

УДК 792.8:7.079:7.036(476.5)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovich3@rambler.ru – Т. В. Котович

## **IFMC–2015: движение, время, ритм и проекции хореографического поиска**

**Котович Т. В.**

*Учреждение образования «Витебский государственный университет  
имени П. М. Машерова», Витебск*

*Международный фестиваль современной хореографии в Витебске проводится с 1987 года, основой его программы стал «брейк-данс». Участниками первого фестиваля была неформальная молодежь со всех концов Советского Союза. 1990, 1991 годы – это уже Всесоюзный Фестиваль популярного танца «Белая Собака». IFMC–1992 стал международным. Белорусско-германское совместное предприятие «Белвест» (в то время директор – Лариса Кузнецова), предоставило призовой фонд конкурса. Одним из ключевых событий в истории фестиваля стало приглашение в качестве председателя жюри Международного конкурса 1993 г. Валентина Елизарьева. Его бесспорный авторитет в балетных кругах поднял статус IFMC и привлек к фестивалю внимание профессионалов. История IFMC свидетельствует, что за короткое время, на постсоветской территории появилось не меньше авторских стилей, чем на Западе. Фестиваль современной хореографии в Витебске поддерживают генеральный партнер «Белвест» (генеральный директор Юрий Геннадьевич Суманеев), официальный партнер «Белинвестбанк», партнер «Белагропромбанк». Учредителями фестиваля являются Витебский облисполком, Министерство культуры Беларуси, Витебский горисполком, Национальный академический театр оперы и балета Беларуси. Организатор фестиваля – Центр культуры «Витебск».*

***Ключевые слова:** контемп-данс, современная хореография, IFMC в Витебске, конкурс, сценические проекты.*

## **IFMC–2015: Movement, Time, Rhythm and Projections of Choreographic Search**

**Kotovich T. V.**

*Educational Establishment «Vitebsk State P. M. Masherov University», Vitebsk*

*The International Festival of Modern Choreography has been held in Vitebsk since 1987, the basis of its program being Break Dance. The so-called informal (unorganized) young people from all over the Soviet Union were the participants of the first Festival. 1990 and 1991 were the years of the All Union Festival of Popular Dance «White Dog». IFMC–1992 became international. Belarusian-German Belvest Joint Venture (with Larysa Kuznetsova at its Head at that time) made up the prize fund of the contest. One of the key events in the Festival history was inviting Valentin Yelizariyev to preside the 1993 International Contest Jury. His unquestionable credibility in ballet circles raised the IFMC status and attracted professionals' attention to the Festival. The IFMC history testifies to the fact that in a short period of time on the post Soviet territory the number of author's styles which emerged was not fewer than those in the West. Vitebsk Modern Choreography Festival is supported by the General partner of Belvest (Managing Director Yury Gennadiyevich Sumaneyev), Belinvestbank Official partner, Belagroprombank partner. The Festival founders are Vitebsk Region Administration, Ministry of Culture of Belarus, Vitebsk City Council, National Academic Theater of Opera and Ballet. The Festival Organiser is Vitebsk Culture Center.*

***Key words:** contemp dance, modern choreography, IFMC in Vitebsk, contest, stage project.*

Для любого художника, а тем более, в сценическом искусстве, в современном искусстве, в современном художественном пространстве встает проблема совмещения творческого поиска и внимания к зрительскому интересу, проблема выбора между высоким вкусом (авангардным мышлением, интеллектуальным порывом, сложноструктурированным творчеством или, употребим метафору сравнения с искусством Андрея Тарковского) и массовой культурой.

Равно рискованно положение сценического мастера в обеих зонах творческой деятельности: локация авангарда предельно минимализирована в социуме всегда, а в условиях гигантского расширения пространства массовой культуры в конце XX – начале XXI в. Авангард вообще перестает быть актуальным и социально востребованным. С исчезновением социального слоя интеллигенции исчез и интерес к концептуальному искусству, к философии в художественном произведении. Из поля интереса исчезла значимость важных в культуре и для индивидуальности вопросов: что такое время? что такое смерть? что такое смысл жизни? В массовой культуре экзистенциальность превращается в бранное слово.

Светлана Улановская, балетный критик, по поводу мышления участников одного из прошлых конкурсов замечала: «Вместо философских обобщений, осмысления волнующих проблем – инфантилизм и банальность мысли, сведенной к мелодраматическим коллизиям и невнятной рефлексии “о своем”. Вместо поиска новой хореографической лексики – “серийные танцы”, стандартный набор движений, фланирующий из постановки в постановку. Вместо оригинальной музыки, которая бы развивала и обогащала замысел хореографа, создавала соответствующую атмосферу, – поп-хиты, сразу переводящие номер в эстрадно-попсовый формат» [1]. Это происходит не от кризиса танца. Скорее, дело именно в масштабах разрастания массовой культуры и во всеобщем системном кризисе мышления.

Оставшиеся в пространстве радикального творческого поиска художники обрекают себя, как и в начале XX века, на существование в предельно закрытой и узкой корпорации.

Те мастера, что выбрали другой путь, должны согласовывать свое творчество с процентом востребованности от зрительного зала, с градусом аплодисментов, с уровнем собственной экспрессии, с модой, с наиболее актуальными тенденциями в шоу-бизнесе, с собственными возможностями на плотном арт-рынке.

Цель статьи – выявление основных концептуальных позиций в хореографическом пространстве XVIII Международного фестиваля современной хореографии IFMC–2015.

IFMC в Витебске – фестиваль, возникший первым на постсоветском пространстве и удерживающий свои позиции почти 30 лет, остается знаковым событием в искусстве.

В рамках фестиваля очевидна зона концептуального искусства и выявлена в своей определенности тончайшая грань, на которой создаются произведения *между*, в которых достигается гармония философичности с элементами зрелищности.

**Творчество на границах вкуса и массовой культуры.** На этой грани определяется все творчество Евгения Панфилова, фигуры значимой для Витебска и витебского IFMC. Обладатель «Золотой маски» и участник многих престижных фестивалей, этот художник представлял произведения своего театра «Балет Евгения Панфилова» в Витебске ежегодно, работал в жюри IFMC и всегда вызывал огромный интерес у публики, прессы и экспертного совета фестиваля. Доктор Юлия Чурко замечает: «Е. Панфилов – явный представитель современного рыночного искусства» [2].

Хореограф Евгений Панфилов был художником-фейерверком. Трудно было выявить некий единый, четко определенный стиль в его творчестве, это сложно очертить даже в определенные периоды. Особенной чертой художественной индивидуальности Е. Панфилова явилась исчерпанность и завершенность эстетической и пластической идеи в рамках одного произведения. Он исследовал возможности визуального пространства вокруг человеческого тела, вплотную примыкающего к человеческому телу. Невероятной невесомости и прозрачности ткани, взлетающие при малейшем движении рук; огненные язычки тонких красных платков; черные горизонтальные линии лент, натянутых как нотный стан; цветные юбки и большие веера – предметы реквизита и детали костюма трансформировались в спектаклях Е. Панфилова в знаки-образы, в метки, через которые можно было проникнуть в его метафорическую систему. Он проводил по ним внутрь собственных простых и сложных построений: коллажей, лирических картин, сквозного симфонического развития; хореографических текстов, состоящих из сольных и ансамблевых форм различных видов танца.

Цвет и свет в его сценических композициях – не функциональны и не образны. Они только знаки. Колорит его строг и ограничен: белый, красный и черный с включениями локальных пятен серого, голубого и зеленого. Отказываясь от декоративности, Е. Панфилов сосредотачивался на цветовом минимализме, концентрировал важные смыслы произведения в том или ином цветовом локусе. Цвет становился рассказом, не вторил рисунку движения, а вел собственную партию, углубляя хореографию и придавал ей новые акценты. Философию произведения создавал именно цвет-знак.

Чаще всего в музыкальной партитуре Е. Панфилов использовал узнаваемые, знакомые мелодии, которые легко проникали к зрителю и были проводниками в главные смыслы увиденного на сцене. Свойства этих меток-проводников были иными, нежели у цвета-света (концепция) или у сценического предмета (метафора). Мелодии у Е. Панфилова организовывали пространство чувственности, экспрессии, настроения, состояния. Все другие выразительные средства, помещенные в музыкальную среду, как в главный художественный раствор, согласовывались с ней или вступали с ней в контрапункт, отчего возникали новые, неожиданные, изысканные, часто иронические смыслы.

Е. Панфилов не был авангардистом в пластических решениях, он не исповедовал систем начала XX в. в своем творчестве. Пристрастие к элементам и выразительности народного танца, совместимых с классической танцевальной выучкой давали ему возможность быть понятым на генетическом уровне, а строгая геометричность движения танцовщиков на планшете – быть воспринятым на уровне архетипа.

Итак, системность мышления Е. Панфилова представляет собой сложноподчиненное высказывание, где:

- броская метафора сопряжена с чистым интеллектуальным знаком и погружена в быстро воздействующую музыкальную среду;
- и вместе с тем, она является зеркальным отражением хореографии, которая также сопоставляет чистую геометрию с изысканной вязью народной танцевальной культуры.

Евгений Панфилов в каждом своем произведении уравнивал всю эту систему. Вкус художника позволял ему балансировать словно на острие, где самый небольшой перебор угрожал бы кичем и безвкусицей.

Все это сценическое построение было сосредоточено в основном структурообразующем элементе, (пользуясь терминологией К. Малевича, «прибавочном элементе»). Главный, узловый элемент сценического мышления Е. Панфилова – это человеческое тело. Тело не как выразительное средство, точнее, не только и не просто как выразительное средство, а как средоточие всех элементов художественной системы.

Сам Е. Панфилов как танцовщик, главные солисты его театра Сергей Райнек, Алексей Расторгуев, Мария Тихонова, Алексей Колбин и др. являются пластической концентрацией произведения. Хореограф словно исследовал возможности тела, его экспрессию, его скульптурность, его сопоставимость с другим телом. Античная антропная тема пронизывала все творчество Е. Панфилова. «Бойцовский клуб» как театр в театре – это своеобразная аналогия битвы титанов и кентавров (рельефные изображения на метопах Парфенона в Афинах), «Балет толстых» как театр в театре – это своеобразная аналогия могучих олимпийских богинь (скульптуры Фидия для Парфенона).

В 1992 году на фестивале в Витебске Е. Панфилов станцевал собственную импровизацию «Остров», где метафора огромного, в половину человеческого роста яйца, из которого вылуплялся обнаженный человек, трансформировалась в метафору вселенной. Равно как и сам человек из зародыша превращался в целую вселенную.

От этого первого появления Е. Панфилова в Витебске возрастали его изысканно-акварельные «Дуэты цвета туманов», шуточно-бравурно-драматические «Восемь русских песен», жестко графичная «Диаспора танцующих», страстно-пародийная «Клетка для попугаев», лирично-офортная «Мужская рапсодия».

А также сложный спектакль «Кровавая свадьба» по мотивам произведения Ф. Г. Лорки: с двойной экспозицией, где в пространстве сцены происходили одновременно два разных действия, одно из которых представляло собой фотографию (постоянно меняющуюся и застывающую) и фотостудию (комнату с фотографирующимися), а второе – в центре сцены и на авансцене – массовое и шумное испанское движение, хаотичное и круговое, диагональное и

спиралевидное. Пестрые фламенковские юбки растворялись, уступая место локальному жаркому цвету кирпично-песочного Арагона.

Сильное впечатление произвел спектакль «Бабы. Год 1945», когда на сцену вышли двенадцать очень мощных женщин, больших и гибких, тела которых были выразительными, музыкальными, вибрирующими и пластичными. В одинаковых серых одеяниях они казались скульптурами-двойниками. Складки кофт и юбок скользили продольными и поперечными волнами. Серые платки делали лица похожими. Тела сливались в некую единую мраморную форму.

Элементы народного танца (хоровод, ручеек, змейка и т. д.) и строгий рисунок передвижения создавали многочисленные смыслы спектакля: 1) женские судьбы после большой войны, одиночество, вдовство, тяжкий труд, безысходность; 2) монументальность женщины, царственность осанки, властность повадки; 3) скульптурность культа Матери-Земли; 4) подчеркнутая немодность большого небалетного женского тела; 5) подчеркнутая эстетика тела как формы.

Спектакль «Тюряга», созданный «Бойцовским клубом» является мужским аналогом и противопоставлением спектаклю «Бабы. Год 1945». Мужское пространство с его агрессией, соперничеством, боями в замкнутом четырехугольнике. Визуальная решетка из вертикалей тел и горизонталей нар. И также несколько уровней смыслов: от конкретного сюжета, выраженного в танце и пластике, до эстетики мужского скульптурного тела как такового.

Итак, тело как эстетическая категория – это главное выразительное средство и художественная цель произведения Е. Панфилова.

Наиболее активный творческий период Евгения Панфилова припадал на 1990-е – начало 2000-х гг. Это было сложное социальное и художественное время. Художественные направления только формировались, само художественное пространство было диффузным, и в этом пространстве художник обладал большей личностной свободой, его творческие риски были минимальными. Евгений Панфилов оказался на постсоветском пространстве того времени наиболее полным и адекватным выразителем творческих процессов: в страстном поиске ярких средств хореографии, в строгой выверенности сценической формы, в жажде гармонии, в желании зрительского понимания и в подчеркнутой искренней человечности.



Премия имени Евгения Панфилова на IFMC предназначается для произведений, обладающих этими качествами.

Но и вне присуждения этой премии проблема совмещения в произведении сильной зрительской реакции с собственно хореографическими поисками и задачами является насущной.

На IFMC–2015 можно рассматривать несколько произведений такого рода. Первую премию фестиваля получила хореографическая миниатюра Сабины Мунасыповой «Наедине с надеждой». В ней хореограф и она же танцовщица использует в качестве музыкальной партитуры известную песню Е. Мартынова «Баллада о матери» («Алексей, Алешенька, сынок...»). Конкретная история женщины из далекой деревни, не дождавшаяся единственного сына с войны, увидевшая его в кадрах военной хроники, закричала, встала, заслонила его собой. Кадр сменился. Сын тогда не погиб. И она ждет его всю эту ночь, ждет его стука в окно. Танцовщица исполняет эту историю. В хореографии она использует острую, без обтекающих линий пластику. Тело ее экспрессивно-кубистично. Линии передвижения – это эллипсы, диагонали и стрелы. В пластике тела акцентируется жесткое закрепление торса. Руки и ноги

превращаются в элементы образа: руки – стрелы, руки – киноэкран, согнутая нога – спеленутый ребенок, плывущие и взметающиеся руки – беременный живот.

Все движения динамичны, их элементы отграничены, и каждый элемент завершен в себе как отдельная фраза.

Сабина Мунасыпова, однако, не иллюстрирует песню. В ее исполнении только степень экспрессивности соотносится абсолютно с воздействием текста музыкального ряда.

Резкая, жесткая, математическая графичность движений и пластики тела переводит происходящее на новый уровень, где проявляется образ материнства как такового: это вечно рождающая, теряющая и вновь рождающая, страдающая, борющаяся, и опять рождающая. Она есть импульс, огненная искра. При этом в концепции С. Мунасыповой исключается метафора при ее образности. Исполнительница акцентирует жесткость, чеканность, вертикализм, она обозначает углы (локти, колени, бедро, пальцы), летящий бег. Она композиционно закольцовывает не только каждый эпизод, но и все свое произведение в целом. Из влетающих над животом рук рождается сюжет и смысл, этим же движением сюжет и смысл завершается: танцовщица сидит, повернувшись к залу спиной, с согнутыми и чуть расставленными ногами, взмахивая круглящимися руками шире и шире, создавая целую вселенную вокруг себя, из себя.

Этот обозначенный руками круг, шар создает еще один смысл. На уровне геометрии острые движения возникают из круга-шара и исчезают в круг-шаре: из объемлющей фигуры возникает динамика, энергия, ритм, а потом все это вновь поглощается кругом-шаром. В красном костюме, плотно обтягивающем фигуру, Сабина Мунасыпова из красного шара выбрасывает красные протуберанцы и вновь свивает их в шар.

Председатель жюри фестиваля Раду Поклитару и другие члены жюри не стеснялись слез на конкурсном просмотре этого спектакля и всякий раз, когда Сабина Мунасыпова выходила на сцену, члены экспертного совета IFMC рекомендовали постановку на премию имени Евгения Панфилова. Эта рекомендация действительно подчеркивала соотнесенность художественных принципов молодой постановщицы и эстетических предложений Евгения Панфилова: яркий образ, жесткий знак, острый пластический рисунок, четкий ритм и один на весь спектакль крупный выразительный прием.

Экспертный совет IFMC–2015 высоко оценил и другую миниатюру С. Мунасыповой, где она предложила иной принцип – «Время вне времени», в которой главным оказалась геометрия рисунка и тела. Черно-белая графика визуального образа и пластики: четкий ритм песочных часов, в который иногда влетает неожиданная льющаяся пластическая струя, отчего строгий механизм на секунду «растекается» как на работах Сальвадора Дали, и сейчас же собирается снова.

Работа Сабины Мунасыповой вызвала в памяти одну давнюю, высоко оцененную на IFMC–1993 (первая премия) миниатюру «Тотем» (в постановке Елены Богданович).

Фигура танцовщицы (Марина Никитина) двигалась по сцене в двух сопряженных ритмах. Один – механистический, четкий, похожий на способ существования древнего существа из иного, запредельного мира. Другой – мятущийся ритм живого человека. Один вклинивался в другой. Обтягивающий зеленый трэс, подчеркивающий резкие движения тела, временами словно расширялся, распухал, трансформируя всю нижнюю часть тела то в шар, то в плоский круг. Одна рука, свободная от одеяния, светилась бледной матовостью кожи, была пластически мягкой и нежной. Вторая, плотно обтянутая ярко-зеленым, напоминала ветку дерева. В финале тотем, родовой пращур становился телом, полностью омертвевшим, механически качающимся, наподобие маятника из стороны в сторону. Ю. Чурко подчеркивала: «Медленно поднимаясь с земли, будто само из себя, вырастает гибкое и узкое, изумрудное антропоморфное существо. Оно кружит, падает, выгибается дугой, вытягивается в струну и смотрит из-под сложенных треугольником рук неподвижным взглядом сфинкса» [2, с. 73]. Исполнение зиждется на приемах классического танца (постановка корпуса, классическая выворотность ног, невероятный подъем; арабески, батманы, балансе, напряжение корпуса, моноцентриа), в который внесены элементы модерн-танца (бросания на пол, акробатические фигуры, работа с весом тела, нарушения вертикальной оси и концентрация энергии в солнечном сплетении): это – деми-классика.

У Сабины Мунасыповой контемп превалирует над немногочисленными элементами классического танца: наклоны и перегибы при фиксации плеч; отсутствие гимнастических

движений; отсутствие пульсации корпуса; но чередование плавных и порывистых движений; соединение ритма и пластики; сильная концентрация в центре тела, чередование напряженных натянутых мышц и резкого сброса, плавные перетекания и резкие остановки, фиксированные батманы.

В программе IFMC–2015 проект Павла Стрельченко (кафедра хореографии БГУКИ, г. Минск) также заслуживает внимания панфиловским подходом. В хореографической миниатюре «Оборотиться» использован прием народного танца и стилизация обряда разбрасывания семян на пашне, а также обряд повязывания вышитых поясов-оберегов. Постановщик включает характерные движения анималистики (буратино, например) в современный контемп. Костюмы-свитки серо-песочного цвета отсылают к крестьянским одеждам и в то же время акцентируют повадку роботов. Математика сопрягается здесь с фольклорными мотивами. Миниатюра получила премию «За смысловое наполнение танца». Фиолетовый нижний боковой свет, вползающий из левой кулисы тонкой полосой, оттеняет силуэт солиста, а затем как бы рассеивается в группе танцовщиков, создавая настроение раннего утра. Взаимообращение механизмов и живых тел завершается круговыми проходками, открытыми широкими жестами распахнутых рук, исчезающими в раннеутреннем тумане фигурами.

Хореографическое мышление Дианы Юрченко (Театр-студия современной хореографии, г. Витебск) уже было отмечено панфиловской премией. Это была необыкновенно стильная, экспрессивная и страстная миниатюра «Ревность» в исполнении А. Андриенко и А. Куржаловой. Солистка в красном платье, с большим веером и партнер в черном платье, появляющийся из ее широкой юбки, танцуют жестокое танго, сталкиваясь и разбегаясь и снова свиваясь юбками. Черная субстанция была двойником героини, сначала еще покорным и подчиняющимся, но с каждым звуком набирающим злобную силу. В конце концов героиня становилась жертвой схватки и превращалась в игрушку в руках собственной ревности.

На IFMC–2015 Диана Юрченко представила одноактный балет «Времена года» (2 премия) с текстами писем Антуана де Сент-Экзюпери. Парус в центре подвижен и при повороте отграничивает каждое время года и состояние двоих влюбленных (исполнители Марина Кушнерова и Сергей Толкач).

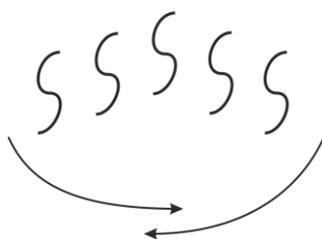
В создании танцевальных произведений на грани шоу-представлений Диана Юрченко использует чаще всего приемы гротеска, гипертрофированности, театрализации. Как правило, гротесковость у нее выражена через резкий слом-переход из комизма в драматичность и обратно. Гипертрофированные жесты, экспрессия движений, усугубленный темпо-ритм дополнены театральными сценами. Внятность сценического решения (от простого и броского сюжета до простого и броского пластического рисунка) отличает лучшие миниатюры и балеты Д. Юрченко и вызывает неизменные симпатии зрителей Витебска.

Во «Временах года» визуальная цветовая неброскость и даже нарочитая неаккуратность фактуры предметов и деталей одежды находятся в контрасте с экспрессивной гибкостью танцовщицы и дополнена статичностью танцовщика. Внимание сосредоточено на пластической выразительности танцовщицы. Ее тело – тонкая «березка» (еще и зеленые варежки), гибкое, но не с отточено острыми линиями, как у Сабины Мунасыповой, а с некоторым даже изломом. Это – сворачивающееся, свивающееся тело, драматичное (как у Сабины Мунасыповой) и даже трагическое. Это – тело из Серебряного века, упругое и детски угловатое, как у Иды Рубинштейн на картине Валентина Серова.

Парус в центре каждый поворачивает в свою сторону. Цвет паруса то белый, то голубой, то зеленоватый – как цвет поры года. Каждому времени года соответствует свой сюжет, свое письмо, свое воспоминание и чувство, а также собственный хореографический рисунок.

В хореографической миниатюре «Вдоволь» Николая Михайлова (проект «М. Y. D. C.» кафедры хореографии БГУКИ) также очевидно тяготение к панфиловскому мышлению и очевидна вдохновенность панфиловскими выразительными средствами, даже и заимствованием и откровенными цитатами. Например, платочки на исполнительницах: вот они все – в белых, а потом поочередно меняют их на черные. Эта тема вдовства перекликается с сюжетом спектакля «Бабы. Год 1945». Одна из героинь сняла, сдернула с головы черный платок, вырвалась из круга, но сейчас же была втянута назад, в очерченное вдовье пространство, и голову ее покрыли вновь черным платком.

Пятеро героинь образуют круг. Это – наиболее частая фигура в геометрии движения в постановке.



Они двигаются маленькой группкой, словно одно тело, только с разными вариациями женского горя, а создается впечатление вселенского вдовства, почти мифологического сиротства и одиночества.

**Концептуальные произведения фестиваля.** На IFMC–2015 особым направлением всегда были концептуальные произведения, в которых звучал чистый эксперимент от визуального геометризма до зон сплошного пластического молчания; от вибраций линий-тел до абсолютного нуля движения.

В 1993 году потрясением были хореографические миниатюры «Графического балета Геннадия Песчаного» (г. Москва), который назвали «Черной жемчужиной фестиваля». Это были и спектакли Татьяны Багановой с ее «Провинциальными танцами» (г. Екатеринбург) «Свадебка», «Мужчины в ожидании» и особенно «Кленовый сад» со странной, почти мистической визуальностью. Это был и Кинетический театр Александра Пепеляева (г. Москва) с постановками на рубеже драмы и пластики: «С четверга на пятницу», «Список иллюзий», «Танцы замзы».

В миниатюрах «Лаборатории современной хореографии», или «Графического балета» (другое название) Г. Песчаного черные тела в черном кубе сцены свивали темную материю, и ее невидимая темная энергия перетекала, меняла точки концентрации, нависала над планшетом сцены. Вне всякого сюжета, вне образа, вне танцевальности – это была только пульсация самого пространства. Исчезала всякая иллюзия реальности, уступая чистой концепции, чистой математике. Как отмечала Юлия Чурко, «черные отточенные фигуры с загадочно застывшими лицами медленно вычерчивают таинственные знаки, письма, рождая неведомую, но столь сильную энергию, что поток ее пронизывает сидящих в зале. В миниатюрах труппы Г. Песчаного возникает особое силовое поле, какая-то сверхчувственная аура, где с помощью акробатики, классического танца, свободной пластики формируется исключительный по художественному впечатлению образ взаимодействия человеческих, земных и космических сил» [2, с. 70–71].

На самом деле ничего общего с классическим танцем или даже с какими бы то ни было движениями классического танца у Балета Геннадия Песчаного не было. Медленные передвижения, статичные позы, замирания, удержание равновесия в самом невероятном положении напоминали геометрические фигуры в пространстве или иероглифы, или асанны йоги. Растянутое время произведения заставляло концентрировать внимание на каждом жесте, даже на каждой линии тела танцовщиков. Все это напоминало еще и восточный цирк, где участвуют в представлении гуттаперчивые гибкие тела гимнастов (Марина Гладиллина, Анастасия и Дмитрий Немковы).

Созданное тогда Геннадием Песчаным согласовывалось с сакральной геометрией, формами, лежащими в основе жизни («золотое сечение» – божественная пропорция и формы упорядоченности вселенной), с частью мифологического мировоззрения и даже мистического опыта.



Отчасти сценические образы представляли собой аналогии авангардному поиску Александра Родченко с его композициями «черное на черном» со стремлением к абсолютной гармонии в геометрических формах как высшей степени обобщения, в поисках абсолютной свободы изображения-танца. Черные тела-чертежи в пространстве черного пустого куба выражали динамическое напряжение, заставляя само это пространство вибрировать и упруго изгибаться. Оптический эффект возникал из постоянного превращения линии тела в пространство и пространства в линию тела.

Геннадий Песчаный тогда, в начале 1990-х смог удалить из хореографии все чувственное и даже рациональное, погрузить исполнителей и зрителей в состояние сверхчувственности, сохраняя при этом фактуру человеческого тела, но и растворяя ее. Геометрический порыв сопрягался у него с духовным постижением мира. Постановщику удалось соединить визуальный образ и беспредметность, графическую линию и пустоту, вибрацию плоти с вибрацией духа.

У Татьяны Багановой смыслы произведения сосредотачивались в brutальной энергии серых, словно сталью покрытых тел. Соединения, поддержки, фиксации, остановки – эти цезуры внутри движения у Татьяны Багановой с ее приверженностью к звериной пластике, строгому геометрическому рисунку совокупности тел – были особенно выразительными. Именно в них концентрировался ее хореографический язык. Сложность рисунка вынуждала сложность восприятия и сложность расшифровки. Это все очень напоминало техники Марты Грэм, которая заявила, что «не хочет быть ни деревом, ни цветком, ни волной» и в своих танцах отказалась от стандартного взгляда на женственность и стремилась к тому, чтобы сделать свои персонажи безличными, условно-формальными, сильными и даже маскулинными.

«Ее кредо: аскетизм, минимализм и жесткое подчинение внешнего движения движениям внутренним. В своем творчестве театр синтезирует каноны различных европейских и американских танцевальных школ, сочетая искусство хореографическое, пластическое и драматическое, что создает особый, узнаваемый, неповторимый стиль».

В «Свадебке» Т. Баганова, используя сюжет, выходила за его пределы, делала акцент на мощи тела, отрицая изящество, усугубляя телесную сторону обряда и его мрачную магию.



«Свадебка» Т. Багановой. Фото В. Луповского

Наклоны, выпады, изгибания и приседания, скоморошьи приплясыванья, режущие и рубленые жесты и свернутые позы – главные элементы движения; а диагональные пробежки,

синхронные танцы, одновременные на одной сцене сюжеты, проходки боком, верчения, змейки – главные хореографические мизансцены; игра с предметами (ведра, свечи, подушки, невестина коса, тазы и висащие ведра-колыбели – сценический реквизит, не специфически театральный, но ритуальный; светящиеся проемы на задней сцене, сквозь которые проходят хороводы, теряясь в темном промежутке между проемами – главный элемент сценографии. Все это объединено партитурой Игоря Стравинского, ее ритмическими перепадами.

И объединено напряженной визуальностью образа. В этом смысле спектакль Татьяны Багановой, ее танцевальные приемы, ее хореография, и постановка тела танцовщиков, т. е. сценическое мышление Татьяны Багановой совершенно адекватно художественному мышлению Наталии Гончаровой, знаменитой «амазонки русского авангарда».

Сравнению с Н. Гончаровой дает повод оформление художницей спектакля «Свадебка» 1923 г. («Разумно предположить, что Гончарова, сопоставляя пассажи Стравинского для флейты и колокольчиков с синим, лиловым и красным цветами, следовала представлениям Гогена о соответствии звуковых и цветовых гармоний»). Но для анализа творчества Т. Багановой принципиальным является монументальность подхода к выбору выразительных средств.

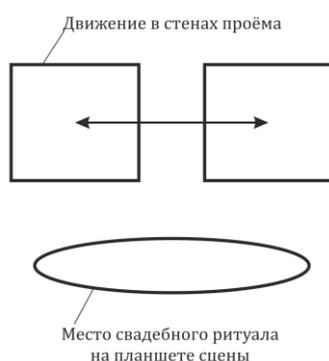
Наталия Гончарова была увлечена крестьянским искусством, была сосредоточена на его сакральности и его монументальности. И еще: в ее мышлении отсутствовали игра и ирония. Аналогии – у Т. Багановой.

Цикл Н. Гончаровой «Евангелисты» (1911 г.) является квинтэссенцией пластического языка художницы, стягивающего в узел фольклор, лубок. Неопримитивистские произведения Н. Гончаровой экспрессивны, ритмичны, тяготеют к плоскости и одновременной объемности, остры и обобщенны. Исследователи приравнивали ее образы к тем, что вылеплены из глины, даже подчеркивали ее топорность (как достоинство!), однако более точная аналогия – это камень-менгир. Художнице не была свойственна настойчивость, она предпочитала суровость почерка.

Татьяна Баганова в своем пластическом мышлении также придерживается разномасштабности, симультанности, обобщенности форм, подчеркнутой функциональности предмета, предельной броской простоте.

Образ музыкальной партитуры И. Стравинского – это звон и удар, а звучание жесткое, суровое и гудящее. Состав инструментов создает некоторый архаичный, даже диковатый эффект, что соотносится с особенностью обряда. «Свадебка» состоит из двух частей. В первую входит три картины: «Коса», «У жениха», «Проводы невесты»; вторая часть – «Красный стол». Сюжетное повествование идет от традиционного расплетания косы и плача невесты и заканчивается буйным свадебным застольем. У Татьяны Багановой следование этому сюжету пронизано намного более архаичными пластами культуры.

Постановщица превращает свадебный обряд в ритуал инициации. Более того, – в ритуал жертвоприношения. В нем нет ни жеста нежности, все густо и напряженно, а прозрачно-голубые проемы только оттеняют густой сумрак в центре сценического планшета там, где сам ритуал совершается.



Самая продолжительная у И. Стравинского – заключительная часть «Красный стол», в которой разворачивается картина буйного свадебного пира, с радостными, ликующими, стихийными эмоциями. У Татьяны Багановой это – оргастическая пляска, в финале которой невесте отрубают (не отрезают, а именно отрубают) косу:

Отрубают косу, как будто отсекают голову – приносят жертву.



«Свадебка» Т. Багановой



«Свадебка» Т. Багановой



«Свадебка» Т. Багановой



«Евангелисты» Наталии Гончаровой



«Свадебка» Т. Багановой



Татьяна Баганова



Наталия Гончарова

«Кленовый сад» еще более усугубляет мрачную, манящую и очень красивую мистику танца, самой хореографической партитуры и визуального образа. Прозрачное с голыми ветвями дерево, похожее на кружево контрастирует с напряженными и грубыми объемами фигур танцовщиков. Световая партитура придает всей картинке вид сепии: от зеленоватых тонов к розовато-охристым и снова к зеленоватым, как бы растворяющим изображение, делающим фигуры тенями в полутьме. Вместе с тем, благодаря жестко-тяжкой пластике тел все это пространство начинает в точках движения стягиваться и упруго пульсировать.

Танец напоминает сюжеты в картинах Питера Брейгеля: массивные фигуры, тяжеловесная поступь, грубые одежды, лица с чертами гротеска, нарочито неуклюжие и утрированные жесты, стремительные пляски с чеканным ритмом. Безусловно, гротескность-утрированность

является стиливой особенностью произведения и у Т. Багановой. Наклоны, притопы, пародийные хороводы, поглаживания, приседания, хождения вприсядку, остановки, кружения на месте, ползания и перекаты через голову, объятия, вьющиеся руки, наклоны – все движения и жесты плотные, принципиально негибкие и неизящные.

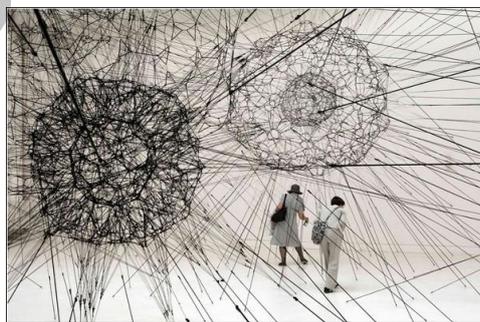


«Кленовый сад» Т. Багановой



Крестьянский танец. П. Брейгель

Однако, этот брейгелевский слой – только один из слоев балета. Неожиданно в действии возникают паузы и замирания, всматривание в пространство – или партнер вдруг начинает зубами вытягивать длинную нитку из юбки партнерши, а потом из ее кофты – или партнер распускает длинные волосы партнерши и прищепками прикалывает пряди к прозрачным веткам дерева, а потом и другие повторяют эти движения, а все дерево оказывается уставленным женскими фигурами с поднятыми прядями волос. Эта своеобразная инсталляция растворяется в ползущем дыме и снова возникает как из клубящегося тумана, создавая иное состояние, вовсе не гротескное, а сугубо мистическое, загадочное, гофманианское и даже ажурное.



<https://www.google.by/search?q=инсталляции&espv>

Также добавляется новое действие: в начале спектакля на дереве, словно игрушка, висит женская фигура, которая вдруг «отклеивается» от ветвей и летит через всю сцену, как будто на качелях, возвращается и исчезает совсем – или в конце спектакля женская фигура «отклеивается» от своих волос, прикрепленных к ветвям, а в этот парик встает танцовщик – или один танцовщик долго обматывает широкой пленкой пару других, в обнимку стоящих в центре.

Это – перформативные действия, представляющие собой еще один слой, придающий произведению объем, создающий его – это главное – эстетический смысл.

Художественное мышление Татьяны Багановой синтезирует *модернистские приемы с постмодернистскими*: используя современные жесткие пластические модели и актуальные изобразительные средства, она, вместе с тем, строго придерживается композиционных законов модернизма и не допускает деконструкции; она внедряет игру и пародию, тут же переключая регистры на мистический уровень, и погружает все действие в магму глубинных, хтонических сущностей. Этот способ создания произведения присутствует и в «Seria», о которой писали: «И стоило увидеть, как струи песка неудержимо несутся вниз, в то время как тела в танцевальных дуэтах вздымаются навстречу, вверх. Как исполнители, одетые в бежевое, самозабвенно “купаются” в сияющем мареве, в образующихся подвижных “барханах”. Демонстрируя в танце и покорность обстоятельствам, и скрытый мятеж, и чувственность, приправленную силой. В начале «Seria» шуршит рыжая оберточная бумага, через которую наружу прорываются запеленутые обитатели песков. В конце жители песочного мира напряженно смотрят на мир сквозь дыры, проделанные ими сквозь бумажную стену. А потом медленно отступают, становясь для публики пленительным миражом – из тех, что морочат голову путешественникам по пустыне». В цитате подчеркнут постмодернистский постановочный прием. И в этой же статье одна из врезок гласит: «Спектакль Багановой – редчайшее в современном искусстве умение актуальным художественным языком говорить не о “чернухе”, а о красоте» [3].

Так же, как и «Тихая жизнь с селедками» или «После вовлеченности, часть вторая» и другие произведения Т. Багановой.

На IFMC–2015 наиболее концептуальным стал спектакль «Зерно» в постановке Сергея Пояркова и в исполнении Игоря Ничипорука (г. Минск). Первая структурная часть – видеозапись: улица, вход в метро, поезд, человек, красный маленький шарик сначала на полу поезда, а потом в руках у молодого человека, долгая сосредоточенность на этой красной точке. 2 минуты. Вторая часть: на сцене в низком световом золотистом луче из левой кулисы танцовщик. Он ритмичными рывками движется в небольшом пространстве, выставив вперед левую руку.



Он словно измеряет пространство то левой, то правой рукой, то решеткой из рук. Движения его медленны, иногда он замирает на месте. Звуковой ряд – это капли, свист, отдельная нота. Сначала он пытается исследовать пространство вокруг себя, потом слушает свое тело, все более сосредотачиваясь на своем внутреннем мире. Движения круговые, он разворачивает тело как по спирали. Снова ощупывает пространство вне себя.

Световой луч не захватывает его тело целиком, оно всегда освещено частично, он всегда стремится прочь из светового пятна и снова возвращается в его область. 12 минут.

Третья часть: на пустой сцене в пустом луче в тишине выкатываются один за другим красные шарики. Они догоняют друг друга, а потом долго лежат в тающем золотистом луче. 2 минуты.

Спектакль «Зерно» адресует зрителя к восточным медитативным практикам. У даосов это – соединение космогонических представлений с физиологическими. Авторы спектакля акцентируют понятие «ци» как синтез и взаимопревращение материи, энергии и духа. Представление на сцене является визуализацией этого понятия в союзе с ритуальными движениями. Звук в такой постановке имеет решающее значение, потому что именно он регулирует дыхание.

В такой концепции танцовщик позиционирует связь внутренних процессов с природными ритмами: пространство вокруг него важно для него так же, как его собственное, он прислушивается к тем и другим импульсам одинаково внимательно. Его главный жест (в центре временной структуры спектакля на 7-й минуте) – движение руками в центр живота, в

точку средоточия энергии: он втягивает пространство в себя, а с ним и всю энергию и пространства и своего тела. Так в процессе трансформаций и переплавок вызревает зародыш, который, по утверждению даосов, покидает тело через макушку.

Зерно (и красный шарик, и само тело человека) является предметом внутренней алхимии (даосский термин), которая визуализирована в спектакле максимальным расслаблением тела с одновременной его четкой структурой. Постановщик использует в спектакле даосское движение «шагом», т. е. сочетанием движения со статикой.

В хореографической миниатюре «Услышать себя» Татьяны Вороновой (г. Витебск), оцененной премией «Перспектива», концепция выражена более символическими средствами, однако она столь же медитативна.

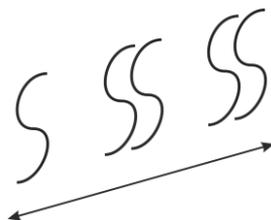
*Татьяна Воронова: «Концепция произведения заключается в том, чтобы зритель, при просмотре работы, пришел в гармонию с самим собой. Хотела помочь зрителю очистить свое естество, свою натуру от негативных эмоций, навязчивых мыслей, волнующих вопросов. Потому как в настоящее время мы живем в очень активном ритме, чего-то боимся, беспокоимся по поводу и без, много думаем, решаем вопросы, испытываем стрессы. В миниатюре танцовщицы, подобно морю, работают с энергией, перемещают, вращают ее, благодаря чему зритель погружается в состояние спокойствия, в равновесие с своими мыслями и чувствами, что в итоге помогает ему услышать себя» (из архива автора статьи).*

10 танцовщиков сидят на сцене спинами к зрителям. Голубой рассеянный свет, тающий «в ритму» исчезающему, чуть шипящему звуку. Танцовщики двигаются медленно, перекатами. Одна из танцовщиц встает. Визуально долго сохраняется контраст вертикали одной фигуры с горизонталью тел остальных:



Затем поднимаются все, и ритм всех вертикальных фигур делается четким, динамичным, подвижным. Его сменяет другой, волнистый: танцовщики встают и садятся, и вновь встают, создавая тающую, как свет, синусоиду. И, наконец, вся эта трансформация купируется, исчезает: тела замирают в медитативной тишине.

Хореографическая миниатюра «Гравитация» (постановка Анны Корзик в театре танца «Альтана», г. Минск) согласуется с «Услышать себя» в этой самой медитации. Здесь атмосферу внешнего ритма создает космическая музыка (так и обозначено в программке: «Звуковой ряд – звуки космической музыки») с ритмичными звуками. Фигуры двигаются, словно в невесомости, в голубовато-зеленом свете с едва пробивающимся фиолетовым лучом. Тела извилисты и похожи на «мыслящий тростник». Эта замедленная, загипнотизированная пластика соединяется с геометрией общего движения, выраженный острыми лучами диагоналей.



И в этом спектакле проявлена энергия «ци» с устремлением к медитациям. «Гравитация» получила 3-ю премию IFMC–2015.

К этому произведению примыкает, как бы даже удваивая и поддерживая его, хореографическая миниатюра «Никто не лишней» (в постановке Екатерины Квятковской в

Центре современного танца «Smart dance», г. Минск). Вертикальный ритм, красный свет, повторения – все это словно переводит художественное высказывание «Гравитации» в новый регистр, обостряя геометричность, экспрессию и динамику.

И, наконец, хореографическая миниатюра «Поглощение» (постановка Анны Сачивко и танцевальной компании «Нити», г. Витебск).

*Анна Сачивко: «Само понятие “поглощение” было взято из media studies, которое означает процесс захвата более влиятельной медиа-компанией других менее влиятельных и не таких крупных в целях укрепления своей позиции на рынке медиа. В данной танцевальной композиции происходит тоже самое, только в отношении общества. Социум поглощает свою единицу. Единица – это социализированный индивид, представитель западного общества, который живет в эпоху постмодерна, что накладывает на него определенные модели поведения и мировосприятия. В этом номере я хотела показать силу социализации, при которой как ни крути человек заимствует общепринятые стандарты того места, где он живет. Место жительства накладывает отпечаток на человека. Причем заимствование происходит неосознанно, все само по себе происходит. И становится очень трудно оспорить заложенные стандарты, привычки. Получается, что только человек вырывается из общепринятых предрассудков как масса засасывает его обратно. Причем это не обязательно плохо, просто так происходит и все» (из архива автора статьи).*

В сероватых костюмах, превращаясь в единую пластическую форму, живую, колеблющуюся (много движений руками), масса вибрирует в пространстве. Из нее иногда еще вырываются, как ответвления, отдельные части тела или даже все тело, но снова и снова масса вбирает эту отделившуюся свою частицу.



Как выражение пластического рисунка появляется черная узкая лента, мелькающая змейкой по фигурам танцовщиц. Лента окружает кольцо формы, охватывает их всех и становится главным действующим «лицом». Теперь любые попытки выйти из круга исключены. Сюжет произведения ясен, однако постепенно очевидным делается другой смысл, находящийся в эстетическом плане: произведение утрачивает всевозможные психологические и социальные ассоциации может рассматриваться только как чистая абстракция. Главное здесь – в бессюжетности, в абстрактном движении. Черная лента из предмета, из просто связки превращается в исключительно абстрактный объект. Она теряет материальность и знаковость, становится только визуальным элементом, вступает в отношение с основным цветом, обретает свойства линии в графическом рисунке.

**Элементы виртуал-арта.** Актуальным элементом хореографического современного произведения остается видео-проекция. Она является не только и не просто существенным дополнительным художественным средством, с которым произведение приобретает весомость концепции, но без которого, в принципе, можно и обойтись. Тем не менее, со временем видео-проекция все более органично и настойчиво включается в структуру самой хореографии.

Все искусство все более переходит в зону виртуал-арта, и эта перспектива воздействует из будущего в обратном направлении, в настоящее, в сегодняшний день.

В спектакле «Камень, ножницы, бумага» в исполнении театра «D. O. Z. SK. I» видео-проекция с разными сюжетами вступает в контрапункт с абстрактной хореографической партитурой.

Видео-проекции в спектаклях IFMC–2015 представляют собой не элемент постановки (хотя, например, в хореографической миниатюре «Зерно» это – только элемент, преамбула, эпиграф, камертон), а пространство, в котором и происходит хореографическое действие.

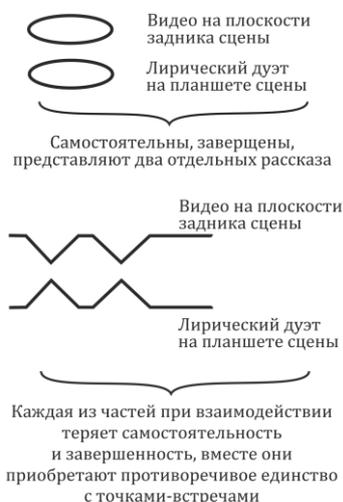
«Ветер в голове» (постановка Евгения Романович в танцевальной компании «NACHALO», г. Гродно) – структура, в которой огромная видео-проекция превалирует, а две девичьи фигуры являются то часть ее и не воспринимаются вне ее в эти моменты, то совсем отделяющимися элементами произведения.

На видео две девушки оказываются на лужайке перед заброшенной усадьбой, обживают движением это цветущее пространство, отанцовывают его. Кажется, именно танец стремится проникнуть в заколоченную дверь и окна, а молодость тел и легкость цветастых коротких юбок стремится вдохнуть жизнь в обветшалые стены.

Танцовщицы на сцене точно вторят своим же движениям на видео, отчего возникает эффект двойной экспозиции, в которой соплагаются плоскостное изображение (видео) и объемные тела (на планшете сцены). Фигуры на видео-проекции больше по масштабу, а фигуры на планшете сцены сначала теряются в высоких цветах на видеокадрах и только спустя время, когда девушки на видео приближаются к зрителю, совпадают с видео-фигурами. Затем цикл разномасштабности повторяется снова: танец на видео заполняет пространство и восприятие, танцовщицы на сцене видятся кукольными, реальные тела как будто втянуты в видео-изображение, а потом снова выделяются из него. Это зеркальное взаимоотражение дробит структуру произведения, но заставляет зрителя объединять увиденное в собственном сознании и делать собственные выводы о смыслах постановки. Объединяющим оба структурных элемента является контемп-танец.

Так же выстроена и структура хореографической миниатюры «Вернись мы к старту» (постановщики и исполнители Никита Бори и Татьяна Лебедева в «MARCO Dance Theatre», г. Минск). Парень и девушка на видео и реальные они же на сцене существуют в параллельном состоянии, но не в идентичном, как в миниатюре «Ветер в голове». В «Вернись мы к старту» изображение и хореография не удваивают художественную реальность. Более того, на видео-проекции происходит драматическое действие с нарративной составляющей, экспрессивное и динамичное, меняющее цветность от черно-белого к колористически яркому, словно проявляющему степень чувственности. На планшете сцены в это время существует лирический дуэт, где чувства только акварельны, нежны и протяжны.

Возникает иная, чем в предыдущей хореографической миниатюре, степень сопоставления. Два сюжета в «Вернись мы к старту» движутся параллельно, с разной скоростью чувства, с разным состоянием и пластикой. В определенных точках то один, то другой сюжет выдвигается на первое место. Реальные танцовщики не поглощаются видео-изображением, не становятся его элементом, а остаются самостоятельной частью произведения. Однако неверно было бы полагать, что они отделены друг от друга, т. к. смысл целого обретается в контрапункте обоих элементов. И изображение на видео, и пластический рисунок на сцене сами по себе иллюстративны, и каждый элемент композиционно завершен. В контрапункте же обе части структуры утрачивают эту завершенность, акцентируя неожиданные, важные только для другой части фрагменты:



Композиция целого становится открытой незавершенной, протяженной, не приводящей к некоему финалу, результату, выводу. Смысл всей структуры оказывается за пределами структуры. Зритель понимает всю сложность, неоднозначность, нелинейность отношений героев, их случайность, мгновенность и призрачность.

В хореографической миниатюре «Дым для далекой Родины» (постановка Валентина Исакова в проекте «Х-перименты» Гомельского государственного колледжа искусств) на плоскости экрана воспроизводится белый, а потом черный дым. И танцовщики в белых и черных костюмах, похожие на клавиши рояля, создают визуальную партитуру музыки Сергея Рахманинова.



Все три элемента иллюстрируют друг друга, поддерживают ностальгическое настроение, создавая общую драматическую и визуальную графическую черно-белую метафору изысканной грусти, печали и красоты.

**Тело как главный смысл хореографии.** Одна из основных проблем пластического искусства – выразительность человеческого тела и смысл, вкладываемый художником в эту выразительность: от красоты и гармонии тела как выражения достоинства до мышечной брутальности, до изнеженной изысканности как выражения предельной чувственности – к пониманию тела как эстетической формы.

В спектаклях Евгения Панфилова тело танцовщика – не инструмент для хореографии и не квинтэссенция музыкального ряда. Все выразительные средства произведения выбираются постановщиком *ради тела*, которое становится главной художественной мыслью произведения. В хореографической миниатюре «Остров» все сосредоточено в человеческом теле. Это – и возможности Е. Панфилова как танцовщика, его подвижность, пластичность, выразительность рук, постановка головы, его работа с весом тела, моноцентризм. Но это – и то самое человеческое, сугубо человеческое, что выражает человеческое тело: трепетность, плотская уязвимость, временность. Это – и тело как объект искусства. В хореографии это особенно важно, т. к. тело не только «инструмент для извлечения мелодии», но и сам «элемент мелодии».



В спектаклях «Бойцовского клуба» концепция тела приближается к античной: тело как средоточие гармонии, симметрии и пропорции. В спектаклях «Балет толстых» тело статуарно, основательно и устойчиво как дорическая колонна.

В «Графическом балете Геннадия Песчаного» тело полностью утрачивает материальность и превращается в линию, взаимодействующую с другими такими же в абстрактном пространстве. Постановщик достигает абсолютной плоскостности, растворяя в ней тело.

В художественном мышлении Татьяны Багановой тело лишено изысканности, а эстетический принцип предполагает, что тело – и своеобразный объект сценографии и всей визуальной структуры. В процессе спектакля тело трансформируется в подобие стула, в игрушки, в куклу и т. д. При этом концентрированная материальность тела у Т. Багановой декларировалась, усугублялась и подчеркивалась.

На IFMC–2015 было несколько концептуальных пунктов, когда именно тело и особенно тело выражало мысль и эстетику спектакля: тело человека в условиях техногенной цивилизации и на фоне космоса, тело человека как часть механизма и как живое существо, тело человека как категория ритма.

Так, в спектакле «Гравитация» тела из фигуративной композиции трансформировались в абстракцию и наоборот.

В хореографической миниатюре Сабины Мунасыповой действовал тот же алгоритм, но с повышенным уровнем экспрессии в «Наедине с надеждой» и с механистической четкостью в «Время вне времени». В первой из них тело приобретает образ летящей стрелы, во второй – образ песочных часов с перемычкой. И сюжет, и настроение, и пластика, и хореографический рисунок у С. Мунасыповой сконцентрированы в форме и выразительности тела. Тело является ее собственным телом и одновременно предметом действия, сценической манипуляции, даже реквизитом. Оно визуально комбинируется и перекомбинируется словно из разных частей. Из моноцентризма как основного принципа постановки тела вдруг возникает полицентризм. В хореографической миниатюре «Время вне времени» тело оказывается телом-перевертышем, где неотличимы и симметричны верх и низ, но в определенных ритмически организованных эпизодах тело превращается в гибкую извилистую субстанцию, а механизм утрачивает жесткость и симметрию, и его пропорции смещаются при работе танцовщицы с весом тела.

**Значение предмета в хореографическом произведении.** Во-первых, предмет выступает как действующий персонаж. В спектакле «Homo sapiens» театра «D. O. Z. SK. I» коробки-кубы на головах танцовщиков трансформируют их в другие сущности.

На IFMC–2015 это – красные шарики в хореографической миниатюре «Зерно», приобретающих сначала значение импульса смысла, а затем в финале трансформирующиеся в равноправного партнера.

Это – платья, спускающиеся из-под колосников и вступающие в отношения с персонажами в хореографической миниатюре «Дуры» (постановщик Д. Беззубенко на кафедре хореографии БГУКИ, г. Минск) или ведра, которые в том же спектакле имеют собственную партию.

Это – большая и маленькая клетки-лампы в одноактном балете «Капля света» Марины Кушнеровой (проект «Свой почерк», г. Витебск), которые живут собственной жизнью, вступают в противоречия, дерутся и поочередно общаются с постановщиками.

Во-вторых, предмет как часть сценографии. Это – парус в одноактном балете «Времена года» как элемент кинетической установки. И зеленые варежки, смешные и нелепые, но привлекающие внимание именно этой своей нелепостью. Или головные уборы в хореографической миниатюре «Дорога. Дом. Дорога» Марины Кушнеровой (проект «Свой почерк», г. Витебск), потешные, очень зимние, новогодние, утреннические, придающие всему веселому представлению настроение задора, быстрого веселья, галопирующего темпа.

В-третьих, предмет как реквизит. В истории IFMC отдельным художественным локусом был «Эксцентрик-Балет» Сергея Смирнова (г. Екатеринбург). Его трепетный, необыкновенно человеческий и композиционно заверченный одноактный балет «Тряпичный угол» насыщен многочисленными деталями реквизита, деталями одежды, которые создают причудливую декоративность, впечатление заброшенности, угла, где собрались и коротают жизнь аутсайдеры. Что-то похожее на настроение горьковского «На дне». Выброшенные на свалку куклы и романтики, взывающие к ветру, пристально вглядывающиеся в пустое пространство.

Пестрый реквизит и одежда в желтом освещении постепенно приобретают строгий колорит с некоторым сероватым, даже основным цветом и тоном. Он объединяет и обобщает хореографическую идею, создает особое состояние (не затхлости, а свернутости пространства), связывает всех персонажей цветом и формой, делает их фактурно однородными.

В спектакле «Глиняный ветер» веревки, черные юбки, охристые жилеты и повязки на головах, переплетения лент на ногах создают общую колористическую гармонию жаркого плато, предгорья, места пустынного и безжизненного. Человек способен преодолеть все это,

сосредоточившись на себе самом. Ритм, смена цвета и света (от охры к черному и до красного и снова к охре), переключение темпов движения, симультанной композиций на одной сцене, экстатическое шаманство, позы восточных единоборств, жесты египетских плакальщиц, выгнутые спины, свернутые руки и ноги + поза эмбриона у солиста, с которой начинается и которой завершается балет.

Реквизит в спектаклях С. Смирнова становится частью пространства, как и фигуры танцовщиков – это точки взрывов, колебаний пространства.

Действительно, С. Смирнов – мастер усугубленной материальности, сгущающееся до предела, до ощущения магмы, льющейся, перекатывающейся, наслаивающейся. И предметы, и костюмы, и сами танцовщики представляют собой фрагменты этой вулканической целостности.

На IFMC–2015 в хореографической миниатюре «Романс» Дианы Юрченко возникает шаль, наброшенная на плечи, или вдруг проносят дымящийся самовар, или бежит на заднем плане мальчик с летящим бумажным змеем. Это – детали необязательные, «вставные», однако они придают миниатюре эстетическое дополнение, делают действие театрализованным и добавляют сюжетное разнообразие.

Для творчества Д. Юрченко нарратив всегда является отличительным свойством, и, как правило, она использует сразу несколько сюжетных линий в одной истории на сцене, что придает ее произведениям объем и динамику.

В хореографической миниатюре «Одинокие вместе» Анны Сачивко (танцевальная компания «Нити», г. Витебск) пальто на персонажах являются не только одеждой, но и теми деталями, которые придают действию обобщающий смысл: неразрывность мужчины и женщины, связанность, единение, несмотря на все конфликты и расставания.

В-четвертых, предмет как знак и как символ. Это – стилизованные пояса, превращающие персонажей в сеятелей, в участников земледельческой магии в миниатюре «Оборотиться». Или белые платки в миниатюре «Вдоволь», которые в определенный момент становятся черными как знак вдов.

Это – черная лента в «Поглощении» как символ поглощения, символ границы, выход за которую невозможен. И только в этом произведении предмет утрачивает все обозначенные выше свойства предметов в спектакле и трансформируется в элемент чистой абстракции. Здесь это – только линия в рисунке.

**Значение цвето-световых партитур в хореографии.** В концептуальных произведениях цвет (основной и локальный) является одним из принципиальных выразительных средств. Его место в структуре постановки представляется главным проводником для восприятия произведения. Колорит уточняет идею, акцентирует и делает ее визуально аргументированной.

Чаще всего все происходящее на сценическом планшете строго графично, и постановщики тяготеют к монохромии, к суровому колориту. И, как правило, это напрямую соотносится с лаконизмом хореографического языка в комтемпе.

Вставки локального цвета (окраска предмета, детали костюма) выглядят пятнами-рефлексами (красные мужские треугольные платки в руках у танцовщиков в черных одеждах у Е. Панфилова в «Мужской рапсодии», переходы-расплавления из оранжево-охристо-розоватых пятен к зеленовато-салатным в «Кленовом саду» Т. Багановой, красная широкая юбка в «Два поезда» у Рене Ныммика), сосредоточением эстетических смыслов.

На сцене витебского фестиваля основное значение в показываемых произведениях имеет свет. Основные контрасты создаются массами светлых и темных зон. Свет у художника по свету Семена Давыденко подчеркивает развитие пространства по направлению к главному топосу. Художник по свету фестиваля IFMC создает отдельную световую партитуру каждому произведению, подчеркивая смысл и главную идею. Используя прием «черного кабинета», С. Давыденко локализирует танцовщиков на определенном участке пятном необходимого цвета, рассеивая в дымке или, наоборот, концентрируя визуальный образ. Он отдает предпочтение боковому нижнему свету, придающему изображению контрастность, некоторую загадочность, многозначность.

Одним из приемов С. Давыденко является также затемнение одной группы танцовщиков при неярком высветлении другой. Подобное перемещение световых акцентов создает тонкий офортный эффект в визуальности пластического спектакля.

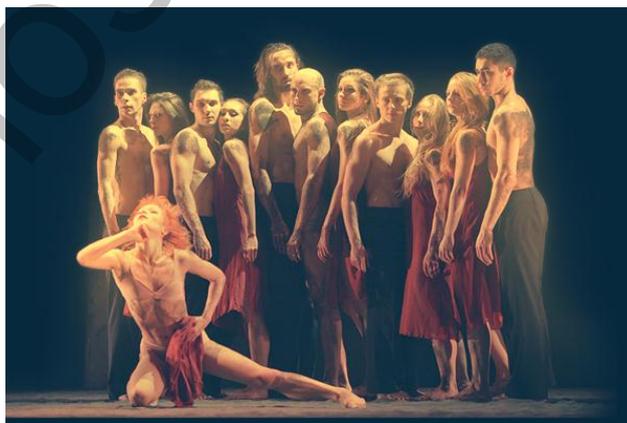
Фиолетовые, голубые, красный, охристые оттенки передают тонкие цветовые модуляции в сочетаниях и отдельно. Эти цвета не связаны с природными явлениями и не обозначают ничего конкретного. Все это – чистая изобразительность, которая зиждется на интуиции художника, когда вибрация танцовщика совпадает с внутренним цвето-световым чувством художника. Все это оказывается эмоциональным совокупным опытом.

Желто-оранжевый колорит в «Зерне» и зеленовато-голубой в «Гравитации», бледно-серый в «Вдоволь», прозрачно-золотистый в «Оборотиться».

Диагональный желтый луч-дорожка в «Постоянство памяти» из дальнего правого угла к левому у портала. Легкая голубоватая подсветка на рампе в «Услышать себя». Охристый круг в центре в «Одинокие вместе». Красный в центральной части в «Дым далекой Родины». Рассеянное дымчатое облако в «Поглощении». Диагональная дорожка в «Капле света» из дальнего левого угла к правому на портале.

**«Весна священная» в гостевой программе IFMC–2015 и аналоги.** Театр «Балет Москва» несколько раз привозил спектакль «Весна священная» в Витебск для участия и в конкурсе, и в гостевой программе. Спектакль Режиса Обадия поставлен в стилистике модерна. Хореограф Режис Обадия использует песок (арена), железную вогнуто-выгнутую стену (барьер загона), воду (обряд посвящения). Охра – основной цвет (земля и человеческая плоть), темно-серый (металл стены, отграничивающий пространство по вертикали задника сцены) и красный (платья танцовщиц). Спектакль выстроен на массовом движении, на совокупности тел, на едином общем теле (пять пар). Их общие диагональные движения, хороводы (девушки висят на сцепленных руках мужчин), их мистические зависания на выступах стены – составляют общую плотную субстанцию. Красные одежды превращают женские тела в мулету, благодаря которой они совершают наивысшее сближение с мужскими телами, как тореодор с быком (мулета берется без шпаги в левую руку, затем торео выискивает расстояние с быком, выбрасывает вперед мулету, и, когда бык срывается с места, выбрасывает ногу для того, чтобы разбить прямолинейное движение быка). Мужчины срывают платья с женщин, те снова натягивают их на себя, и это действие повторяется снова. Красная ткань струится по сильным женским телам, как кровь. А рыжая избранница в финале теряет этот красный знак окончательно, остается обнаженной.

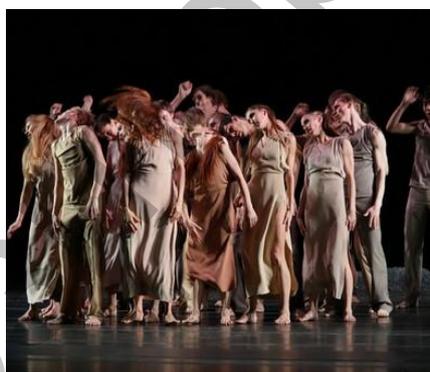
Режис Обадия в принципе сохраняет движение по основным точкам сюжета «Весны священной»: и игры умыкания, и «поцелуй земли», и выплясывание земли, и зывание к праотцам. И финал с пляской избранницы. Но основной смысл произведения, благодаря телесной концентрации и графике передвижений, проявляется в следующем: это – заклятие хаоса мощным ритуальным действием, ритмичным и настойчивым, почти шаманским, оргиастичным.



«Весна священная» Татьяны Багановой 2013 г. в Большом театре решена натуралистично, в духе мышления этого хореографа. Тараканья пластика главного персонажа, катающиеся по плоскости женщины, и они же дергающиеся в петлях. Это решение в стилистике пост-модерна: брутальность тела и самой хореографии, завернутые позиции; не угловые, не стрельчатые, а грубые и узловатые позы.

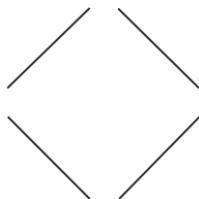


Так же, как и постановка Саши Вальц в Мариинском театре. Тема жестокости у нее совмещена с темой цикличности космоса. Куча щебня в центре сцены (параллели земли во многих спектаклях, стройки у Багановой), вневременные костюмы, позы жертв.



Знаменитая Пина Бауш поставила свою «Весну священную» в своем Танцтеатре в Вуппертале в 1978 году в стиле гиперреализма, тогда еще неизвестном. Это она использовала песок на полу и натуралистические движения. Ее лексика была основана на смене центров тяжести, инерции падения, работе разных групп мышц, мягких приседаний, прыжках и скрутках, сгибах. Пина Бауш сделала всех танцовщиков единым телом,двигающимся в едином темпоритме по определенным геометрическим фигурам: диагональным стрелам, ромбам,

хордам, по кругу. Ромб и круг превалируют. Кажется, что сами эти фигуры воздействуют на зрителей, создают динамику и равновесие.



Охра – главный цвет в колорите спектакля прорезается красным (акцентом). Красное платье избранницы танцовщики бросают друг другу как горящее в руках пламя, боятся его. Избранница сама похожа на этот страшный кусок ткани.



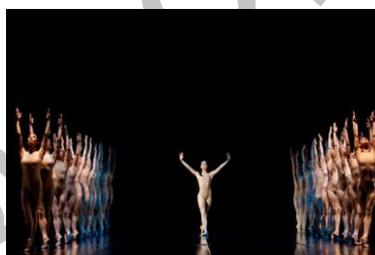
«Даже животворящий всемогущий секс, воспетый Бежаром, у Пины Бауш оказывается одной из смертельных ловушек: в нем участвуют не партнеры – охотники и дичь. Женщины, томющиеся желанием, оглаживающие грудь и закладываящие руки между ног, при первом же явлении мужчин превращаются в испуганных самок, панически мечущихся по сцене. Причем этот гон выглядит не охотой, а облавой – вроде тех, что устраивали нацисты в еврейских гетто, и такой исторический акцент добавляет жути происходящему. Мужской кордебалет, сбитый в крепкое каре, как кулак, вооруженный кастетом, разительно отличается от студенистой дрожащей кучки женщин. И кульминационное массовое соитие (с типичными растянутыми шпагатами партерных поддержек и вовсе не типичными запрыгиваниями женщин верхом на плечи мужчин) выглядит скорее изуверской пыткой, чем высвобождением природных сил» [4].

Мужчины и девушки расходятся от центра и движутся двумя кругами, а красная ткань лежит между ними как разгорающийся костер. Наконец, избранница, обмотанная красной тканью, начинает свой танец-вакханалию, пока окончательно не падает в бессилии на землю-пол.



Жесткие геометрические перестроения, пластика тела, лексика движений характеризует постановочный подход в стиле модерна. Так же, как и решение Мориса Бежара.

Морис Бежар (постановка 1959 г.) вообще исключил традиционный сюжет «Весны священной», трансформировав смысл произведения в обряд перерождения из нечеловека в человека, из мрачной брутально-животной пластики – в строгую композицию «золотого сечения», гармонии и красоты фигур, сочиненных человеческими телами. М. Бежар с помощью совокупности тел сочинил сложный рисунок со сменами ритмов: шахматные перестроения, шеренги и параллельные ряды, круг и хорды, а также изысканные сочленения тел-лепестков.



«Весна священная» Финского национального балета. Балет И. Стравинского «Весна священная», поставленный в Париже Вацлавом Нижинским в 1913-м году прошлого века, вызвал большой скандал, потому что резко разрывал с традицией балетных постановок. В 1917 году В. Нижинский записал всю систему хореографии спектакля: градусы, графики, круги, обозначают повороты тела, движение рук, позиции ног. Труппа Финского национального балета в 1994 году восстановила историческую редакцию той скандальной «Весны священной». Работа над спектаклем началась еще в 1970-е гг. Многослойные костюмы, громоздкая обувь на тесемках. И – прыжки, заломы рук, носки ног, вывернутые не наружу, а внутрь в пику традиции, особая выворотная позиция.





Музыка Игоря Стравинского вызвала к жизни свыше ста хореографических интерпретаций. Среди хореографов, ставивших «Весну священную», – Леонид Мясин, Мэри Вигман, Джон Ноймайер, Глен Тетли, Кеннет МакМиллан, Ханс ван Манен, Анжлен Прельжокаж, Йорма Эло.

**Заключение.** Фестиваль IFMC–2015 являлся белорусским конкурсом и показал, что нынешнее молодое поколение хореографов и исполнителей создает произведения в духе, в художественном мышлении, в особенностях хореографического рисунка, в лексике того художественного пространства, которое сформировалось в Витебске на протяжении последних 30 лет.

Фестиваль IFMC, созданный усилиями команды во главе с Мариной Романовской, имеющий долгую историю, полную открытий, находок, экспериментов, является знаковым в культуре Витебска и в постсоветском пространстве. В своем художественном поле фестиваль собрал самых известных и значительных постановщиков Беларуси и зарубежья. А, главное, создал высокий профессиональный уровень контемп-хореографического мышления в Беларуси. Можно оспаривать проекты начинающих и уже опытных хореографов, но нельзя упрекнуть их в провинциальности. Можно не всегда выявить внятную большую идею, однако нельзя не увидеть стремление к высоким образцам и постоянную учебу на мастер-классах и усвоение различных стилистик контемп-танца.

Во все более разрастающейся массовой культуре именно IFMC остается одним из немногих островков интеллектуального искусства, требующим от зрителя напряжения и вдумчивости, вызывающего к тайнам духовного поиска.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Улановская, С. Латентный современный танец / С. Улановская // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artaktivist.org/theatre/latentnyj-sovremennyj-tanec>.
2. Чурко, Ю. Линия, уходящая в бесконечность / Ю. Чурко. – Минск: Польша, 1999. – С. 84.
3. [http://www.gazeta.ru/culture/2013/04/16/a\\_5257061.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2013/04/16/a_5257061.shtml).
4. <http://www.kommersant.ru/doc/2169768>.

*Поступила в редакцию 21.12.2015 г.*