

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПЛАСТИКА МОРДВЫ КАК ФЕНОМЕН ПОРТРЕТНОЙ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА (XIX – XX ВВ.)

© 2015 Н.И.Воронина, Н.А.Догорова

Мордовский государственный университет им. Н.П.Огарёва. Саранск

Статья поступила в редакцию 25.12.2014

В статье рассматриваются историко-этнографические и фольклорные материалы XIX – XX в., освещающие страницы самобытной культуры мордовского этноса. Автор впервые анализирует до- и послереволюционную библиографию с точки зрения установления эстетической границы между естественной (природной) и физиологической (визуальной) средой обитания человека. В данном контексте о «пластически движущихся» и «пластически высказывающихся» исполнителях у мордвы, традиционные тексты перестают носить чисто описательный этнографический характер и приобретают в исследовании значение феномена, который автор называет условно «портретная визуализация».

Ключевые слова: пластика; танец; пляска; пластическое «речевое» высказывание; визуализация невербального текста; образ; манера; «объем», «фактура», «рельеф»; ритм и пунктуация; пространственная организация композиции; сюжет (игра).

Первые обстоятельные сведения в науке, созданные как этнографические тексты и классификации о «пластически движущихся и пластически высказывающихся» исполнителях у мордвы относятся к началу XIX в. (М.Попов, К.Фукс и др.). В середине—конце XIX в. появляются фундаментальные и прикладные труды по истории и теории мордовской культуры: М.Е.Евсевьев, В.Н.Майнов, П.И.Мельников-Печерский, К.Митропольский, Н.Прозин, И.Русанов, Н.И.Смирнов. В начале XX в. к ним добавляются историко-этнографические работы К.Мильковича, П.С.Рыкова, А.А.Шахматова и др. Наконец, современные ученые вносят весомый вклад в раскрытие поэтики древнего эпического «театра» мордвы во второй половине XX — нач. первого десятилетия XXI вв. — Н.И.Бояркин, А.Г.Бурнаев, В.С.Брыжинский, Н.И.Воронина, М.А.Костерина, Ю.А.Кондратенко, М.В.Логинова, Н.Ф.Мокшин, О.В.Радзецкая, В.С.Святогорова, С.В.Устьянин, А.Д.Шуляев, Н.Г.Юрченкова и мн. др.

На основе работ указанных авторов стало возможным создать и классификацию, и типологию танцующего мордвина, и выявить основные характеристики визуализации его танцевальной пластики.

Один из ранних авторов в истории этнографической науки М.Попов (1834), создает условно фольклорный портрет «танцующих» в синтетическом пространстве обрядовой и ритуальной среды. Он как бы намечает принцип функциональной визуализации (а не чисто этнографического описания) пластического танцевального действия. Благодаря ему, сегодня у исследователей появляется уникальная возможность реконструировать детали сюжетной композиции, технику некоторых танцевальных движений и пластические характеристики действующих лиц. В культурно-исторических текстах пластику женского исполнения автор называет определенно «пляска» и многократно усиливает художественность изображения пластического полотна за счет образных фигур, как «пританцовывание», «выплясывание», «переход на дробь».

Во время совершения обряда («после приезда свахи с невестой в дом жениха»), записанного Поповым среди Селекинской мордвы (перв. четв. XIX в.), отмечены следующие элементы выразительной «пластической речи». «Девушка и молодые женщины с поднятыми вверх руками (очевидно символ дерева или обращение к солнцу) ходят по кругу, слегка пританцовывая и звеня пайгонят (колокольчиками. – Н.Д.), а сваха выплясывает посреди круга, делая резкие движения, подпрыгивая, иногда переходя на дробь»¹.

Заслуга Попова в том, что в составленном им историко-этнографическом тексте выписана группа пластических танцевальных композиций,

⁰Воронина Наталья Ивановна, доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой культурологии и этнокультуры Института национальной культуры.

E-mail: kafkmg@mail.ru

Догорова Надежда Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры национальной хореографии Института национальной культуры.

E-mail: dogorovan@rambler.ru

¹ Попов, М. Селекинские мордвы / М.Попов // Санкт-Петербургские ведомости. 1834. – №35. – С. 138.

которые существовали в традиционных обрядовых действиях мордвы (в данном случае свадебные), когда сюжетная (игровая) канва формировалась в основе реального жизненного события. В действие органично вплетались художественные функции, на основе которых можно выстроить классификацию: во-первых, демонстрирующая или иллюстрирующая (изобразительная); во-вторых, сюжетная или игровая; в-третьих, эмоционально-сопереживающая, выражающаяся в двух или нескольких самостоятельных мотивах персонажного значения (роль «свахи» и «девушек и молодых женщин»).

Графическая линия в общем рисунке «пляски» представляет собой круг, в то время как линии рисунков движений девушек и свахи, «вмонтированные» в его основу, гораздо более различны по качеству драматического и танцевального наполнения. Пластически они раскрываются в гротесковом стиле и в манере «резких и подпрыгивающих» движений у свахи. Ее движения, подчиняясь задачам ритуального образа, активные и «характерные». При этом, как пишет Попов, она не просто слегка пританцовывает или ходит по кругу (при этом изобразительная группа (девушки) создает фон), позванивая колокольцами и бубенцами (она «выплясывает», тем самым преобразуя в ходе развития сюжета обрядовую среду танца в самом центре пластического пространства — «посреди круга»).

Исходя из данного контекста, можно предположить, что в основах этнопластической танцевальной среды у мордвы уже в первой половине XIX в., в качестве выделения главного персонажа и второстепенных лиц (они же непосредственные участники обрядового действия), формируются обстоятельства осознанного рельефа танцевальной композиции и уровни более общего порядка в организации пространственной среды. Относительно представленческой природы действия их можно выделить в отдельную группу как эстетико-визуальные планы развития образа. Первое — «техника» танца и ее усложнение в зависимости от воплощаемого образа — сваха «выплясывает», «подпрыгивает» и «переходит на дробь».

Отдельно вычленим зафиксированную, частично произошедшую эволюцию обуви. Сами способы визуализации «дробей» как наиболее позднего образования «разговорной речи» в народной танцевальной среде возможны: а) при условии деревянных подмостков (пол); б) при наличии твердой и жесткой подошвы с каблуком. Все остальные элементы выразительного шага будут являться всего лишь разновидностями будущего языка дробей: «топтанье», «потаптывание», «пере-

топтывание» и т.д. (но не ее самой в качестве средства воплощения точной танцевальной техники).

Пластический рельеф обнаруживается в динамической схеме развития образа свахи, существующей как активный контраст темпоритмической основы танцевальных движений (в то время как девушки высказываются иначе, они «ходят и слегка пританцовывают»). Второе — «центризм» одного из главных персонажей обряда и смещение относительно него «фона» девушек, т.е. изобразительного ряда, пластически двигающегося по кругу (элементарная иерархия композиционных плоскостей и объемов (групп)). Наконец, третье — архитектоника образов. Сваха в определенный момент свадебного действия оказывается центральной драматической и танцевальной фигурой и, соответственно, именно ее пластический образ фокусирует на себе задачи взаимодействия всех остальных пластических объемов и конфигураций визуального ряда данного обряда.

Архитектоническая структура главного образа и вспомогательных персонажей уравнивается, когда своеобразное повествование находит свое выражение не только в композиции игры свахи (на уровне глаз, мимики лица, более развитых положений и танцевальных движений тела), но и в общих орнаментальных композициях других участников события, оттеняющих ее текстуральное пространство, как определенные места действий.

Элементы портретной визуализации пластики как решения бытового плана образа «живой пляски» можно найти и в статье Н.Прозина (1865). Важно отметить, что употребление терминов «танец» и «пляска» у данного автора соответствует разным эстетическим категориям. Танец — это грациозность и «антраша»; пляска — схематичное отражение манеры и / или пластики модели поведения исполнителей. Однако оба уровня понятий достаточно условны. Танцевальная манера высказывания исполнителей продиктована незамысловатыми телодвижениями. Прозин писал: «При танцах мордва пляшет довольно грациозно, выделявая чрезвычайно мелкие антраша (дробные выстукивания), а начинают они пляску, становясь друг против друга и топя ногами, женщины складывают при этом руки на груди, а в середине пляски подбочиваются, молодую мордовку долго уговаривают, пока она согласится сплясать, но зато, когда уже решится начать пляску, то пляшет до упаду»².

² Прозин, Н. Картины мордовского быта / Н.Прозин // Пенз. губерн. ведомости (часть неофициальная). — 1865. — №40. — С. 244.

В образной оценке Прозина о «довольно грациозном» плясании среди женщин-мордовок содержатся элементы пластического рельефа. Однако, обращаясь к этническому контексту, сложно понять о каком конкретно танце идет речь: эрзянском или мокшанском? Например, «подбочиваются» – и в русском народном танце, а яркие эмоциональные всплески как выразительные проявления в «мелких антраша» (дробные выстукивания) могут быть отнесены к обеим этническим группам мордвы. «Скрещенная» же манера в положениях рук у женщин мордовок на груди – практически не сохранилась в бытовой, а тем более в сценической реконструкции танца. Однако она хорошо известна в татарском народном танцевальном характере.

Разгадку этого феномена отчасти можно объяснить, сославшись на гораздо более позднюю работу, но уже в лице другого автора П.С.Рыкова (1933). Поэтические строки, упомянутые им в составлении фольклорного текста, в частности из песни мордвы Рязанской области, пользуются известной популярностью: «Ходит баба, семенит, колокольчиками звенит»³.

Опираясь на опыт этнографического портрета Рыкова, представившего музыкально-танцевальный образ женщины мордовки в начале XX в., современный ученый искусствовед А.Г.Бурнаев (2002) приписывает характерно подчеркнутые «мелкие движения ног и небольшой шаг»⁴ именно мокшанскому (а не эрзянскому) танцу. Он подкрепляет свою гипотезу результатами исследований национального костюма у мордвы мокши, представленными в трудах Т.П.Прокиной и М.И.Суриной (1990): «...многочисленные нагрудные, пышные набедренные украшения зрительно делали женскую фигуру устойчивой и тяжеловесной...»⁵. «...В такой одежде, – пишет Бурнаев, – движения девушек были замедленными, грузными, лишенными легкости»⁶. Однако это уже совсем иное качество манеры танцующих, нежели детали пластики, упомянутые в этнографических портретах Прозина и Рыкова.

Следовательно, вопрос о принадлежности этнических пластических манер в танце до сих пор остается открытым. Более того, учитывая различные научные гипотезы о происхождении этниче-

ской группы мордвы-эрзи (в противовес мокшанской) и исторической территории ее проживания (в частности, ныне современной Рязани), а также специфику ассимиляционных процессов ее перемещения в разное историческое время, мы окончательно исключаем правомерность доказательств в восстановлении стилей как единственного метода поверхностных обобщающих аналогий.

Вместе с этим следует отметить, что у многих исследователей еще и в начале XX в. сохраняется бытовое значение в описаниях качества пластической манеры шага. В этнографических текстах авторов самобытные исполнительские портреты танцовщиков запечатлены как пластические высказывания через «ходьбу» в геометрии планов и рисунков перемещений, художественной детализации их характеров. Говоря о манере: «ходит баба, семенит» (П.С.Рыков); «ходит щегольски и важно», «переходят с места на место» (П.И.Мельников-Печерский), возникает вопрос: почему же допустимы подобные разнополюсовые характеристики «нетанцевальности» в пределах «начертательного» плана текстов? Ведь иногда даже по одной линии этнографического текста составителя обнаруживаются синонимические трансформации не танцевального шага: «ходит» (Рыков), «переходит» (Мельников-Печерский), но *не танцует*. Или «грациозное плясание» и «антраша» и здесь же «топание» и «пляшет до упаду» (Прозин). Ближе к танцевальной специфике оказываются пластические манеры поведения такие, как «семенит» (Рыков); «потоптывает» (Шахматов). Не понятно, где же находится граница между эстетической (собственно танцем) и бытовой манерами пластики?

Отсутствие специальной обуви и условий (деревянные полы) в народно-бытовой танцевальной среде XIX столетия не могло способствовать становлению особой «технологии» пластического высказывания – дробы. А.А.Шахматов (1910) и вовсе указал на тот факт, что деревянные полы в жилищах у мордвы (речь идет об оркинской мордве-эрзе, 1906) как и сапоги были в большой редкости. «Избы... строятся... обыкновенно из чернолесья, тонких и корявых бревешек... В редких избах есть дощатый пол и тот со щелями»⁷. «Женская обувь состоит большею частью из лаптей и редко из тяжелых, неуклюжей формы котов (род башмаков), которые прикрепляются к ногам ремнями»⁸. Идентичное сходство отмечено и в обуви у мордвы-мужчин, у которых «... на ногах

³ Рыков, П.С. Очерки по истории мордвы: по археологическим материалам / П.С.Рыков. – М.: Учпедгиз, 1933. – С. 67.

⁴ Бурнаев, А.Г. Культура этноса, воплощенная в танце / А.Г.Бурнаев. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – С. 16.

⁵ Прокина, Т.П. Мордовский народный костюм / Т.П.Прокина, М.И.Сурина. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1990. – С. 26.

⁶ Бурнаев, А.Г. Культура этноса... – С. 16.

⁷ Шахматов, А.А. Мордовский этнографический сборник / А.А.Шахматов. – СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1910. – С. 703.

⁸ Шахматов, А.А. Мордовский этнографический... – С.702.

постоянно лапти и редко сапоги, которые в оных семьях хранятся как заветная вещь и надеваются лишь по годовым праздникам или при свадьбе»⁹. Исходя из этого, предположим, что «дробь» у мордвы в XIX в., будучи одним из элементов организации пластической структуры «танцевальной речи», упомянутая в описательных текстах, пока еще не являлась носителем системы элементов в языке этнопластической выразительности.

Дробь не могла представлять собой сложившуюся систему танцевальной речи, даже тогда, когда в фольклорных текстах мордвы (конец XIX начало XX вв.) упоминается отдельно о бытовании специальных площадок из деревянных досок для танцевания. Ведь это была естественная природная среда обитания танца, свободная, по своему стихийная и импровизированная в условиях фольклорного бытования текста, для которого не требовалось специально обученных танцовщиков и танцовщиц, а порой и самих зрителей, т.к. все участники становились непосредственными исполнителями, вовлеченными в событие танца.

С другой стороны, безусловно, эти антропологические особенности физического телосложения и материального состояния мордвы, во многом предопределили элементы модели пластического поведения и устойчивые элементы этнопластического мышления.

Наибольшее выражение антропологические мотивы облика мордвы (в частности, женского пола) получили в историко-этнографических работах К.Фукса (1839) и И.Н.Смирнова (1895). Они описывают этнический облик мордвы в многогранных образах не только общего физического, но и пластического, и стилистического качества. Обобщенность физического и визуального планов эрзянской девушки, проработанная Фуком, выглядит так: они «высокого роста, плечисты и до старости ходят прямо; между ними встречаются с правильными и очень красивыми лицами. Из всех финских племен мордва есть народ самый здоровый и стройный»¹⁰. В отличие от данного примера, визуальный ряд антропологического комплекса у Смирнова наиболее развернут по форме, и соответствует синтетическому «проговариванию» элементов в мотивах этнографического портрета.

«Присматриваясь к мокшанской толпе, — пишет И.Смирнов, — наблюдатель скоро заметит, что она представляет большее разнообразие типов сравнительно с эрзянской. Рядом с белоку-

рыми, сероглазыми и обладающими светлой кожей особями, из которых состоит эрзянская толпа, мы встречаем здесь значительное, едва ли не преобладающее количество особей, обладающих черными волосами и глазами, смуглым, желтоватым цветом кожи... Не решаясь характеризовать это различие в терминах анатомо-физиологических, мы отметим... При одинаково высоком росте мокша, насколько позволяют об этом судить наши наблюдения, отличается большей массивностью сложения и вытекающей отсюда неповоротливостью. Не обладая грацией и изяществом движений, мокшанские девушки и женщины проявляют в походке, в говоре, в жестах самоуверенную силу и энергию. Прямой, несколько откинутый взад стан, тяжелые, размашистые движения, громкая речь с несколько хрипылыми нотами...»¹¹.

Приведенный Смирновым пример женской манеры «держания» корпуса («несколько откинутый взад стан»), дает основания предполагать о разнородности элементов у данной этнической группы, а также заимствования из марийской культуры танца. Даже ничего не говоря «конкретно» о танце, в этнографическом тексте Смирнова обнаруживается особый показатель строения тела, т.е. портретная визуализация пластики: — «стан» — «корпус» — «позвоночник».

В этнопластической модели мышления понятие «стан» трансформируется во времени и имеет неодинаковые значения. В отличие от конца XIX в., в начале XX столетия «стан» — это уже не антропологическая особенность строения тела, а эстетическая компонента определенного поведения человека — «походка» (манера как совокупность элементов естественной физиологической структуры (сжатой схемы координации в движениях различных частей тела, действующих относительно корпуса и соразмерных линии шага). В первом случае (по текстам Смирнова), походка не может быть олицетворением «взад», но прямой корпус (или позвоночник), откинутый слегка «назад», быть может. Во втором случае (по текстам М.Т.Маркелова) «стан», наоборот, проверяется манерой («мерой») шага, т.е. походкой. В виду чего, у мордвы существовали даже свои особенные обряды. Например, на свадьбе в честь невесты свекровью и свекром устраивались специальные смотрины. Они так и назывались «смотреть стан»¹².

⁹ Шахматов, А.А. Мордовский этнографический... — С.701.

¹⁰ Фукс, К. Поездка из Казани к мордве Казанской губернии в 1839 г. / К.Фукс // ЖМВД. 1839. — Т. XXXIX. — №10. — С. 108.

¹¹ Смирнов, И.Н. Мордва: ист.-этнограф. очерк / И.Н.Смирнов; авт. вступ. ст. В.А.Юрченков. — Саранск: Тип. Красный октябрь, 2002. — С. 114 — 115.

¹² Маркелов, М.Т. Саратовская мордва: этнографические материалы / М.Т.Маркелов // Саратовский этнографич. сборник, 1922. — Вып. 1. — С. 122.

Любопытно, что Маркелов в исследованиях саратовской мордвы пытается сблизить понятие обычной манеры (бытоподобие и общеупотребительный контекст пластики) с эстетическим (узко-употребительным танцевальным) значением походки. Однако последнее обстоятельство, согласно логике автора (так же как и у Смирнова), обнаруживает себя не столько в практике танцевального действия, сколько в эстетическом значении изображения девушки. Эстетическая компонента осанки проявляет себя всего лишь как манера ее передвижения. «Один из родственников кружкой зачерпывает брагу, пьет и бросает кружку на дорогу, невеста обязана принести ее. В это время все смотрят ее походку»¹³. Как видно «стан», в употреблении данного контекста, не может выполнять исключительно функцию анатомической специфики (строение организма). Мы же не говорим сегодня «смотреть корпус» или «смотреть позвоночник», но вполне допускаем такое значение качества визуализации пластики, как «смотреть походку», а значит, и «смотреть стан».

Таким образом, в начале XX в. в этнографических текстах исследователей описательность бытовой манеры шага или походки не поднимается до уровня танцевальной специфики познания. Прежде всего, потому, что авторам не удается уловить ее самостоятельную ритмическую основу и пунктуацию. И даже там, где ритмическая структура проецируется осознанно (в частности, как дополнение шумяще-звучащей компоненты одежды и др.), ученые историки и фольклористы достаточно часто употребляют понятие «пляска» в значении шага, ходьбы, передвижения, топанья

и т.д. Это подтверждает несовершенство мотивов танцевального движения в согласовании с элементами его биолого-анатомио-физиологического и ритмического интонирования (в отличие от музыкальной и песенной традиции). А с другой стороны – синтетические основы пляски, заимствованные ею из других типов или комплексов «исполнительских театров» мордвы.

В итоге отметим, что в научных текстах разных веков¹⁴ постепенно складывался определенный феномен портретной визуализации танца мордвы¹⁵. Этот этнографический материал является фундаментом для создания теоретических оснований осмысления ритуальных и обрядовых действий с целью вычленения пластических «речевых высказываний» и создания определенного тезауруса визуализации невербального пластического текста в культуре мордвы¹⁶.

¹³ Маркелов, М.Т. Саратовская мордва:.... – С. 122.

¹⁴ Догорова, Н.А. История и теория хореографического искусства / Н.А.Догорова. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2010. – 376 с.

¹⁵ Воронина, Н.И. Опыт предков послан нам недаром. Лики провинциальной культуры / Н.И.Воронина. – Саранск: Тип. Красный Октябрь, 2006. – С. 199 – 204; Догорова, Н.А. Становление и развитие хореографического искусства Мордовии: от традиционных форм социализации к формированию профессиональной балетной традиции / Н.А.Догорова. – Саранск: М-во образования и науки РФ, МГУ им. Н.П.Огарёва, 2012. – 88 с.

¹⁶ Воронина, Н. И. Города и люди. Культурная идентичность / Н.И.Воронина. – Саранск: Тип. Красный Октябрь, 2008. – 100 с.

DANCING PLASTICITY OF MORDVA AS PHENOMENON OF PORTRAIT VISUALIZATION OF THE ETHNOGRAPHIC TEXT (XIX – XXTH CENTURIES)

© 2015 N.I.Voronina, N.A.Dogorova °

Ogarev Mordovia State University

In the article historical and ethnographic and folklore materials of XIX – XXth centuries highlighting the original culture of the Mordovian ethnos are considered. The author is first to analyze pre – and post-revolutionary bibliography from the point of view of establishment of esthetic border between natural (native) and physiological (visual) habitat of the person. In this context about "plastically moving" and "plastically speaking" Mordovian performers, traditional texts cease to have purely descriptive ethnographic character and gain value as a phenomenon which the author of research calls "portrait visualization".

Keywords: plasticity; dance; dancing; plastic "speech" statement; visualization of nonverbal text; image; manner; "volume", "invoice", "relief"; rhythm and punctuation; spatial organization of composition; plot (game).

° Natalia Ivanovna Voronina, Doctor of philosophy, Professor, Head of Department of culture studies and ethnoculture, Institute of national culture. E-mail: kafkmg@mail.ru
Nadezhda Aleksandrovna Dogorova, Candidate of art criticism, Associate professor of Department of national choreography, Institute of national culture. E-mail: dogorovan@rambler.ru