работы Огюста Родена и Камиллы Клодель. Кванц создает особую пластику для артистов — очень медленные, словно бы осторожные движения, как будто подчеркивающие хрупкость материала, тонкость художественной идеи. Танцовщики то аккомпанируют танцу солистов, то участвуют в действии как конкретные скульптурные объекты, то складываются в некие абстрактные формы в пространстве как живой калейдоскоп.

Автором декораций выступил художник Майкл Джанфранческо. Его сценографическое решение просто и эффективно, без излишеств. Два акта справа находится словно выложенная плиткой стена, способная менять цвет за счет прозрачности материала в зависимости от происходящего на сцене действия,

смены настроения героев, усиления эмоционального накала страстей или погружения во мрак безумия. По планшету сцены передвигается в разных направлениях большая белая платформа в форме параллелепипеда — своего рода сцена внутри сцены — подиум моделей, витрина выставки, праздничный стол или больничный коридор, в зависимости от того, что в данный момент происходит в спектакле. Платформа установлена на колесах, и ее с легкостью передвигают танцовщики-Скульптуры. Так творения художнического гения сами становятся творцами этого двойственного театрального мира.

В спектакле Кванца танцевальные сцены перемежаются пантомимными игровыми мизансценами, в которых действуют персонажи парижского художественного салона, скульптурной мастерской Родена, больницы... Первый акт хореограф строит как историю любви и творческих взаимоотношений двух выдающихся французских скульпторов; второй акт больше посвящен трагедии Камиллы Клодель.

Одним из действующих лиц в балете Кванц делает младшего брата Клодель — Поля, который также занимался живописью, но не обладал таким художественным дарованием, как у сестры. Хореограф создает образ довольно неприятного человека, безжалостного карьериста, который без зазрения совести использует связи сестры для укрепления собственного положения, а затем играет основную роль в помещении ее в психиатрическую клинику. Вообще, по сравнению со спектаклем Эйфмана балет Кванца более «населен» героями: это, например, родители Камиллы и Поля, безымянный злобный Врач и сопровождающие его сестры милосердия. Очевидно, для соответствия историческим фактам Эйфман вводит в эпизод второго акта своего «Родена» персонаж Клода Дебюсси, вступающего в краткие отношения с Камиллой. А в остальном спектакль Эйфмана, как обычно, строится на взаимодействии трех ведущих солистов и кордебалета, изображающего некую среду — художников, критиков, крестьян и т. д.

Балет Кванца начинается с своеобразного Пролога, представляющего основных героев: Камилла стоит рядом с Роденом на белой платформе, с противоположного края которой находится «бесформенная гора сырого материала» — ансамбль из двенадцати танцовщиков-Скульптур.

Следом мы попадаем в мир семьи Клодель. Перед нами — она и ее брат Поль в окружении родителей, Луи Проспера и Луизы Серво. И если Поль — послушный мальчик, благообразно стоящий на коленях, словно при молитвенном причастии, то Камилла — активная девушка. Она уже проявляет наклонности скульптора: пытается «лепить» статуи, для которых брат выступает образцом.

Затем происходит знакомство Камиллы с Роденом, который приходит в гости к Клоделям в сопровождении Розы Бере. В двух чувственных дуэтах Кванц обозначает основные сюжетные коллизии, обозначает чувства Родена и к Камилле, и к Розе.

Развитие отношений происходит в сцене мастерской, где рождается шедевр «Врата ада». В мастерской снуют ловкие подмастерья, здесь же — Роза Бере, старающаяся ни на секунду не оставлять мужа одного; сюда же приходят три натурщицы, и Роден останавливает свой выбор на одной из них, но работа не ладится. Далее в мастерской появляется Камилла. Она предлагает себя в качестве «материла». Следующий далее дуэт двух обнаженных душ художников завораживает своей чувственностью, он становится пластической поэмой их взаимного притяжения. В позах вновь угадываются ключевые работы скульптора — «Вечная весна», «Поцелуй». Теперь Роден «лепит» из тела Камиллы. Классические *pas développ   en  cart  *, мимолетные позы *arabesque*, *attitude* перетекают одна в другую бесконечным пластическим потоком. Танцовщик то поднимает партнершу на вытянутые руки под спину, то сажает ее на плечи и кружится, а она, раскинув руки, напоминает парящую птицу. Здесь исполнитель роли Родена полностью контролирует процесс, а балерина остается «послушной глиной» в его сильных руках. Питер Кванц пользуется современной хореографической лексикой, почти свободной пластикой, выстраивая из тел танцовщиков прихотливые сочетания чувственных поз, объятий, поддержек.

Следующую сцену можно назвать, по аналогии со знаменитым полотном Мане, «Завтраком на траве». Клеенчатой скатертью накрыта белая платформа, на ней стоит корзина со снедью, вокруг собралось знакомое нам общество — Роден, Роза, Камилла, Поль Клодель, их родители. Конфликт между дамами обостряется, они вступают в прямое столкновение. Хореограф здесь нарочито обрывает действие в самом, казалось бы, кульминационном моменте: все застывают в позах, музыка внезапно обрывается, как бы «на полуслове», падает занавес.

Второй акт начинается с того, что мы вновь видим «завтрак на траве» и сцену выяснения отношений, которая, похоже, проходит как воспоминания Камиллы: на авансцене опущен прозрачный занавес, а среди героев, повторяющих пластический рисунок сцены, появляются Скульптуры, которые опекают девушку, отводят ее в сторону, успокаивают... Но героиней уже начинает овладевать болезнь.

Состояние Камиллы усугубляется потерей ребенка, невниманием Родена, неприятием ее творчества критиками и светской публикой. В финале балета девушку ведут по белому больничному коридору, она оказывается в палате, стены которой составлены из тел Скульптур: на мгновение, подняв тело девушки на руки, безликие персонажи скрывают ее от глаз зрителя, а затем медленно расходятся в разные стороны. Тело Камиллы бесследно исчезает, словно растворившись в созданных ею образах.

В двух балетных спектаклях о Родене и Клодель, созданных двумя современными хореографами, пусть и различными по творческому опыту, можно

найти черты сходства и очевидные различия. И Эйфман, и Кванц, очевидно, не сговариваясь, подчеркивают важность фигуры Камиллы в описываемых событиях, делая ее практически главным персонажем своих спектаклей. Художественные работы рождаются в результате страстной любви двух гениальных скульпторов, то есть творческий акт рассматривается как акт духовного соединения, в ходе которого рождаются шедевры.

Тема безумия Клодель занимает обоих хореографов: Эйфман традиционно обращает внимание на психологические аспекты образов своих героев, Кванц последовательно раскрывает перед зрителем картину надвигающейся ментальной катастрофы, наступающей в финале Камиллу. Она «разбивает» свои собственные работы, и «осколки» тех самых шести пар условных Скульптур в гротескных позах усеивают все пространство сцены. Мы наблюдаем отраженный в хореографии непосредственный процесс создания статуй, легко угадываем абрисы скульптурных композиций, хорошо знакомых по иконографическому материалу курса истории искусств. Спектакли, таким образом, становятся подлинным оммажем великим художникам прошлого.

Оба балетмейстера говорят со зрителем на языке современного танца, выразительной пластики. Думается, такой хореографический язык лучше всего отражает бунтарский дух выдающегося скульптора и трудно представить спектакль о Родене, решенный средствами традиционного классического танца. У обоих постановщиков на первый план выходит режиссерское решение: оба спектакля это, скорее, — пластические драмы, где танец выходит на первый план в сценах, обращенных к чувствам и переживаниям героев.

Схож и метод выбора музыкального материала: оба хореографа вполне ожидаемо обращаются к музыке французских композиторов рубежа XIX–XX веков, того времени, в котором жили и действовали герои спектаклей.

Создание хореографического портрета Огюста Родена оказывается немислим без изображения его спутниц в жизни, любви и творчестве — Камиллы Клодель и Розы Бере. Сложный узел их взаимоотношений становится основным конфликтом обоих спектаклей, служит пружиной развития действия. «Роден, ее вечный идол» Бориса Эйфмана и «Роден / Клодель» — балеты на общую тему, но обладающие в отдельности собственными художественными особенностями, которые интересно смотреть и анализировать.

Творчество скульпторов и хореографов очень близко по своей сути, только одни имеют дело с неодушевленным материалом, из которого создаются совершенные по форме статичные произведения, а другие из тел артистов «лепят» динамичные, живые композиции, без фиксации их в пространстве-времени. Поэтому, когда хореограф пытается «развернуть» в танце сокрытые в скульптуре идеи, работы Родена дают богатый выбор для пластических интерпретаций. Замечательно, когда в балетном театре появляются новые

постановки, вдохновленные творчеством выдающихся скульпторов прошлого, с которыми можно спорить, категорически отвергать или, наоборот, принимать как новое произведение искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Thacker S.* Winnipeg choreographer uses dancers as sculptures. URL: <https://www.cbc.ca/news/canada/manitoba/winnipeg-choreographer-uses-dancers-as-sculptures-1.2558482> (дата обращения: 20.05.2024).
2. *Эйфман Б. Я.* Балетный мир жесток, но не безумен // *Вечерняя Москва*. 2013. 17 февраля. URL: <https://vm.ru/entertainment/441775-boris-ejfman-baletnyj-mir-zhestok-no-ne-bezumen-razum-utrachivaet-vse-chelovechestvo> (дата обращения: 05.05.2024).

REFERENCES

1. *Thacker S.* Winnipeg choreographer uses dancers as sculptures. URL: <https://www.cbc.ca/news/canada/manitoba/winnipeg-choreographer-uses-dancers-as-sculptures-1.2558482> (data obrashcheniya: 20.05.2024).
2. *Ejffman B. Ya.* Baletnyj mir zhestok, no ne bezumen // *Vechernyaya Moskva*. 2013. 17 fevralya. URL: <https://vm.ru/entertainment/441775-boris-ejfman-baletnyj-mir-zhestok-no-ne-bezumen-razum-utrachivaet-vse-chelovechestvo>. (data obrashcheniya: 05.05.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Пермякова Н. В. — соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, педагог-репетитор; exersis@bk.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Permyakova N. V. — Applicant for a Degree of Candid. of Sci. (Art), teacher-tutor; exersis@bk.ru