

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792.8

КИНОРАКУРС ХОРЕОГРАФИИ ИРЖИ КИЛИАНА

Конотоп И. М.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Предметом рассмотрения статьи является танцевальное короткометражное кино, созданное Иржи Килианом. Анализируются фильмы, в которых И. Килиан был исключительно постановщиком хореографии для специально созданного экранного произведения и киноленты, в которых он выступил в роли режиссера и постановщика одновременно. Выявляются значимые для Иржи Килиана особенности созданных им фильмов, в которых главным невербальным компонентом является танец.

Ключевые слова: Иржи Килиан, кинотанец, взаимодействие кино и хореографии, хореография для камеры.

MOVIE VIEW CHOREOGRAPHY. JIŘÍ KYLIÁN

Konotop I. M.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg 191023, Russian Federation.

The article describes a short dance film created by Jiří Kylián. The films were either created in collaboration with a film director, and in such films Kilian was the director of the choreographic material, created specifically for the screen work, or there were the films, where Kylian was the only creator, combining film direction and choreography in his work. Exploring Jiří Kylián's creative path, this article describes the features of film production, where the main narrator is a non-verbal component, i.e. dance.

Keywords: Jiří Kylián, cinemadance, interaction of cinema and choreography, choreography for the camera.

Иржи Килиан — хореограф, создавший более 100 балетов, которые поставлены в самых известных современных хореографических компаниях мира. В последние годы своей творческой деятельности он все чаще обращается к кинотанцу, к созданию танцевальных работ, предназначенных специально для киноэкрана.

Иржи Килиан (Jiří Kylián — чеш.) родился в 1947 году в Чешской Республике (бывшей Чехословакии). Хореограф, представивший свое видение современного искусства второй половины XX века, он трансформировал каноны классического танца, создав свой оригинальный хореографический стиль. «Танцы не в музыку, а под музыку — вот суть его эстетических размышлений» [1, с. 138]. Он учился в балетной школе Пражского национального театра, затем в 1962 году был принят в Пражскую национальную консерваторию. В 1967 году Килиан выиграл стипендию на стажировку в Королевской школе балета в Лондоне и сразу же дебютировал в качестве хореографа. В 1975 году он стал художественным руководителем Нидерландского танцевального театра (Nederlands Dans Theater). В 1978 году основал Нидерландский танцевальный театр II (NDT II), а в 1991 году Нидерландский танцевальный театр III (далее — NDT III) — компанию для танцовщиков старше 40 лет. Небольшая группа танцовщиков в возрасте «между сорока и смертью» обеспечивала артистам право оставаться на сцене в любом возрасте [2].

Его постановки включены в репертуар более 80 танцевальных трупп и школ по всему миру. Балетный критик В. Уральская отмечает, что феномен творчества Килиана заключается в том, что его танец сам становится музыкой: «Богатство пространственного решения композиций, неожиданность в сочетании движений, их бесконечная фантазия в сочинительстве самих движений делают его творчество лабораторией для не одного поколения исполнителей. Но, пожалуй, главное — четкая рациональная направленность в адрес задуманного образа выразительных средств, отсюда «читаемость» того, что задумал композитор танца Килиан» [3, с. 17]. Таким образом, информационные пласты музыки и танца сливаются в единый эмоциональный диалог со зрителем. В спектаклях Килиана элементы классики, модерна и фольклора соединяются непринужденно, подчиняясь, прежде всего, философским задачам.

Основной формат его произведений — миниатюры продолжительностью 15–20 минут.

Иржи Килиан работает с камерой, чтобы расширить возможности хореографии. На данный момент он создал несколько короткометражных фильмов, в которых исполнителями являются танцовщики компании «NDT III». Несмотря на то, что она была закрыта в 2006 году из-за отсутствия финансирования, Иржи Килиан продолжал продвигать свой проект через фильмы, предоставляя пространство для эмоционально-глубокой хореографии, которая, как он сам говорит, «доступна только танцовщикам с таким огромным опытом» [4]. Хореограф общается к видео-формату, чтобы выразить универсальность художественного высказывания посредством хореографического языка. Также хореограф видит в кинематографе возможность зафиксировать и передать свой творческий опыт, как отдельную часть собственной памяти. Для Килиана память — это что-то нематериальное и виртуальное. Объем памяти связан со временем, находящемся в ускоренном или замедленном движении. Иржи играет со скоростью изображения на экране с абсолютной и обезоруживающей музыкальностью. Е. Я. Суриц охарактеризовала эту особенность следующим образом: «Наряду с динамикой и акробатизмом в дуэтах, его танцам свойственна особая плавность, кантиленность» [5, с. 670].

Иржи Килиан еще в 1967 году познакомился с миром кинематографии, выступив в качестве актера в фильме «N vratztracen hosyna» («Возвращение блудного сына», реж. Эвальд Шорм). Килиан выбрал для себя роль пациента Зденека, которого меньше всего интересовали злободневные социальные или политические проблемы. Он размышлял о вечных философских вопросах.

С тех пор Иржи Килиан работал с камерой в совершенно разных формах. Килиан изначально в своей карьере хореографа задумался над важностью фиксации танцевальных номеров. Все его основные балеты снимаются на камеру для архива. Некоторые танцевальные проекты, после того как они шли на сцене, переформатировались, изменялись и перерабатывались для съемок короткометражных фильмов. Так, например, появился фильм «Анонимный» («Anonymous»).

Фильм «Anonymous» был создан Иржи Килианом и режиссером Джейсоном Акирой Соммом. Первоначально это была сценическая постановка для фестиваля «Holland Dance», созданная по случаю открытия «Театра Корзо» (Korzo Theatre) в Гааге. Основой постановки стал

дуэт танцовщиц Сабины Купферберг и Крезу Кора. В дальнейшем с участием мультимедийного специалиста Дж. Соммой была подготовлена видеOVERсия постановки. Сомма снимал, работал с музыкой, монтировал, намеренно создал эффекты поврежденного видео. «Aponymous» — это танец двух персонажей, кажущихся совершенно нереальными. Танец показывает взаимоотношения ангелов, которые находятся в промежуточном состоянии между живым человеком и божественным началом.

Иржи Килиан исследовал изображения ангелов эпохи Средневековья и времени Прерафаэлитов, и в этих изображениях он выявил в качестве закономерности частое изображение ангелов-близнецов. Перед исполнителями Килиан поставил особую задачу посредничества между реальным миром и вечностью: быть тем звеном, которое помогает человеку и исполняет божественную волю. В течение всего спектакля исполнители локализованы в и той же одной точке пространства; их ноги неподвижны. Декорации отсутствуют. Юбки из шуршащего материала золотого цвета служат единственным декором сцены, так как они закрывают собой все сценическое пространство, не оставляя белых пятен.

Вся хореография поставлена только на движения торса, рук, шеи и головы. Почти все движения двух исполнительниц симметричны, они дублируют друг друга. Танцовщицы находятся друг от друга на расстоянии и никак между собой не контактируют. Музыкальной основой становятся произведения эпохи Средневековья и Возрождения с вокальным сопровождением испанской певицы Монтсеррат Фигерас.

Во второй половине фильма происходит процесс деструкции: видеопоток сменяется дискретной монтажностью. Намеренно искажается и сам кадр. Изображение расщепляется на пиксели и создает эффект испорченного кадра. Подобный эффект называется «Datamoshing» — манипулированием медиафайлами для достижения определенных визуальных или аудио эффектов. Также в фильме используются кадры с использованием выстраивания поликадровых изображений, сделанных с помощью двойной экспозиции. На таких кадрах либо подчеркивается синхронность двух танцовщиц, либо акцентируется внимание на противопоставлении «поврежденного» и обычного изображений.

Искаженный кадр меняет специфику движений в танце: грубых, дисгармоничных, словно разламывающих тело танцовщицы. Неоднократно меняется направление кадра: танцовщица оказывается вниз головой. В музыкальном сопровождении происходит нечто ана-

логичное: искажение звука, эффект звуковых стоп-кадров, напоминающих беспорядочное вращение иглы проигрывателя из доцифровой аналоговой эпохи. Подобный прием описан А. Старусевой-Першеевой при изучении артвидео «Чья утопия?» («Whose utopia?», 2006) китайского режиссера Сяо Фэй: «Вертикальный монтаж, в данном случае, становится для художницы инструментом воздействия на эмоции зрителя: в первых двух актах мы погружаемся в мечтательное созерцание причудливых танцев, а в конце видео ощущаем безысходность рабочих, утративших иллюзии. Музыка, референтом которой являются чувства, сталкивается с видеоизображением, референтом которого является объективная данность» [6, с. 132].

Вместе с режиссером хореограф намеренно разрушает архитектонику кадра, противопоставляя, тем самым, классическую симметрию движений танцовщиц асимметричному искажению, действующему параллельно, но не одновременно. Так гармония сменяется хаосом (см.: рис. 1 на вклейке между с. 108 и 111).

«Anonymous» в качестве короткометражного танцевального фильма — это в большей степени исключение, ибо мэтр хореографии создает для кино специальные новые хореографические постановки, а не обрабатывает уже существующие при помощи приемов киномонтажа. Как и большинство других хореографов, при съемках хореографических постановок он прибегал к услугам профессиональных кинорежиссеров. Так у Килиана сложился творческий тандем с режиссером Борисом Павалом Коненом, а их совместные фильмы вошли в список лучших фильмов мира, представляющих синтетическое искусство кинотанца. Самые известные это «Кар-мен» («Car-Men») и «Между входом и выходом» («Between Entrance and Exit»). Позже Иржи Килиан создал киноленты, где он являлся не только хореографом-постановщиком, но и режиссером двух киноработ: «Schwarzfahrer» и «Scalamare». Тем самым Килиан проработал все возможные грани взаимодействия хореографии и кинематографа. В своих работах он щедро использует современные возможности монтажа и компьютерных технологий. Его хореографическая авторская лексика нашла еще одну возможность «говорить» не только на языке хореографии, но и на языке кино.

В 2006 году Иржи Килиан снял фильм «Кар-мен» — трагикомическую версию знаменитой оперы Жоржа Бизе. Короткометражный фильм снимался в пространстве разрушенной чешской бурой угольной шахты. Иржи Килиан поступает с первоисточником достаточно радикально, и, вместе с тем, изящно, с юмором. Его Кармен — женщина

почтенного возраста. Идею ее неприкаянности Килиан доводит до абсурда: вместе со своими подельниками героиня живет на свалке старых автомобилей. Таким способом Килиан обыгрывает название новеллы и рассказывает сложную историю взаимоотношения людей и машин в постиндустриальном обществе. Любовь и страсть Кармен — это не любовь к мужчине, а любовь к машине. Хосе пытается убить Кармен не из ревности, а из обиды и оскорбленного самолюбия, так как она принародно отвергла его ухаживания. Но Кармен Килиана неуничтожима. Она трижды воскресает из мертвых после автокатастроф и в финале уезжает в голубую даль на машине своей мечты. Тема мечты — основная в фильме. Машинами бредят все герои, постоянно представляя себя за рулем гоночных болидов, но только Кармен относится к своему увлечению настолько серьезно, что даже ночей не спит, бегая на свидание к любимому автомобилю. Известные музыкальные темы переработаны, но все же оставлены узнаваемыми. Даже в скрипе дверей и жужжании насекомого можно узнать знакомые мотивы. В фильме используется ускоренный электронный саундтрек Хана Оттена. Ю. Абдоков в своей работе замечает: «Килиан в своем толковании хореографической содержательности предпочитает литературным фикциям расшифровку сложной музыкальной символики тех музыкальных партитур, с которыми работает. Сюжет и содержание для него — явления взаимосвязанные, но не идентичные и тем более не взаимозаменяющие» [7, с. 272]. Это подчеркнуто даже в названии фильма — «машины» и «мужчины» не случайно выделены в имени роковой соблазнительницы Кармен. Кармен, соблазняя машину своей мечты, покачивая бедрами, исполняет танец с шалью, размахивая ею как плащом перед быком. Хореография и жестикуляция находятся на грани жестких движений и комичности, приводящей к грубым формам с постоянными падениями и неловкими прыжками. Сам хореограф так описывает смысл создания фильма: «... потому что эта история вневременная, и потому, что эта история уже была пережита главными героями и потому, что она переосмыслена сейчас, и потому, что фильм продолжает жить после того, как все мы создатели мертвы. Мы решили, что ничего в фильме не будет видно в режиме реального времени или на его истинной скорости. Все последовательности будут ускорены или замедлены. Таким образом, мы хотим, чтобы зрители были особенно осведомлены о времени, которое проходит через нас во все времена нашего существования» [8] (см.: рис. 2 на вклейке между с. 108 и 111).

Иржи Килиан в 2010 году принял участие в исследовательском проекте в Codarts Rotterdam (Университет искусств в Нидерландах),

направленном на открытии точек соприкосновения разных видов творчества и социальных направленностей по отношению к хореографии. На этом пути были рассмотрены такие темы, как состояние человеческого тела в различном возрасте, голос, музыка, сценический дизайн, архитектура, костюм, кино, мультимедийное и компьютерное искусство, а также освещение. После, в 2014 году было выпущено издание об этом проекте, где Иржи Киллиан пояснил свое понимание взаимодействия кино и хореографии следующими словами: «Фильм и танец — это, конечно, то, с чем мы живем уже много лет. С каждой минутой это становится все более важным. Одна из причин, почему танец менее развит, чем другие формы искусства, заключается в том, что на протяжении веков и тысячелетий не было записей о танцах. Только с появлением фильма появилась возможность увидеть, как люди двигаются и танцуют. Это было новое начало танцевальной эры. На самом деле, когда вы смотрите старое немое кино, они больше танцуют, чем играют. <...> Есть много причин, почему важны фильм и танец, главная из которых заключается в том, что вы можете записать то, что произошло, но есть много других аспектов. Можно использовать крупные планы, можно смотреть на танец под разными углами, можно сделать танец в определенных локациях, в этом случае фильм становится уникальным, неповторимым, и тогда, конечно, есть возможность использовать новейшие технологические разработки, которые превращают танец в совершенно новую форму искусства. Существует, вероятно, тысяча других причин, почему видео, фильм и танец важны в развитии танца» [9, с. 9].

В короткометражном фильме 2013 года «между входом и выходом» хореограф снова строит свою художественную концепцию на эффекте раздвоенности. Здесь же он размышляет на тему жизни-смерти, показанной через вход и выход из комнат заброшенной квартиры. Постоянно меняющаяся комната, где везде находится сваленная мебель, превратившая помещение в лабиринт, становится штабом для встреч между исполнителями — мужчиной и женщиной. В качестве актеров в этом короткометражном фильме выступают Сабина Купферберг и Дэвид Крюгель. Жестокая страсть чередуется с танцевальными сценами, которые происходят в пространстве, загроможденном объектами: осколками зеркала, роялем и мятыми листьями. Американский режиссер и руководитель фестиваля «Kinodance» Алла Ковган так описала фильм: «в результате получается сюрреалистическая смесь трагических, юмористических, порой шутовских эпизодов» [10]. Этот формат подачи танцевального материала не впервые использован Килианом. Он является одной из черт авторского почерка стиля

хореографа. С. Лаврова подобный вариант монолога автора со зрителем описывает как распространенный в современном мире эффект нарциссизма: «в то время как тотальная индивидуализация в художественной сфере нарциссизм сознания художника — очевидный факт. Он инициирует интерес к внутреннему миру автора, поддерживающего постоянный диалог с собственным «Я», который становится доступным восприимчивому сознанию слушателя или зрителя» [11, с. 169]. Что тут же подтверждает сам Килиан, так комментируя идею создания данного кинотанца: «на этот фильм сильно влияет эмоциональный мир моей юности, от квартиры, в которой я родился, темного и тяжелого пола, мебели прошлого века, города Праги и трех личностей, которые повлияли на мой внутренний мир: Франц Кафка, Зигмунд Фрейд и Густав Малер», — говорит хореограф [12] (см.: рис. 3 на вклейке между 108 и 111).

В качестве режиссера в фильмах «Кар-мен» и «Между входом и выходом» выступил Борис Павал Конэн. Борис — выпускник Нидерландской академии кино и телевидения (1993). За свою дипломную работу, фильм «Hogor Vasi?», он был награжден премией Тушинского. В настоящий момент Конэн пишет сценарии и ставит кино- и телефильмы. В 2002 году Конэн был награжден премией «Золотой телец» за многосерийный телефильм «De Negen Dagen van de Gier». Борис начал работать вместе с Килианом в 2002 году. Изначально предполагалось сделать адаптацию одного из готовых сценических произведений, но Иржи передумал и предложил снять «Кар-мен» на чешской автомобильной свалке. Режиссер до этого не имел опыта съемок танцевального кино. Они потратили около двух лет на разработку идей и сценария. Первые репетиции проводились в балетных залах. Конэн описывает начало процесса съемок фильма так: «... мы репетировали две недели в Гааге. Вначале танцовщики и Иржи имели возможность два дня работать с кучей металлолома, который в конце концов стал начальным представлением о машине. На третий день я присоединился к ним с маленькой видеокамерой. Первый вопрос, который задал мне Иржи, был: «Хорошо, куда ты собираешься поставить камеру?» Я посмотрел на него недоуменно и сказала: «Извините, но смотря что я увижу». Мы долго смотрели друг на друга в недоумении, потом он сказал: «Начнем», и они исполнили первые двадцать секунд произведения. Я сказал: «Что ж, было бы неплохо поставить камеру здесь». И вдруг хореография стала развиваться шаг за шагом. Я снял кадр с замедленной музыкой, которую мы ускорили позже. Мы сделали несколько дублей, я отредактировал их, и Иржи сказал: «Может быть, мы можем сделать это так?»

Итак, пока мы работали, вся сцена начала оживать. Каждый день мы снимали «здание металлолома» снова; мы меняли его, снова снимали, редактировали, снова меняли, в конце этих двух недель у нас была эта сцена. Затем мы отправились в Чехию со всей съемочной группой. Мы были там в течение четырех недель в огромной бурой угольной шахте, репетируя все остальные сцены и одновременно снимая, и редактируя фильм» [13, с. 147].

Иржи Килиан, несомненно, является одним из самых неординарных хореографов современности. Художник с яркой стиливой индивидуальностью и хореографической универсальностью, постоянно ищущий новые творческие стимулы и средства самовыражения. В 2015 году на встрече с аудиторией итальянского фестиваля современного искусства «Reggio Film Festival» хореограф рассказал о новом направлении в своей карьере — работе в качестве хореографа-кинорежиссера [14]. На этом же фестивале состоялась мировая премьера фильма «Безбилетник» («Schwarzfahrer»), в котором Килиан выступил в роли режиссера и хореографа. Если в предыдущих киноработах Килиан работал в тандеме с профессиональными кинорежиссерами, то в этой работе Килиан взял роль режиссера-постановщика.

В «Schwarzfahrer» снялись танцовщики Сабина Купферберг и Патрик Марин. Фильм был снят в Праге в старинном трамвае 1930-го года. Термин «Schwarzfahrer» является немецким, используется для обозначения пассажиров, пользующихся общественным транспортом без билета. Фильм повествует о сюрреалистической встрече двух пассажиров в ностальгическом путешествии, символизирующем воспоминание о потерянной любви: женщина среднего возраста и молодой человек бросаются сквозь время и пространство в воспоминаниях. Поэтические изображения разработаны с помощью современных технологий. Сам автор так описывает концепцию фильма: «Никто из нас никогда не покупал билет на наше путешествие по жизни. Никто никогда не говорил нам, в какой трамвай сесть! В результате мы должны менять трамваи, даже часто понимая, что это может вызвать много трудностей» [15]. Хореография наполнена любимыми трюками Килиана: здесь мы можем увидеть комические сцены, подчеркнутые высокой скоростью монтажа. Так, в самом начале фильма игра взрослой женщины, плавно и с опаской передвигающейся, резко контрастирует с молниеносными движениями молодого исполнителя, чья танцевальная лексика почти неуловима. В фильме присутствует большое количество предметов: яблоки, песок, шляпа и так далее, которые у каждого испол-

нителя раскрываются по-своему, с ракурса собственного жизненного опыта. Эффект обратной съемки, сверхкрупные планы, компьютерная графика, звуковые эффекты — все это заставляет оторваться от земли. Герои находятся в трамвае, но за окном проплывают облака и виднеется морская гладь (см.: рис. 4 на вклейке между с. 108 и 111).

В 2017 году Иржи Килиан представил фильм «Scalamare». За несколько лет до этого Иржи Килиана пригласили на кинофестиваль в Итальянском городе Анкона, где он увидел впечатлившую его лестницу, ведущую в море. Вдохновившись архитектурным сооружением, а также знаковыми визуальными акцентами набережной, образованными на вершине лестницы, Килиан решил снять короткометражный фильм, наполненный разнообразными символами. Сюжет фильма достаточно прост: семейная пара, которая прожила много лет вместе, возвращается в места, где в свое время они провели медовый месяц. И вот они оглядываются на свою жизнь, пытаются смириться с прошедшим временем и неуверенно пытаются заглянуть в будущее. С сарказмом и смехом, с юмором и иронией они пытаются воспроизвести некоторые моменты своей совместной жизни. Моменты прошлого, воспоминания и иллюзии перемешались; границы между реальностью и иллюзией стираются. Танцевальная стилистика основывается на игре теней, с четкими удлиняющими движениями и партнерингом, на котором «говорят» исполнители во время своих танцевальных диалогов. В этом фильме находится подтверждение каждому слову И. Чапалову об особой сути эстетики творчества Килиана: «Иржи Килиан — это то, каков Запад на самом деле. Без шелухи мускулатуры и без иллюзий. Глубокое свободное движение, движение волны, которая не враждебна пловцу, но и не друг ему. Люди — как камешки на песке, этот мотив повторяется у Килиана снова и снова. Правила игры существуют, но фигуры могут быть сметены с доски океанской волной...» [16, с. 324]. Танец пары на продолжении всего фильма нетороплив. Есть поддержки, падения, прыжки, но все умеренно, с наполненной уверенностью и полным доверием друг к другу. Красиво снятые дальние планы, с тщательной проработкой игры теней делают фильм очень эстетичным. Но присутствует юмор и даже определенная издевка над общением внутри семьи: неэстетичное совместное жевание жевательной резинки (подчеркнутое обратной съемкой), размазывание помады по лицу героини. И все же ускоренный танцевальный эпизод крупным планом и последующий оборот двух героев с их тенями на лестнице приводят фильм к полной гармонии и линейности визуального кадра (см.: рис. 5 на вклейке между с. 108 и 111).

Главные женские роли в танцевальных фильмах Килиана играет Сабина Купферберг. Сабина родилась в Висбадене (Германия) в 1951 году. С Иржи Килианом они познакомились в 1968 году. Она является одним из первых членов *Nederlands Dans Theater III*. Сабина Купферберг считает, что работа над танцевальным фильмом очень отличается от работы на сцене: «Живое выступление очень захватывающее, но мне нравится ощущение работы в кино: тяжелой работы, всевозможных взлетов и падений, и репетиций снова и снова. Но как только у нас есть действительно хороший кадр — все счастливы. И больше не нужно повторять комбинацию. Мы репетировали в студии в Гааге, а также на площадке в шахте. Когда приехали на шахту, оказалось, что там совсем другие погодные условия и возникло много проблем, поэтому приходилось менять хореографию, чтобы соответствовать постоянно меняющимся погодным условиям. Это была тяжелая работа. Танцовщики всегда визуально обучены, поэтому мы очень критично относимся к себе, когда танцуем или выступаем. А при съемках, когда есть крупные планы, а лицо загрировано, очень тяжело передать требуемую пластику» [17].

Иржи Килиан обращается к началу зарождения кинематографии: восстанавливает традиции черно-белого немого кино путем инноваций XXI века с использованием новых методов съемки фильмов и монтажа, а также с помощью танцевальных экспериментов. Как и в балетах, он еще раз доказывает, что является «реформатором традиций», оставляя свой стиль танца вне жанровой классификации. Он сообщает в своих короткометражных фильмах о необходимости мимического акцента, преувеличении выразительности лица и телесного действия, тем самым пробуждая внимание зрителя. Зрелые танцовщики становятся актерами, которые взаимодействуют с музыкальным материалом и способны выразить через это взаимодействие свою внутреннюю сущность.

Сравнивая фильмы, где режиссером был специалистом из сферы кино, и фильмы, где Иржи Килиан был единственным создателем танцевального фильма, можно заметить, что в первых фильмах режиссеры очень сильно прислушивались к мнению Килиана, и основным языком фильма была хореография. То есть и эти произведения сняты в полном взаимодействии мастеров-постановщиков. Следующие фильмы Килиан снимал один, показав мастерство достаточного уровня, дающего возможно самому быть режиссером собственных киноработ.

Поиск новых средств, обогащение лексического фонда всегда имели позитивное значение для развития искусства в целом. Иржи Килиан оживляет отношения между танцем и кинематографом: это

не танец, снятый на камеру с одной точки, и не танцевальное видео регистрационного формата. Хореограф оживляет новую визуальную поэтику и открывает нам конструкции передачи танцевального материала через видео: комическим, поэтическим, изысканным и стремительным языком он рассказывает сюрреалистические истории, которые в действительности являются проекциями человеческого мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Полисадова О. Н.* Балетмейстеры XX века : индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства: учеб. пос. Владимир: Изд-во Владимир. гос. ун-та, 2013. 202 с.
2. *Kylian I.* Existence // Bibliografy [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jirikylian.com/existence/> (дата обращения: 09.03.2017).
3. *Уральская В. И.* Девять мнений о творчестве трех хореографов // Балет. 1998. № 1. 7 с.
4. *Kylian I.* Existence // Infoy [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jirikylian.com/info/> (дата обращения: 09.03.2017).
5. *Суриц Е. Я.* Килиан // Большая Российская Энциклопедия: в 30 т. М.: Большая Российская энциклопедия, 2009. Т. 13. С. 670.
6. *Старусева-Першеева А.* Выразительные возможности монтажа в видеоарте: дис. ... канд.искусствоведения:17.00.03.М. 2017. 225с.
7. *Абдоков Ю.* Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. М.: МГАХ: РАТИ-ГИТИС, 2009. С. 272.
8. *Kylian I.* Hide // car-men. [Электронный ресурс]. URL: http://www.jirikylian.com/creations/film_video/car-men/info/ (дата обращения: 06.11.2016).
9. *Lampert F., Staverman D.* One of a kind the Kyli n research project. Netherlands: Codarts Rotterdam, 2014. P. 9.
10. *Kovgan A.* Arhiv // festival «Kinodance» / [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinodance.com/russia/archive.html> (дата обращения: 21.12.2015).
11. *Лаврова С.* «Наблюдение за наблюдающим». Нарциссизм в новой музыке и художественной культуре // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой 2014. № 5(34). С. 159-169.

12. *Kylian I.* Existence // creations/ [Электронный ресурс]. URL: http://www.jirikylian.com/creations/film_video/entrance_exit/info (дата обращения: 06.03.2017).
13. *Lampert F., Staverman D.* One of a kind the Kylián research project. Netherlands: Codarts Rotterdam, 2014. P. 147.
14. Short film. Reggio Film Festival [Электронный ресурс]. URL: <http://www.reggiofilmfestival.com/programma.asp?evento=reggio%20film%20festival%202015> (дата обращения: 06.11.2015).
15. *Braccia L.* Jiří Kylián e il grande schermo. Il coreografo praghese oggi film-maker. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.danzaeffebi.com/jiri-kylian-e-il-grande-schermo-il-coreografo-praghese-oggi-film-maker/> (дата обращения: 10.02.2019).
16. *Чепалов А. И.* Хореографический театр западной Европы XX столетия. ХДАК. Харьков: ХДАК, 2007. 324 с.
17. *Kupferberg S.* Film «Kar-man» [Электронный ресурс]. URL: www.sabine-kupferberg.eu.
18. *Аверьянова Е. В.* Движение как основание синтеза искусств в XX веке: теоретические смыслы и художественный опыт. Ярославль, 2006. 158 с.
19. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А.А. Франковского. М.: В. Шевчук, 2009. 290 с.
20. *Пархомовская Н., Розова И.* Капмен: от оперы к contemporary dance // Театр. 2015. № 20. С. 110-119.
21. *Hense P., Utrecht L.* Het Nederlands Dans Theater en le balleten van J. Kylián. Amsterdam: 1981.
22. *Mannoni G.* Kylián. Arles, 1989 // Lanz Isabelle. A Garden of dance. Amsterdam: 1995.
23. *Riding A.* Dance: With a Celebration Of Dutch Freedom, He Frees Himself». The New York Times. 2010.
24. *Rockwell J.* Jiri Kylian Starts a Company for Dancers Young at Heart. The New York Times. 2018.
25. *Billman L.* Film Choreographers and Dance Directors. An Illustrated Biographical Encyclopedia, With a History and Filmographies, 1893-1995, North Carolina: McFarland & Co., 1997.

REFERENCES

1. *Polisadova O. N.* Baletmejestery` XX veka : individual`ny`j vzglyad na razvitie xoreograficheskogo iskusstva : ucheb. pos. Vladimir: Izd-vo Vladimir. gos. un-ta, 2013. 202 s.
2. *Kylian I.* Existence // Bibliografy [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.jirikylian.com/existence/> (data obrashheniya: 09.03.2017).
3. Ural`skaya V. I. Devyat` mnenij o tvorchestve trex xoreografov // Balet. 1998. № 1. 7 s.
4. *Kylian I.* Existence // Infoy [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.jirikylian.com/info/> (data obrashheniya: 09.03.2017).
5. *Suricz E. Ya. Kilian* // Bol`shaya Rossijskaya E`nciklopediya: v 30 t. M.: Bol`shaya Rossijskaya e`nciklopediya, 2009. T. 13. S. 670.
6. *Staruseva-Persheeva A.* Vy`razitel`ny`e vozmozhnosti montazha v videoarte: dis. ... kand.iskusstvovedeniya:17.00.03.M. 2017. 225s.
7. *Abdokov Yu.* Muzy`kal`naya poe`tika xoreografii: plasticheskaya interpretaciya muzy`ki v xoreograficheskom iskusstve. Vzglyad kompozitora. M.: MGAX: RATI-GITIS, 2009. S. 272.
8. *Kylian I.* Hide // car-men. [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.jirikylian.com/creations/film_video/car-men/info/ (data obrashheniya: 06.11.2016).
9. *Lampert F., Staverman D.* One of a kind the Kylián research project. Netherlands: Codarts Rotterdam, 2014. P. 9.
10. *Kovgan A.* Arhiv // festival «Kinodance» / [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.kinodance.com/russia/archive.html> (data obrashheniya: 21.12.2015).
11. *Lavrova S.* «Nablyudenie za nablyudayushhim». Narcissizm v novoj muzy`ke i xudozhestvennoj kul`ture // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj 2014. № 5(34). S. 159-169.
12. *Kylian I.* Existence // creations/ [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.jirikylian.com/creations/film_video/entrance_exit/info (data obrashheniya: 06.03.2017).
13. *Lampert F., Staverman D.* One of a kind the Kylián research project. Netherlands: Codarts Rotterdam, 2014. P. 147.
14. Short film. Reggio Film Festival [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.reggionfilmfestival.com/programma.asp?evento=reggio%20film%20festival%202015> (data obrashheniya: 06.11.2015).

15. *Braccia L.* Jiří Kylián e il grande schermo. Il coreografo praghese oggi film-maker. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.danzaeffebi.com/jiri-kylian-e-il-grande-schermo-il-coreografo-praghese-oggi-film-maker/> (data obrashheniya:10.02.2019).
16. *Chepalov A. I.* Xoreograficheskij teatr zapadnoj Evropy` XX stoletiya. XDAK. Хар`ков: XDAK, 2007. 324 s.
17. *Kupferberg S.* Film «Kar-man» [E`lektronny`j resurs]. URL: www.sabine-kupferberg.eu.
18. *Aver`yanova, E. V.* Dvizhenie kak osnovanie sinteza iskusstv v XX veke: teoreticheskie smy`sly` i xudozhestvenny`j opy`t. Yaroslavl`, 2006. 158 s.
19. *Vel`flin G.* Osnovny`e ponyatiya istorii iskusstv. Problemy` e`volyucii stilya v novom iskusstve / per. s nem. A.A. Frankovskogo. M.: V. Shevchuk, 2009. 290 s.
20. *Parxomovskaya N., Rozova I.* Kapmen: ot opery` k contemporary dance // Teatr. 2015. № 20. S. 110-119.
21. *Hense P., Utrecht L.* Het Nederlands Dans Theater en le balleten van J. Kylián. Amsterdam: 1981.
22. *Mannoni G.* Kylián. Arles, 1989 // Lanz Isabelle. A Garden of dance. Amsterdam: 1995.
23. *Riding A.* Dance: With a Celebration Of Dutch Freedom, He Frees Himself». The New York Times. 2010.
24. *Rockwell J.* Jiri Kylian Starts a Company for Dancers Young at Heart. The New York Times. 2018.
25. *Billman L.* Film Choreographers and Dance Directors. An Illustrated Biographical Encyclopedia, With a History and Filmographies, 1893-1995, North Carolina: McFarland & Co., 1997.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Конотоп И. М. — аспирант; inna@konotop.top

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Konotop I. M. — Postgraduate student; inna@konotop.top

ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ
И. М. КОНОТОП
«КИНОРАКУРС ХОРЕОГРАФИИ ИРЖИ КИЛИАНА»



Рис. 1. Кадр из фильма «Анонимный»



Рис. 2. Кадр из фильма «Кар-мен»



Рис. 3. Кадр из фильма «Между
входом и выходом»



Рис. 4. Кадр из фильма «Безбилетник»



Рис. 5. Кадр из фильма «Scalamare»