

Н. И. Воронина, Н. А. Догорова

**Антропозэстетический «экран» танцевальной пластики мордвы**

В статье рассматривается культурологическое и искусствоведческое определение понятия «антропозэстетический экран танцевальной пластики мордвы». Впервые проводится анализ данного феномена в соотношении с антропологическими физическими комплексами. Основное внимание уделяется изучению историко-этнографических текстов и научным подходам современных авторов, необходимым для объекта познания сущности этнических свойств пластики, манеры и танцевальности у мордвы. Ключевым инструментом анализа выступают разнородные пласты танцевальности, проявляемые как внутри единой системы этнопластического мышления субэтносов (эрзя и мокша), так и в иновлиниях, продиктованные этнопсихологическим фактором и различными формами синкретической творческой деятельности. Определяются языковые границы в структуре и содержании архаического поэтического текста, а также процессы перехода атрибутов образной деятельности из одной знаково-изобразительной культуры танца в другую. Выделены темпо-ритмические основы образной пластики в этническом танце как семантически значимые зоны и виды танцевального «высказывания»: изобразительно-имитационный, драматический и сюжетный. Трансформация народной (непрофессиональной) бытовой среды проанализирована в пересечении синкретичного ряда источников выразительного и изобразительного планов (костюм, орнамент, темпо-ритмическая основа этномызыки, лексическая композиция танцевального шага и изобразительные признаки пластической манеры рук и корпуса).

**Ключевые слова:** танец, пластика, манера, походка, танцевальность, изобразительно-выразительные средства.

N. I. Voronina, N. A. Dogorova

**An Anthropoesthetic "Screen" of Mordva Dancing Plasticity**

In the article a culturological and art criticism definition of the concept "anthropoesthetic screen of Mordva dancing plasticity" is considered. The analysis of this phenomenon in relation with anthropological physical complexes is carried out for the first time. The main attention is given to study historical and ethnographic texts and scientific approaches of modern writers, which are necessary for the object to understand the essence of ethnic properties of plasticity, manners and dancing of the Mordvians. The key means of the analysis are different layers of dancing which are represented inside of the integrated system of ethnoplatic thinking of subethnoses (the Erzyans and the Mokshas), and in external influence dictated by the ethnopsychological factor and various forms of the syncretic creative activity.

Language borders in the structure and contents of the archaic poetic text, and also transition processes of attributes of the figurative activity from one sign and graphic culture of dance into another one are defined. Tempo-rhythmic bases of the figurative plasticity in ethnic dance as semantic and significant zones and types of dancing "statement" are allocated: graphic and imitating, drama and subject. Transformation of the national (nonprofessional) household environment is analysed in crossing of a syncretic number of sources of expressive and graphic aspects (a suit, an ornament, a tempo-rhythmic basis of ethnomusic, lexical composition of a dancing step and graphic signs of a plastic manner of hands and the body).

**Keywords:** dance, plasticity, manner, step, plastic dance, graphic means of expression.

В первой четверти XIX в. изучение устно-поэтического фольклора занимало одно из ведущих мест в трудах историков и этнографов. Однако изучение этнопластического направления танцевального творчества мордвы было чрезвычайно редким. Важный шаг для современной культурологии и искусствоведения был пред-

принят К. Фуксом. Одному из немногих, ему удается проработать элементы антропозэстетического «экрана» танцевальной пластики мордвы, в результате которого можно констатировать об исторических и культурных границах сближения танцев: русского и эрзянского. Прекрасное владение русским танцем женщинами-эрзянками,

описанное автором, прокомментировано не столько соотношением нового качества «поэтического» метода, сколько целостностью контекстов, а именно: традиционное наследие и обусловленность его протекания историко-географическим и этнографическим опытом жизни мордовского народа. Фукс, «протоколируя» в литературной записи один из эпизодов пластического «памятника» танцевальной культуры, указал: «*Все это было заключено русской пляскою. При сем отличалась своею красотою и грациозностью* (курсив мой. – Н. Д.) одна мордовка из деревни Березки» [7, с. 98]. Вероятно, тогда автор достаточно четко понимал сходства пластического стиля русской исполнительницы и манеры танца мордовки-эрзянки, но вместе с этим и различал детали их отличий. В чем конкретно состояло данное сходство и различие, сегодня можно только предполагать. Однако, изучив фактологические материалы XIX столетия, мы приходим к уникальному сопоставлению выводов.

Спустя более полувека после опубликованной работы К. Фукса (1839) И. Н. Смирнов (1895) дает «стилистический портрет» мордовских женщин (мокшанок) и не повторяется только в одной детали: он не считает «изящность» и «грациозность» принадлежностью этнической основы пластики, даже на уровне изобразительной формы движения – манеры (шаг, походка) [6, с. 114–115]. Соответственно, можно предположить, что именно эти качества пластики – изящность и грация – были в значительной мере заимствованы и этнически по-своему развиты в модели пластического мышления мордвой-эрзянами. Вероятность достоверного совпадения элементов антропозстетического «экрана» во взаимодействиях мордовской и русской культуры становится еще более очевидной, если учитывать, что преемственность антропологического описания мордвы у Смирнова лежит в одном русле исследований историка и этнографа М. Е. Евсевьева. Последний автор, как известно, в кон. XIX – нач. XX в. разрабатывал иерархическую структуру антропологического облика эрзи и мокши, а также некоторых других элементов этнопсихологического характера, сравнивая мордву именно с русскими.

Веской аргументацией в контексте указанной выше историко-культурной полемики является заключение профессора А. Г. Бурнаева, представленное в работе «Культура этноса, воплощенная в танце» (2002). Автор пишет: «*Пласти-*

*ка эрзянского танца сдержанна, степенна, скромна и изящна* (курсив мой. – Н. Д.), в отличие от мокшанской» [2, с. 14], о чем свидетельствует и, в частности, разработанный им аппарат справочной терминологии. Выделим только те носители поэтического метода танца, которые действительно соотносятся с такими подсистемами организации пластической среды, как «сдержанность», «степенность», «изящность» и «скромность». Условно назовем их первой терминологической группой, поскольку все остальные либо смешаны по типу, либо прямо противоположны указанным качествам манеры, что еще раз подчеркивает идею о «разнородности» эстетических планов в основе происхождения танцевального движения. Разные пласты танцевальности существуют как внутри единой системы этнопластического мышления, так и в ино-влияниях, продиктованных этнопсихологическим фактором и некой общностью мотивов во взаимодействии пластических форм творчества (визуальных: изобразительных – костюм, орнамент; звуковых (или слуховых) – песня, музыка, сказания; гипертрофированных – хоровод, пляска, танец, декламация).

Например, «киштемс пель пильгсэ (э.) (плясать в пол ноги) – тихо приплясывать, переходить с одной ноги на другую»; или «молемс гагакс (э.) (идти гусыней) – медленно покачивая бедрами из стороны в сторону (в пляске «гаганя»)» [2, с. 14]. Обратим внимание на такую особенность: чем глубже затрагивается контекст «образной» интерпретации пластического шага (в данном случае гусыни), тем больше он «нащупывает» параллелизмы в разнообразных сочетаниях художественной условности. Применительно к данной сюжетной линии образная пластика организует идентичный мотив выразительной основы движения в виде медленной темпоритмической формы «высказывания» – в обычной жизни женщина так не ходила. И наоборот, чем больше мы обнаруживаем границы во взаимодействии движения с социальным характером пространства и времени, тем больше его разрыв с эмоциональным и психологическим факторами танцевального рельефа.

Как это ни парадоксально звучит, но поверхность рельефа оказывается «пластически нетанцевальной». Неоспоримым фактом в пределах исполнительского стиля эрзянского танца и в целом эстетических значений этнопластического мышления данной антропологической группы нужно считать разнородные элементы танце-

вальной фактурности движения и их ритмофицированные (музыкальные, инструментальные и песенные) особенности. Однако такие характеристики в манере мужского и женского исполнительства у мордвы-эрзи если и не противоречат формальным сторонам песенно-танцевального жанра, то вступают в полное противоречие с эмоциональными структурами пластики, определяемыми как «сдержанность», «степенность» и «спокойность».

Отнесем данную терминологию условно ко второй группе:

– киштимс-тапамс (э.), киштимс-топамс (м.) (**плясать-топтать**)...;

– чегамс ласкозь (м.) (**ступать бегом**) – часто и невысоко перепрыгивать с пятки на носок (плясовой шаг девушки)...;

– чавомс-тапамс (э.) (**бить-топтать**) – удары всей стопой по полу;

– киштемс-тапамс (э.) (**плясать-путать**) (выделено мной. – Н. Д.)» [2, с. 17].

Следует подчеркнуть, что противоположность контекстов пластических подсистем, обнаруженных в терминологическом справочнике Бурнаева в отношении эрзянского танца, особенно четко выделяется у группы терминов на фоне второй условной. Вместе с этим, именно она оказывается достоверно ближе к антропологическим комплексам физических типов у мордвы, обоснованных учеными-этнографами (М. Е. Евсевьев, Н. М. Малиев, К. Милькович, И. Н. Смирнов) в XIX – нач. XX в., нежели к танцевальному рельефу, проявляемому в ритмической основе и пунктуации пластической «речи» – «сдержанность» и «степенность».

Благодаря этнографическим экспедициям кафедры национальной хореографии МГУ им. Н. П. Огарева, предпринятым в 1993–1995 гг., специалистам-практикам во главе с Бурнаевым удалось транскрибировать несколько вариантов плясок у мордвы-мокши (с. Сузгарье, с. Перхляй Рузаевского района, 1993) и мордвы-эрзи (с. Старые Найманы Больше-березниковского района, 1995), в которых образная (изобразительная) система телодвижений исполнителей выстраивалась не по принципу умеренной или медленной темпо-ритмической основы телесной пластики, а фактурно-гротесковой манеры пластического рельефа (свойственной обоим субэтносам – (м.) и (э.). Последнее явление, кроме всего, глубоко разработано и представлено в исторической хронике этнографического поэтического и прикладного фольклора мордвы. Однако для того чтобы

констатировать о наиболее активном характере проявлений динамического рельефа в исполнительской пластике у мокши или эрзи, зададимся вопросом: всегда ли были одинаковыми источники происхождения, подпитывающие данные композиционные, ритмические и танцевальные основы?

Оказывается, найденный в с. Сузгарье и описанный образец традиционного мокшанского парного танца кума и кумы, совершаемого во время крестьянского обряда крещения (по случаю рождения ребенка и наречения его именем), включал многослойный по стилю рельеф пластической коммуникативной условности. Здесь было представлено одновременно «механическое» и «рифмо-ритмическое» воспроизведение пластической строфы в жестах танцующих. В частности, исполнение мужчиной образной пластики «быка» или рогатого животного [2, с. 16].

В фольклорном замысле сюжета мы встречаем четкое описание двух пластических видов танцевальной фактурности: 1) женской «лирической-характерной» темы кумы, создаваемой кокетливой манерой и индивидуальными чертами («гордой», «неприступной» фигуры), – реальный персонаж и 2) мужской – острогротесковая манера и образно-характерная пластика, символически сравниваемые с образом разъяренного быка. Оба пласта, согласно разыгрываемому сюжету, создают подвижную композицию-основу и появляются в игровом пространстве танцевального пластического движения согласно песенно-музыкально-инструментальному ритмическому строю (аккомпанемент) действия. В данном случае «музыка» и создаваемые исполнителями пластические объекты (шумовые эффекты восприятия, отчасти женский и мужской костюм) и есть первоисточники программирования танцевальной фактурности. Создание динамической плоскости танцевального рельефа достигается через наложение на пластическую индивидуальность мужской и женской манеры исполнительства, элементов сюжетной (игровой) канвы-основы.

В отличие от приведенного выше образца мокшанского танца (записанного в с. Сузгарье), метод обработки полевого материала в пределах изучения одной и той же этнической группы (теперь уже проживающей на территории с. Перхляй), включает в себе другую развитую диаграмму объяснения пластической «речи». Здесь трансформированный из народной (непрофессиональной) бытовой среды этнопластический «экран» танца создается не столько акцентами на

драматизацию сюжета и характеры исполнителей, сколько пересечением синкретического ряда источников выразительного и изобразительного планов. Это, в частности, костюм (узоры вышивки, головной убор) и темпо-ритмическая основа музыки, лексическая композиция танцевального шага (поступи) и изобразительные (имитирующие) признаки в пластической манере рук и корпуса [2, с. 17]. Любопытно то, что рисуемое в поэтических строфах ритмическое изображение пластики уподобления животному (кон. XIX–XX вв.) принадлежит не мокшанскому, а эрзянскому историко-этнографическому быту. В частности, А. А. Шахматов зафиксировал подобный пласт изобразительной формы в традиционных загадках (например, «Лес и поле покроются инеем, а рогульки не заиндевеют. – Поверхность тела и рога коровы») [8, с. 400] и в популярном описании мелодико-драматического причитания невесты-эрзянки, обращенного к матери жениха [8, с. 229–230].

В методе современной реконструкции художественных выразительных средств путем наложения двух текстуальных пространств (поэтической рифмо-ритмической строфы и танца), во-первых, теряется хронологическая и смысловая идентификация. В историческом свидетельстве поэтического текста Шахматова, нашедшем выражение в форме фольклорного обращения, – это отношение девушки к «непринятию» ею антропологического облика татарской женщины (матери жениха), раскрываемое как средство и источник ее переживания во время свадебного причета. У Бурнаева же восприятие изобразительно-выразительной структуры пластического текста строится по схеме сюжетно-развлекательного (игрового) действия. Мотивы, воспроизводящие пластику рогатого животного, найденные и описанные исследователем в кон. XX в., умело приспособляются исполнителями к качественно иному характеру сферы социокультурной и бытовой жизни (развлекательное представление внутри семейного торжества). Во-вторых, отметим, что Шахматов пишет об эрзянском самобытном фольклоре, тогда как Бурнаев адресует его текстуальность мокшанскому быту. У первого автора (кон. XIX – нач. XX в.) плоскость рифмо-ритмической строки пластики связана с происхождением женского начала, у второго (фольклорные экспедиции кон. XX – нач. XXI в.) – мужского и женского. В-третьих, неполное отображение сути содержания: «Я владею рогами бодающей коровы, я владею копы-

тами лошади, я бодну и лягну...» приводит к обобщенному эстетическому (в том числе без разделения на этнические группы) контексту языка пластики мордвы «образному изложению танцевальных элементов, связанных с животным миром» [2, с. 14].

Важно уловить специфическую особенность и характерность происхождения древней структуры в содержании поэтического текста. Сегодня, продолжая существовать как важнейший интегрированный компонент археологического и исторического архива сведений о фольклорном быте, он (текст) способен вскрыть достоверные детали не только в плане происхождения пластического рельефа этнического танца, но и очевидно трансформированного отношения ученых к его динамической структуре в культурном времени.

Поэтические тексты (песни, предания, загадки и т. д.), приведенные в трудах Шахматова, есть редкое доказательство в проектировании феномена антропоэстетического «экрана». Он показывает, как разные способы создания композиций в пределах пластической конфигурации идей исторически разрабатывались в народном фольклоре и стилевых границах «театральности» одной этнической субкультуры (в данном случае эрзи), а со временем стали «экспонироваться» в особенностях пластических объектов другого (мокши) исполнительского стиля. Такой подход вскрывает очередную цепочку археологических загадок в определении типов этнопластического мышления мордвы. Возникает вопрос: почему образные мотивы пластики рогатого животного не сохранились в первозданной реальности и отождествлении ее конкретным этносом, а перешли в изобразительные пласты визуального ряда другой танцевальной субкультуры?

Объективно ответы на эти вопросы затруднительны для прикладного пространства хореографии. Остро нуждаясь в дополнительном взаимопроникновении научных и практических знаний, область современной этнической хореографии, увы, ограничивается общими выводами и этнографическими изысканиями авторов, в которых архаичные жертвоприношения и поклонения священному животному (быку) являются характерными для обоих субэтносов [5, с. 35; 3, с. 158–159; 8, с. 135]. На этом основании, соглашаясь с теоретическими положениями историков, этнографов и фольклористов, совершает обобщающее заключение и Бурнаев [2, с. 15], но приписывает особенности экспрессивного ис-

полнительского стиля (характерная грубоватость, резкость и динамичность песенно-танцевальной подачи) мокшанскому субэтносу (исключив эрзянский).

Другим достоверным источником, объясняющим происхождение «изобразительно-подражательного характера» в основах пластической манеры женского эрзянского танца, можно считать фольклорную экспедицию кафедры национальной хореографии, проводимую в 1995 г. (с. Старые Найманы). Экспертной группой было зафиксировано сходство пространственной композиции вышивки птиц-уток [2, с. 14] с композиционным воспроизведением этого символического орнамента в пластическом мотиве (рисунков и движения) группового эрзянского танца. Исходя из этого, можно констатировать, что своеобразными источниками для воссоздания динамического рельефа, а именно темпоритмической основы и образной пластики телоположений и телодвижений в эрзянском танце, являются несколько семантически значимых зон и видов танцевального «высказывания»: *изобразительно-имитационный* (уподобление), *драматический* (создание облика веселой и озорной птицы) и *сюжетный* (как уточки плывут, плещутся, «хвастаются», «стесняются»). Однако первичным импульсом в целях научной реконструкции и получения максимально аутентичного качества обработки фольклорного материала послужила именно орнаментальная фактура вышивки, а не «чисто» танцевальные структуры.

Важной доминантной основой в истории происхождения антропозстетического «экрана» танца является линия драматизации рисунков, демократично выстраиваемая согласно ритмическому и композиционному стилю песенно-инструментальной формы сопровождения. К их числу относятся свадебные выразительные образы. Эти ритмические композиционные группы, условно проецируемые как художественные «оживления» во взаимоотношениях между мужчиной и женщиной, имели широкую популярность и справедливо олицетворяли собой новый тип художественного мышления – «пластически высказывающихся» людей поэтического мира танца.

Таким образом, при составлении «антропозстетического “экрана” танцевальной пластики мордвы», важно отстаивать позиции синкретического анализа и методов художественного синтеза, которые в плоскости тождественных аналогий пластического творчества наблюдались и выкри-

сталлизовывались из постепенной деформации и переходных значений древнего языка-основы – этнопластики. Прежде всего, как исторической эволюции изобразительных образных форм жизне- и бытоподобия, наконец, пластического действия и собственно танцевального пластического движения. Если в конце XX и начале XXI в. в фольклорной и сценической интерпретации танца авторами позиционируется теория динамической фактуры этнопластического рельефа<sup>1</sup>, это вовсе не означает, что археологически, исторически, антропологически и этнографически данные «исполнительские театры» выглядели именно так. И это последнее обстоятельство открывает неограниченные возможности для продолжения научных и прикладных исследований в этническом пространстве (форма, содержание и структура) танца. На современном этапе развития этнолаборатории пластических видов искусства открываются новые возможности и горизонты выразительно-изобразительных основ языка этнотанца. Прежде всего, это поиск новых способов исполнительской «игры» (техническое и актерское мастерство), наметившихся в пределах традиции и эксперимента (фактурность, объем и рельеф танцевального движения), актуализации авангардных видов пластикотворчества, модерна и камерного стиля в сценическом искусстве, и, в частности, этнофутуристического направления в живописи. Объединившись, значимые позиции синтетического метода способны достичь уровня высокой художественной идеи в различных сферах современных исполнительских этнопрактик, включая экспериментальные пластические фольклорные театры в этнических жанрах танца.

#### Библиографический список

1. Брыжинский, В. С. Народный театр мордвы [Текст] / В. С. Брыжинский. – Саранск Мордов. кн. изд-во, 1985. – 168 с.
2. Бурнаев, А. Г. Культура этноса, воплощенная в танце [Текст] / А. Г. Бурнаев. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – 52 с.
3. Мокшин, Н. Ф. Мифология мордвы [Текст] : Этнографический справочник / Н. Ф. Мокшин. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 2004. – 320 с.
4. Мурашко, М. П. Танцы марийского края [Текст] / М. П. Мурашко. – Йошкар-Ола : Марийск. кн. изд-во, 1995. – 296 с.
5. Народы России. Мордва. Характер и хозяйственный быт [Текст] // Природа и люди. 1878. № 7.

6. Смирнов, И. Н. Мордва [Текст] : историко-этнографический очерк / И. Н. Смирнов / НИИ гуманитар. наук при Правительстве Респ. Мордовия; авт. вступ. ст. В. А. Юрченков. – Саранск : Тип. «Красный октябрь», 2002. – 296 с.

7. Фукс, К. Поездка из Казани к мордве Казанской губернии в 1839 г. [Текст] / К. Фукс // ЖМВД. 1839. Т. XXXIX. – № 10.

8. Шахматов, А. А. Мордовский этнографический сборник [Текст] / А. А. Шахматов. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1910. – 848 с.

### **Bibliograficheskiy spisok**

1. Bryzhinskij, V. S. Narodnyj teatr mordvy [Текст] / V. S. Bryzhinskij. – Saransk Mordov. kn. izd-vo, 1985. – 168 s.

2. Burnaev, A. G. Kul'tura jetnosa, voploshhennaja v tance [Текст] / A. G. Burnaev. – Saransk : Izd-vo Mordov. un-ta, 2002. – 52 s.

3. Mokshin, N. F. Mifologija mordvy [Текст] : Jetnograficheskiy spravocnik / N. F. Mokshin. – Saransk : Mordov. kn. izd-vo, 2004. – 320 s.

4. Murashko, M. P. Tancy marijskogo kraja [Текст] / M. P. Murashko. – Joshkar-Ola : Marijsk. kn. izd-vo, 1995. – 296 s.

5. Narody Rossii. Mordva. Harakter i hozjajstvennyj byt [Текст] // Priroda i ljudi. 1878. № 7.

6. Smirnov, I. N. Mordva [Текст] : istoriko-jetnograficheskiy ocherk / I. N. Smirnov / NII gumanit. nauk pri Pravitel'stve Resp. Mordovija; avt. vstup. st. V. A. Jurczenkov. – Saransk : Tip. «Krasnyj oktjabr'», 2002. – 296 s.

7. Fuks, K. Pоеzdka iz Kazani k mordve Kazanskoj gubernii v 1839 g. [Текст] / K. Fuks // ZhMVD. 1839. Т. XXXIX. – № 10.

8. Shahmatov, A. A. Mordovskij jetnograficheskiy sbornik [Текст] / A. A. Shahmatov. SPb.: Tip. Imperatorskoj akademii nauk, 1910. – 848 s.

---

<sup>1</sup> Первое – в значениях «резкость», «жесткость», «твердость» и «острота» манеры, характерных для мокшанского стиля исполнительской культуры и танцевальной традиции; второе – «скромность», «сдержанность», «степенность» – для эрзянской; третье – «смешанный» художественно-эстетический стиль пластики (особенно преобладает в исследованиях у историков, этнографов и фольклористов).