

Танец постфолк – интуитивный поиск новых движенческих форм (из интервью с хореографом Ольгой Пона)

Аннотация. Целью исследования является рассмотрение основных характеристик танца постфолк на примере спектакля «Ожидание» хореографа Ольги Пона (Челябинск).

Ключевые слова: фольклор, народный танец, современный танец, танцевальное направление, танец постфолк.

Для постмодернистской культуры характерен стилистический плюрализм, слияние разных стилей и направлений. В современной хореографической культуре наблюдаются процессы интеграции народного танца в технику современного танца (contemporary dance). Данное явление мы маркируем как *танец постфолк*² – одно из танцевальных направлений хореографической культуры конца XX – начала XXI в., в котором взаимодействуют и

* Анна Сергеевна Полякова, старший преподаватель кафедры хореографического искусства и художественной культуры факультета современного танца АНО ВО «Гуманитарный университет», автор Независимого творческо-образовательного проекта «Мастерская по народному танцу», кандидат культурологии (г. Екатеринбург),

E-mail: postfolkdance@gmail.com

² Защита диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии на тему «Народный танец в современной хореографической культуре: феномен постфолка» состоялась на базе Челябинского государственного института культуры 24 февраля 2022 г.

существуют элементы народного танца и техника современного танца, при этом в рамках одного произведения могут коллажироваться характерные танцевальные, движеченческие, ритмопластические модели разных этносов. Танец постфолк предполагает прием реконструкции особых состояний, энергий и атмосферы, в котором не всегда важна внешняя форма (то есть стилизация элементов). Это направление – достаточно новое явление отечественной современной хореографической культуры, и этим оно отлично от американских, европейских и восточных национальных школ. Посредством обращения к фольклору российские хореографы современного танца проявляют совершенно уникальный русский подход к освоению своей родной этнической традиции.

Технологически танец постфолк основывается на движеченческой модели современного танца с включением элементов фольклорного танца. Так, могут сосуществовать, трансформируясь в единый лексический модуль, например, такие элементы: различные характерные наклоны корпуса с руками «подбоченясь» и fall³, «веревочка»⁴ и flat step⁵, brash⁶, широкие шаги с каблука и step ball change⁷, drop⁸ и пр.

³ Fall (англ. «падение») – любые виды падения, наиболее распространенное – падение с зависанием.

⁴ «Веревочка» – подъем одной ноги вдоль другой спереди и перевод ее скольжением ступней по опорной ноге назад. Исполнитель, поочередно переводя одну, затем другую ногу назад, как бы плетет «веревочку», усложняя ударом полупальцами или всей ступней, подскоком, переступаниями, прыжком, поворотом и т. д. Встречается во многих народных танцах: русских, украинских, венгерских, румынских и т. д.

⁵ Flat step (англ. «плоский шаг») – шаг, при котором вся стопа одновременно ставится на пол.

⁶ Brash (англ. «щетка») – скольжение или мазок всей стопой по полу, перед открыванием ноги в воздух или закрытии в позицию.

⁷ Step ball change (англ. «замена шагового мяча») – переступание (синоним pas de bourrée).

⁸ Drop (англ. «сброс») – падение с вытянутых позиций, резкое сбрасывание. Возможно разными частями тела изолированно.

Танец постфолк, объединяющий в себе, казалось бы, два несоединимых направления (современного танца и народного танца), обнаруживает их общее⁹: взаимодействие с пространством¹⁰, работу с весом и периферией, принцип «сжатия – разжатия», использование разных скоростей (то медленно и широко, то быстро и сбивчиво) и т. д. Особо хотелось бы отметить их точки соприкосновения в таких аспектах, как «кантилена, полицентрика, полиритмия, импровизационность исполнения»¹¹.

Среди российских хореографов, которых мы могли бы отнести к направлению танец постфолк, можно назвать Евгения Панфилова (1955–2002), основателя знаменитой пермской труппы «Балет Евгения Панфилова». «Восемь русских песен» (1992), «Бабы. Год 1945» (2000) – постановки, в которых фольклорная основа становится попыткой обнаружения связи между современными формами танца и народными корнями. В творчестве Николая Огрызкова (1954–

⁹ Так, говоря о кантилене хода, мы понимаем «рессорное» движение, когда колени исполнителя остаются чуть присогнутыми. В аутентичном фольклорном танце это необходимо для устойчивости во время пляски и сохранения правильного дыхания для пения. А вот в современном танце кантилена хода является основой любого движения. Полицентрика – это принципиально отличные по характеру исполнения движения рук и ног. И в фольклорном танце, и в современном танце зачастую в движенческой модели ноги исполняют четкие, уверенные, ритмичные движения, а руки и корпус создают ощущение свободы и плавности, двигаясь широко. Полиритмия – прием (и в фольклорном, и в современном танце), когда рядом стоящие исполнители, импровизируя, двигаются каждый в своем ритмическом рисунке, при этом опираясь в своем спонтанном движении на общий ритм музыкального сопровождения.

¹⁰ «Пространство, в котором работает танцовщик, ограничено невидимыми пределами, но в то же самое время оно может быть воспринято относительно предметов его материального окружения» [3, с. 30].

¹¹ По мнению А. Шилина, все перечисленные характеристики являются основными исполнительскими особенностями в русском танце, преимущественно в европейской части России.

2010), начинавшего свою карьеру в качестве исполнителя в ансамбле Игоря Моисеева, спектакль «Свадебка» (2001) стал блистательным примером соединения постмодернистского мироощущения и живительной силы национальных танцевальных элементов. Татьяна Баганова, руководитель екатеринбургской труппы «Провинциальные танцы», создала свою версию «Свадебки» (1999) на музыку Игоря Стравинского, ориентируясь на свадебный обряд Русского Севера. В ее спектаклях «Кленовый сад» (1999), «Тихая жизнь с селедками», «Полеты во время чаепития» (2001) «современные техники в авторской транскрипции так или иначе были положены на архаическую танцевальную традицию» [62, с. 54]. Нельзя не вспомнить спектакль, созданный в сотрудничестве с инженерным театром «АХЕ» (Санкт-Петербург), «Мера тел» (2014), где в движенческие структуры включены не только танцевальные движения славянского происхождения, но и многочисленные ритуальные действия и жесты. Ранние спектакли Ольги Пона, руководителя Челябинского театра современного танца: «Ты есть у меня или тебя у меня нет?» (1998), «Зарисовки с натуры», «Три девицы у окна» (1999), «Ожидание» (2002), «Смотрящие в бесконечность» (2003), заложившие основу ее дальнейшего творчества, также были тесно связаны с образами и встроенными в сложную структуру спектакля фольклорными элементами.

Именно с Ольгой Пона¹² автору статьи удалось пообщаться лично (в рамках программы Международного фестиваля современного танца «На грани», Екатеринбург, 2020 г.), что позволило не только услышать позицию хореографа в отношении процесса взаимодействия техники современного

¹² Ольга Пона – педагог современного танца, хореограф, художественный руководитель «Челябинского театра современного танца» (Челябинск), лауреат Российской Национальной театральной Премии «Золотая маска» (2001, 2003).

танца и элементов народного танца, но и выявить основные смыслообразующие установки танца постфолк.

Ольга Николаевна, в своем творчестве вы обращаетесь к народному (фольклорному) танцу? Чем вызван этот интерес?

Я обращалась к фольклору, и неоднократно: в миниатюрах (в начале своего творческого пути), и в больших спектаклях (к примеру, «Три девицы под окном», «Ожидание»). Во многом мной движет сильная фольклорная музыка, которая влияет на меня и от которой я не могу уйти. Мне так хочется что-то сделать на эту музыку. Но, не иллюстрируя ее, а пользуясь ее мощью – ведь от этих корней идет такая энергия! Сила, в том числе и движенческая! Вот хочется соответствовать ей, прикоснуться к ней, быть рядом с очень мощной корневой культурой.

Как для вас представляется соединение двух приемов, форм мышления (элементов народного танца и техники современного танца)?

Я бы не сказала, что это совмещение двух приемов, подходов к движению. Я бы объяснила это как придумывание движений. А влияют ли на то, как ты придумываешь движения, твои корневые коды? Может быть, влияют. Но непосредственное изучение народного танца не влияет на меня. Влияет вообще мощь всего (и народного танца в целом, даже если бы я его не изучала). Я бы только любовалась на него, обзревала его – это бы воздействовало на меня. Это не механическое совмещение: ты не можешь объяснить это математически, технически (к примеру, такие-то элементы народного танца я вкрапляю в определенные движения современного танца). Я бы так не говорила. Ты придумываешь

движение заново и не думаешь: совмещается оно или нет? Это интуитивный поиск, не прагматический.

На ваш взгляд, какие новые качества движения получает техника современного танца от взаимодействия с элементами народного танца?

Движение, танец и тело танцовщика приобретает определенный колорит, окрас и глубину. В этом есть особенность того, кто двигается или придумывает движение – собственное видение автора. Неуниверсальность. Привлечение фольклорных элементов не всегда связано с поиском энергии, но это всегда очень мощно воздействует на зрителя и дает новые энергии для исполнительской техники танцовщика. В частности, и фольклорная музыка помогает в этом, потому как в ней заложена сильная внутренняя энергетика, витальность.

Как вы считаете, что объединяет народный танец и современный танец?

Их объединяет любовь к движению, к продуцированию (придумыванию) движений вообще. Ведь все фольклорные коленца, трюки, очень интересные фольклорные придумки и движения родились когда-то из импровизации простых танцоров, вышедших из народа и не имеющих образования, какой-либо системы в голове. Возникли просто из талантливого тела. Современный танец рождается точно так же. В этом смысле вот эта близость несомненна. И именно это их объединяет: и тому, и другому свойственна импровизационность, особенная личностная привязанность (то, как двигается один танцовщик, по-другому другой уже не сможет двигаться), это то, как изобретаются коленца. Но потом уже, например, нужно кому-то разучить особое коленце всей группе – тот сможет это сделать. Но, когда они изобретаются, они индивидуальны, персонифицированы, точно также как в современном танце. Другое дело, что фольклорный

танец в нашей стране стал таким, немного нивелированным, универсальным, ансамблевым, одинаковым (*имеется в виду направление «Народно-сценический танец»*). – Прим. авт.). В принципе, если мы рассмотрим корневую основу самого фольклора – то индивидуальные исполнители – это самородки, это импровизаторы, выдумщики, придумщики движений (коленец) и пр. До всего (до каждого движения) танцовщик, а особенно хореограф, должен дойти сам. Он не должен быть научен кем-то, а должен заново «открыть колесо». Это будет его личное открытие, собственное – то есть современный автор должен обратиться к своим архаическим корням, глубинной памяти. Это лучший способ приближения и включения.

Если вспомнить ваши работы, в особенности ранние спектакли, какой из них для вас является более запоминающимся и значимым в контексте соединения фольклорного танца и современного?

Наверное, это спектакль «Ожидание»¹³. Конечно, в нем присутствуют клишированные элементы фольклора: снег, валенки, фольклорные тулупы. Но, казалось бы, среди вот

¹³ Спектакль «Ожидание» является обладателем Российской Национальной театральной Премии «Золотая маска» в 2003 году в номинации «Современный танец/Спектакль».

Аннотация к спектаклю: Ожидание – это перманентное состояние русского человека – ожидание лучшей жизни, ожидание лета долгой зимой, ожидание любви, которая когда-нибудь придет. Когда ожидание становится основным элементом жизни, речь идет уже не о потерянном времени, а об одной из составляющих существования людей, которые повторяют себе, что завтра будет лучше, чем вчера. Вероятно, самое сложное для человека – просто наблюдать и принимать окружающее. Мы всегда искажаем картины нашими надеждами, ожиданиями, страхами. «Если какой-либо народ и может из надежды извлекать энергию, то это, несомненно – русский народ...» – Дж. Стейнбек.

Музыка: А. Айги, болгарский, тувинский, русский фольклор, группа «Урбан Трайб».

этой клюквы можно пробиться к чему-то настоящему, человеческому и типично русскому. Потому что «ожидание» – в том смысле, что вся наша жизнь – ожидание чего-то. Спектакль сделан в то время, когда даже транспорт ты вынужден был ждать на остановке 20–30 минут. И минуты ожидания – это было нормальным явлением, никто не нервничал. Ожидание хорошей жизни, доброго царя или большой любви, которой нет-нет, но ты все же думаешь, что она когда-нибудь да придет. Это основное наше качество. Мы живем ожиданием чего-то хорошего. И в этом смысле пробиться вот к этому состоянию, через все, казалось бы, поверхностные атрибуты фольклорного антуража было очень важно. Еще у меня был спектакль на шестерых мужчин – «Смотрящие в бесконечность»¹⁴. На сцене два певца пели частушки и фольклорные песни, а танцовщики исполняли сложный, технологический танец с бутафорией (табуретками), из которых они строили, целую башню. И вроде бы не было никакой связи. Но! Когда объединялись певцы и танцовщики, просто сидя на табуретах, как будто бы в избе, особенно в конце, и какая-то ментальная внутренняя связь наступала. Хотя не было никакой видимой иллюстративной связи с фольклором. Ее действительно не было. Но эта связь была более глубокая, внутренняя. Ее можно лишь почувствовать. И не обязательно человеку-зрителю, выросшему в нашей русской культуре. Но и мировому зрителю. Например, спектакль «Смотрящие в бесконечность» побывал, наверное, в

¹⁴ Аннотация к спектаклю «Смотрящие в бесконечность»: «бывают в жизни моменты, когда хочется остановиться, замереть, внимать звукам и видеть. Внимать звукам – не значит просто слушать, это значит – нужно дать утихнуть своим мыслям, стать безмолвным и пустым. Видеть, не значит просто смотреть, это значит пребывать в покое, слившись с окружающим». Древнекитайская мудрость.

Музыка: В. Гавел, Р. Икеда, русский фольклор.

27 странах мира, и было очень много его показов. И зрители понимали интуитивно эту связь.

Несмотря ни на что, мне по-прежнему дороги фольклорные элементы, и фольклорная музыка, и вообще все, что связано с фольклором. Просто, когда ты приступаешь к какой-то постановке, ты не то чтобы не хочешь повторяться, просто это слишком растиражировано. Не хочется делать еще одну версию. Нет такой задачи, быть привязанной к фольклору. Оно есть глубоко во мне, глубоко как в носителе культуры, и, наверняка, будет прорываться в каких-то маленьких деталях. Конечно, специальной задачи я себе сама не ставлю. Незачем. В культуре национальные корни, культурные корни очень важны – они делают тебя особенным и интересным для других культур.

Есть ли объективная причина полагать, что, используя взаимодействие народного и современного танца, мы можем актуализировать традиционные элементы, способы движения и т.п.?

Никакое явление в культуре не универсально, всеядно, мы не обязаны всех завлекать, кто не хочет завлекаться. Для каждого есть свой зритель. В спектакле «Ожидание», кстати, звучит болгарская музыка. И однажды, выступая в Европе, мы устроили обсуждение после просмотра. И одна девушка-болгарка спрашивает: «Отчего вы используете в своем спектакле болгарскую музыку?» А я ей ответила: «Потому что я ее чувствую, как родную, как свою. Это настолько близкое по корням». И вот вам, пожалуйста, еще один пример.

В спектакле «Ожидание», долгое время – «визитной карточки» коллектива, темой танцевального исследования становится неизбывная тоска по светлому будущему. Как

указано в авторской аннотации к спектаклю, ожидание лучшей жизни, ожидание лета долгой зимой, ожидание любви, которая когда-нибудь придет, – это перманентное состояние для русского человека. «И если какой-либо народ и может из надежды извлекать энергию, то это, несомненно – русский народ». Действительно, в России традиционно есть устойчивое понимание, что радостно и хорошо будет завтра («завтра лучше, чем вчера», «завтра будет утро»). Ожидание лучшего, надежда и тоска по будущему стали устойчивыми модусами русского характера.

Хореограф намеренно вводит в визуальный ряд спектакля клишированные элементы фольклора а ля рус: снег, оконце, валенки, шали и тулупы. Начиная с броских и всем понятных атрибутов «типично русского», автор идет вглубь, ко все более сложным, все более точным пластическим метафорам надежд и «метаний», взлетов и падений, отчаяния и безрассудства – всех этих никак не оправдываемых «ожиданий» русской души. Спектакль начинается с того, что на сцене в неловких позах стоят замотанные в платки и тряпки бесформенные особы. Подобно куклам-оберегам (Травница-кубышка, Крупеничка (Зернушка), Благополучница), отсылающим к языческому божеству «Костроме»¹⁵, они начинают двигаться, превращаясь, в определенный момент, в группу... мужчин. Мужчин-Петухов, Мужчин-Тореадоров, яростно раскручивающих свои жалкие одеяния, будто парадные плащи. На смену их победному танцу на сцене появляются три девушки, удерживаемые тросами. Бессиль-

¹⁵ Приблизительно с XV века конец весны знаменовало игрище «Похороны Костромы»: «одевшись в обноски, девушки собирались в назначенном месте и выбирали из своей среды “Кострому”, которая отделялась от подруг и стояла, потупив глаза и опустив голову. Подруги подходили к ней с поклонами, клали ее на доску и с песнями относили к речке. На берегу “Кострому” как бы будили и снимали с доски» [2, с. 67–68].

но повисая, они пытаются оторваться от земли – взлететь. Сдерживаемые, но не упавшие духом, каждый раз разбегаюсь, вновь и вновь они пытаются взмыть вверх над землей.

«Симптом ожидания» настойчиво присутствует в мгновении спектакля: девушки, укутавшись в вязаные платки, ждут, смотрят в замороженные стекла одинокого оконца и вновь ждут, тихо падает снег... и вновь ожидание. Неспешные беседы и неторопливость жизни сменяются партнеринговыми связками, где мужчины овладевают телами девушек (лица танцовщиц скрыты под непроницаемым полотном надетого на голову платья). После, под звуки колокольного звона, приведем описание критика, «три почти полностью обнаженные грации, вслепую медленно передвигаются между упавшими парнями, затем наденут валенки и застынут среди укутанных платками безликих баб как печальный итог ожидания. Грустная картинка, наполненная, однако поэзией, тишиной и любовью» [4].

Музыкальную основу спектакля составляют не только русские фольклорные речитативы и попевки, но и фрагменты тувинской, а также болгарской народной музыки. Этот коллаж неслучаен: объединяя различные фольклорные истоки, хореограф выводит поднятую в спектакле тему на общечеловеческий уровень. При соединении ее с композициями группы «Урбан Трайб», исполняющей электронную музыку, а также произведениями российского композитора, скрипача А. Айги¹⁶ происходит погружение в интонационный строй архаической старины и в современный звуковой мир. В этом коллаже как нельзя лучше угадываются отмеченные еще Ю. М. Лотманом такие свойства русского характера, русской культуры, как «динамичность, нестабиль-

¹⁶ Алексей Айги – российский композитор, скрипач, работает в эстетике, близкой к минимализму.

ность и постоянная внутренняя противоречивость» [6], ее иррегулярность.

Сложный интонационный рисунок дает основу причудливому пластико-хореографическому миксу. Он сочетает намеки на русские коленца и ритуальные жесты с современным танцем, элементами дискотеки и даже акробатикой. Он насыщен фолк-элементами и композиционными приемами, используемыми в народном танце: неизменные «гармошки» и проходочки, «ковырялочки» и размашистые движения танцовщиков, присядки и хлопущки. Как отмечает хореограф, с помощью танцевальной лексики «исследуется наша повседневность» [1], с ее очевидной утратой человеческого и привычного порядка вещей. Тем не менее, несмотря на трансформации, «движение национально идентифицируется» [5]. Теплые, порой интимные, человеческие нотки и лиричность заполняют сценическое пространство. И эта ускользающая и вновь обретаемая идентичность дает надежду на то, что и свой, издавна заведенный порядок, и общее человеческое все-таки возможны.

Танец постфолк оказался явлением, позволяющим показать этапное, качественное состояние культуры в целом. Обращение хореографов современного танца к фольклорным истокам обусловлено желанием найти первоосновы, первоначала самого видения, установить связь с традицией. В определенной степени, это больше похоже на зов «генетической памяти» – авторов все больше озадачивает не техническое усложнение танца, а возможность и желание вспомнить и открыть нечто иное в себе. Испытываемые противоречия между реальным существованием и внутренними ощущениями зачастую выражаются в постфолковой пластике.

Литература

1. Антропология языком танца // Медиазавод : сайт. – 2016. – 30 июня. – URL: https://mediazavod.ru/articles/daily/kultura/antropologiya-yazykom-tantsa/?sphrase_id=542856 (дата обращения: 17.04.2022).
2. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии. – М. : Искусство, 1964. – 368 с.
3. Мельдаль К. Поэтика и практика хореографии / пер. с англ. И. Богданова, О. Мичковского. – Екатеринбург ; М. : Кабинетный ученый, 2015. – 106 с.
4. Ратобильская Т. Полеты во сне и наяву. Театр современного танца Ольги Пона провел гастролы в Германии // Челябинский театр современного танца : официальный сайт. – 2007. – Апр. – URL: <https://www.ponadance.ru/reviews/press22.htm> (дата обращения: 17.04.2022).
5. Романова М. Смелость стать следующим // Челябинский театр современного танца : официальный сайт. – 2005. – URL: <https://www.ponadance.ru/reviews/romanova.htm> (дата обращения: 17.04.2022).
6. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа : сборник. – М. : Гнозис, 1994. – 547 с.

Anna Sergeevna Polyakova,
Yekaterinburg, Russia

POSTFOLK DANCE – INTUITIVE SEARCH FOR NEW MOVEMENT FORMS (FROM INTERVIEW WITH CHOREOGRAPHER OLGA PONA)

Abstract. The aim of the study is to consider the main characteristics of post-folk dance on the example of the play «Waiting» by choreographer Olga Pona (Chelyabinsk).

Keywords: folklore, folk dance, contemporary dance, dance direction, postfolk dance.