

Наталья Валерьевна КУРЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Поны: выйти за рамки традиционного танцевания |

Наталья Валерьевна КУРЮМОВА

Гуманитарный университет г. Екатеринбурга
620049, Россия, Свердловская область, г. Екатеринбург, ул. Студенческая, 19
Доцент кафедры хореографического искусства и художественной культурыКандидат культурологии
ORCID: 0000-0003-2951-9562

E-mail: currently63@yandex.ru

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРАТЕГИЯ ОЛЬГИ ПОНЫ: ВЫЙТИ ЗА РАМКИ ТРАДИЦИОННОГО ТАНЦЕВАНИЯ

В статье предпринята попытка рассмотреть творческий метод Ольги Поны, одной из ключевых фигур российского современного танца и танцтеатра рубежа XX–XXI веков. В творчестве хореографа преломилась уникальная художественно-историческая ситуация возникновения (как бы откуда) российского современного танца, в короткий срок ассимилировавшего накопленный почти за столетие в других странах опыт и стремившегося обрести собственную идентичность. Для понимания этого метода в статье устанавливается связь между творчеством Поны и ее историческими предшественниками – представителями американского танца постмодерн, европейского танцевального минимализма, а также сделан анализ ряда танцспектаклей из репертуара Челябинского муниципального театра современного танца. Для анализа метода Поны автор статьи обращается к ее спектаклям «Смотрящие в бесконечность» (2003), «Немного ностальгии» (2005), «Та сторона реки» (2007), «Притяжения» (2007), «Случайности» (2009), «Пунктиры» (2010); «Вертикальные связи» (2012), «Погружения и всплытия» (2013), «Укрытие» (2014), «Встречи» (2014), «Теоретическая модель абсолютной свободы» (2015), «Несинхронно» (2018), «Бегущие» (2020).

Анализ, опирающийся на структурно-формальный подход, отчасти – на теоретические наработки телесноориентированного дискурса в со-

временном танце, а также – на высказывания самой Поны (из интервью автору статьи), позволил сформулировать особенности ее художественного метода. Сложившийся в ситуации перехода от эпохи постмодернизма – к эпохе метамодернизма, трансформирующий, в этом контексте, идеи минимализма, этот метод предоставляет возможность адекватного по форме и художественно актуального «схватывания» и освоения ситуации человека эпохи дегуманизированной цифровой цивилизации. Будучи инструментом объективации внутреннего мира человека и человеческих отношений в абстрагированной движенческой практике тела/тел, связанный с распределением ответственности за художественный результат между хореографом и танцовщиками и тем самым как бы подтверждающий «смерть автора», – он одновременно обладает признаками сильной авторской индивидуальности, связанной с ним национальной ментальности. Несмотря на намеренно формальный, объективированный стиль работ хореографа, в них внятно артикулируется обеспокоенность ситуацией человека и человеческими отношениями во все усложняющемся мире.

Ключевые слова: информация, коммуникация, управление, энтропия, минимализм, машинность, движенческая комбинаторика, феноменальное тело, российский современный танец, информационное общество.

Основоположник кибернетики и теории искусственного интеллекта

Норберт Винер связывал понятия коммуникации и управления. На том основании, что толь-



Наталья Валерьевна КУРЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Поны: выйти за рамки традиционного танцевания |

ко обмен информацией делает возможным управление, обеспечивающее сопротивление «безудержному росту энтропии», то есть движению от порядка – к хаосу. Винер в контексте теории коммуникации-управления уравнивал живое существо (человек, но и не только он), общество как конгломерацию живых существ и те или иные технические устройства. «Физическое функционирование живых индивидуумов и работа некоторых из новейших информационных машин совершенно параллельны друг другу в аналогичных попытках контролировать энтропию путем обратной связи. Те и другие располагают сенсорными рецепторами... [для] сбора информации из внешнего мира ... и для использования этой информации в [своем] поведении... В обоих случаях эти внешние сообщения... проходят через преобразующие устройства – живые, если угодно, или неживые. Информация затем преобразуется в новую форму, доступную для применения на дальнейших стадиях деятельности. Как в животном, так и в машине эта деятельность имеет своей целью оказание воздействия на внешний мир»¹, – писал он в своем научном бестселлере 1948 года «Кибернетика [Управление и коммуникация] в животном и машине».

В обширном репертуаре спектаклей (сегодня их более тридцати, не считая хореографических миниатюр) хореографа Ольги Поны², чья творческая жизнь неразрывно связана с Челябинским муниципальным театром современного танца (в сентябре 2022 года знаменитая труппа отмечает свое тридцатилетие), наиболее

значительное место занимают спектакли, структура и содержание которых избегают миметической репрезентативности, будучи подчиненными, скорее, законам формальной логики. Машинность, антипсихологичность как способ сценического существования и телесная комбинаторика как способ движения танцовщиков, коллажированное сопоставление фрагментов (а не драматургическая связность и развитие) являются для Поны авторским приемом; ее, как художника, способом выражения. Возникающие на сцене состояния и образы волей-неволей направляют мысль в сторону дегуманизированной цифровой цивилизации.

Авторский стиль хореографа Ольги Поны, хореографа, художественного руководителя труппы Челябинского муниципального театра современного танца (в обиходе – «Pona dance») возникает и развивается с начала 1990-х годов – то есть, с того момента, когда в связи с известной исторической и культурной ситуацией в России получает легитимность современное искусство и современный танец (contemporary dance). Развиваются не сами по себе, но в ситуации активного культурного обмена и взаимодействия с культурными институтами и представителями (танцовщиками, хореографами, педагогами, исследователями, кураторами) тех стран, в которых процесс развития этих художественных практик был более длительным, непрерывным, шел полным ходом. И где, благодаря этому, был накоплен огромный информационный материал, сложились и активно развивались все новые виды, направления, формы; техники и технологии современного танца, танц-театра, разнообразных телесно-перформативных практик, а также теоретический дискурс, позволяющий все это рефлексировать.

¹ Винер, Н. Кибернетика и общество: сборник. – М.: Аст, 2019. – С. 18.

² Ольга Николаевна Пона – хореограф, педагог, заслуженная артистка РФ (2007), дважды лауреат Национальной театральной Премии «Золотая Маска»; спектакли Поны многократно становились лауреатами российских и международных фестивалей и конкурсов.



Наталья Валерьевна КУРЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Поны: выйти за рамки традиционного танцевания |

Творческая биография хореографа, обретение собственного «телесного письма», формирование авторского лексического модуля и композиционных принципов происходило постепенно и последовательно. Первым опытом танцевания, со слов хореографа, стало ее – шестнадцатилетней (!) первокурсницы – участие в самодеятельном студенческом коллективе политехнического института³. Это был коллектив народного танца. Год спустя его возглавил Владимир Пона⁴, превратив его, постепенно, в ансамбль хореографических миниатюр «Движение». В 1981 году будущий хореограф поступила на хореографический факультет Челябинского государственного института культуры, где получила опыт создания танцевальных этюдов и композиций. В институте преподавались традиционные дисциплины: классический, народный танец, а также балетный и историко-бытовой; современного танца в учебной программе тогда, конечно, не было.

Когда в 1992 году в ответ на обращение Владимира и Ольги Поны администрацией города Челябинска было принято решение сделать коллектив муниципальным, его танцовщиками оставались все те же участники бывшего любительского коллектива. Всех их объединял предыдущий опыт и огромный энтузиазм к созданию нового; это новое, по мысли Владимира Поны, должно было органично сочетаться с российской ментальностью и образами: посему, какое-то время, коллектив назывался «Русский

вариант». Свое нынешнее имя театр получил четверть века назад. Постепенно в него стали приходиться новые исполнители, выпускники института и училища культуры⁵ Челябинска. С самого начала, еще будучи артисткой труппы, Ольга Пона пробовала себя в создании хореографических постановок.

Интерес к современному танцу возник сразу: другое дело, что он не был артикулирован, не был определен термином «современный танец». «Просто было понятно, что мы выходили за рамки традиционного танцевания и это было самым привлекательным»⁶. Первые представления о некоторых техниках, направлениях современного танца (как и большинство российских артистов того времени) молодая хореограф получила благодаря мастер-классам, которые в начале 1990-х годов организовывались такими же энтузиастами из других городов России: Николаем Огрызковым в Москве⁷, Натальей Фиксель⁸ в Новосибирске, Натальей Агульник⁹ в Петропавловске-Камчатском, Львом

⁵ В настоящее время это Южно-Уральский государственный институт искусств имени П. И. Чайковского.

⁶ Пона О. Н. В моих спектаклях нет персонажей, а есть двигающиеся, танцующие люди: Рукопись / Беседовала Н. В. Курюмова. 25 июля 2022.

⁷ Огрызков Н. В. (1954–2010) – российский танцовщик, хореограф и педагог, основатель и художественный руководитель «Школы современной хореографии», первой профессиональной школы современного танца в России. В сентябре 1992 года организовал Выездной семинар American dance festival в Москве, где у российских танцовщиков, практически, впервые, появилась возможность получить мастер-классы по техникам танца модерн и джаз-танца у американских специалистов.

⁸ Фиксель Н. А. – российская танцовщица, хореограф, в 1982 году создала на базе Новосибирского государственного университета самодеятельный коллектив, ставший потом одним из первых в России театров современного танца, в настоящее время живет и работает в Москве.

⁹ Агульник Н. В. – российская танцовщица, хореограф, в 1978 году создала в Петропавловске-Камчатском самодеятельный коллектив «Контрасты», а в 1982 году, после переезда в Калининград, – театр современного танца «Инклюзы».

³ Владимир Романович Пона (1950–2021) – хореограф, педагог, создатель и художественный руководитель Челябинского театра современного танца до 2011 года.

⁴ 1970–1980-е годы были расцветом художественной самодеятельности в Челябинском государственном политехническом институте, впоследствии на этой базе образовались две профессиональные труппы: театры «Манекен» и «Русский вариант» (с 1997 года – «Челябинский муниципальный театр современного танца»).



Наталья Валерьевна КУРЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Поны: выйти за рамки традиционного танцевания |

Шульманом¹⁰ в Екатеринбурге. По ее словам, эти стажировки «давали пищу скорее уму, нежели телу, т. к. за этот срок ни одну технику не выучить, а вот иметь впечатление о том, что тело может двигаться по-другому, согласно видению данного педагога или хореографа, было можно»¹¹. Именно это «впечатление», по мнению хореографа, и есть «самое важное вобретении своего взгляда на движение и для понимания необходимости поисков собственного почерка как автора движенческих спектаклей»¹².

Первые хореографические работы Ольги Поны уже во второй половине 1990-х годов заставили обратить на неё внимание как на молодого автора и педагога. Она пылливо осваивала наработанный в Европе и США опыт, обогащая его своим авторским видением. О Поне заговорили как о хореографе, органично инкорпорирующем русскую проблематику в актуальные художественные формы.

В ее работах возникала своего рода диалектика быта и космоса. Шероховатая фактура повседневности (образы не слишком устроенной жизни русской глубинки) стыковались с абстрактными фрагментами; ординарные жесты, бесхитростные реплики (в спектаклях говорили), грубоватые отношения соседствовали с виртуозным партнерингом; в наигрыши гармонии, частушки вплетался электронный эмбиент. Например, в «Ожидании» (2002), где под весенние заклички оживает языческое божество – Кострома, где девчонки в валенках и платках

очень хотят понравиться парням в пиджаках, но могут вмиг все забыть и обернуться птицами, рвущимися прочь от земли (танцовщицы работают на тросах). В спектакле «Смотрящие в бесконечность» (2003) брутальный, «расхристанный» ансамбль семи мужчин в пиджаках на голый торс, мучительно преодолевающих разлад внутренний и внешний, вступал в контрапункт с дуэтом исполнителей народных песен. Акробатические снаряды, раскрашенные под «русскую березку», используются танцовщицами для динамичных перемещений в многомерном пространстве спектакля «Немного ностальгии» (2005). В «Той стороне реки» (2007), готовясь к свиданию, парни наглаживают утюгами рубахи, а потом – встречаются с девчонками, с ними же выпивают, закуривают, и вдруг... Что-то «прозревая», и сами парни, и их подружки превращаются в нечто метафизическое, словно отдельно взятые частицы мироздания, с их таинственной, непонятной обыденному сознанию, жизнью-движением.

Во второй половине 1990-х года сначала сама Ольга Пона (качестве приглашенного преподавателя), а далее – труппа с ее спектаклями, – начинает активную международную деятельность. Поддержка директора Школы развития Нового танца в Арнеме, исследователя современного танца Аарта Хаугей¹³ позволили ей укрепиться в авторских устремлениях. Постепенно виртуозная абстрагированная движенческая партитура вытесняет образы жизненной конкретности, становясь для Поны основной художественной стратегией. Узнаваемое с первых минут движенчески-визуально-

¹⁰ Шульман Л. В. – режиссер, продюсер, в 1990 году стал организатором екатеринбургского театра «Провинциальные танцы», в 1996 году «Школы современного танца» в Екатеринбурге, в 2004 году танцевальной компании «Проектное бюро Танцтрест»; в настоящее время живет в Санкт-Петербурге.

¹¹ Пона О. Н. В моих спектаклях нет персонажей, а есть двигающиеся, танцующие люди: Рукопись / Беседовала Н. В. Курюмова. 25 июля 2022.

¹² Там же.

¹³ Аарт Хаугей – основатель и директор Центра современного танца в Арнеме (Нидерланды), муж, соратник Ольги Поны. С начала 2000-х жил в Челябинске; как авторитетный арт-менеджер и арт-критик способствовал международному признанию российского современного танца.



Наталья Валерьевна КУРЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Поны: выйти за рамки традиционного танцевания |

акустически-смысловое качество ее спектаклей (которое можно отнести к постмодернистской тотальности, понимаемой как «особое существование морфологических характеристик в рамках современного искусства»¹⁴ вписывает авторский репертуар хореографа в число ключевых, базовых явлений российского (и не только российского) современного танца.

Как явление конца прошлого – первой четверти нового века, «театр Поны» – явление многозначное, его сложно отнести к какому-то одному художественному направлению. В ее композициях присутствует рецепция состояний как постмодерна (разочарование в идеалах и неверие в прогресс, усталость и энтропийность, ирония, цитирование, деконструкция, отсутствие эмоции, скольжение по поверхности; «смерть автора» воспринимается как событие и т. п.¹⁵), так и метамодерна (новая эйфория, созерцание и, одновременно, осознание невозможности старых метанарративов, энергия и порядок, постирония, присвоение, реконструкция, реабилитация эмоции, колебание между двумя противоположностями по вертикали; «смерть автора» уже не воспринимается как событие и т. д.¹⁶). Но наиболее отчетлива и полезна инструментально, на наш взгляд, связь художественного мышления хореографа в наиболее важных ее работах с искусством минимализма (*minimal-art*)¹⁷, возникшим в художе-

ственной среде Нью-Йорка на излете неоавангарда 1960-х годов (а через него – и с его истоками: конструктивизмом, абстракционизмом, супрематизмом).

Танцевальным аналогом минимализма явились творческие практики представителей первого, аналитического этапа американского танца постмодерн, описанного американским аналитиком современного танца Салли Бейнс в ее книге «Терпсихора в кроссовках»¹⁸, оказавшие влияние на все последующее развитие *contemporary dance*. Ключевые фигуры здесь – участники первого «Театра Джадсона»¹⁹: Ивонн Райнер, автор знаменитого «Нет-манифеста» и «Трио А» (пьесы, после которой, по словам Бейнс, «границы танца были взорваны»²⁰); Триша Браун, придумавшая метод так называемой «аккумуляции» (то есть танцевальной композиции, движенческая партитура которой основана на принципе арифметической прогрессии); Люсинда Чайлдс, которая искала строительный материал для своих минималистских композиций, работая с повседневными предметами или исследуя разнообразие вращений танцующего тела (в 1976 году по приглашению режиссера Роберта Уилсона она участвовала в постановке оперы знаменитого композитора-минималиста Филиппа Гласса «Эйнштейн на пляже»); Дэвид Гордон, разрабатывавший методы танцевальной репетитивности; Стив Пакстон, создатель контактной импровизации, метода создания движенческой структуры на основе

¹⁴ Меньшиков, Л. А. Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 204.

¹⁵ См. об этом: Хрущева, Н. А. Метамодерн в музыке и вокруг нее. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – С. 11–12.

¹⁶ Там же.

¹⁷ В числе наиболее важных представителей которого – четырнадцать британских и американских скульпторов, объединенных выставкой «Первичные структуры» (первой общей выставкой представителей направления) в 1966 году в Нью-Йорке – Дональд Джадд, Роберт Моррис, Карл Андре, Уолтер де Мариа, Дел Флавин, Сол Ле-

витт, Роберт Смитсон и др.

¹⁸ Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. – М.: Музей современного искусства «Гараж», Artguide Editions, 2018. – 312 с.

¹⁹ Объединения артистов на знаменитой площадке бывшей баптистской церкви Джадсон-черч, знаменитого в 1960-е годы центра нью-йоркского арт-андеграунда.

²⁰ Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. – М.: Музей современного искусства «Гараж», Artguide Editions, 2018. – С. 44.



Наталья Валерьевна КУРЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Пона: выйти за рамки традиционного танцевания |

алгоритма взаимодействий двух танцовщиков. Все они, так или иначе, стремились к объективации творческого процесса, стиранию границы искусство-повседневность, отказу от художественной экспрессии, иллюзорности, репрезентативности. Все они занимались демонтажем прежних танцевальных систем и разрабатывали новый язык танца, занимаясь телесной феноменологией, исследуя простейшие физические действия и создавая новые движенческие структуры на основе ординарных, повседневных действий. Новым строительным материалом становится элементарная движенческая единица, свободная от каких-либо содержательных коннотаций. Убедительным примером распространения американского танцевального минимализма, его освоения европейскими авторами является творчество Анны Терезы де Кеерсмакер. Одна из первых работ, принесших ей международное признание – «Фаза» («Fase», 1983) на музыку американского композитора-минималиста Стива Райха, где «опираясь на композиционные приемы Райха, Кеерсмакер открывает для себя хореографические принципы, в дальнейшем характеризующие её индивидуальный творческий стиль»²¹.

Конечно, Ольга Пона – хореограф уже совсем другого времени; опыт артистов, названных выше, для нее, как и для многих других представителей contemporary dance был многократно преломлен и воспринят опосредованно. Как художник, она мыслит шире любых концептов. Ориентируясь на выработанные в практиках западного искусства технологии, беря их на вооружение как удобные для собственного «высказывания», она остается самой со-

бой.

Так, основная идея минимализма как искусства, не являющегося выражением, изображением чего-либо, репрезентирующего только самое себя, коннотирует с ее авторским подходом. Хореограф не раз признавалась в том, что «не выносит на сцене фальшь, иллюстрацию чувств, наигранность, преувеличенные эмоции»²² и что в ее спектаклях «нет персонажей, а есть люди, двигающиеся, танцующие, делающие это с той степенью погружения в движение и проявляющие себя через движение, на которую они способны в данный момент в поисках художественной правды»²³.

И если художник-минималист «использует промышленные и природные материалы простых геометрических форм и нейтральных цветов (черный, серый), малых объемов, применяет серийные, конвейерные методы индустриального производства»²⁴ и сосредоточен на самой фактуре артефакта, а также пространстве, в которое он включен, то хореограф Пона работает с танцовщиком как таковым, с его феноменальным телом, являющимся только самим собой (и чья «нейтральность» от спектакля к спектаклю подчеркивается унифицирующей удобной, полуспортивной одеждой, как правило, серого, черного или белого цветов (т. е., «не-цветов»), и его движением в пространстве. В других компонентах спектакля на первый план также выходит их «тело», фактура: музыкальный трек (хореограф предпочитает говорить о саунд-дизайне, потому что это, как правило, музыка «конкретная»: шумы, звучания

²¹ Антипова, А. Д. Танец и музыка 2-й половины XX века: аспекты взаимодействия: Дис. ... магистра по направлению 52.04.01 «Хореографическое искусство» / А. Д. Антипова; Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. – СПб., 2013. – С. 28.

²² Пона О. Н. В моих спектаклях нет персонажей, а есть двигающиеся, танцующие люди: Рукопись / Беседовала Н. В. Курюмова. 25 июля 2022.

²³ Там же.

²⁴ Бычков, В. В. Минимализм // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607 с.



Наталья Валерьевна КУРЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Поны: выйти за рамки традиционного танцевания |

природных или техногенных процессов, перкусии, иногда – случайные музыкальные фрагменты как акустическое явление); свет (и не-свет – темнота), видео – как визуальная среда; пространство сцены – как организуемый движенческим материалом континуум.

Что до серийности, промышленной «конвейерности», провозглашенной минимализмом, то большинство спектаклей репертуара Поны, действительно, отличается некая узнаваемая, «матричная» структура целого. Эта выработанная интуитивно в процессе создания спектаклей матрица определяет внутреннюю связность составляющих композицию каждой работы элементов, тщательно отобранных и конструктивно-функциональных. Плотная движенческая ткань спектакля построена на бесконечной в своих вариантах комбинаторике самых разнообразных и неожиданных движений тела/тел (виртуозные тела танцовщиков двигаются словно вопреки анатомическим возможностям) и его/их частей, конечностей. «Какой тип движения меня интересует?», – размышляет Ольга. «Сложное, плотное, “закрученное”, как бы разъятое на мелкие составные части. Нет большего удовольствия, чем наблюдать над сложно и изобретательно двигающимся танцовщиком»²⁵. Модульность («разъятость на составные части», каждая из которых – завершённый движенческий паттерн) и лексическая гомогенность фрагментов (сложенные и разрабатываемые из этих модулей соло, дуэты, трио, квартеты, алеаторика ансамбля) обуславливают их точную «пригнанность» друг к другу. В их сопоставлении ощутима внутренняя логика, системность. Если вновь обратиться к риторике минимализма, каждый такой спектакль напо-

²⁵ Пона О. Н. В моих спектаклях нет персонажей, а есть двигающиеся, танцующие люди: Рукопись / Беседовала Н. В. Курюмова. 25 июля 2022.

минает собой артефакт с «определённым заранее результатом творческого процесса»²⁶ (разумеется, за каждым из них – кропотливая и, в конечном счете, интуитивная работа). «Свои спектакли я не ставлю, а конструирую. Работа над этюдами позволяет накопить материал, который потом комбинируется, как будто это конструктор лего. Так, методом проб и ошибок, постепенно приходишь к той структуре, которая кажется единственно верной»²⁷, – говорит об этом хореограф.

Минималистский принцип «все – из одного»²⁸ проявлен в аэмоциональной, лишённой инерции «естественности» и/или конвенциональности той или иной танцевальной системы, в комбинаторике двигающегося модульно тела. Так, идея спектакля с характерным названием «Теоретическая модель абсолютной свободы» (2015) подсказана необычными кинетическими объектами, созданными челябинским инженером-самородком Николаем Панафидиным. Траектории, прочерченные этими *regretuum mobile* до бесконечности вариативны, никогда не повторяются. Хореографом, которая предложила трем танцовщицам и одному танцовщику соревнование с подобным объектом на сцене, двигало любопытство: способно ли человеческое тело, наделенное сознанием, памятью, опытом, а еще – анатомическими ограничениями – соревноваться с безупречной машинной логикой?

Вопрос художественной коммуникации «автор-артефакт-зритель» (вернее, нарушения ее традиционной модели) чрезвычайно важен в

²⁶ Бычков, В. В. Минимализм // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607 с.

²⁷ Пона О. Н. В моих спектаклях...

²⁸ См. об этом: Ухов, Д. П. Что надо знать кинематографистам о минимализме? // Киноведческие записки. – 1995. – № 26. – С. 133–143.



Наталья Валерьевна КУРЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Поны: выйти за рамки традиционного танцевания |

неоавангардной минималистской антиэстетике, проблематизирующей границы жизни-искусства. Художникам-минималистам были близки идеи Л. Витгенштейна (истинное значение слово приобретает только при его употреблении в том или ином контексте) и М. Мерло-Понти (значение определяется включенностью тела в его пространственный горизонт). Это означает то, что «никакие чувства или намерения автора... не могут считаться “гарантом” значения: оно зависит от взаимодействия между произведением и зрителем в публичном пространстве»²⁹. Поэтому художник должен устранить собственную субъективность, предложив лишь определенную структуру, применяя метод «обезличенной технологии производства», который становится «средством изгнания из объекта последних остатков “ауры” следов “руки художника”... уникальности произведения»³⁰. Именно минималисты вводят эссе Ролана Барта «Смерть автора» в художественный «обиход».

В спектаклях Поны вопросы авторской субъективности и «ауры уникальности» сняты. Чему немало способствует, во-первых, «тотальная включенность» (по ее выражению) танцовщиков в производство спектакля. Во время репетиций они создают большое количество этюдов в предлагаемых хореографом движенических рамках. «Самый главный мой интерес – обнаружить каждого из них пластически, проявить, вытащить наружу. Как это возможно? Только через индивидуальные поиски собственной пластики». И, главное – убеждение хореографа, что авторский диктат во взаимодействии со зрителем неприемлем: «В современном искус-

стве это неуместно, зритель сам определяет содержание спектакля через личное восприятие и собственный опыт, и рядом сидящие два зрителя могут иметь два самостоятельных мнения по поводу одной и той же работы. В этом и сила современного искусства: предлагать материал для размышления и формирования своего мнения, впечатления, суждения»³¹.

Сами названия спектаклей – «Бегущие» (2020), «Теоретическая модель абсолютной свободы» (2015), «Встречи» (2014), «Вертикальные связи» (2012), «Притяжения» (2007), «Случайности» (2009), «Пунктиры» (2010); «Укрытие» (2014), «Встречи» (2014), «Несинхронно» (2018) – достаточно нейтральны; их (и названных так спектаклей, разумеется) задача не столько направлять мысль зрителя в конкретное русло, сколько создать широкий контекст для ее (мысли) работы.

Крик петуха «включает» картинку: сцену заливают узорчатый свет движущихся софитов; полуавтоматический женский голос по-английски перечисляет, кажется, какое-то меню – шоу должно начаться! И оно начинается. Это – спектакль «Погружения и всплытия» (2013). После эффектного подиумного выхода группы пяти мужчин в брюках и цветных футболках в заявленном «шоу» явно что-то идет не так. Перемещаясь по сцене из одного места в другое в сопровождении ударного бита, они совершают серии четко фрагментированных, синхронных движений: лексика ограничена набором определенных, сложно комбинирующих тело па. Тонкая ирония автора «переключает» из режима поверхностного скольжения (шоу) – вглубь. Под шумы производственных процессов, тела дисциплинированных человеко-машин работа-

²⁹ Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер [и др.]; ред. русского издания А. Фоменко, А. Шестаков; вып. редактор Л. Ашеулова. – М.: Музей современного искусства «Гараж», Ад Маргинем Пресс, 2015. – С. 538.

³⁰ Там же.

³¹ Пона О. Н. В моих спектаклях нет персонажей, а есть двигающиеся, танцующие люди: Рукопись / Беседовала Н. В. Курюмова. 25 июля 2022.



Наталья Валерьевна КУРЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Пона: выйти за рамки традиционного танцевания |

ют послушно и безукоризненно. Промежутки активного движения разделены паузами, словно установленное где-то кем-то реле замыкает и размыкает электроцепь. После очередной паузы – рассинхронизация: фазы движения тел, работающих по одному движенческому алгоритму, перестают совпадать. Белый свет сканера заливает первый план сцены, и в этом ослепительно-безжизненном свечении каждый из пяти инсталлируется со своей собственной комбинацией. В темноте дальних планов возникают семь девушек (черные майки, цветные брюки-стрейч) – их черед выйти в полосу света со своими эволюциями. Движения тел прочерчивают четкие линии: параллельно, перпендикулярно сцене, диагонально. И если первая часть сохраняет автономию женской и мужской групп, то в серии одновременных дуэтов происходит их объединение. В каждой паре он и она взаимодействуют словно детали механизма, собираясь-пересобираясь в изобретательные конструкции со сложными «сцепками», захватами, поддержками. «Отношения» предельно объективированы: «ничего личного», только механика взаимодействий, по-прежнему управляемая регулятором «on-off». Третья часть – серия теперь последовательных дуэтов. Все та же, или более усложненная, механика. Во взаимных притяжениях / отталкиваниях, погружениях / всплытиях, движенческих импульсах и зависаниях, прикосновениях и перекатах, падениях и кульбитах, обмене – пусть «холодными», отчужденными взглядами – во всем этом конструктивистски-функциональном, пластично-эффективном движении, тем не менее, возникает драматургия человеческих отношений. «Полностью абстрактным спектакль быть не может по той причине, что перед нами на сцене человек, у него две руки, две ноги, голова и т. д. Т. е. само тело изначально не абстрактно. Это

дает зрителю пищу для размышления, связанного с человеком, его эмоциями и взаимоотношениями с партнерами по сцене. И, как правило, зритель складывает свою собственную историю, если она ему необходима»³².

Один в числе других спектаклей труппы, «Погружения и всплытия», – своего рода окно, браузер в, кажется, четко просчитанную, функционирующую бесперебойно систему. Человеческое ли это общество, киборг-цивилизация будущего, отдельно взятый организм или Вселенная с ее законами движения небесных тел, – в своих нон-фикшн спектаклях Пона отвергает подобные метафоры. Нелишним будет напомнить, что по первому своему образованию Ольга Пона – инженер, то есть человек, приученный мыслить системно, логично, технологично. Ее метод достаточно точно «регистрирует» состояние человека в ситуации современного информационного общества, вся суть которого сведена к процессам хранения, преобразования, передачи информации и постоянного управления-регулирования процессов жизнеобеспечения и функционирования перед лицом неизбежной энтропии...

Конечно, вряд ли можно было говорить о Поне как художнике и восприятию того или иного ее спектакля как глубоко захватывающем переживании, если бы все сводилось к констатации неких общих процессов, свойственных той или иной системе и воспроизведении их в определенном типе танцевания. Как художник, который живет и творит шире какого-либо концепта, Пона глубоко и остро ощущает хрупкость человека и человеческих отношений во все усложняющемся, все более массовом, все более бесчеловечном мире, балансирующем на

³² Пона О. Н. В моих спектаклях нет персонажей, а есть двигающиеся, танцующие люди: Рукопись / Беседовала Н. В. Курюмова. 25 июля 2022.



Наталья Валерьевна КУРЮМОВА

| Художественная стратегия Ольги Пона: выйти за рамки традиционного танцевания |

границы порядка и рассеивания, организации и хаоса (о гармонии в этом мире речь не идет совсем).

В каждом спектакле автора есть фрагменты, в которых достигаются особые состояния пронзительности, глубины, значительности происходящего. Возникают и работают они вне нарративных коннотаций – на уровне тактильных и метакинестетических (то есть передаваемых зрителю) ощущений движения. Они работают за счет неожиданных гравитационных «зависаний» и рапидов в партнерингах и соло, напоминающих выход в невесомость (на которые Пона и ее танцовщики – большие мастера); неожиданного включения таких музыкально-звуковых треков, что захватывают не только дух, но все тело; умелого распределения знаковых движеческих оппозиций: синхрон – рас-синхрон, движение упорядоченное, автоматизированное, «бесчеловечное» – свободное, текучее, человеческое. Работают благодаря особым отношениям со временем: оно способно сжиматься и расширяться, у него нет ни начала, ни конца – оно течет, как природный или рефлексивный процесс помимо зрительского «включения» / «выключения» в спектакль. За счет суггестивных, емких, запоминающихся финалов, которые как-то сразу ставят все на место. Так, в «Погружениях и всплываниях» мы застаем всю группу танцовщиков на заднем плане сцены, словно «мерцающей» сквозь поверхность воды, перед тем как «погрузиться» вникуда. В финале спектакля «Встречи» (2015) все танцовщики «замирают» на вертикальной конструкции в глубине сцены. Устремленные к единственной и главной встрече в жизни, они словно пойманы в клетку собственного одиночества и отчуждения. Пэкшот «Вертикальных связей» – четыре женские фигуры, друг напротив друга, с устремленными ввысь, гибкими, «мерцающи-

ми» руками – исчезают в луче света. В «Бегущих» – две линии изгибающихся, как бы ревер-берирующих тел, разделены фокусированным голубым лучом прожектора верхней галереи. Но, в последний момент, в этой холодно-сияющей полосе, оттеняющей темноту, каждый из них встречается с кем-то из противоположной шеренги, ладонями рук.

Анализ всех этих свойств – тема отдельного исследования.

Список литературы

Антипова, А. Д. Танец и музыка 2-й половины XX века: аспекты взаимодействия: Дис. ... магистра по направлению 52.04.01 Хореографическое искусство / А. Д. Антипова; Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. – СПб., 2013. – 68 с.

Бейнс, С. Терпсихора в кроссовках. – М.: Музей современного искусства «Гараж», Artguide Editions, 2018. – 312 с.

Бычков, В. В. Минимализм // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607 с.

Винер, Н. Кибернетика и общество: сборник. – М.: АСТ, 2019. – 288 с.

Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер [и др.]; ред. русского издания А. Фоменко, А. Шестаков; вып. редактор Л. Ашеулова. – М.: Музей современного искусства «Гараж», Ад Маргинем Пресс, 2015. – 816 с.

Меньшиков, Л. А. Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 200–212.

Пона, О. Н. В моих спектаклях нет персонажей, а есть двигающиеся, танцующие люди: Рукопись / Беседовала Н. В. Курюмова. 25 июля 2022.

Ухов, Д. П. Что надо знать кинематографистам о минимализме? // Киноведческие записки. – 1995. – № 26. – С. 133–143.

Хрущева, Н. А. Метамоде́рн в музыке и вокруг нее. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – 303 с.



Natalia V. KURYUMOVA

| Artistic Strategy of Olga Pona: Go beyond the Traditional Dance |

Natalia V. KURYUMOVA

Humanitarian University of Yekaterinburg
 19, Studencheskaya st., Yekaterinburg, Sverdlovsk region, 620049, Russian Federation
 Associate Professor of the Department of Choreography and Artistic Culture
 PhD (Cultural Studies)
 ORCID: 0000-0003-2951-9562
 E-mail: currently63@yandex.ru

ARTISTIC STRATEGY OF OLGA PONA: GO BEYOND THE TRADITIONAL DANCE

The article attempts to consider the creative method of Olga Pona, one of the key figures of Russian contemporary dance and dance-theater at the turn of the 20th–21st centuries. In the creative work of the choreographer, a unique artistic and historical situation of the emergence (as if from nowhere) of Russian contemporary dance was refracted. In a short time it assimilated the experience accumulated, almost for a century, in some other countries and striving to acquire its own identity. The article establishes a connection between the works of Pona and some of her historical predecessors – representatives of American postmodern dance, European dance minimalism and presents the results of the analysis of a number of dance performances from the repertoire of the Chelyabinsk Municipal Contemporary Dance Theater. To analyze Pona's method, the author of the article turns to her performances *Watching at Infinity* (2003), *A Little Nostalgia* (2005), *That Side of the River* (2007), *Attractions* (2007), *Accidents* (2009), *Dashes* (2010); *Vertical Links* (2012), *Immersion and Surfacing* (2013), *Shelter* (2014), *Meetings* (2014), *Theoretical Model of Absolute Freedom* (2015), *Unsynchronous* (2018), *Runners* (2020).

An analysis based on a structural-formal approach, partly on theoretical developments in the body-oriented discourse, and also on some statements by Pona herself (from an interview with the author of

the article) made it possible to come conclusions and formulate more clearly some features of her artistic method. The method, prevailing in a situation of transition from the postmodernism to metamodernism, transforming, in this context, some ideas of minimalist art, provides an opportunity for adequate in form and artistically relevant «grasping» and mastering the situation of a person in the era of dehumanized digital civilization. Being a tool for objectifying the inner world of a person and human relations in an abstract movement practice of the body/bodies; associated with the distribution of responsibility for the artistic result between the choreographer and the dancers, and thus, as it were, confirming the «death of the author» – at the same time, it has signs of a strong author's individuality, the national mentality associated with it. Despite the deliberately formal, objectified style of the choreographer's work, they quite clearly articulate concern about the situation of man and human relations in an increasingly complex world.

Key words: information, communication, control, entropy, minimalism, mechanicalness, movement combinatorics, phenomenal body, Russian contemporary dance, information society.

References

Antipova, A. D. (2013). Tanets i muzyka vtoroy poloviny XX veka: aspekty vzaimodeystviya: Dissertatsiya ... magistra po napravleniyu 52.04.01 Horeograficheskoe iskusstvo [Dance and music of the 2nd half of the 20th century: Aspects of interaction: Thesis ... master in

the direction 52.04.01 Choreographic art]. Vaganova Ballet Academy. (In Russian).

Banes, S. (2018). Terpsihora v krossovkah [Terpsichore in sneakers]. Garage Museum of Contemporary Art, Artguide Editions. (In Russian)

Bychkov, V. V. (2003). Minimalizm [Minimalism]. In



Natalia V. KURYUMOVA

| Artistic Strategy of Olga Pona: Go beyond the Traditional Dance |

Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka. Rosspen. (In Russian).

Wiener, N. (2019). *Kibernetika I obschestvo: Sbornik* [Cybernetics and society: Collection]. Ast. (In Russian).

Foster, Kh., Krauss, R., Bois, Y. A. (Eds). (2015). *Iskusstvo s 1900. Modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism]. Garage Museum of Contemporary Art, Ad Marginem Press. (In Russian).

Menshikov, L. A. (2021). *Postmodern v iskusstve: istoricheskiy i semioticheskiy aspekty* [Postmodern in art: historical and semiotic aspects]. *Bulletin of the Vaganova Ballet Academy*, 6 (77). 200–212. (In Russian).

Pona, O. N. (2022). *V moikh spektaklyakh net personazhey, a yest' dvigayushchiyesya, tantsuyushchiye lyudi.* [In my performances there are no characters, but there are moving, dancing people]. *Manuscript.* (In Russian).

Ukhov, D. P. (1995). *Chto nado znat' kinematografistam o minimalizme?* [What do filmmakers need to know about minimalism?]. *Film history notes*, 26. 133–143. (In Russian).

Khrushcheva, N. A. (2020). *Metamodern v muzyke i vokrug neye* [Metamodern in music and around it]. Ripol classic. (In Russian).

