

УДК 792:793.31(=511.152)"18/19"  
ББК 63.5-72(2=663.1)53

**ДОГОРОВА Н.А.**

## **АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ПЛАСТИКИ МОРДВЫ**

В статье проводится сопоставительный анализ историко-этнографических материалов конца XIX — начала XX в. с целью выявления антропологических признаков театральности в контексте танцевальной пластики мордвы. Впервые теоретически обосновываются художественно-эстетические уровни бытования синкретических поведенческих действий как форма древней специфики «языковых игр» и пластического выражения телесных движений в аспекте «безактерского» театра «фольклорного периода».

*Ключевые слова:* антропология, этнография, мордва, пластика, танец, образ, невербальная коммуникация, фольклор, театральность.

**А**нтропологические признаки (особенности) театральности — своеобразие пластического творчества — на всем этапе формирования истории этнопластики у всех народов можно определить двумя объективными обстоятельствами: во-первых, исконным визуальным качеством происхождения зрелищности, во-вторых, эволюцией элементов пластического мышления (память, восприятие, воображение, темпоритм, отношение, оценка, действие и взаимодействие).

Первое качество исторически было заложено в представленной природе архаических действий человека, а также в антропологическом требовании соблюдения и реализации естественных (биологических) основ пластического мышления как простейшего вида познавательной деятельности человека. Данный этногенетический код дает о себе знать на различных этапах исторического, географического, этнографического и культурного развития общества как форма практической повседневной деятельности человека. Второе объективное обстоятельство продиктовано такими антропологическими особенностями театральности, которые выкристаллизовались в пределах эволюции биолого-физической среды как эстетические (осознанные) действия человека.

В конце XIX — начале XX в. появляются труды в области этнографии М.Е. Евсевьева, В.Н. Майнова, К. Митропольского, Н.В. Прозина, И. Русанова, И.Н. Смирнова, А.А. Шахматова, которые выводят историко-этнографическое изучение древней мордвы на новый виток развития. Исследователи действуют в русле, с одной стороны, этнической истории, географии, антропологии, филологии, а с другой — финнологии, со знанием традиций быта, костюма, духовной и религиозной жизни мордвы в пределах финно-угорской семьи. В работах ученых антропологические признаки театральности, так же как и у их предшественников, аналогичны описаниям персонажных композиций с изображениями синкретических «языковых игр», решенных в обобщенных образах ритуально-обрядовых действий (поклонения, моляны, праздничные процессии, гуляния и т. д.). Однако эстетический компонент телесной организации пластики, в частности танцевальной плоскости движения, выражен в них гораздо ярче.

Во второй половине XIX в. обозначились антропологические признаки театральности, которые можно условно поделить на три типологических уровня:

- первый уровень — «пластические» образы («бытовые»), объединенные в многофигурную композицию общей «иллюстративной» пластики;
- второй уровень — «скульптурные» образы, связанные с обрядово-ритуальными (в некоторых случаях культовыми) действиями и мифотворчеством;
- третий уровень — «фактурные» образы, ведущие свое начало от традиции костюмной и масочной пластической истории человека.

Эти уровни выработали некий стабильный набор художественных качеств и изобразительно-выразительных средств языка невербальной коммуникации, также они представляют постоянно меняющийся рельеф пластической среды в контексте этнопсихологического миропонимания мордвы.

Несмотря на то, что образцы фольклорных практик содержатся в текстах многих историков, этнографов и беллетристов, установить четкие границы между протеканием явлений из среды жизне- и бытоподобия с их возможными эстетическими значениями и функциональностью является непростой задачей. Визуально-пластическая сторона вопроса требует детального рассмотрения. И. Русанов впервые аутентично четко обозначил и интерпретировал идею создания пластических форм посредством визуальной и звуковой коммуникации: «В прежние времена было обыкновение во время питья мирского пива барабанить в звонкие металлические вещи... в печатные заслонки, медные тазы и т. п. и под звуки оных брызгать вверх пивом, что в понятии мордвов (так в тексте. — Н.Д.) означало дождь, гром и молнию» [9, с. 26].

Объектом специфической функциональной реальности как сущностной части человеческого бытия является стремление в обряде освящения водой выразить почитание добрых сил природы, ожидая от них помощи. Этот мотив, совершаемый мордвой в день Троицы, зафиксирован Г. Беневоланским. Один из старших, черпая воду из родника, «бросает ее вверх над народом, как бы этим окропляя его... (ограждения от несчастий)» [1, с. 529—530].

И. Русанов выделяет жанровую специфику исполнительских ансамблей под общими названиями «шествие», «песнопение», «хоровод». «Праздник после магического гадания заканчивался возвращением девушек в деревню, они шли с протяжным пением, взявшись за руки (курсив наш. — Н.Д.)» [9, с. 6]. Вместе с этим у него ясно просриваются контрастные плоскости сопоставительных приемов в древней композиции «безактерского» театра, характерные для непрофессиональной пластической формы мышления «фольклорного периода»<sup>1</sup>: реальное (бытийное) не есть «фантастическое» (ирреальное).

Парадоксальность ситуации заключается в том, что при отсутствии понимания правил и законов сочинения поэтической формы визуального текста и, собственно, способов познания художественного творчества, пластические структуры (декламация, музыка, пение, пляска, хоровод и др.) у мордвы еще в XIX в. представляли собой довольно сложную, по-своему интеллектуальную, систему восприятия. Большинство ритуально-обрядовых действий выступало не только предпосылками к созданию определенных поведенческих условий в системе «языковых игр», но и качественными доминантами в становлении и развитии будущей этнопластической традиции танца. Иными словами, в древних антропологических структурах пластики были заложены своеобразные механизмы переведения визуальных, фонологических и гипертрофированных типов мышления в определенный порядок творческих действий (близких значению «театральность»). Так, оболочки визуальных образов людей не совпадают с оболочками-функциями зооморфных существ. А перенос связи «чужого» мира в мир реальный происходит посредством языка образной пластики. «Бог грома, Пурьгине-Пазь... плясал на собственной свадьбе с девкой Сыржей по лавкам, по столам, по скамьям, по палицам, по чашкам и ложкам. Вот почему, когда случается гроза, мордва думает, что Пурьгине-Пазь пляшет на небе...» [9, с. 24]. Следовательно, еще задолго до появления официальных законов поэтической и музыкальной структуры построения текста, а также канонов ритмизации и контрапунктуации этнического плясового стиля антропологические признаки театральности, проявляемые в различного рода синкретических качествах фонологической и визуальной среды, во многом предопределили исторические формы становления жанровых основ в пластических видах искусства. Последние способствовали непрерывному формированию высокой традиции песенно-танцевального творчества мордвы.

<sup>1</sup> Накопленный в результате культурно-исторической социализации общества художественный опыт этнопластических традиций позволил обозначить в работе новое качество антропологических признаков театральности — «фольклорный период мышления». Это определенный исторический этап (или уровень) формирования архаического художественного текста языческого образца, постоянно претерпевающий изменение и развитие элементов этнопластического мышления этноса (особенно в рамках искусствоведческого анализа). Свойственный всем традиционным народным культурам, этот уровень познания сфокусировал в себе естественные фазы стадильности и отражения коммуникативной условности пластических текстов и их мотивов — жизне- и бытоподобия.

Выразительное решение в типологическом ряду бытового пластического образа «танцовщицы» показал Н.В. Прозин [8, с. 244]. Антропологические признаки театральности, принятые в описании «живой пляски», у него не лишены компонентов влияния евразийских исполнительских стилей. Во главу угла можно поставить употребление Прозиным терминов «танец» и «пляска», соответствующих разным эстетическим категориям: танец — это грациозность и «антраша», а пляска — схематичное отражение манеры и поведения исполнителей, основанное на незамысловатых (неразвитых еще в системе языка) структурах пластических телодвижений [4].

Опираясь на этнографическое описание П.С. Рыкова [12, с. 67], теоретик и практик в области национального мордовского танца А.Г. Бурнаев сделал заключение, согласно которому именно мокшанский танец (в отличие от эрзянского) имеет характерно подчеркнутые «мелкие движения ног и небольшой шаг» [3, с. 16]. Однако оставим вопрос об этнической принадлежности пластической культуры танца открытым, подчеркнув, что в культурологии и искусствоведении он до сих пор является полемичным. В данном случае следует учитывать факторы первичности (историко-культурный контекст эпохи, к которому принадлежит изучаемый текст) и вторичности (то, как его интерпретируют современные исследователи) в результате познания пластической выразительности движения. Этот процесс протекал далеко не однородно не только с точки зрения классических (археологических, исторических, этнографических, географических, антропологических, лингвистических) методов исследования танца, но и конкретно фольклорного анализа исполнительских синкретических текстов.

Любопытную историческую трансформацию в пределах разновидности пластических видов движения представляет собой ритуализированная среда обитания древней мордвы. Отличительными чертами ее служат: многофигурная композиция, создание скульптурного по форме рельефа и «кинетическая» по типу воздействия фактурная пластика. Физические и психические («переживание») структуры человека сливаются здесь в единое художественное пространство «многоэмоционального» по функциям «тела». Поэтому совершенно справедливо рассматривать контекст «скульптурность» в ритуализированной плоскости действий мордвы как своеобразный источник происхождения и пересечения биологического, физического, психического и драматического порядка явлений телодвижения. Как видно, феномен аутентичного тела становится главным объектом измерения и выражения данных процессов.

В конце XIX в. В.Н. Майнов, в основном изучавший этнографический быт мордвы эрзи, отмечал в композициях подобного рода значительную разнородность при танцах [6]. В частности, описывая один из культов поклонения «какой-то мордовской Афродите» (речь идет о культе поклонения богине Вермаве), устраиваемого за три или четыре дня до Вербного воскресенья, автор указывал на то, что они пляшут «особую пляску, явно священную, так

как сущность ее символизирует акт совокупления, и совершают затем явно в честь Вермавы свальный грех» [6, с. 100]. Схожую позицию высказывал и А.Н. Снежницкий. В предпраздничной суеде священного быта «молодежь обоего пола свободно веселится, поет песни, производит соблазнительные игры, пляску, не без жестов, оскверняющих христианство» [цит. по: 14, с. 593].

Общность пластических мотивов с культом поклонения Вермаве находит другой семейный обрядовый праздник в честь богини двора Юртавы («Юрт озкс») [9, с. 37], (Юрхт озкс) [14, с. 225]. По составленным описаниям литературоведа К.Т. Самородова (в свою очередь, опиравшегося на исследования М.Е. Евсевьева) известно, что данный обряд был широко представлен у древней мордвы и «сопровождался пением и песен-пазморот, и песен хоровых, плясовых» [13, с. 37], тогда как «после моления начинают пировать и петь песни с пляской до вечера» [11]. Неотъемлемой частью в основе жанровых разработок национального обрядового фольклора К.Т. Самородов считал синкретизм ритуала мордовских молян. По его мнению, из молян «возникли и стадильно (дифференцировались) мордовские фольклорные произведения» [13, с. 36].

В исторических трудах по этническому танцу и пляске, в основе которых лежал определенно эротический подтекст пластических движений, фигурирует и другое название жанра — «оригинальные» пляски. О подобных планах соединения ритмического стиля с композициями образно-музыкальных-танцевальных фигур писал М.Е. Евсевьев. Рассматриваемые им синкретические формы несли в себе магическое символическое действие, а своеобразными средствами воссоздания энергетического источника движения выступали удары ногами и хлопки в ладоши [5, с. 360].

Вероятно, о пляске с ярко выраженным «эротическим» подтекстом говорилось в молении «Хир сари». «Моление “Хир сари” (“Девичье пиво”) заканчивается... пиршеством, пением хоровых и плясовых песен под музыку, а именно: “заходя в очередной дом, девицы с музыкантом чувствовали хозяина пением песен, прибаутками, топя правой ногой и хлопая в ладоши”» [10].

Во второй половине XX в. к изучению ритуального быта мордвы обращается искусствовед, автор фундаментального исследования по антропологии музыкального искусства мордвы Н.И. Бояркин. Мы укажем лишь на некоторые детали историко-искусствоведческого контекста, в котором скорректированы основные положения, касающиеся развития пластической (танцевальной и ритмической) исполнительской формы в сферах древней земледельческой магии и обрядовой поэзии. Для первой «характерны равномерные несколько тяжеловесные “топтанья” на всей ступне на месте или медленное движение по кругу, в чем можно усмотреть архаичные представления о том, что “удары” по земле ногой, палкой способствуют оплодотворению земли и хорошему урожаю. Эти реликты древней земледельческой магии

отражены в народной поэзии (девушка, приплясывая, идет по полю — появляется трава, по лесу — вырастают деревья, по селу — рождаются мальчики) и в обрядовой культуре (свах на свадьбе мерно стучит “люлями” или ритуальным посохом о землю — пожелания чадородия невесте)» [2, с. 216].

В этом ряду ритуального синтеза раскрываются еще многие элементы материальной и вещественной культуры древней мордвы: люляма — «ритуальный посох»; штатол — «ритуальная свеча»<sup>2</sup>. Любопытный пример с описанием символических ритуализированных действий в обряде Сюлгамо микшнема (продавать сюлгамы — булавки) приводит М.Т. Маркелов. Этот обряд совершался у саратовской мордвы во время праздника Роштовань кудо (Дом плясок) [7, с. 104].

А.Г. Бурнаев считает, что «динамичные движения эротического характера вошли в танцевальную культуру как символы» [3, с. 11]. В начале 2000-х гг. искусствовед М.А. Костерина продолжила преемственную линию прикладных исследований, соединив их с теоретическими (А.Г. Бурнаев, Ю.А. Кондратенко, М.В. Логинова, В.С. Святогорова, С.В. Устьяхин и др.) и научными аспектами культурологической школы (Н.И. Воронина). А.Г. Бурнаев и М.А. Костерина впервые предприняли попытку научного переложения жанра древней «эротической» пляски мордвы на язык современной реконструкции «графического» текста пластики. По сути, в этой идее («не создавая ничего нового») была заключена реализация художественного метода познания, перенесенная исследователями из историко-этнографического, литературного и фольклорного наследия произведений в объективную (а не фрагментарную) культурную реальность танца. В пределах постижения смысла пляски это означает, что сами способы понимания художественного (танцевального или плясового) содержания текста уже были заданы и «скорректированы» традицией в процессе углубления обрядово-ритуальной конструкции действий, а также пластических мотивов «оригинальных» плясок XIX — начала XX века. Исследователи в данном случае выступили их интерпретаторами, ввиду чего в некоторых современных образцах язык ритуального текста не поддается определению точного времени его происхождения. Такой подход, с одной стороны, делает объект познания танца уязвимым, а с другой — необыкновенно популярным и «внеисторичным» продуктом культуры этнопластического творчества. Поясним данную особенность конкретным примером.

«Своеобразный пластический танец женщины исполняют, двигаясь по кругу против часовой стрелки. В такт музыке слегка приподнимают ступни, делают быстрые удары (переборы), меняют положение «носок-каблук»,

<sup>2</sup> Обряд перенесения свечи из одного дома в другой зафиксировал И.Н. Смирнов в историко-этнографическом очерке «Мордва» [14, с. 157, 191].

поворачиваются то в одну, то в другую сторону, одновременно меняя положение рук на талии, поднимая их вверх и сгибая в локтях на 90 градусов с ладонями, приоткрытыми наружу или собранными в кулак от себя, или свободно переводят их вдоль туловища, из стороны в сторону... не останавливаясь в танце делают быстрые переводы бедер вперед и обратно попеременно, одновременно отводя плечи в противоположную сторону, отчего происходит интенсивное колыхание шумяще-звонящих украшений... В этом заключался глубинный смысл новой нарождающейся жизни, символизируя энергию, красоту, молодость женщины и земли. Магия танца достигается женщинами через пластический образ с помощью дополнительного звучания... подвесок, колокольчиков и бубенчиков... серебряных монет, жетонов, мелькающий блеск и перезвон которых сливаются в характерную гипнотизирующую музыку, согласную с ритмичными движениями ног, рук, бедер и плеч, гармонию с цветовой гаммой красочного костюма» [3, с. 10].

Таким образом, общими характерными элементами «скульптурных» образов в контексте ритуализированного смысла пластических структур является некая «зона» действия, устанавливаемая членами древнего общества как граница между осознанным «контролированием» собственного поведения и «бесконтрольностью» телесной организации пространства. Примеры такого качества естественного поведения могут быть отделены друг от друга большими промежутками не только культурного и социального времени, но и дисциплиной этических норм. Однако здесь речь заходит не только о символическом значении «оригинальных» плясок, которые, трансформировавшись согласно историческим требованиям социальной среды, приняли формы народной забавы, но и об очевидном сложении некоторых элементов «ученой» грамматики пластического движения в танце. Присутствуя в исторической практике всех народов в XIX в., у мордвы эти нормы поведения нашли выражение в острых формах характерности и драматизации пластического действия, магическом смысле реликтов и символических знаках. Культурная структура исполнительского стиля выражалась при помощи смысловой и символической связи движения со свободной пластикой языка тела. Некоторые аутентичные этнокомпозиции строились на убедительном и несколько вызывающем «эротичном» подтексте, а также спонтанности пластического изображения в форме грубых и «соблазнительных» движений. Главное то, что в *антропологическом* (имитация, спонтанность, стихийность, иллюзорность, мгновенность, инициативность, настроенность, соучастие) и *психологическом* (возбуждение, переживание, сочувствие) процессах становления архаической культуры исполнительского стиля пунктирной траекторией обозначилась плоскость «переведения» общеупотребительной структуры языка пластики в собственно «пластичность» и «танцевальность». В дальнейшем внешние телесные формы состояния, продиктованные у мордвы

выразительной пластической реальностью танцевальных движений, развивались достаточно медленными темпами в силу протекания особых историко-социальных и географических условий, а также влияния антропологических схем развития физических комплексов этноса. Но именно эти обстоятельства (особенности условий жизни древнего человека и его окружение) положили отсчет новому антропоэстетическому типу пластического мышления — «театральности». Свое летоисчисление оно ведет от первоначал трансформации уникального ритмического стиля и рифмосложения строфы, специфики песенного и инструментального контрапункта (включая традицию звучащих элементов костюмного комплекса), характерных для этнопсихологических структур восприятия, воображения, памяти и этнопластического «видения» мордвы в целом.

#### Список источников

1. *Беневоленский Г.* Мордовские верования // Мордовские моляны. — Б. м., 1868. — С. 529—530.
2. *Бояркин Н.И.* Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки) : дис. ... д-ра искусствоведения / Н.И. Бояркин. — Саранск, 1995. — 275 с.
3. *Бурнаев А.Г.* Культура этноса, воплощенная в танце / А.Г. Бурнаев. — Саранск, 2002. — 52 с.
4. *Воронина Н.И.* Танцевальная пластика мордвы как феномен портретной визуализации этнографического текста (XIX—XX вв.) [Электронный ресурс] / Н.И. Воронина, Н.А. Догорова // Известия Самарского научного центра РАН. — 2015. — Т. 17. — № 1. — С. 250—254. — URL: [http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2015/2015\\_1\\_250\\_254.pdf](http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2015/2015_1_250_254.pdf) (дата обращения: 25.12.2014).
5. *Евсевьев М.Е.* Братчины и другие религиозные обряды : избр. тр. : в 5 т. / М.Е. Евсевьев. — Саранск, 1966. — Т. 5. — 552 с.
6. *Майнов В.Н.* Предварительный очерк имеющихся в литературе сведений о мордве // Известия Русского географического общества. — СПб., 1887. — Кн. 13. — № 2. — С. 90—113.
7. *Маркелов М.Т.* Саратовская мордва : этнографические материалы // Саратовский этнографический сборник. — Саратов, 1922. — № 1. — С. 54—233.
8. *Прозин Н.В.* Картины мордовского быта : путевые заметки редактора // Пензенские губернские ведомости. — Пенза, 1865. — № 39—40. — С. 242—244.
9. *Русанов И.* Мордовский молян : руководство для сельских пастырей // Пензенские епархиальные ведомости. — Пенза, 1868. — № 1. — С. 20—26.
10. Рукописный фонд Мордовского научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров МАССР (РФ МНИИ). Папка 40. Запись 43.
11. РФ МНИИ. Запись 77.
12. *Рыков П.С.* Очерк по истории мордвы: по археологическим материалам / П.С. Рыков. — М., 1933. — 112 с.
13. *Самородов К.Т.* Мордовская обрядовая поэзия / К.Т. Самородов. — Саранск, 1980. — 168 с.
14. *Смирнов И.Н.* Мордва : историко-этнографические очерки. — Т. 1. Приволжская и болгарская группа. Ч. 2 / И.Н. Смирнов. — Казань, 1895. — 225 с.