

# НЕОТРАДИЦИОНАЛИЗМ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ МОРДОВИИ: ПОИСКИ НОВОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ФОРМЫ

**Ю. А. КОНДРАТЕНКО,**

*доктор искусствоведения, заведующий кафедрой театрального искусства ФГБОУ ВО «МГУ им. Н. П. Огарёва»*

**М. В. ЛОГИНОВА,**

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

Развитие неотрадиционалистских форм в современном искусстве – тема обширная и требующая детального анализа на различных уровнях. В предыдущей статье «Новые тенденции развития современной хореографии в Мордовии» [5] мы рассмотрели ее с позиций смыслообразования и возможностей цитирования прошлого в фолк-танце. Однако помимо актуализации содержания, в процессе которой возникают новые элементы в традиционных структурах мышления народа, существует еще один важный аспект – актуализация пространственно-временных структур образа мира, зафиксированных в формах традиционного искусства. Насколько велики возможности трансформации этих форм в современном искусстве, хотелось бы рассмотреть в рамках данной статьи.

Вопрос о форме, несмотря на давнюю историю существования, остается чрезвычайно актуальным. Именно авангард начала XX в., оцененный как «новое революционное искусство», поставил вопрос о поисках новизны формотворчества [8; 16]. В абстрактном смысле форма – это структура, способ, которым создается целое. С одной стороны, форма в искусстве обусловлена природой материала, с другой – форма выходит за пределы материала, становится активной, сама начинает творить. Художественное со-

держание в этом случае нуждается в форме, так как только через нее может быть выражено. Содержание существует не до формы, а творится через форму, т. е. через выражение.

Здесь следует обратить внимание на определение выражения как формы А. Ф. Лосева: «Выражение, или форма, есть смысл, предполагающий иное *вне себя*, соотношенный с иным, которое его *окружает*» [11, 12], т. е. выражение предполагает, что данная вещь наделена смыслом чего-то иного, имеющего бытие вне и независимо от нее. Подчеркнув, что выражение есть «становящаяся в ином сущность», философ уточняет, что одновременно оно – «...твердо очерченный лик сущности, в котором отождествлен логический смысл с его алогической явленностью и данностью. Говоря вообще, выражение есть *символ*» [11, 13]. Следовательно, сущность выражения сводится к воплощению смысла, или эйдоса (логического) в инобытийной сфере (алогической). Выражение как форма не несет ничего, кроме смысла, воплощенного в материале; отсюда выводима символическая природа всякого выражения.

Однако для художественного выражения недостаточно наличия понятия как смысла самого по себе. Наличие двух сторон, внешней и внутренней, тоже не означает именно художественное выра-

жение. Эти стороны должны быть тождественны до полной неразличимости так, чтобы мы увидели только одно – выражение, и отличны так, чтобы внутренние возможности стремились выявить себя и войти с окружающим в более тесные смысловые взаимоотношения. А для этого нужно, чтобы художественное выражение (или форма), во-первых, было целостным (выражало предметность целиком, а не частично); во-вторых, – активным (заставляло внутреннее проявиться, а внешнее – увлекать в глубину внутреннего). Более того, художественное выражение должно быть адекватным реализуемой им смысловой предметности, где логическое находится в соответствии с алогическим. Наконец, оно предполагает динамичность, и, если эмпирические предметы гетерогенны, не смешиваются друг с другом, то художественное выражение всегда есть процесс, становление, оно изначально гомогенно. Смысловая предметность в художественной выразительности (или в форме) выявляется целиком, и эта новая смысловая предметность есть цель художественного произведения.

Позитивистски ориентированному искусствоведению свойственно отождествлять содержание со смыслом. В плоскости языковедческого подхода к искусству такая трактовка оказалась полезной для достижения некоторых частных целей, однако в эстетическом плане она приводит к методологическим парадоксам. Изнутри, с точки зрения имманентно-семиотического подхода, невозможно разорвать функциональную связь между означаемым и означающим. Только извне, с философских позиций, художественный образ определяется содержательно. Как и всякий продукт культуры, образ имеет свой исток не в себе, а в отпустившем его на свободу – через посредство человека – мире и потому входит в мир, лишь перестав быть исключительно собой. Отраженные в образе события и вещи мира, его дни и вечера, реки и деревья составляют первый слой содержания.

Очевидно, что содержательность художественного образа зависит от отображаемой им действительности – предмета искусства, хотя и не тождественна ей. В широком плане содержание образа есть целостное бытие, нашедшее в нем символическое индивидуальное завершение. Из понимания художественного образа как чувственного отражения целостного бытия с необходимостью следует, что любой художественный образ является лишь одной из сторон своего более широкого содержания. Если материал образа обеспечивает его физическое существование в мире (образ как вещь), то художественная форма открывает в этой вещи измерения, выходящие за ее физические пределы. Проще говоря, форма – это способ духовно-практического освоения предмета, в котором воплощается авторский замысел. Понятие формы шире, чем оформленность артефакта: форма преобразует действительность сквозь призму авторско-зрительской установки.

Образ – это подвижный, развивающийся «объект-субъект», развертывающийся через напряженное противопоставление своего текста и контекста – от личного до общезначимого. Изначально план художественного содержания определяется единством авторского и читательского переживания образа, его конкретного восприятия. На этом уровне содержание образа начинает жить самостоятельной жизнью, оно остается собой и вместе с тем в чем-то становится другим, новым. В свою очередь, личностно-психологический план образа оказывается формой более широкого содержания. Высшим содержательным слоем образа предстает мир, который имеет свои материал и форму. Само расслоение образа на материал и форму возможно по отношению к его содержанию.

Наиболее простой уровень связи художественного образа с действительностью представлен его материалом. Вместе с тем значение материала велико, так как его неодинаковость лежит в основе разных видов искусства. Дело тут не просто в различии выразительных возможностей

звuka или цвета. Существенность физического уровня бытия образа проявляется, прежде всего, в том, что обобщенный смысл представленной в нем действительности воплощается именно в данном материале. Подлинной сущностью его является уже не физическое тело, а определенная в нем смысловая энергия. Только при этом условии вещество становится художественным материалом.

Следующим уровнем на пути к содержанию является форма. Мы понимаем этот термин как активное композиционное устройство художественного образа, его знаково-речевую структуру. Форма произведения искусства актуализируется как встреча материала с направленностью создающей и воспринимающей его творческой установки.

Пространственно-временные параметры языка искусства служат важным структурообразующим фактором создания адекватной формы в танце. Время определяет специфику средств выражения, в частности устанавливает взаимосвязь пластики и музыкальной основы, уточняет особенности внутренней выразительности танцевального текста [6]. Отметим, что именно темпо-ритмические структуры двух искусств как важные структурообразующие элементы формы не только сближают их в своей первооснове, но и могут стать исходным моментом в анализе связей между исторически ранними и современными образцами народного танца. Есть еще одно обстоятельство, на которое хотелось бы обратить особое внимание: невозможно рассматривать временные параметры танцевальной формы в отрыве от пространственных. Очевидно, что любое пластическое (связанное с пространственной трансформацией) изменение происходит во времени (темп – скорость композиционного изменения и ритм – конструктивная организация структуры текста).

В качестве примера эволюции традиционной системы композиционно-конструктивных структур формы затронем некоторые аспекты истории народного танца мордвы. Не будем подробно

останавливаться на описаниях обрядово-ритуальных действий и сосредоточим внимание на общих замечаниях. Первичные структуры танца мордвы возникли в архаическую эпоху. Именно в этот период вырабатывались символические формы описания окружающей человека действительности. Человек того времени стремился не столько к отображению в искусстве способов жизнедеятельности, сколько к ритуальному упорядочиванию своей связи с явлением мира [6, 100]. Возникшая в рамках такого мышления циклическая модель времени специфична: в ней не «работает» постулат необратимости времени; она не противопоставляет реальность и текст, высказывание о действии – самому действию, часть – целому.

Столь специфичное ощущение мира требовало особой формы выражения, которая создавалась с помощью конкретной композиционно-конструктивной структуры художественной практики – хоровода. В основе хороводной формы лежит песенная композиция с ее циклическим чередованием структур запева и припева, в ходе которого происходит игра-диалог заводящего и группы. В силу этого обстоятельства время в процессе хороводной игры постоянно возвращается к исходной точке и не имеет завершения, что в полной мере отражает специфику традиционного мышления в культуре. Универсальность хороводной формы обеспечила ее жизнеспособность. Как бы ни изменялось содержание ритуально-обрядовых действий и бытовых игр, как бы ни трансформировалась пластика исполнителей, хороводная форма каждый раз гибко включала новые смысловые образования в универсальную структуру традиционной художественной практики [10]. Отсюда проистекает все разнообразие наследия народа.

Почему сегодня так важен этот аспект с точки зрения развития мордовской хореографии? Дело в том, что выход за пределы традиционной формы в работах современных постановщиков автоматически лишает смысла любую передачу характерности в танце. Проще говоря, вне

формы лексика мордовского танца превращается в простой набор стилизованных движений, способных разнообразить язык различных видов хореографии, но объективно не отражающих ментальные структуры народа. Можно, конечно, воспроизвести при этом национальный сюжет, но вне формы содержание упрощается до некой картинки или зарисовки, которая при смене костюма и музыки репрезентативна и для других народов, тем более не является секретом тот факт, что содержательная сторона обрядово-ритуальных комплексов в регионе Поволжья имеет ряд общих черт, обусловленных общностью происхождения или культурной диффузии.

В качестве примера подобного отрыва содержания от формы можно привести опыты по созданию кадрилиных форм мордовского танца. Хотелось бы отметить, что по своей природе кадрилиная форма адекватна городской народной традиции. Она представляет собой композиционно-конструктивный вариант, в основе которого лежит следующая структура: общий выход и состязание-перепляс пар. В музыкальном плане такой структуре отвечает частушечная состязательная форма организации материала. Здесь присутствует та же циклическая временная структура традиционного мышления, характерная, подчеркнем, для городской традиции, поскольку она индивидуально переживается каждой парой, но постоянный повтор-чередование пар делает ее циклично-линейной. Иначе складывается ситуация в аграрной традиции: в хороводе коллектив упорядочивает свою жизнедеятельность через диалог массы и заводящего. Здесь индивидуальное «я» всегда принадлежит коллективному «мы», поэтому роль заводящего сводится к тому, чтобы повести за собой всех к одной общей цели. Если учесть земледельческий характер мышления мордвы, то становится очевидным, что кадрилиная форма явно не согласуется со стереотипами мышления этого народа. В кадрили коллективное «мы» (общий выход) образует некую общность отдельных «мы»

(индивидуальных пар), каждая из которых обладает уникальностью в рамках общего пространства. Кадриль в большей степени соответствует периоду в истории танца, который соотносится со временем перехода к городским формам мышления с постоянно возрастающей ролью индивидуального в культуре.

Не менее сложно протекают процессы работы с собственно хороводными формами в современной хореографии Мордовии. Казалось бы, при обращении к песенной музыкальной основе автоматически возникает соответствие формы и содержания, поскольку запевно-куплетная структура легко композиционно организует материал. Проблема в том, что и в этой ситуации на самом деле большинство хореографов не учитывают смысловой контекст хороводной формы. Нередко вместо нее создается иная схема композиции, скорее адекватная классической сюитной форме: общий выход, соло на фоне массы, общее завершение. Смысл такого построения предельно прост: индивидуальная история протекает на фоне массы, которая может быть внешне организована на основе хороводного рисунка в пространстве, но не более того. Еще раз подчеркнем: основа хоровода – не выделение «я» из «мы», а интеграция усилий коллектива, ведомого единой волей к цели. Как бы ни действовал заводящий в рамках хороводной игры, он всего лишь направляющий, выразитель коллективного смысла, а диалог хора и заводящего – особый способ организации пластики во времени, особая динамическая структура времени.

Конечно, движение по пути создания народно-сценических сюит – возможный вариант развития этнического танца, но хореографы всегда будут ограничены выбором между простой стилизацией и сохранением смысла характерных элементов движений. Дело в том, что народно-сценический язык довольно далек от аутентичного первоисточника, поскольку организован в текст на совершенно иных, универсальных принципах академизации движений. Язык такого танца

хранит внешнюю выразительность своей первоосновы, но не отражает ее сути. Иначе говоря, современная форма сюиты всегда балансирует на грани утраты этнического содержания. В чем причина такого явления?

Форма обуславливается содержанием – это известное положение. «Что» определяющим образом влияет на «как». В подлинном искусстве содержание и форма слиты воедино, образуя внутреннюю форму. По мнению некоторых исследователей (В. Гумбольдт, А. Потебня и др.), в основу внутренней формы ложится акцентированная, выделенная качественная сторона явления, которая порождает многозначность художественного образа, способность к связям с другими образами и ценностным содержанием. Лишенный «отношенческого» аспекта внутренней формы образ становится натуралистической копией предмета или явления. При утрате живой связи внутренней формы с конкретными признаками явления художественный опыт превращается в условный знак. Поэтому внутренняя форма требует полного воплощения в соответствующем ей материале того или иного искусства, в «ткани» конкретного произведения [9].

Таким образом, на практике оказывается очевидным тот факт, что создать что-либо вне традиционной композиции довольно сложно, поскольку в этом случае часто нивелируется смысл образца, выхолащивается сама суть специфики мышления народа, выражаемая языком пластики. С учетом сказанного можно сделать вывод о том, что форма играет активную роль в сохранении и развитии на практике подлинных образцов народного танца. В связи с этим форму танца нужно рассматривать не просто как конструктивно-композиционную структуру, а шире – как способ выражения бытия человека.

В методологическом плане для понимания особой роли формы большой интерес представляют концептуальные положения работ М. М. Бахтина [1; 2], который говорил, прежде всего, о форме культурного бытия. Бытие, как и человек, яв-

ляется полноценным субъектом. Бытие неотделимо от логики бытия – той структуры, которая делает его тем, что оно есть, и дает разуму силу овладеть им и формировать его. Быть чем-либо – значит иметь форму. Все, что утрачивает свою форму, утрачивает и свое бытие.

Концепция Бахтина представляет интерес с точки зрения логики формы. Становление формы осуществляется в направлении все большего одухотворения формы, сближения искусства с жизнью, что объединяет его с поисками в классической традиции. Начав свои рассуждения с вещественной скульптурной формы, мыслитель дает ей жизненный импульс (музыкальная, ритмическая форма), а затем вносит в нее собственно духовное начало (полифонический роман Ф. М. Достоевского). Здесь мы уже находим принципиальное отличие от классического понимания формы. Говорить о ней в смысле формы-границы уже нельзя. Форма романного диалога не умерщвляет жизнь, она сама есть жизнь. Так, последовательно, шаг за шагом, Бахтин решает центральную проблему искусства – проблему формы и жизни. Действительно, форма подавляет жизнь, но степень «мертвости» форм весьма различна, искусство отнюдь не определяется властью рока, оно находит выход в полифоническом романе: здесь и совершенство искусства, и сама жизнь.

Значение логики формы в концепции Бахтина состоит в ее переводе в новое проблемное поле понимания. Принцип искусства, принцип формы всегда представлялся противоречивым, специфика рубежа XIX–XX вв. лишь в том, что в сознании мыслителей этого времени противоречие формы заострилось до неразрешимой антиномии. Появление новых тем, связанных с изменяющимся образом мира, привело к разрушению классической (или закрытой) формы, которая противостоит открытой форме, хотя это противопоставление не является абсолютным. Такое различие, на наш взгляд, имеет смысл только в том случае, когда можно установить соответствие каждой фор-



мы определенным характеристикам художественного видения и даже концепции человека, на которую оно опирается. Критерий «открытость/закрытость» возник в процессе изучения художественных форм и направлен на выявление смысла. Если закрытая форма направлена только на саму себя и тот смысл, который содержится в ней, то открытая форма отсылает за пределы самой себя, создавая ощущение безграничности смыслов [12]. Особенность дискурса современного искусства состоит в поиске и в работе с открытыми формами.

В таком контексте интерес представляют перспективные художественные практики экспериментального поиска уникального и самобытного в быстро изменяющемся глобальном мире. Эксперимент с традицией на самом деле позволяет понять этническое своеобразие глубже, чем классические системы искусства. В связи с этим обратим внимание на фолк-направление в современной хореографии. В его рамках как раз и происходит тот поворот к архаичной модели пластического выражения, с помощью которой художник пытается через традиционную и древнюю структуру пространственно-временной организации осмыслить сегодняшний день, осознав сегодняшнего себя через прошлое, связав индивидуальное «я» с первоистоками. Собственно, именно пространство-время становится здесь тем героем, который позволяет задуматься о глубинах существования человека [7, 101].

В качестве примера приведем две постановки, реализованные со значительным временным разрывом: «Пир богов» (Т. Сидоркиной, 2001 г.) и «Восемь мордовских песен» (Н. Атитановой, 2011 г.). Первая представляет собой сюиту из восьми миниатюр, каждая из которых имеет внутреннюю линию драматургического развития, но несмотря на это все они объединены четко выстроенной композицией. На наш взгляд, подобная форма во многом приближена к архаической модели хороводной игры. Здесь присутствует диалоговая форма взаимоотно-

шений ансамбля и солиста, нацеленная на воспроизведение события, объединяющего обе стороны конфликта: людей и богов. Перед нами не просто воспроизведение древнего мифа, а, скорее, история о том, как примиряются небо и земля, как создается единство человека и природы, столь явно отражающее способ восприятия мира человеком эпохи архаики. Образ богини Норов-авы, который находится в центре повествования, – своеобразный медиатор этого движения к коллективному единству. Немаловажен здесь и музыкальный материал. Он довольно монотонен в развитии, что позволяет воспользоваться его структурой для создания образа природно-бесконечного, циклического времени. Конечно, коллизия спектакля, равно как и его пластическое решение, не позволяют в полной мере считать эту работу современным хореографическим фолком. Важно другое: перед нами эксперимент, поиск способа выражения необычного и нетрадиционного для классического искусства. Это первый, и весьма успешный, опыт неотрадиционалистских поисков в рамках архаичной танцевальной формы.

В таком контексте «Восемь мордовских песен» – значительный шаг вперед на пути создания неотрадиционных образцов современного искусства. Балет-миниатюра композиционно повторяет структуру предыдущей постановки. Перед нами хореографические картины, объединенные общей идеей. Каждая часть организована вокруг одной из народных песен, превращена, казалось бы, в самостоятельное пластическое повествование, в историю отдельно взятого человека. На самом же деле герой спектакля коллективен, как и народная песня. Вместе с тем в каждой песне есть индивидуальное начало, своя эмоция, чувство, переживание; каждая песня – своеобразный запев, ответом на который служит связующий всех круг скамей, символический хор припева. Мы видим, как коллективное чувство-мироощущение переживается каждым в рамках целого. Так в единой композиции создается цикл вре-

мени, порождающего чувство общности, переживаемого в каждой отдельной части по-своему. Диалог при этом происходит не между частями композиции и не между каждой частью и зрителем. Диалог в такой композиционной структуре – диалог между частью и целым. Именно целое и созвучно каждому в зале. Это дает возможность легко отказаться от пластической стилизации, от нарочитого воспроизведения характерных народных элементов лексики. Здесь главное другое: «Музыка-пластика обращает нашу мысль к внутреннему, позволяя через состояния героев осознать ценности мира, сохранившегося не в фольклорно-аутентичной национальной традиции, а в душе каждого с ним сопричастного» [7, 43].

Обращает на себя внимание восприятие времени как чего-то замкнутого и притом уходящего и возвращающегося. Цикличность уходов-возвращений определенных эпох является важной характеристикой современной культуры. Образом циклического времени служит так называемая лента Мебиуса – односторонняя замкнутая поверхность. Распространив данное свойство объекта на теорию времени, получим, что на линии времени могут быть точки, хронологически отдаленные друг от друга и совпадающие. Этому пониманию времени соответствует переживание давно прошедшего как реально присутствующего в настоящем, здесь и теперь, как бы пульсирующего в «параллельном измерении».

Создатель «систематической теологии» П. Тиллих считает, что «...любое постижение вещей духовных циклично» [14, 17] и связано с наличием единого центра, или точки тождества, в которой встречаются человек и мир. Важность и актуальность принципа циклизма для осознания современной культуры связаны с утратой авторитетности теории прогресса в истории. Она возникла на основе сложившегося в Новое время представления об историческом времени, которое обычно обозначается как линейное. Сегодня это представление в науке оказывается в естественной оппозиции по отно-

шению к циклическому времени. Кризис линейных построений в истории и, следовательно, интерес к циклизму характерен еще для рубежа XIX–XX вв., когда оказалась популярной идея Ф. Ницше о «вечном возвращении». О. Шпенглер развил эту идею в систему методологии истории, представив последнюю в качестве сменяющих друг друга и параллельно существующих культур.

Возникновение проблемы времени было связано с проблемой субъекта в философии и искусстве. Время олицетворяло человеческое начало, динамику внутреннего мира. Философия жизни придавала категории «время» особое значение, сделав временное синонимом духовного [15]. Одновременно закладывались основы неклассической философии и искусства: аполлоническое противопоставлялось дионисийскому, вчувствование – абстракции и т. д.

Ярким выразителем этого умонастроения был Шпенглер, который сделал категорию времени центральной в своей культурологической теории, оказавшей влияние на модернистскую теорию искусства. Философ считал время достоянием «поздней культуры». Временное, или внутреннее, фаустовское время противостоит внешнему, аполлоновскому, телесному. В первом томе «Заката Европы» он пишет: «Слово “время” апеллирует всегда к чему-то в высшей степени личному, к тому, что уже было охарактеризовано нами как собственное, поскольку оно с внутренней достоверностью ощущается по контрасту с чем-то чужим, которое теснит отдельное существо натиском впечатлений чувственной жизни» [17, 277]. Время неделимо, неизмеримо и в конечном счете непознаваемо. Шпенглер не единственный представитель циклической парадигмы, но предложенная им логика развертывания исторических процессов до сих пор остается предметом дискуссий. Безусловно, нельзя утверждать, что принцип циклизма является универсальным и определяющим в объяснении развития современной культуры. Речь должна

идти о конструктивном значении данного принципа.

Суть поворота к архаике в современных художественных практиках можно понять, обратившись к дефиниции «повторение», одному из ключевых понятий художественной теории второй половины XX в. Ж. Делез признает, что различие и повторение заняли место категорий тождества и противоречия. Повторение – неподвластное разуму хранилище особенного. Философ говорит, конечно, не о механическом повторении, а более глубоком, «замаскированном». Цель жизни – добиться сосуществования всех повторений в пространстве распределения различий. Чем более стандартизированной становится наша жизнь, тем более связанным с ней должно быть искусство, чтобы «...вырвать у жизни маленькую разницу», которая действует между различными рядами повторения [3, 103].

Понятие «цикл» может быть использовано в нескольких значениях: как закономерно развивающийся завершённый процесс и как многократно повторяющийся отрезок процесса. Встает вопрос о двойственности культурных процессов, связанной со следованием и повторением в каждой ее новой форме уже существующих

образцов, с одной стороны, и с выходом в новые сферы – с другой. Применительно к современности это означает отказ от целостности опыта культуры, когда происходит радикальная ломка сложившегося порядка. Такая ломка предполагает критическое отношение к традиции, формировавшейся с эпохи Ренессанса. Отрицание непосредственно предшествующей традиции не исключает важности для культуры века традиции вообще, но должна иметься в виду традиция уже иного рода. Переход, совершившийся в форме смены циклов, предполагает переоценку ценностей и, следовательно, реабилитацию тех пластов культуры, которые вытеснялись классикой на периферию.

Таким образом, мы видим, как диалоговая форма хоровода в современных образцах фолк-танца способна актуализировать традицию, по-новому воспринять ее с позиций сегодняшнего дня, найти в ней созвучные каждому темы. На наш взгляд, это именно тот путь развития неотрадиционализма, по которому должно двигаться искусство Мордовии, чтобы за современными приемами и экспериментами не утратить главное – этническое самосознание в глобальном потоке времени.

Поступила 20.07.2016

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК BIBLIOGRAPHY

1. *Бахтин, М. М.* Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин ; сост. С. Бочаров, В. Кожин. – Москва : Художественная литература, 1986. – 544 с.
2. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – 423 с.
3. *Делез, Ж.* Различие и повторение / Ж. Делез. – Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384 с.
4. *Кондратенко, Ю. А.* Категория «характерное» в теории и истории танца // *Обсерватория культуры.* – 2008. – № 6. – С. 96–101.
5. *Кондратенко, Ю. А.* Новые тенденции развития современной хореографии в Морд-
1. *Bakhtin, M. M.* (1986), Literary and critical articles in S. Bocharov and V. Kozhinov (ed.), Moscow: Hudozhestvennaja literature.
2. *Bakhtin, M. M.* (1986), Aesthetics of verbal creativity in S. G. Bocharov (ed.), 2nd eds., Moscow: Iskusstvo (Art).
3. *Deleuze, G.* (1998), Difference and Repetition, Saint Petersburg: TOO TK "Petropolis".
4. *Kondratenko, Yu. A.* (2008), Category of "Typical" in the theory and history of dance, *Observatory of Culture*, № 6, p. 96–101.
5. *Kondratenko, Yu. A.* and Loginova, M. V. (2012), New trends in the development of modern choreography in Mordovia, *Finno-Ugric world*, № 1/2, p. 50–53.
6. *Kondratenko, Yu. A.* (2016), Space and time in the structure of expressive dance language,



- вии / Ю. А. Кондратенко, М. В. Логинова // Финно-угорский мир. – 2012. – № 1/2. – С. 50–53.
6. *Кондратенко, Ю. А.* Пространство и время в структуре выразительности танцевального языка // М. М. Бахтин в современном мире : материалы VI междунар. Саранских Бахтинских чтений, посвященных 120-летию со дня рождения ученого. Саранск, 25–26 ноября 2015 г. – Саранск, 2016. – С. 288–292.
  7. *Кондратенко, Ю. А.* Феноменальность национального в современном искусстве / Ю. А. Кондратенко, М. В. Логинова // Феникс-2012 (13) : науч. ежегодник каф. культурологии, этнокультуры и театрального искусства. – Саранск, 2012. – С. 41–43.
  8. *Краусс, Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краусс. – Москва : Художественный журнал, 2003. – 320 с.
  9. *Логинова, М. В.* Звучание как проблема философии искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 4 (66) : в 2 ч. – Ч. 1. – С. 101–103.
  10. *Логинова, М. В.* Формирование методологии этноэстетики // Финно-угорский мир. – 2014. – № 4. – С. 17.
  11. *Лосев, А. Ф.* Диалектика художественной формы / А. Ф. Лосев. – Москва : Издание автора, 1927. – 252 с.
  12. *Мерло-Понти, М.* Феноменология восприятия : пер. с франц. / М. Мерло-Понти. – Санкт-Петербург : Ювента ; Наука, 1999. – 608 с.
  13. *Панофский, Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 337 с.
  14. *Тиллих, П. П.* Избранное : Теология культуры : пер. с англ. / П. П. Тиллих. – Москва : Юрист, 1995. – 479 с.
  15. *Флоренский, П. А.* История и философия искусства / П. А. Флоренский. – Москва : Мысль, 2000. – 446 с.
  16. *Ханзен-Леве, А.* Русский формализм : Методологическая реконструкция развития на основе принципа отстранения / А. Ханзен-Леве. – Москва : Языки русской культуры, 2001. – 672 с.
  17. *Шпенглер, О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер. – Москва : Мысль, 1993. – 663 с.
- Proceeding of the Conference “Bakhtin in the modern world”, Saransk, 25–26 November 2015, Saransk, p. 288–292.
7. *Kondratenko, Yu. A. and Loginova, M. V.* (2012), Phenomenal characteristics of national contemporary art, Phoenix: annual bulletin of the Department of Cultural Studies, Ethnic Culture and Theater, № 13, Saransk, p. 41–43.
  8. *Krauss, R.* (2003), The authenticity of the avant-garde and other modernist myths, Moscow: Art Journal.
  9. *Loginova, M. V.* (2016), Sound as a problem of the philosophy of art, Historical, Philosophical, Political and Juridical Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of theory and practice, 4 (66), Part 1, p. 101–103.
  10. *Loginova, M. V.* (2014), Formation of ethnical aesthetics methodology, Finno-Ugric world, № 4, p. 17.
  11. *Losev, A. F.* (1927), Dialectics of art form, Moscow: Published by the author.
  12. *Merleau-Ponty, M.* (1999), Phenomenology of Perception, Saint Petersburg: Juventa; Nauka.
  13. *Panofsky, E.* (2004), Perspective as a “symbolic form”. Gothic architecture and scholasticism, Saint Petersburg: Azbuka-Classics.
  14. *Tillich, P. P.* (1995), Selected works: Theology of Culture, Moscow: Yurist (Lawyer).
  15. *Florensky, P. A.* (2000), History and Philosophy of Art, Moscow: Mysl’.
  16. *Hansen-Lowe, A.* (2001), Russian Formalism: Methodological reconstruction of development on suspension principle basis, Moscow: Russian Language Culture.
  17. *Spengler, O.* (1993), Decline of Europe. Essays on the morphology of world history. 1. Gestalt and reality, Moscow: Mysl’.