

СКУЛЬПТУРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ НА ОСНОВЕ МОРДОВСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ: ИННОВАЦИОННЫЙ АСПЕКТ

БУРНАЕВ Александр Гаврилович,

*доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой национальной хореографии ФГБОУ ВО «МГУ им. Н. П. Огарёва» (г. Саранск, РФ),
burnaevag@mail.ru*

ЛЕВИНА Екатерина Валериевна,

*магистрант направления подготовки «Педагогическое образование»,
ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского» (г. Саратов, РФ),
catherine1995@yandex.ru*

Введение. Работа посвящена проблеме внедрения национальной тематики. Эта проблема актуальна для образовательного процесса в системе высшей школы. Новизна исследования заложена в названии статьи. Инновационный аспект подкреплен практическим примером, т. е. сценическим вариантом хореографического произведения, что значимо для искусствоведения и педагогических наук. В статье присутствует полный анализ балетной сюиты «Скульптурные композиции на основе мордовской хореографии», показанной в 2016 г. в МГУ им. Н. П. Огарёва.

Материалы и методы. Объект исследования – инновационный аспект хореографического произведения «Скульптурные композиции на основе мордовской хореографии». Предмет исследования – постановочный синтез пластических характеристик мордовских этнических скульптур и их стилизация. Целью исследования является апробация результатов хореографического произведения «Скульптурные композиции на основе мордовской хореографии». Экспериментальный, описательный, аналитический методы исследования применяются в работе для искусствоведческого, культурологического и педагогического анализа.

Результаты исследования и их обсуждение. Результаты исследования показывают, что современное сценическое решение хореографического произведения не только помогает воспринимать живые статуи, сочиненные хореографом, как настоящие, но и транслирует сценический «авангард», отражает правдоподобие этнического мордовина. Благодаря этому приему грубая статика мордовских статуй кажется более мягкой. Обсуждение сценических работ, их сопоставление с предыдущими аналогичными работами подтверждают выдвинутую гипотезу о систематизировании авторского материала и реализации инновационного подхода в практике мордовской хореографии.

Заключение. Традиционные современные постановки в репертуарной политике на фоне существующих национальных хореографических произведений в стиле модерн являются основой творчества коллективов Мордовии. Предложенный материал в призматической постановочной работе может быть использован для ознакомления и практического применения.

Ключевые слова: балетная сюита; скульптурная композиция; скульптурная пластика; хореографическая постановка; хореографическая миниатюра; хореографический текст.

Для цитирования: Бурнаев А. Г., Левина Е. В. Скульптурные композиции на основе мордовской хореографии: инновационный аспект // Финно-угорский мир. 2017. № 1. С. 102–109.

Исследование посвящено анализу пластических характеристик мордовских этнических скульптур и их воплощению языком современной национальной хореографии на сценической площадке и предполагает определение инновационного аспекта постановочной работы и выявление танцевального эквивалента, как бы равнозначного, равноценного его выражению в балетной сюите «Скульптурные композиции на основе мордовской хореографии». Практическая работа студентов – выпускников 2016 г. кафедры национальной хореографии Института национальной культуры МГУ им. Н. П. Огарёва была представлена на сце-

не Дворца культуры и искусств Национального исследовательского Мордовского государственного университета в соавторстве с художественным руководителем, консультантом и балетмейстером А. Г. Бурнаевым.

Республика Мордовия славится своими скульпторами. Это и всемирно известный представитель стиля модерн символист С. Д. Эрзя – выдающийся художник XX в., мастер скульптуры из дерева, и современные скульпторы братья Н. М. Филатов и Г. М. Филатов, и другие мастера-ваятели, которые создавали свои скульптуры на национальную тематику из керамики, дерева, металла. Они использовали этот ма-

териал для наглядной демонстрации исключительных особенностей пластики мордвина, что послужило творческим арсеналом в постановочной деятельности современного хореографа.

Сегодня в театральной репертуарной политике концертные номера, созданные на основе традиционного мордовского танца, стоят особняком на фоне других хореографических произведений в стиле модерн. В драматургическом решении балетной сюиты на основе мордовской хореографии присутствует не только народная статика, которая дает возможность идти по пути наименьшего сопротивления традиции, но и инновационный метод со своими отличительными чертами. Он позволяет представить скульптурные композиции посредством языка детализированной пластики современного и стилизованного народного танца.

Решение данной задачи привело к использованию интересного художественного приема: сценическая площадка превратилась в скульптурный зал, заполненный живыми скульптурами, представленными специальным нетрадиционным положением тела танцовщика со своеобразным движением его конечностей и световым эффектом. Сценическое решение помогает воспринимать живые статуи, сотворенные хореографом, как настоящие, созданные из мрамора, дерева, глины, железобетона и металла. Оно позволяет соединить на сцене «авангард» с правдоподобным обликом этнического мордвина. В спокойных статичных позах живых этнических скульптур мы видим многочисленные контрасты человеческого состояния, передающие неловкость, покорность, гордость, высокомерие и другие эмоциональные характеристики народных героев. Благодаря этому приему, на наш взгляд, грубая статика мордовских статуй кажется более мягкой, изящной и «удоваримой» для художественной практики балетмейстера-постановщика, а также для решения исследовательских и художественных задач. Контрастное сопоставление скульптурных дуэтов становится главным приемом хореографической композиции.

Национальная балетная сюита включает в себя несколько миниатюр, объединенных

одной темой и чередующихся по принципу пластического контраста. В схематическом наброске она представляет собой танцевальный дивертисмент, составленный из самостоятельных развернутых номеров сюжетного характера. Мордовская сюита не только отражает этническую тематику мордвы-эрзи и мордвы-мокши (в статичных телодвижениях сценических скульптур заложено все то богатство детализированной пластики мордвы, которое демонстрируется этническими характеристиками костюма), но и предлагает свой переосмысленный постановочно-исполнительский аспект.

В балетной практике светотеневой контекст скульптуры во многом совместим с категориями пластического хореографического творчества. Через иллюстративную статику национальных скульптур, изображающих этнического человека в народном праздничном костюме, на сцене можно увидеть своеобразие пластического языка, т. е. внутренне почувствовать и понять новый текст современного танца, его тенденцию к стилизации. Этот прием был взят за основу постановщиками балетной сюиты для ее детального восприятия и насыщения элементами разножанровой пластики, что помогло достичь большей конкретности в воплощении идеи. Расширение этнического содержания (костюм, музыка, танец, сценография и другие компоненты) позволило в сценической практике более наглядно раскрыть проблему; мордовская традиция со своим этническим материалом женского и мужского костюма мордвы-эрзи и мордвы-мокши обусловила успех постановки.

Работа хореографа-постановщика включала в себя несколько этапов.

На первом этапе выяснялись особенности национального колорита одежды и всего комплекса выразительных средств этнической музыки и танца, с помощью которых создавалась хореографическая пластика мордовских сценических скульптур. Отметим немаловажный фактор: танцевальная композиция с опорой на народную традицию предопределяет образ скульптурной миниатюры; сценическая выразительность характерных поз исполнителей, находящихся в статичном положении, разворачи-

вает смысловую парадигму постановки в целом. Во-первых, каждая деталь этнической скульптуры не только отражает ее содержание, но и транслирует своеобразную мысль, идею мастера, который делает постановку более насыщенной. Во-вторых, постановщик хореографической миниатюры на основании либретто создает сценическую пластико-скульптурную композицию. В-третьих, балетмейстер-постановщик работает в гармонии как с хореографической пластикой, так и с определенным видом танца, т. е. с народным (национальным, этническим) или характерным на основе академической школы классического танца, а также с современными направлениями хореографии. В-четвертых, пластический национальный образ – необходимый компонент для детализации будущей балетмейстерской работы.

Второй этап связан со сценическим аспектом скульптурной пластики мордовских фигур в произведении. Она представляется нам как совокупность статики и динамики, воспринимается как многоликий сплав неоднородного материала, где хореограф – творец и мастер – для более естественного понимания выражает свое истинное и сверхъестественное через особое пластико-танцевальное искусство.

Третий этап обусловлен не только интуицией и безмерной фантазией балетмейстера-сочинителя, но и его интеллектуальными возможностями, необходимыми для использования нетрадиционных выразительных средств, движенческого ритма, инновационных форм хореографического текста, сочетающимися с авторским сценическим ощущением и чувством непреодолимой свободы, заключенной в пластике народного, характерного, современного танца.

Конструктивные концепции и индивидуально-промежуточные характеристики необходимы в практической работе студентам-выпускникам как будущим профессионалам.

Постановочный пласт балетной сюиты «Скульптурные композиции на основе мордовской хореографии» с эпиграфом «Край мой! Любимая Русь и Мордва!» [6, 49] на стихи С. А. Есенина (прописан автором ли-

бретто А. Г. Бурнаевым) создает сценический пластико-хореографический образ. Целостность произведения связана сквозной линией с композицией танцевальных миниатюр: «Думаю я о невесте» (И. О. Агафонов), «Игра в лошадки» (О. А. Бушова), «Подружки» (Е. В. Яськина), «Любит ли он» (К. А. Елаева), «Творец и муза» (Е. В. Левина).

Остановим свое внимание на том, что форма балетной сюиты – концертный дивертисмент, объединенный прологом и финалом, а также единой канвой национального и этнического характера, – позволяет безболезненно делать перестановку номеров или замену одних другими. Этим приемом пользовался выдающийся хореограф XX в., советский балетмейстер Л. В. Якобсон в хореографическом цикле «Роден» [3; 4]. Мы взяли его за основу и нашли свой неповторимый оттенок мордовской художественно-образной природы драматургического решения национальной танцевальной сюиты: он состоит в ипостасях контрастности традиции народно-сценического костюма, преемственности танцевальной пластики и светового оформления («черный кабинет», белый луч прожектора, красно-желтый контрапункт цвета).

Для осуществления своих творческих замыслов нам потребовалось изучить и проанализировать большой пласт исторического материала и уяснить для себя истину пластики «говорящего» тела. Таким образом, мы стали своего рода открывателями нового подхода к методу обработки и аранжировки мордовского этнического хореографического материала; представили путем изменения лексики, формы, структуры традиционного народного танца новые средства выразительности сценической хореографии; языком пластики показали совместимость художественных приемов изобразительности и разножанровости – тем самым осуществили модификацию хореографической эстетики мордовского танца.

Обратимся к детальному рассмотрению балетной сюиты.

В прологе представлены пять статичных дуэтных скульптур, выстроенных на сцене полукругом и высвеченных на черном фоне

красно-желтым и белым светом. Звучат стихи в исполнении В. Н. Зобкова под музыку арт-фолк-группы «Морденс» (музыкальный руководитель Ю. Буянкин):

С бархатной лаской, в волшебном сиянии
Ночь нас божественным танцем окутала.
Где-то за гранью всего мироздания
Волосы, руки и взгляды запутала.

В вихре блаженном, сомненьем не скованы,
Кружимся мы за летящими звуками.
Души манящим огнем околдованы,
Нас вознося над страданием и муками.

Каждый твой жест от меня отражается,
Сердцем едины мы в каждом биении!
Мысли и чувства без слов выражаются
В каждом порыве и в каждом движении!

Все, что сказать мы подчас не решаемся,
В прикосновении взгляда мы чувствуем.
В танце от мира сего отрешаемся,
Словно при таинстве некоем присутствуем.

В танце грешим мы и в танце мы каемся.
Словно в награду и во искупление
Мы благодатью его проникаемся,
Видим в нем к истине вечной стремление.

В прологе происходят оживление скульптурных групп, поочередное представление героев, раскрывающих через пластический текст отношение друг к другу, показывающих любовь, игру, соперничество, сомнения и акт творения. В этом фрагменте сюиты зрительское восприятие содержательных смыслов идет через инновационную авторскую идею балетмейстера-постановщика, а также через предложенную словесную концепцию, демонстрирующую продукт хореографического искусства, который содержит в себе созидательный смысл интерпретации сиюминутного иллюстративного «схватывания».

Следующие эпизоды, своеобразные по форме и воплощению, связаны со стихами С. А. Есенина, которые являются эпиграфами к хореографическим дуэтам.

1. «Думаю я о невесте» (музыка *Н. В. Кошелевой*)

Радуют тайные вести,
Светятся в душу мою.
Думаю я о невесте,
Только о ней лишь пою [6, 62].

Предпосылкой к художественной постановке хореографического дуэта, а также фундаментом создания гармоничной сце-

нической скульптуры явился национальный балет «Алена Арзамасская», поставленный в 2011 г. на сцене Мордовского музыкального театра имени И. М. Яушева (музыка Н. В. Кошелевой, балетмейстер-постановщик А. А. Батраков) [2, 71]. «Постижение особенностей музыкального языка и народного танцевального искусства мордвы, их сплав с классическими традициями программной школы национального танца способствовали творческим поискам не только балетмейстеров России, но и местных композиторов Мордовии» [2, 63]. Соединение композиторского творчества Н. В. Кошелевой с национальным балетным искусством и художественной практикой кафедры национальной хореографии увенчалось большим сценическим успехом.

Первоначально мы видим на сцене не танец двух скульптурных фигур (юноша, широко расставив ноги, стоит спиной к зрителю и держит на своем плече девушку в статичной позе с раскрытыми вверх поднятыми руками), а пластический катарсис героев, их взаимоотношений, столкновение страстей, борьбу с самим собой через преодоление греха в себе. Фрагментарные эпизоды танцевального текста героев несут в себе не только красоту человеческого тела, но и поток разнообразных мыслей, размышлений, неожиданных сопоставлений и событий. Они представляются зрителю через цепь пластических ассоциаций: нежность отношений; очищение от «страстишек» и греховных аффектов; открытие себя в любовной игре и природе бытия. Герой хореографической миниатюры мысленно представляет свою возлюбленную, он берет девушку за руки, сажает ее на колени, затем они удаляются, почти исчезают в темноте, но внезапно останавливаются, «сцепляются» в скульптурную позу обоюдной любви. Возвышенное чувство помогает юноше поднять свою партнершу над головой, закружиться вместе с любимой в танце, а также сделать своеобразный переход: лечь на пол и подняться в первоначальную статику сценической скульптуры.

Необходимо отметить, что в этом хореографическом дуэте присутствует мощный пласт профессиональной школы классиче-

ского танца с арсеналом балетного костюма, симфонической музыки и сценографии, что предопределило успех балетной композиции «Думаю я о невесте».

2. «Игра в лошадки» (музыка народная в исполнении мордовского инструмента нюди)

Ты играй, гармонь, под трензель,
Отсыпай, плясунья, дробь!
На платке краснеет вензель,
Знай, прищелкивай, не робь! [6, 164].

Танцевальная миниатюра основана на смысловых характеристиках взаимоотношений двух этнических героев, одетых в мокшанский и эрзянский костюмы, соединенных в скульптурную композицию на сцене. Пластический ход миниатюры берет свое начало в выразительности скульптурной позы, которая встретится и в финале номера (женщина, изображая наездника с плетью, лежит на спине мужчины с поднятой вверх правой рукой и согнутой в колене левой ногой). Далее идет не детская, а взрослая игра двух партнеров (с подтекстом эротического характера), различными высмеиваниями, дразнилками, поддевками и издевками (показывая кукиши, виляя бедрами, делая многократные прищелкивания пальцами, настойчиво прося денег за согласие танцевать).

Выяснение отношений партнеров связано с неуклюжестью ухаживаний эрзянского мужчины и грубоватым поведением мокшанки. Для вовлечения эрзянина в танцевальное действие идут в ход различные женские приманки. Плясовые эпизоды дробного характера в хореографическом дуэте выражают некий символизм народного обрядового плодородия. Танцевальное действие игровой миниатюры сопровождается не только мелкой пластикой пружинистого тела мокшанки – колыханием груди, тряской плеч, движениями бедер, встряхиваниями рук, различными подскоками, поворотами, вращениями, – но и интонациями мимического характера. Авторская интерпретация этнического мордовского танца языком современной стилизации текста говорит зрителю об инновационном содержании игровой формы костюмированного дуэта.

Необходимо отметить, что национальная игра стоит в ряду лучших творений традиционной культуры мордвы. Она создавалась столетиями и связана с бытом, обрядами, праздниками, родовыми и семейными отношениями. Народную игру роднит с профессиональным искусством принцип ее творения. По словам искусствоведа В. С. Брыжинского, «устроители игрового действия – а ими являются прежде всего сами участники игры, – как правило, обладают образным видением, способностью наглядно представить тот или иной разыгрываемый сюжет. Как не может быть произведения без творческой индивидуальности его автора, так нет игры без самовыражения каждого из ее участников. Подобно зрелищному произведению, в игре всегда есть конфликтная ситуация, которая в большинстве своем, подчиняясь законам народной эстетики, разрешается в пользу добропорядочных сил» [1, 8].

Таким образом, танцевально-пластический текст сценической скульптурной композиции «Игра в лошадки» с этническими красками мордовского костюма показывает сюжет национальной игры взрослых героев с элементами эротического характера, а также их сложные взаимоотношения, связанные с раздором и согласием – рукобитием и рукопожатием. Авторская интерпретация скульптурной композиции, ее содержательный смысл и насыщенность сценических приемов демонстрируют зрителю современную трактовку языка национальной постановки.

3. «Подружки» (музыкальный материал женского фольклорного ансамбля «Келу», руководитель В. С. Родионов)

Размахнув кудрями русыми,
В пляс пускались весело.
Девки брякали им бусами,
Зывывали за село [5, 127].

Идея скульптурной композиции «Подружки» заключена в хореографическом сопереживании двух этнических мордочек: девушки-эрзянки и девушки-мокшанки, стоящих в статичной позе, которая повторится и в финале номера (мокшанка, присев, держится левой рукой за локоть стоящей с поднятой вверх рукой эрзянки). Тан-

цевальное соперничество носит игровой характер. Каждая, красуясь перед подругой, желает показать, что она лучшая. Девушки начинают свой танец радостным приветствием. В хореографической миниатюре заложены и другие коллизии, связанные с различного рода дразнилками, а также скульптурными паузами, в которых мы видим дружелюбный контакт двух мордовок.

Соревновательный хореографический текст этнических исполнителей наполнен различными выстукиваниями (дробями) с использованием наклонов корпуса и характерной для мордовского танца тряской плеч, колыханием груди, вилянием бедра, соскоков, подскоков, вращений. Хореографическая линия мокшанки выглядит более тяжелой, но ее танец технически сложен, содержит в себе мелкие дробные выстукивания, носит четкий характер вращений, ярко выраженную работу бедра и плеч. Содержание сценического движенического текста девушки-эрзянки подсказано этническим костюмом.

Итак, композиция хореографического номера выстроена в ярком противопоставлении отношений этнических мордовок: то они являют собой единое целое, переплетаясь друг с другом, то предстают как отдельные личности, исполняя хореографический текст танца зеркально, то поочередно танцуют контрапунктом. Танцевальная линия девушек находится в постоянном развитии. Именно поэтому их танцевально-пластическое действие не нарушает атмосферы мордовского народно-сценического танца, в котором решена постановка, она помогает зрителю воспринять и понять происходящее на сцене этническое действие.

4. «Любит ли он» (музыкальный материал мужского фольклорного ансамбля «Торама», руководитель *В. И. Ромашкин*)

Смотрит девушка лукаво
На красавца сквозь плетень.
Парень бравый, кучерявый
Ломит шапку набекрень [5, 165].

Скульптурная композиция представляет непростые взаимоотношения между мужчиной и женщиной (юноша стоит лицом к зрителю с поднятой вверх рукой, широко расставив ноги, девушка – спиной к зри-

телю, как бы останавливая своего партнера, держит его за плечо). Сценическая версия танцевально-пластической экспозиции являет нам идеальное развитие отношений двух партнеров: в ней они составляют единое целое. Хореографическая картинка показывает не только властного юношу, но и девушку по природе гордую и своенравную, которая ни в чем не уступает парню. Каждый герой дуэта хочет продемонстрировать свою силу и свое превосходство. От этого несогласия между ними возникает конфликт. Сложный характер двух героев, их разноликость диктуют пластическое действие и драматургическое развитие.

Дуэтная форма хореографической миниатюры представляется как неординарный исполнительский сплав народно-сценической, классической и фолк манер. В разноликости синтетических подходов заключается основной смысл сценического танцевального произведения. От этого незамысловатый текст дуэта наполняется множеством хореографических элементов: различного рода поддержками, подъемами и проносами по сцене. В танце пластика мужчины величавая, а женская технически сложная и суетливая.

Финальный аккорд хореографической миниатюры заключен в изначальную статичную скульптурную позу героев дуэта и свидетельствует о партнерской несогласованности, завуалированном страдании и отчаянии.

5. «Творец и муза» (музыкальный материал мужского фольклорного ансамбля «Торама», руководитель *В. И. Ромашкин*)

Залюбуюсь, загляжусь ли
На девичью красоту,
А пойду плясать под гусли,
Так сорву твою фату [5, 67].

В основе танцевальной миниатюры лежит двоякий смысл отношений музы и скульптора-творца. Это прямая линия, связанная с профессией гончара, который ваяет женскую фигуру в национальной мордовской одежде, вытачивая ее как объект своего вожделения. Хореографический номер начинается и заканчивается тем, что два национальных героя находятся в статичной позе глиняной мордовской

статуэтки, объединяющей смысловую нагрузку пластического хода будущей миниатюры (мастер с поднятой вверх левой рукой, широко расставив ноги, стоит за девушкой и держит ее за талию правой рукой, она, присев с наклоном вполоборота, влюбленно смотрит на него).

Танцевальная линия миниатюры берет начало со смены скульптурных поз. Далее раскрывается эротический смысл музыки творца через мелкую технику движений бедра в повороте, а именно завлекающий и увлекающий момент для приманки скульптора (своеобразной «плясовой манямки» (э.)), для вовлечения героя в танцевальное действие. Переключка плясовых эпизодов соревновательного характера связывается с индивидуальным представлением хореографического соло. Сцепляющий момент скульптурной композиции говорит о мастере как о чародее-гончаре. Он еще не успел придать этническому образу окончательную форму, но уже осмыслил его символическое содержание. Как Пигмалион, в процессе созидания он влюбляется в свое творение.

Необходимо отметить, что пластический и танцевальный текст хореографического номера сосредоточен в ракурсе современного направления фолк. Кульминационный эпизод дуэта свидетельствует не только о возвеличивании музыки, но и об апофеозе взаимоотношений автора и музыки – о любовно-интимном слиянии героев. Финальная статика скульптуры, как

и первоначальная, показывает нам идею художника-творца, связанную с символикой, в которой заложен глубокий содержательный смысл национального звучания. Он воплощен на сцене пластикой этнического костюма, хореографией живого тела, сценографией.

Финал балетной сюиты представлен движенческим торжеством сценических хореографических скульптур, апофеозом различных чувств героев на сценической площадке в сопровождении стихов (в исполнении В. Н. Зобкова) под музыку мужского фольклорного ансамбля «Торама»:

Танцуй, танцуй же, яркая звезда,
Пылай, как пламя в темном небосклоне,
Ты в нашем сердце бьешься навсегда,
И вечно мы перед тобой в поклоне...
О, танец, мы с тобой навек,
Спасибо, что ты существуешь,
Благодарю, что слово «человек»
Ты творчеством своим преобразуешь!

Подводя итог, можно сказать, что мы апробировали инновационный метод и творческий потенциал публичным показом балетной сюиты. Студенты-выпускники в соавторстве с либреттистом, балетмейстером и руководителем открыли для себя новые возможности пластики сценического мордовского танца, представив своим исследованием инновационный аспект соединения пластического народного материала с современными направлениями хореографического искусства и его воплощения на сценической площадке.

Поступила 03.11.2016

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Брыжинский В. С. Серебряные цепочки. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2002. 272 с.
2. Бурнаев А. Г. Мордовский танец в контексте финно-угорской танцевальной культуры: монография. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2014. 84 с.
3. Бурнаев А. Г. Огюст Роден – Степан Эрзя: скульптура и хореографическая пластика // Центр и периферия. 2014. № 3. С. 74–81.
4. Бурнаев А. Г. «Экзот» танца О. Родена и «неестественность» балетного ракурса С. Д. Эрзи // Финно-угорский мир. 2013. № 3. С. 67–74.
5. Есенин С. А. Стихотворения и поэмы // Есенин С. А. Собрание сочинений: в 5 т. Москва, 1961. Т. 1. 400 с.
6. Есенин С. А. Не жалею, не зову, не плачу: стихотворения, поэмы. Москва: Эксмо, 2005. 384 с.

SCULPTURAL COMPOSITIONS BASED ON MORDOVIAN CHOREOGRAPHY: innovative aspect

BURNAEV Alexander G.,

*Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of National Choreography,
Ogarev Mordovia State University (Saransk, Russia), burnaevag@mail.ru*

LEVINA Ekaterina V.,

*Master student of Pedagogical Education,
Saratov National Research University named after N. G. Chernyshevsky
(Saratov, Russia), catherine1995@yandex.ru*

Introduction. The article considers the problem of introducing national themes. This problem is relevant for higher education. The novelty of the study can be seen in the title of the article. The innovative aspect is supported by a practical example, that is, a stage version of a choreographic work, which is significant for art history and pedagogical sciences. The article contains a full analysis of the ballet suite "Sculptural compositions based on Mordovian choreography", presented in 2016 in Ogarev Mordovia State University.

Materials and Methods. The object of research is an innovative aspect of the choreographic work "Sculptural compositions based on Mordovian choreography". The subject of the research is the staging synthesis of the plastic characteristics of Mordovian ethnic sculptures and their stylization. The aim of the research is to appraise the results of the choreographic work "Sculptural compositions based on Mordovian choreography". Experimental, descriptive, analytical methods of research are used in the work for art, cultural and pedagogical analysis.

Results and Discussion. The results of the research show that the contemporary stage decision of a choreographic work not only helps to perceive living statues, composed by a choreographer, like real ones, it broadcasts the stage "avant-garde", reflects the credibility of ethnic Mordovians. Applying this technique, the crude statics of the Mordovian statues seem softer. Discussion of scenic works, their comparison with previous similar works confirms the hypothesis of the systematization of the author's material and the implementation of the innovative approach in the practice of Mordovian choreography.

Conclusion. Traditional modern production in repertory politics against the background of existing national choreographic works in the modernist style are the basis of the creative work of the bands in Mordovia. In the prism of the production work, the proposed material can be used for acquaintance and practical application.

Key words: ballet suite; sculptural composition; sculptural plastic; choreographic production; choreographic miniature; choreographic text.

For citation: Burnaev AG, Levina EV. Skulpturnye kompozicii na osnove mordovskoj horeografii: innovacionnyj aspekt [Sculptural compositions based on Mordovian choreography: an innovative aspect]. *Finno-ugorskiy mir* = Finno-Ugric World. 2017; 1: 102–109. (In Russ.)

REFERENCES

1. Bryzhinsky VS. Serebrjanye cepochki [Silver chains]. Saransk: Mordov. kn. izd-vo; 2002. (In Russ.)
2. Burnaev AG. Mordovskij tanec v kontekste finno-ugorskoj tanceval'noj kul'tury: monografija [Mordovian dance in the context of the Finno-Ugric dance culture: monograph]. Saransk: Mordov. kn. izd-vo; 2014. (In Russ.)
3. Burnaev AG. Ogjust Roden – Stepan Jer'zja: skul'ptura i horeograficheskaja plastika [Auguste Rodin – Stepan Erzya: sculpture and choreographic plastics]. *Centr i periferija* = Center and periphery. 2014; 3: 74–81. (In Russ.)
4. Burnaev AG. «Jekzot» tanca O. Rodena i «neestestvennost'» baletnogo rakursa S. D. Jer'zi ["Exot" of O. Rodin's dance and "unnaturalness" of the ballet perspective S. D. Erzya]. *Finno-ugorskiy mir* = Finno-Ugric World. 2013; 3: 67–74. (In Russ.)
5. Yesenin SA. Stihotvorenija i pojemy [Poems and poems]. *Sobranie sochinenij v 5 tomah* = Collected works in 5 volumes. Moskva; 1961; 1. (In Russ.)
6. Yesenin SA. Ne zhaleju, ne zovu, ne plachu: stihotvorenija, pojemy [I do not regret, I do not call, I do not cry: poems]. Moskva: Eksmo; 2005. (In Russ.)