

# Новые тенденции развития современной хореографии в Мордовии

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ и Правительства РМ № 12-14-13004 а/В «Современное искусство Мордовии: неотрадиционализм и формы его развития».

**Ю. А. Кондратенко,**

*доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии, этнокультуры и театрального искусства ФГБОУ ВПО «МГУ им. Н. П. Огарёва»*

**М. В. Логинова,**

*доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, этнокультуры и театрального искусства ФГБОУ ВПО «МГУ им. Н. П. Огарёва» (г. Саранск, РФ)*

В последнее время в научный дискурс активно вводится большой пласт феноменов региональной культуры, значительное внимание в котором уделяется вопросам исследования художественной жизни. Подобный научный интерес, на наш взгляд, связан с тем, что именно на ее примере отчетливо проявляются процессы сочетания традиции с инновациями. Их результатом является возникновение новых, креативных форм творчества, которые, в свою очередь, могут становиться питательной средой для развития национальной культуры в целом.

Глобализация как объективная характеристика современной действительности заставляет обратиться к локальным и региональным изменениям. Это особенно важно, так как в рамках изучения локальных культур можно увидеть процесс взаимодействия традиции и инновации на разных уровнях: от конкретных форм бытования традиций и формирования инноваций до той степени обобщения, который можно достичь путем изучения культуры и искусства отдельного народа. Применительно к нашему исследованию сказанное означает необходимость определения научных оснований для

анализа современного хореографического искусства Мордовии. Достижения в этой области художественной жизни традиционно связываются с успехами в сфере народно-сценической хореографии, развитие которой способствовало сохранению целого пласта мордовской культуры – традиционного народного танца.

Смена исторических и социальных условий придает художественной культуре новые качества за счет изменения элементов структуры образности. Поэтому нельзя игнорировать тот факт, что «самая танцующая республика», как говорят в кругах профессионалов и любителей хореографии, активно развивает и другие направления. Например, значительным событием в жизни региона в течение без малого десяти лет был один из крупнейших на территории бывшего Советского Союза фестивалей современного танца «Лиса» – экспериментальная площадка, активно влиявшая на творческие поиски танцевальных коллективов Саранска.

Долгое время модель развития отечественного искусства предполагала движение культурных образцов из центра в провинцию. Распространение на периферию классических образцов, причем порой в упрощенном варианте, позволяло создавать на их основе производные в виде так называемых народно-художественных творческих объектов. Однако в годы реформ с начала 90-х гг. XX в. этот процесс приобрел иной вектор развития. Провинция начала воспроизводить культурные модели, конкурирующие с теми, которые предлагал центр, порой равные или превосходящие их. В некоторых случаях периферийные центры стали оказывать влияние на трансформацию художественных направлений в столицах. Примеров этого много. Самый яркий из них – опыт национальной театральной премии «Золотая маска». Другой пример, имеющий непосредственное отношение к нашей теме, – феномен бурного развития в региональных центрах школ современного танца. Именно Витебск, Екатеринбург, Саранск, Пермь,



Новосибирск, Ярославль, а не столичные города, первоначально стали базой для развития нового вида хореографии в России. Как показывает опыт последних десяти-пятнадцати лет, из этих центров и под их влиянием интерес к экспериментальной хореографии сместился в Москву и Санкт-Петербург.

Одно из важных следствий своеобразного центростремительного процесса – развитие в отечественной школе современного танца двух разнонаправленных тенденций: с одной стороны, последовательное заимствование схем западного танца модерн, с другой – поиски особого национального стиля в рамках так называемого фолк-направления. Именно вторая линия остается наиболее «конкурентоспособной» на сегодняшний день, так как учитывает национальную традицию регионов.

Говоря о фолк-модерн танце, необходимо уточнить терминологию, которая до сих пор порождает непонимание специфики этого нового для современной хореографии явления. Фолк, в широком смысле слова, охватывает область народного искусства. Возникновение научного интереса к этой сфере можно отнести к началу XIX в. Новый всплеск интереса к фолку произошел в конце XIX – начале XX в., когда модернистское искусство увидело в нем источник для поиска новой выразительности движения, выходящей за пределы академической традиции. Самый яркий пример – становление джаз-танца, а также по-явление всевозможных «античных» и «восточных» плясок. Сам танец при этом оставался в большей степени характеристической стилизацией под ту или иную народность. Не без влияния экспериментальной модернистской тенденции в 60–80-е гг. XX в. стал формироваться неоклассический фолк-танец. Однако и это направление хореографии оказалось ориентированным на универсалистские ценности культуры, мировой фонд традиции, что исключало кропотливую работу с «периферийным» материалом.

Фестиваль «Лиса» сыграл свою положительную роль, стимулируя эксперименты молодых хореографов, пытающихся найти новый художественный язык, отвечающий сегодняшнему уровню развития мирового искусства, и сохраняя при этом особенные черты национальной традиции. Начатая тогда выработка принципов нового стиля фолк-модерн танца не прекращается до сих пор. И если изначально хореографы испытывали свои силы, экспериментируя с традиционными элементами танца разных народов и городского фольклора, то теперь они развивают новые принципы работы на мордовском материале. Однако самой большой трудностью было и остается недопонимание степени инноваций в этой области искусства. Одним из основных вопросов, определяющих специфику процесса развития хореографии сегодня, является научное осмысление взаимодействия традиции и инновации.

Характер такого взаимодействия зависит от многих факторов: во-первых, от того, какой смысл вкладывается в понятия «традиция», «новация», «традиционализм», «традиционность»; во-вторых, от конкретного наполнения содержания феноменов «локальная культура», «региональная культура и искусство»; в-третьих, от понимания содержания и соотношения таких процессов, как развитие, модернизация, обновление. Необходимо отметить не только различия в определении содержания данных процессов, но и их отношение к традициям и инновациям. Немаловажное значение играет тот факт, что взаимодействие традиции и инновации рассматривается в диалектическом ключе, подразумевающим уход от простого противопоставления данных явлений и смещение акцентов на функционально-структурные особенности, определяемые их противоположностью.

**В рамках изучения локальных культур можно увидеть процесс взаимодействия традиции и инновации на разных уровнях: от конкретных форм бытования традиций и формирования инноваций до той степени обобщения, который можно достичь путем изучения культуры и искусства отдельного народа.**

В культурно-историческом опыте человечества или традиция «снимает» инновацию, или происходит «растворение» традиции в инновации. Соответственно этому в культурологии различаются традиционная и техногенная цивилизации, представленные многообразием конкретных видов общества (А. Тойнби). Если в традиционном обществе инновация «умалчивается», привязывается к традиции, то в техногенной культуре она переоценивается, социальные изменения «раскручиваются» с огромной скоростью, экстенсивное развитие истории заменяется интенсивным, пространственное существование – временным. Здесь резервы роста черпаются за счет перестройки самих оснований прежних способов жизнедеятельности и формирования принципиально новых возможностей.

Указанные противоположности проявляли себя в культуре исторически, по мере преодоления традиционного общества. Вехами стали античная культура, европейское Средневековье, Ренессанс, Новое время, которые сделали ставку на абсолютизацию инновационно-преобразовательного отношения человека к миру. Выход за пределы традиции и сдвиг в сторону инновации, очевидно, впервые были осмыслены



Ф. Шлегелем в лекциях 1827 г. о «Философии жизни» и «Философии истории». Он настаивал на том, что предмет философии – это жизнь во всей ее полноте. Именно полнота жизни вместе с полнотой сознания, вовлеченного в жизнь, исторические инновации во всей их полноте привлекали внимание романтиков и противопоставлялись культуре как традиции. Продолжением абсолютизации инновации стали «повороты» и «перевороты» (техногенные, лингвистические, коммуникационные), в результате которых человек стал претендовать на трансцендирование за пределы бытия, несмотря на его неисчерпаемость. Отметим, что основанием этого процесса служит приравнивание мира в целом к конкретной вещи или системе, когда кажется возможным выход за пределы бытия. Для определения такого состояния в постмодернистской культуре появились концепты «трансгрессия» (преодоление непреодолимого предела) и «симулякр» (копия копии).



Сцена из выпускного спектакля студентов Института национальной культуры Мордовского университета «Восемь мордовских песен». 2011 г.

Современная отечественная литература сущность инновации в культуре видит в выходе деятельности за пределы природности и социальности посредством указанных переворотов. Прежде на такое трансцендирование претендовали религия и идеализм, в наше время – технология, теория коммуникации, металингвистика (лингвокультурология). В результате вместо объединения традиции и инновации утверждается отчуждение инновации от традиции, а это чревато тем, что люди лишаются своего пространства бытия. Если инновация означает нарушение правил, то в культуре постмодернизма она понимается как нарушение правил там, где все разрешено. Производство нового является определенным циклом (вторичной обработкой) того, что было на предыдущих этапах. Б. Гройс назвал инновацию вторичной обработкой. Такая позиция позволяет раскрыть сущность одной из форм инновационных процессов в постнеклассическом

искусстве – неотрадиционализма. Именно эта сторона хореографического языка в первую очередь обращает на себя внимание в фолк-постановках.

Хотя неотрадиционализм предстает в нескольких значениях, только одно из них определяет сущность феномена фолк-модерн танца. Это понятие подразумевает обращение к исторически сложившимся классическим формам, которые в противовес авангардно-модернистским образцам составляют пласт относительно новой художественной традиции в искусстве. В таком случае фолк может рассматриваться в ряду с неоклассикой как неонародный танец, язык которого остается народным, но иным по способу функционирования в реалиях современной культуры. Примером этого служат формы нового городского фольклора в танце (хип-хоп) или нового социального танца (клубный танец), пришедшие на смену бальному танцу, деревенской и городской пляске. В некотором смысле неотрадиционным может считаться даже народно-сценический танец, дающий свою интерпретацию традиции в иной среде бытования – на сцене.

Неотрадиционализм может проявляться и на уровне художественных приемов, одним из которых служит принцип цитирования. Во многих направлениях хореографии, так или иначе работающих с материалом народного искусства, цитируются пластические элементы фольклорного текста, идет отсылка к народному посредством музыкального текста, костюма, на уровне перформанса воспроизводится ритуально-обрядовая практика, наконец, в идейном наполнении содержания передается типическое в этническом поведении, мышлении или характере. Главная задача такого цитирования – представить событие народной культуры как явление актуальное сегодняшнему дню. При этом цитата отбирается исходя из принципов построения речевого высказывания, существующих в языке того вида танца, который производит отбор и цитирование элемента из другого хореографического языка.

В фолк-модерн танце со всей очевидностью проявляется стремление к самопознанию бытия реалий современной национальной культуры путем цитирования элементов ее прошлого, причем традиция воспринимается как элемент инновации, как нечто конструируемое сейчас, а не воскрешающее некогда бывшее. Типичный пример данного явления – стремление к неомифологизации чувства коллективной общности на фоне возрастающей индивидуализации поведения человека. В ходе этого процесса опосредуется ощущение нашего «Мы», когда общность всех осознается не в настоящем времени, а через прошлое каждого. В таком случае народная традиция существует только на уровне индивидуального переживания, что позволяет нам оставаться в условиях индивидуалистических ценностей современности. Отсюда своеобразная тематика – поиск идентичности и корней, контрастное

сочетание общего и конкретного, личного и народного, этнического и национального. Это служит чуть ли не главной чертой фолк-направления в современном танце, так как позволяет акцентировать внимание на проблеме личности, которая не свойственна самой природе народного искусства с преобладающим в нем чувством коллективных ценностей.

Еще один способ обращения к прошлому – активное использование художественных приемов повторения уже процитированных в рамках классического и неклассического искусства элементов традиции, что позволяет создавать новые, во многом необычные для нашего восприятия объекты. Традиция присутствует здесь как некий конструкт, прием для игры с символами, образами, служащими знаками национального. Ряд условий определил эту тенденцию в развитии фолк-модерна: появление неофолка в музыке; традиционный интерес к псевдо- и неофольклорным образцам в повседневной практике. Отсюда и специфичная форма нового танца, с одной стороны, связанного с народной основой, по крайней мере, элементами его техники, а с другой – использующего бытовой городской лексикон танцевальных движений. Это и делает его стиль столь пестрым и контрастным, что вызывает споры по поводу уместности соотнесения такой пластики с фольклорным характером. Но при всем разнообразии стилевых течений общим остается главное: использование специфичной музыкальной основы (музыки фолк во всем ее разнообразии) и характерной лексики (чаще лаконичных штрихов в виде тонкой нити пластического мотива).

Как видим, очерчивание круга явлений, которые могут быть отнесены к области современного фолк-искусства, вызывает большие дискуссии. Одна из важнейших задач для разрешения этой проблемы – определение перспективной для изучения современного регионального искусства методологии. Рассмотрение феноменологии в качестве методологии для анализа художественной культуры представляется делом относительно новым. Сама феноменология достаточно многопланова и многозначна. Во-первых, феноменальность – «многообразие единства» – непосредственное восприятие мира культуры как мира видимого, даже иллюзорного (такое понимание культуры выражается сотнями ее определений в различных школах и концепциях). В этом смысле проявления культуры воспринимаются как конструкты сознания, воплощенные в практиках. Во-вторых, поиск «ноумена» в культуре может быть осуществлен на основе сведения ее феноменов к смыслу универсальных культурных практик надприродной деятельности. В-третьих, классическая философская феноменология постулирует субъективное содержание сознания, актуальное для виртуальной постмодернистской культуры. Поскольку в феноменологии стирается грань между явлением и сущно-

стью предмета, проводится идея самопроявляемости сущности через феномен, то в качестве важнейшего способа изучения духовных основ выдвигается феноменологическая процедура исследования содержания собственного сознания познающего субъекта, что позволяет рассматривать все многообразие проявлений культуры как своего рода самообнаруживающееся бытие. Изначальный опыт – культура – жизненный мир – вот универсальное поле для различных форм художественных практик, а также вопрос осознания фундаментальных основ культуры.

### Долгое время модель развития отечественного искусства предполагала движение культурных образцов из центра в провинцию.

С точки зрения феноменологической теории искусства для осознания специфики любого хореографического явления необходимо обращать внимание прежде всего на особенности художественного языка и способы его выражения. В понимании этого обстоятельства кроется ответ на вопрос о специфике языка фолк-модерн танца. В кругах практиков все еще бытует мнение, что феномен неотрадиционализма присутствует на уровне простой стилизации музыки, костюма или лексических элементов. Считается, например, что если в номера, основанные на эстрадном или народном материале, привнести элементы танца модерн, то постановка будет рассматриваться как соответствующая стилю фолк-модерн танца. Однако, оставаясь при этом в системе народного или эстрадного языка, авторы постановок не создают новые способы выражения, а обогащают уже существующие. Очевидно, что такого рода образцы необходимо по своей стилистике отнести к народному или эстраднему танцу. Для создания образцов фолк-модерн танца нужен другой подход, когда в язык современного модернистского или постмодернистского танца привносятся элементы иной стилистики. Причем сам язык будет оставаться языком, присущим этой современной хореографии.

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

*традиция; инновация; неотрадиционализм; хореография; фолк-модерн танец*

*Tradition; innovation; neo-traditionalism; dancing; folk-modern dance*

#### KEYWORDS

Поступила 15.03.2012

