

УДК 793.31

Александр Гаврилович Бурнаев

## МОРДОВСКИЙ ТАНЕЦ: ВЕКТОРЫ РАЗВИТИЯ

Мордовский народ — уникальная этническая общность, включающая два субэтноса — мокшу и эрзю, которые ориентированы на сохранение культурных традиций и их воспроизводство, на поддержку этнических знаний. В современной гуманитарной науке актуальным является исследование культурных практик этносов по сохранению их исторической и культурной памяти.

Доктор философских наук, профессор Н. И. Воронина отмечает, что мордовская танцевальная субкультура «по своей сути не менее уникальна, чем какая-то другая общенациональная российская»<sup>1</sup>. Она функционирует как самостоятельный объект, как некий «срез» общественной жизни народа в пространственно-временном поле его развития. Мордовская хореография в начале XXI в. представляет собой сложное, многогранное явление: как реальное накопление эмоциональной жизни, темперамента, привычек, установок, мотиваций и способов восприятия, которые наследуются поколениями, генерируя импульсы. Можно считать, что танец у мордвы как одно из самых сильных проявлений эмоциональной и психической жизни человека и как один из

элементов социальной и духовной жизни народа превращается в культурный текст эпохи.

Важнейшим элементом исследования мордовского народного танца является историзм, который обосновывает динамические факты развития танцевального творчества этноса. Искусствовед Г. Вёльфлин подчеркивает, что «современ-

ный человек всюду ищет искусства, от которого сильно пахнет землей. Не чинквеченто, а кватроченто — излюбленная эпоха нашего поколения: решительное чувство действительности, наивность глаза и ощущения»<sup>2</sup>. Без заимствования исторических культурных форм танцевальной практики немислима творческая хорео-

*Государственный ансамбль песни и танца «Умарина».  
«Сурские мордвинки» (постановка А. Г. Бурнаева)*



графическая деятельность специалиста по воспроизводству и сохранению этнического наследия мордвы в этой области, без реторсии, т. е. принятия законов и стабилизации правил мордовского танцевального искусства, может исчезнуть не только вековая традиция, но и сценический профессионализм.

Возможности мордовского танца, характерные для сферы народного творчества, сегодня активно внедряются в сферу профессионального танцевального искусства. Основными элементами выразительности танца являются «пластичность и живописность»<sup>3</sup>. Это а) первостепенная (субстанциональная) привлекательность движений тела в танце; б) образительная живописность движений танца; в) композиционное (многоуровневое) построение пластики исполнителя; г) исполнительская сосредоточенность на субъективном содержании техник танца.

Взаимодействие мокши и эрзи имеет как общие танцевальные черты, так и различия в движениях рук и ног, в ритмических особенностях, в покрое костюма, разрезы которого как бы регулируют походку и шаги в танце, в обилии женских украшений и т. д. Однако

необходимо отметить что, на фоне современных авторских трактовок мордовского танца при более внимательном наблюдении просматриваются контуры его определенной строгой системы.

Картину мордовского танца можно представить в виде нескольких векторов: формы, образы, идеалы, ценности и принципы. Динамично развиваясь, мордовский танец сегодня наполняется как фольклорными традициями с устоявшимися пластикой тела и движениями, строго регламентированными жестами, пластическими знаками, символами, этническими движениями, так и современной стилистикой в виде этнического фолк-танца как авангардного явления, преобразующего и формы, и образы, и костюм, и лексику, принятую в культуре XX в. Потребность такого обновленного народного танца продиктована самой жизнью, «складывается из внешней выразительности и универсального смысла человеческого тела»<sup>4</sup> и становится достоянием сценического мордовского танца.

Основой сценического мордовского танца является синтез как традиционных элементов образительной пластики и бытовой прямолинейности, так и грациозности хореографии и актерского мастерства. Поэтому при воспроизведении мордовского танца необходима расшифровка и сопоставление движений с оставшимися образцами («памятниками») народного танцевального творчества мордвы. Здесь не обойтись без «кинемографической», созданной С. С. Лисициан, записи движений, фиксирующей движенческий рисунок танца (перемещение по сценической площадке),

«Сузгарские кумовья»  
(постановка А. Г. Бурнаева)



А. А. Рыбина-Егорова. Мордовский танец. 2011. Холст, масло

ритмические особенности, уточняющей и дополняющей наглядную картину танца. Подобный «синтез» порождает в мордовском танце следующие явления: а) *синтетичность*, основанную на интерпретации образцов народного творчества<sup>5</sup>; б) *синтетичность*, базирующуюся на сравнительном анализе отдельных бытовых элементов<sup>6</sup>; в) *эkleктичность*, представляющую мозаичность сочетания пластики и движений как *status quo*<sup>7</sup>. Для полного восприятия и сведения их в определенную пластическую систему, конечно, необходима музыка (для сопровождения мордовского танца чаще используется гармонь).

Подчеркнем, что одним из важных принципов в мордовском танце является линейность, которая часто воспринимается как образ: а) исполнители двигаются по определенным, точным линиям; б) расположение линий в танце может принимать «каноническую остроугольность»; в) встречается криволинейность; г) функция линейности выполняет значение «ломанности» по отношению к другим движениям в танце; д) линия при-



сутствует также и в нелинейном танце (квадратном, круговом). Принцип линейности взаимодействует с геометрическими формами: круг, квадрат, ромб, треугольник и т. п., образуя комбинирование и открывая путь в область свободных форм современного танца.

В настоящее время в мордовском танцевальном искусстве происходит пластическое слияние разных стилей в движущийся поток этнического триединства: соединение, сочетание и составление. В итоге констатируем новое направление, получившее название «фолк», характеристики которого сводятся: а) к стилевому синкретизму — смещению и пересечению жанров танцевального искусства; б) к культурной неопределенности и отсутствию символических глубин танца; в) к «деканонизации» — «борьбе» с традиционализмом; г) к «работе на публику», утверждающую активную визуализацию танца; д) к утверждению в сценической практике новых форм — сюиты и одноактных шоу, танцевальных представлений на фестивалях и конкурсах современной хореографии.

Ведущим стилем в этом случае становится *эklekтика* — явление в области мордовской тан-

цевальной культуры со статусом нового направления фолк-танца, для которого характерны многомерность и многосоставность, многостилье, разностилье, граничащее порой с механическим бесстильем. Такое «диалогическое миропонимание» зиждется на фундаментальной противоположности мировоззрений<sup>8</sup>, его смысл одновременно разводящий и соединяющий противоположные ипостаси танцевального творчества мордвы. Часто в этих случаях использует-

ся *эксперимент как метод* в интерпретации мордовского танца, разрешающий принципиальное разрушение эстетических норм поведения исполнителя ради поиска новых моделей. «Экспериментировать — значит рисковать в отношении восприятия публики, часто пребывающей во власти стереотипов»<sup>9</sup>.

В танцевальной культуре начала XXI в. характерные приемы фольклорно-этнографических пластов танца часто заменяются варьи-



*«Перхляйские перетопы»  
(постановка А. Г. Бурнаева)*

*Фольклорный ансамбль  
«Мокшень баярава»  
с. Вадовские Селищи  
Зубово-Полянского района*



ванием, аранжировкой традиционного материала, реже цитированием. Для более объективного освещения мордовского танцевального прошлого необходимо учитывать данные предшественников (мнения, слова, жесты, пластика, танец и т. д.), а также знать и использовать содержание мордовских этнических текстов (письменных, устных), тем самым вживаться в изучаемую эпоху, «проигрывать» ситуации, мысли, роли и



«Сузгарские кумовья»  
(постановка А. Г. Бурнаева)

корпуса, головы), то неценима роль реального человека — мордвина, который «выговаривал» и «вытанцовывал» бы скрытые этнические образцы танца. «Диалог с прошлым только тогда будет свободным от всякой апологии, а следовательно, и от субъективизма, когда понимание прошлого будет пониманием не во имя понимания, а во имя исчерпания всей глубины его исторической перспективы», — отмечал Г. К. Вагнер<sup>10</sup>.

Описать методически грамотно мордовское прошлое, «как это действительно было», нельзя ни при помощи «автохтонных моделей», ни при помощи «аналитических конструкций». «Автохтонные модели» страдают ошибками, причину которых можно определить как «воображение эпохи о себе». «Аналитические конструкции» от-

личаются отрывом от действительности, необходимо нечто третье — «диалог» между прошлым и современностью. Теория диалога с прошлым на уровне «собственного голоса» минувшей эпохи лежит в основе современной историографии (направление комплексного метода, за рубежом получившее название «социально-историческая психология»).

Мордовский фолк-танец как нечто авангардное, новое явление не похож на народный «чистый» танец ни по рисунку, где геометрические фигуры расположены в линейно-круговом порядке, ни по формам традиционных плясок и квадратных кадрилией, он и не светский, и не балльный танец. Он как современный жанр меняет векторы сценической хореографии и стоит особняком от представленных форм танцевального искусства. Приемы сплетения в фолк-танце эмоционального настроения танцовщика, изобретательности и реконструкции бытовых движений постановщика, динамичном обобщении конкретных техник танцевального тренинга исполнителя делают его уникальным и востребованным в современном мире.

получать результат — своего рода образец мордовского танца. Поскольку пластический язык этнического мордовского танца с его образным началом воплощается частями тела (движениями рук, ног,

лей», ни при помощи «аналитических конструкций». «Автохтонные модели» страдают ошибками, причину которых можно определить как «воображение эпохи о себе». «Аналитические конструкции» от-

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

- <sup>1</sup> Воронина Н. И. Аксиология Саранска // Наука и инновации в Республике Мордовия : материалы III респ. науч.-практ. конф. «Роль науки и инноваций в развитии хозяйственного комплекса региона». Саранск, 2004. С. 560.
- <sup>2</sup> Вёльфлин Г. Классическое искусство : Введение в изучение итал. Возрождения / пер. А. А. Константиновой, В. М. Неветжиной. СПб., 1999. С. 3.
- <sup>3</sup> Дадианова Т. В. Пластичность как физиогномическая характеристика искусства и как теория художественного творчества. Ярославль, 1993. 130 с.
- <sup>4</sup> Кондратенко Ю. А., Логинова М. В. Проблема пластичности и выразительности в искусстве. Саранск, 2002. С. 4.
- <sup>5</sup> См.: Антономова Н. С. Рассудок. Разум. Рациональность. М., 1988. С. 49.
- <sup>6</sup> См.: Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства : в 2 т. М., 2001. Т. 2. С. 58.
- <sup>7</sup> См.: Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. 1984. Вып. 3. С. 16.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Логинова М. В. Выразительность молчания как проблема эстетической онтологии. Саранск, 2003. С. 44.
- <sup>10</sup> Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987. С. 67.

Поступила 01.04.2022