



005013851

На правах рукописи

Бурнаев Александр Гаврилович

**ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА МОРДВЫ
(ОПЫТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА)**

24.00.01 – Теория и история культуры

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

15 МАР 2012

Саранск – 2012

Работа выполнена на кафедре культурологии, этнокультуры и театрального искусства ФГБОУ ВПО «Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва»

Научный консультант заслуженный деятель науки РФ,
доктор философских наук, профессор
Воронина Наталья Ивановна

Официальные оппоненты: **Беломоева Ольга Герольдовна**
доктор культурологии, доцент, заведующий
кафедрой традиционной мордовской культуры и
современного искусства ФГБОУ ВПО
«Мордовский государственный университет
имени Н. П. Огарёва»

Демченко Александр Иванович
заслуженный деятель искусств РФ,
доктор искусствоведения, профессор кафедры
истории и теории исполнительского искусства и
музыкальной педагогики ФГБОУ ВПО
«Саратовская государственная консерватория
(академия) имени Л. В. Собинова»

Митина Светлана Ивановна
доктор философских наук, доцент, декан
факультета иностранных языков ФГБОУ ВПО
«Мордовский государственный педагогический
институт имени М. Е. Евсевьева»

Ведущая организация **ФГБОУ ВПО «Московский государственный
университет культуры и искусств»**

Защита состоится 28 марта 2012 г. в 11. 30 часов на заседании диссертационно-совета Д 212.117.10 при ФГБОУ ВПО «Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва» по адресу: 430005 г. Саранск, ул. Полежаева 44, корпус 3, ауд. 423.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке имени М. М. Бахтина ФГБОУ ВПО «Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва».

Автореферат разослан 20 февраля 2012 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Кузнецова Юлия Викторовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Народный танец – особый феномен культуры, сложившийся на базе народных традиций. Поэтому для формирования комплексного представления о народном танце необходимо рассматривать не только его происхождение, генезис, прошлое и настоящее, но и ту уникальную духовную ауру, которая складывается исторически и характеризует жизнь этноса. Для выявления смысла танцевально-пластической культуры следует провести искусствоведческую и культурологическую корреляцию понятий «народный танец» и «пластика».

Изучение мордовского танца в полной мере подтверждает эту мысль. Как и у других народов, его пластический язык ведет свою историю от охотничьих религиозных ритуалов, сопровождавшихся натуральной пантомимой, в которой сфокусировались зачатки художественной деятельности, «постепенно превращаясь в новую субстанцию – искусство, обретая наиболее условные изобразительные, пластические и музыкальные формы»¹. Кроме того, этнические танцы мордвы были неразрывно связаны с мифологией, поверьями, с ритуалами земледельческого календарно-обрядового цикла. В танцах мордвы, как отмечали исследователи Русского географического общества², заложен особый механизм этнического воспитания, который включал передачу знаний о духовной и материальной культуре.

С другой стороны, язык мордовского танца образуется целым комплексом различных этнических элементов, каждый из которых придает его пластике своеобразные черты, эстетически обогащая его хореографию. Мордовский танец по своей живописности ярок и эмоционален. Более того, он разнообразен: по-разному танцуют два субэтноса мордвы – эрзя и мокша, с особой нюансировкой выразительности корпуса, рук, ног, специфическим строем музыкальной основы, сюжетикой, в которой отражаются разные стороны жизни народа. Различается танец и в разных районах расселения мордвы.

Особую роль в формировании пластики мордовского танца играет крой костюма, который определяет манеру его ношения. Например, движения женщин зависимы от его тяжеловесной структуры, от комплекса украшений, а тяжелая обувь влияет на манеру походки. Степенная по своему характеру, она порой сковывала движения исполнительницы. Множество ожерельев, у эрзи набедренное украшение «пулай», оформленное раковинами, металлическими пуговицами и монетами, у мокши набедренные подвески, украшенные бубенчиками и колокольчиками создавали неповторимую звучащую среду во время движения.

До недавнего времени мордовский народный танец не входил в сферу активных исследовательских поисков и научного обсуждения. Сейчас многое ме-

¹Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985. С. 209.

²Евсеев М. Е. Историко-этнографические исследования // Избр. труды : в 5 т. Саранск, 1966 ; Мельников П. И. Очерки мордвы. Саранск, 1981 ; Шахматов А. А. Мордовский этнографический сборник. СПб., 1910 и др.

няется в теории и практике: проводятся конференции, симпозиумы, круглые столы, рассматривающие отдельные вопросы хореографического искусства, перспективы развития народного и сценического танца. Идет изучение традиций древней танцевальной культуры мордвы, которые сохранились и приобрели устойчивость. Тем не менее отсутствие планомерных полевых экспедиций, порой некорректная обработка фольклорных образцов пластики народного танца ведут к эклектичности представлений о его специфике. Не решена самая главная проблема, которая препятствует изучению образцов мордовского танца: существует один единый или два самостоятельных танцевальных языка, соответствующих культурным особенностям двух мордовских субэтносов.

Большую роль в решении этих проблем могут сыграть закрепившиеся в искусствоведческой и культурологической науке традиции изучения народного художественного творчества. Для этого необходимо заново комплексно рассмотреть все сохранившиеся пластические образцы, до сих пор фиксируемые в реальном быту, хранящиеся в музейных коллекциях объекты, тот фактический и иллюстративный материал, который содержится в трудах этнологов и антропологов. Нами накоплен собственный обширный материал, собранный в ходе экспедиций в Большеберезниковском, Большеигнатовском, Дубенском, Ельниковском, Зубово-Полянском, Инсарском, Рузаевском, Старошайговском и других районах Республики Мордовия в 1978–2010 годах. Уже сейчас сотрудниками кафедры национальной хореографии Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва записано и расшифровано 35 танцевальных образцов и 90 элементов народной хореографии, из них 46 эрзянских, 79 мокшанских.

Можно утверждать, что еще одним препятствием для исследования заявленной темы в теоретическом плане служит консервативность в решении ряда вопросов теории народного танца, не позволяющая полно подходить к решению прикладных проблем анализа уникальных черт пластического языка этнических танцев многих народов. Отметим ряд существующих на сегодняшний день проблем:

– во-первых, в теории танца до сих пор не сложились специальные разделы, посвященные досценическому танцевальным практикам, приоритет отдается профессиональному хореографическому искусству;

– во-вторых, сегодня еще не сформировалась терминологическая система обозначений этнических движений в рамках художественной танцевальной практики того или иного народа.

Все сказанное позволяет утверждать, что сегодня наука о танце должна ставить новые вопросы, переосмысливать традиционные трактовки, стремиться к выработке новых систем анализа. Для решения этих проблем в рамках данного исследования необходимо выработать новые принципы анализа пластического языка мордовского танца, обратить внимание на факторы, которые влияют на формирование его типических черт, для чего требуется включить в сферу изучения комплекс представлений, обусловленных культурными и эстетическими установками народа. Актуальным аспектом изучения может стать и проблема эволюции народной хореографии от этнических к профессиональным образцам.

Степень теоретической разработанности проблемы. Мордовский танец привлек внимание исследователей Русского географического общества в конце XVIII–начале XIX в. (И. И. Георги, М. Е. Евсевьев, И. И. Лепёхин, П. И. Мельников-Печерский, П. И. Минх, П. С. Паллас и др.). Работу в этом направлении продолжили историки (В. А. Ауновский, И. Белореченский, Ф. Бутузов и др.), а также этнографы XX в. (В. П. Ежова, П. П. Ефименко, Г. А. Корнишина, А. С. Лузгин, В. И. Рогачёв, К. Т. Самородов, Н. И. Спрыгина, А. М. Шаронов и т. д.).

Проблема языка мордовского танца, его выразительности начиная с 30-х гг. XX в., представлена в трудах филологов, этнографов, историков, культурологов: А. В. Алёшкина, Н. Ф. Беляевой, Н. И. Ворониной, Е. Н. Ломшиной, Н. Г. Юрчёнковой и др. Но в сфере их внимания чаще всего оказываются проблемы сценического мордовского танца. В качестве источников исследования мордовской культуры двух субэтносов (эзря, мокша) и их народных танцев могут привлекаться историко-этнографические работы большого круга авторов (С. П. Будылёва, В. Ф. Вавилин, И. И. Дубасов, Н. В. Заварюхин, И. И. Лажечников, И. И. Лепёхин, М. Т. Маркелов, Н. Ф. Мокшин, Л. И. Никонова, Р. П. Пантелеевский, Х. Паасонен, В. А. Руднев, Б. А. Рыбаков, П. С. Рыков, Е. А. Рябинин, А. П. Смирнов, И. Н. Смирнов, И. М. Снегирёв, М. И. Чувашов, А. А. Шахматов и др.), в которых представлена картина языческой и христианской обрядности. Декоративно-прикладное народное творчество изучалось в работах Т. А. Крюковой, В. Н. Мартьянова, Т. П. Прокиной, И. И. Фирстова, Т. А. Шигуровой и др.; традиционное музыкально-певческое искусство – Г. И. Сураевым-Королевым, А. Д. Шуляевым; процессы, протекавшие в сфере современной театральной культуры, – Н. П. Калитиной, Н. М. Ситниковой.

Более существенное место пластика и восприятие этнического танца мордвы занимают в работах В. С. Брыжинского «Народный театр мордвы» (1985), в его научно-популярном издании «Серебряные цепочки» (2002), а также в работе Н. И. Бояркина «Феномен традиционного инструментального многоголосия: на материале мордовской музыки» (1995), в которых отведено место народному мордовскому танцу в ряду музыкально-драматических искусств.

Искусствоведы начала XXI в. в своих трудах обратили внимание на особенности бытования танца в традиционной культуре мордвы. Теоретический труд «Традиционная танцевальная культура народов Среднего Поволжья», написанный коллективом авторов (В. Н. Горшков, Н. Д. Мусина, В. М. Скляр, С. Д. Сентябров, 2001), а также монография М. А. Костериной «Художественная интерпретация эротического образа в этническом танце» (2008) представляют частные аспекты изучения танцевальной культуры мордвы. Тем не менее это ценный материал для осмысления мордовского хореографического искусства.

Стилистика, методы и подходы в интерпретации народного хореографического материала подтверждаются хореографами-практиками XX в. (Л. Н. Акинина, Д. О. Бахарев, Г. Ю. Гальперин, Е. К. Дементьев, О. П. Егоров, В. Д. Жестков, А. Б. Иванова, В. Ф. Ирченко, П. А. Каргин, Л. И. Колотнев, Н. Б. Мельник, Е. С. Осмоловский, Г. Н. Рубинская и др.). Отметим, что существующие записи мордовского хороводного танца «Кшитимень кудзе» В. С. Учватова (1970), «Тан-

цы народов Поволжья» Г. Я. Власенко (1992) весьма полезны, хотя и небезупречны.

Несмотря на сложившуюся исследовательскую традицию, полноценная реконструкция особенностей бытования мордовского танца, научное изучение его языка пока не получило специального комплексного освещения в рамках теории народного танца. В настоящее время сложились условия для выявления и построения целостной картины исследуемого предмета. Поэтому мы обратились к более широким по своей проблематике источникам, в которых затрагиваются общие вопросы эстетики и психологии искусства (М. М. Бахтин, В. В. Бычков, Л. С. Выготский, В. Вундт, А. А. Гагаев) или рассматриваются вопросы изучения фольклора (В. Е. Гусев, М. И. Каргина, Л. А. Латынин, К. В. Чистов).

Необходимо отметить ряд теоретических исследований: о пластичности в искусстве (И. А. Богданов, Т. В. Дадянова); об изобразительности и выразительности (В. В. Ванслов, П. А. Гусев, М. В. Логинова); о проблемах изучения архаичного искусства (А. Ф. Еремеев, А. А. Конович, Л. Леви-Брюль, А. Д. Столяр); о вопросах теории народного искусства (Т. А. Молданова, Л. Г. Нагайцева, Г. А. Настюков, Ю. В. Петров, Ю. И. Семёнов, А. М. Сергеев и др.). Интерпретация этих и других работ позволила сформировать теоретико-методологическую стратегию изучения исследуемого предмета.

В своей работе мы опирались на труды балетоведов В. В. Ванслова, Н. И. Ильяша, В. М. Гаевского, Ю. И. Слонимского, а также музыковедов Б. В. Асафьева, И. И. Земцовского, И. И. Соллертинского, в которых затрагиваются проблемы развития, языковых границ пластического выражения, видовой специфики, типологии и принципов классификации жанровых форм театрально-характерного и народного танцев. Теория хореографического искусства, выразительности танцевального движения и проблемы исполнительства исследованы в сочинениях Г. Ф. Вандышевой, посвященных технике танца; Н. В. Атитановой, показывающей специфику выразительного танцевального движения; Л. В. Бухвостовой, С. А. Щекочиной, отражающих теоретический этап работы при постановке танца; Г. Ф. Богданова, представляющего теоретический анализ хореографического материала; И. Г. Есаулова, подтверждающего связь практики и хореодраматургической мысли; А. И. Максова, констатирующего опыт исполнительской работы. Необходимо отметить работы, раскрывающие некоторые частные вопросы: в области видовой, жанровой специфики языка танца (Ю. А. Бахрушин, В. М. Красовская, П. М. Карп, Ю. А. Кондратенко и др.); хореографического мышления и телесности (Е. К. Луговая, М. А. Можейко); классификации и историко-системно-семиотического анализа языка народного танца (А. И. Заикин, А. А. Климов, Э. А. Королёва, Н. А. Лёвочкина, С. С. Лисициан, В. В. Мальми, А. В. Руднева, В. И. Уральская, Ю. М. Чурко, А. С. Фомин и др.). Эти труды позволили проанализировать материал комплексно.

Важную роль сыграли прикладные исследования, посвященные изучению русского, марийского, удмуртского, коми и др. танцев народов Поволжья (О. М. Герасимов, К. Я. Голейзовский, М. П. Мурашко, И. Г. Скляр, П. И. Чистоллаев), а также труды, в которых рассматривается специфика отдельных видов танцевального искусства: Л. Д. Блок (классический танец); М. В. Васильева-

Рождественская, Н. П. Ивановский (историко-бытовой и бальный танец), А. И. Бочаров, А. В. Лопухов, Ю. И. Слонимский и А. В. Ширяев (народный и характерный танцы).

Научная гипотеза исследования. Комплексность исследования мордовского (эрзя, мокша) танца предполагает изучение культурно-исторического опыта, традиций не только бытования самого танца, но и существования человека в повседневной культуре, в обрядовых и ритуальных действиях. Это требует создания нового инструментария для осуществления искусствоведческого анализа пластического языка танца. Поэтому видовая специфика и пластические характеристики народного мордовского танца могут быть рассмотрены только в контексте художественной системы народной культуры. Сам же пластический язык мордовского танца нужно связывать с основными культурными архетипами, сложившимися в традиционных представлениях мордвы. Качественные характеристики языковой структуры мордовского народного танца, а также субэтнические особенности эрзянского и мокшанского танцев составляют конструктивный потенциал, накопленный в этнокультуре, который может быть использован в современных условиях для модернизации сценической хореографии.

Объектом диссертационного исследования является народная хореография. **Предмет** – танцевально-пластическая культура мордвы.

Цель диссертационного исследования – создание целостной научной концепции танцевально-пластической культуры мордвы в аспекте сохранения и развития художественного языка мордовского танца. Исходя из конкретной цели, сформулированы следующие задачи:

1. Выработать исходные теоретические критерии для изучения народного танца как вида хореографического искусства:

- показать специфику народного танца на разных этапах его развития: от досценической формы к сценической хореографии;
- представить пластический язык танца как систему, обосновать статус его основных элементов;
- рассмотреть вопросы типологии танцевальных жанров в хореографическом искусстве;
- выстроить классификацию форм народного танца по жанровому и видовому признакам.

2. Представить функционирование мордовского народного танца в контексте этнического и национального самосознания:

- показать особенности самосознания эрзянского и мокшанского субэтносов;
- отразить этномир мордвина и роль «телесной схемы» в реконструкции пластики этнического танца;
- изучить танцевальные традиции мордвы, выявить их знаковую природу и обозначить специфику ее выражения в мордовском танце.

3. Раскрыть эволюцию сценического мордовского танца от первых опытов по обработке фольклорных образцов до появления балетных спектаклей, использующих в качестве основы характерный мордовский танец:

- установить основные этапы становления профессиональной мордовской хореографии;
- обозначить основные принципы сценической реконструкции мордовского танца;
- показать путь трансформации народного мордовского танца в сценическом искусстве.

Теоретико-методологическая основа диссертационного исследования. Теоретическое осмысление специфики мордовского танца требует комплексного междисциплинарного подхода, позволяющего разработать и обосновать авторскую концепцию. Для изучения заявленной темы применяется системный подход, который объясняет структурные закономерности, способ развития и функционирования народного танца. Системный подход, ориентированный на принципы целостности и взаимодействия, позволяет определить специфику бытования мордовского танца в этнической картине мира.

В процессе искусствоведческого анализа конкретные методы ряда гуманитарных дисциплин использовались выборочно, с учетом их способности разрешать аналитические проблемы общекультурного плана. В работе они применяются не в качестве формальных операций, а как подходы.

Культурно-исторический подход позволяет показать связь наследия мордовского народа и процессов, протекающих в разные периоды истории этноса, с пониманием танца в художественном мышлении народа; *эстетический подход* выявляет закономерные процессы в системе народного и профессионального искусства, определяет образную природу художественного текста, жанровое выражение и видовую классификацию в искусстве; *интонационный подход* в изучении механизмов и структур выражения в танце связывает теорию хореографического искусства с теорией музыкального искусства.

При решении конкретных задач исследования диссертант опирался на следующие методы:

- сравнительный, дающий возможность определить специфику выражения субэтнических смыслов мордовского танца;
- структурно-семиотический, способствующий рассмотрению народного танцевального творчества мордвы в качестве частного случая функционирования образной символики знаковых систем;
- функциональный, определяющий формальные и содержательные трансформации в мордовском танце;
- атрибутивный, позволяющий определить своеобразие этнического танца через интерпретацию комплекса этнического костюма, предметов быта, бытовых условий и ритуально-обрядовой практики.

Поисковые зоны диссертационного исследования связаны с созданием репрезентативной теории мордовского танца и находят выражение в понятийном аппарате исследования (категории «танец», «язык танца», «материал танца», «живописность танца», «пластический мотив», «телодвижение», «народный танец», «сценический танец», «классический танец», «характерный танец» и т. п.).

Вполне очевидно, что никакое отдельное исследование феномена этнического искусства, основанное на том или ином комплексе определенных исследо-

вательских методов, не может завершить данной проблематики, и до настоящего времени многие вопросы, касающиеся этнокультурных проблем, остаются принципиально открытыми.

Научная новизна работы и личный вклад исследователя. Диссертационное исследование расширяет границы анализа специфики мордовского танца, акцентирует внимание на обусловленности его пластического языка системой мышления этноса, условиями жизни и религиозной практики. Впервые зафиксирован и описан комплекс элементов пластики мордовского досценического и сценического танца (этнические положения рук, ног, корпуса и головы), а также проанализирована специфика пластики двух субэтносов (эрзя, мокша). Это позволило пересмотреть многие принципы фиксации и интерпретации хореографического текста народного мордовского танца, определить пути дальнейшего развития национальных пластических характеристик на сцене. Таким образом, в работе впервые:

- комплексно рассмотрены вопросы истории происхождения мордовского танца и его развития в контексте духовной культуры мордвы и мысли о ней конца XVIII–XX в.;

- представлена теория художественного языка мордовского танца;

- зафиксированы уникальные характеристики этномира мордвина, которые повлияли на художественный язык мордовского танца;

- пересмотрено традиционное представление о том, что язык мордовского танца двух субэтносов обладает общей пластикой;

- определен «фольклорный хронотоп» мордовского танца, показано его смысловое наполнение;

- описаны процессы формообразования в мордовском танце;

- показана символическая природа пластики мордовского танца;

- представлены элементы пластики, которые отражают специфику этнического в танце: язык жестов, характер телодвижений.

В результате и на основе проведенного исследования были выдвинуты следующие положения, выносимые на защиту.

1. Народный танец как особый вид художественного творчества обладает яркой спецификой, опирается на традиции и носит коллективный характер. Он синкретичен по своей природе, поскольку связан с декоративно-прикладным, словесным, музыкальным и театральным творчеством. Специфичным материалом народного танца является человеческое тело, которое содержит в себе пластический потенциал для создания особого художественного языка. Танец отражает исконные пространственно-временные ориентиры, сложившиеся в этнокультурном сознании народа под влиянием мифологических, природных и социально-исторических условий жизни этноса. В связи с этим в народном танце сформировался специфический для данного этноса хронотоп (фольклорный), являющийся одним из важнейших средств организации системы художественной выразительности. По мере развития человеческого общества народный танец проходит определенную эволюцию: от бытового (досценического) к народносценическому и от него к характерному (балетному) виду хореографии. В ходе эволюции народный танец не утрачивает свои этнические черты, а лишь варьи-

рует их в новых художественных формах, в пластической речи и в жанровых структурах.

2. Пластический язык танца представляет собой художественную систему, развивающуюся под влиянием двух взаимодополняющих друг друга процессов – смысло- и формообразования. Смысловое значение, выразительность танца складываются из двух моментов: индивидуальной значимости выразительных движений тела танцовщика и универсального смысла человеческого тела в культуре. Элементами процесса смыслообразования являются пластические мотивы – движения первого и второго порядка (естественные и условные). Пластические мотивы помогают более четко представить многогранную структуру языка танца. Составляющими формообразования являются композиционные элементы танца (фрагменты, пласти, этюды и др.).

3. Народный танец может рассматриваться как феномен, отражающий специфику этнического мировоззрения, в котором присутствуют многие компоненты, характеризующие духовную и социально-культурную жизнь народа. Культурные смыслы облекаются в танце в определенные типы народной хореографии. Особое место в типологии отводится этножанру танцевального искусства, который выражает не только специфику стереотипов социального поведения, но и связь человека с природным и предметным миром. Функциональные особенности этножанра и канонические знаки пластики выражаются: а) в типе речи (лексика этнотанца), типе действия (образ этнотанца), типе реакции (движение этнотанца); б) в жесте (руки танцора), поступке (мимика танцора), поведенческом тексте (мастерство танцора-актера). Сценический этножанр – особый тип танца, суммарная составляющая рефлексии народного творчества.

4. Нами представлен свой вариант классификации традиционной народной хореографии по трем основаниям:

- исполнительская форма: сольный; парный; ансамблевый; массовый;
- композиционная форма: хоровод (круговой и линейный, смешанный – орнаментальный); пляска (круговая и линейная); перепляс (линейный); кадрили (круговая и линейная);
- содержание: а) хороводы – игровые и гадания; б) ритуальные танцы – заклинания и обрядовые; в) сюжетные танцы – действенного (трудового) образительно-подражательного характера. Данная классификация максимально охватывает всю сферу народного танца, опираясь на его основные качественные характеристики (без учета этнических варьирований).

5. Рассмотрение процессов развития мордовского народного танца позволило обозначить его ценностно-смысловой континуум. Мордовский танец представляет собой уникальное явление культуры и искусства. Он складывался веками и впитывал в себя богатый и многоплановый комплекс идей и чувств народа. Мордовский танец представляет собой знаковую систему, которая репрезентировала эстетическую и мифологическую информацию, фиксирующую религиозные представления, картину мира, представления о месте человека в ней. В диссертации представлены аргументы доказывающие, что весь смысл этнического мировоззрения индивида и его психологии выражается посредством элементов

пластики человека. Семиотические границы мордовского танца характеризуются множественностью интерпретационных вариантов, напрямую влияющих на систему этих границ, тем не менее мордовский танец стабилен в основных своих константах. Этнические характеристики мордвы-эрзи и мордвы-мокши (язык, костюм и др.) служили и служат критерием при разграничении двух субэтнических начал в мордовском танце (например, мокшане в танце подвижные, бодрые, а эрзяне – сдержанные, степенные).

6. Изучение особенностей традиционной культуры мордвы повлияло на возрождение и новые интерпретации народного танца. Это оказалось перспективным путем и для развития теории мордовского танца, в рамках которой, по нашему мнению, необходимо четко различать в языке мордовского танца три пластических компонента:

- мокшанский этнический танец отличается быстрым плясовой характер, различные позы с наклоном корпуса, мелкая тряска тела, интенсивные движения плеч вперед-назад, вверх-вниз, перевод бедер из стороны в сторону, вращательные движения, колыбельные груди, порой нарочитое;

- эрзянский этнический танец связан со степенными хороводами и лирическими танцами, пластический текст которых во многом отличается от мокшанской хореографии, за исключением отдельных элементов, связанных с подражательной техникой, имитацией поведения птиц и животных. Пластика эрзянского танца основана на статной осанке, пружинистом шаге, плавности хода с переводом бедер из стороны в сторону, вперед-назад, размеренных наклонах и покачивании корпуса, ударах ног, своеобразных положениях рук и головы;

- существуют и общие танцевальные формы, характерные для двух субэтносов: хороводы-гадания, пляски-заклинания, кадрили, которые у мокши и эрзи практически не отличаются друг от друга в стилевом отношении. Они исполняются в традиционном рисунке плясовой и хороводной песни.

7. Профессионализация народного мордовского танцевального творчества стала одним из условий развития сценического хореографического искусства в первой половине XX в. Профессиональный мордовский танец зарождался на основе фольклорного материала двух субэтносов (мокши и эрзи). Общие тенденции влияли на стилистику сценического танца, стремящегося интерпретировать этническую хореографию. Совместимость народных образцов танца и сценического материала давала хороший результат в практической работе. Становление сценической профессиональной мордовской хореографии в XX в. происходило в четыре этапа. Первый – сохранение и активное использование этнического материала народной хореографии в сценических вариантах. Второй этап – осмысление и стилизация народной танцевальной пластики, включая обработку форм этнического танца, а также всего арсенала поэтических, песенных, музыкально-инструментальных жанров и пластических видов мордовского народного искусства. Третий этап – развитие сценического народного мордовского танца для театральных и ансамблевых постановок. Трансформация народного мордовского танца основывалась на формах круговых хороводных игр, линейных плясок, которые включались в народные вокально-хореографические картинки, миниатю-

ры и сюиты. Четвертый этап – создание новых вариантов мордовского сценического танца, в котором происходят концептуальные изменения в пластическом языке.

8. Диссертант считает, что сценическая реконструкция танцев мордвы-эрзи и мордвы-мокши зависит от определения пластического и двигательного характера поведения человека. Автор описывает основные движения сценического народного танца: невыворотные положения ног, статика рук, различные шаги, ходы и другие элементы. Все значимые компоненты танцевальной пластики (отдельные шаги, удары, изобразительно-подражательные движения, термины, связанные с рисунком, элементами танца) взяты автором из ритуальных, обрядовых, игровых действ. Вычленив их из записей этнических танцев в районах Мордовии и схематизировав, мы присвоили им собственные названия:

а) эрзянские хореографические элементы: шаги с каблука («основной», «трилистник»), с носка («хромающий»), ходы («плавный», «триоль»), притопы (одинарные, двойные, синкопированные);

б) мокшанские хореографические элементы: шаги с каблука («хромающий»), шаги с двойным ударом, с подскоком и поворотом корпуса на 180 градусов, ходы («гармошка», «боковой», «дробный»), выстукивания (дробь «разговорная»);

в) общие хореографические элементы: наклоны головы («поклоны»), повороты корпуса, мелкая работа плеч («трясушка», «колыхание груди»), вращение бедер («отведение»), соскоки, подскоки, прыжки и вращения.

9. Процесс интерпретации народного хореографического материала эрзянского и мокшанского танца в балетном искусстве прошел три этапа. Первый этап – постановка сценических народных мордовских танцев в контексте музыкальных и оперных спектаклей. Второй этап – использование этнической пластики в сюитах и программных концертных номерах. Третий этап – создание собственно национального балета в конце XX – начале XXI в. Балетный спектакль позволяет своеобразно использовать все стили и направления хореографического искусства. В балетном этножанре основополагающими становятся традиции «фольклорного хронотопа».

Теоретическая и практическая значимость исследования определяется необходимостью в переосмыслении некоторых традиционных представлений о пластическом языке мордовского танца. Теоретическое осмысление этнического (мордовского) танца позволило выявить его природу, а также проанализировать современную практику, общее и частное в его языке. Все это позволяет использовать полученные результаты в процессе создания художественных образов, может служить основой для развития сценических театральных практик и новых принципов анализа народного танцевального репертуара. Диссертационное исследование имеет практическое значение для истории танца, прогнозирования тенденций развития мордовского танцевального искусства. Кроме того, материалы диссертации могут быть использованы в образовательном процессе для разработки лекционных курсов по народному мордовскому танцу, спецкурсов по культурологии, эстетике, теории и истории хореографического искусства.

Апробация работы и личный вклад автора. В течение 25 лет намивелась запись образцов народной хореографии в Республике Мордовия и за ее пределами (Пензенская, Самарская, Ульяновская области и Чувашская Республика). Обследовав 16 районов, мы записали 34 мордовские композиции. Созданы авторские сценические работы: *эрзянские танцы*: «Девичий праздник» (1993); «Уточка Старых Найман» (1994); «Красавицы Мураны» (1996); «Веселушка» (1997); «Кочкурка» (2010); *мокшанские танцы*: «Кочетовские пряхи» (1992), «Зерезнькай» (1994); «Перхляйские перестопы» (1996), «Мокшанские вихлявицы» (1996); *стилизованные танцы*: «Мордовочка» (1998), «Плясовая манямка» (2001), «Ребьячи танцульки» (2003); *миниатюры*: «Сузгарские кумовья» (1995); «Палаевский переполох» (1995); «Звездный ковш» (1996); «Обряд Троицы» (1998); «Чикор-Лакор» (1999); «Девка Дарья» (2002); «ЖСних да неврста» (2011); «Левженские сваты» (2011); *сюиты*: «Мордовские пляски» (2005); «Мордовские хореографические картинки» (2007–2008); *балеты*: «Алена Арзамасская» (1985); «Зачем солнце рано пало» (2002); «Игра в свадьбу» (2003); «Масторава» (2006) и др. В них показаны своеобразие этнических танцев, специфика этнической лексики и сценического языка мордовского танца. Они демонстрируют развитие и динамику национального хореографического искусства Мордовии за последние 20 лет.

Теоретические положения, анализ фактов и современного состояния мордовского танцевального искусства базируются также на конкретном материале, накопленном автором диссертационного исследования в качестве педагога, балетмейстера, а также члена учебно-методического объединения высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области народной художественной культуры, социально-культурной деятельности и информационных ресурсов, председателя и члена жюри международных и всероссийских конкурсов, фестивалей народного творчества (Москва, Санкт-Петербург, Петрозаводск, Пенза, Рязань, Саратов, Саранск, Самара, Сочи, Ульяновск, Чебоксары, Уфа и др.). Основные положения диссертации были изложены в виде научных докладов на международных, всероссийских, региональных конференциях (Москва, Пермь, Саратов, Саранск, Уфа, 1995–2010), в ходе участия в проектах РГНФ. Тема исследования наиболее полно отражена в одной коллективной и трех авторских монографиях, 7 публикациях в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, многочисленных статьях и тезисах (основные указаны в автореферате).

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на кафедре культурологии, этнокультуры и театрального искусства ФГБОУВПО «Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва» 19 декабря 2011 г.

Структура диссертации подчинена логике, обусловленной целями и задачами работы. Содержание диссертационного исследования изложено на 338 страницах и включает введение, три главы (десять параграфов), заключение, библиографический список из 375 наименований и приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность темы исследования, анализируется степень ее научной разработанности, формулируются цель, задачи, объект и предмет исследования, его теоретическая и практическая значимость, основные положения, выносимые на защиту.

В первой главе «Народный танец в системе культуры» рассматриваются теоретические основания изучения народной хореографии от досценической формы к сценическому искусству, ставятся вопросы о специфике объекта исследования, анализируются возможности типологии танцевального искусства и классификации народного танца.

В первом параграфе «Народный танец: от досценического к сценическому» показана двойственность трактовки предмета исследования в современной теории народного танца, связанной с национальными и этническими источниками народного творчества.

Народному танцу удается выразить эмоциональное и физическое состояние человека, связанное с его темпераментом, характером. В искусстве народного танца сливаются в единое целое народная пластика, музыка, устно-поэтический фольклор, народный театр и различные виды прикладного народного творчества. Важными условиями формирования языка танца являются: 1) тело как материал; 2) определенный «фольклорный хронотоп» как специфичная форма единства времени и пространства, характеризующаяся коллективностью, повторяемостью, заданностью трудовыми процессами, идеей роста и др. Смысловые элементы языка народного танцевания выражаются пластикой движений этнического и национального характера, составляющей основу для его сценической формы.

Сценический танец, в отличие от народного, привлекает профессиональностью, характерностью национальной пластики. Профессиональный хореографический текст не только всегда компактен, он информационно насыщен, запоминаем. Экспрессивная задача танцевального сценического текста подчинена смысловой направленности танца.

Во втором параграфе «Пластический язык танца как система» формируется интегрированное представление об элементах хореографического текста, пластических мотивах, тем самым определяется их роль в создании структуры танцевальной композиции и механизмы функционирования системы, связанной с процессом исполнения.

По нашему мнению, что пластика является основой языка танца, она создается через последовательную согласованность движений, поз, жестов. В результате пластического выражения складывается целостный текст, в основе которого лексические единицы – пластическимотивы первого (естественного, народного) и второго (условного, сценического) порядка.

Процесс *смыслообразования* зависит от ритма движения, его эмоциональности, музыкальности – характеристик, которые аналогичны трем элементам

сценической композиции, обозначенным у В. В. Кандинского как музыкальное, красочное и танцевальное движение³.

Мелкие элементы, фрагменты и пласты – компоненты системы *формообразования* – образуют структуру, целостную конструкцию танца. В классической теории танца есть подобные им структурные части танцевальной речи: па, темп, комбинация, этюд и т. д. Представленные компоненты художественного языка создают основу для творчества в танце.

В третьем параграфе «*Типология танцевального искусства*» сконцентрировано внимание на существующих типах и видах танца, показаны принципы их анализа, а также представлена классификация жанров.

В хореографическом искусстве к жанровым формам танца относятся: 1) народная историческая композиция: хороводы, крестьянские пляски, народные миниатюры, танцевальные игры, танцевальные пантомимы, обрядовые, ритуальные танцы, охотничьи, военные пляски и т. д.; 2) балетный спектакль (на основе композиции музыкального произведения), в том числе опера-балет, балет-сказка, балет-пьеса, балет-симфония и т. д.

Структура сценического танцевального жанра была представлена Ж.-Ж. Новерром еще в XVIII в. (по аналогии разделения танца на народный – бытовой и светский – балетный). В первом ряду три жанра танца – величественный, галантный, забавный. Во втором ряду два других жанра: живописный («своего рода бытовая живопись»⁴) и синтетический (сочетание противоположных друг другу жанров). Этот спектральный ряд хореографии существовал до М. М. Фокина, реформатора классического балета конца XIX – начала XX в., который отметил контраст между свободным, народным и сценическим вариантами танца и разделил существующие танцы на три категории: естественные, художественные, противоестественные⁵.

В современном хореографическом искусстве такой набор видов сценического танца предполагает морфологию. Мы расширили эту систему применительно к сценическому народному танцевальному искусству, введя понятие «этнотанец».

Жанр этнотанца – «архив», «копилка», база народного творчества: он обусловлен пластикой тела, автоматически упорядоченными жестами, мимикой, костюмом. Таким образом, этот жанр связан с явлениями социальной жизни человека. В сценическом этножанровом танце исходный этнический материал позволяет создать характерные колористические элементы пластики в системе хореографических движений и в элементах костюма.

В четвертом параграфе «*Вопросы классификации народного танца*» решается проблема комплексной классификации танца, опираясь на сущностные, по нашему мнению, критерии: географические, этнические, национальные, традиционные, композиционные, исполнительские, содержательные, жанровые и др. Такой системный анализ позволил в значительной мере организовать эмпи-

³См.: Кандинский В. В. О сценической композиции // Избр. труды по теории искусства: в 2 т. М., 2001. Т. 1. С. 235–250.

⁴Новерр Ж.-Ж. Письма о танце и балетах. Л.; М., 1965. С. 98, 171–174.

⁵См.: Фокин М. М. Танец и жизнь // Против течения. Л., 1981. С. 347–349.

рические данные, разграничить существенное и второстепенное, по-новому взглянуть на толкование принятых принципов классификации народного танца в трудах теоретиков и практиков танца⁶. На наш взгляд, для классификации необходим комплексный подход, объединяющий исполнительскую, композиционную, содержательную стороны народного танца, охватывающий все культурное пространство народной хореографии.

Нами представлен свой вариант классификации традиционной народной хореографии, позволяющий разграничить танцевальный материал по формам, видам и жанрам.

1. Согласно исполнительской форме: сольный; парный; ансамблевый; массовый танец.

2. Согласно композиционной форме: хоровод (круговой и линейный, смешанный – орнаментальный); пляска (круговая и линейная); перепляс (линейный); кадриль (круговая и линейная).

3. Согласно содержанию: хороводы – игровые, хороводы-гадания; ритуальные танцы – танцы-заклинания, обрядовые танцы; сюжетные танцы – танцы действенного (трудового) характера, танцы изобразительно-подражательного характера; игры (танцевальные).

В представленной классификации традиционной народной хореографии критериями членения пластики являются: язык жестов, характер телодвижений, этнографический костюм.

В сценическом хореографическом искусстве традиционные виды народного танцевального творчества живут как в подлинном, так и в модифицированном виде. На аутентичной народной основе, обогащая танцевальный язык и умножая богатства выразительных средств, развивая движенческие и др. формы, рождаются новационные произведения. В классификации сценической национальной хореографии, помимо традиционной мимики, жестов, главными критериями могут выступать исполнительские параметры: технические движения ног, выразительная пластика рук, поклоны головы, наклоны корпуса.

Во второй главе «**Народный мордовский танец: история, этносреда, функционирование**» рассматриваются вопросы историографии исследуемой проблемы, выделяются особенности мышления эрзянского и мокшанского субэтносов, анализируется этномир мордвина и его влияние на специфику национального танца.

В первом параграфе «**Особенности эрзянского и мокшанского субэтносов**» анализируются особенности этномира двух субэтносов мордвы, которые

⁶См.: Жорницкая М. Я. Состояние и задачи изучения народного хореографического искусства в СССР : материалы IX Междунар. конгр. антропол. и этногр. наук, Чикаго, сент. 1973 г. М., 1973; Заикин Н. И., Занкина Н. А. Областные особенности русского народного танца. Орел, 2004; Королева Э. А. Ранние формы танца. Кишинев, 1977; Лёвочкина Н. А. К вопросу о классификации танцевального искусства отечественными и зарубежными исследователями // Культурное наследие народов Сибири и Севера. СПб., 2000; Лисицян С. С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Ереван, 1958; Мальми В. В. Истоки карельской хореографии. Петрозаводск, 1994; Скляр И. Г., Чисталас П. И. Коми народные танцы. Сыктывкар, 1999 и др.

основаны на различиях во внешности, языке, costume и других элементах. Например, дополнительным критерием различения может служить антропологическая составляющая. Неслучайно К. Я. Голейзовский, Ф. В. Лопухов и другие исследователи хореографии отмечали в своих теориях, что физиологическое начало танцовщика является главным выразительным средством в танце⁷. Телесное поведение и психологические мотивы постоянно переплетаются в физиологических механизмах. По утверждению М. Мерло-Понти, в живом теле нет такого движения, которое было бы совершенной случайностью⁸. В диссертации отмечаются следующие антропологические особенности: у эрзи – светлая пигментация; у мокши – темная; эрзяне более европеоидные (ассимилированы славянскими народами), «лица сухощавые», а мокшане более монголоидные (ассимилированы тюркоязычными народами), лица «широкоскулые»⁹; эрзяне высокорослые и статные, а мокшане низкорослые и коренастые.

В связи с этим отмечаются следующие антропологические компоненты, которые оказывают влияние на пластическую выразительность в мордовском танце: во-первых, особенности женской одежды, ее крой отразились на исполнении и на общем характере движений в плясках в целом (широкий или малый шаг, статика рук, чувство собственного достоинства и удовольствия); во-вторых, мужской характер, темперамент, манера, динамика пластики проявлялись через задор, горячность, напористость, энергичность в исполнении виртуозных движений, через характерную осанку, зависящую от физиологических возможностей танцора, как и более свободных движений рук, размашистых или, наоборот, резких, «дерзких», выражающих удаль и силу; в-третьих, мужская пляска мордвы, также как и одежда, не несла столь высокой этнической нагрузки, как женская. В пластике мужского мордовского танца гораздо больше многообразных элементов соседних народов, чем своих. Она состоит из различного рода шагов, ударов, выстукиваний, поворотов, скачков «вприсядку», небольших прыжков, «колонопригибаний», хлопков в ладоши, «не содержит изящных движений рук» и др.¹⁰

Таким образом, «телесная схема», которая определяет пластические характеристики мордовского танца, складывается из разных компонентов: телодвижений, характера, темперамента, психики, пластики трудовых и других процессов. Поэтому наше видение разноликости пластических характеристик двух субэтносов мордвы основано на танцевальной женской практике.

⁷См.: Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии. М., 1964; Лопухов Ф. В. Шесть лет в балете. М., 1966.

⁸См.: Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999.

⁹См.: Марк К. Ю. Этническая антропология мордвы // Вопросы истории мордовского народа. М., 1960. С. 178–179 (Тр. Ин-та этнографии АН СССР; Т. XIII); Мокшин Н. Ф. Этноструктура мордвы и ее консолидация в нацию // Мордва: очерки по истории, этнографии и культуре мордовского народа. Саранск, 2004. С. 88–126; Палиас П. С. Путешествия по разным провинциям Российской империи. СПб., 1809. Ч. 1 и др.

¹⁰См.: Мартынов В. Н. Мордовская народная вышивка. Саранск, 1981. С. 81.

«Эрзянские девушки в своем танце относительно сдержанные и не прыткие»¹¹. Эрзянок отличают степенность и грациозность походки, поскольку сами статные, голову держат прямо, ступают сильно, ровно, размеренно; медлительность – оттого что части тела длинные, а движения рук и ног плавные, широкие. Мокшанские женщины резко отличаются в танце от эрзянок своей тяжеловесной пластикой в походке, в жестах. Общие данные о мокшанках: а) статичность и неповоротливость – прямой тяжеловесный стан, несколько откинутый назад; б) подвижность – мелкое «семенение» ног, статичные движения рук; в) темперамент – все танцевальные «коленца», «топотня» выполняются быстро, как бы «бегом». Пластика женского этнотанца в звуковом смысле зависит от шумяще-звонящих украшений, которые воспринимаются как различная звуковая палитра (мокша: грубое – звонкое, кричащее; эрзя: тихое – мягкое, шелестящее, в соответствии с характером эрзи – спокойным, уравновешенным, мокши – динамичным, импульсивным); эрзи отличают пластическая степенность и строгость этнического характера; мокшан – динамическая форма пластического мышления, допускающая большее разнообразие.

Общие данные об особенностях пластики мордвы позволили разграничить характерные элементы сценического мордовского танца: а) у мокши – тяжеловесная статика и размашистые движения рук с наклоном корпуса слегка назад; б) у эрзи – физиологическая стать, нервно-психическая уравновешенность, степенность пластических характеристик корпуса, лирика рук, особая стилистика движений ног в танце.

Во втором параграфе «Этномир мордвина и его влияние на специфику мордовского танца» показаны быт и народное творчество, мотивы вышивки, резьбы по дереву с ритмическим рисунком, антропоморфные геометрические узоры как орнаментальный материал, весь комплекс праздничного костюма из нескольких слоев нательных рубах, верхнего слоя одежды, украшений, звенящих предметов, массивного головного убора и тяжелой обуви.

Начальный период изучения этнотанца – конец XIX в., когда были осуществлены первые попытки описания и осмысления мордовского танца, положившие начало культурологическому и искусствоведческому анализу языковых возможностей народного творчества (исследования авторов Русского географического общества, С.-Петербург). Второй период – начало и середина XX в. – язык мордовского танца рассматривался в качестве целостной системы национального поэтического обобщения. Третий период, охватывающий 60–80-е гг. XX в., – переход от народной хореографии к сценической академической системе танцевания, в которой все формы мордовского народного танца связаны с законами прикладного и музыкального творчества. Символический орнаментальный стиль, ритмика и симметрия черпались из художественно-образующих факторов отражения человеческого тела в молниях, хороводах-гаданиях, ритуальных плясках-заклинаниях, свадебных танцах и танцевальных играх. Четвертый

¹¹Чувашев М. И. Обобщенное описание эрзя-мордовского старинного девичьего праздника, зафиксированного в селениях левобережья реки Волги // Труды / НИИЯЛИЭ. Саранск, 1982. Вып. 3. С. 397–401.

период начинается с 90-х гг. XX в., когда смысловые характеристики мордовского танца (игровые хороводы, обрядовые и ритуальные пляски, сюжетные танцы) воплощаются в сценических формах этнического характера (они связаны с особенностями пластики субэтносов эрзи и мокши: положения рук, длина шага, телодвижения, эмоции, темперамент, динамика и т. д.).

Народная хореография находилась в тесной взаимосвязи с этнографическим костюмом мордвы-мокши и мордвы-эрзи. Широкие шаги эрзи и мелкие шаги мокши были следствием технического совершенства обуви: от простых лаптей – «кархть» (м.), «карть» (э.) до сапог – «кемть» (м., э.) в «гармошку». Эти представления об обуви зафиксированы в трудах В. П. Ежовой, М. Т. Маркелова, Н. И. Спрыгиной¹². Тюркское влияние усматривается в пластической характеристике мордвы-мокши, у которой бытовали женские холщовые штаны, доходящие до щиколоток.

Ритмическая картина мордовского танца складывалась на фоне кругового природного ритма и обобщенных схематичных линий рисунка: от зигзагообразного расположения к переплетению их комбинаций. В рисунке круговых и линейных хороводов, в движениях, в плясках мордвы обнаруживаются признаки простейшего ритма – движение и повторение. Жанровые признаки мордовского танца сочетаются с ритмической симметричностью всех частей пластического рисунка действия и его движеническими элементами, находящимися в тесной взаимосвязи друг с другом: а) сдержанная, твердая поступь; б) динамика движений рук, принимающих горизонтальное и вертикальное положение; в) гордо поднятая голова; г) прямая спина.

В третьем параграфе «Изучение и возрождение древних традиций в мордовском танце» исследуются те аспекты этнокультурной традиции, которые связаны со знаками природы и мира животных, присутствующими в народном творчестве мордвы. Особое внимание уделяется образцам танца, связанным с культурами растительности, воды, земли и другими явлениями. В древней культуре эти танцы имели ритуально-магический характер. Каждый из танцевальных элементов был наделен смысловой значимостью. Опираясь на знаки в вышивке (животные, растительные, геометрические мотивы), мы отметили сходство в смысловом значении узоров орнамента и элементов танца. Изменение ведущей функции танца обусловлено изменением трактовки древних магических образов: звери, птицы становятся персонажами реальных сценок в бытовых танцах.

Организация символической структуры языка мордовского танца создает многоплановую систему. Благодаря этому возникли две области танцевального высказывания: движения изобразительного и подражательного характера (рук, ног, головы, корпуса). К ним относятся поклоны, наклоны корпуса, головы, которые нашли отражение в календарно-обрядовых танцах, хороводах-гаданиях, а

¹²См.: Ежова В. П. Этнографическая характеристика одежды мордовского населения Теньгушевского р-на Мордовской АССР // Ученые записки / МГПИ им. А. И. Полежаева. Саранск, 1956; Маркелов М. Т. Саратовская мордва : этнографические материалы // Саратовский этнографический сборник. Саратов, 1922; Спрыгина Н. И. Одежда мордвы-мокши Краснослободского и Беднодемьянского уездов Пензенской губернии // Материалы экспедиции 1925 г. Пенза, 1928.

также в поминальной погребальной практике, танцах-молениях. Движения ног (шаги, удары, «топотня», бег, прыжки), отдельные элементы пластики рук (поднятые вверх, круговые взмахи, качание рук из стороны в сторону и т. д.) были связаны с заклинательными ритуалами земледельческого цикла. Гибкие пластические движения всех частей тела в обрядах в дальнейшем выделились в самостоятельную танцевальную пластику, легли в основу этнического мордовского танца.

Символика мордовского народного танца представлена в виде авторской пластической модели, которая включает две основные группы: естественная (природная) и условная (народная). Условная делится на предметную и словесную. Народная (предметная + словесная) в совокупности с природной рождает обрядовую. Таким образом, естественные (природные) и условные (народные) символы составляют основу, на которой базируется мордовский танец. Нами определены основные положения и этапы указанной проблематики. Соединение символики художественных средств мордовского танца, рисунка, движенческих элементов подражания происходит благодаря своеобразной «операции» слияния различных знаковых систем на практике (предметов быта, пластики костюма, ритмики украшений, звуковых эффектов и т. д.). Символические ритуальные поклонения, как и динамичные танцевальные явления, черпаются из человеческих плясовых инстинктов: в форме «натуральной пантомимы», выраженной в пластических жанровых картинках и связанной с подражательной темой тотемного животного (бык, конь, лошадь, медведь, лиса и т. д.) и птицы (утка, селезень, гусь, журавль, лебедь и т. д.); в форме действенного изобразительного танца, выраженного в спонтанных движениях рук, ног, корпуса и головы и связанного с трудовой деятельностью.

Исторический образ мордовского танца представлен некой системой изобразительно-подражательных движений: во-первых, руками изображаются рога или крылья птиц и воспроизводятся свойственные им характерные движения; во-вторых, ногами изображаются «брыкание», «лягание», имитируются и другие элементы, связанные с повадками животных; в-третьих, подражательные танцы содержат целый набор статичных положений рук с оружием, ударные движения ног (с обязательным притопыванием), различные наклоны корпуса, головы, а также повороты, подскоки и перескоки; в-четвертых, ритуальные танцы, обрядовые пляски аграрного цикла содержат набор особых движений: высокие подскоки, прыжки с кружением в воздухе.

Символика подражательного танца дополняется другими движениями: во-первых, руки, сложенные кистями вместе, изображают маленькую головку птицы; разведенные в стороны – воспроизводят полет; мелкая дрожь в кистях, переходящая в трепет, олицетворяет страх; во-вторых, подъем на полупальцы и частое переступание ног на месте, переходящие в бег, демонстрирует беспокойство, неуверенность; в-третьих, основной танцевальный элемент – «скачок», так же как и «подскок», в мордовской народной хореографии имеет смысл программного прыжка; в-четвертых, образ мордовского народного танца дополняют характерные движения: размашистые хлопки в ладоши, статичные положения женских рук, ритмичная работа бедер, плеч, всего тела, а также синкопирован-

ные удары ног, мелкий «топот», «дробные дорожки», проходки, поклоны и поворот; в-пятых, ритмический рисунок выстукиваний дополняется звоном набедренных мокшанских украшений «килькшт», «каркс петь» с нанизанными на них бубенцами – «корейнят» и различными погремушками, в отличие от шерстяных кистей эрзянского «пулая»¹³.

Первобытная культура мордвы выработала самые разнообразные символические способы борьбы со злом: огораживание, опахивание, очерчивание, окуливание. Рисунок обрядового действия, правильные геометрические фигуры – круг, квадрат как символы отчетливо выражены и в танцевальной ритуальной практике, также как и круговые предметные атрибуты гадания (венки, ковши, свечи, предметы быта, орудия труда) и пластическая символика (прохождение через огонь, дугу, образуемую корнем священного дерева, и т. п.). Культы деревьев (береза, дуб, верба и др.) как символы защиты от напастей применяются в танце. Символика животного мира (медведь, конь, бык, утка, журавль и др.) отражена в плясовых действиях календарного цикла как тотем. Культ воды присутствует в танцевальной культуре мордвы, он связан с гаданием и представляет омовение, кропление, помазание как символ очищения, отражающий представление судьбы. Другие знаки связаны с символическими танцевальными представлениями, в которых обожествлялись природные стихии (ветер, солнце, дождь, гром, молния, вода и др.). Они рождались в ходе пантомимных решений, связанных с магией маскировки. В обрядовых плясках и заклинаниях символический рисунок танца, элементы обнаженного тела, мелкая пластика бедер, груди, отдельные движения рук, ритмика ног, наклоны корпуса и головы скрепляются компонентами магии.

Знаки мордовского народного танца непременно связаны и со звучащими изделиями в этнической одежде – с культом звука. В ритмических танцах-заклинаниях, с которыми мордва связывала свои представления о таинственных злых силах, изображали битву жизни и смерти. Они выступали как активная форма мышления и волеизъявления народа, выразившего свои этнические черты. «С помощью танцев-заклинаний магическое действие приобретало форму зрелищного произведения»¹⁴. Танцы как «оружие магии» представляли собой творчески осмысленное обобщение в виде гармонического единства компонентов: изобразительная пластика тела, движение, костюм с шумяще-звонящими атрибутами, ритмика, музыка и т. д., где различные силы, вступающие в единоборство, в итоге приводят создаваемое произведение искусства к сюжетной завершенности.

Таким образом, мы убеждены, что символическая структура мордовских молений, ритуалов, обрядов гадания, заклинаний и их слагаемые (танцевальные рисунок, пластика, движения и т. д.) определяли композицию пластического действия и выбор знаковости базовых элементов этнического содержания танца. Выработаны определенное положение линии телодвижений и характерная статика рук, которые находились в этнических позициях, закрепленных традицией.

¹³См.: Прокшина Т. П., Сурина М. И. Мордовский народный костюм. Саранск, 1990.

¹⁴Брыжинский В. С. Народный театр мордвы. Саранск, 1985. С. 52.

Все приведенные символы как знаки нашли практическое применение в народной мордовской танцевальной культуре в целом (ритуальные танцы, пляски календарного цикла, хороводы-гадания, пляски-заклинания, сюжетные пляски, пляски изобразительно-подражательного и действенного характера) и в этническом танце в частности. Это константы, которые, по нашему мнению, стали основными и неизменными при создании современных вариаций мокшанского и эрзянского танцев и сохраняют этнонациональную специфику.

На этом основании выделены определенные элементы этнической пластики сценического народного танца: поклоны (на прямых ногах или на коленях, корпус с определенным наклоном головы, стоя на четвереньках или лежа вниз лицом); определенная линия тела и статика рук и кистей, сидя на бедрах или стоя на одном колене, голова в том же положении.

В третьей главе «**Профессиональный мордовский танец**» формируется интегрированное представление об исследуемом предмете, показана его трансформация, определены роль художественного народного материала, а также перспективность жанрового развития с применением искусствоведческого анализа как механизма смыслообразования, вычленены уровни языковой системы профессионального мордовского танца. Сделаны выводы, в которых показана перспективность развития науки о танце в русле методов формального и сравнительного анализа, особенно при изучении механизмов смыслообразования лексики мордовского танца и комплексном подходе к феномену танцевальной формы субэтнического содержания.

В первом параграфе «**Становление профессиональной мордовской хореографии**» определены этапы формирования и развития профессиональных традиций в сценической народной хореографии Мордовии.

Первый этап. Балетмейстерское воспроизведение этнографического танцевального материала и его переработка представлены как импровизация народного творчества, сохраняющая стилистику этнотанцевания, формирующая новую традицию, которая развивается в культурно-историческом пространстве этноса (эрзя, мокша). Существенную роль в развитии народно-сценической профессиональной хореографии сыграл музыкальный театр, открывшийся в 1935 г., танцевальный цех которого работал над созданием общего мордовского балетно-характерного материала. В 1937 г. сценический мордовский танец соприкоснулся с профессиональным музыкальным материалом. В нем танцевальные картинки хороводных игр использовали исторически-жанровую песенно-танцевальную стихию мордовских обрядов, сольные и массовые пляски, инструментальные наигрыши, плавные или динамичные песни. Танцевальный народный материал синтезировался и модернизировался в сценический, принимал народно-сценическое или характерно-классическое направление, менял свое лексическое начало, но сохранял и традиционные приемы пантомимного исполнения, и элементы этнического материала.

Второй этап. Он связан со становлением сценической выразительности мордовского танца, развитием новых форм, осмыслением этнического материала композиторами и балетмейстерами. Хореографы продолжили стилизацию танца сценическими приемами (варьирование, трансформирование). Этот период

ознаменован созданием в 1939 г. мордовской национальной хоровой капеллы. На ее базе в следующем году организован Государственный ансамбль песни и пляски МАССР. Сам факт давал основание видеть в профессиональном творчестве проявление фольклорной стихии народного сценического танца: оригинальное сплетение фигур и рисунок национального орнамента; особая содержательность символических движенческих мотивов; программные этнические движения; характерный стиль и манера исполнения; знаковая пластика рук, передающая в смене положений своеобразный текст народного танца. «Фольклоризация» танцевальной пластики в этот период получает широкое распространение, образует самостоятельный жанр («сценический фольклор») и новое направление профессионального искусства.

Третий этап. Происходит развитие сценического мордовского танца и принципов фольклоризма в профессиональной мордовской хореографии. Они связаны с трансформацией народного танца с учетом специфики театральных и ансамблевых постановок и с опорой на традиции жанровой содержательности хороводных игр, плясок, народных вокально-хореографических картинок, миниатюр, сюит. Этническая традиция жанра танца представлялась в синтезе основных танцевальных компонентов: плавный или быстрый, круговой танец; линейный или квадратный танец, трансформирование жанрово-видовой структуры профессионального мордовского танца. Театр оперы и балета в 1943–1944 гг. выпускает спектакли на национальные темы, в которые включаются эрзянские и мокшанские сценические танцы. Внесение авторского элемента в народный танец способствовало обогащению действия, усложнению танцевальной композиции. В народную пластику добавляются сценические краски, преобразуются традиционные движения танца, усиливая их выразительность за счет свободного положения рук. Это явление пластической трансформации было продолжено в Государственном ансамбле песни и пляски и сделало шаг от искусства народного к искусству профессиональному и к жанру балета.

Четвертый этап. Создаются новые инварианты жанрово-видовой структуры мордовского танца с использованием приемов стилизации традиционной пластики, включая обработку форм этнического танца, а также весь арсенал поэтических, песенных, музыкально-инструментальных жанров и пластических видов художественного творчества. В результате вместо вариантов мордовского танца появляются сценические образцы этнической хореографии мокши и эрзи.

Отмеченные процессы во второй половине XX в. рельефно проявились в творчестве Государственного ансамбля песни и пляски МАССР, который в 1960 г. был переименован в Ансамбль песни и танца, а в 1970 г. – в ансамбль песни и танца «Умарина» («Яблоня»). В сценическом танце сохраняется своеобразная национальная пластика, передающая народный колорит, но вводится современный стиль исполнения технических элементов, вращений, ударных движений, характерных трюков. Облегчается танцевальный костюм, форма обуви конструктивно меняется (вместо тяжелой, угловатой вводится более легкая, обтекаемая), высота каблука увеличивается, а «гармошка» (складки) на голенище сапога убирается. Музыка (композиторская) разрушает основу традиционной национальной постановки: от сдержанной, самобытной, плавной она переходит к

быстрой, оригинальной. Движения приобретают иной смысл и «псевдофольклорную» пластическую окраску.

Представленные этапы трансформации мордовского танца связывают первоначальную традицию пантомимы с новыми современными пластическими формами, жанрами танцевального искусства, а также направляют хореографа (балетмейстера) на синтез этнической пластики с классикой.

Во втором параграфе «Реконструкция эрзянского и мокшанского танца» этнические категории, раскрывающие субэтнические особенности танца мордвы, выступают критерием объективности и общезначимости. Сложившейся в отечественной науке концепции единого национального мордовского танца мы противопоставляем его этнические аспекты (что требует особых методов воплощения). Наличие в структуре мордовского народа двух субэтносов (мокша и эрзя) – «важная особенность самосознания и незавершенности процесса консолидации этноса»¹⁵. При разграничении двух этнических характеристик мордовского народного танца данный показатель служит важным критерием. Научное осмысление этнического языка мордовской хореографии находится на стадии становления и уточнения предмета и методов исследования. Такой диалог в танцевальном творчестве (профессиональном искусстве) возможен и необходим как естественный духовный процесс определения национального и этнического потенциала.

Доминирующими элементами в мокшанском танце являются: различные позы с наклоном корпуса, мелкая тряска тела, интенсивные движения плеч, вращательные движения бедер, нарочитое колыхание груди. Позы с наклоном корпуса несут в себе явный эротический подтекст, поэтому для создания образа, сюжета мокшанского танца важно использовать весь этот комплекс элементов и движений, тем самым подчеркивая достоинства женской фигуры.

Танцевальная пластика мордвы-эрзи во многом отличается от мокшанской хореографии и практически не несет в себе эротических элементов, за исключением отдельных моментов, связанных с имитацией поведения птиц и животных. Здесь встречаются пружинистый шаг, плавный ход с переводом бедер из стороны в сторону, вперед-назад, размеренные наклоны и покачивания корпуса, удары ног, своеобразные положения рук и головы, статная осанка, составляющие хореографический образ эрзянского женского танца.

На основе записей танцев в районах Мордовии мы вычленили все значимые элементы танцевальной пластики из ритуальных, обрядовых, игровых действий и, схематизировав их, присвоили им собственные названия (табл. 1–4).

Таблица 1 – Отдельные шаги мордовского танца

№ п/п	Эрзянский термин	Мокшанский термин	Характеристика
1	2	3	4
1	Киштемс кирьксэ	Кштимс шарксса	Плясать по кругу – водить круговой хоровод, ходить степенно и медленно

¹⁵Мокшин Н. Ф. Этноструктура мордвы и ее консолидация в нацию // Мордва : очерки по истории, этнографии и культуре мордовского народа. Саранск, 2004. С. 88.

Окончание табл. 1

1	2	3	4
2	Киштеме стамбарнэ уэзь		Плясать плавно – шагать, ходить бедрами вперед (хороводный шаг девушек-эрянок)
3		Кштиме кокшнэзь	Плясать-приседать – ходить впрысядку, делать шаг с приседанием и остановкой (хороводный шаг девушек-мокшанок)
4	Киштеме чирелтайкс	Кштимс– шамордомс	Плясать-хромать – шагать-прихрамывать, делать хромающий шаг с носка или каблука
5		Комотнемс фкя пильгс лангса	Плясать-подскакивать – делать шаг с подскоком на одной ноге (плясовой шаг девушек-мокшанок)
6	Модемс кавказь эшкенэзь	Модемс кавказь эрхтезь пильгса	Идти-притопывать с двойным ударом – делать шаг с двойным ударом

Таблица 2 – Отдельные удары мордовского танца

№ п/п	Эрянский термин	Мокшанский термин	Характеристика
1	2	3	4
1	Киштеме шожда пильгсэ	Кштимс пялс пильгса	Плясать легко, в полноги – переступать с одной ноги на другую, ударять спокойно, тихо, как бы приплясывать
2	Киштеме тапазь	Кштимс топамс	Плясать-топтать – делать отдельные удары ногами
3	Киштеме пильгсэ чавозь	Кштимс пильгса шавозь	Бить ногами – быстро ударять ногами поочередно
4	Киштеме дубордозь	Кштимс дуборфса	Плясать-«разговаривать» – выплясывать своеобразный (мелкий) ритмический рисунок ног
5	Чавомс тапамэзь	Шавамс тапамс	Бить, трамбовать, утаптывать, т. е. топтаться на одном месте, – ударять, выстукивать всей стопой по полу мелкую «дробь»
6	Чавомс капшазь	Шавамс ласькозь	Стучать бегом – быстро ступать, делать плясовой «дробный» шаг, подпрыгивая
7		Кштимс кинят	Плясать «дорожки» – делать мелкие удары ног (семенить ногами) с продвижением (плясовой ход девушек-мокшанок)
8	Киштеме нурязь	Кштимс нурязь	Плясать-раскачиваться – переступать с одной ноги на другую, наклоня корпус
9	Киштеме цяпазь	Кштимс цяпазь	Плясать-хлопать – стоять на месте, делая удары ногой, при этом хлопать в ладоши
10	Киштеме ланчемс	Кштимс кокшнэзь	Плясать впрысядку – делать приседания, изображать наездника (в мужских плясках)
11	Киштеме велявтнэзь	Кштимс веляфнэзь	Плясать-поворачиваться – мелко топая ногами, делать поворот то в одну, то в другую сторону

Окончание табл. 2

1	2	3	4
12	Киштемс эрызасто эзь перька	Кштимс эзь перьфкат шарозь	Плясать-кружиться – мелко топяя ногами, вращаться на месте
13	Киштемс лавтовонь сорнозь	Кштимс лафтувонь шерьфтезь	Плясать-дрожать – топяя ногами, мелко подергивать (трясти) плечами

Таблица 3 – Изобразительно-подражательные движения мордовского танца

№ п/п	Эрзянский термин	Мокшанский термин	Характеристика
1	2	3	4
1	Киштемс вирятякшюкс	Кштимс вирятякшюкс	Плясать глухарем – топтаться на месте, расставляя руки в стороны
2	Модемс галакс	Модемс машикс	Идти гусыней – шагать медленно, плавно покачивая бедрами из стороны в сторону
3	Киштемс галакс	Кштимс машикс	Плясать гусем – ходить важно, по-гусиному
4	Киштемс шеньжеекс	Кштимс яксяргокс	Плясать уткой – ходить по-утиному, переваливаясь, как в пляске «Шежат» («Утки»)
5	Киштемс селёкакс	Кштимс атяксяргокс	Плясать селезнем – ходить впрысядку, переваливаясь из стороны в сторону, как в пляске «Селёка» («Селезень»)
6	Киштемс каргокс	Кштимс каргокс	Плясать журавлем – ходить важно, статно, держать корпус, голову прямо

Таблица 4 – Термины, связанные с рисунком, элементами мордовского танца

№ п/п	Эрзянский термин	Мокшанский термин	Значение
1	2	3	4
1	Тешкс	Тештькс	Знак
2	Крёсткеть	Крёст	Кресты
3	Рисьминне	Рисьмотне	Цепочки
4	Яниэть	Кинят	Дорожки
5	Кичкерькс	Кичкоркт	Зигзаг
6	Тештене	Тяштена	Звездочка
7	Пикске	Сюрена	Веревочка
8	Суркс	Суркс	Кольцо

Таким образом, *мокшанский танец* имеет ряд специфических особенностей: устойчивая фигура («прямой, несколько откинутый назад стан»)¹⁶; статичное положение головы; небольшой шаг; мелкие, но сильные движения ног; прямолинейные ходы с приставными шагами; сложный ритмический рисунок движения ног с поворотами корпуса; статичное положение рук, согнутых в локтях и поднятых вверх над головой; размашистые движения рук с хлопками в ладоши; «виртуозные па» с разными телодвижениями (мелкие движения бедер, колыха-

¹⁶Смирнов И. Н. Мордва : историко-этнографические очерки. Казань, 1895. Т.1, ч. 2. С. 115.

ние груди). Мокшанская хореография состоит из шагов с каблука и носка, а также шагов с двойным ударом, с подскоком и поворотом корпуса на 180 градусов; боковых и параллельных ходов «гармошкой»; разговорных дробей-выстукиваний; знаковости положений рук и их динамики.

Пластика *эрзянского танца*, в отличие от мокшанского, сдержанна, степенна, скромна и изящна. Женский эрзянский танец имеет свои специфические особенности: статичные движения корпуса; свобода и простота пластики тела; отсутствие вольности движений рук; подергивание плечами; покачивание станом, головой; плавное движение бедер; перевод рук из одного положения в другое; мелкая и достаточно однообразная техника движений ног; топтание на месте; размеренные шаги; переход танцующих с места на место; кружение на месте; прямолинейные ходы и круговое движение с притопами ног. Эрзянская хореография состоит из хромающих шагов с носка, с каблука; плавных и быстрых ходов; простых и синкопированных ударов и притопов; статики рук.

Необходимо отметить и общие элементы в танце двух субэтносов: поклоны, наклоны головы и корпуса, соскоки, переводы и вращение бедер, тряска плечами, колыхание груди, различные положения рук в паре и в массовом танце.

Мы выделили следующие композиционные особенности мордовского танца: 1) танцы быстрого плясового характера чаще встречаются у мокши; лирические, степенные хороводы – у эрзи; 2) у мокши и эрзи хороводы-гадания, пляски-заклинания, кадрили в стилевом отношении практически не отличаются друг от друга, они обладают круговой, линейной формой и исполняются в традиционном рисункеплясовой хороводной песни.

В третьем параграфе «Трансформации народного мордовского танца в сценическом (балетном) искусстве» осмысливается процесс взаимодействия балетного искусства с народным и народно-сценическим танцевальным материалом, рассматривается жанр сценического танца и определяются три этапа его эволюции.

Первый – постановка сценических народных мордовских танцев в контексте музыкальных и оперных спектаклей: это танцевальные миниатюры, трехчастные сюиты. Они являются наглядной иллюстрацией того, как традиционная мордовская хореография преломляется в новой сценической форме: не как отдельный эстрадный номер, а как органическая часть синтетического театрально-го представления.

Второй – использование смысловых (содержательных) характеристик национальной пластики в сюитах, концертных номерах и музыкально-драматических спектаклях, связанных с национальной тематикой, т. е. рождение характерного танца. Характерный мордовский танец впервые представлен в 1943–1944 гг., когда в спектаклях демонстрировались эрзянские и мокшанские образцы сценического танца. В них присутствовали все формы мордовской массовой пляски, ритуальных и обрядовых народных танцев, сольных, парных и ансамблевых номеров. Шел строгий отбор ритуально-обрядовых элементов для внедрения в академическую классику достаточного количества этнических элементов. В творческой практике национального оперного спектакля впервые использовался не только прием «отбора» народного танцевального материала, но и

метод «ассимиляции» и корреляции хореографических элементов этнического танца и сценической пластики. Характерные фигуры, рисунки, статичные положения корпуса, своеобразная пластическая характеристика рук, ударные сочетания движений ног мордовского народного танца соединялись общим смыслом со сценической хореографией, элементами выразительной пластики телодвижений.

В мордовской классической хореографии используется не только историко-мифологический жанр. Новый подход к национальному танцу открыл богатые возможности развертывания мордовского хореографического материала в танцевальном действии классического танца. В национальную танцевальную копилку академического мордовского танца вошли такие пластические элементы, как характерные народные этнические движения, позы, жесты, ракурсы, рисунок и ритм плясок. Традиционными жанрами мордовского танца на втором этапе, помимо перечисленных (отмеченных для первого этапа), являются: а) сольные и парные танцы; б) хороводы смешанного характера, танцы круговые и линейные; в) танцы-заклинания, танцы-игры. В связи с этим появилась почва для рождения национального мордовского балета. На пути к нему переходным этапом стал фолк-танец, сочетающий современную пластику и отдельные элементы традиционного народного танца.

Третий этап – создание национального балета в конце XX – начале XXI в. Он отмечен стремлением дойти до первоэлементов мышления и обратить свой взгляд на некогда утраченный глубинный смысл архаичного пластического искусства, в котором этническое как типичное и действенное выражение вводится в систему классического балета. Используя прием переработки народного хореографического материала, женский национальный мордовский танец стал исполняться на пальцах (1972 г.). Образы национальных героев наиболее примечательны и содержательны для новых хореографических постановок. Воплощение мордовских тем и образов осуществлялось средствами современной хореографии («партерной»). Двойственность движенических характеристик в решении сценического мордовского танца связана с синтезом элементов балетного произведения, представленных в выразительной композиции сочетанием различных видов хореографического искусства. Традиция «фольклорного хронотопа» с использованием этнических компонентов, а также специфика национального мышления являются в балетном жанре основополагающими. Но, несмотря на появление балетных произведений и сюит, проблема трансформации мордовского танца в балетном искусстве Мордовии и в XXI в. не решена до конца. Она реально существует и заключается в необходимости сочинения многоактных балетов, расширении тематики, утверждении стилистики мордовского балета, в трансформации мордовского танца как сплава народных традиций и классического балета.

В заключении обобщаются результаты проведенного исследования, подводятся итоги, излагаются основные выводы. Самый важный из них состоит в том, что осуществленный анализ танцевально-пластической культуры мордвы позволяет решить целый ряд конкретных проблем в искусствоведческой науке, связанных с методологией, категориальным аппаратом, конкретизацией видовой

специфики отдельных родов народного творчества и национального танцевального сценического искусства.

Основные положения и выводы получили отражение в следующих публикациях:

Ведущие рецензируемые научные журналы, рекомендованные ВАК:

1. Бурнаев А. Г. «Вальпургиева ночь» как объект культурной жизни Саранска // Регионология [Саранск]. – 2005. – № 2. – С. 162–169.
2. Бурнаев А. Г. Ценности мордовского балетного искусства в области национального образования // Интеграция образования [Саранск]. – 2005. – № 3. – С. 131–138.
3. Бурнаев А. Г. Культурфилософские основания современного танца // Регионология. [Саранск]. – 2006. – № 3. – С. 326–331.
4. Бурнаев А. Г. Телесная схема и зрительно-семантическое восприятие этнокультурного танца мордвы // Регионология [Саранск]. – 2008. – № 2. – С. 342–344.
5. Бурнаев А. Г. Проблема классификации искусств в теории Платона и Аристотеля // Известия Самарского научного центра РАН. – 2011. – Т. 13, № 2 – 2. – С. 465–467.
6. Бурнаев А. Г. Балетное искусство и национальное хореографическое образование Мордовии: проблемы интеграции // Интеграция образования. – [Саранск]. – 2011. – № 2. – С. 93–96.
7. Бурнаев А. Г. Теоретические основы формирования жанров в хореографическом искусстве // Известия Самарского научного центра РАН. – 2011. – Т. 13, № 2 – 3. – С. 723–726.

Монографии:

8. Онтологизм искусства на рубеже веков / А. Г. Бурнаев, Н. И. Воронина, М. В. Логинова, Ю. А. Кондратенко. – Саранск : [б. и.], 2000. – 58 с.
9. Бурнаев А. Г. Культура этноса, воплощенная в танце. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – 52 с.
10. Бурнаев А. Г. Генезис балетного искусства Мордовии. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2004. – 196 с.
11. Бурнаев А. Г. Культурная модель мордовского танца. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2007. – 204 с.

Статьи в научных сборниках и журналах:

12. Бурнаев А. Г. Роль танцевального искусства в формировании мордовского этнического самосознания // Гуманитарий : науч. ежегодник Ист.- социол. ин-та МГУ им. Н. П. Огарёва. – Саранск, 2000. – С. 128–130.

13. Бурнаев А. Г. К вопросу о мордовской хореографии // Феникс : ежегодник каф. культурологии. – Саранск, 2000. – С. 57–62.
14. Бурнаев А. Г. Эрзынские сюжеты в хореографии Мордовии // Феникс : ежегодник каф. культурологии. – Саранск, 2001. – С. 43–46.
15. Бурнаев А. Г. Особенности развития кинетической структуры мордовского танца // Вестн. Мордов. ун-та. – 2001. – Вып. 3–4. – С. 97–102.
16. Бурнаев А. Г. Первый балетмейстер и первый балет в Мордовском оперном театре // Феникс-2002 : ежегодник каф. культурологии. – Саранск, 2002. – С. 42–45.
17. Бурнаев А. Г. Балетмейстер Леонид Колотнев // Центр и периферия : науч.-публицист. альманах НИИГН. – Саранск, 2003. – С. 107–113.
18. Бурнаев А. Г. Танцевальная культура мордвы // Мордва : Очерки по истории, этнографии и культуре мордовского народа. – Саранск, 2004. – С. 634–645.
19. Бурнаев А. Г. Этнотанец мордвы // Педагогика искусства: вопросы истории, теории и методики : межвуз. сб. науч. тр. – Саратов, 2006. – Вып. 1. – С. 72–75.
20. Бурнаев А. Г. Эрзынский и мокшанский танец мордвы // Студия «Пятипа». – М., 2006. – Вып. 1. – С. 29–32.
21. Бурнаев А. Г. Кодакша смуть ды мазычи... // Сятко [Саранск]. – 2006. – № 7. – С. 109–123.
22. Бурнаев А. Г. Скульптурная композиция «Танец» С. Д. Эрзы как мифологический сюжет или хореографический образ? // Педагогика искусства: вопросы истории, теории и методики : межвуз. сб. науч. тр. – Саратов, 2007. – Вып. 2. – С. 40–44.
23. Бурнаев А. Г. Евгений Костантинович Дементьев – солист балета мордовского музыкального театра // Феникс-2008 : ежегодник каф. культурологии. – Саранск, 2008. – С. 163–172.
24. Бурнаев А. Г. Безумное и божественное : знаковые свойства танца // Педагогика искусства: вопросы истории, теории и методики : межвуз. сб. науч. тр. – Саратов, 2009. – Вып. 4. – С. 43–47.
25. Бурнаев А. Г. Искусство любить – искусство танца // Феникс-2009 : ежегод. каф. культурологии. – Саранск, 2009. – С. 165–170.
26. Бурнаев А. Г. Мордовский этнос в скульптурах С. Д. Эрзы – материал для танца // Центр и периферия : науч.-публицист. журн. НИИГН при Правительстве Республике Мордовия. – 2009. – Вып. 2. – С. 106–111.
27. Бурнаев А. Г. П. Н. Литони – хореограф, балетмейстер, педагог оперного театра Мордовии // Центр и периферия : науч.-публицист. журн. НИИГН при Правительстве Республике Мордовия. – 2009. – Вып. 3. – С. 120–124.
28. Бурнаев А. Г. Аутентичные компоненты мордовского танца // Феникс-2010 (11) : науч. ежегод. каф. культурологии, этнокультуры и театрального искусства. – Саранск, 2011. – С. 75–77.

**Публикации выступлений на международных, всероссийских
и республиканских конференциях:**

29. Бурнаев А. Г. Стилистика современного мордовского танца // Н. П. Огарёв от XIX к XXI веку : материалы Междунар. науч. конф. – Саранск, 1999. – С. 103–104.
30. Бурнаев А. Г. Балетное искусство Мордовии XX в. // Культура народов Мордовии: традиции и современность : материалы респ. науч. конф. – Саранск, 2003. – С. 41–43.
31. Бурнаев А. Г. Становление профессионального мордовского танца в первой половине XX века // Наука и инновации в Республике Мордовия: материалы III респ. науч.-практ. конф. «Роль науки и инноваций в развитии хозяйственного комплекса региона». – Саранск, 2004. – С. 558–560.
32. Бурнаев А. Г. Трансформация профессионального мордовского танца // Этнокультурные процессы в Мордовии: история и современность: материалы респ. науч. конф. – Саранск, 2005. – С. 109–111.
33. Бурнаев А. Г. Пластические образы скульптур С. Д. Эрзы, воплощенные в танце // Эрзынские чтения : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 130-летию со дня рождения С. Д. Эрзы. – Саранск, 2006. – С. 163–168.
34. Бурнаев А. Г. Прима балерина // Саранск: идеалы и повседневность городской культуры : материалы IVВоронинских науч. чтений – Саранск, 2007. – С. 183–189.
35. Бурнаев А. Г. Проблема выбора метода исследования этнокультурного танца мордвы // Искусство в современном мире : материалы Всерос. науч. конф. : в 2 ч. – Саранск, 2007. – Ч. 1. – С. 103–106.
36. Бурнаев А. Г. Танец в поэтической ткани стиха // II Яушевские чтения : материалы респ. науч.-практ. конф. – Саранск, 2008. – С. 129–132.
37. Бурнаев А. Г. Просветители-исследователи об этническом танце мордвы // Гуманистическое наследие просветителей в культуре и образовании : материалы Междунар. науч.-практ. конф. : в 3 т. – Уфа, 2008. – Т. 1. – С. 12–16.
38. Бурнаев А. Г. Просветители балетного искусства Мордовии // XXXVII Огаревские чтения : материалы науч. конф. : в 3 ч. – Саранск, 2009. – Ч. 1 : Гуманитарные науки. – С. 153–154.
39. Бурнаев А. Г. Развитие профессиональной хореографии в Мордовии // Экология традиционной культуры и проблемы современного искусства : материалы Междунар. науч.-практ. конф. – Саранск, 2009. – С. 169–171.
40. Бурнаев А. Г. Фестиваль Шумбрат Мордовия – фундамент самостоятельного танцевального творчества // XXXIX Огаревские чтения : материалы науч. конф. : в 3 ч. Ч. 3 : Гуманитарные науки. – Саранск, 2011. – С. 5–7.
41. Бурнаев А. Г. Актуальные проблемы истории хореографического искусства Мордовии // Трансформация социокультурного пространства в

XXI веке: современные реалии и культурные стратегии : материалы Всерос. науч. интернет-конф. с междунар. участием. – Саранск, 2011. – С. 187–191.

42. Бурнаев А. Г. Философские основания танца // Социально-философские проблемы русской мысли. Седьмые саранские философские чтения : материалы Всерос. науч.-практ. конф. – Саранск, 2011. – С. 99–105.

Подписано в печать 09.02.12.
Объем 2,0 п. л. Тираж 100 экз. Заказ № 170.
Типография Издательства Мордовского университета
430005, г. Саранск, ул. Советская, 24