

АКТУАЛИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ МОРДОВИИ

(на примере создания
хореографических сюит)

Кондратенко Юрий Алексеевич,

*доктор искусствоведения, заведующий кафедрой театрального искусства
и народной художественной культуры
ФГБОУ ВО «МГУ им. Н. П. Огарёва»
(г. Саранск, РФ), yurkondr@gmail.com*

Антипкина Елена Николаевна,

*кандидат философских наук, доцент кафедры театрального искусства
и народной художественной культуры
ФГБОУ ВО «МГУ им. Н. П. Огарёва»
(г. Саранск, РФ), elana19@mail.ru*

Введение. Среди процессов, которые наблюдаются в современных художественных практиках Мордовии, особо обращает на себя внимание стремление в рамках неотрадиционных форм современного искусства по-новому осмыслить народное творчество, актуализировать традиционные пласты культуры. Примером таких форм служит одно из направлений современной хореографии – фолк-танец. Целью статьи является рассмотрение опыта создания в современном танце Мордовии хореографических сюит, в основе которых лежит традиционный фольклор. Это позволит изучить приемы цитирования традиционных форм народного творчества в современном искусстве и способы их актуализации.

Материалы и методы. В качестве основного материала для изучения проблемы в данном исследовании были проанализированы спектакли хореографов Мордовии, которые работают в рамках современного танца: хореографические сюиты «Девушка-березка» и «Восемь мордовских песен». В результате применения системного анализа источников по данной теме, а также сравнительного анализа композиционных структур этих хореографических сюит, особенностей построения их хореографического текста и работы с музыкальным материалом удалось сформулировать ответы на поставленные исследовательские задачи.

Результаты исследования и их обсуждение. Актуализация традиционных художественных практик в современном искусстве – путь эксперимента и постоянного поиска новых способов выражения. На примере одного из неотрадиционалистских направлений современного искусства – фолк-танца – мы можем наблюдать, как традиционные ценности переосмысливаются и приобретают актуальность сейчас, тем самым прошлое становится частью современного жизненного уклада. В данном контексте особый интерес представляет анализ поисков нового способа выражения в рамках сюитной формы. В результате анализа композиционных форм современных хореографических спектаклей Мордовии выявлены две тенденции развития хореографической сюиты: движение по пути создания на основе классической сюитной структуры постановки с неклассическим содержанием; обращение к традиционным композиционным формам народного искусства и наполнение их актуальным содержанием.

Заключение. Неотрадиционное направление в искусстве основывается на идее о том, что традиция – это не только прошлое народа, но и то, что существует здесь и сейчас, наше актуальное настоящее. С появлением фолк-направления в современной хореографии поиски такого актуального настоящего стали уникальной чертой современного танца Мордовии. В рамках данной статьи были отмечены некоторые способы развития фолк-направления, связанные с экспериментами с формой хореографической сюиты, и обозначены основные тенденции поисков в области развития танцевальной формы.

Ключевые слова: неотрадиционализм; современный танец; сюитная форма; песенно-танцевальная форма; хореографическая сюита; хороводная форма; фолк-направление в современной хореографии.

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Правительства Республики Мордовия в рамках научного проекта «Ценностные доминанты финно-угорской культуры и способы их актуализации в современном социуме» (№ 18-49-130003).

Для цитирования: Кондратенко Ю. А., Антипкина Е. Н. Актуализация традиционных художественных практик в современном искусстве Мордовии (на примере создания хореографических сюит) // Финно-угорский мир. 2020. Т. 12, № 3. С. 314–324.

Введение

Среди процессов, которые мы наблюдаем в современных художественных практиках Мордовии, особого внимания заслуживает стремление в рамках неотрадиционных форм современного искусства по-новому осмыслить творчество народа и актуализировать некоторые структуры народного творчества. Этот процесс не стоит путать с классической практикой фиксации и создания на материале записей фольклора сценических образцов народной музыки или танца. В данном случае материал копируется, изменяется и воспроизводится в соответствии с требованиями новой среды бытования. Нас интересуют примеры другого рода, когда актуализация традиционных художественных практик идет по экспериментальному пути: традиционные ценности переосмысливаются и рассматриваются как актуальные сейчас, тем самым прошлое становится частью современного жизненного уклада. Примеры поисков такого рода мы находим в рамках одного из неотрадиционалистских направлений современного искусства – фолк-танца.

В данном контексте особый интерес представляет анализ поисков нового способа выражения в рамках сюитной формы, которая давно и успешно развивается в сценическом танце. Исторически сложилось множество ее вариантов. Например, в классической хореографии это формы сюиты, известные нам по образцам балетного наследия, – многочисленные па-де-де, малые ансамбли и большие сюиты – гран-па. Во многом под влиянием классических сюит формировались аналогичные структуры в народно-сценическом танце. Однако универсальность композиции таких сюит создает одну проблему: вне традиционной народной формы, в рамках структур, предназначенных для балетного спектакля, их лексика превращается в комбинации движений, организованных на иных основаниях, нежели аутентичный народный танец. Этим путем пошла характерная хореография, в результате чего возникли так называемые

национальные танцы, язык которых столь универсален, что часто не позволяет отделить танец одной национальности от другой. И даже простая смена костюма, музыки позволяет создать новую композицию, в равной степени репрезентативную и для других народов. Язык такого танца сохраняет лишь внешнюю выразительность своей первоосновы, но утрачивает ее смысловую суть.

В современном фолк-танце складывается неклассический взгляд на процесс формообразования: форму танца мыслят не столько как конструктивно-композиционную структуру, сколько как способ организации танцевальной речи, выражающей специфику мышления человека. Такой подход и обусловил цель нашего исследования – рассмотреть опыт создания хореографических сюит в современном танце Мордовии, материалом для которых послужил традиционный фольклор. Это позволит изучить приемы цитирования традиционных форм народного творчества в современном искусстве и способы их актуализации.

Обзор литературы

Тема статьи предполагает изучение двух аспектов проблемы: во-первых, неотрадиционализма как способа по-новому осмыслить и актуализировать народное творчество; во-вторых, сюитной формы как способа актуализации традиции в современном хореографическом искусстве.

Указанные аспекты рассматриваются в нескольких группах источников. Первую из них составляют общетеоретические труды по теории и истории культуры, затрагивающие проблематику неотрадиционализма. Это статьи Е. Н. Антипкиной [1], Ю. А. Кондратенко и М. В. Логиновой [9; 10].

Вторая группа объединяет научные работы, раскрывающие особенности хореографического мышления мордвы, а также опыт хореографических постановок сюитных форм. Анализу теоретических аспектов и философских оснований танца, особенностей его языка, морфологии, представлению этнокультурного потен-

циала танцевального искусства, изучению особенностей зрительно-семантического восприятия этнокультурного танца посвящены труды А. Г. Бурнаева [5; 6] и Ю. А. Кондратенко [8].

К третьей группе источников относятся труды этномузыковедов, исследователей традиционного музыкального фольклора мордвы и музыковедов, изучающих развитие фольклоризма в профессиональной музыке Мордовии, в первую очередь Н. И. Бояркина [2; 3] и Л. Б. Бояркиной¹ В эту же группу вошли работы Н. Е. Булычевой [4] и Г. И. Сураева-Королева [11] по истории мордовского фольклора и профессиональной музыки Мордовии. Значительный вклад в анализ творчества композиторов и исполнителей Мордовии, а также в выявление взаимосвязи инструментальной и вокальной музыки с народной музыкальной культурой внесли музыковеды И. А. Галкина [7] и Н. М. Ситникова².

Материалы и методы

В рамках данного исследования будет продолжен анализ процессов трансформации народных форм в современном искусстве, предпринятый в ранних исследованиях авторов «Новые тенденции развития современной хореографии в Мордовии» [10] и «Неотрадиционализм в современном искусстве Мордовии: поиски новой танцевальной формы» [9]. При этом мы сохраним преемственность и будем базироваться на некоторых выводах предыдущих публикаций.

В качестве основного материала для изучения заявленной проблемы были проанализированы спектакли хореографов Мордовии, работающих в рамках современного танца: хореографические сюиты «Девушка-березка» и «Восемь мордовских песен». Названные постановки до сих пор не были предметом специального анализа и сравнения.

В результате применения системного анализа источников по данной теме,

а также сравнительного анализа композиционных структур избранных для анализа хореографических сюит, особенностей построения их хореографического текста и работы с музыкальным материалом удалось сформулировать ответы на поставленные исследовательские задачи.

Результаты исследования и их обсуждение

Хореографическая миниатюра и сюита – основные композиционные формы спектакля в современном танце с начала XX в., позволяющие наиболее полно и многогранно отразить хореографический замысел. Сюита – один из самых распространенных жанров профессиональной музыки Мордовии, в основе которой – разработка музыкального фольклора, яркое выражение национального колорита, лирической и жанровой образности.

В значении термина «сюита» тесно взаимосвязаны музыкальная и танцевальная составляющие. Так, в музыке сюита – это одна из разновидностей многочастных циклических форм, в хореографии – многочастная композиция, состоящая из простых танцевальных форм. Характерным признаком сюитной формы построения как музыкальной, так и хореографической композиции является чередование в одном произведении достаточно самостоятельных контрастных частей, объединенных общим замыслом. Объединяющим звеном в сюите могут выступать персонажи, тональность, повторяющийся элемент движения или перестроения и т. п.

В структурном плане хореографические сюиты следуют принципам организации формы в классическом искусстве. В силу этого долгое время они не подвергались значительным изменениям. С появлением фолк-направления в современной хореографии сложился иной подход, основанный на поиске дополнительных возможностей, которые могут дать современному танцу композиционные структу-

¹ См.: Бояркина Л. Б. Мордовская музыкальная энциклопедия / под общ. ред. Н. И. Бояркина. Саранск, 2011; Ее же. Профессиональное музыкальное искусство // Мордва: ист.-культур. очерки / редкол.: В. А. Балашов [и др.]. Саранск, 1995. С. 464–473.

² См.: Ситникова Н. М. Музыка Мордовии: учеб. пособие. Саранск, 1994. 60 с.

ры традиционного народного танца. Учитывая данное обстоятельство, мы можем говорить о многообразии способов развития сюитных структур. В этом контексте рассмотрим две постановки по мотивам мордовского фольклора, в которых, на наш взгляд, репрезентативно представлены векторы поисков нового композиционного решения спектакля в рамках фолк-направления, развиваемого в современном танце Мордовии.

Хореографическая сюита «Девушка-березка» на музыку первой части струнного квартета № 1 Г. И. Сураева-Королева поставлена в 2004 г. выпускным курсом студентов-хореографов Института национальной культуры Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва. Постановка была осуществлена под руководством педагога кафедры национальной хореографии Т. Н. Сидоркиной.

Композитор Г. И. Сураев-Королев – автор произведений различных жанров. С 1953 г. он активно занимался изучением мордовского фольклора, а в процессе исследования фольклорного материала стремился найти закономерности мордовской народной музыки³. Черты музыкального стиля его произведений во многом обусловлены мелодико-гармоническими свойствами мордовской песни. Народная музыка служила композитору источником оригинального мелодизма, ярких выразительных средств, предметом глубоких размышлений и отображения духовной жизни этноса, инструментом для выявления художественной концепции его культуры, психологии. Отсюда тонкий лиризм, искренность и естественность музыкального высказывания, стереофоничность звучания⁴.

Струнный квартет № 1 был создан композитором в 1961 г. для традиционно классического состава инструментов: две скрипки, альт и виолончель. Г. И. Сураев-Королев планировал рассказать средствами музыкального языка о событиях из истории мордовского народа, выпавших на его долю испытаниях, стремлении к свободе, взяв за основу

фундаментальный труд «Очерки мордвы» русского писателя П. И. Мельникова-Печерского. Впоследствии он отказался от идеи программного сочинения. Как отмечает музыковед Н. И. Бояркин, главная идея квартета – идея мира, необходимости поставить преграду насилию [3, 123]. В музыкальном плане наиболее существенным для автора явилось то, что национальный мелос должен органично входить в систему современных выразительных средств.

Квартет состоит из четырех частей, расположенных по контрасту в традиционном порядке сонатно-симфонического цикла. Музыкальным материалом хореографической сюиты «Девушка-березка» стала первая часть квартета, написанная в сонатной форме с вступлением, содержащим два тематических элемента. Первый – яркий, суровый, мрачный, второй – порывистый, возбужденный. Сам автор в программе указал, что это выражение «образа невыносимого горя и страдания мордовского народа в условиях царизма» [11, 26]. Уже здесь выявляется народная основа образования и гармонических соединений, заключающихся в использовании ангемитонных ладов с вкраплением фригийского минора. Более того, с отказом от сопровождения напряжение не ослабевает, а, наоборот, усиливается за счет смены пульсационной единицы (введения триолей) и общей восходящей направленности движения мелодической линии.

Отмечая важнейшие приемы создания многоголосия, Н. И. Бояркин выделяет бурдонирование на тоническом звуке в верхнем голосе, проведение темы в нижних голосах, унисонные и октавные дублирование. Так, в первых двух тактах слышится сильный, мужественный мордовский хор, с некоторой его характерной зычностью, подчеркнутым скандированием «текста», что наиболее свойственно календарным благопожеланиям [3, 124].

Темы главной и побочной партии контрастны вступлению. Здесь душа народа, умеющего и радоваться, и грустить. Глав-

³ См.: Ситникова Н. М. Указ. соч. С. 23.

⁴ См.: Бояркина Л. Б. Мордовская музыкальная энциклопедия. С. 318.

ная партия близка народным плясовым наигрышам мордвы *кишима* (м.), *киштема* (э.): простая, задорная мелодия, подражание игре на мордовских инструментах (волыночный характер аккомпанемента альты и виолончели) создают настроение народного веселья, но остринатность и зловещие возгласы скрипок перед темой как бы сохраняют состояние внутренней тревоги. Жизнерадостная, искрящаяся, в сопоставлении с темой вступления она звучит особенно беззаботно и бесхитростно. Тема побочной партии представляет собой широкую распевную мелодию в исполнении виолончели.

В основе композиции хореографической сюиты «Девушка-березка» лежит мотив мордовской народной сказки с одноименным названием. В центре сюжета – любовь Юноши и Девушки, которая была разрушена завистливой сестрой Девушки. Героиня превратилась в березку, но любовь победила злые чары.

Стиль танца сюиты – интересный и удачный синтез неоклассики, пластики модерн-танца и пунктирно обозначенных в хореографии народных мотивов (позы, положения рук, элементы характерных движений). На первый взгляд, пластический синтез органично соответствует стилистике самого музыкального материала, однако это не так. Музыка в постановке – лишь опора для организации хореографического текста, которая предельно четко позволяет структурировать танцевальную комбинацию. При этом хореографическая драматургия развивается отлично от музыкальной драматургии в струнном квартете. По сути, развитие повествования полностью основано на конфликтности пластических мотивов. Сюита «Девушка-березка» – полноценный рассказ исключительно языком танца, музыка в котором составляет лишь эмоциональный фон. Подход не новый, но в контексте данной постановки весьма продуктивный.

Небольшое музыкальное вступление, введенное хореографом-постановщиком, предваряет повествование. Мы слышим пение птиц. Так условно, без необходимости выстраивать изобрази-

тельный ряд в сценографии и разворачивать танцевальную экспозицию, обозначается место действия и одновременно создается атмосфера действия в завязке сюиты – встречи Юноши и Девушки. Пластический рисунок их небольшого дуэта – диалог двух пластических мотивов. Мы видим, как пластика одного тела передается другому, на пластическую реплику одного следует пластический ответ другого, а затем в поддержках в кульминационный момент фразы рождается нечто общее. Эта пластическая структура, повторяющаяся вновь и вновь, эмоционально емко выражает состояния героев. Возникает ощущение, что их любовь велика настолько, что они не могут насытиться общением друг с другом и весь мир для них в этот момент словно не существует.

Реальность возвращается с появлением плясового мотива в музыке, а вместе с ним завистливой сестры. Ее пластика нервна, каждое движение угловато, пляска насыщена народными мотивами. Вторжение нового пластического мотива разбивает мир Девушки и Юноши. В музыкальном плане мы становимся свидетелями того, как композитор меняет характер основной темы, но не путем резкого контраста, а через многие пробы введения то одного, то другого эмоционального оттенка. Начальный вариант темы к концу экспозиции сильно трансформируется. То же происходит и в танце. Сестра возвращает героев в реальность по мере того, как ее пластический мотив с каждым разом все больше и больше разрушает пластическое единство дуэта. Плясовая стихия вытесняет лирическое начало. Итогом этой пластической трансформации становится терцет героев, в котором доминирует пластическая линия сестры.

Следующая часть сюиты – собственно центр конфликта – размолвка двух сестер. Постановщикам вновь удалось создать вполне понятную для восприятия диалоговую структуру. На наш взгляд, здесь они полностью подчинились музыкальному материалу. С этого момента начинается второй раздел сонатной формы – разработка, хотя небольшая, но ак-

тивная и драматичная. Контраст тем насилия, страдания и светлой мечты о счастье становится особенно острым. В момент наивысшего напряжения звучит тема вступления. Диалог музыкальных тем превращается в пластический разговор двух героев. Лирическая тема сталкивается с более резкой. Мы видим тот же принцип, что и в первом дуэте: обмен пластическими репликами завершается слиянием пластических рисунков в поддержках. Однако теперь это не любовное общение, а действительно конфликт, в начале которого лирическая тема одной сестры пытается успокоить агрессивный мотив другой. К концу композиции все изменяется – завистливая сестра побеждает и торжествует победу. Возвращается музыка дуэта. Слово пытаюсь спастись от сестры, девушка уходит в мир любовной идиллии и превращается в березку. Это начало репризы, в которой тема побочной партии звучит уже не у виолончели, а у скрипок в высоком регистре, символизируя образ мечты и надежды.

Вновь мы слышим плясовой мотив. Девушки и юноши пришли на поляну. Их веселая массовая пляска, элементы народной пластики в которой лаконичны и не столь агрессивны, как в танце сестры, переходит в лирическую часть. Пространство реальности в этот момент словно истончается и дает возможность услышать голос заколдованной Девушки-березки. Юноша откликается на этот зов, его пластический рисунок тянется к пластическому рисунку Девушки, и наконец они соединяются. Происходит чудо – их любовь уничтожает чары, к Девушке возвращается человеческий облик. За небольшой пластической кульминацией следует столь же краткое разрешение конфликта – злая сестра не в силах остановить влюбленных. В музыке эта часть завершается интонациями главной темы.

В целом постановщикам сюиты «Девушка-березка» удалось создать условный, но весьма выразительный текст, передающий не столько конкретный сюжет, сколько смысловую канву народной сказки. По сути это основа и даже повод для вполне современной, не потерявшей ак-

туальности и сегодня истории о любви и человеческой зависти.

Опираясь лишь отчасти на музыкальную форму, постановщики невольно уловили логику развития музыкальной драматургии, использовали некоторые ее особенности для усиления драматургии пластического действия. Сонатная форма с вступлением позволила показать чувства в динамике, где в первом разделе (экспозиция) противопоставляются главная и побочная партии, в разработке происходят столкновение основных тем и развитие, и наконец, реприза, разрешающая конфликт, представляет достаточно оригинальный формат для построения хореографической сюиты. Несмотря на то что в первой части квартета нет прямого цитирования народных напевов, национальный колорит создается благодаря использованию ритмических фигур и мелодических конфигураций, интонационному строю, типичных для мордовской народной скрипичной музыки.

Таким образом, перед нами – пример классической формы, повествование, возвращающее нас в прошлое и создающее актуальное для нас содержание современными пластическими средствами. Такой подход отличает спектакль от постановок, которые претендуют на принадлежность к фолк-направлению в хореографии, но при этом перенасыщают свои композиции народной лексикой, деталями народного быта, обрядовостью и прямолинейной повествовательностью.

Другой пример успешного создания хореографической сюиты в современной хореографии Мордовии – спектакль «Восемь мордовских песен». Поставленный в 2011 г. в качестве выпускной квалификационной работы студентов направления «Народная художественная культура», в настоящее время он является частью репертуара театра современного танца «Арт-балет» при Дворце культуры и искусств Мордовского университета.

Музыкальный материал для постановки звучит в исполнении фольклорного ансамбля «Гайги моро», основанного в 1997 г. на базе народно-хоровой капеллы Мордовского университета, а

с 2005 г. существующего как самостоятельный творческий коллектив. В Мордовской музыкальной энциклопедии отмечается, что «для исполнительского стиля ансамбля характерны стремление к аутентичности, отображению традиционных тембров звучания певческих и инструментальных голосов, импровизация и межстрофное варьирование голосовых партий, сохранение элементов древнего синкретизма»⁵.

Сюиту составили разнообразные по жанру и содержанию мордовские народные песни: «Шумбрастада!», «Тюштя», «Плач невесты», «Пойдем, Девка!», «Катины страдания (по мотивам обряда укладки сундука)», «Свадебная песня», «Колыбельная», «Благопожелания». Одни из них исполнялись только в определенных случаях и сопровождали какие-либо народные обряды (величальные песни, обращения к духам-покровителям), другие отражали события в жизни человека (свадебные и колыбельные песни, плачи и причитания).

Мордовские песни имеют определенные ладовые, мелодические, метроритмические особенности. В них часто встречаются минорная пентатоника, дорийский лад, переменные лады. Мелодическое движение основано на интонациях и попевах, состоящих из большой секунды и малой терции. Размер нередко переменный. Но главным свойством мордовских песен, отличающим их от традиций музыкального фольклора других народов финно-угорской группы, является не одnogолосное, а многоголосное исполнение большинства песен. При этом сочетание нескольких голосов образует созвучия чаще всего не терцового, а секундового и кварто-квинтового строения (ступени пентатоники складываются в интервалы и аккорды)⁶.

Фольклорист Г. И. Сураев-Королев в процессе исследования и анализа напевов мордвы выявил закономерности мордовской народной музыки. Так, в мордовских песнях часто используются лады

пентатоники, дорийский и фригийский лады. Исполняют песни чаще всего женщины, причем обычно запекает одна, а затем подхватывают несколько певцов⁷. Ярко характеризует мордовскую песню композитор Н. И. Греховодов в письме к Е. В. Гиппиусу: «Мордовские песни довольно интересны и характерны. На первый раз кажется правда, что они все похожи одна на другую, но, когда вслушаешься, оказывается, в них есть очень большое различие “в глубину” (а не в смысле внешней формы и жанров)» [цит. по: 2, 14].

Как и в случае с первой сюитой, музыкальный материал несколько не ограничил фантазию хореографа-постановщика Н. В. Атитановой. Интересно, что первоначальное либретто, в котором обозначены конкретные персонажи – Тюштя, Мать, Жених, Сваха, Сват и др., свидетельствует о стремлении постановщика двигаться за сюжетом песен и строить повествование на нем, а связующей нитью композиции сделать обряды жизненного цикла мордвы. Однако поиск нового композиционного решения спектакля пересилил стремление к повествовательности. Сюита оказалась более условной во многих отношениях. Эксперимент с композиционной формой позволил показать нечто большее: все мы до сих пор, пусть и по-новому, воспроизводим моменты жизни, о которых поется в народных песнях, мы остаемся частью традиции своего народа, даже не осознавая эту связь. В последующих версиях спектакля победила именно эта отвлеченная образность.

В плане организации хореографического текста Н. В. Атитанова отказалась от использования пластического материала по принципу цитирования элементов народной хореографии, используя лишь небольшие штрихи, наиболее характерные элементы аутентичной пластики, опираясь в основном на средства танца модерн. Ее больше волновало не то, как использовать фольклорную пла-

⁵ Бояркина Л. Б. Мордовская музыкальная энциклопедия. С. 61.

⁶ См.: Ситникова Н. М. Указ. соч. С. 7.

⁷ Там же. С. 23.

стическую основу и сочетать с современным танцем. Одним из наиболее важных моментов стал выбор адекватной формы построения танцевальной композиции, позволивший экспериментировать с композиционной структурой формы традиционного танца.

Рассмотрим эту неклассическую структуру, состоящую из восьми частей, в основе каждой из которых лежит мордовская народная песня. Интересно, что в классической композиции подобная структура автоматически привела бы постановщика к созданию дивертисмента или серии хореографических картин. Здесь же иная ситуация: автор использовал песенную форму в ее аутентичном виде как форму диалога между заводящим (запевающим) и хороводом (хором). Этим постановка отличается от традиционного подхода к организации танца на основе песенного материала, когда хореографы привлекают песню в качестве музыкальной основы номера и создают классическую схему композиции: общий выход, соло на фоне массы, общая кода. Смысл такого построения связан с индивидуальной историей героя, жизнь которого протекает на фоне массы, тогда как смысл традиционной песенно-хороводной формы другой: интеграция усилий коллектива, ведомого единой волей к цели, а вовсе не подчеркивание индивидуального на фоне коллективного. «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» [9, 96].

Понимание столь существенной детали в построении композиции отличает работу хореографа в спектакле «Восемь мордовских песен» от других работ подобного рода. Вероятно, поэтому, экспериментируя с традиционной формой, автор уделяет внимание не способу синтеза народной и современной хореографии, а испытанию возможностей использования в современном спектакле традиционной песенно-хороводной фор-

мы. «Каждая часть сюиты 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» [9, 98]. В итоге мы видим, что коллективное чувство переживается каждым героем сюиты в рамках целого.

Идею спектакля подчеркивает и сценография сюиты. Лаконичный черный кабинет стал традиционным для современной хореографии. На его фоне выделяется глубоко символичное и условное пространство – круг из табуретов. В этом круге, как в пространстве народного хоровода, и организовано танцевальное повествование, собирающее воедино пластику и музыку. С началом каждой песни в центре круга появляется солист, который вступает в диалог с исполнителями, расположенными по кругу, что довольно характерно для архаичной песенно-танцевальной формы.

Каждая отдельная песня – это еще и диалог с другой песней, ее своеобразное продолжение. Перенос принципов организации хороводной формы на всю композицию сюиты – важнейшее достижение хореографа. Благодаря этому диалог становится главной идеей спектакля, именно он позволяет собрать части в целое. Принцип, который в древности был объединяющим началом хороводной песни, в современном спектакле стал цементирующим фактором всей композиции и одновременно источником ее смысла, по сути – ее главным содержанием.

Данный диалог выходит и за пределы круга хороводной игры на сцене, он включает в круг всех сидящих в зале. Так создается пространство диалога, в котором «Я» каждого из нас становится частью нашего прошлого, частью «Мы» всего народа. Это еще один путь актуализации традиции в настоящем. «Восемь мордовских песен» – значительный шаг вперед на пути создания неотрадиционных образцов современного искусства.

Заключение

Музыкально-хореографическая культура Мордовии, являясь частью национальной культуры и одной из сфер национального самосознания, помимо функций сохранения и трансляции культурных ценностей выполняет и функцию их постоянного переосмысления. Для нее традиция – не только прошлое народа, но и то, что существует здесь и сейчас, наше актуальное настоящее. Исследователи отмечают, что «в произведениях искусства любого этноса присутствуют в качестве смыслового фона специфические картины мира» [1, 178]. Такую идею несет в себе современное неотрадиционное искусство.

С появлением фолк-направления в современной хореографии поиски актуального настоящего традиции стали уникальной чертой современного танца Мордовии. Они идут по разным направлениям: от экспериментов с аутентичной пластикой мордовского танца до использования выразительных возможностей композиционных структур традиционного народного танца. Учитывая это обстоятельство, мы можем говорить о многообразии способов развития фолк-

направления. В рамках данной статьи были отмечены лишь те из них, которые связаны с экспериментами в области формы хореографической сюиты.

На материале двух спектаклей – «Девушка-березка» и «Восемь мордовских песен» – были обозначены два вектора развития в рассматриваемой области. Во-первых, это движение по пути создания на основе классической сюитной структуры постановки с неклассическим содержанием. Речь идет не о создании еще одного повествования о жизни народной, а о поиске тем, актуальных для современного человека, – о нашем месте, о нашей уникальности и самобытности в быстро изменяющемся глобальном мире. Во-вторых, это обращение к традиционным композиционным формам народного искусства и наполнение их актуальным содержанием. Здесь также есть одна особенность. Современные хореографы мыслят форму танца не как некую императивную конструктивно-композиционную структуру, а как способ организации языка, средство выражения особенностей национального мышления. И при первом, и при втором способе развития сюитной структуры цель одна – осмыслить день сегодняшний через наше прошлое.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Антипкина Е. Н. Этническое своеобразие художественной культуры // Регионоведение. 2012. № 2 (79). С. 176–178.
2. Бояркин Н. И. Мордовское народное музыкальное искусство. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1983. 184 с.
3. Бояркин Н. И. Становление мордовской профессиональной музыки. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1986. 160 с.
4. Бульчева Н. Е. Фольклор и фольклоризм периода формирования профессиональных традиций (на материале мордовской музыки). Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2003. 240 с.
5. Бурнаев А. Г. Культура этноса, воплощенная в танце. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002. 52 с.
6. Бурнаев А. Г. Культурная модель мордовского танца. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2007. 204 с.
7. Галкина И. А. Инструментальная музыка композиторов Мордовии: проблема поли-этничности. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2008. 40 с.
8. Кондратенко Ю. А. Язык сценического танца: видовая специфика и морфология: моногр. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. 136 с.
9. Кондратенко Ю. А., Логинова М. В. Неотрадиционализм в современном искусстве Мордовии: поиски новой танцевальной формы // Финно-угорский мир. 2016. № 3 (28). С. 93–101.
10. Кондратенко Ю. А., Логинова М. В. Новые тенденции развития современной хореографии в Мордовии // Финно-угорский мир. 2012. № 1/2. С. 50–53.
11. Сураев-Королев Г. И. Многоголосие и ладовое строение мордовской народной песни. Мордовская многоголосная пентатоника. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2007. 36 с.

Поступила 18.05.2020, опубликована 26.10.2020

ACTUALIZATION OF TRADITIONAL ART PRACTICES IN CONTEMPORARY ART OF MORDOVIA (in the context of creating choreographic suites)

Yurii A. Kondratenko,

*Doctor of Art Criticism, Head of Department of Theater Art and Folk Art Culture,
National Research Mordovia State University
(Saransk, Russia), yurkondr@gmail.com*

Elena N. Antipkina,

*Candidate Sc. {Philosophy}, Associate Professor,
Department of Theater Art and Folk Art Culture,
National Research Mordovia State University
(Saransk, Russia), elana19@mail.ru*

Introduction. Among the processes that are clearly traced in the modern artistic practices of Mordovia, there is one that draws particular attention - the desire to comprehend folk art in a new way, to actualize the traditional layers of culture within the framework of neo-traditional forms of contemporary art. A folk dance is an example of one of the directions of modern choreography. The purpose of the article is to review the experience of creating choreographic suites in modern dance in Mordovia, based on traditional folklore. This allows studying the techniques of citing traditional forms of folk art in contemporary art and the ways of their actualization.

Materials and Methods. As the main material for studying, this study analyzed the performances of choreographers of Mordovia, working with such modern dance as choreographic suites «Girl-birch» and «Eight Mordovian songs». It was possible to formulate answers to the research tasks as a result of the application of a systematic analysis of sources on this topic, as well as carrying out a comparative analysis of the compositional structures of these choreographic suites, the specific features of the construction of their choreographic texts and work with musical material.

Results and Discussion. The actualization of traditional artistic practices in contemporary art is an experiment and constant search for new ways of expression. Within the framework of one of the neo-traditionalist trends in contemporary art, folk dance, one can observe the way how traditional values are rethought and considered as relevant now, thereby the past becomes part of the modern way of life. In this context, the analysis of the search for a new way of expression within the framework of the suite form is of particular interest. As a result of the analysis of the compositional forms of modern choreographic performances in Mordovia, it revealed two trends in the development of the form of a choreographic suite: a movement along the path of creating a production with non-classical content on the basis of the classical suite structure and an appeal to traditional compositional forms of folk art and filling them with relevant content.

Conclusion. The neo-traditional trend in art is based on the idea that tradition is not only the past of the people, it also exists here and now, our actual present. With the advent of the folk direction in modern choreography, the search for such an actual true tradition has become a unique feature of modern dance in Mordovia. Within the framework of this article, some ways of the development of folk direction were noted, associated with experiments in relation to the form of a choreographic suite and the main trends in the search for the development of the dance form were outlined.

Key words: neo-traditionalism; modern dance; suite form; song and dance form; choreographic suite; round dance form; folk direction in modern choreography.

Acknowledgements: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Правительства Республики Мордовия в рамках научного проекта «Ценностные доминанты финно-угорской культуры и способы их актуализации в современном социуме» (№ 18-49-130003).

For citation: Kondratenko YuA, Antipkina EN. Actualization of traditional art practices in contemporary art of Mordovia (in the context of creating choreographic suites). *Finno-ugorskii mir* = Finno-Ugric World. 2020; 12; 3: 314–324. (In Russian)

REFERENCES

1. Antipkina EN. Ethnic originality of artistic culture. *Regionologia* = Regionology. 2012; 2 (79): 176–178. (In Russian)
2. Boyarkin NI. Mordovian folk musical art. Saransk; 1983. (In Russian)
3. Boyarkin NI. Formation of Mordovian professional music. Saransk; 1986. (In Russian)
4. Bulycheva NE. Folklore and folklorism of the period of the formation of professional traditions (based on the material

- of Mordovian music). Saransk; 2003. (In Russian)
5. Burnaev AG. Ethnic culture embodied in dance. Saransk; 2002. (In Russian)
 6. Burnaev AG. Cultural model of Mordovian dance. Saransk; 2007. (In Russian)
 7. Galkina IA. Instrumental music by composers of Mordovia: the problem of polyethnicity. Saransk; 2008. (In Russian)
 8. Kondratenko YuA. The language of scenic dance: specificity and morphology. Monograph. Saransk; 2009. (In Russian)
 9. Kondratenko YuA, Loginova MV. Neo-traditionalism in the modern art of Mordovia: the search for a new dance form. *Finno-ugorskii mir* = Finno-Ugric World. 2016; 3 (28): 93–101. (In Russian)
 10. Kondratenko YuA, Loginova MV. New trends in the development of modern choreography in Mordovia. *Finno-ugorskii mir* = Finno-Ugric World. 2012; 1/2: 50–53. (In Russian)
 11. Suraev-Korolev GI. Polyphony and modal structure of the Mordovian folk song: Mordovian polyphonic pentatonic scale. Saransk; 2007. (In Russian)

Submitted 18.05.2020, published 26.10.2020