

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

На правах рукописи



ДОГОРОВА НАДЕЖДА АЛЕКСАНДРОВНА

**ПЛАСТИЧЕСКОЕ И ЭТНОПЛАСТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ
В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ:
СТАНОВЛЕНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИИ**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени доктора искусствоведения
Специальность 5.10.1 – Теория и история культуры, искусства

Москва – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|------------|
| ТОМ 1. ВВЕДЕНИЕ..... | 4 |
| Глава 1. ИСКУССТВО ТАНЦА: ДИСКУРСИВНОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОГО И ЭТНОПЛАСТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ..... | 29 |
| 1.1. Понятийные основания пластического мышления в танце..... | 29 |
| 1.2. Этнопластические особенности мышления (на примере этноса мордвы)..... | 69 |
| 1.3. Этнопластика мордвы в научных исследованиях и художественных практиках..... | 86 |
| Глава 2. ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО И ЭТНОПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ТАНЦА..... | 106 |
| 2.1. Становление языка танца | 106 |
| 2.2. Специфика пространственно-временной организации этнотанца..... | 141 |
| Глава 3. ПЛАСТИЧЕСКИЕ КОДЫ В ТАНЦЕ..... | 165 |
| 3.1. Феномен балетной антропологии..... | 165 |
| 3.1.1. <i>Танец и мышление</i> : классические законы пластического мышления в западноевропейских танцевальных практиках..... | 165 |
| 3.1.2. Неклассические законы пластического мышления..... | 201 |
| 3.1.3. <i>Мышление в танце</i> : трансформация пластического кода в танцевальном искусстве начала XX века..... | 210 |
| 3.1.4. <i>Мышление танцем</i> : новаторские поиски источников и форм танцевальности в балете (XX – нач. XXI вв.)..... | 223 |
| 3.2. Интерпретации театральной пластической парадигмы в танце..... | 240 |

| | |
|---|-----|
| Глава 4. РЕГИОНАЛЬНОСТЬ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА | |
| МОРДОВИИ | 261 |
| 4.1. От классического направления к эксперименту..... | 261 |
| 4.2. Концепция мышления одного художника в музыкальном театре Мордовии..... | 306 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 341 |
| БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК | 347 |
| ТОМ 2. ПРИЛОЖЕНИЕ (Обязательное) | 392 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ (Справочное). Хронограф: архивные документы, тексты и театральные таблицы | 500 |
| ГЛОССАРИЙ | 703 |

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность проблемы исследования заключается в необходимости встраивания в контекст осмысления хореографического искусства, как *прямой линии* – исторического развития танца, так и *изолинии* пластического и этнопластического мышления в нем. Это позволяет исследовать танец не просто как готовый продукт системы, сложившийся в онтологических основаниях искусства, а как систему мышления «о нем» и «в нем», систему мышления как процесс «пространствопонимания» (П.А. Флоренский) [363, с. 272] языка тела и движения (в том числе в границах ментальности конкретного этноса). Танец «уточняет» тело и позволяет ему быть со всеми пространственно-временными процессами одновременно: прошлое, настоящее, будущее – оставаться в диалоге с окружающим миром, а также в связи с личными чувствами и мыслями.

Пластическое и этнопластическое мышление в хореографии – это контекст, сочетающий структурные возможности физического (бытового) уровня телесности и «театрального» (художественно-образного) языка тела в танце. *В широком понимании* пластическое мышление в танце можно представить как полифункциональный феномен искусствоведческого измерения, включающий создание особенностей танцевальной образности в пластических формах и языковых смыслах танцевального движения¹. *В узком осмыслении*, пластическое мышление – это единый акт художественной, ментальной и эстетической деятельности человека–творца. Особенно важно подчеркнуть рождение в этом процессе «хорео-графического», т. е. семиотиче-

¹ В тексте диссертации использованы ранее опубликованные материалы автора: Догорова Н.А. Искусствоведческие основы пластического и этнопластического мышления в танце // Ломоносов. 2023. С.134–136; Догорова Н.А. Особенности театральности мордвы в контексте этнопластического мышления : монография. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2015. 192 с.; Догорова Н.А. Антропологический и философский диспут феномена пластического языка танца // Известия Самарского научного центра РАН. 2015. № 1 (2).Т.17. С. 479–481; Догорова Н.А. Пластическая структура танца в историко-этнографических материалах: специфика и правомерность сближения контекстов // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 3. Т. 1. С. 343–348; Догорова Н.А. Творческий путь балетмейстера Л.Н. Акининой в государственном музыкальном театре им. И.М. Яушева. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2013. 220 с.; Догорова Н.А. История и теория хореографического искусства: учебник. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2010. 376 с.

ского (знакового и системного) смысла языка пластики. Отсюда пластическое мышление в танце можно различать не только по характеру стиля, но и *по типам*: предметное, образное, орнаментальное, интеллектуальное и др.

В каждую эпоху в разных видах и направлениях искусства случаются поворотные моменты – это возникновение нового взгляда на мир и происходящих внутри него изменений человеческого Бытия. Хореография как своеобразная форма создания реальности, конечно, не является отстраненной от основ жизнеустройства человека, его достижений и открытий, и вместе с этим как феномен способна оказывать интеллектуальное влияние на развитие языка, культуры тела и мышления в танце.

Однако можно ли дать объективную оценку становлению и трансформации пластического мышления в хореографическом искусстве, если не учитывать аспекты подвижной ментальности и традиций определенной культуры этноса? Вероятно, нет. Связь с эпохой и ее механизмами в данном случае необходимая (и возможно единственная) нить для выстраивания научного поиска. Здесь совершается опора на понимание времени и пространства, формы, содержания, композиции и структуры в создании языка движения. В качестве опыта о существовании форм этнопластического мышления в хореографическом искусстве автор диссертации в искусствоведческом измерении рассматривает танцевальную историю и культуру одного из древних этносов России – мордвы, который включает в себя два крупных субэтноса – эрзю и мокшу.

Этнонациональная компетентность в хореографической сфере является актуальной проблемой. Она формирует необходимые условия для дальнейшего развития танцевального искусства любого народа. Современные теоретики-искусствоведы и практики хореографии в Республике Мордовия стремятся запечатлеть уходящие в прошлое уникальные особенности народного быта, сохранить многообразие традиций и документальный характер устно-поэтического творчества мордвы, в том числе увидеть разнообразные источники происхождения танцевального искусства Мордовии, которое богато и самобытно.

Сегодня переосмысление этнического и народного фольклора мордвы находит отражение в фундаментальных и прикладных отраслях наук. Каждый автор по-

своему пытается уловить своеобразие народной хореографии и отразить тенденции ее развития в культуре современного этноса. Весомый вклад в искусствоведение внес А.Г. Бурнаев [71, с. 68]. Во второй половине XX в. в Мордовии под его руководством были проведены первые экспедиции по сбору полевого этнического материала, а также сценические практики по обработке аутентичного танца мордвы. Развернувшиеся процессы нашли отражение в приемах стилизации танцевального фольклора, явились фундаментом по созданию теории и методики национальной мордовской хореографии, широко адаптируемой в учебно-образовательных процессах кафедры национальной хореографии Мордовского университета им. Н.П. Огарёва. Научные поиски А.Г. Бурнаева последовательно развивает М.А. Костерина [195, с. 183], чьи научные интересы лежат в плоскости изучения пластических мотивов национального мордовского танца. Она выявила особенности эротизма в системе образного пластического языка мордвы, исследовала преемственные линии по превращению мифологического сюжета в современных сценических практиках хореографов (на примере спектакля «Пир богов» и др.). Особый интерес заслуживают научные достижения в области философии искусства и культурологии М.В. Логиновой [469] и С.В. Устьяхина [353]. Занимаясь проблемой деконструкции постфольклорного текста в сценическом искусстве хореографии, авторы объясняют ценностные ментальные детали, которые проявились именно в провинциальной хореографической культуре – фолк-модерн танец. Теоретик и практик хореографии Н.В. Атитанова [13] поднимает проблему танца как смысловой универсалии. Концепция исследователя заключается в определении хода эволюции пластического языка: от выразительного движения к «движению» смысла.

В целом, танцевальное искусство Мордовии характеризует положительная динамика развития, о чем свидетельствует научная и художественная критика. Ю.А. Кондратенко [188], который дает объективную оценку хореографическим работам профессиональных и самодеятельных коллективов Республики Мордовия. Н.И. Воронина [100], развивая культурологическую школу, актуализирует в ней современное состояние этнокультурной хореографической ситуации провинциального социума как полиэтнического смыслового пространства.

Тем не менее, сегодня следует обозначить целый ряд значимых вопросов, которые еще не были предметом обсуждения в искусствоведении. Разработать и ввести в научный оборот новую аксиоматику: архитектоника и архитектурные структуры ритуальной образности и театральности мордвы; антропологические особенности измерения в изучении искусства танца (эмоции, темперамент, привычки народа); пространственный и пластический строй этномышления в танце (установки и мотивации, которые генерируют творческие импульсы) и др. Все это свидетельствует о том, что для специалиста хореографа и аналитика важны не только качественные аутентичные и этнографические материалы, но и новый вектор поиска в обращении с ними.

Отметим, что до сих пор феномен пластического мышления этноса мордвы в танце не являлся объектом самостоятельного изучения; не установлено его влияние на формирование цельности языкового строя танцевальной пластики; не выявлены условия становления и причинно-следственные связи двигательной способности как танцевальной активности. Тем не менее, эти позиции определяют значимость дискурсивного конструирования пластического и этнопластического мышления в искусствоведении.

Поэтому данное исследование представляется целесообразным, призванное не только обосновать становление и трансформации в динамике пластического и этнопластического мышления в хореографическом искусстве, но и на основе оригинальных материалов определить значимость поставленной проблемы, полемичность которой является сегодня частью современной трансформации искусствоведческого опыта в области хореографического искусства.

Степень изученности проблемы.

Диссертант отмечает, что проблема мышления является достаточно обсуждаемой в научной сфере: а) в различных науках и разделах наук: психология (К.Г. Юнг), психология искусства (Л.С. Выготский), эстетика (Т.В. Дадьянова), семиотика искусства (А.П. Лободанов); б) в направлениях, видах и сферах творческих практик (Д.Б. Богоявленская), в том числе на уровне эмоциональных представлений как материальной модели в пространстве сцены (Л.Я. Дорфман). В структуре мыш-

ления сложилось классическое определение типов: физиологическое – И.П. Павлов; творческое – Д. Гилфорд и познавательное – С.Л. Рубинштейн. Так, тело человека, представляющее собой точку пересечения физического и духовного начал, анализируется в научных работах В.П. Зинченко.

Многоаспектный характер данной проблематики потребовал изучения значительного по объему и разнородного по составу корпуса фундаментальной и научно-прикладной литературы, которую мы разделили на группы.

1. Общетеоретические исследования мышления.

«Мышление» в философии – это фундаментальное понятие, важнейшая познавательная способность о мире и о самом себе, с помощью которой планирует и осуществляет свою практическую деятельность человек [320]. Специфику мышления в философии, культуре и эстетике разрабатывали А. Бергсон, Г. Вёльфин, Ж. Маритен, М. Фуко, М.М. Бахтин, Н.А. Бердяев, А.В. Брушлинский, В.В. Зеньковский, И.И. Иоффе, А.Н. Леонтьев, В.В. Розанов, П.А. Флоренский, А.К. Якимович.

Отправной точкой в эволюции культурного мышления явился феномен архетипа К.Г. Юнга. В нем изначальный первообраз представлен в связи с конкретным культурным содержанием [см. : 529, с. 133–150].

Концепция Ю.М. Лотмана – «символ есть механизм функционирования текста», – заняла ведущее место в вопросах изучения смысловой специфики художественного мышления [470, с.10–21]; в теории и практике текста – Р. Барт, Ж. Делез, Ж. Деррида, У. Форсайт, М. Фуко, У. Эко и др.; в психологии искусства – К.А. Абульханова-Славская, В.И. Андреев, Е.Я. Басин, В.С. Библер, Д.Б. Богоявленская, А.Г. Васадзе, Л.С. Выготский, Д.Д. Гилфорд, Л.Я. Дорфман, Э.В. Ильенков, А.А. Леонтьев, И.П. Павлов, С.Л. Рубинштейн, П.М. Якобсон и др.

Благодаря этим трудам были обоснованы и определены структурные механизмы, лежащие в основе художественного мышления.

2. Труды по истории, теории и практике пластического мышления.

Основу искусствоведческого понимания пластического мышления в языке художественной формы мы находим в трудах Е.Я. Басина, Ю.Б. Борева,

Н.И. Ворониной, Т.В. Дадиановой, М.С. Кагана, Л.Н. Когана, О.А. Кривцуна, Ю.А. Кондратенко, А.П. Лободанова, М.В. Логиновой.

Телесность в истории, теории и практике культуры – А. Бергсон, Н. Берштейн, С. Данкелл, Ж. Лакан, С. Лангер, К. Леви-Стросс, Г.П. Мейнингер, А. Пиз, И. Тейлор, Ф. де Соссюр, З. Фрейд, А. Штангль, К.Г. Юнг, И.М. Быховская, М.С. Каган, И.С. Кон, Г.Е. Крейдлин, А.Ф. Лосев, Ю.А. Лотман, В.А. Личковых, Ю.А. Шеманов и др.

Важным аспектом в истории, теории и практике пластического мышления является понимание личности в разделе философской психологии В.П. Зинченко, что тело человека проявляет себя, как энергия самосохранения, принцип жизни, центр телесного и рефлексивного опыта. Охватывая проблематику соотношения человеческого тела и души – как некое живое существо движения и «путь реальности», ученый уточняет: «...в движениях живого тела (или в живом движении) души не меньше, чем тела... Душа в такой же мере, может быть внутренней формой тела, в какой она же может быть и внешней. В последнем случае тело оказывается внутренней формой души» [163, с. 122].

Поэтому язык телесной выразительности в танце рассматривается многогранно в трудах А.В. Амашукели, Н.В. Атитановой, Н.Е. Аркиной, Л.Д. Блок, В.М. Богданова-Березовского, В.В. Ванслово, И.Я. Вершиной, А.Л. Волынского, О. Герд, П.М. Карп, В.М. Красовской, Ю.А. Кондратенко, Н.В. Осинцевой, Е.Я. Суриц, В.М. Пассютинской, Т.В. Портновой, Ю.Е. Соколовского, А.А. Соколова-Каминского, Н.Ю. Черновой, В.И. Уральской, С.В. Устьяхина и др.

Интересными оказались труды по анализу сценического танца, соотношению феноменов «театральность» и «театрализация» – Н.Н. Евреинов, Е.С. Калмановский, В. Ращупкина.

3. Хореографическое искусство в историографии искусствоведения.

Этот раздел складывается из обширного комплекса работ зарубежных и российских теоретиков и практиков (исполнителей и педагогов) XVI–XX вв. На основе изучения авторских хореографических концепций **XV–XVII вв.** – Т. Арбо, П. Бошан, Г. Эбрео, М. Карозо, Ч. Негри, Р. Фейе; **XVIII в.** – Ж.Ж. Новер; **XIX в.** –

К. Блазис, А. Бурнонвиль, Ф. Дельсарт, Ф. Тальони; **сер.-кон. XIX в.** – М.И. Петипа; **кон. XIX – сер. XX вв.** – Э. Ж.-Далькроз; **XX в.** – Ф.В. Лопухов, М.М. Фокин; **кон. XX – нач. XXI вв.** – У. Форсайт и др. была установлена стилистическая зависимость пластического мышления от смены академической / классической / романтической / экспериментальной рефлексий в хореографическом искусстве. Определено влияние западноевропейской культуры театрального танца на становление хореографической системы в России **XVIII–XIX вв.**

Рассмотрение трудов по становлению и трансформации хореографического искусства в России. Оно связано с многогранными направлениями в *истории и теории хореографического искусства*, в которых заключен смысл новаторства в данной сфере:

– *балетное образование и становление балетной школы в России* – М.В. Борисоглебский, В.Г. Всеволодский-Гернгросс и др.; классический танец – А.Я. Ваганова, народный танец – А.И. Бочаров, А.В. Лопухов, А.В. Ширяев; *современные педагогические труды по хореографии*: Т.В. Барышникова, Е.П. Валуйкин, А.М. Мессерер, А.В. Никифорова, П.А. Пестов и др.;

– *балетный театр в синхронизме культурной истории и художественных школ танца* – В.М. Красовская;

– *развитие балетного театра в России* – Ю.А. Бахрушин, В.А. Теляковский;

– *исследование танцевального стиля движения, балетных тем, ролей, хореографических партий и спектаклей* – П.М. Карп;

– *теория симфонизма в балете* – Б.В. Асафьев; *эксперименты в области танцевального симфонизма и пластической выразительности с претворением симфонической музыки в балете* – А.А. Горский, К.Я. Голейзовский, Ф.В. Лопухов, М.М. Фокин;

– *миниатюра как новый вид балетной формы спектакля* – М.М. Фокин.

Новый метод хореографического мышления – симфонизм, осуществил реформу танцевальной выразительности в балетном искусстве, преобразовав классические каноны в языке, стиле и формообразовании движений, выдвинув на первый план, как считает автор, законы архитектоники художественного пространства и времени, а также новое по форме прочтение и воплощение балетных произведений

Рассматривая *творчество мастеров балета, практическую теорию создания балетного произведения* (Ю.И. Слонимский, И.И. Соллертинский), потребовалось обращение к научным трудам, расширяющим и углубляющим осмысление проблемы:

- *историко-социологическая школа в искусствоведении* – А.А. Гвоздев;
- *социальная история и танец* – С.Н. Худеков;
- *балетная критика* – О.В. Петров;
- *эстетика и история танца* – А.Я. Левинсон;
- *введение иконографического метода исследования в изучение классического танца* – Л.Д. Блок;
- *классическое наследие оперного и музыкального театрального искусства* – Г.А. Ларош, В.Ф. Одоевский, А.Н. Серов, В.В. Стасов; *работы по драматургии* – В.М. Волькенштейн; *режиссуре и сценическому мастерству* – М.Э. Мейерхольд, В.И. Немирович-Данченко, К.С. Станиславский, М.А. Чехов,
- *методологические исследования в театральной культуре* – Ю.М. Барбой, Э. Барба, А.В. Бартошевич, Г.И. Ганзбург, Т.С. Злотникова и др.

Это позволило раскрыть смысловую и образную стилистику пластического языка с учетом проблематики времени, соотнося человека-современника с миром и «вечностью», прочитывать современную хореографию через соединение разнородных стилей: этнических танцев, фольклора, классического танца, бытовой пластики, физического театра танца, авторского эксперимента и синтетического пластического перформанса.

4. Этнопластическое мышление и ретроспектива мордовского танца.

В работах ученых, ведущих научный поиск в этой области, рассматриваются следующие аспекты этнотанцевальной культуры мордвы:

- *фундаментальные труды по истории, археологии, антропологии и этнографии мордовского народа: XVIII в.* – И.И. Лепехин; **XIX – нач. XX вв.** – П.С. Паллас, В. Ауновский, В.В. Бунак, А.А. Гераклитов, В.В. Гольмстен, М.Е. Евсевьев, В.Н. Майнов, П.И. Мельников (А. Печерский), М. Попов, Н.В. Прозин, И. Русанов, П.С. Рыков, И.Н. Смирнов, А.А. Шахматов, Н.Н. Харузин; **XX в.** – К.Ю. Марк, Ю.В. Бромлей, Г.Ф. Дебец, Д.К. Зеленин, Н.Ф. Мокшин, Н.Н. Чебоксаров и мн. др.;

– *бытовая культура и этнический фольклор мордвы: XIX в.* – С. Архангельский, А. Л. Л-в; **XX в.** – В.А. Балашов, Л.С. Кавтаськин, А.И. Маскаев, К.Т. Самородов;

– *этнический костюм* – Г.С. Маслова, Т.Л. Молотова, Т.П. Прокина, М.И. Сурина, С.Н. Шитова и мн. др.

– *музыкальное, инструментальное, вокальное искусство мордвы:* Н.Ф. Беляева, Н.И. Бояркин, Л.Б. Бояркина, В.С. Брыжинский, Н.И. Воронина, И.А. Галкина, С.А. Исаева, С.В. Колесникова, Н.П. Трегулова, О.В. Радзецкая и др.

– *прикладные вопросы в хореографическом искусстве Мордовии* – Н.В. Атитанова, А.Г. Бурнаев, Ю.А. Кондратенко, М.А. Костерина, М.В. Логинова и др.

Актуализирована тематика театрализации быта мордвы в контексте этнопластического мышления (представлена авторская концепция). На основании исследований *о связи тела с идеями в мире* (В.В. Зеньковский), в историческом и теоретическом дискурсе искусствоведения были обнаружены и обоснованы антропологические критерии этнопластического поведения: как основа генетической памяти, мотивов «реагирования» и «ожидания» в жизненном цикле этночеловека, устройства пространства и времени в ритуальном способе и мифологическом воззрении проживания события.

Рассмотрены механические и эстетические связи в эволюции пластического мышления как танцевальной способности этноса через жизненные и физические объемы бытия (дух, душа, тело).

Были выделены и рассмотрены анатомо-физиологические ресурсы (диафрагма, позвоночник, корпус, верхняя и нижняя части тела, внутренняя и внешняя поверхность движения). Сложение пластического рельефа, лексики и мышечной памяти изучалось с позиции создания первичных образов сознания и так называемых системных культурных «логосов» в мышлении, в которых пребывает человеческий телесный опыт и которые не так быстро выясняемы в искусствоведении. Проводились пластические осмысления танцевальной структуры в языке движений (голова, плечи, руки, ноги, взгляд). Изучены символические и лексические координаты этнопластики: центр, круг, крест, треугольник, квадрат; природная ритмизация и трудовой ритм движения, эстетическая *этноритмизация* – звуковой и телесный бурдон,

мыслечувствование и мыслеполагание в задачах образного создания движений как первые полифонические (эмоциональные, душевные, духовные, ритуальные, интеллектуальные и физические) связи человеческого сознания, мышления и тела, способные строить как живое, так и имманентное пространство и время бытия.

5. Информационные материалы.

Большое значение имели разнообразные информационные материалы, которые помогли создать панораму становления и трансформаций этнического хореографического ландшафта мордвы и на этом основании рассмотреть способы и механизмы этнопластического мышления:

– *научное наследие* известных деятелей танцевального искусства: **XIX в.** – А. Плещеев; **XX в.** – В.М. Гаевский, А.Я. Левинсон, К.А. Скальковский, С.Н. Худеков; **XXI в.** – деятелей мордовского танцевального искусства – Н.В. Атитановой, А.Г. Бурнаева, М.А. Костериной, С.В. Устьяхина;

– материалы *театральных съездов*: **XIX в.** – А. Южин-Сумбатов; **XX в.** – Б. Романов, Ст. Цыбульский;

– *театральные отчеты* архивов Республики Мордовия – документальные материалы по становлению и развитию балетного искусства Мордовии XX в.

Тем не менее, специальных работ в современном искусствоведении, посвященных становлению и трансформации пластического и этнопластического мышления в хореографическом искусстве, практически нет, что делает данное исследование безусловно актуальным.

Гипотеза исследования строится на предположениях о необходимости введения в поле искусствоведческого дискурса хореографического искусства понятий пластического и этнопластического мышления с целью выявления определяющей роли процессов их становления, трансформации и интеграции для изучения профессиональной художественной парадигмы танца. Эта задача затруднена сегодня из-за немногочисленных разработок методологии исследования хореографии, инструментария и его верификации: а) пластическое и этнопластическое мышление; б) функционирование и процессуальность пластического мышления; в) балетная антропология и ее методы.

Автор полагает, что историко-практический опыт хореографии имеет *этапность* и *иерархизацию* уровней мыслительной деятельности, которые можно проследить в истории танцевальной культуры через *пластические коды*: «мышление и танец», «мышление в танце», «мышление танцем».

Научная и практическая значимость динамики *этнопластического мышления в танцевальном искусстве Мордовии* связана с актуализацией семиотической связи и причин, лежащих в основе антропологической изменчивости явлений и характерности телесных движений во времени. Это требует изучения и сопоставления разнообразности художественных практик: «этнопластический театр», «этнопластическая театральность», «рифмо- и ритмопоэтика этнического танца», так же как «балетная антропология», «региональность процессов балетной антропологии» и др.

Таким образом, приращение пластического и этнопластического мышления в танце, актуализация заложенных в нём смыслов, феномены региональной самостоятельности и антропологизации явлений танцевального мира оказываются продуктивными в рамках искусствоведения.

Объектом исследования выступает синтез искусствоведческого дискурса в сфере исторического и теоретического, а также в художественном пространстве посредством репрезентации хореографических смыслов и форм, создаваемых в танце.

Предмет исследования – концепт пластического и этнопластического мышления в хореографическом искусстве, рассмотренный в качестве самостоятельной искусствоведческой проблемы и методологического потенциала своеобразного поиска баланса между физической, ментальной и телесной составляющей в языке движения, а также с выявлением: специфики пространственно-временной организации танца; феномена балетной антропологии и ее пластических кодов «танец и мышление», «мышление танцем», «мышление в танце»; становления и трансформаций танцевального искусства мордовского этноса, как регионального явления, с одной стороны, и обладающего собственной спецификой пространствопонимания, с другой.

Цель исследования: комплексное изучение пластического и этнопластического оснований мышления, включающее процессы становления, трансформации и

интеграции древних форм языка-основы и художественных стилей танцевального движения, а также проработку языковых ракурсов телесности.

Задачи исследования:

1. Определить понятийные основания пластического и этнопластического мышления в танце:

- установить их логическую связь с формами творческой активности и подвижной ментальности человеческого сознания;
- разработать и обосновать методологию исследования пластического мышления с учетом его функциональности и процессуальности;
- определить основные источники, формирующие культуру мышления в танце мордвы;
- выяснить взаимосвязь и дистанцируемость текстов в области этнопластической специфики мордвы по научным исследованиям и художественным практикам.

2. Раскрыть исторические основания пластического и этнопластического языка танца:

- исследовать антропологические, культурные и художественные формы становления языка-основы как первоэтапа в происхождении осознанного телесного движения в танце;
- обосновать художественно-эстетические границы и функциональную измеримость средств языка танца, хореографии, балета.

3. Обосновать историко-культурный опыт танцевального искусства как одну из форм пластического мышления:

- дать искусствоведческое определение балетной антропологии и процессам балетной антропологизации;
- проанализировать междисциплинарный интегративный подход в исследовании форм танцевальности в западноевропейской традиции (от эпохи Возрождения до нач. XX в.);
- ввести в научный дискурс танца конструируемые концепты: «пластические коды» и «язык пластических кодов», сформулировать целостную модель про-

цессуальности и трансформации пластического мышления – «мышление и танец», «мышление в танце», «мышление танцем»;

- выявить роль русской «школы» (художественно-эстетическая деятельность и художественно-образная система языка танца) в становлении процессов «симфонизации», а также обосновать развитие собственного хода истории хореографической системы в России в контексте рубежности XIX – нач. XX столетий;
- провести сравнительный анализ новаторских поисков источников и форм танцевальности в балете (XX – нач. XXI вв.);
- конкретизировать интерпретации театральной пластической парадигмы в танцевальном искусстве в границах ареала Европа/Азия;
- исследовать региональность балетного искусства Мордовии, определяя перспективный вектор развития провинциальных хореографических практик в посл. четв. XX столетия.

Хронологические границы исследования включают масштабный период: от доисторических форм (архаические элементы в становлении пластического мышления) до неклассических установок (нач. XIX – сер. XX вв., Европа) и трансформации пластических способов мышления в театральном танце (нач. XX в., Россия). Эти отрезки времени позволили установить становление и закономерности, описать противоречия и тенденции, учитывая динамический срез интеграции и трансформации процессов и явлений хореографического мира: от основ человеческого Бытия до характерных элементов единства и установления пластического строя мышления в сценическом искусстве.

Теоретико-методологической основой исследования явился антропологический подход, который позволил переосмыслить человека в танце, выявляя новые функциональные грани во взаимодействии мышления, телесности и движения: во-первых, это понимание биологического тела и физического языка танцовщика; во-вторых, объективные причины событий и логически необходимая последовательность организации танцевального движения как устройства художественного действия.

Различные способы мышления потребовали для исполнения в танце несоизмеримые по протяженности, интенсивности, движению, глубине и длительности языковые образы. Соответственно, танец дает не пространство, а само понимание пространства в пределах одного и того же способа мышления. При этом антропологический подход способствует формированию нового тезауруса как средства фиксации пластического мышления в танце – это своеобразный поиск баланса между физической, ментальной и телесной составляющей в языке движения.

Большое методологическое значение в диссертации имел семантический анализ танцевальных текстов и толкований отдельных понятий, определивший сложную природу объекта и предмета исследования. Выбор методологии базировался на концепциях отечественных и зарубежных ученых, которые введены в анализ становления культурных форм мышления: Л.Н. Гумилев – «этнические стереотипы поведения», К.Г. Юнг – «архетип», С. Лангер – «магия как модель поведения», Ю.М. Лотман – «знаково-символическая природа культуры», К. Леви-Стросс и Ж. Лакан – «культура как совокупность знаковой символической системы и культурных текстов». Аспекты в выявлении сущности пластических искусств: Ц. Тодоров – «эстетика, поэтика и творчество как процесс восприятия искусств», Ф. де Соссюр – «семантическая природа языка искусства», П.А. Флоренский – «пространствопонимание», И.И. Иоффе – «синтетическая история искусств» и «художественное мышление: культура и стиль», М.В. Дущев – «пластическая целостность в новейшей архитектуре», О.А. Кривцун – «пластическое мышление в живописи».

В диссертации были применены традиционные **методы исследования**:

- теоретического анализа и синтеза, выявляющие научные представления об искусствоведческой, историко-культурологической, субъектной и дисциплинарной сущности хореографии;

- систематизации и обобщения, способствующие выявлению пластического опыта мышления в историко-культурном развитии танца;

- исторической реконструкции, с помощью которой выявлены основные этапы становления и развития теории и практики хореографической системы.

Для анализа этнических ритуальных практик, обрядов и бытовых этнических традиций, а также исследования ряда произведений хореографического искусства использовались методы структурного анализа и семиотики, что позволило сделать выводы относительно взаимосвязи доминант человеческого бытия с пространством создания языка этнопластической выразительности. Были выявлены зоны влияния – архитектурные структуры и элементы художественной интеграции – «театральность» и «нетеатральность» мышления; взаимосвязи формального решения произведения и его содержания.

В связи с тем, что проблематика исследования затрагивает вопросы, связанные с этнической средой, определением танцевальности и пластического мышления конкретного этноса мордвы, в работе был использован специальный интегративный *сравнительно-диахронный метод* историко-этнографической науки.

Труды Л.Д. Блок, А.Л. Волынского, А.Я Левинсона являются первыми фундаментальными исследованиями, в которых проявилась четкая авторская позиция по вопросам истории и теории танца. Авторы сходятся в единстве тематики – это представление классической хореографии как *поэтики*, но разными средствами фиксации. Волынский подходит к художественному осмыслению языка хореографии через философию и приемы литературы, Левинсон – живописи, а Блок – иконографии.

И, тем не менее, отсутствие фундаментальных и комплексных трудов по пластическому и этнопластическому мышлению в танце подчеркивает актуальный характер проблемы и своевременность комплексного выстраивания исследования в искусствоведческом ключе, выявляя значимость антропологического процесса, антропологического подхода и антропных измерений.

Научная новизна исследования определяется следующими позициями.

1. Впервые разработаны и введены понятийные основания и инструментарий пластического мышления в танце, которые формируют многофункциональный (анатомический, физический, психологический, интеллектуальный, трансцендентальный) язык тела; «этнопластическое мышление» (на примере этноса мордвы); «этнопластические танцевальные структуры»; «балетная антропология» и др.

2. Показан многоуровневый характер пластического мышления с позиции искусствоведческого дискурса. На этом основании разработана теоретическая модель функционирования пластического мышления.

3. Введена дифференциация исследования: эпохи, художественно-эстетические принципы и механизмы; авторские концепции (цель, стиль, методы, форма) и приемы достижения хореографического знания; структурные изменения и переменные компоненты, используемые в создании антропологической, ментальной и хореографической формы языка движения (пространство, время, тело, энергия и др.).

4. Разведены границы исторического и теоретического подходов в понимании пластической организации языка танцевального движения. Актуализированы закономерности взаимодействия тела, движения и мышления в танце как знака языкового и знака эстетического.

5. Аргументирована тематическая сущность и измерение пластического и этнопластического мышления через смыкание антропологического и искусствоведческого порядка значений – движение, время, образность, формы поведенческой ориентированности, архитектурные структуры как «пространствопонимание» языка телесного движения в танце.

6. Впервые концептуально обосновано эмоционально-эстетическое измерение времени пластического мышления в культурной традиции мордовского этноса (искусствоведческий анализ этнофольклорных текстов отражен в Приложении).

7. В научный оборот введено понятие балетной антропологии и доказана ее определяющая роль в искусствоведении. Определено проблемное поле процесса балетной антропологизации в пределах современного искусствоведческого дискурса.

8. Представлено «пространствопонимание» танца в разные эпохи, его ориентированность в языке пластических кодов впервые: «мышление и танец» / стилизация приемов; «мышление в танце» / повествовательность и синтез языка; «мышление танцем» / симфонизация, трансформация и деконструкция поэтики движения.

9. Аргументировано развитие хореографической системы в рамках евразийского ареала театральных пластических культур начала XX в.

10. Впервые проанализированы основные этапы и направления в формировании танцевального искусства в Мордовии. Выявлена определяющая роль региональности балетной антропологии через самоидентификацию классических механизмов танцевальных практик; понятие «школа» осмыслено как институциональный феномен в пространстве провинциальной культуры и искусства Мордовии.

11. Впервые установлено, что динамика этнопластического мышления в профессиональном танцевальном искусстве Мордовии в последней четверти XX столетия осуществлялась на основе перехода от классических установок и практик театрального танца к экспериментальному авторскому творчеству. Введено понятие «лаборатория балетмейстера», которое рассмотрено как предмет самостоятельной области хореографической практики и перспективное направление художественной деятельности в театре указанного времени.

Теоретическая значимость проведенного исследования состоит в том, что его результаты суммируют и существенно расширяют искусствоведческий инструментарий пластического мышления в хореографической сфере, а также вводят новые представления этнопластического мышления в искусстве танца этночеловека. Результаты могут быть использованы в качестве теоретико-методологической базы в новых изысканиях в области теории и истории искусства, культурологии, эстетики, философской антропологии, онтологии, психологии творчества.

Теоретически значимыми являются: разработка антропологического подхода к пластическому и этнопластическому мышлению, понимание балетной антропологии и кодов мышления в хореографии как открытой динамической системы.

Язык танцевального движения в искусствоведческом дискурсе предстает как культурантропологический процесс: время, энергия, ритм, пространство, действие, смысловой телесный образ, текст, знак, символ, телесное контактируемое поведение, пластический код, т. е. различные языковые ракурсы и видоизменения пластического мышления, формирующие и стимулирующие его как способность. Это позволило рассматривать языковые и интеллектуальные трансформации в хореографии изначально как компонент познания реального мира человека, далее как

вид искусства и, в целом, как проводник-канал сознания, имеющий свои собственные смысловые универсалии.

Практическая значимость исследования определяется выработанными в ходе искусствоведческого анализа интеллектуальными кодами – «мышление и танец», «мышление в танце», «мышление танцем». Они выступают своеобразными моделями, на основе которых диагностировались структурные изменения внутри хореографических форм мышления.

Результаты исследования, опубликованные в индивидуальных и коллективных научных монографиях, сборниках научных статей и докладов, периодических научных изданиях, материалах конференций и других изданиях, используются в качестве практических пособий для занятий с бакалаврами и магистрантами, а так же при чтении лекционных курсов и проведении мастер-классов.

Личный вклад диссертанта.

1. Автором обследованы архивы Республики Мордовии, содержащие в фондах фактический материал о балетном и танцевальном искусстве. По итогам работы составлен справочник (рукопись) «Балетное искусство Мордовии: хронограф по архивным документам (1920–2000 гг.)». Созданы таблицы, позволившие систематизировать закономерности изучаемого явления в Мордовии за период 1920-х – 2000-х гг. Выделены и научно обоснованы следующие разделы проблематики: *становление сценического самодеятельного искусства и театрального образования; формирование балетной труппы и ее репертуара; тематика балетных, оперных и музыкально-драматических спектаклей (в т. ч. на этнические сюжеты); специфика творчества балетмейстеров и артистов балета.*

2. Систематизирован корпус авторских художественных работ балетмейстеров Государственного музыкального театра им. И.М. Яушева (в разное время).

3. Собраны и составлены из деталей практические материалы по созданию либретто первых национальных балетов и опер; проведен историко-искусствоведческий анализ классических балетных спектаклей и хореографических произведений этнонациональной тематики.

4. Впервые комплексно проработаны и введены в научный оборот основные результаты исследования документалистики театральной деятельности на региональном уровне.

5. Сформирован личный архив (2000–2003 гг.): а) *рукописные документы из личного архива балетмейстера Л.Н. Акининой* (письма, проекты сценариев балетов, хореографических миниатюр и танцевальных номеров, тексты либретто); *художественные произведения Л.Н. Акининой* (видеозаписи балетных постановок); б) *разработка анкет и проведение опросов, формирование и обработка материалов анкетирования, аудиозаписей*, проводимых во время личных бесед и встреч с участниками балета (Л.Н. Акинина, М.А. Гринина, В.М. Иевлев, Л.И. Игошева и др.) 1980-х – 1990-х гг.; в) *документы, фотодокументы и ксерокопии фотоархивов*, хранящиеся в личных фондах исполнителей, а также афиши и газетная хроника о работе музыкального театра Мордовии в разное время; д) *копии материалов этнофольклорных экспедиций* второй пол. XX в., проведенные кафедрами народной музыки и национальной хореографии института национальной культуры Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва.

6. В рамках задачи исследования проведена систематизация эмпирического и архивного материала, применена синхронизация событий и фактов путем составления схем и таблиц. Это послужило основой для выявления, изучения, сопоставления и моделирования закономерностей в процессах становления и институционализации творчества в танцевальной сфере применительно к определенному периоду и определенной исторической проблеме.

Положения, выносимые на защиту:

1. *Пластическое мышление в хореографии* – полифункциональное понятие и многоуровневый искусствоведческий феномен, обладающий своим инструментарием и процессуальностью. С одной стороны – это практическая сфера деятельности художника, предполагающая движение мысли в материале, а с другой – концептуально ориентированное творчество. Иными словами, пластическое мышление – есть искусство мышления материалом и/или искусство мыслить в материале. В танце материалом эстетического анализа выступает человеческое тело, а действенным ин-

струментом достижения его физической реальности – язык движения. Механизмы пластической способности мышления, помимо социокультурных пределов творчества, находятся в непосредственном контакте с рациональными способами изложения текста – это идейный поиск темы, поэтическое совершенствование деталей и структурирование формы (свойств) телесного «высказывания».

2. *Этнопластическое мышление* в хореографическом искусстве – это полифункциональное понятие, объединяющее семантическую связь явлений, лежащих в основе мировоззрения и мировосприятия определенного этноса. Этнопластическое мышление неотделимо от внешнего мира и апеллирует к антропологическим формам этнического театра танца. В искусствоведении это понятие несет в себе дополнительно элементы практической и эстетической действительности, т. к. в основе этнопластического мышления в танце лежит значение подвижной этнической ментальности и культурных традиций. Своего рода промежуточный слой актуального мышления, художественное значение которого укоренено в «характере» культуры (реальная жизнь социума, правдивые эмоции и состояния человека) и его пластической параллели (одухотворенные протоформы, стилистика и синтез пластических мотивов), заданный определенным контекстом.

3. Этнопластическое мышление мордвы в танце коррелируется: а) возможностями человеческого тела; б) формально-логическим мышлением, охватывающим природу и труд; в) воспроизводством ритма. У истоков языковой структуры танцевального движения мордвы стоят синкретические (культурные, эстетические и художественные) первоимпульсы: активная жестикуляция, вокальное многоголосие, инструментальный тон, драматургия тембров, жизненные, фольклорные и мифологические формы этноповедения, звучащие и шумовые атрибуты, изобразительные и внеизобразительные планы костюма, обладающие потенциальной пластической протяженностью и энергией трансформации, но не «чисто» элементы танцевальной структуры.

Архитектоническое конструирование языка этнопластики у мордвы складывается из плясового, образного и статического типов движений. *Плясовой* – выявляет наличие динамичных звуков песнопения; *образный* – лирические и протяжные зву-

ки; *статический* (нетанцевальный) – монотонное движение («бурдон») – одна из разновидностей фигур в культуре тембрально-ритмической драматургии звука мордвы. Проявляется как неоднократно повторяющийся звук в основе голосоведения, а в двигательной пластике – своеобразный рисунок телесного движения, указывающий на отсутствие его начала и окончания.

4. Одним из самых динамично развивающихся направлений в современном пространстве театрального танца выступает область балетной антропологии. Определено, что балетная антропология – это отрасль, включающая актуально направленные формы и способы мышления художника в танце. В хореографическом произведении – это тело исполнителя, лексика, текст, идея, образ, пространство, время, энергия. Балетная антропология позволяет «обнаружить и проследить» явленность разных ракурсов языка тела и мышления и указывает на их связь с этническими формами танца.

5. В истории танца организация языка пластических кодов имела определенные этапы, содержание и формы восприятия: *Первобытность* – антропобиологическая (выживание) и аутентичная (единение с природой) сущность мышления; *Античность* (возникновение языка пластического кода «мышление и танец») – предпосылки индивидуализации мышления, появление художественно-эстетической функции танца; *XII–XIX вв.* (развитие языка пластического кода «мышление в танце») – академические основания и классические механизмы искусства танца; *XIX в.* (формирование языка пластического кода «мышление танцем») – предпосылки неклассических основ мышления в Европейской танцевальной культуре. *Начало XX в.* – трансформации пластического мышления в хореографическом искусстве. Возникает экзистенциальное понимание «текучести» пространства-времени движения, что выводит новую «формулу» выразительности и восприятия языка телесности в хореографии – *недосказанность*. В начале XXI в. хореографическое искусство продолжает апеллировать к экзистенциальным свойствам пластического мышления, преодолевая хореографическую форму устройства языка движения как физиологического (упражняемого) языка тела и помещая его на «вне-графический» (произвольный) уровень восприятия «тео-лого-» акта – энергия мысли.

6. *Рубежность хореографической системы в России* приходится на период кон. XIX – нач. XX вв. Это связано с новаторскими поисками русской школы балета, смысловой и содержательной наполняемости задач художественно-образного языка хореографии. Русская школа балета начинает отстаивать свою собственную эстетическую целостность и художественную масштабность в театральном мире. *Симфонизация танца* явилась из сцепления тем, функций и планов изобразительно-выразительного языка движений. *Симфонизм* преобразовал архитектуру тела из статического вида (классицизм и академизм) в *функциональный*, а сам язык театрального танца стал пластическим кодом этой высокой «технологической» культуры мышления (П.И. Чайковский – М.И. Петипа; И.Ф. Стравинский – М.М. Фокин; А.К. Глазунов – А.А. Горский, Д.Д. Шостакович – Ф.В. Лопухов).

7. Пластическое мышление сегодня переживает очередную волну актуализации в рамках взаимодействия классического и неклассического подходов театральных практик, соединения элементов перформанса и театральной режиссуры; искусственных и природных инсталляций (в т. ч. телесных), включенных в создание языка собственного тела и личного танца. Этот опыт позволил обнаружить, проработать в нем новое качество инструментов пластического мышления – некий «монтаж» жизни и искусства и ввести в диссертацию:

– периодизацию и категориальность понятия «школа» в хореографическом искусстве как: социальный институт и направление творческой деятельности; механизм длительного художественного единства; объект персональной деятельности и теоретико-прикладных экспериментов;

– «творческую лабораторию одного художника», исследуемую на примере хореографических работ Л.Н. Акининой (Государственный музыкальный театр им. И.М. Яушева, г. Саранск). Это определенная методологическая позиция автора, которую с одной стороны, следует соотнести с общими задачами развития постсовременной культуры и искусства, а также глобализацией пластического кода языка танца (концептуальное искусство). С другой стороны – это профессиональные, личные и индивидуальные аспекты интеллектуального мышления хореографа, которые переводят теоретико-прикладной уровень художественной деятельности ма-

стера в статус авторской творческой лаборатории с признаками камерного пластического стиля мышления.

Апробация и внедрение результатов диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры культурологии и этнокультуры ФГБОУ ВО «МГУ им. Н.П. Огарёва» и на кафедре семиотики и общей теории искусства факультета искусств «МГУ им. М.В. Ломоносова», а также на научных конференциях:

международных – «Регион: культура в поиске самоидентичности» (Саранск, 2009); «Территория национальной культуры: проблемы и современные практики» (Саранск, 2010); «Российские «духовидцы»: традиции и современность» (Саранск, 2012); «VI Бахтинские чтения» (Саранск, 2016);

всероссийских – «Культурология в контексте гуманитарного мышления» (Саранск, 2004); «Конгресс этнографов и антропологов России» (Саранск, 2007); «Тенденции развития региональной системы общего и профессионального музыкального образования» (Саранск, 2007); «Искусство в современном мире», (Саранск, 2007);

региональных – «Образовательная индустрия в культурном пространстве Республики Мордовия» (Саранск, 2010);

научно-практических – «Этнокультурные процессы в Мордовии: история и современность» (Саранск, 2004); «Огарёвские чтения», «Научная конференция молодых ученых, аспирантов и студентов Мордов. гос. ун-та им. Н.П. Огарёва», (Саранск, 2005–2013); «Яушевские чтения» (Саранск, 2008); «Феникс – научный ежегодник кафедры культурологии и этнокультуры» (Саранск, 2005, 2008–2010 (11), 2013 (14), 2016);

круглых столах в рамках Международных фестивалей и конкурсов хореографического искусства – «Золотое сечение», «Я-артист», «Танцы без границ» – Москва, 2018; «Юла» (Рязань, 2018); «Мистерия танца» (Москва, 2019); «Геометрия танца», «Московские звезды», «Алые паруса» – Москва, 2021; «Ситцевый край золотого кольца России» (Иваново, 2021), «Grand premium» (Санкт-Петербург, 2021); Международном Московском конкурсе молодых исполнителей классической, современной сценической и народной хореографии «Dance Moscow»,

«Театральные мастерские», «Dance continent», «Грани танца» – Москва, 2022; «Вне рамок» (Тула, 2022);

всероссийских фестивалях и конкурсах – «Новая лиса» (Саранск, 2012, 2013); «Новая Россия» (Москва, 2019); «Grand prix», «В моменте», «Шаг к мечте» – Москва, 2021; «Синергия» (Воронеж, 2022); «Всероссийский конкурс балетмейстерских работ», «Фестиваль-конкурс спектаклей современного танца: Тело. Пространство. Время» – Москва, 2023.

Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечивается актуальной постановкой проблемы, комплексным характером ее разрешения; сформированными теоретико-методологическими основами, позволяющими выполнить поставленные задачи; всесторонним (становление и трансформация) изучением специфики пластического и этнопластического мышления в танце; апробацией результатов работы.

Основные положения исследования опубликованы в 63 публикациях, в том числе: 17 статей в рецензируемых изданиях ВАК РФ (из них 15 в К-1 и К-2), 4 монографии, 1 депонированная монография (рукопись) в НИО «Информкультура» Рос. гос. б-ки (№ 3359), 1 учебник с грифом УМО, 1 учебное пособие, 1 «Избранные лекции» и в 38 др. публикациях (тезисах и выступлениях). Общий объем публикаций – 96,172 п.л.

Соответствие паспорту специальности. Проблематика и выводы научного исследования соответствуют паспорту специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства, а именно п.25. Искусство как феномен культуры; п.112. Природа искусства. Сущность художественного образа; п.113. Искусство как социальное явление. Социальные функции искусства; п.114. Закономерности динамики художественного процесса; п.118. Содержание и форма в искусстве. Идеалы искусства; п.124. Художественные эксперименты и течения в искусстве XX века; п.126. Андеграунд, авангард и постмодернизм в искусстве второй половины XX–XXI века; п.127. Современный художественный процесс; п.199. Эпистемология, онтология, аксиология искусства. Универсалии в искусстве.

Структура работы. Диссертация состоит из 2 томов: Том 1. Введение, четыре главы, Заключение, объемом 391 страница, Библиографический список (547 единиц); Том 2. Приложение (обязательное), Приложение (справочное): хронограф архивных источников (362 единицы), Глоссарий, объемом 329 страницы.

ГЛАВА 1. ИСКУССТВО ТАНЦА: ДИСКУРСИВНОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ ПЛАСТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

1.1. Понятийные основания пластического мышления в танце

В дискурсивное конструирование первой главы диссертации включены два проблемных поля исследования: пластическое и этнопластическое мышление (на примере этноса мордвы). Дискурс предполагает обоснование специфики и функциональности пластического и этнопластического мышления; понятийного аппарата с целью выявления автономии и логических пределов «пластического» и «этнопластического» явлений в танце. Диссертантом предложено рассматривать танец не как наличную форму мышления (обозреваемую, чувственную, объемную и т. д.), а как форму существования мышления. Иными словами, исследовать танец с позиции интеллектуальной деятельности и качества создания языка пластической формы, которые являются строительными материалами мышления, фиксируя в нем пространствопонимание эпохи и отражаемых в сознании психических (эмоциональных) образов. Особое внимание будет уделяться изучению культурантропологического процесса в становлении фундаментальных направлений танца и различных сфер танцевальных практик через процессуальность пластического мышления и трансформации языка пластических кодов (2 и 3 главы диссертации) в разные эпохи.

Танец – это вид искусства, основным выразительным инструментом которого выступает человеческое тело. В танце сообразуются различные стороны изобразительно-выразительной условности, обобщения и функциональности языка пространственно-временных искусств: музыка, живопись, литература, архитектура, драма. Именно они задают дополнительную духовную и культурную вертикаль в понимании танцевальной сущности тела, которая обладает своей собственной динамиче-

ской, чувственной, мыслительной и эмоциональной тканью. Процессы художественной и синкретической целостности настолько активны, что способны внедряться и кристаллизироваться даже в отдельные анатомоморфологические признаки и механизмы создания движения. Действительно, способы восприятия танца с перечисленными искусствами на практике оказываются гораздо ближе, чем технические средства и выразительные приемы искусств внутри одного способа мышления. Это происходит потому, что физиологические основы в танце (как непостоянные величины в земных условиях) апеллируют к данным акустики и оптики (а не наоборот). Отсюда объяснение аналоговой природы явления ритма как культуры физического языка и признаков тела с изменчивыми элементами искусства (свет, цвет, тембр, звук, тон, энергия), ибо «изменчивостью оно (искусство. – Н.Д.) может давать мышление» [166. Ч. I, с. 597]. Разные способы мышления будут различимо выстраивать и фиксировать комбинации изменчивых элементов явления ритма. В частности, длительность, продолжительность, интенсивность и динамика света или звука ведут к условности и разным комбинациям физически закреплённой функции: хореографическая линия движения может быть сравнима не только с графической линией и рисунком, но и с мелодической, и с гармонической линиями звучания. Передний и задний планы архитектурного устройства композиции – с различными типами (линейной, нелинейной, динамичной, статичной, геометричной) восприятия перспективы. Полифонизм в музыке – со сложным сплетением уровней телесного движения и мн. др. Вместе с этим, рассматривая танец как форму пластического мышления и разновидность визуально-пространственной деятельности в художественной (в том числе театральной) сфере, следует признать его самостоятельную природу. С этой точки зрения, танец является неотъемлемым компонентом невербальной коммуникативной типичности, функциональность которой раскрывается не только во внешней форме передачи информации, но и в воссоздании своей собственной ориентированной условности – искусство архитектурной цельности тела. Эта культурная и художественная автономия пластических признаков движения (внешние и внутренние точки опоры тела: равновесие, устойчивость, координация), а также аутентичность антропологических принципов пластического существования человека (двига-

тельная активность, передвижение тела в пространстве; пластическое телесное движение как способность и выразительное качество линии) есть результат достижения сложного акта творческого мышления. В танце все эти процессы воспроизводят его телесную (физическую) и языковую реальность. Однако процессуальную форму мышления (физиологическое пространство изоляции, отражение способов энергии и внешне-телесного реагирования, ритмические основы и художественная определенность) в истории и теории хореографического искусства танец обрел не сразу.

Важность теоретических оснований в исследовании феномена структурности (четкий морфологический состав признаков, включающий перемены внутри ядра языкового строя) танца напрямую связана с *интегративным анализом мышления*, совокупностью его протекания в различных состояниях, качествах взаимодействия и способностях человека как субъекта «антропологической», «телесной» и «выразительной» деятельности. Это касается и такой специфической области функционирования как пространственно-визуальное конструирование духовной, материальной и невербальной сути человеческой активности. Телесная текстуальность (пластика, мимика, движение, жест, поза, телесное поведение), складывающаяся в различные эпохи под влиянием естественных (биологических), географических и историко-культурных факторов жизни человека, выступает не просто эффективным средством общения и познанием окружающей действительности, но и автономной перспективой и законом мышления. Постепенно область соматической (телесной) связи человеческой активности с миром эволюционировала в текстуальность пространственно-визуальных (архитектура, скульптура, живопись) и сценических действий пластических искусств (музыка, сценография, танец). А эта последняя ипостась явилась для организации внутренних и внешних процессов содержания жизненных сил человека «новой» формой «ощутительного» (Т.В. Дадянова) выражения – человека пластически телесного, а значит выразительного.

Тело и мышление соединяются в танце не только через антропологическую и анатомио-мышечную связи, но и через эстетическо-философскую потребность и психофизическую (*рациональную, волевою, чувственную*) необходимость *трансцендентально* преобразовывать представление о мире. Различные компоненты, органи-

зующие текстуальное пространство танца, как явления культуры, без сомнения, указывают на его прямое вхождение в сферу умственной деятельности (сознание, чувствование, память) и пересечение с мыслительными процессами (практическими и умственными, такими как анализ и синтез, обобщение, классификация и др.).

В классическом понимании **мышление** неразрывно связано с функционированием мозга и познавательной (духовной и практической) деятельностью человека, нормами логики, культуры и языка, выражаемыми в обобщенном опыте и осуществляемыми в образно-знаковой форме. Стоит отметить особо, что теоретическое определение категории «мышление», его *типов* (физиологическое – И.П. Павлов; творческое (вербальное и невербальное, в особенности дивергентное) – Д. Гилфорд и *уровней познания* (репродуктивное и продуктивное) – С.Л. Рубинштейн во многом актуализированы и проработаны в различных разделах наук: психология (К.Г. Юнг), психология искусства (Л.С. Выготский), эстетика (Т.В. Дадианова), семиотика искусства (А.П. Лободанов) и видах творческих практик (Д.Б. Богоявленская), в том числе эмоциональных представлениях как материальной модели в пространстве сцены (Л.Я. Дорфман) и др. Важно провести внутри них разделительные границы. *Обычные мыслительные процессы* (анализ, синтез, абстрагирование, сравнение, обобщение, конкретизация и др.) связаны с ненатренированными инструментами (отношение, оценка, скорость, темпоритм и др.) мышления и внимания. В качестве разнопорядковых функциональных значений выделим: бессознательное, физическое поведение, вдохновение, производные от психического. Иными словами, это первичная (нерукотворная) жизненная реальность, которая дается каждому человеку и не требует для своего восприятия особых условий. Проводниками – каналами мышления выступают память, восприятие, ощущение. Благодаря тому, что этот тип переработки информации – чувственный опыт (мыслительная и практическая деятельность) существует не вне и не параллельно мышления, а находится внутри его и содержит его в себе, память, восприятие и ощущение позволяют в дальнейшем отбирать необходимые составляющие элементы в организации пространственности языка пластического мышления.

Диссертантом будут рассмотрены философский, культурологический и искусствоведческий подходы с той целью, чтобы аргументировать различие между пониманием смыслов «мышление», «художественное мышление» и «пластическое мышление».

В современных словарях по философии мышление определено как понятие: «...важнейшая познавательная способность, благодаря которой человек получает знание о мире и о самом себе, а также планирует и осуществляет свою практическую деятельность» [320, с. 344]. Как концепт (рефлексия), мышление имеет сложный путь развития в онто- и филогенезе – это предметно-практическая деятельность людей, поэтапное усвоение социального и культурного опыта, накопленного предыдущими поколениями [см. : там же, с. 345]. В философии мышление предполагает сложную структуру. В частности, И.П. Меркулов артикулирует мышление с точки зрения направленного процесса обработки информации в когнитивной системе живых существ, который реализуется внутренними ментальными репрезентациями и выражается с помощью актов суждения (т. е. пропозиционально). Соответственно, мышление применительно только к человеку, ибо в основе суждения лежат лингвистические сущности – предположения. В основе структуры мышления определились такие формы коммуникации, как: перцептивная, знаково-символическая, логико-вербальная, архаическая, культурная, дискурсивная [см. : 358, с. 533–536].

В философский дискурс мышления Д.П. Горский включает не только теоретические основания, но и институциональные параметры: «Мышление – активный процесс отражения объективного мира в понятиях, суждения, теориях и т. п., связанный... с обобщением и способами опосредованного познания действительности» [359, с. 411]. Отсюда мышление есть результат: а) связи с речью и б) фиксации в языке различных процессов (анализ, синтез, абстракция и др., в том числе нахождение решений, выдвижение гипотез, идей), наконец, обеспечение явленности границ мышления как в) «способности человека образовывать общие понятия» [там же, с. 412].

В искусствоведении мышление принято рассматривать в рамках развития стиля (стилей) эпохи. Как правило, оно представлено в движении, в сравнении и в сличении признаков прошлого и современного знания искусства. Например, классицизм – мо-

ментами развития познания объективной действительности и началом логического мышления. Отсюда: «Мышление – это не процесс, но готовое знание идеальных образов, созерцание общих представлений как норм, предшествующих мышлению» [166, Ч. I, с. 129]. Эта форма понимания мышления, надо признать, родилась в России еще в советское время (перв. четв. XX в.) на стыке наук искусствознания и искусствоведения, а также пограничных закономерностей в сближении искусства с историко-философским и социологическим осмыслением стиля. Не остались в стороне и гносеологические, и семантические проблемы понимания истории, пространства, времени, образа в искусстве. В России впервые систематическую историю стилей, взятую в синтетическом пределе мышления, активно разрабатывал И.И. Иоффе.

В большом толковом словаре по культурологии находим определение художественного мышления. Б.И. Кононеко отмечает: «Мышление художественное – вид интеллектуальной деятельности человека, направленный на создание и восприятие произведений литературы и искусства. Мышление художественное психофизиологически отличается от теоретического, научного мышления. Существенный признак... – гипотетичность, способность мыслить вероятностями. Характерными чертами... является высокая эстетическая избирательность, ассоциативность и метафоричность» [189, с. 280]. Соответственно, в культурологии художественное мышление представлено как диалектический деятельностный процесс, способный реализоваться в различных искусствах при помощи интеллектуальной и творческой активности человека. Однако ответ на вопрос: где же находится эта самая граница интеллектуального вчувствования в искусствах, как она разворачивается посредством мышления и в каком статусе ее осуществляет человек, дает именно искусствоведческий подход. Так, И.И. Иоффе выстраивает концепт коннотивного ряда мышления: несоизмеримость по движению, по длительности и интенсивности образной протяженности, лежащая в основе разных искусств, поскольку все искусства имеют несоизмеримые представления о мышлении времени. Он пишет: «Пространство и время в искусстве есть мышление пространства и времени и соответствуют действительности, поскольку ему (мышлению времени. – Н.Д.) соответствует само мышление» [166, Ч. 1, с. 594]. И дальше: «Художник, фиксируя пространство, фиксирует момент

движения и в нем свое мышление о мире» [там же, с. 594]. Иоффе полагал, что точность науки искусствоведения лежит в плоскости законов истории мышления, а также опоры на данные оптики и акустики [см. : там же, с. 598]. Не потеряв своего исходного значения, по его мнению, они могли бы пролить свет на многие нерешенные проблемы мышления в искусстве.

Пластическое мышление – понятие сложное и до сих пор не до конца проясненное. С одной стороны, оно выступает очевидным феноменом культуры и понятием, объединяющим различные виды деятельности человека. Можно установить, что пластическое мышление нацелено на результат зрительно-пространственных (а в некоторых случаях, тактильных и осязательных) форм конструирования культурной среды, который обладает мерой чувственного восприятия визуализируемой действительности. Соответственно, с другой стороны, природа пластического мышления не объемлема.

Наполняемость пластического мышления с точки зрения определенного прикладного аспекта проблематики в современных творческих практиках и сценических видах искусства также не является завершенным дискурсом.

Долгое время проблема «пластического мышления» оставалась без внимания в искусствоведении. Об этом дает судить один немаловажный факт. Так, несмотря на популярность употребления термина, только в 2015 г. в рамках фундаментального научного проекта «Пластическое мышление в искусстве. Вариации и линии влияния» (запланированного на 2015–2017 гг.) состоялся первый семинар ведущих академических институтов и вузов г. Москвы. В рамках работы семинара известными учеными докторами искусствоведения (В.П. Арсланов, Л.Ю. Лиманская, Т.А. Маслова, академик РАН А.В. Толстой, академик РАН А.К. Якимович) и философами искусства (О.Б. Дубова, Е.А. Кондратьев, академик РАН О.А. Кривцун и др.) обсуждались важные вопросы, касаемые неразработанности теории пластического мышления в живописи, скульптуре, кино [540]. В качестве определения эстетической субстанциональности пластического мышления была выдвинута научная гипотеза «пластическая доминанта», заключаемая в «деформации форм», а также предложены концептуальные критерии анализа пластического мышления «через»:

- пластическую ассоциативность (что и как);
- метафорическую вещественность (объемы, композицию, т. е. всех пространственно-визуальных средств);
- творческие принципы (как факторов способности перестроения в основах мышления);
- «исчислимость» (т. е. своеобразную повторяемость свойств композиционных мотивов, которая в целом способна свидетельствовать о неких пластических «формулах» и «системах» пластического мышления);
- восприятие (т. е. обладание в формах пластического мышления собственной истории, архетипичности и поэтики);
- «целостность» (зримую картину действия (аналоговая или воображаемая), способную рассредотачиваться: а) в задачах; б) принципах; в) мысле- и смыслоформах);
- потенциальную глубину (знаковость природы эстетического чувства человека);
- доминантную основу (деформацию форм, представляющих пластическое мышление в виде структурной организации чувственного опыта, не требующих вербализации) [см. : 539].

Важно, что прикладная отрасль пластического мышления в контексте *соотношения человека и его телесной организации* образует пространство «некой» языковой структуры, которая придает изучаемому феномену полифоническую целостность и интегративность. Здесь не идет речь о методологическом отождествлении «языка» и «мышления» как понятий, а подчеркивается иной аспект их опосредования. Если в историко-культурном контексте под воздействием географических, антропологических, социальных факторов пластическое мышление выкристаллизовывает особенности жизни и поведения человека в структуре обыденных представлений (бытовая и хозяйственно-трудовая деятельность), то институализация и субъектность пластического мышления, способны образовывать различные институции знания – «образ» человека, а значит, функциональную телесность и преподносить их как продукты развития культуры. На данном этапе важным источником преобразований между мышлением, движением и телом выступает *семиотическая связь*.

Доисторический период развития человека наиболее полно и последовательно дает представление о неразделенных еще синкретических основах пластического творчества, в пределах которых тысячелетиями происходили сложные процессы перехода, трансформация и выкристаллизация явлений из форм жизне- и бытоподобия в комплексы эстетических и аналитических значений мышления (песня, танец, рисунок, скульптура и др.). К этому стоит добавить, что возрастающая пространственная мобильность человека со временем выработала своеобразную измерительную способность *в языке быта*. Это пластический стиль поведения: его психофизическая субстанциональность и зрительно-пространственные объемы, разнообразие глубины и рельефа движений, контрапункта, ритмических, темповых и рифмических особенностей пластики, форм и фактур передвижения, имеющих собственную организацию и внешнюю мотивацию при построении пластического выражения в естественной (природной) и эстетико-биологической среде обитания человека. Соответственно, **язык человеческой пластики может** выступать тем объемом (источником информативности) и той *формой* переработки информации, при помощи которых происходит мышление и в которых реализуется сама возможность пластически мыслить.

Категориальность феномена пластического мышления зависит от субстанциональности предмета и тех явлений, которые его окружают, природы их происхождения и назначения, специфики языковых свойств. С этой целью изучим смыслообразования «пластика» и «пластичность», «театральность» и «театрализация».

Пластика – это понятие, которое исследуется в различных областях наук: эстетике, психологии, философии и др., без нее не обходится становление и развитие ни одного вида искусства. **Пластичность** как **явление и способ самореализации физической личности** проникает в слово, жест, звук, движение, мимику, формируя некое пространство невербальной системы знаков. Она носитель материальной единицы измерения и обнаружения эмоционально-смыслового поля характеристик субъекта, а также всех живых «состояний» окружающего мира. Можно говорить о том, что пластика и пластичность амбивалентны, т. е. их многое объединяет: «форма» и виды конструирования, «внутреннее» и «внешнее», «чувственное» и «визу-

альное» восприятие. Однако при всем этом, они не являются самоцелью друг друга и несводимы как сущности. Однако всегда способны проявляться, существовать и интегрировать одновременно, как органичные и связующие элементы в анализе свойств предмета, его поверхностей и спецификации пространства, в целом.

В зависимости от того, какова природа происхождения источника «пластики», ее трактование в различных видах искусства будет неодинаковым. В некоторых художественных практиках акцент ставится на конкретно-искусствоведческую направленность – «выразительность» явления, в иных – на телесный или созерцательный характер действия, наконец – на вещественную ориентацию и т. д. В театральной сфере используется классическое определение пластики (от греч. *πλαστική* – скульптура), которое соединяет в себе исходные первоначала танца как сценического вида искусства, а именно: «общая гармония и согласованность движений и жестов», оправданное положение всех частей тела «при котором неподвижность ощущается как один из моментов прерванного движения» [339. Т. IV, с. 376].

В искусствоведении и балетоведении популярной является концепция В.В. Ванслоа. В теории хореографии этот подход для автора так же становится наиболее значимым, т.к. в нем объединяются широкая и узкая интерпретации значений «пластики» как формы человеческого тела, способной к своему дальнейшему изменению. В первом случае – это объемная выразительность, имеющая статическую и динамическую функциональную структурность. Отнесем к ней: а) индивидуально-характерные особенности фигуры, жесты и движения человека, приобретаемые им в жизненных обстоятельствах и преобразуемые в конкретные эмоционально-эстетические значения и б) собственно создание художественных образов. Данный уровень понимания пластики имеет разветвленную сеть каналов и способов влияния не только на организацию естественного человеческого пространства жизни, но и на качество вида техники и метода творчества, т. к. «выразительность» объединяет и роднит между собой многие познавательные процессы мышления и виды художественной деятельности. В результате происходит близость таких значений как *пластичность живописных образов*, которые могут быть как в изобразительных, так и в зрелищных искусствах. Соединяя первый и второй уровни интеграции «пластики»

человеческого тела, Ванслов выводит определение *пластического актера (танцовщика)*. Ученый выделяет такую специфицируемую плоскость пластики танцевального субъекта как гибкость, свободное перемещение в пространстве и владение пространством. Важно и то, что в этой, казалось бы, механической способности искусства творчества – создание качества выразительности движения – танцовщику необходимо уметь находить тончайшие нюансы и детали, исследуя сам путь передачи информации посредством гармоничного сочетания внутреннего состояния во внешнем облике [см. : 20, с. 403].

Во втором случае (узкой интерпретации) определения пластики Ванслов разводит понятия «балет» и «танец» по разные стороны эстетического анализа. Так, элементами пластического решения балетного спектакля выступают пантомима и танец, и все хореографические средства, но танец – это не балет, танец есть одно из выразительных средств создания балета.

В справочном издании по эстетике [392, с. 257] категория «пластика» (греч. *plastike* – лепка) дается в соединении многоуровневой функциональности тела и его художественной оценки. Первое – «строение материального тела (природного, ...человеческого или искусственного), непосредственно доступное живому созерцанию»; второе – «...обращена к эстетическому чувству и эстетической оценке, ...выявляет в форме предмета эстетические качества»; третье – «...приобретает художественное значение в тех его <искусства> областях, в которых художественные произведения имеют телесный, вещественный характер и обращены к созерцанию» [там же]. Соответственно, в эстетике, важным критерием для художественной оценки восприятия пластики является феномен материального значения тела и созерцания.

В «Толковом словаре» В. Даля категории «пластика» и «пластичность» объединяются в совокупность выразительных форм поверхности: «Пластика – искусство изображать предметы в полном, круглом, толстом виде, ...живо, верно, округло, выпукло» [128, с. 121]. В данном осмыслении термина пластики несложно уловить сам механизм движения пластической «линии» действия, который в принципе может быть любым, но только не «без-форменной» или «без-тонной», а также «без-объемной» или «без-фактурной» линией «бездействия», т. е. не быть «безповество-

вательной» формой воплощения содержания явления. Иначе в этом механизме теряется не только природа творческого метода, но и разрывается естественная цепь произрастания информативного мира («меры») как момента связи динамики ритма, эмоции времени и движения жизни с архетипичностью (первоисходностью материальной единицы). А, значит, угасает и действующее пространство пластики как поэзии изображения и ощущения невербальной знаковой «речи». Основной доминантой пластики при таком подходе становится визуализация восприятия. Здесь уместно указать на значение интерпретации термина «живописность» А.Ф. Лосева, который выводит ее как определенного вида конструкцию, «не что иное как искусство зарисовки плоскости» [229, с. 411].

Пластика в искусстве архитектуры апеллирует к дополнительным значениям и определениям «через» форму (объемы). Это протяженности (линии), свойства поверхности и рельефа, физические величины (тяжесть) и др. элементы целостности формы, оказывающие сопротивление и преодоление относительно друг друга при помощи света, тени, горизонта, объемности ритма. Пластика в архитектуре «...способна придавать массе форму и снаружи и изнутри» [126, с. 40]. Соответственно, необходимо совершать акцент на спецификацию плоскости конструирования и восприятия динамики ритма. В изучении создания пластической формы движения в танце, имеющей ритмическую определенность восприятия, обратимся к исследованию Б.Р. Виппера «Введение в историческое изучение искусства». Автор находит природу ритма в архитектуре через конструктивность линий сродни живописи, а также контрастность внутренней (кубическая масса) и внешней (наружная) формы и к плоскости, и к пространству, и к массе одновременно. Ритм здесь проявляется и как фактор декоративного членения фасада в контрастах игры света и тени. Все это рождает искусство архитектуры, отличное от строительства. Важно, что такое качество способности архитектора как траектория движения взгляда закладывается еще в самом начале пластического проектирования здания и является наряду с творческой интуицией закономерным звеном художественного решения как и в других видах пластического искусства [подробнее об этом см. : 88, с. 82–83, 108, 220, 223].

Неоднозначный дискурс выстраивает Т.В. Дадянова. Рассматривая пластичность и живописность в одной плоскости эстетического феномена, она аргументирует новый предметно-категориальный уровень интерпретации пластичности как возможной системы художественного творчества – это «физиогномическая характеристика искусства и категория художественного творчества» [126, с. 18, 68]. Исследователь находит в ней (конструируемой плоскости проблемы) пересечение исторического, эстетического, философского и психологического подходов, а также классического и неклассического анализа к научному определению чувственного состояния человека и структурной организации логического мышления в пластических видах искусства. Автор обращается к теориям А.Г. Баумгартена «объект эстетики – чувственно воспринимаемые знаки чувственного» [126, с. 27], Л.С. Выготского «искусство начинается там, где начинается форма» [107, с. 50], «художественные искусства» А.Ф. Лосева, «пластичность» как понимание формы, а значит способов создания целого и структуры выразительности С. Лангер и Е.Я. Басина. В концепции Дадяновой находят место интеграция и симбиоз логических представлений Ф. де Соссюра о языке как о системе и подчиненности элементов своему собственному порядку; М. Фуко и Э. Бенвениста о значении амбивалентности формы в искусстве (как одновременности 1) идеального (виртуального) характера и 2) чувственного). В итоге Дадянова вводит в научный оборот синтетическое понимание пластичности как «+» живописности – «ощутительность изображения» [126, с. 23]. Тем самым, открывая в искусствоведении новые горизонты для исследования физиогномических характеристик и изучения протекания этих процессов как самостоятельных явлений в произведении искусства. Они же есть невербальные знаковые системы. Руководствуясь логикой ученого, можно констатировать, что у пластичности есть собственный порядок «счисления» – это «выразительность форм поверхности безотносительно к цвету» [там же]. О таком же типе создания художественной целостности, но несколько в ином ракурсе пластичности – новейшей архитектуре: «особый логос цветов, линий, светотеней, объемов, масс, который оказывается “самоизображающим”», – рассуждает современный ученый доктор архитектуры профессор М.В. Дуцев [533].

Фактически во всех формах визуализации явлений (танец, скульптура, живопись, архитектура) – «пластификации» (Т.В. Даданова) можно найти стороны поэтического проникновения в уровни логического мышления. В результате пластичность принимает всеобъемлющий характер закона во всей его разветвленности – **«невербальная знаковая система и физиогномическая** (выделено в тексте. – Н.Д.) характеристика творчества, твердый состав, дискретная, атомарная характеристика искусства и не только его» [там же, с. 129]. И как следствие пластичность «определяет степень сгущенности материи, упорядоченность ее движения» [там же]. Доказательством прикладной цели своей концепции Даданова видит в возможности применения теоретических положений в конкретных техниках и творческих методах конструирования пластических искусств. *Контрапункт* – в пространственно-визуальных; *тектон, силуэт, жест, фигуративность* – в пространственных. *Пульсация* (ритмическая последовательность равновеликих единиц) и *акцентность* (как знаки самого действия, движения в музыке, как ритмическая организованность движения, воспроизводящая образ через метрическую, темповую структуру и собственно ритмическую закономерность) – во временных видах искусства [см. : там же, с. 130].

Однако не стоит забывать и о таком качестве пластичности, как самоутверждение и самореализация физической личности. Именно этот уровень и функциональное значение делает пластичность индивидуальным способом мышления и индивидуализированной формой создания телесного знака, при которых психофизичное, сенсорное и тактильное могут одновременно выступать как условием, так и формой и смыслом существования энергии.

Важным научным доказательством, структурирующим теоретическую часть вопроса диссертации, является исследование **танца в аспекте онтологической антропологии** Н.В. Осинцевой. Согласно этому подходу автора **пластика человеческого тела** может быть представлена тремя видами: 1) мимесисом, т. е. через подражание 2) скелетно-мышечной связью, которая заложена в физиологической природе человека, но не использована в бытовой жизни полностью и 3) трансцендентностью [подробнее см. : 543, с. 18], т. е. изменением состояния сознания, при

котором воспринимаемая извне информация способна обрабатываться и преподноситься *в телесном виде*.

Детализацию контекста пластичности как явления и самореализации физической личности в культурно-историческом и художественном пределах практического мышления продолжают понятия «*театральность*» и «*театрализация*» (в 1 гл. диссертации параграфах 1.2 и 1.3, а также во 2 гл. параграфе 2.2, в 4 гл. параграфах 4.1 и 4.2 конкретизируется этнопластический аспект вопроса).

В искусствоведении и в истории культуры эта проблематика является предметом постоянного и активного интереса. *Театральность*, понимаемая как практика повседневности человека, всеобъемлема и всеуща. Уровни ее встраивания в культурно-исторические формы деятельности безграничны, способные выявлять множественность спектра конструирования пластического мышления: от практики отдельного человека до художественно-эстетической цельности познания в целом. Поэтому, исследователь не ошибется, если приблизится к пониманию театральности, первично, как к ранней форме психического феномена – инстинкту. Такое осмысление театральности уже было интерпретировано Н.Н. Евреиновым в театроведении (1900–1910-е гг.) в рамках эстетической концепции театра. Автор видел в одном из проявлений поведенческого преобразования жизни самостоятельную потребность – «шаловливость» [см. : 545, с. 80–90]. Театральность, существующая сама по себе, но обязательно приложимая к характерности жизненной формы явления, прорабатывалась в теоретических воззрениях ученого Е.С. Калмановского [537]. Это означает, что театральность обладает интегративными свойствами как целесообразная психофизическая пристройка, ибо от нее зависят склонности и способности человека к «притворчеству». Такое понимание театральности свидетельствует о том, что возможно единственным и опосредованным значением для нее выступает требование соответствия нормам культурной традиции, а, главное, рефлексивность и доступность по силе восприятия формируемого поля информации.

Однако это не единственные определения театральности. Оказывая влияние на многие процессы жизнеобеспечения (в том числе художественного качества культуры), театральность выступает определенным *инструментом познания чело-*

веком себя [см. : 545]. Не случайно, дифференцирующими признаками театральности выступают: жизнь, игра, интуиция, иллюзия, фантазия, поведение и др. Именно этот структурирующий контекст вносит дополнительное звено в осмысление феномена театральности как социокультурной практики мышления и разводит по разные стороны художественно-эстетического процесса понятия «театрализация» и «театр».

Театрализация, как правило, употребляемая в словосочетании «театрализация жизни» или «театрализация реальности» – есть способ преобразования действительности, выступающий в качестве «психофизического феномена» [544, с. 453]. Такое определение аспекту проблематики дает Д.В. Ращупкина [там же, с. 452–467]. Согласно логике автора, театрализация всегда стремится «что-то» и из «чего-то», не имеющее отношение к театру, превратить собственно в «театр» при помощи ролевых и игровых черт. Схожее мнение принадлежит Г.И. Ганзбургу, изучавшего театрализацию и драматизацию камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана. Согласно оценке ученого, механизмы, усиливающие самобытные основы театрализации могут быть определены как «внесение театральности в нетеатральные жанры» [532, с. 91].

Искусствоведческое приближение контекстов «театральность» и «театр» в пластическом мышлении можно проследить через обнаружение элементов естественности действия и придания необходимых (творческих) смыслов антропологическому бытию человека. Сложность состоит в том, что на всех выделенных уровнях мышления только человеческое сознание имеет дело с изображающей реальностью посредством разума. Вместе с этим, фундаментальность исследования пластического мышления в искусстве выходит за рамки классических механизмов изучения роли мышления как познавательной деятельности человека (в частности, только на уровне вербального или невербального типов). Данная тематика неминуемо затрагивает область визуально-пространственного, фонологического и гипертрофированного мировосприятия. Кроме того, актуальность проблематики может потребовать необходимости учета специфики трансформаций сознания, языка, логики культурного стиля поведения и деятельности определенного этноса (1 гл., параграф 1.2). В данном случае мы наблюдаем ситуацию, когда «театральность» является следствием и основной причиной к пониманию «театрализации» и «театра» как процесса в его

культурно-исторической динамике. Она становится одним из главных акторов социокультурной интеграции человеческого поведения (на границах нормы, игры и иллюзии), обладающего своеобразным стилем и состоянием (имеется в виду в широком смысле значения – культура). Семиотический подход позволяет глубже взглянуть на данную проблему, идентифицируя игровое поведение как высшую степень в конструировании выразительности иллюзии.

Антропологические особенности театральности во многом углубляют практические смыслы «повседневности», т. к. наряду с разнородными свойствами человеческой деятельности, не стремящейся к практической выгоде, они раскрывают физические и анатомические, внутренние (духовные) и внешние (эмоциональные), а также интеллектуальные стороны бытия человека. Такое понимание рождения творческого акта сопоставимо с обликом исходной структуры искусства, в которой смыслы и образы являются следствием определенных знаний (ловкость и умелость) человека-творца. Соответственно, хотя речь и заходит о синтетичности творческого начала (образ, подражание, мастерство) материального мира, антропологические особенности театральности дают различимое представление именно на художественные, а не только культурные («повседневность») практики, проводя элементарное разделение внутри исполнительской деятельности на виды. Одно из них – создание двигательной пластики тела. Антропологические особенности театральности – это особенности пластического творчества, которые на всем этапе формирования истории этнопластики у всех народов можно определить двумя объективными обстоятельствами: *первое* – исконно визуальным качеством происхождения зрелищности, *второе* – эволюцией элементов (память, восприятие, воображение, темпоритм, отношение, оценка, действие и взаимодействие), образующих основу практического смысла пластического мышления.

Первое обстоятельство исторически было заложено в представленческой природе архаических действий человека, а также в антропологическом требовании соблюдения и реализации естественных (биологических) основ пластического мышления как простейшего вида познавательной деятельности человека. Этот этногенетический код дает о себе знать на различных логических уровнях исторического, геогра-

фического, этнографического и культурного развития общества, как форма практической повседневной деятельности человека, заключая теоретическую возможность произрастания явлений подобного рода.

Второе объективное обстоятельство продиктовано такими антропологическими особенностями театральности, которые выкристаллизовались в пределах эволюции биолого-физической среды как эстетические (осознанные) действия человека. Таким образом, научное осмысление процессов театральности и театрализации любой этнокультуры, лежащее в антропологической плоскости вопроса «культурное / художественное», не должно развиваться как произвольный предмет понятий или просто как «данность». Результатом измерения «атрибутов» образной деятельности этноса в культуре должно стать изучение различных областей наук (история, этнография, мифология, филология, лингвистика, психология культуры, искусствоведение). Результатом исследования театральности с позиций художественных практик – образы и смыслы. Антропологический подход дает возможность преобразования первого и второго способов изучения театральности в науке искусствоведение. А, главное, вскрывает саму возможность перевода показателей исторического опыта человеческой культуры в искусство. Например, языка телесной организации из пространственно-визуальной среды этноса к материальности «биоса», иными словами к этнопонятиям театральной исполнительской культуры – «техника» и «артистическая этика». С этой целью термины «знак», «символ» и «миф» следует понимать как значения творческого порядка, а последнее, возводя в степень художественного видения и миропонимания языка культуры, активизировать по линии исторических и антропологических процессов эволюции этночеловека. В частности, в объемы комплексных значений и семантики этнопластики как содержащих в себе антропологические, эстетико-биологические, физиологические и интеллектуальные стороны взаимодействия творческой способности (главным образом, пригодной для танцевания) в аспекте этнопластической формы мышления [подробнее о многозначности антропологических смыслов культуры и театральности см. : прил. Б., табл. №1].

Автор диссертации предлагает рассматривать создание двигательной танцевальной способности в пластическом мышлении через *измерительные показатели*,

разработанные Д. Гилфордом и В. Циммерманом по шкале оценивания интеллекта, памяти, внимания, темперамента и мышления, предпринятые для изучения творческой деятельности. Среди измеряемых факторов выделим: 1) общая активность, 2) уравновешенность, 3) объективность, 4) дружелюбие, 5) доминирование, 6) общительность, 7) эмоциональная устойчивость, 8) рефлексивность, 9) отношение к людям, 10) мужественность [116, с. 453 – 457; 186, с. 89]. Обозначим два полюса активности, характерные для танцевальной деятельности: *полезные факторы* – много энергии, подвижность, быстрый темп деятельности, энтузиазм в действиях. *Отрицательные* – вялость, частые перерывы в деятельности, малая подвижность. Их и будем учитывать в дальнейшем при составлении этнопластического «экрана» танцевальной способности мордвы (2 гл., параграф 2.2).

Таким образом, можно сделать вывод: *пластика, пластичность, театральность и театрализация* в теории искусства – это своеобразные основы языка телесности, существующие в природе человеческого сознания, в процессах его чувствования и созерцания. Они же есть средства и условия конструирования конкретной «поверхности» в изображении явлений. Посредством пластики и пластичности, театральности и театрализации продуцируется целостность пространственно-визуального образа человека, связь идей человека с миром, реализуются интеллектуальные стороны пластического типа мышления как процесса – полезного (информативного) поля этой способности в различных сферах художественных практик.

Граница между «мышлением» и «пластическим мышлением» – это фаза поведенческого ответа, при которой жизненная реакция человека не является единственным компонентом внутренней логики создания пластического или телесного образа. Закономерно, воображение и мышление имеют генетическую привязку к реально действующим обстоятельствам жизни и прямо вытекают из физической жизни явлений. Но в пластическом мышлении те же самые процессы деятельности (помимо их опосредования культурой) «+» диктуются интеллектом и логикой структурных взаимосвязей, где наличествуют предмет, инструментарий и преобразуются многогранные стороны (стилизация, синтез, трансформация, деконструкция и др.) мыслительных иерархий художника. Иными словами, происходит творческое пере-

осмысление информации и поэтому важно говорить о «натренированных» инструментах мышления, внимания, воображения, памяти и восприятия, которыми обладает пластическое мышление в танце и при условии которых только и возможно это воздействие, и создание объектов. Эта ипостась исторического опыта человеческой культуры вторична по своей природе, и она является художественной реальностью, т. к. чаще всего указывает на существование функций художественного произведения. В иных случаях и при наличии иных механизмов мышления пластические объекты достигают многофункционального по свойствам восприятия бытия, но не обладают завершенными закономерностями формы, а значит, объективно не могут располагать эстетическим восприятием пространства как явления субъектной или предметной деятельности.

Постепенно мы перешли от осмысления пластического мышления как понятия и категориального уровня познания к его анализу как *феномена*. *Теоретическая реконструкция пластического мышления в сфере танца* – это самостоятельная область проблематики, требующая интеграции и научного синтеза теорий. Во-первых, философско-методологического осмысления человека и человеческой деятельности через значение таких понятий, как «знак», «символ», «язык», «текстовое окружение»; во-вторых, аналитической конкретизации первичных и вторичных способов мышления в происхождении и развитии языка танца; в-третьих, определения сущности языка пластического физиологического (нормативного) тела; в-четвертых, обоснования феноменов «знак языковой» и «знак эстетический» в танце.

Несмотря на то, что феноменом пластического мышления в танце выступает сам объект исследования, автор диссертации полагает: собирание данного тезауруса опирается на специфику культурных форм мышления, в частности, актуализированных отечественными и зарубежными учеными. Это аналитическая психология (К.Г. Юнг); психология и философия культуры (С. Лангер); эстетика, поэтика и творчество как процесс восприятия искусств (Ц. Тодоров); культурное творчество (феноменологическая герменевтика П. Рикёр); знаково-символическая природа культуры (Ю.М. Лотман); культура как совокупность знаковой символической системы и культурных текстов (К. Леви-Стросс и Ж. Лакан); семантическая природа языка ис-

куства (Ф. де Соссюр) и мн. др. Проблемное поле исследования соединяет в себе не только науки, но и дисциплины, и теории, и даже область знаний как совокупность эстетических характеристик произведения и систему понятий в изучении различных действий человека, на фоне которых разворачиваются все остальные процессы мышления, способные преобразовываться телом и претворяться в движение. Это обстоятельство подчеркивает многоаспектность, интегративную сущность, функциональность и междисциплинарный характер пластического мышления в танце. В итоге пластическое мышление можно представить как непрерывный процесс практической (аутентичной, логической, экспериментальной) работы аппарата «исследования», порождающего многогранные (измеряемые, предсказуемые и непредсказуемые) танцевальные / хореографические формы. Однако для того чтобы получить объективную картину пластического мышления как феномена, преобразующегося в сфере танца и порождающего самого себя, важно изучить происхождение природы *языка в танце*, выявляя специфические границы *его пространственно-временного протекания как процесса в мышлении культуры*.

Основой культурного кода в анализе опыта человеческой мыслительной деятельности выступает феномен архетипа. Гипотетически недоступные прямому созерцанию подсознательные и глубинные психические процессы человеческого мозга К.Г. Юнг рассматривал как своего рода структурные предпосылки к созданию образов [529, с. 135]. Архетипы, представляя собой изначальный исконный первообраз, проявляются всегда в связи с конкретным культурным содержанием. Однако интеллектуализация данного процесса практически невозможна без обнаружения работы психических структур. Именно они приводят сознание человека в активно действующие ритмические комплексы, провоцируя тем самым нервную систему на возникновение определенных образов. Любопытно и то, что универсальные модели человеческой психики в таком качестве мыслительных действий способны передаваться из поколения в поколение. Накопившийся в истории культуры опыт мыслительной человеческой деятельности, определяет возможную теоретическую форму познания в границах данной эволюции. У всех народов она протекала примерно по одной и той же антропологической схеме развития, одним и тем же историческим

фазам и биологическим нормативам становления «человекоособи». Между тем, ее генетическая граница – естественная и механическая рефлексия, а также психические структуры индивидуального сознания, позволяют достичь своеобразного баланса объяснения в основах возникновения и формирования идентичности пластических мотивов, сюжетов и образов в разных континентах земного шара.

С. Лангер, П. Рикёр, Ц. Годоров и др. авторы – представители философии культуры выдвигают актуальный дискурс формы человеческой активности, в котором первостепенное значение приобретает аспект эволюции представлений о творчестве и, в частности, происхождении феномена символической художественной деятельности.

Теорию символов развивает Ц. Годоров. В центре внимания ученого оказываются проблемы изучения процессов «прямого» и «косвенного» смыслов содержания культурных текстов. Автор выдвигает гипотезу о существовании в истории культуры человечества различных теорий символов, которые благодаря принципам их дополняемости, создают универсальную почву для интерпретаций художественного творчества в плоскости различных текстуальных пространств. Классически неоспоримым является тезис о том, что прямой (выражаемый) и косвенный (подразумеваемый) смысл воспроизведения текста наиболее четко «просчитывается» в актуализации средств литературного языка. Определяя специфику данного фона творческого процесса, Годоров склоняется к важности второго (косвенного) признака, т. к. именно он оказывается способным демонстрировать наложение символической речи и свободно интерпретировать в различных границах художественной выразительности. Иными словами, понимая текст как алгоритм символических действий, образуемых между его прямым воспроизведением и следствием иносказания, существует некая дистанция восприятия. Явлений последнего качества (иносказание) может быть бесчисленное множество также как и вариантов, и их символизации. В своей прикладной теории «лингвистических структур» Годоров выделяет три уровня символизации процесса текстуального творчества: 1) лексический; 2) смысловой; 3) контекстуальный [341]. Каждый из них способен накладываться на любые другие зоны текстуальной мыслительной деятельности человека

подобно примерам религиозной и психоаналитической интерпретации, астрологии и другим формам эзотерического чтения.

Исходя из этого, можно констатировать, что основными критериями в образуемой дистанции воспроизведения текста выступают различные источники его происхождения и лингвистические основы, сопряженные с временными аспектами и способами восприятия. Вместе с тем, именно такое качество как символическая интерпретация, в результате предвосхищает «косвенный» смысл понимания текста над его «прямым» воспроизведением. Момент становления «формы» восприятия, в данном случае, размывается в границах употребления интерпретируемого символа, вырывая его из контекста средств исключительно литературного языка. В частности, в теории хореографии практически не используется термин «косвенный» смысл, т. к. все концептуальное пространство танца обязывает к конкретности языка физиологически мыслящего тела. Однако именно эта граница – «условность» сущности пластического текста танца наиболее близко соприкасается с философско-методологическим определением «косвенный» (предполагаемый) смысл в символической интерпретации текстуальных пространств Тодорова.

С. Лангер (преемница теории языковой проблематики Э. Кассирера) трактует понятие «символ» и «символизм» широко. В новом ключе символического анализа она истолковывает сущность фактически всех проявлений человеческого духа (существо мифа, мистики, религиозного сознания), которые до определенного времени оставались за научной чертой психоаналитических представлений. Логика презентивного символизма разрабатывается автором как совокупность наук о духе. Лангер полагала, что «...значение и магия», которые в оптимальной степени проявились в условиях архаической среды у диких народов в ходе мыслительной деятельности, выступали своеобразными «моделями» поведения. Вместе с этим, именно сознание человека становится неиссякаемым источником потребности символизации. Превозмогая непрерывный процесс трансформации эмпирических данных, оно способно создавать новые значения действий и транслировать стихийные идеи как независимые от постоянной и контекстной сущности виды элементов целостности. Поэтому главное в символической художественной практике древнего человека заключа-

лось даже не в запоминании или многократном повторении действий, а в получении нового качества познания продукта деятельности – символика разума. Речь идет о приобретении человеком мистической и символической функций в «программе» осознанной формы действий, которые интегрировал в себе индивид как необходимые синтетические способности (преодоление границ обыденного сознания) культурного процесса (будь то магия, ритуал или искусство). «В это время, – отмечает Лангер, – устанавливались и развивались великие символы жизни» [214, с. 146].

Рикёр, разрабатывая теорию символической художественной деятельности человека, полагал, что все культурное творчество символично. Источниками человеческого опыта автор определил языковые характеристики. Это означает, что различные стороны процесса психоаналитической работы сознания (воображение, память, восприятие, желание) способны «проговариваться» в пространственно-временной организации или интерпретации объектов.

Последний феномен в отображениях действительности уникален еще и той логикой гармонизации итоговой творческой деятельности, по достижению цели которой рождается текст как продукт вторичной природы культурного процесса. Автор объяснял данный механизм функционирования текста тем обстоятельством, что именно язык, обладающий изначально символической функцией, с одной стороны, зависит от того, что ему предшествует, а с другой, только он и имеет способность к выражению «измерительной» изменчивости, которая диктовалась данной зависимостью. «Для нас говорящих, язык является не объектом, а посредником, благодаря которому человек выражает себя и вещи» [298, с. 131]. Достижением феноменологической герменевтики можно считать расширение границ (первоначально это был узкий путь познания текста от метафоры к значению творчества в сферах слова, фразы) и анализ целостного культурного текста, познаваемого в качестве объекта интерпретаций (историческое повествование, литературное произведение и т. д.) [там же, с. 129–130].

Именно символ, по мнению Ю.М. Лотмана, является тем важным механизмом в «программе» функционирования текста, который отвечая за передачу его содержания из одной культуры в другую, одновременно создает и необходимые средства,

управляющие способностью к его запоминанию, фиксированию и хранению как потенциальной памяти речи (темы и сюжетные мотивы) в культурной истории человечества. Важным основанием в теории символа является вывод Лотмана о том, что символ представляет собой самостоятельный законченный текст, который не может принадлежать определенному синхроническому срезу. Однако, проникая в другие культурные тексты и органично сосуществуя с ними в новом текстуальном окружении, символ не теряет своей собственной смысловой и структурной автономности.

Символ есть носитель первичной информации и более древней, чем текстовое окружение, выражаемое в последующих семиотических формах нового текста. Продолжительность жизни символа в науке определяют несколько методологически выверенных измерений. Во-первых, это константный набор символов (или «основной набор доминирующих признаков» [470, с. 12]), образующих механизм защитной функции единства. Он не дает распадаться культуре на отдельные хронологические пласты [см. : там же, с. 11]. Во-вторых, это феномен «вертикальности» или пронизывания культурного среза. Логику данного явления многие исследователи относят к процессу изучения символа как явления культурного текста из прошлого, но обязательно уходящего в будущее. В-третьих, это национальные и ареальные границы культуры [см. : там же, с. 12].

Таким образом, концептуальная позиция Лотмана позволяет широко развернуть проблематику пространственно-временного протекания языкового смысла танца. Как процесс в мышлении культуры он проявляет себя многофункционально: во-первых, как самостоятельный законченный текст, заключаемый в символе; во-вторых – символическая художественная деятельность древнего культурного пласта коммуникативной специфики человечества; в-третьих – явление культуры, имеющее ареальные границы и национальные корни. Сам автор относил истоки символа к недрам архаической природы, которые предстали во мнемоническом контексте культурной истории еще задолго до письменной речи и передавались таким способом в устной коллективной памяти и формах семиотического процесса образований [см. : там же, с. 11].

Понимание символа В.А. Личковых основывается на работах Ю.А. Лотмана. Это сеть символов и образов, через которые можно достичь понимания не только стиля эпохи, но и так называемое «подсознание» культуры [468, с. 136], ее эмоциональную и эстетическую компоненту.

Ж. Лакана и К. Леви-Стросса – западных представителей структуралистского направления философии объединяет поиск механизмов объяснения работы символического сознания и культуры (включая специфику локальных групп).

В частности, Леви-Стросс в своей методологической концепции выделяет механизмы работы индивидуальной психики. Для него важна, прежде всего, универсальность законов природы в масштабах всеобщей человеческой истории. Автор прослеживает фактор взаимодействия и обусловленность работы индивидуальной психики относительно закономерностей бессознательных структур, которые если и не тождественны друг другу, то очень сильно взаимосвязаны между собой. Лакан, наоборот, противопоставляя всему символическому бессознательному, осознанное и воображаемое, стремился не к отождествлению или близости процессов отражаемости всечеловеческого действия, а к четкому аргументированию механизмов внутри символической функции сознания. У автора «всеобщность» исторических процессов сводится до уровня познания истории одного человека – индивидуума, который неизбежно проходит в своем становлении ряд поочередных и закономерных стадий развития сознания (здесь стоит вопрос о соотношении «реальное – воображаемое – символическое» как первооснов бытия). Лакан понимает механизмы работы символического сознания со стороны «модели» – переход человека: от «чисто» биологического господства форм и подчинения их своим потребностям к миру общечеловеческой культуры, т. е. к собственно понятию «символическое» в значениях культурного и социального целого, наконец, формируемого коллективного жизненного пространства.

Понимание танца как разновидности пластического мышления в структуре художественно-эстетических (а не только культурно-исторических) видов человеческой деятельности требует основания изучения его субстанциональных границ (функциональная и смысловая автономия в культуре мышления). Инструментом

такого осмысления танца выступает качество своеобразного текста культуры, где основное внимание фиксируется на его знаково-семиотической составляющей (телесности). При этом выделить специфику коммуникативной основы в языке танца, достаточно сложно, ведь при передаче смыслов она, скорее всего, моделируется наложением вербального языка на невербальный. Концепции знака эстетического Ю.Б. Борева и знака языкового Ф. де Соссюра проясняют позицию пространственно-временного протекания танца как свободного развития потенциала творчества в культуре (повседневность жизни и практические виды деятельности) и становления художественных оснований (цели и задачи искусства) в культуре творчества (эстетическо-этические начала, совершенствующие личность). Боров полагает, что эстетика как семиотика искусства [61, с. 199] призвана изучать знаки и знаковые системы художественного и эстетического общения, вскрывая их содержание и методы в значении художественного кода.

Ф. де Соссюр выделяет двойственную природу происхождения в определении феномена языкового знака и вводит дополнительные признаки его символической функции: означаемое (*план содержания*) и означающее (*план выражения*). Тем самым, добиваясь качественно новой методологической позиции в идейной глубине анализа. Согласно логике автора, *означаемое* есть всегда эквивалент мысли и понятия человека на предмет реальной действительности, тогда как *означающее*, как правило, имеет звуковое (акустическое) отображение образа. К свойствам языкового знака Соссюр относит произвольность и линейный характер означаемого [509, с. 99].

Следует различать смыслообразования «знак языковой» и «знак эстетический». «Знак языковой – это некое материально-идеальное образование (двусторонняя единица языка), репрезентирующее предмет, свойство, отношение к действительности» [224, с. 167]. Знак эстетический есть совокупность проявлений и выражений элементов в искусстве (знак в искусстве), т. е. возможность находить в формах художественного процесса способы отображения окружающей действительности как сознательно организуемой самостоятельной среды творчества. Эстетический знак всегда стремится к созданию и анализу «элемента структуры художественного образа» [392, с. 448].

В рамках диссертационного исследования и, в частности, первого параграфа первой главы диссертации, теоретические положения Лотмана, Борева и Соссюра оказываются особенно значимыми, т. к. они позволяют подойти к основаниям изучения феномена языкового смысла танца как процесса в мышлении культуры с позиции межкультурной связи и коммуникации. Это объясняет поддержание трансляции продуктов творческой деятельности из поколения в поколение, из прошлого в будущее и даже перенесение локальных проявлений искусства на все культурное пространство, а иногда отсекаание границ точности в ходе исторического времени, связанного с феноменами возвращения и обновления. Главное заключается в том, что танец не может быть отрезан от человека, бытия и времени, продолжающего это бытие в сознании действия и телесно-материальной организации. Танец является связующим звеном культурной и практической основы жизни человека.

Как сегодня современные искусствоведы и философы культуры раскрывают феномен танца *как знак эстетический и знак языковой, исходя из предмета изучения языка тела и структуры выразительных движений.*

Многие современные исследователи (Е.В. Горшкова, Г.Е. Крейдлин и др.) придерживаются научного понимания понятия «выразительное движение», в основу которого положено определение из философской энциклопедии [546]. В широком смысле значения, выразительные движения выступают *как система двигательных-пластических средств невербального общения* между людьми. В узком значении, *выразительные движения* являются той формой и способом внешнего выражения психических состояний (особенно эмоциональных), которые находят свое проявление *в различных динамических характеристиках голоса* («вокальной мимике» – голосовая вибрация (громкость, тембр, артикуляция, темпо-ритм), сопровождающих речь (произнесение слов, паузы) мимике и пантомиме [534].

Мимика есть определенная схема употребления выразительных движений лицевой мускулатуры и в этом состоит ее основное отличие от *пантомимы*. Последняя, объединяя в себе всю систему выразительных движений всего тела (жесты и позы), предопределяет тем самым не только природу обусловленности развития пластического действия, но и ее структурную основу – «границы» установления

телесной пластики. В отличие от мимики и пантомимы, *жесты* являются еще более мелкими образованиями в интерпретируемой системе символической деятельности пластического языка (например, выразительные движения определенной части тела – руки, глаза, стопы и т. д.). К некоторым жестам относятся мимические выразительные движения и прикосновения [см. : 203, с. 166–248]. В практике исполнительского мастерства используется и такое понятие, как «психический жест» (понятие «психологический жест», впервые введено М.А. Чеховым). Оно означает фиксированную технику – статичное (более или менее продолжающееся) положение жизни выразительного тела.

Проблема жеста уходит своими корнями в изучение коммуникативных средств поведения, имеющих отношение к целому ряду пластических невербальных культур. В данном случае речь пойдет о феномене трансформации *взгляда*, а также о значении *глаз и их выражении* в традициях европейских и азиатских (японская, малайская, филиппинская) стилей общения, избегающих вербальные высказывания людей о себе. Данный подход важен с той позиции, что одним из показателей выхода человека за пределы собственного физического тела в танце (трансцендирования, т. е. способности изменять состояние) является техника взгляда.

Современный ученый Е.В. Урысон трактует термин «взгляд», как «то невидимое, что человек испускает из глаз, когда смотрит на что-либо (...на кого-либо)» [537, с. 232–251]. На этом основании Г.Е. Крейдлин считает, что сами понятия «глаза» и «взгляд» – это семантически согласованная со своим предикатом коммуникативная плоскость деятельности, результатом которой выступает языковой тип (актуальный или постоянный) обозначения действия. В классических науках взгляд рассматривается как коммуникативная единица измерения, сопряженная с чувствами и мыслями человека, его устремлениями: «...иначе за взглядом стоит, как правило, некая препозитивная структура, характеризующая человека» [там же]. Крейдлин вводит в научное употребление новое значение смысла «жестовое и глазное коммуникативное поведение». Основными признаками глазного поведения являются: направление или линия, объект взгляда – «на что направлен взгляд» и тип взгляда, т. е. сам способ визуального взаимодействия [там же]. В обширном пространстве куль-

турного познания, такие мимические жесты как опущенный взгляд и опущенные вниз глаза у многих европейских народов выражают «скромность», «стыдливость», «смущение» и т. д. Однако, существующие в данных культурах способы коммуникативного поведения, могут отличаться высокой степенью эмоциональной речи, экспрессивной окраской элементов общения и свободным расщеплением контактной визуализации, отвечающей за построение ее длительности (движение и перемещение взгляда с одного объекта на другой) [там же].

Иное значение «жестового и глазного коммуникативного поведения» приобретает в азиатских культурах. Для диалогического типа данных взаимодействий характерно спокойное, равномерное и крайне внимательное наблюдение за выражением мимики лица и глаз собеседника, которые почти всегда отличаются от европейских коммуникативных типов исходной знаковостью языкового стиля выражения. Особое место занимает здесь феномен *понимающего* взгляда, выстраиваемый по принципу стратегии прямого жеста «глаза в глаза». Предположим, что и в танце пластические формы жеста и взгляда имеют одну и ту же природу происхождения языка коммуникативного поведения – страсть, любовь, отчуждение, агрессия, восторженность и т. д. Они провоцируются теми же антропологическими и энергетическими источниками температурных (горячий, холодный, теплый взгляд), весовых (тяжелый, легкий), характерных (веселый, грустный, грозный, умный, измученный) и мн. др. форм прилагательных, стремящихся отобразить чувства и мысли человека, а также передать перемену его состояния. Однако в отличие от устного или письменного предложения, в танцевальной интерпретации смыслов данные значения (любовь, ненависть или симпатия) будут дополнительно видоизменяться в рамках иной психофизической реальности тела, достигая при помощи иных образно-пластических средств определенной языковой условности – художественно-эстетических законов сцены, кроме того, имеющих ментальные и ареальные ограничения в способах культурного восприятия.

Таким образом, следуя исторической логике задач в иерархии выразительных движений, в первую очередь, соотносимых с сохранением культурной памяти, можно предположить, что именно **жесты** как *наиболее ранние языковые образова-*

ния невербальной коммуникативной специфики были призваны активизировать «программу» эволюции культурных текстов человечества. Действительно, **система жестов** использовала максимально возможные выразительные ресурсы из всего знакового арсенала форм пластических телодвижений. Возможно, поэтому, обладая изначально символической функцией, невербальный язык жестов позволяет объяснить природу объединения многих сценических форм жестов. Известно, что предпосылки создания элементов образной структуры жестов у исполнителей в опере, драме или танце – единообразны, точнее единообразием отличаются сами «каналы» (архетипические структуры) мыслительного опыта, сообразуемые со сферами организации пластической выразительности. С этой точки зрения, теория выразительного движения неразрывно связана с понятием телесной пластики человека, интерпретируемой в широком смысле значения. Е.В. Горшкова, соотнося выразительное движение с компонентой фонового образования, проявляемой внешне как физическое перетекание одного телоположения в другое, одного движения к другому, определяет *телесную сущность пластики* как носителя (большого или меньшего, постоянного или изменяющегося) *напряжения мускулатуры* [532]. И только на этом уровне познания языка выразительного движения становится возможной актуализация очевидной границы специализированного профиля практик в пластических видах искусства: танцевального, песенного, инструментального, декоративного (изобразительное искусство, скульптура), архитектурного, поэтического, драматического и мн. др. Режимы (статичный, динамичный или абсолютный) затрачиваемой мускульной активности в них потенциально неодинаковы. В то время как с визуализацией, а также общими пространственными и временными аспектами телесной выразительности соотносятся практически все виды и формы пластической исполнительской деятельности.

Историческая линия эволюции жестов свидетельствует об уникальном усовершенствовании пластических невербальных «высказываний» от этапа психологических механизмов временной реализации (переживание) до значения *телесного хронотопа*, которое включает всю генетическую линию развития языка пластической коммуникации и его обновления, т. е. образование физических «величин» те-

лесности в формах осознанной деятельности. В этом значении хронотопа содержится качество материально-телесной организации не только как обособленной от окружающего мира пространственно-временной цельности и ее собственной уникальной специфики (согласно концепции хронотопа М.М. Бахтина: пространство и время места действия есть центр развития сюжета литературного произведения) [37, с. 234–236], но и «обрывность» материально сущего. Поскольку, как считает К. Ясперс: «Никакое оформление мира тел, от веществ и камней, вплоть до солнц, не бывает прочным; в их непрерывных изменениях остается то, из чего они возникают... Человек... узнает на опыте, что все имеет конец» [405, с. 272]. Это и есть признак динамичности времени, который разворачивает сознание как бытие пластичности (телесности) мышления, разрушая привычный ход границ его протекания.

Гораздо шире концепции выразительного движения в искусствоведении стоит анализ *языка тела* (С. Данкелл, Г.Е. Крейдлин, А. Пиз, А. Штангль). Начиная с 1980-х гг. в литературе, посвященной невербальному языку, все чаще используется новое смыслообразование «язык тела», которое трактуется как система внешних, двигательных-пластических, телесных сигналов – носителей «многоканальной» информации об эмоционально-личностных особенностях человека и с помощью которых могут осуществляться невербальные способы общения между людьми [см. : там же]. Современные авторы интерпретируют понятие «язык тела» как очередную форму художества в танце, которая поглощает качество значений первого уровня – выразительное движение и дает ему новую почву для теоретико-прикладного анализа и пластической интерпретации. Этот способ познания, не отклоняясь от общих законов теории языка тела, позволил «разорвать» прежнюю упорядоченную схематизацию *двигательно-пластических средств* во временной реализации выразительного движения и довести их до значения *двигательно-пластического поведения*.

Укажем на два основных направления, характеризующих *танец с позиций языковой организации и знаково-символической формы деятельности*. Первое – это способы распоряжения пространством; второе – временное построение движений и телоположений и их восприятие. В область задач первого плана исполнительских действий – распоряжение пространством, входят: траектории перемещения, ракур-

сы исполнителей, дистанции и зоны общения. Область задач второго плана – временная организация, означает реализацию и достижение желаемой символики действий, заключенной в рамки пластического процесса (срабатывают механизмы теории прямого и косвенного (иносказательного) смыслов передачи содержания текста – концепция Ц. Тодорова). *Временная организация пространства* диктуется «симметричностью» мимических выражений, «линейностью» и «зеркальностью» отражения жестов и поз, которые усиливают способы восприятия смысла пластического текста не только на уровне скорости, но и на уровне состояния, взаимопонимания и общения между пластически «выражающимися» исполнителями и зрителями за ними наблюдающими.

Материально-телесная организация в танце имеет изначально синтетические основания. С одной стороны, она продиктована тем, что уже было по своей сущности заложено в ее природе от окружающего мира, а с другой стороны – содержит свой собственный мир, замыкаемый культурой самостоятельного уникального мышления. В историко-вертикальном движении – измерение танца исторической и социальной направленностью *времени*, объединение культурного и художественного мышления проходило очень медленными темпами. К важным показателям, подводившим своеобразный визуальный итог во взаимодействии природы и духовного мира человека, можно отнести побудительные действия и переживания. Соответственно, в историко-вертикальном движении пластическое мышление не будет являться финальным актом психофизической работы сознания. Это есть непрерывный процесс перераспределения «культурного» и «художественного» времени в действительном окружении человека. В результате «культурное» время события способно центрироваться и переходить в «художественное» бытие, а человек оказывается вовлеченным внутрь него как в исследование процесса. В танце целостность мыслительного действия представлена не явленно, а в мышечной перспективе телесного зрения, и, вероятно, поэтому сама «зримость», в отличие от приемов ее достижения, наименее выражена в интеллектуальном соотношении мышления и движения. Построение подобного рода пространствопонимания затруднено артикуляцией – видимостью формы и мысленностью ее телесного выражения. Кроме

того, зрительные анализаторы способны улавливать сразу несколько опосредованных значений образа одного смысла. Пластическое изображение реальной видимости достигается в том случае, если осуществляемое мускульной мимикой движений воздействует на зрение телесными формами, уже получившими смысл зрительных знаков. Вместе с этим, танец (как и пластика) является не только результатом историко-вертикального движения, но и объектом геокультурной горизонтали. В данном случае диссертант имеет в виду не взаимодействие различных народных культур и традиций, а новый ряд возможностей в создании диалогического *пространства*. Ведь в танце реализуются дополнительные (механические и творческие) способы действия: конструктивные типы композиционных приемов, хореографическая образная среда, телесно-пластический и ритмический образ пространства. Ведется преобразование структурных компонентов и художественных средств танца в информативные системы понятий: а) *форма*; б) *процесс*; в) *функция*. Важно, что результаты данных значений не являются статичными или неизменными в рамках различных эпох, стилей и культур. Именно пластическая обособленность и непохожесть тела в танце свидетельствует о *практической* цели создания его бытия (технично-технологические особенности исполнения), а главное о том, что *тело способно влиять на мышление*. Закономерно возникает ряд вопросов: как происходит временная и пространственная кодифицируемость тела в мышлении? Является ли она цепью упорядоченных действий и последовательных процессов интеллектуализации с точки зрения воплощения форм сознания, поведения или состояния человека в танце? Наконец, какими способами можно обнаружить, понять, зафиксировать и измерить эту кодифицируемость?

Важно проводить семиотическое и хронологическое разделение между функциональностью мышления и языком тела. Так, *семиотическая связь* тела и мышления танцующего субъекта будет существенно отличаться от семиотической связи тела и мышления не танцующего человека (даже если он выступает носителем эстетической, коммуникативной или гедонистической функции, сложившейся в пределах значимой для своего этноса социокультурной информации – песенные тексты, пластические формы движений, пластические типы поведения, манера). С тео-

ретической точки зрения, феномен языка тела находит подтверждение своей диалогической тождественности не только в танце, но и в эволюции многих синкретических процессов пластического творчества и в механизмах работы символического сознания. В исторической реконструкции танцевального процесса механизмы функционирования физического тела и движения не всегда гармонизировали между собой как связи нормативного порядка системы и даже вовсе не совпадали на уровне сознательных биологических и эстетических рефлексий, т. е. законов выразительной пластики. Понятие «мыслящее тело» скорее соотносится с логикой психико / анатомо / физико / математического порядка и системой образно-ритмического реагирования в хореографии (более точное его значение заключено в биомеханике), которое сформировалось в индустриальную эпоху, а не с аутентичным пониманием явления (пластика, мимика, жест). Можно сказать, эту языковую сферу танца отличает постоянная «проверка» движения. *В классическом искусстве* она устанавливается через систему четких предписаний и норм для «выверения» статической (академизм) линии формы сценической балетной пластики, наконец, физиологическую программность движений, заключаемых в один единственный способ закона – эстетическая мера – «позиция». Пластическое мышление в классическом искусстве танца представлено рациональной упорядоченной схемой движений, имеющих единое и последовательное центрированное пространство (будь-то центр тяжести тела; линейность тела; визуальный геометрический центр и т. д.). *В неклассических формах мышления* языковая сфера танца выстраивается через механизмы своеобразной «перепроверки» способов самостоятельной реализации психической жизни физического тела, создаваемой в функциональных границах свободной пластики движения. В данном случае язык тела и воображение, детализация *нелинейной структуры* и способов фиксации «текучести» движения, а не «позиция» выступает физиологическим условием эстетического мышления (разума).

Соответственно, для того, чтобы тело приобрело форму и содержание «мыслящего» субъекта *деятельности* (заметим, не спонтанной или иррациональной и непланируемой формы творческой активности человека), ему необходимо сообщить для усвоения хотя бы минимальный набор «полезных» (художественно-

эстетических) действий. Объективно, в архаических способах мышления эти процессы имели антропологические и биологические основы пластического построения, а не эстетической буквальности движения в «чистом» виде. Отметим, что и в начале XVII века не «мыслящее тело», а именно «система» определяла структурную функциональность: порядок, методы и механизмы организации индивидуального – личного и коллективного – массового и группового сознания в танце.

Другой подтекст эстетически ориентированного языка «мыслящего тела» как определяющего степень его руководства в движении, заключается в том, что без дополнительных функций рефлексивной и координационной работы мускульных и нервных анализаторов, вообще невозможна интеллектуальная по степени воспроизводства работа физического тела в танце. Этот фоновый баланс достигается за счет «наработанности» *мышечного танцевального тонуса* (ставшего второй естественно ориентированной природой для танцовщика). При таком качестве осознанной физиологической типичности уже мыслящее (а не биологическое или только физическое) тело руководит анатомо / физико / математической и геометрической логикой движения. Тогда как сама по себе пластика, существующая в естественной среде *события* и рождаемая механической рефлексией действ, ничего не означает и не выражает с точки зрения специфических рецепторных ощущений, необходимых для создания внешне-телесного состояния танцевально-пластического человека. Иными словами, существование *тела физического* и есть непосредственно знаковая граница. Здесь происходит одновременное биологическое рождение и последующее, обусловленное естественными «ритмами» социальной эволюции культуры, «сворачивание» смыслового кода телесности. Последнее не всегда может послужить твердой основой для выделения сущности физиологической.

Физиологическое качество временной реализации языка тела свидетельствует о его художественной и эстетической самостоятельности. Это новое значение знаковой границы, пронизываемое, с одной стороны, локальными биоритмами природы и социума (т. е. «подражая» уже существующему, но вместе с тем вырабатывая уникальное), а с другой – универсальными творческими ритмами мышле-

ния и законами психологии искусства, преломляемыми в индивидуальном сознании каждого человека.

Таким образом, сущность языка *физиологического тела* в танце двойственна. В отличие от физической и биологической данности, она (сущность языкового выражения) имеет обособленное дополнительное предназначение – создавать в противоположность природе и социуму неизвестную до этого реальность, т. е. то, что мы называем произведением искусства, танцевальным повествованием или личным «высказыванием» хореографа (исполнителя, автора, постановщика). И в этом смысле физиологическое предназначение тела способно сосуществовать параллельно с биологическими и физическими показателями мышления. Физиологическое тело всегда «нормативно». Оно «уже» не есть «обычная» физическая телесная «данность» и именно поэтому физиологическое тело имеет отношение к пластичности танцевальной (хореографическим законам телесной организации, а не просто природной пластике тела). Являясь естественным результатом мышления социальной культуры, оно одновременно выступает и продуктом внешней формы искусства, и воплощением личности самого человека. Соответственно, на определенном этапе культурной эволюции, специфику развития физиологического тела следует искать уже не в общей антропологии, а в ее автономных (нормативных) разделах, исследующих области человека с определенными психофизически ориентированными способностями (спорт, гимнастика, бальный танец, хореография, балет и т. д.).

Полным антиподом физиологического тела в танце выступает «ненормативное» пластическое тело (постмодернистское искусство), порождаемое контекстом иного культурного феномена человека. Это технология Новой экранной эры и один из ее необратимых структурирующих идеалов – повиновение человека страху общедоступного одиночества. В таком качестве интерпретации, тело вообще перестает быть социальным продуктом действия: оно «здесь уже» ни биологическая, ни антропологическая, ни социологическая, ни физическая и не эстетическая «данность». Подобной концепции понимания тела как аутентичного способа существования человека в инклюзивной сфере практической антропологии придерживаются западные и отечественные философы (Г.П. Мейнингер, Ч. Тейлор, А.Ю. Шеманов).

Исходя из выше сказанного, можно констатировать, что в измерении антропологических смыслов феномена тела, стадильность «нормативное / ненормативное» приобретает значение диспута вечного обновления языка. Однако главное отличие ненормативного тела в хореографии все же существует и оно глобально. «Ненормативное» становится «полем» наслоения различных знаковых систем и кодов, которые уже невозможно оценивать с помощью классических способов контроля – позиция, мера, партитура, дисциплина, система и т. д. Есть только один источник вида перепроверки и способа его перестроения, которым и является сам человек.

Важно отметить, проблема актуализации телесного поведения и/или «речевого высказывания», сосредоточенного в языковом знаке танца и обусловленного внутренними и внешними механизмами творческого мышления возникла на границах философско-искусствоведческих знаний относительно недавно. Вместе с этим, уже на протяжении ряда столетий ученых – историков, практиков и теоретиков хореографического искусства волнует проблема символической связи сознания, замыкаемая рамками *телесного хромотона*. В нем пересекаются смыслы выразительного движения, физиологической перспективы тела и танцевального языка: *Ж.Ж. Новер* – «драматически выразительный танец» [265, с. 16] или действенная хореография (XVIII в.) [139, с. 176–178]; *К. Блазис* – концепция «телесный человек» [53, с. 34–35; 139, с. 195; 423] и теория выразительного жеста; теория и практика экзерсиса (XIX в.) [178, с. 115–117, 130–137]; *А.Я. Левинсон* – «духовное» и «телесное» – два уровня сущностного познания и совершенствования человека пластичного (нач. XX в.) [217, с. 11; 415; 416]; *А.Л. Вольтский* – анализ поэтической «речи» танцевальных движений и образно-поэтическая теория языка классической хореографии [94]; *М.М. Фокин* – эстетическая философия знака классического танца и импрессионистический стиль выразительности языка балетной пластики [141, с. 14–23; 363]; *Ф.В. Лопухов* – хореографический симфонизм (теория танцсимфонии) [141, с. 23–27; 110, с. 199; 227, с. 93; 245, с. 91] и физиологический абсолют академического тела [110, с. 189; 228, с. 240; 329, с. 29–30] и мн. др.

В анализе исторического и теоретического осмысления танца Левинсону удастся достичь ясности объяснения в границах движения не только между «духовной»

(внутренней) и «телесной» (внешней) формами жизни, которые претворяясь в естественной органике самого человека, впоследствии преломляются в материальной (вещественной) среде, но и между «механическим» этапом его совершенствования. Он предопределил анализ «стадиальности символизма» в танце: символическая ипостась и тайнопись духа – это «досценическая» фаза языка танца. Пластическое любовование формами есть начало сценического этапа, а соответственно и раскодирование языка знака танцевального движения как знака эстетического (балетное произведение и исполнительская культура танцовщика).

В начале XX века к трактовке танца как знака языкового и знака эстетического оказался близок С.Н. Худеков. В основах пластической формы творения, суммируя трехчлен *выразительные телесные движения* [естественные «вневолевые»: природа, душа и экстаз, и механические] – *ритм* [внешнее и внутреннее проявление мысли и тела как поэзии чувства] – *психология* [место, время, нация], теоретик и историк балета во многом предугадал будущность *художественно-эстетической целостности танца*. В понимание искусства танца Худеков стремился привнести структуру. Он видел ее в поэзии движений и в выражении определенного порядка в пространстве. Согласно логике автора, танец, в форме ритмичного движения и в согласовании с пластическими формами визуализации, совмещает в себе скульптуру и живопись одновременно, а благодаря неразрывно связанному с танцем ритму – искусства, родственные музыке. «Независимо от этого, танец имеет очень близкое отношение и к драматическому искусству, ведь мимика, жесты, позы, аттитюды – это средства для выражения драматических положений» [375, с. 11].

Опираясь на рассмотренные философско-методологические и искусствоведческие положения, **подведем основные итоги параграфа**. В аспекте культурантропологического процесса *пластическое мышление в танце* относится к структуре синтетических видов деятельности, которые преобразуя исторический опыт человеческой культуры в искусство, охватывают многие исполнительские стороны практического потенциала человека. Сознание, движение и мышление существуют в человеке независимо от того, каковым является его тело, тогда как пластика и пластичность не могут проявляться без телесности. Соответственно, субстанцией

выразительных движений в танце выступает именно телесность, а сознание разделяет эту форму произошедшего как процесс-представление. Иначе было бы непонятно, что это: обычное движение, пластичность или уже танцевальность. Но именно мышление делает все эти процессы (знания и узнавания, окружения во внутреннем и отражения во внешнем) окончательно состоявшимися, преобразуясь в силу языкового смысла танца.

Искусство танца, как компонент познания реального мира, выявляет свою собственную смысловую автономность и структурную функциональность в контексте знаков эстетических и знаков языковых. Выделим условно *линию эволюции танца как знака эстетического*:

- *эмоционально-психическая основа* формирует пластические состояния (фонологическая среда: звуки, голос; визуально-представленческая среда: выразительные жесты и мимика; гипертрофированная среда воплощения телесности: пантомима, пляска);
- *пластические мотивы* есть определенная модель поведения в действиях (исторически ритуал, обряд, пляска), выступающие в качестве объекта символики разума;
- *пластические интонации* формируют движение (оно же есть материальная единица), где инструментом выразительности выступает тело;
- *пластическая речь* есть поэтическое отношение человека к окружающему миру, проявляемая как способность переосмысливать действительность в художественных формах и исполнительских видах практик.

Как *знак языковой* (материально-идеальное образование) танец вскрывает эволюцию антропологической памяти и потенциальной коммуникативной способности языка пластики, относительно носителя его телесной организации. В основе этого функционирования лежит механизм расширения «свернутой» схемы языка танца (элементы пластики, движения, жесты, мимика, позы и т. д.) до границ целостного культурного текста (танцевальное произведение или танцевально-пластическое повествование).

Субстациональность знака языкового в танце:

- *естественные* (неосознанные) формы мышления (яркие эмоциональные всплески);
- *рефлексивные* способы отражения действительности (произвольно повторяемые пластические сюжеты и мотивы в условиях естественной среды обитания);
- *осознанно формируемые* (творчески переосмысляемые реальные и воображаемые) процессы телесного выражения как художественные построения текста.

Совокупность всех признаков в эволюционной линии развития языка танца ставит своим конечным результатом познание его символической деятельности. Особое значение принадлежит универсальным способам «проговаривания» психологических структур («желание», «восприятие», «ощущение», «память», «воображение» и др.), которые на определенном этапе языкового анализа танца, выступают законченными формами реагирования и способами мышления в пластических моделях поведения.

1.2. Этнопластические особенности мышления (на примере этноса мордвы)

В современном искусствоведении фактически не изученными остаются вопросы о становлении этнопластического мышления и особенностях его смыслового (содержательного) и форменного наполнения в танце. Природу возникновения структуры и содержания этнопластического мышления в истории мировой художественной практики (в том числе и в значении определенного вида сценической технологии) можно охарактеризовать, как многосложное и многоуровневое явление.

Этнопластическое мышление имеет междисциплинарную и интегративную сущность, производную от практической цели создания творческого продукта, образуемого из качества специфики конкретных форм культурно-исторической деятельности этноса. Именно этот фокус познания, во-первых, позволяет актуализировать терминологический пассаж «этно-» как особую самостоятельную форму и уникальные способы художественного мышления в границах определенных субститутов

чувственного и визуального восприятия вне хронологического контекста материальности. Во-вторых, обозначить временную стадиальность мышления в сфере пластических и поэтических феноменов «безактерского» театра (взаимодействие синтетических видов и жанров этноисполнительства, в основе которых отсутствует четкая система проработанности алгоритмических действий, программы технических средств, механизма знания в значении определенной технологии).

В рамках концептуального хода «*этнопластические основы мышления мордвы*»² под механизмами познания этнопластического кода понимается чередование историко-этнографических и антропологических условий формирования экологической среды этноса. Особенно значимыми для потенциала этнопластического мышления оказываются *культурные границы творчества*:

- *контактные связи* (мордва поправила свое промышленное и экономическое хозяйство наиболее активно во взаимодействии с русскими общинами);
- *развитые орудия труда* (особенно земледельческие) сказались и на «технологии» новых способов эстетического качества освоения пластических ремесел. Это такие нравственно-воспитательные ценности и ориентиры в передаче культурных приобретений, как: изготовление ювелирных украшений, рукоделие, вышивание, плетение, перебирание, окрашивание, вырезание, глиняное мастерство;
- *ручная работа* способствовала развитию моторики более сложных видов пластической исполнительской деятельности, например: визуальной, слуховой, голосовой, а также мышечной памяти.

Отождествление творческих способностей с историко-социальными явлениями конкретного этноса, прежде всего, связано с выработкой рациональных форм воспроизводства этнокультурного процесса (включая неосознанные формы переноса антропологических видов деятельности в сферу творчества). Любопытно другое, что различные стороны практического самораскрытия этноса проявляют себя с разной степенью динамики и значений в различных сферах социокультурной реальности. В частности, эстетическое взаимодействие у татар и мокшан или у татар и эрзян, исто-

² Мордва – древний народ и архогенетический этнос, включающий два крупных субэтноса – эрзя и мокша и обладающий собственным самосознанием, исторической и культурной памятью, этноязыками.

рически менее всего выражено в пластической идентификации танцевальных движений. Более всего этот зрительно-пространственный компонент прослеживается в костюмном комплексе традиционной праздничной и бытовой одежды (данное не относится к эрзянскому комплексу), учитывая другие символические и знаковые пересечения в формах обрядово-ритуальных действий. При этом визуально-пластическая функциональность, продиктованная областью элементов трудовых процессов, является неотъемлемым регулятором этнопсихологического согласования и гармонизации мотива эстетического поведения не только у мордвы. Взаимообусловленные стороны жизни мордовского этноса с соседними (русскими, татарами, чувашами и др.) народами являются типичными показателями данного проявления *образов* действия.

Закономерно, что на разных этапах исторического формирования человечества, этнопластическое мышление сфокусировало на себе разные «программы» способов и задач пластического исполнительства – подражание, имитирование, переживание, одухотворение и т. д. Определим некоторые положения этнопластической структуры мышления как модели [подробное изложение см. : прил. 3., схема №3]. Помимо базовых элементов формирования этноса (антропологические, физические и психические типы; исторические, географические и культурные факторы воспроизводства), подчеркнем значение *этнокомпозиционной составляющей пластического пространства*. Это традиционно присущие культурному творчеству образно-выразительные основы пластики: вербальные, фонологические (голосовые, звуковые, музыкальные), визуальные и гипертрофированные (смешанные этноисполнительские основы действий: *кинетические* – компоненты действия, связанные с трудовыми процессами; *синкретические* – речевые и трудовые, пространственные и временные, действия органов чувств и органов движения, мышления и поведения); *коммуникативные* – культура ритма, формирующая способы устройства ручного и звукового языка). Танец, имея «чисто» визуальные способы воплощения и восприятия, сопряжен с различными временными (музыка, звук, слово) и пространственными (драма, живопись, скульптура, архитектура) видами деятельности человека. Это означает, что в границах пластической реализации условной среды функциональные действия человеческого мышления обусловлены архитектурным качеством про-

странствовопонимания. Основной акцент падает не столько на специфику организации культурных процессов, сколько на понимание архитектоники как способа самоописания среды, рефлексии – ментального качества понимания и переживания пространства в практических формах культурного существования этноса. Исходя из этого, *этнопластическая модель мышления* позволяет шире взглянуть на проблему происхождения языка телесной выразительности. В этнографической плоскости изучения древних культурных текстов построение композиционного пространства разрабатывается как физический и временной феномен *ритмического языка-основы*, во многом соответствующий биологическим ритмам самой жизни. Тогда как функциональная недифференцированность творческих способностей приводит к гипертрофированным формам создания *семантики* этнопластики как продукта пластическо-аналитического и интеллектуального процесса мышления.

Поэтому *компонента этнопластической структуры мышления как «модель»* имеет важное доминирующее значение в пределах внешних и внутренних механизмов функционирования исторических эпох. *Во-первых*, она обращена к глубокой архаике и аутентичности (всеобщность, массовость, общедоступность) фольклорного периода, характеризующего локальность, стихийность и изолированность признаков творческого мышления. Накопленный в результате культурно-исторической социализации общества художественный опыт этнопластических традиций позволил обозначить в работе новое качество антропологических средств мышления как будущего материала свойств языка и «программы» театральности – «фольклорный период». Это определенный исторический этап (или уровень) формирования архаического художественного текста языческого образца. Его отличительными особенностями являются: способность адаптироваться в бытовой и окружающей среде человека, создавать новые конфигурации элементов пластического мышления (например, переход акустических средств мышления в оптические и наоборот), не разрушая границы ментальной пространственности восприятия. 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 бытоподобие. *Во-вторых* – компонента этнопластической

структуры мышления неразрывно связана с историей, географией, антропологией, а также ареальными границами становления культурной этнопсихологии конкретного народа или малых этнических групп, сложившихся в результате ассимиляции и взаимодействия с соседними народами. В данном случае на первое место выходят генетические формы самовыражения, пространственной активности и открытости культурных границ каждого человека.

Инновационным для культурно-исторического исследования этнопластики будет выявление антропологических особенностей театральности в контексте визуально-пространственной пластической среды мордовского этноса путем анализа эмпирического материала согласно заданной структуре.

В рамках актуализации проблематики «особенности театральности в контексте этнопластического мышления» используется комплексное понятие *«трактованный мотив перспективного пространства-времени»*³. В этнопластическое изучение мышления оно введено в связи с тем, что проясняет теоретическую возможность обоснования архитектурного устройства пространства в древних и современных культурных практиках этноса. Благодаря пониманию архитектуры как *способа самоописания* культурного процесса, появляется возможность артикулировать взаимоперемещение одних элементов структуры в другие коммуникативные формы. Определить, как устанавливаются гибкие связи между акустическими и оптическими действиями, между речевыми и ручными актами, образным и вещественным миром. А именно, как происходит сдвиг в конфигурации новых значений языка тела, не разрушая старые конфигурации времени мышления.

Многие обрядово-ритуальные практики мордвы в научной литературе имеют описательный характер текстов, однако они почти не исследуются в искусствоведческом направлении. Поэтому, несмотря на то, что некоторые образцы ритуального и фольклорного быта выявляют образную составляющую и сюжетное содержание,

³ В основу развития данной терминологической формулировки положена методология историка искусства М.И. Свидерской. Ученый изучает историю итальянского изобразительного искусства эпохи Возрождения и стремится теоретизировать перспективное (трактованное, т. е. тончайшим образом «рельефно» соотношенное) пространство в плоскостной ориентации (создание глубины и ритмического моделирования движениями, пластикой тел, согласованностью и пропорционированием пластического ритма) мотивов как результат закреплённости архитектурных структур в произведениях указанной эпохи.

их еще только предстоит обосновать, трансформировать и интегрировать из традиционной области эмпирических исследований в закономерность «видимых смыслов» феномена этноисполнительства, обладающего внешними особенностями мотивации культурной среды и своей конкретной конструируемой реальностью. Данный инструмент анализа, во-первых, позволит изучить, плоскостную ориентацию телесности через перспективу ритмических форм движений и пластики тела. Во-вторых, выявить «зоны» архитектурного пространства ритуальной образности, которые имеют «скрытую» динамику развития, как в плоскостном и рельефном соотношении мотивов ритуально-обрядовых действий, так и в содержательном (драматургическом) плане взаимодействия элементов мифопоэтического строя мировоззрения. В-третьих, вскрыть метафоричность смыслов этнопластического мышления, подняв их до уровня критического и аналитического дискурса: согласованные и гармонизируемые объекты действий в границах моделирования синкретических процессов древней поэтики. Результатом станет «закрепленность» и «прочтение» специфики этномышления, актуализирующего не только культурно-исторические особенности жизнедеятельности мордовского этноса, но и осознание основ физиологического пропорционирования телесности как синтеза семантической связи пластики и пространственно-временного ритма событий.

Однако именно при таком подходе – обнаружение условий и причин антропологической реальности построения пластического пространства (в том числе и исполнительского) во множестве ее взаимодействий и взаимосвязей, становится возможным достижение объективных результатов поиска и познания проблемы как феномена. Поскольку отдельные части этой некогда изолированной пластической среды (обряд, ритуал, пляска, игра, хоровод, пение, словотворчество) организуются особым практическим и аналитическим способами. В нашем случае – это евразийские границы субэтносов мордвы – мокша и эрзя, раскрываемые в пределах определенного восточноевропейского и славянского типов мышления с учетом изменчивости и влияния историко-этнографического и антропологического факторов данной ареальной формы культуры.

Изучение антропологических особенностей театральности (общие положения теоретической части вопроса рассмотрены в 1 гл., параграф 1.1) в культуре мордвы невозможно без обращения к историческому, антропологическому, этнографическому, географическому, художественно-эстетическому и культурологическому синтезу явлений. Самостоятельные качества этнотанцевального знания (композиционные и драматургические правила построения рисунка движений, ракурсов и положений корпуса, основного шага и разновидностей поступи, характерных перестроев в пространстве и т. д.) возникают и преобразуются во внутренних генетических связях и во внешних процессах этнопластического мышления: 1) антропологических свойствах культурной среды этноса; 2) содержании и формах пространственного и пластического строя; 3) архитектурных структурах [прил. Е., тема №14] ритуальной образности. Не менее важной и специфической проблематикой оказывается: определение места этнопластического мышления в общей систематике культурно-исторической фаз этногенеза. Следовательно, несмотря на то, что центром историко-искусствоведческого исследования выступает этнопластический модус структурирования танцевальной активности мордвы, мы обязаны его рассматривать не только на фоне ближайшего (современная этнография, фольклористика, эстетика), но и дальнего (антропобиологических и генетических ритмов, а также историко-географических и климатических колебаний в системе процессов ландшафтообразования и других измерений) окружения. Лишь только после этого можно объективно говорить о типовых закономерностях и реконструкции в сфере становления синкретических *этнопластических танцевальных структур*.

Этнопластические танцевальные структуры имеют синкретическую природу происхождения, являются одним из направлений в общей структуре исполнительских видов деятельности, образуют цельность этнопластического строя мышления. Условно понимаются как внешнетелесные функциональные (зрительно-пространственные и ритмические) формы древних *исполнительских практик*, которые образовались в текстах ритуальных и обрядовых действий [там же, тема №10], теологических воззрениях [там же, тема №11] и мифотворческой природе явлений, а также бытовой, социальной, материальной и духовной среде обитания мордвина. Синкретические

основания этнопластической танцевальной структуры позволяют проследить эволюцию танцевального движения от архаического процесса пластикотворчества до формирования его как конкретного средства и условия самостоятельной материальной единицы (состояние, поведение, знак) в семантическом мире произведения искусства.

Исторически пластические виды исполнительской деятельности неразрывно связаны с культурой обрядов, ритуалов, обычаев; их названиями и типологией, наконец, трансформацией мышления и обусловленностью изменений, происходящих в культурно-историческом времени социума. Метафизическая точка зрения способна дополнить академическое исследование в области древних исполнительских структур у мордвы, т. к. она позволяет их рассматривать как «безактерские» и «безтеатральные» пространства творчества, потому что компонента аналитического и эстетического мышления во многом еще не носила самостоятельного характера, и долгое время не выделялась в образно-пластическую комплексную среду. Пластические танцевальные структуры (жест, мимика, пантомима и мн. др. жанровые элементы древней плясовой культуры) выступают закономерными носителями этнопластической модели мышления и являются одной из опосредованных компонент этого творческого процесса.

Определенную цепь эволюции вскрывают процессы обновления языка этнопластической выразительности, в которых элементы телесной пластики фиксируются (через наблюдение, показ, повторение и запоминание) в мышечной и подсознательной памяти человека, как правило, неосознанно и на генетическом уровне. В этом, собственно, и заключается историческая и теоретическая сущность произрастания феномена исполнительских структур пластического этнотворчества. Последние также имеют внутренние и внешние устанавливаемые связи, проявляемые в разных (скрытых и открытых) видах творческих способностей, организуемых как по линии этнической схожести, так и по линии культурной самостоятельности.

Остановимся на концепции исторического процесса – теории «пассионарности» Л.Н. Гумилева. Особую область исследований в аспекте «этнос – ландшафт» составляет Евразийский континент, а именно его внутренний центральный район – Евразия. Феномен этногенеза, в данном случае, показывает, как «неповторимое со-

четание ландшафтов, в котором сложился тот или иной этнос, определяет его своеобразие – поведенческое и во многом даже культурное» [125, с. 6].

Специфика подхода Гумилева к изучению проблематики местонахождения и месторазвития этноса коренным образом отличается от фундаментальных и прикладных исследований местных национальных ученых в области теории и истории мордовского народа. Так, В.И. Козлов [183; 184; 460], Н.Ф. Мокшин [246; 247; 250], В.А. Юрченков [399] и другие стремятся выявить и объяснить его происхождение на основе археологических, исторических, географических, этнографических, антропологических, а также историко-летописных и фольклорных данных через механизмы связеобразований. Гумилев отыскивает такие аспекты исторического синтеза, которые оказывают всестороннее воздействие на этногеографическую целостность народов, населивших и приспособившихся к ее ландшафту. Это такие неожиданные для исследования культурно-исторического становления и развития этноса ракурсы, как: смена повышенных увлажнений и атмосферных фронтов, колебаний солнечной активности, биологической энергии этноса, космической антропоэкологии, приводящие к изменениям границ между климатическими поясами и зонами растительности.

Безусловно, исторический синтез Гумилева оказывается ближе к проблематике этнопластического изучения мышления, поскольку данный метод не отрицает исторического значения эволюции в процессе становления этноса, но в отличие от него позволяет приблизиться к иным генетическим факторам и формам возникновения этнокультурных стилей в системе поведения определенного народообразования. Выделим факторы, образующие познание этнического времени и пространства как начала происхождения культурной способности мордвы [подробнее см. : прил. Д., тема №1]. С одной стороны – открытое перемещение и свободный выбор способа жизни, как собственно и сама способность к пассионарности, устанавливающая варибельность стереотипа поведения, в совокупности являются первичным генетическим «знаком» финно-угорской ветви народонаселения (эсты, ливы, горные и луговые марийцы, мордвы эрзя и мордва мокша). Для нее характерно: генетически переносимая пассионарность на широкие ареалы; контактные связи хуннов и гуннов (158–350 гг.), проходившие не на уровне ассимиляции друг друга, а на уровне сим-

биоза культур [125, с. 150]; сигнальная наследственность (этническая традиция) – «тюркская доблесть» и «угорское упорство»; по психологическому складу – скифская культура «звериный стиль». Географическое и этническое приближение мордовского этноса – это энергии двух древних направлений племенных обществ хуннов и гуннов (точнее после двухсот лет соседнего проживания, уже их потомков – угров) [там же, с. 146]; ландшафтная граница в системе культурных взаимоотношений гуннов и финно-угров до V в. – степь и лес. С другой стороны – это качественный признак того, что этнопластическое мышление в системе этногенеза способно формировать и вырабатывать определенные формы биологической, творческой и социальной энергии (активности), не зависимо от вливания в них инородных этнических элементов. Опираясь на нетрадиционные подходы теории пассионарности Гумилева, можно констатировать, что мордва принадлежала к такому типу этнических пассионариев, которые: 1) не стремились переделывать ландшафт (бортники, охотники, собиратели, рыболовы, земледельцы); 2) их физические данные были зависимы от среды (в частности, высокий и малый рост отвечает за функцию пищи); 3) психические же качества сформировались благодаря образу жизни (а он был в достаточной степени «мобильно» организован); 4) ландшафт во многом, предугадывая на род занятий, определил экономические возможности этноса. Между тем, эти последние признаки (экономические) выстраивают ареальные границы самостоятельной этнической культуры мордвы: а) пассионарно как региона: Волго-Уральское междуречье, II в. ; б) в системе этногенеза (как фазы активной адаптации человеческих коллективов к среде – этнической и природной с выработыванием навыков адаптивного и стереотипного поведения); в) в системе этнических отношений – особая культура, возникшая между Востоком и Западом, вследствие уникальной судьбы носителей хуннской пассионарности.

Разумеется, все изложенные закономерности имеют верхнюю хронологическую границу, которая уходит в культуру, индустриальное и цивилизационное развитие этносов. Однако уже исходность импульса *этнопластической способности мордвы в системе этногенеза древних угро-финнов* показывает, что это был открытый тип взаимодействия в контактируемой среде нароодообразований, а также фор-

мирующихся под влиянием ландшафта, синтеза атмосферных явлений первичных и взаимообусловленных комплексов телесной материи движения – физическая форма (облик), психический склад мышления и биологическая энергия этноса.

В современной этнографии Н.Ф. Мокшин выделяет бинарную основу в этноструктуре мордвы. «На наш взгляд, эрзю и мокшу правильнее считать не этническими группами, а субэтносами, под которыми подразумеваются отмеченные специфическими чертами культуры совокупности людей внутри этносов, обладающие самосознанием» [246, с. 63]. Следовательно, ни термин «этническая группа», ни термин «этнографическая группа» не являются генеалогическими показателями этноструктуры. Первый – этническая группа, потому что имеет черты всего лишь как внутреннего подразделения этноса, обладающего самосознанием или «осколками» этноса. Второй – этнографическая группа подходит для определения локальных (опять же внутренних) процессов подразделения этноса – народа, у которого хоть и имеются отдельные специфические элементы культуры, но которые, как правило, им не осознаются. И только «субэтнос» и «субэтносы» – эрзя и мокша, определяются ученым в значении основных носителей самосознания в этноструктуре мордвы XIX – нач. XX вв.

Основной целью ставится задача: выяснить имеет ли мордовский этнос пластический стиль мышления в танце, в котором есть своя пространственная определенность. Как уловить, зафиксировать и измерить антропологическую функциональность танцевальной способности? В данном случае способности рассматриваются выше уровня этнических стереотипов поведения. Их оценивание проводилось согласно ступенчатой структуре анализа научных данных: этническая антропология и физические типы мордвы (В.В. Бунак, Г.Ф. Дебец, К.Ю. Марк, Н.Ф. Мокшин, Н.Н. Чебоксаров и др.) в совокупности характерных черт этнической дерматоглифики (В.П. Алексеев, Г.Л. Хить) [подробнее об этом см. : прил. Д., тема №3]; показатели психических свойств наследственности (С.И. Баляев) [там же, тема №4] и социальных факторов (костюм, промыслово-трудовая деятельность) [там же, тема №5; прил. Е., тема №6]. Хронологические рамки исследования проработаны в пределах XIX – первой пол. XX в. (М.Е. Евсевьев, Н.М. Малиев, П.И. Мельников, И.Н. Смирнов) и второй пол. XX в. [прил. Д., тема №2]. Следуя требованиям ре-

гламента диссертации, мы укажем лишь на некоторые результаты, достигнутые в ходе аналитическо-сравнительного анализа.

Определено, что антропологические признаки мордвина: длина тела, морфологическая высота и указатель анатомического строения кости, которые в целом играют не последнее значение в вопросах этнической физиогномики, отсекают некоторые положения, ставшие традиционными в художественном и эстетическом истолковании этнического танца мордвы. В этом смысле, обнаруженные на рубеже XIX–XX вв. в антропологических группах эрзян и мокшан мезокефалия, брахикефалия и грацильность при неизбежности массивного сложения верхней части корпуса, а именно: широкое строение линии спинного и плечевого отделов скелетной кости (в особенности у женщин), не могут быть интерпретированы как генетически и анатомически предрасположенные формы для физиологической танцевальной активности. Отсутствие других ориентированных (генетических, анатомо-физических и пластических) способностей к танцеванию – пластическая подвижность, мягкость, легкость, лиричность, грациозность, мелкая пластическая «речь» (острая, прерывистая и динамическая фактура) у мордвы в известной степени не представляются адекватными этому смыслу. Это объясняется наличием исторически присущих для элементов этнической телесной формы преобладающе развитой системы костной ткани, а также «тяжелых» мышечных связок. Специфика «неотрывания» стоп от поверхности пола также является типической манерой пластического шага и признаком активного удержания устойчивости тела в пространстве, но при этом характерным признаком потери его пластической танцевальной функции. Так, соблюдение антропологических ресурсов стояния на полной стопе, максимально усиливает площадь опоры шага, дает разнообразие амплитуд качания корпуса, но, как известно, подобное исполнение превалирует композиционной и ритмической монотонностью рисунка движения.

Для этнического языка-основы танца у мордвы подобное происхождение пластической структуры вполне естественно и оправдано с точки зрения согласования физико-биологического конструирования тела и географической функциональности ландшафта – лесостепь. В генетической линии пластического языка шага не случай-

но выделилась распространенность своеобразного «топтания», «топания», «потопывания», «притопывания», «перетопывания», «ударяния» и другие разновидности способов в манере поступи на одном месте. Элементы деформации телесного движения были продиктованы обусловленностью мордовского этноса антропологическими и физическими типами сложения, а также архаическими формами кроя костюма. Данные параллели, что неслучайно тоже, нашли свое отражение в песенной и в музыкальной исполнительской культуре мордвы – неоднократно повторяющийся звук в основе развития этнического мотива – «бурдон», а также в принципах «бурдонной полифонии» (авторы этого открытия в теории мордовской музыки профессор, доктор искусствоведения Н.И. Бояркин и Л.Б. Бояркина). Таким образом, некоторые элементы анатомического строения организма, преодолевая историческую и биологическую эволюцию, все же пронизывают генетические основы физиологии этночеловека и проявляются не только в его внешнем облике и физической объективной реальности – «массивность», «грузность», «крепость» и «сила», но и в уникальности этнопластических феноменов (в том числе танцевальных). Это умеренный ритм движения, преобладание монотонного интонирования в основах шага и почти всегда статичная вертикальная ось постановки корпуса [подробнее об этом см. : прил. Д., тема №5]. Сохраняются эти признаки и во второй пол. XX века, несмотря на то, что к этому времени серьезные антропологические и социальные изменения претерпевают уже оба субэтноса. Так, в исследуемых восточных антропологических комплексах мордвы ученые выделяют преобладание высокого роста и массивность именно у эрзянских групп и более низкого показателя роста у мокшанских, почти полностью исключив из измерения последних массивное сложение и брахикефалию. У субэтноса мокши выделены более узкий головной указатель и общая грацильность с монголоидной примесью этнических групп.

При всем этом, нельзя объективно точно утверждать, что за становление элементов этнопластики и субъектность (картинность, ритмическая живописность движения) этнопластической телестности отвечает один и тот же тип информативности – антропологический указатель (физический облик). Прямо противоположными историческими типами соматической связи у мордвы выступают такие раз-

вываемые психофизические составляющие языка семантического пространства, как: психоэмоциональные и динамические особенности жестового коммуникативного стиля, сосредоточенные в формах вербальной и невербальной «речи», коллективного общения, этике и манере поведения. Эти особенности обнаруживаются и в темпах, и в цикличности трудовой деятельности, в практике декоративно-прикладного мастерства, а также в специфике многоголосия и в инструментальных исполнительских этнотрадициях.

Соответственно, антропологические и генетические качества, лежащие в основе потенциальных возможностей и резервов анатомического аппарата тела этночеловека, в дальнейшем влияют на видовую функциональность его физической организации. Они формируют типическую манеру пластически мыслить, способствуют выработыванию «программности» пространственно-визуальных элементов восприятия тела и мышления.

На данном этапе исследования важно учитывать уже не только антропологические особенности (измерения и показатели физических типов), но и экологические факторы в среде этноса, формирующие его психофизическую нишу.

Генетическими показателями в развитии психофизической линии пластического мышления у мордвы выступают: острота слуха; зоркость; чуткость, сосредоточенность и осторожность; физическая выносливость; чувственность к восприятию цвета и запахов; предугадывание и прогнозирование явлений погоды. В свою очередь, это не независимые формы общения с окружающей природой, а поведенчески оправданные способы вхождения древних предков в этот материальный и духовный порядок организации жизненного пространства. В этнопластическом мышлении генетическая связь между движением, телом и сознанием поддерживается через возможность свободно и физически ощущать (внутри тела и кожным рельефом) температуру атмосферных фронтов (а также переживать разнообразные явления в перемене времен года), свободно передвигаться, видеть и слышать многоликую мелодию звуков окружающей лесной природы. Они же («симптомы») как своеобразные продукты формул творения (внешний и внутренний быт) не могут быть вырваны из контекста мышечных, физических, имитативных, духовных, интеллектуальных,

эмоциональных и экологических свойств телесной организации памяти, образующих для этноса синтетический «экран» – моделирование смысло- и мыслеформ пластического строя пространства.

Мордовский этнос, проживающий в средней географической полосе (в которой пролегают леса и степи, реки и озера), а также в условиях умеренного климата, генетически отличается психологией и характером своего пластического поведения, а соответственно вырабатывает разную биологическую и культурную энергию способности/традиции. Носителям подобной анатомо-физиологической наследственности будут чужды врожденная «импульсивность», «полиритмичность», а в некоторых случаях «прыгучая» (на языке музыкального искусства аллегроя) характерность движений, заложенные в генетическую линию образа жизни южного жителя и неосознанно фиксируемые пластикой его тела [дополнительно о специфике ахилловых связок и амортизации коленного сустава в рессорных движениях см. : прил. Д., тема №5]. Медитативные ресурсы пластического типа азиатских культур заключаются в лирико-певучем стиле «глазного поведения» (Г.Е. Крейдлин) и контактной визуализации жестов, но они также не являются характерными для мордвина. Индоевропейским танцевальным культурам свойственно более активное ритмическое и разноплановое физиологическое конструирование пластики в работе верхнего, поясничного и бедренного отделов, но и они оказываются прямо противоположными этнопластической характерности телесных движений у мордвы. Наконец, полифоничная структура «замедлений» и темпоральная вибрация пластики, преобладающая в основах языкового двигательного строя у северных народов, также будет являться чрезмерным признаком для этнопластического стиля телесновыражаемых феноменов мордвы. Хотя как переработанные элементы в структуре обрядового комплекса действий и ритуально-образных планов телесного мотива, необходимо признать, они эпизодически вкрапливаются в историческую ткань этнической биографии и пластическую память мордовского этноса.

В противовес пластической культуре народов южного полушария, относительно средней полосы евроазиатских народов, можно поставить такие качества стиля, как: «инертность», «моногамия», «стабильная линия горизонтали стоп» (за

небольшим разнообразием промежуточных, но не основных типов шага – «припадания» на носок, акцентирование шага на пятку, реже на полупальцы). Пластичский стиль передвижения (поступь) у мордвы только внешне и физически тождествен танцевальной способности европейских и азиатских народов. Это вариант касания поверхности с привлечением в работу всей анатомической системы и группы связочных мышц, крупных и мелких отделов кости стопы, но на физиологическом уровне в этом своеобразном «исполнительском театре поступи» будут восполнены абсолютно разные психические рецепции, мускульные (даже не затрагивая элементы мышечного профессионального аппарата танцовщика) и биоэнергетические рефлекссы.

Следует также учитывать, что сама по себе антропофизическая реальность не способна создать танцевального рельефа пластики. Происхождение данного феномена следует искать в механической природе действий и органическом слиянии движения с его ритмической основой (в частности, проистекающей из словесной, поэтической, музыкальной и изобразительной функции исполнительских стилей). Именно в синкретическом качестве протекания рефлексии и вневременной упорядоченности явлений (сакральное, архаическое, архетипическое), физическая и психическая рецепции способны из примитивной формы бытия моделировать «искомые» (танцевальные) физиологические процессы мышления. В свою очередь, именно последняя переходная стадия: от физического к физиологическому – «внешнетелесному состоянию» отвечает за создание объективного «экрана» (показателя) «эмоциональной» этнокультурной активности тела как нечто внешне-выраженного, а не просто в естественных условиях рефлекторно прожитого события. Правомерно, что в «фольклорный» период этнопластического «театра» мордвы, добиться согласованной механики тела и телесного движения было невозможно в силу отсутствия самостоятельных «формул» и художественно-эстетических законов проведения танцевального движения. Поэтому, естественно, в аутентичных представлениях этноса при построении пластической манеры телодвижения превалируют антропологические качества мышления над физиологическими. Вместе с этим, подобные соматические качества обладают вполне эмоциональными и визуализированными формами

измерения времени пластического выражения, а значит и эстетически (осознанно психофизически) ощущаемой «поверхностью» (например, событие – переживание). И это гораздо важнее, чем отдельное движение, так как речь идет о специфике становления цельности языкового строя в мышечной памяти этночеловека (мордвина). Присутствуя как потенциально необходимые психофизические элементы поведения в окружающем пространстве, в результате интеллектуальной способности людей их понимать, преобразовывать и предвидеть, запоминаемые в естественной среде образы и тексты смещаются к материально сущим показателям семантического мира.

Таким образом, **этномышление** – это понятие, апеллирующее к антропологическим, географическим, культурно-историческим факторам, а также точному знанию ландшафтообразования в развитии определенного этноса. В своем конкретном существовании этномышление признается проекцией реального исторического развития этноса, которое способно функционировать на основе традиций глубокой древности, различных ментальных ценностей и культурных установок самосознания. Этнопластическое (также как и пластическое) мышление зависит от социокультурного контекста и может проявляться по-разному. Однако **этнопластическое мышление** есть всегда динамический процесс соматического бытия (ценности самого тела) человека в его взаимоотношениях с разумом, безотносительно к классической завершенности видов и типов пластического мышления. Это всегда «более» или «менее» ориентированно выраженные антропологические основания в практике творческих способностей или значений творческой деятельности: что-то вижу, а что-то не вижу, что слышу и запоминаю, а что-то не слышу, что-то чувствую и воспринимаю, а что-то не ощущаю из реальной и окружающей действительности. Отсюда что-то из физической жизни воздействует, а другое диктуется мыслительными процессами восприятия и понимания. **Функционирование эпластического мышления в области творческой двигательной способности** связано с практикой конкретных жизненных ресурсов, генезисом физических типов и морфологией природных данных, при которых происходит становление ближайшего пространства тела (природная основа) и телесности (интеграционные процессы информационных взаимодействий: совокупность опыта сознательных и

бессознательных, комбинации биологических и духовных, социальных и культурных качеств) этночеловека. Постепенно, выходя из ограниченной сферы жизне- и бытоподобия, антропологические основы мышления обращаются к *телесной изоляции* человека – человека этнопластического. На данном этапе исследования важно учитывать не только антропо-биологическую составляющую в художественно-эстетическом пересечении тела и мышления, но и ментальную границу и основу (*идеи, образы, эталоны*) этнопластического в мышлении: то, что является смыслом пластического и танцевального для одного этноса, может быть лишенным этого смысла в объектах «исчислимости» у другого.

Однако на эти проблемы уже не способны ответить механизмы общего антропологического знания, даже при условии обнаружения и обоснования в них эстетического предмета реальности – этнопластического, а значит, эмоционального и чувственного тела. Результаты антропологического анализа этночеловека необходимо дополнить комплексно-ориентированными основаниями происхождения танцевальной способности, представленными в этнической этнографии и фольклористике.

1.3. Этнопластика мордвы в научных исследованиях и художественных практиках

Выясним, какую дополнительную темпоральную трансформацию претерпевают антропологические признаки телесной пластики, интегрируя полученные данные из источников этнографических исследований и художественных практик (фольклор) в область современной культурологии и искусствоведения. Рассуждая о правомерности сближения контекстов пластической структуры танца и историко-этнографических материалов [прил. Е., тема №3], следует понимать, что в пределах научной схематизации «телодвижение» и «телоположение» подсистемы «антропологическая», «психическая» и «эстетическая» у мордовского этноса выступают, чаще всего, локальными образованиями. Это определяет спорный характер эмоционально-эстетического измерения пространства-времени внутри механизмов функционирования этнопластической модели мышления. Затрудняет обобщение признаков

пластических структур в художественно-эстетической целостности этнического танца и требует продолжения актуализации и глубокого комплексного подхода.

Долгое время особенности этнической пластики мордвы специально не изучались. В контекстах самых разных исследований подмечались отдельные штрихи, детали походки, манеры, выделялись элементы костюма и мокши, и эрзи⁴. Первые обстоятельные сведения в науке, созданные как этнографические тексты и классификации о «пластически движущихся и пластически высказывающихся» исполнителях у мордвы относятся к началу XIX в. (М. Попов, К. Фукс [там же, тема №2, 4] и др.). В середине–конце XIX века появляются фундаментальные и прикладные труды по истории и теории мордовской культуры: М.Е. Евсевьев, В.Н. Майнов, П.И. Мельников (А.И. Печерский) [там же, тема №1], К. Митропольский, Н.В. Прозин, И. Русанов, И.Н. Смирнов. В начале XX в. к ним добавляются историко-этнографические работы К. Мильковича, П.С. Рыкова, А.А. Шахматова и др.⁵

Наибольшее выражение антропологические мотивы облика мордвы (в частности женского пола) получили в историко-этнографических работах К. Фукса (1839 г.) и И.Н. Смирнова (1895 г.). Авторы описывают этническую внешность в многогранных (прежде всего пластического и стилистического качества) образах физического языка тела. Обобщенность физического и визуального портрета эрзянской девушки, проработанная Фуксом, выглядит так: они «высокого роста, плечисты и до старости ходят прямо; между ними встречаются с правильными и очень красивыми лицами. Из всех финских племен мордва есть народ самый здоровый и стройный» [518, с. 108]. В отличие от данного примера, визуальный ряд антропологического комплекса у Смир-

⁴ В современной этнофольклористике указанные материалы чаще всего переосмысляются хореографами-теоретиками в значении признаков танца, сдерживающих пластическую активность в движениях корпуса, рук и ног.

⁵ О прежней «учености» танца мордвы, однако не лишенной антропоэстетических признаков пластического мышления, закономерно свидетельствуют разрозненные представления историков и этнографов. Конкретно о динамичных (мелких) движениях, а также об активном поднимании («подпрыгивании») или отрывании стоп (не путать с прыжками) от поверхности земли (или пола) упоминают в первой четверти XIX столетия – М. Попов [498, с. 138.], в начале XX в. – М.Т. Маркелов, К. Милькович [482, с. 818–832], П.С. Рыков [307, с. 67], А.А. Шахматов [380, с. 115–116, 125, 135–137, 229–230, 701–703, 716], реже в конце XIX в. – М.Е. Евсевьев [153, с. 358–360], В.Н. Майнов, П.И. Мельников [482, с. 87–88], К. Митропольский, Н.В. Прозин, И. Русанов. Красота и грациозность у мордвы обозначаются в текстах К. Фукса (у эрзи – нач. XIX в.) [492, с. 98], Прозина (вторая пол. XIX в.) [500, с. 244]. Наоборот, отсутствие «изящности» и «грациозности» в походке у мокшанок находим в работах И.Н. Смирнова (кон. XIX – нач. XX вв.) [327, с. 114–115]. Но и эти качества пластики авторы неопределенно приписывают то к манере поведения и психологическому контексту, то анатомическим значениям, а также внешнему строению и физическим этническим типам мордвы, наконец, произвольно и обтекаемо – элементам пластической «речи» танца, созвучной древним синкретическим исполнительским комплексам и сюжетам (визуальным, фонологическим (звуковым) и гиперпрофированным).

нова наиболее развернут по форме и соответствует синтетическому «проговариванию» элементов в мотивах этнографического портрета [см. : 327, с. 114–115]. Приведенный Смирновым пример женской (у мокшанок) манеры «держания» корпуса («несколько откинутый в зад стан»), дает основания предполагать существование разновидностей элементов у данной этнической группы, а также заимствования из марийской культуры танца. Даже ничего не говоря «конкретно» о танце, в этнографическом тексте Смирнова обнаруживается особый показатель строения тела, т. е. портретная визуализация пластики: «стан» – «корпус» – «позвоночник».

В этнопластической модели мышления понятие «стан» трансформируется во времени и имеет неодинаковые значения. В отличие от конца XIX века, в начале XX столетия «стан» – это уже не антропологическая особенность строения тела, а эстетическая компонента определенного стиля и характера поведения человека – «походка». В данном случае манера понимается как совокупность элементов естественной физиологической структуры (координации в движениях различных частей тела, действующих относительно корпуса и соразмерных линии шага). В первом случае (по текстам Смирнова), походка не может быть олицетворением «взад», но прямой корпус (или позвоночник), откинутый слегка «назад» выступает специфическим анатомическим показателем антропологического строения тела. Во втором случае (по текстам М.Т. Маркелова) «стан», наоборот, проверяется манерой («мерой») шага, т. е. походкой, ввиду чего уже может рассматриваться как компонент фигуративного решения пластики тела. У мордвы существовали даже свои особенные обряды. Например, на свадьбе в честь невесты свекровью и свекром устраивались специальные смотрины. Они так и назывались «смотреть стан» [476, с. 122].

Маркелов в исследованиях саратовской мордвы пытается сблизить понятие обычной манеры (бытоподобие и общеупотребительный контекст пластики) с эстетическим (узкоупотребительным – пластическим) значением походки. Однако последнее обстоятельство, согласно логике автора (также как и у Смирнова), обнаруживает себя не столько в практике танцевального действия, сколько в биологической и социальной подчиненности физического языка тела. Изображение осанки девушки, представленное в этнографическом исследовании, не более чем манера ее пере-

движения. Однако такое качество понимания физического действия уже будет являться «пропорцией», т. к. задается видимыми формами идеального прообраза телесной пластики. «Один из родственников кружкой зачерпывает брагу, пьет и бросает кружку на дорогу, невеста обязана принести ее. В это время все смотрят ее походку» [там же]. Как видно, «стан» в употреблении данного контекста не может выполнять исключительно функцию анатомической специфики (строение организма). Мы не говорим сегодня «смотреть корпус» или «смотреть позвоночник», но вполне допускаем такое значение качества визуализации пластики, как «смотреть походку», а значит, и «смотреть стан».

В этногенезе хореографического искусства мордвы любопытна интегрирующая логика теоретических воззрений – это линия «Мельников – Мокшин – Бурнаев» [144, с. 140–142; прил. Е., тема №1], образующая связи этнографического и прикладного аспектов. Однако они требуют своих пояснений [см. : там же, с. 126–127].

Мы полагаем, что указанные Мельниковым⁶ качества этнопсихологии, взял во внимание и развил в самостоятельные образные основы мышления мордвы историк Н.Ф. Мокшин (XX в.): «горделивое спокойствие, сдержанность, порядочность, достоинство, трудолюбие, свободомыслие, независимость» [249, с. 38]. Мокшин разрабатывает своеобразную «схему» для прорисовки «антропозэстетического» облика мордвы, обозначив в ней характерные черты пластики для обоих полов. Однако исследователь сводит все формы и явления: от антропологического, анатомического и физического типов строения человека до эстетического облика и физиологического изображения телодвижения, в единый измерительный диапазон – «антропозэстетический “экран”».

Между тем, *антропологические* (своеобразная сформированность и схематичность алгоритмов действия – имитация, иллюзорность, стихийность, спонтанность, мгновенность) и *психические структуры* (едва уловимые рефлексивные действия:

⁶«Мордва, – пишет он в 1839 г., – добрый народ, хотя с первого взгляда он и покажется всякому странным по их молчаливости, неразвитости и полурусскому наречию. По характеру мордва весьма кротки, добродушны, ...радушны...» [479, с. 61]. В 1851 г. Мельников подчеркивал, что мордва «...с открытым и чистым лицом, смелым взглядом, со свободными и непринужденными движениями...женщины, вообще милостивые, а нередко и положительные красавицы» [480, с. 7–8]. И позже (1871 г.) указывает на более точные психологические особенности в этническом характере мордвы. «Посмотрите с каким достоинством и как свободно мордвин с вами говорит, как непринужденно раскланивается, как легко протягивает вам руку...это невольно бросается в глаза, особенно при сравнении с местным русским крестьянством...» [481, с. 101].

переживание, сочувствие, возбуждение, сверхвозбуждение и др.) этнопластики мордвы – это два разных пространства языковой работы человеческого сознания. И на разных этапах развития они не могли выступать синхроничными смысловыми параметрами танцевальной специфики, тем более, биомеханическими качествами анализа пластического движения. Это необходимо учитывать в рамках культурологии и современного искусствоведческого подхода. Ведь именно на этом уровне познания пластики «без разделения границ» ее сущности, а также собственно и хронологической реконструкции в текстуальных пространствах современные теоретики и практики национального мордовского танца сближают объект ее (пластики) познания с методами этнографической науки, возводя последнюю в рамки абсолютности.

Антропологическая временность восприятия является естественной (потенциальной) средой, гармонизирующим фактором и условием для обособленности сложившихся в природе этночеловека механических рефлексов (жизнеподобие, самосохранение, сопричастность и др.). *Психические структуры*, наоборот, способны вырвать «человекоособь» из этой естественной среды обитания и «впервые» сделать ее подготовку к пластическим действиям разрозненными состояниями, отрицая рефлексивный опыт сознания как таковой. В *эстетическом же значении* появляется *физиологическое качество* (мера) пластической танцевальности, которое объединяет в единое целое психические и физические структуры, ритм и биомеханику, внутреннее и внешние характеристики протекания телесного движения во времени и пространстве. Такое особое существование пластического (танцевального) движения в антропологических и психических проявлениях телесности требует, с одной стороны, реально представленное физическое тело, а с другой – *внешнетелесное*. Это означает, что внутреннее единство человека преобразуется иной (не кинетической) согласованностью действий в системе моторно-двигательного акта, внешняя выразительно-пластическая реальность которого, предполагает физиологически мыслящее тело. Более того, именно физиологическое тело способно достичь сущностного основания бытия как значения произведения искусства в семантическом мире.

Следовательно, некритический подход (даже если в его основе лежат историко-этнографические материалы) значительно затрудняет исследование феномена этно-

пластического мышления в танце, делая его границы «размытыми» и уязвимыми с точки зрения научного знания [см. : 144, с. 127–128]. «Антропозстетический идеал мордвы, – пишет Мокшин, – хорошо прослеживается в фольклоре, в котором мы находим своеобразные эталоны внешности как мужчины, так и женщины. Мордовки особенно щеголяют своими толстыми ногами, для чего и носят коротко подоткнутые рубахи. Толстые, крепкие, выносливые ноги – одно из этнических достоинств мордовской девушки, краса их...Они у девушек, по народным воззрениям, должны быть здоровыми, толстыми как бревна, а походка – размашистой, с твердой поступью...» [249, с. 298–299]. Заметим, конкретизация субэтнической принадлежности (эрзя, мокша) в исследованиях автора отсутствует. Мордовские парни, по описаниям Мокшина, под стать девушкам: чернобровые, темно- или светлорусые, с вьющимися прядями волос, высокого роста, стройные [см. : там же, с. 299]. Стан мужчины и женщины, согласно этническим и эстетическим понятиям, сложившимся в памятниках устно-поэтического фольклора мордвы, часто сравнивается со «станом» прямой березы.

Своеобразное объяснение антропозстетического феномена мордвина еще раньше было предложено Т.П. Прокиной и М.И. Суриной в исследованиях национального костюма мордвы (1990 г.). «Многочисленные нагрудные, пышные набедренные украшения зрительно делали женскую фигуру устойчивой и тяжеловесной, словно вырастающей из земли, а толстые ноги, которые таковыми получались благодаря аккуратно обернутым белым обмоткам, напоминали стволы берез» [292, с. 26]. Обратим внимание и здесь на отсутствие в данном тексте аналогичной конкретизации субэтнической специфики. У Бурнаева находим эти же детали пластического портрета, но уже при составлении эстетического танцевального облика женщин мокшанок: «Мокшанки щеголяли своими ногами, надевая короткие узкие рубахи, так как главными достоинствами женщины считались здоровье, сила, выносливость, а костюм подчеркивал эти качества. В такой одежде движения девушек были замедленными, грузными, лишенными легкости» [71, с. 16].

Таким образом, в реконструкции этнической системы телодвижений мордвы у современных исследователей ускользают детали. Так, феномен этнопластической структуры мышления, согласно логической линии П.И. Мельникова и Н.Ф. Мокши-

на, заполняется еще одним значением «силы шага», которое не обусловлено значением только «массы тела», однако он остается без внимания у современников. Оба автора, употребив в едином ключе понятие пластической меры – шаг, противопоставили его абсолютность в разном согласовании и качестве смыслов по отношению к понятию «щегольство», тем самым значительно ослабив прежние обороты изобразительной структуры пластики во внешнем этническом облике мордвы. У Мельникова – это, прежде всего, «манера поступи», подчеркиваемая важностью исполнения характера (что гораздо ближе к биомеханике и узко-употребительному контексту средств эстетического познания пластики), у Мокшина – это анатомическая компонента, которая заключается в особенностях физической силы ног как визуально слагаемого образа пластики в антропологическом ряду этнической эстетики.

Согласно литературным описаниям Мокшина, толщина есть признак здоровья, выносливости и крепости ног (общеупотребительный контекст пластики в пределах жизнеподобия). К последней версии ученого склоняется и теоретик и практик мордовского танца А.Г. Бурнаев, но он преломляет эту особенность уже в осмыслении эстетического облика танцующей эрзянки. Вместе с этим первостепенное литературное значение «щегольства», как характерной черты пластической манеры, впервые упомянутой П.И. Мельниковым, вовсе ускользает из поля зрения исследователя (впрочем, как и сам мотив игривости походки, сравниваемый в первоисточнике с «детищем» лучшей лошади). Бурнаев, оставив без внимания в реконструкции этническую деталь пластического «выражения», в результате не находит ей применения и в теории женского эрзянского танца. Плоскость танцевальной пластики «сдержанна, степенна, скромна и изящна в отличие от мокшанской» [там же, с. 17]. В то время как тексты исследований этнографов и фольклористов начала XX в. доказывают обратное. В механике образной природы специфического фона «щегольства» и манеры шага «походка ее, как у детища лучшей лошади», совмещенные в едином тексте первоисточника Мельникова, действительно, происходят важнейшие сдвиги в элементах антропологических признаков восприятия пластической среды. Один из векторов данной разгадки кроется в преобразовании манеры поступи, как: а) визуального пластического мира; б) ритмического феномена в пределах создания композици-

онной основы языка танцевального шага; в) новых целей и значений эстетического познания пластики движения, а не буквального преломления его в соответствии с феноменами жизни. Теперь «ступать ровно и сильным шагом» вовсе не означает при этом быть массивным и неповоротливым.

Опираясь на историко-этнографический фундамент исследований, обозначим *первозлементы пластической структуры*, характерные для периода XIX – нач. XX вв.

• **Визуальные особенности:**

– *анатомическое и физическое строение* – массивность, высокий рост, плечистость;

– *походка* – устойчивость, неповоротливость;

– *танцевальная основа шага* – жизне- и бытоподобие: ходьба – опора во время совершения поступи при задействовании всей анатомической системы строения стопы, как правило, полное касание ею деревянной плоскости или поверхности земли;

– *язык-основа пластической речи*: пластика, телодвижение и телоположение в форме разнообразных качаний и раскачиваний; поклонов и наклонов корпуса; падения тела ниц; символическое поднимание рук вверх и опускание вниз; наиболее развитые схемы пластического «высказывания»: потопывание, потаптывание, притопывание, удары, переходы с места на место, подпрыгивание, пританцовывание, выплясывание, реже дробь; мимика, жесты, согласованные со специфической рифмикой и ритмическими шумами;

– *стан*: прямой, у мокшан слегка откинутый назад. Последнее качество явно свидетельствует о признаках высокого роста у данной этнической группы, так как именно высокому человеку анатомически сложнее удержать равновесие тела, относительно линии прямой вертикали. Его центры удержания тяжести постоянно смещаются относительно горизонтальной опоры (земли), ввиду чего небольшие отклонения корпуса вперед или назад являются естественными мышечными рефлексам и наблюдаются гораздо чаще у людей высокого роста. Проекция прямой линии стана связана с механикой работы мышц при «удержании» осанки (во время походки);

– *манера движений*: размашистые, резкие и тяжелые; подергивающиеся стан и плечи; семенящие, покачивающиеся и раскачивающиеся при ходьбе;

– *характер пластики*: эмоциональная раскрепощенность, открытость, «здоровость», готовность к переживанию и стремление к сопереживанию. Типическая условность образной пластики продиктована психологическим фоном и жизнестойкостью, неразрывно связанными со средой обитания, окружающей и природной действительностью, духовным и материальным бытом мордвы.

• **Звуковые (фонологические) особенности:**

- убедительные эмоциональные основы речи;
- речитация и рифмизация песнопений и сказаний со свободной жестикуляцией и выразительной мимикой лица;
- ритмический стиль исполнения текстов песенно-танцевального жанра;
- костюм с элементами «шумящих» украшений (в том числе металлических привесок, вызывающих своеобразное «бряцание»);
- звуковое движение, способствующее слуховому ощущению и ритмической памяти движения;
- вариативность развития слухового восприятия при совершении движения, выраженная в стремлении к «световому эффекту» [307, с. 57].

• **Биомеханические ресурсы:**

- верхняя часть корпуса: голова, шея, позвоночник, плечи (суставы и связки), руки (запястье, пальцы, ладонь);
- поясница и нижняя часть корпуса: бедренное скелетное строение, внутренняя и внешняя части бедренных мышечных связок;
- ноги, коленные суставы, голень, ахилловые связки, стопа, пальцы стопы, пяточная кость и пяточные мышечные связки стопы.

Выразительность средств этнопластического языка танца, точнее их потенциальная генетическая память лежат в плоскости аналитических и физиологических структур мышления этночеловека (таких как запоминание, фиксация и «проговаривание» мотивов пластического текста). В действительности, биомеханический уровень мышления занимает огромный исторический период формирования и место в эволюции этногенетической памяти. У каждого этноса способности к пластическому (визуальному) творчеству проявляются по-своему. При этом уловить «деформаци-

онные»⁷ качества константных измерений (равновесие, покой, статика, динамика) танцевальности – не простая задача в искусствоведении. Например, во многих театрах мира сценическая культура исполнителей определяется стилистикой поступи. Мордовский этнос не является исключением. Выделенные выше биомеханические ресурсы – это наиболее активные мышечные и костные зоны в строении тела этночеловека (мордвина), задействованные в организации его выразительного невербального языка танцевальной этнопластики, а также отвечающие за рефлексивный опыт сознания в данной сфере. Элементы биомеханической структуры мордовского этноса имеют общие особенности с традиционными евразийскими стилями исполнительских культур, но вместе с этим неотделимы от географии аналитических значений: приобретения и осознания отдельных составляющих, запоминаемых и фиксируемых человеком в собственной (биологической, физической, психической, эмоциональной, чувственной, мышечной) естественной памяти и создаваемой (механической и социальной) этнокоммуникативной условности. Благодаря органичному сочетанию и согласованному действию элементов костно-мышечной рефлексии, мордвину удастся прорабатывать особые уровни психического сознания в резервах биомеханической схемы. В первую очередь речь идет о создании особого вида аналитической и физической энергии – как энергии концентрирования и отражения телесного пластическо-

⁷ До середины XX века изучение этнопластических процессов в языке танцевальной культуры мордвы являлось предметом локальных исследований авторов. Основной фундамент в самых различных областях хореографического профиля составляли исследования историко-этнографического характера, что в значительной степени «размывает» границы понятия «танцевальность». Тогда как у мордовского этноса корни данного феномена имеют глубокие антропологические и эстетические основания древних «безактерских» исполнительских практик. На данном этапе изучения этнопластического мышления необходимо ввести новый императив познания. «Деформация» есть процесс изменения «физической» формы и состояния явлений предметной среды, например сжатие, расширение, плотность, газо- и жидкообразность, а соответственно и изменение способов их предназначения, и функциональности. *Деформация этнопластическая* – понятие условное. Оно введено с той целью, чтобы обозначить не столько общие или конкретные изменения этнопластики, сколько выявить точную «меру» – границы и динамику протекания двигательной активности тела в этнопластическом пределе языка танцевальности. Под деформацией автор понимает: во-первых, обнаружение константных величин психофизического склада, согласно которым узнаются первичные (базовые) признаки принадлежности элементов «техники» танцевальной структуры, неотъемлемые от контекста этнического «безактерского» театра (мимика, жесты, пластика тела, поступь, манера стояния и передвижения и др.). Во-вторых, измерение одних и тех же константных величин, но в наложении их на материальность явлений жизненного цикла человека, в частности, происходящих под воздействием процессов ритуализации внутреннего и внешнего быта. В-третьих, определение качества эстетических параметров (конструирование движущейся перспективы в пластической композиции) для приобретения новых «сил» способности, как во внешней мотивации действий, так и во внешней форме объемов пластики тела. Такая завершенность соединений придает танцевальной структуре исходную архитектурную целостность и функциональность. Кроме этого, в изучении феномена этнопластической «деформации» необходимо актуализировать «чистоту» познания и разведения границ антропологического, этнографического и эстетического смысла значений, лежащих в основе становления языковых средств этнического танца. В виду этого и был определен вектор научного поиска: от «пластической телесности» к «языку пластической выразительности».

го движения. С помощью последней проецируются различные стороны жизни *логического образа*, проявляемые в специфических формах «отношения» к окружающей действительности (гнев, радость, страх, боль, опустошение и мн. др.).

В теоретико-прикладном аспекте языковой структуры следует понимать, что элементы третьего (биомеханического) и частично второго (фонологического) типологического ряда еще не были представлены собственно системой биомеханики в рамках исследуемого периода истории. Однако исключить их невозможно по причине заданности исторической и антропологической эволюции мордовского этноса, кинетикой биоритмов и звуков реального окружения, наконец, предпосылками биомеханических ресурсов в создании этнопластических образов. Они деформировали среду жизне- и бытоподобия, прорываясь в будущность эстетизированного мира выразительных танцевальных телодвижений. При таких гипертрофированных особенностях языка пластической коммуникации тело «исполнителя» может быть организовано по принципам «скульптурной» выразительности, которая одновременно является и аналитико-психологической основой для организации пластики этнотелесной, и статико-интонированной манерой передвижения (система анатомического аппарата человека).

Наряду с этим необходимо отметить, что у многих исследователей еще и в начале XX века сохраняется бытовое значение в описаниях качества пластической манеры шага. В этнографических текстах авторов самобытные исполнительские портреты танцовщиков запечатлены как пластические «высказывания» через «ходьбу» в геометрии планов и рисунков перемещений, художественной детализации их характеров. Говоря о манере: «ходит баба, семенит» (П.С. Рыков); «ходит щегольски и важно», «переходят с места на место» (П.И. Мельников-Печерский), возникает вопрос: почему же допустимы подобные разнополюсовые характеристики «нетанцевальности» в пределах «начертательного» плана текстов? Ведь иногда даже по одной линии этнографического текста составителя обнаруживаются синонимические трансформации нетанцевального шага: «ходит» (Рыков), «переходит» (Мельников-Печерский), но *не танцует*. Или «грациозное плясание» и «антраша» и здесь же «топание» и «пляшет до упаду» (Прозин). Ближе к танцевальной специфике оказываются пластические манеры поведения, такие как «семенит» (Рыков); «потоптыва-

ет» (Шахматов). Непонятно, где же находится граница между эстетической (собственно танцем) и бытовой манерами пластики?

Очевидно, что эта «граница» обусловлена отсталостью технических приемов и условий исполнительской культуры танцевания, вызванных несовершенными формами обуви и одежды, поэтому и не обнаруживается так явно. Действительно, отсутствие специальной обуви и условий (деревянные полы) в народно-бытовой танцевальной среде XIX столетия не могло способствовать становлению особой «технологии» пластического «высказывания» – дробь. А.А. Шахматов (1910 г.) и вовсе указал на тот факт, что деревянные полы в жилищах у мордвы (речь идет об оркинской мордве-эрзе, 1906 г.), как и сапоги, были в большой редкости. «Избы...строятся...обыкновенно из чернолесья, тонких и корявых бревешек...В редких избах есть дощатый пол и тот со щелями» [380, с. 703]. «Женская обувь состоит большею частью из лаптей и редко из тяжелых, неуклюжей формы котов (род башмаков), которые прикрепляются к ногам ремнями» [там же, с. 702]. Идентичное сходство отмечено и в мужской обуви: «...на ногах постоянно лапти и редко сапоги, которые в оных семьях хранятся как заветная вещь и надеваются лишь по годовым праздникам или при свадьбе» [там же, с. 701]. Исходя из этого, предположим, что «дробь» у мордвы в XIX веке, будучи одним из элементов организации пластической структуры «танцевальной речи», упомянутая в описательных текстах, пока еще не является носителем системы языка этнопластической выразительности.

Дробь (как звук и пластический рисунок) не могла представлять собой сложившуюся систему танцевальной речи, даже тогда, когда в фольклорных текстах мордвы (кон. XIX – нач. XX вв.) упоминается отдельно о бытовании специальных площадок из деревянных досок для танцевания. Ведь это была естественная природная среда обитания танца, свободная, по-своему стихийная, иррациональная, но и по-своему импровизированная в условиях фольклорного бытования текста, для которого не требовалось специально обученных танцовщиков и танцовщиц, а порой и самих зрителей, так как все участники становились непосредственными исполнителями, вовлеченными в событие танца.

С другой стороны, безусловно, антропологические особенности физического телосложения и материального состояния мордвы, сложившиеся на рубеже XIX –

XX вв., во многом предопределили стереотипы пластического поведения и устойчивые элементы этнопластического мышления⁸. Однако здесь важно понимать и обратную сторону вопроса: получить исчерпывающего ответа по проблематике «танцевальное / нетанцевальное» [прил. Е., тема №8], исходя только из специфики социального или материального быта мордвы, невозможно, да и не верно.

В конце XX – нач. XXI вв. появились специальные труды, рассматривающие танцевальную культуру мордвы как уникальный феномен. Нами изучены работы этнографов, фольклористов, историков, философов, искусствоведов и музыковедов. Аналитическое переосмысление ряда описаний и примеров бытования обычаев и ритуалов в среде этноса позволили выявить и представить некоторые закономерности в типах движений. А.Г. Бурнаев выделил этнические пластические движения у мордвы как объект теоретико-прикладного познания танца [там же, тема № 13]. Проблематику этнического танца в аспекте современных разделов эстетики, философии и искусствоведения разрабатывают: Ю.А. Кондратенко – «высказывание»; М.В. Логинова, С.В. Устьяхин – фолк-модерн [353]. Н.Ф. Мокшин, Т.П. Прокина, М.И. Сурина сумели в особенных чертах быта и одежды показать проявление его «фактуры», а в этнофольклорных – «изобразительных» пластических (песенных, музыкальных, декламационных) и, наконец, в «танцевальных» текстах (чисто визуальных) заметить художественную образность. Однако, если в конце XX и в начале XXI вв. в фольклорной и сценической интерпретации танца исследователями-хореографами позиционируется теория динамической фактуры этнопластического рельефа: первое – в значениях «резкость», «жесткость», «твердость» и «острота» манеры, характерных для мокшанского стиля исполнительской культуры и танцевальной традиции; второе – «скромность», «сдержанность», «степенность» – для эрзянской; третье – «смешанный» художественно-эстетический стиль пластики (особенно преобладает в исследованиях у историков, этнографов и фольклористов) – это вовсе

⁸ В научных текстах (П.И. Мельникова (А.И. Печерский), Н.В. Прозина, П.С. Рыкова, А.А. Шахматова и др.) разных веков постепенно складывается определенный феномен портретной визуализации танца мордвы. Этот этнографический материал является фундаментом для создания теоретических оснований осмысления ритуальных и обрядовых действий с целью выявления феномена визуализации и акцентуации пластических «речевых высказываний», а также создания определенного тезауруса невербального пластического текста в танцевальной культуре мордвы.

не означает, что археологически, исторически, антропологически и этнографически данные «исполнительские театры» выглядели именно так.

Между антропологическими, физическими, психическими и эстетическими условиями, представленными в фольклорных и этнографических текстах авторов XIX–XX вв., выявлена своеобразная дистанцируемость свойств пластического / танцевального этночеловека, между тем современные теоретики и практики прибегают к недифференцированности данных измерений [71, с. 16–17]. Сложность в обнаружении и изучении феномена исполнительских стилей мордвы заключается в том, что исторически данные этнические группы проживали вместе с русскими (славянскими) народностями, поэтому элементы собственной танцевальной пластики субэтносов складывались под их влиянием, а, следовательно, и выделить этноспецифику мордвы непросто. Объективно то, что ее антропологическое сходство с русскими объясняет происхождение этноритмической близости в традициях песенно-танцевального жанра, а также первообразов поэтической, музыкальной и костюмной структуры [подробнее об этом см. : прил. Е., тема №4].

Исходя из этих характеристик, можно скорректировать отмеченные Бурнаевым художественные качества пластической «графики» рук лишь у женщин-мокшанок. Однако они могут быть правомерно соотнесены и с эрзянской женской исполнительской манерой [см. : 380, с. 1, 698–699, 702], но нуждаются в обязательной хронологической реконструкции и детализации. Дифференцированность (в отличие от недифференцированности) в сфере пластически «высказывающихся» исполнителей у мордвы позволяет дать стилистическую оценку костюму [прил. Е, темы №5, 7] по принципу принадлежности к социальному быту или «иконографическому» (поэтическому или мифическому) содержанию. Дело в том, что до начала XX века этнические костюмы у мокши и эрзи фактически были идентичны по грузности, так как предполагали обязательное ношение металлических подвесок, стекляруса, колокольчиков, монет, натуральных кожаных элементов и т. д. Особенно это касается праздничных комплексов женского убранства (включая головной убор). Следовательно, единственный компонент нагрудного украшения (на основании которого Бурнаев выстраивает общий стилистический портрет в пластической манере рук мокшанок), заметим, сохранившийся в этнической

одежде не во всех территориальных мокшанских группах (а первоначально относился даже к этническому стилю мужской одежды [см. : 327, с. 130]), не может объяснить комплексной картины в происхождении этнопластического строя танцевального языка. Более того, мы полагаем, что этническое набедренное украшение у женщин-эрзянок – пулай, доходивший до нескольких килограммов в весе, также не будет способствовать свободному подниманию рук в танце (в частности, выше линии геометрического визуального центра). И только с начала XX века этническая принадлежность в одежде, действительно, была значительно упрощена, прежде всего, в праздничном костюмном комплексе, тем самым еще больше приближена к бытовой форме («удобное» платье). Можно говорить о становлении и развитии некоторых элементов демократического стиля исполнительской культуры рук в этнических танцах обоих субэтносов. Исходя из этого, также можно предположить, что эстетическая «мера» в танцевальных положениях рук – «выше» (у эрзян) и «ниже» (у мокшан) является всего лишь относительной величиной и вполне закономерно предполагает переходные значения во взаимосвязях костюма с внешними формами движения (которые наблюдались в пластических культурных объектах у мордовского этноса повсеместно). Следовательно, основной акцент в пределах изучения историко-этнографических материалов должен быть сделан на вариативность и схематизацию (но далеко не упорядоченную систему законов и правил) исполнительского стиля танца конкретного субэтноса.

Таким образом, этнопсихологические элементы, сопряженные с социальной и культурной жизнью мордовского этноса, не всегда сопоставимы с другими подсистемами: «эстетическая» «антропологическая» и «психическая». Если у П.И. Мельникова и других авторов рубежа XIX–XX вв. мы и находим общие признаки в описании характера мордвы, которые выражали пока еще «неразвитые» классификации объектов этнического мышления (кротость, добродушие, радушие и другие), то мы не найдем в них «чисто» антропозстетического значения. Тогда как именно функциональность последнего феномена способна прорабатывать физиологические особенности во внешнем и внутреннем протекании телесного движения как пластических исполнительских стилей (имитации, шествия, хороводы-песни, танцы-высказывания, танцы-переживания, хороводы-пляски, «оригинальные» пляски), проявляемых в ритмиче-

ских основах и биомеханике общих пластических действий у субэтносов мокша и эрзя. У Мельникова каждая из подсистем (психическая и антропологическая) представлена отдельно. У Н.Ф. Мокшина элементы «антропологическое» и «психическое» концептуально в границах литературного текста объединились в специальный термин – «телодвижение», тем самым приняв эстетическое измерение конкретно внешнетелесного (а не общего) проявления пластического движения. Однако, если теоретически указанные связи «просчитываются», то в аналитико-прикладном аспекте сопоставимость элементов антропоэстетического комплекса с анатомическими и физиологическими структурами мордвы – нарушается контекстуально (кон. XIX – нач. XX вв.) и разрушается полностью в деталях стилистической формы. Закрепим это положение на примере конструктивного ряда текстуальных признаков языкового пластического строя и танцевальной специфики пространства:

- **анатомическое строение ног**

Мокшин Н.Ф. – «толстые как бревна», крепкие, выносливые ноги «с развитыми бедрами и полными икрами».

- **манера передвижения**

Мокшин Н.Ф. – «плавные движения ногами», «мелкие движения ногами», «подпрыгивание» – размашистая походка; «поступь жеребенка»;

Бурнаев А. Г. (у мокшан) – «мелкие движения ног и небольшой шаг» [71, с. 16];

Бояркин Н. И. – «равномерные несколько тяжеловесные “топтания” на всей ступне на месте или медленное движение по кругу... “удары” по земле ногой...» [64, с. 216];

Смирнов И.Н. – «твердая поступь», характер массивности;

Мельников П.И. – «как у детища лучшей лошади» и «ходит щегольски и важно» [482, с. 87–88];

Бурнаев А.Г. – «поступь породистой лошади», эрзянская «сдержанна, степенна, скромна и изящна в отличие от мокшанской» [71, с. 17].

- **внешний облик и силуэт женской фигуры**

Мокшин Н.Ф. – «толстая раскидистая яблоня»; стан – «девушки неизменно держат голову прямо и высоко, не опуская глаз вниз», стан у обоого пола – «прямая береза» и «мягкое изгибание верхней части корпуса»;

Смирнов И.Н. – стан у мокшанки: прямой, но слегка откинут «взад»; отсутствие всякой изящности и грации движений даже на уровне манеры;

Бурнаев А.Г. (без этнического разделения групп) – «она смотрит прямо, взгляд ее строг, ни тени жеманства либо пустого кокетства, при этом девушка не заигрывает с юношей, а демонстрирует свою уверенность и твердость» и «ничего лишнего, все графично, четко и определенно» [там же, с 19].

- **выразительность рук**

Мокшин Н.Ф. – во время совершения молений «*клали руки подмышки*» [248, с. 83] и «медленные движения руками»;

Мельников П.И. – «то поднимая руки к небу, то опуская их вниз» [482, с. 74];

Попов М. – «...с поднятыми вверх руками (очевидно символ дерева или обращение к солнцу) ходят по кругу» [498. № 35, с. 138];

Бурнаев А.Г. – «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» [71, с. 10].

Смирнов И.Н. – размашистая пластика движения рук и свободная жестикуляция во время сопровождения эмоциональной речи; «тяжесть», «массивность» и «неповоротливость» распространяется на все общие признаки, проявляемые в манере движений;

Шахматов А.А. – «схватившись» [381, с. 119], «ухватятся» [там же, с. 116], «взявшись» [там же, с. 135], «берутся» [там же, с. 125] – это самые популярные основы пластической манеры рук в начале XX века;

Бурнаев А.Г. (о женщинах мокшанках): «руки...в танцевальных действиях не всегда могут свободно двигаться и подниматься выше уровня головы...характерно статичное вертикальное или горизонтальное положение в танце» [71, с. 16–17].

Аналитическое сравнение антропологических признаков этнотелесности в текстуальных (быт, этнография и фольклор) пространствах конца XIX – нач. XX вв. показало следующие темпоральные измерения пространства-времени пластического танцевального движения. *Антропологическая структура элементов* (высокий рост, развитость мышц и широта кости) совпадает со структурой и характером пластических телодвижений – «топать», «притопывать», «топтать», «потопывать», «ударять»,

«ходить», «переходить», «плясать», «щеголять», «семенить». Также можно говорить о некотором совпадении *этнопсихологических элементов* в пространственно-визуальном контакте исполнителей. В частности, о «глазном поведении»: движение глаз, длительность и перемещение взгляда в пластической коммуникации мордвы определяются характером прямого жеста – глаза в глаза, характеризующим самоуверенность. Реже встречается наклон взгляда, опущенного вниз и означающего во многих славянских культурах и у русских скромность. Кроме того, сам **способ визуального взаимодействия в пластическом контакте** предполагает «статичные» и уравновешенные ритмические формы, тем самым обнаруживая наличие европейского элемента у мордвы аналогично народам единого европейского расового ствола, но различных расовых и психофизических типов, например, в Западной Европе, Северной и Юго-Восточной Азии. *Преобладание статичного типа взгляда* свидетельствует о том, что за перемещение и длительность способов восприятия чаще всего отвечают телесные и материальные объекты пространственной среды, но не коммуникативные средства и источники сигналов, произрастающие из самой диалогической природы взаимодействия людей (в частности, особые наблюдения за мимикой лица и глаз). В конечном итоге эти «статичные» ритмические формы не всегда могут иметь исходное знаковое происхождение – понимающий взгляд, характерный для восточных и юго-восточных азиатских культур.

Однако сопоставимость «чисто» ритмической формы (потопывает, притопывает, ударяет) и поэтического стиля этнотанцевания (семенит, щеголяет, «важно ходит») с физической идентификацией (крепость, выносливость, полнота и вместе с этим ловкость и статность) в «композиции» антропологических указателей типов (массивность, тяжесть и неповоротливость) – практически невозможна. Древние «ритмические» структуры не лишены гипертрофированной системы восприятия и синкретичной природы создания элементов театральности (поэтическое рифмосложение и музыкальные (песенная и инструментальная) стилевые формы исполнения), но у мордвы они имеют «не танцевальное»⁹ происхождение.

⁹ В начале XX столетия в этнографических текстах исследователей описательность бытовой манеры шага или походки не поднимается до уровня танцевальной специфики познания, прежде всего, потому что авторам *не удастся*

Определено, что этнографический «рельеф» этнопластики мордвина не обладает достаточными функциональными признаками танцевальной способности. В данном направлении подтвердились особенности *антропологических свойств* (тяжелость, массивность, неповоротливость); *анатомических ресурсов* (толщина ног, ширина плечевого пояса, в целом ширина кости и тяжесть мышечной массы тела) и *психофизических качеств* («грубое невежество», яркие эмоциональные всплески, речевая активность и жестикуляция, при этом выражены энтузиазм, открытость, дружелюбие, лояльность, трудолюбие, упорство, мужественность, физическая сила и выносливость). Моделируя наложение антропологических показателей физических типов с психофизическими факторами активности, а этих последних с этнографическими и фольклорными данными (фонологическими – многоголосие и развитые формы инструментального сопровождения, визуальными – жест; социальными – костюм и др.), можно выделить **полезные и отрицательные факторы, характерные для развития танцевальной способности** в пространстве этноса мордвы. *Полезные* – много энергии: активность форм биологического и культурного воспроизводства, форм социализации и в целом динамичный образ жизни; темпы (сезонные виды трудовой и разнообразие ремесленной декоративно-прикладной) деятельности; симбиоз культурных традиций и стереотипов поведения. *Отрицательные* – низкий уровень социально-экономической жизни; физическая малоподвижность (в особенности, у женщин); архаическое мышление, которое накладывало отпечаток на ограниченность пластических и ритмических ресурсов двигательной активности в строении тела этночеловека. *Воображение*, диктуемое ритуальными способами практики, как правило, закладывает основы знаковой (скульптурной) пластики и цельной композиции языкового строя восприятия. В таком качестве: при условии прерывности (а иногда полном игнорировании) контрапунктуации, однообразии типа источника информирования в конструиро-

уловить ее самостоятельную ритмическую основу и пунктуацию. И даже там, где ритмическая структура проецируется осознанно (в частности, как дополнение шумяще-звучающей компоненты одежды и других разнообразных функций культурных маркеров), ученые историки и фольклористы достаточно часто употребляют понятие «пляска» в значении шага, ходьбы, передвижения, топая и т. д. Данное подтверждает несовершенство мотивов пластики тела и танцевального движения, их пространственно-временной несогласованности и трактованности с элементами биолого-анатомо-физиологического и ритмического интонирования (в отличие от музыкальной исполнительской культуры – инструментальной этнотрадиции и песенного многоголосия). В данном приближении антропобиологических показателей и искусства исследователю целесообразнее вести поиск средств этнопластического мышления из форм заимствования в синтетических основах пляски мордвы элементов других культурных типов и стилей «исполнительских театров».

вании интонационного строя фигуры, гораздо сложнее выделить художественную перспективу отдельного движения. Таким образом, объективно можно говорить об элементах пластического отображения ситуации в невербальном мышлении этночеловека, композиции действия в целом, отдельных рисунках и форме телоположений, т. е. об изображении фигур и изобразительных способах фиксации всеобщности в пространстве, но не о живописности, ритмической пластичности или субъектности исполнения.

Тем более этот разрыв в определении оценок исполнительских стилей субэтносов мордвы становится очевидным в конце XX – нач. XXI вв. : у мокшан – «экспрессивность», «динамичность», «резкость» и мелкая техника ног; у эрзян – «степенность», «сдержанность», «изящность», «скромность» [подробнее об этом см. : 144, с. 143–144; прил. Е., тема №3]. Данные особенности эстетического измерения пластики продиктованы отдельными составляющими языка этнического пластического стиля (имеющими внутри субэтнической специфики переходные значения). Однако для *анализа языкового строя танца и этнопластического контекста мышления мордвы* подобные историко-этнографические реконструкции являются недостаточными. При составлении «антропозстетического “экрана”» танцевальной пластики важно отстаивать позиции *синкретического анализа и методов художественного синтеза* (комплексность результатов и показателей изменчивости исполнительских стилей), которые в плоскости тождественных аналогий пластического творчества наблюдались и выкристаллизовывались из постепенной деформации и переходных значений древнего языка-основы – этнопластики. Это уровни исторической эволюции образно-изобразительных форм жизне- и бытоподобия, наконец, самих границ понимания, восприятия и конструирования художественного пластического действия.

В процессе становления пластического мышления мордвы выделились действенные методы научения и погружения в психоэмоциональную сферу (возбуждение, эмоция, впечатление, проживание моментов переживания и др.), которые и стали постоянными проводниками – обстоятельствами «навязанного ритма энергии», отличными от «средне-нормального» состояния сознания и психики этночеловека.

ГЛАВА 2. ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО И ЭТНОПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ТАНЦА

2.1. Становление языка танца

Вся история танца есть язык пластических кодов, который замыкает в себе интеллектуальные, практические и философские знания, мастерство и умелость человека – автора – творца – художника. Концептуальные параметры в истории становления языковых ракурсов танца позволяют подойти к комплексному изучению механизмов пластического мышления через анатомическую, физиологическую и трансцендентальную связь сознания, движения и тела, т. к. именно на этих «узлах-границах» сконцентрирована хронологическая и тематическая трансформация пластических кодов.

В истории культуры есть самые разные позиции о происхождении танца. В данном случае обращение к истории необходимо для понимания этапов становления танца как формы мышления в искусстве.

Сведения, порождающие гипотезы о существовании танца в древние времена, встречаются в библейских свидетельствах, мифологии и легендах. Обращение искусства к подземному миру и его связь с ним (источник происхождения и трансформации религиозного чувства) доказывается археологическими находками изображений, найденных исследователями в труднодоступных местах пещер по всему земному шару. Этот этап зарождения культурной эволюции живых существ в истории часто именуется концепцией «простого этапа», поскольку все естественные в человеке инстинкты творчества проявлялись в тесной связи с подражанием природе. В древней индуистской мифологии говорится о том, что танец возник раньше человека и раньше создания Земли. Танец – это творение богов и Землю бог Шива создал танца [287, с. 16]. Многие мыслители независимо от исторического времени (среди

них древнегреческий философ Лукиан и современный историк танца В. Сорелл, он же автор исследовательского труда «The Danser's Image») считали, что первородные элементы танца или пляски гораздо старше возраста человека и измерений человеческой антропологии. Они относили их к более ранним первоосновам бытия во Вселенной, нежели религия и мифы.

В знаменитом диалоге Кратона и Ликина мыслитель Лукиан указал на «космическое время» зарождения пляски. «...Одновременно с происхождением первых начал вселенной возникла и пляска. А именно: хоровод звезд, сплетение блуждающих светил с неподвижными, их стройное содружество и мерный лад движений суть проявлений первородной пляски» [283, с. 53]. Наконец, в подтверждение тому, что именно женское тело и магия женского танца явились родоначальниками всего пластического и танцевального на земле, указывает другое не менее важное библейское основание. «...не Адам соблазнил Еву, а прародительница...увлекла первочеловека, принимая позы и делая заманчивые жесты, подавая яблоко...Женщина должна считаться законодательницей пластики и танцев» [375, с. 15]. Однако это уже суть иной философии, обращенной к поиску происхождения невербальной коммуникативной способности в природе самого человека.

Различные уровни бытования танца: исторический, мифологический, социальный, психологический моделируют собственный круг поиска причин и научного познания. Общепринятыми методологическими воззрениями ученых на причины происхождения данного феномена можно считать факторы влияния религии и древних мифов (Л.П. Воронкова, В.В. Ромм, В. Сорелл), космогонического порядка (Лукиан), коммуникативного следствия в образовании пластических типов и средств невербального общения (Н.А. Дмитриева). Художественный и творческий инстинкты, заложенные в самом феномене биологической активности человека, а также способах привлечения половых партнеров, изучаются учеными – историками. Своеобразные элементы пластической «памяти» символических текстов интерпретированы в литературе и искусствах значениями трудового фактора (Л.П. Воронкова), «натуральной пантомимы» (П.Л. Лавров, А. Столяр, Э. Тэйлор), а также историко-социальным контекстом (С.Н. Худеков).

Являются ли объективными в теории хореографического искусства, устоявшиеся научные мнения о классификациях танца? Л.П. Воронкова, Н.А. Дмитриева, Э.А. Королева, В.В. Ромм, С.Н. Худеков выделяют в качестве веских аргументов и доказательств их существования самые ранние продукты осознанной человеческой деятельности, зародившейся в глубоких недрах культуры первобытнообщинного строя. Однако здесь речь идет о природе происхождения *языка* пластики как древней основы выражения танца, в которой начальные координационные навыки мускулатуры тела были «искусством» не эстетичным.

Известный ученый в области языкознания и культурологии Э. Сепир считал, что «... язык в основе есть система фонетических символов для выражения поддающихся передаче мыслей и чувств» [311, с. 223]. По мнению исследователя, языковые символы являются дифференцируемыми продуктами *голосовой* человеческой деятельности «сопряженной с гортанью высших млекопитающих» [там же, 223–247]. Подчеркнем, что из всех видов языковой человеческой деятельности Сепир признавал первоисточник происхождения языкового символа именно *за звуковым*. «Теоретически, – отмечал ученый, – можно предположить, что нечто подобное языковой структуре могло бы развиваться из жестов или иных движений тела... Действительная история человека и обилие антропологических данных с безусловной определенностью свидетельствуют... что звуковой язык предшествовал всем другим видам коммуникативного символизма, которые как письмо, использовались в замещающей функции или же, как жест, только сопровождали речь...» [там же].

В начале XX века известный историк танца в России С.Н. Худеков отмечал, что споры в науке о первичности происхождения «звуки–музыка» (исходное первоначало – форма пения) или «жесты–танцы» составляли суть академического вопроса. «...Мы со своей стороны полагаем, – писал исследователь, – что как музыка, так и танцы настолько связаны между собою, что первообразы их выразились у человечества одновременно. Одно дополняло другое» [375, с. 15].

Итак, контекст «звуковое – телесное – невербальное» в эволюции признаков человеческой «речи» актуализируется в тесной связи с механизмами работы символического сознания и психофизических ресурсов.

Среди множества инвариантов, определяющих специфику происхождения невербальной пластической «речи» на земле [подробнее об этом см. : 139, с. 45–76, 102], выделим близкие друг другу научные позиции современных авторов Н.А. Дмитриевой, В.В. Ромма и А.Д. Столяра.

Так, Дмитриева, не считая танец самым древним искусством, вместе с тем предлагала выстраивать поиск происхождения всех интуитивных художественных явлений «не в раннем детстве человека, а в его отрочестве» [148, с. 14]. Это означает нахождение первоисточника пластики в скульптуре и рисунке, а не в «звуке». Ключевым определением в архаических способностях к творению, по мнению автора, следует считать синкретические средства, заключаемые в функциях познания и со-зидания действительности [см. : там же]. В целом, они же и предопределили синтетическую основу «танца» как будущую форму мыслительной деятельности человека или своеобразную предрасположенность (склонность) мозга, тождественную наукам, языкам и др. средствам общения.

Теоретический дискурс, демонстрирующий глубокое знание и понимание происхождения языка невербальной пластической «речи», в качестве которого мог выступать и «танец», представляет научная позиция А. Столяра – «натуральная пантомима». Можно сказать, это прямо противоположный Дмитриевой концептуальный ход в исследовании. Столяр, считая «танец» одним из первых объектов символической деятельности на земле, рассматривает его природу в системе «начертательных» пластических искусств. В периоды сильных психологических переживаний первобытный человек научился воспроизводить своеобразную пластическую лексику, а «натуральная пантомима» способствовала будущему ее оформлению. Об этом же пишут антрополог Э. Тэйлор и русский социолог и философ П.Л. Лавров. Все авторы сошлись в едином мнении о том, что «переизбыток» глубокого эмоционального впечатления у звериной туши становится ориентиром в проявлении и соединении различных средств и способов исполнительских практик. Однако в объяснении данного феномена, Столяр идет дальше своих предшественников и интегрирует тему «изобразительного», а не «звукового» первоисточника происхождения невербальной пластической речи в синкретическую условность языка танца. Согласно логике ав-

тора, «натуральная пантомима» – это не просто «говорящий» сам за себя факт хронологической реконструкции, а качественно новый виток в становлении временной сущности визуально-пластического мышления. На основе звериных костей первобытный человек пытался создавать композицию рисунков, учился делать пластические изображения фигурок. И в этом случае можно уловить влияние данной модели разума: «натуральная пантомима» обозначила эволюционный путь развития культурной формы жизни древнего сородича – создание «натуральных макетов». Следовательно, из чисто начертательного знакомства с окружающей природой, спустя тысячелетия возродились в новом качестве психофизических действий осознанные пластические исполнительские структуры, которые ранее были изолированными антропобиологическими образованиями.

Полемику о происхождении языка танца продолжает открытие В. Ромма (Новосибирск, 1994), совершившее настоящий переворот в научном мире. Оно заключалось в возможности расшифровки знаковой записи более чем в 64 музыкальных тактах. Статуэтка Юпитера подтвердила гипотезу о существовании знаковой системы танца, которой насчитывалось ок. 25 тыс. лет (для сравнения: появление первой известной письменности на Земле 3–4 тыс. лет). «Мы смогли узнать начало и конец движений, музыкальный размер движения, начало и конец поворотов, угол поворота, очередность движения руками, корпусом, головой», – указывает Ромм в конце XX столетия [301, с. 42].

Таким образом, сближение авторских контекстов Дмитриевой, Ромма, Столяра выстраивается не только в аналитическом ключе подходов, но и в научном подтверждении антропологической гипотезы, которая, скорее всего, относится не к звуковому (голосовому) феномену происхождения пластической «речи», а к изучению изобразительных памятников (скульптура, вазовая живопись), собственно, к иконографической линии исследования пластических объектов. В России данный метод научной реконструкции в области фундаментального и прикладного изучения истории и теории классического танца впервые в первой половине XX века реализовала Л.Д. Блок [см. : 139, с. 28–30].

Если все же языковое пространство «танец» существовало в первобытной культуре, то в каких именно пластических инвариантах символического мышления оно проявлялось? Детализация *исторического контекста исследования* поможет разобраться в сложившемся противоречии.

Признаки временной стадильности архаического мышления как «рисунок» и «скульптура» были характерны не для всех этапов антропологического развития человечества. Исторический период, который Дмитриева называла «отрочеством», начинается с эпохи Верхнего и Позднего палеолита. Археологические находки этого времени (появление керамики), свидетельствуют о заложении основ пластических практик фактически для всех направлений изобразительного исполнительства (рисунок, скульптура, барельеф, вазовая живопись). Следовательно, только начиная с эпохи палеолита, тема *языка ритуальной пластики тела* может приобрести объективный смысл в значении традиции. Фундаментальную работу в данном направлении провела Э.А. Королева – автор современного антропологического исследования «Танец и художественная культура: от возникновения человечества до первых великих цивилизаций» (1997 г.) [193]. Опираясь на позиции ученых (К. Закс, Э.А. Королева, П. Радин, Д.М. Спектор, У. Хэмбли), проведем реконструкцию архаического мышления в реальности первого (ритуального) бытия языка невербальной пластической коммуникации.

Во-первых, определены *три основные группы памятников* рассматриваемого времени: сюжетные; знаковые или символические; ритмические или орнаментальные [там же, с. 27]. Натуралистические воплощения, наряду с распространенными художественными изображениями животных, впервые стали включать пластические мотивы образа женщин, а также антропоморфных мифических существ. Широкую популярность приобрели элементы пластики рук, изображения рогов [там же, с.124–125], креста и др. символических знаков [см. : прил. А].

Во-вторых, *синтетичность пластического мышления* буквально «разрывает» границы антропологической и биологической сущности феномена древнего человека и начинает активно проявляться в новых значениях и качествах символической деятельности. Оптимальными факторами синтетического мышления в архаической

пластике можно считать механизмы *объективного*, что неслучайно, восприятия окружающего пространства. Если учитывать, что современному человеку гораздо проще нафантазировать несуществующую реальность, то «первобытный сородич» выкладывал свои пластические решения из реального жизненного окружения, а соответственно из собственного опыта «самоконструируемых» практик (охота, быт, земледелие, ритуалы, инициации и т. д.). Нафантазировать несуществующую реальность ему было гораздо сложнее. Соответственно, воображение, если и включалось в художественную сферу творения, то только во многом и благодаря связи психических структур с реальной символической природой мышления. Родовая память знаков и символов, вера в сверхъестественные силы [см. : 193, с. 56–58, 78, 83], выходящие за пределы обыденного сознания, существовали в виде семиотических образований в культуре первобытного человека гораздо раньше возникновения письменности.

В-третьих, *феномен архаического стиля пластики* складывался из характера протекания бытовых, обрядовых и ритуальных действий (причем связанного не столько с их усложнением, сколько «с принципиальным изменением способа реагирования» [510, с. 11]). Вместе с этим, эпоха Верхнего и Позднего палеолита, возможно, впервые, определила такую значимую степень фактурности пластического движения, как *осознанная энергия*. Она же и стала для первобытного человека своеобразным мериллом чувственного наполнения смысла в движении, будь-то: энергия прыжка или энергия удара [193, с. 148–150], спонтанная или конкретно направленная энергия, доходящая до баланса изнеможения тела. Конкретный символический посыл энергии имели почти все геометрические ритуальные знаки. Их общим мотивом выступали основы – построение линии, круга (округлости, окружности) или угла [там же, с. 129–130].

В-четвертых, впервые в изображениях Верхнего и Позднего палеолита способности «общения» между древними сородичами стали передаваться через *мышечные напряжения* в пластике отдельных частей тела: шея, лицо, руки, ноги, а также направлений и разворотов корпуса в профиль или анфас (так называемые зародышевые элементы в координационных первоосновах первопластики). Оформление действительности движений в начальной стадии или завершающей части пластического

передвижения (шаг, бег, остановка) диктовалось тесной связью изображения с конкретным событием. Появилась перспектива линии, сообщающая не только направление движения (вперед, в сторону, назад, на месте – статично), но и его скорость (ритм). Это характерные планиметричные и фронтальные наклоны корпуса, в целом стабильная или наклонная вертикаль силуэта, свободные откидывания или запрокидывания частей тела относительно целостной линии позвоночника. Таким образом, для многих изображений становится уже характерной четкая двигательная фиксация пластического мотива и передвижения человека в пространстве.

В-пятых, обозначилось *разделение «стилей»* пластических построений в зависимости от пола участников (мужской или женский) и их количества (сольные, групповые – «двойки», «тройки», «четверки» и массовые). Отдельную пластическую категорию составляют антропоморфные существа с нарушениями признаков пола. Последнее явление достаточно часто реконструируется исследователями, как осознанные процессы «перевоплощения» древних людей в ритуальных практиках.

В-шестых, *элементы и мотивы языка пластики* первобытного человека многофункциональны. Одни и те же движения могли встречаться не только в женской или мужской [там же, с. 130] культуре невербальной пластической «речи», но и в разных исполнительских текстах (военные, охотничьи, бытовые [там же, с. 70–73, 78–79, 163]. В корпус времени природы встраивается не только историческое время событийной пластики (например, плодородия и скотоводов), но и мифическое время, образующее первые пластические архетипы на земле (образная пластика змей, птиц) [там же, с. 111, 113–116, 88–94]. Соответственно, вступая в разные произвольно интеллектуальные комбинации с пространством (в том числе ощущение воздуха), временем (энергией, впечатлением, событием) и сознанием и их повторяемостью в движениях тела, элементы языка пластики приобретали разные (ритуальные и символические) смысловые импульсы и ориентиры [подробно о структурных первоэлементах пластического движения, а также о возможном построении рисунков и композиции в пределах языковой линии «танца» в обряде, см. : 144, с. 179–183].

Проведенный анализ показал, что *архаический язык пластики* стремится засвидетельствовать человека в постоянном движении действия: натуралистическом

или с отходом от реалистической событийности. В центральном ядре архаической невербальной условности выделяются зародышевые элементы пластической структуры (символические знаки: углы, линии, круги, зигзаги, кресты; локальные образования движений), продиктованные конкретным фоном (окружающая действительность или инициированная реальность) события, но не сам предмет «танец». Следовательно, можно предположить, что причина, по которой древняя танцевальная пластика тысячелетиями приобретала «лицо» культурного архетипа, заключалась в том, что взаимоотношения, складывающиеся внутри первобытнообщинных племен, плавно «перетекали» из чисто биологической и антропологической сферы влияния деятельности мозга, а также символической функциональности поведения в коммуникативные комплексы пластической телесной среды. На данном этапе антропологического развития «человекоособи» не осознавали характер перенимаемых ими физических новшеств, не говоря уже о конкретных явлениях танца или танцевальности.

Инструментом критического дискурса о происхождении танца как феномена знаковой и символической деятельности выступают концепции отечественных ученых начала XX века А.Я. Левинсона и С.Н. Худекова, непосредственно разработавших контекст соединения границ его истории и теории.

Репрезентативные процессы физического языка в танце пытался обосновать Левинсон, считая, что в его развитии лежат определенные этапы, а каждому этапу соответствует своя форма и особый смысл истолкования временем. Первый выделенный автором временной отрезок – это «символическая ипостась как некая тайнопись духа». Второй – «пластическое любование формами» [217, с. 11]. Первая стадия эволюционного мышления в пластике танцевальной представлена как биологический уровень и бессознательная среда, в которой есть только одна сфера существования аутентичного диалога человека с природой и с самим собой. Вторая стадия эволюционного мышления неразрывно связана с пониманием физического (т. е. телесного) обретения человеком себя. Соответственно, архаическая способность выражения формы в исторической и временной организации феномена «танец» вовсе не статичное семиотическое образование. Хронологически оно «подменяется» эстетическим измерением формы материального бытия – «любованием». Согласно ис-

кустведческой концепции Левинсона, можно утверждать, что законы мышления заключаются в их отборе во внешнем мире, но их интеграция мастером в систему – «любование формами», оказывается не менее важной задачей для понимания природы времени самого искусства – произведение. Дифференциальный анализ элементов языка танца можно определить только в результате их закрепления в форме (при этом не важно, идет ли речь об отдельных рефлексивных действиях в исполнительской среде или о произведении искусства в целом).

В первоосновах первобытной культуры, Худековым выделяются несколько стадий происхождения природы невербальной пластической «речи». Первая стадия – «естественное» движение и жесты, т. е. рождение человека и первые голосовые выкрики, сопровождаемые естественными («вневолевыми») движениями рук, ног, головы, корпуса и т. д. Впоследствии на этой основе стал формироваться «мимический обрядовый танец», что означало *умелое подражание* первобытными людьми окружающей действительности, растительному и животному миру. Условно это была вторая стадия эволюции древнего языка пластической коммуникации.

Мимический танец в обряде (имеется в виду архаические формы) – наиболее сложный уровень организации во взаимодействии природы времени и реальности невербальной коммуникативной сущности текста, которая возникла далеко не сразу, а пройдя ряд инвариантов орнаментальной и геометрической пластической символики. Это существование ритуальных плясок потребовало от первобытного человека не просто эмоционального и естественного чувствования, а также вживания в происходящее ритуальное действо, но и определенного осознания и мышления, психологической подготовки, запоминания и фиксирования его как знака (образа). Данный контекст развития символической природы танца очень тесно связан с изначальным условием языкового характера человеческого опыта, о котором писал П. Рикёр как о механизме «проговаривания» психоаналитических структур сознания (желание, восприятие, воображение и др.). По времени этот этап символической деятельности танца совпал с «фазой» становления религиозного подсознания, как ответной реакции на происходящую действительность разумного существа. Мимический танец в обряде, имея глубоко архаичную природу, восходит к до-

письменной эпохе. Определенные орнаментальные и геометрические (т. е. «начертательные») знаки пластики представляли собой мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившиеся в устной памяти коллектива. Обнаруживается тесная связь теории происхождения языкового пространства танцевальной пластики с механизмами методологической позиции Ю.М. Лотмана, объясняющими знаково-символическую сущность природы языка культуры [470, с. 10–21]. Близкая пониманию смысла происхождения времени «подсознания» оказывается и концептуальная позиция В.А. Личковых.

В историко-социальной концепции Худекова не говорится прямо о наличии древней символики культурного текста танца. Этот очевидный подтекст закладывается в исторические типы мышления, произрастающие на всех уровнях организации пластического движения. Так, мимика в социальном значении человеческой жизни, благодаря своему последовательному развитию, «создала “слово-речь”» [375, с. 13]. В процессе своей адаптации пластические мимические мотивы тесно переплетались между собой и образовывали те общие контексты символов, благодаря которым осуществлялись невербальные способы общения между древними людьми. В результате этого, символические контексты «естественное», «механическое» и «бытовое» (мимическое) движение можно развести при помощи разного функционального кода танца.

В качестве важнейшего фундамента бытовой пляски Худеков выделяет *развлекательную функцию*, а религиозному пластическому знаку первобытного человека приписывает *подтекст*, что означает *эмблематическую функцию пластики и подсознательное время* бытия телесности, в конечном итоге, доступные расшифровке лишь посвященному (ритуальному) сознанию человека. Что же касается фазы «механическое движение», то Худеков, обращаясь к универсальности законов природы и всеобщей человеческой культуры (методологическая позиция Леви-Стросса [466, с. 152–164]), объясняет феномен функционирования культуры как совокупности символических систем и культурных текстов [219]), делит развитие танцевального процесса на два базовых предмета символической деятельности. К первому относится вся гамма разнообразных движений – от прямых, правильных линий и очертаний

до извилистых, искаженных, некрасивых и т. д. Ко второму – собственно механическому движению, автор относит линию выразительности и гармонизации человеческой пластики тела, составленную из согласованных друг с другом сочетаний движений корпуса, рук, ног, головы и «физиономии». В ее основе лежит четкая передача движениями тела эмоций и настроений, сообразно музыкальному ритму. Здесь же подчеркивается важность *темпоритмической основы* в организации элементов танцевального движения, ведущих свое становление и развитие, с одной стороны, от *естественных способов передвижения* – шаг (или ходьба) древнего человека (дыхание, пульс, сердцебиение), т. е. чисто физическая компонента языка пластики. С другой стороны – *музыкального* требования. Имеется в виду формального (инструментального и песенного) соподчинения движений «ритму», «такту» и «размеру». Организация «правильных» телодвижений была приспособлена к выражению разных ощущений, т. к. на этой основе у человека развивалось чувство симметрии, порядка, комбинирования, повторяемости, а также эстетического понимания и восприятия взаимообусловленности ритмичных движений периодами звуковых текстов. Впоследствии эти основы были доведены до осмысленного импульса поэтизации пластической танцевальной речи и телесной исполнительской выразительности. Однако отметим, что такая природа времени и уровень стадийности пластического мышления ближе к античным видам танца, нежели к примитивным формам биологической эстетики первобытнообщинного строя.

Следовательно, с одной стороны и на первый взгляд, древняя история «танца» имеет достаточно устойчивую систему возникновения пластической коммуникации, которая ведет свое начало от обыденной ходьбы и сообразуется с общими правилами искусства и своими собственными законами. Однако эта логика не лишена недостатков. В самом начале историко-теоретического анализа Худековым отмечается, что не всякое пластическое движение, а также прыжок можно отнести к форменному образованию танца. «Только взаимное действие движений рук и ног – движений, связанных с выразительной мимикой, – выливается в форму танца, подчинившего, в дальнейшем своем развитии, значение благородного, изящного искусства» [375, с. 13]. Выходит, что различные инстинктивные качества, лишенные осознания красоты, а

главное, необходимых условий для самосовершенствования и усвоений их человеком в самом себе, не могут считаться предпосылками тех потенциальных средств, из которых развивалось истинное искусство танца. Биологическая стадия развития человечества в пластическом поведении действия ничем не отличается от мира бессознательных страт животных существ. У последних пластичность хотя и обнаруживается в относительной симметрии фигур, грации и правильности линий, однако все языковые характеристики фиксируются без осознания мотива времени (цикличности, архетипичности, ориентированности и др.), эстетических законов физики и упорядоченности действий. Наконец, без «вложения» души (С.Н. Худеков) как разумной психологической способности (механика изобразительных движений в форме страстей и чувств) в отображении живой и материальной природы.

Пластическая «речь» – это следующий уровень биологической динамики сознания, который представляет архаическое время бытия человека как произвольно интеллектуальную сущность мышления и тела (у Худекова «поэзия движений»). Этот уровень можно отнести к гармонии обособленных (чувственных) реакций, где внешняя среда и специфические инстинкты становятся набором рефлексивного опыта и внутренним отражением пластической ориентированности. Центральным мотивом определен *человеческий корпус*. «Так как наш корпус обладает способностью для выражения наших волевых ощущений, – пишет автор, – то вполне понятно, что человек, прежде всего, воспользовался им для удовлетворения потребностей своих чувств» [там же].

Контекст «удовлетворение потребностей своих чувств» дает четкое представление: а) об эволюции биологических признаков эстетики танца; б) об эволюции мнений ученых. Так, А.Я. Левинсон выдвигает на первое место символическую ипостась «тайнописи духа» и только затем потребность человека в выражении эстетической формы. «Удовлетворение» чувств Худеков видит в поэзии движения танца. Синонимы – воспроизведение, воплощение или воссоздание, применяемые сегодня, не могут передавать значение первичной стадильности и функциональности происхождения пластической телесности (естественно биологической).

В классификации «естественные» движения Худеков называет танцевальным движением свободное или случайное проявление пластики тела человека на звуковое расширение действия. Чисто «рефлективные телодвижения, близко подходящие к понятию о танцевальных темпах», а также продолжающие существовать на стадиях «взросления человека» и приобретения им устной речи, Худеков относит к категории «вневолевых» движений. «Недаром же говорят, что человек «прыгает от радости»; в припадке злости топчет ногами, угрожает кулаками. Все это танцевальные движения», – пишет он [там же]. Подобных парадоксов в историко-социальной концепции можно отыскать немало. Однако подчеркнем, что проблема актуализации символики танца и попытки объяснения его языковой структуры в начале XX века были поставлены Худековым в прямую зависимость с естественными физическими потребностями человека. В тоже время к носителям биологической и естественной наследственности в природной среде обитания были приравнены все живые существа.

Исследования биологического развития мимики и движений, доказывают, что характер протекания процессов на одни и те же символические тексты (культурные подсистемы танца: жест, мимика, поза и другие) в содержании и внешних формах выражения у первобытных народов (племена австралийцев, папуасов, таитян, сомалийцев, эскимосов и мн. др. расы) во многом совпадают. Отсюда движения в мимике лица по их смыслу у разных народов примерно одинаковы, но движения корпуса и его конечностей (теория пластического «корпуса и его конечностей», о которой вслед за Ч. Дарвином, упомянул Худеков), подчиняемые условиям климатообразующих факторов и различным формам жизни в пределах естественной природной и окружающей действительности – вариативны. «Таким образом, можно считать непреложным, что если жесты у народов различны, то мимика – этот необходимый спутник танцев...у всех людей обоих полушарий аналогична», – заключает С.Н. Худеков [там же, с. 15].

Символические формы деятельности не являются «простыми копиями». Э. Кассирер, объясняя механизм мифологического мышления и формы сознания в философии культуры, указывает на первичные способности мышления, проявляемые как определенные значения культурных практик [см. : 375, с. 62]. К.Г. Юнг

полагал, что и в первобытные времена человекоподобных существ, и в культуре современного общества существуют повторяемые формы мыслительных процессов, преодолеваемые через состояния бессознательности (фантазирование – миф, поэзия, сон и т. д.) [394, с. 10].

Таким образом, под влиянием географических, климатических условий, биологического ритма, природного и религиозного мировоззрения у разных народов вырабатывались своеобразные «симптомы» формы и содержания в пластических построениях языка символов и теоретические обоснования (естественный природный и биологический уровень, механический, рефлекторный, физиологический).

Сегодня возможно выдвинуть собственную гипотезу на проблему языковой организации пространства танца, расставив ключевые акценты в мышлении. В определении первичности или вторичности процессов в способах объяснения происхождения невербального языка танца, следует учитывать и интегрировать «генетический» контекст проблематики.

В первобытном мышлении человека, символическая функциональность танцевальности (если предположить, что она, действительно, существовала), не могла опираться на рефлекторные и алгоритмически согласованные типы телесных движений, проявляемые в *физиологических процессах мышления*. Первобытное мышление представлено действиями практических связей, но по своей протяженности они реализуют акт реагирования и сопричастия, не связанный с задачами понимания видимости формы. Вместе с этим, нельзя не учитывать, что архаическая символика общих пластических действий выполняла функцию органов ориентации: двигательные, слуховые, зрительно-телесные, зрительно-осязательные. Практические связи, устанавливаемые на основании сопричастности тел, специфически точно были ориентированы на спонтанные измерительные способы бытия (они же и диктовали примитивную форму биологической эстетики) и схематизацию компонентов (развитие силы, устойчивости, выносливости, внимательности, остроты зрения, чуткости и напряженной осторожности, согласованной действенности и соучастия) антропологической эволюции (чтобы выживать). Важно отметить, что этот ключ (антропология, культура, искусство) разгадок до сих пор лежит в плоскости полемичного круга

задач, предположений, версий, наконец, частных теорий ученых, в которых объектом исследования выступает не сам танец (искусство), а несколько иной способ его познания – *пластика* (биологические и механические рефлексы поведения в пределах естественной среды обитания человека). Однако, подменяя одно название «пластика» другим «танец», нарушается причинно-следственная связь в истории и теории познания: с одной стороны – потеря хронологии, а с другой – разрушение целостно-временной реконструкции данного феномена.

Образование в искусствоведении неустойчивой платформы мнений, видится автором в отсутствии теоретической конкретизации внешней и внутренней формы языка танца. Поэтому важно выделить *новое* по отношению к традиционному рассмотрению истории танца *звено* в цепи аналитических установок – древний *язык-основа*, которое существовало и продолжает существовать в наиболее развитых формах пластики и/или пластичности у многих народов, населяющих планету. Это подтверждают прямые и косвенные доказательства эволюции невербальных структур пластической коммуникации на земле (голос, звук, мимика, движение, а также различные формы психологического и мышечного реагирования – со-переживание, со-чувствие, со-причастие и т. д.), сложившиеся в определенные исполнительские комплексы «речи». Подчеркнем архаический уровень существования языка-основы в древней первобытной культуре как временной позиции (определение скрытой динамики и стадийности пластического мышления), благодаря которой обнаруживаются различные стороны гипертрофированного протекания и восприятия окружающей действительности. Прежде всего, это *пространство антропобиологической сущности* человека, где реальное состояние и биологический язык *тела* способны перестраиваться в новую фигуративность мышления – *физическая автономность*. Физическая, потому что даже в условиях первобытно-общинной аутентичности «тело» древнего сородича стремилось извлечь внешнее психоэмоциональное переживание действительности. Данная ипостась и выступает базовым фундаментом для изучения архаического тела как внекультурного феномена.

Исходя из этого, поиск историко-типологической линии в классификации пластических объектов: «любовные», «бытовые», «охотничьи», «военные», «земледель-

ческие» и «скотоводческие», ритуальные, а также обряды-инициации и другие формы синкретических действий, выделяемые учеными Л.П. Воронковой, Э.А. Королевой, С.Н. Худековым и другими в культуре первобытного сообщества [см. : 139, с. 44–77], следует выстраивать в пересечении символических процессов и пластических инвариантов текстуальных построений, но не из теории понятий «танец» или «пляска». Эстетические ориентиры в воссоздании синкретических форм деятельности не могли выполнять законы структуры, формы и содержания «произведения» в силу культурно-исторического развития контекста. Поэтому феномен горизонта «пластика – пластичное», создаваемый самой природой телесной сущности человека, хотя и кроется в зародыше культурной формы, но формы не эстетической, а архаической гармонии. Не обременяя языковую телесность границами физиологической меры, архаическая гармония предполагала свободное распределение человеком времени в режиме спонтанного построения движения в пространстве как психическо-биологического реагирования «по-поводу». *Событие*, в данном случае, и есть та исходная архетипическая форма сознания индивида, которая предшествовала непрерывной линии антропологических, биологических, психических и физических процессов, объединяя их в *способы фактурного (визуально пластического) построения переживания*. Вместе с тем этот цельный контекст позволяет подойти к рождаемой в естественных условиях жизнеобитания «человекоособи» эмоции как к особой степени «эстетического» (осознанного) наполнения рефлексивной деятельности и пластически организованного во времени бытия.

Таким образом, говоря об основах мышления и языковой структуры в танце, соотношение первого и второго вопроса невозможно без понимания «адресата» – природы времени, в которых они протекают. В первобытной культуре произвольность интеллекта не всегда обусловлена логической связью сознания и тела с механическим движением. Эти понятия в архаическом мышлении, порой, не сопоставимы, т. к. любое эмоциональное проявление и рефлекс, прежде всего, связаны с инстинктами, а также ритуальной необходимостью и усилиями (и только затем разумом). Отсюда возникает вопрос: насколько, в целом, правомерно проводить сочетание ясности представления и пластического движения, ведь первоисходность созна-

ния человекоподобия блокирует проникновение внутрь ритуального центра пространства сторонних явлений (через которые устанавливаются связи с внешним миром). Тогда как именно последние и образуют искомый процесс моделирования, важный с точки зрения связи пластического мышления и языковой структуры в танце. С другой стороны, даже архаическая природа времени способна образовывать контроль над материальностью пластического чувства и чувствования, ведь нельзя же исключить из мифов, обрядов и ритуалов мотивы (рефлексы, эмоции, аффекты), которые выступают стимулами внутренней сосредоточенности первобытного человека. В антропологическом ракурсе вопроса имитационная сущность и синтетические акты чувствования являются первыми априори пластического мышления, заставляя разум влиять на создание определенной модели поведения (верования, магия, представление мира и др.).

Проведем *текстуальные, хронологические и временные* (антропологические, биологические, физические и эстетические) границы протекания явлений, в контексте которых теория и история – это два различных способа программирования и организации языкового пространства танца. Элементы языковой структуры танца лежат в плоскости художественно-эстетических законов, константный набор которых определяют: выразительное движение, мимика, пантомима, жесты, ритм, позиции, а также промежуточные танцевальные положения, обязательно реализуемые в рамках пластической системы. Понятие пластики включает в себя все проявления телесной деформации пространства: от биологической и психофизической структуры до момента физиологической «статичности» формы движения (позиции и четкая координация движений в условной степени временной и пространственной границы как перехода тела физического в полноценную величину телесности танцевальной). Соответственно, и сложившиеся внутри культурно-исторических образований дефиниции: «обряд», «ритуал», «пластика», «пляска», «танец», «хореография», «балет» – будут отвечать за разные способы антропологической, биологической и эстетической эволюции (активности) сознания человека.

Историческое осмысление и конкретные инварианты древней пластической символики танца в *Античности* дают возможность ученым называть идеальной моде-

лью развития танца всех времен и народов, имея в виду греческую культуру. Греческая культура с ее лексическим фондом античных танцев стала важной ступенью для формирования сценической формы театральной хореографии. Балетный критик в России А.А. Плещеев отмечал: «Несомненно, что пляска сценическая, так сказать первобытная форма балета, ведет свое начало от греков, весь склад жизни которых отличался поразительным художественным вкусом» [283, с. 25]. В комплексном сочетании типов античных танцевальных движений В.М. Богданов-Березовский видел содержание «предпосылок и к классике, и к характерности» [56, с. 17].

Искусство эвритмии (согласно мифологической легенде ему обучал советник Осириса, Гермес) включало обязательное обучение людей *слышать и чувствовать гармонию ритма, укладывать сообразно числу танцевальные шаги и движения корпуса*. Священные церемониальные танцы, как и предполагало общение с богами, были пронизаны символическим *порядком* (греч. *орχηδου*) и строгой красотой линий движений. Основанные на естественных правилах физиономии и физиологии человеческого тела, обязательном удержании симметрии фигур, они (сложные – «т'ереф» и простые – «теб») послужили прототипом «хореографического» песнопения в греческой культуре.

В качестве важного формообразующего компонента языка танца у греков приведем пример «техники» движения ног. В греческих и в мужских, и женских (особенно священных) плясках встречается прием подъема на полупальцы (кстати, он используется гораздо чаще на греческих рельефах, чем его можно увидеть при том же профильном изображении фигуры исполнителя у египтян).

Следующим немаловажным законом при построении языка танца вытупает логика композиции. Здесь впервые сказались элементы предводителя *хоровода*, когда одно движение начинал ведущий исполнитель, а остальные участники обязательно подхватывали и повторяли его, стоя друг за другом в одной линии. У греков, выстроенный по такому схематическому принципу «Танец журавля», пользовался большой популярностью.

Особенно важно подчеркнуть и такую составляющую в понимании пространственности языка танца, как синхронность движения и симметричности фи-

гур. Они были свойственны как парному, так и массовому исполнению египетских, а потом и греческих плясок. Танцующие, располагаясь друг от друга в противоположном зеркальном отображении, согласовывая отдельные части тела (руки, ноги) в движениях по принципу одноименного «сцепления» (правая сторона – с правой, левая – с левой). Симметрия, однако, имела доминирующий характер в греческом античном танце. В частности, образованные фигуры «вдвоем» и «втроем», сливаясь в массе участников, сохраняли при этом только общую композицию (повтор основных танцевальных движений предыдущей группы), но не координационную детализацию движения.

Другое существенное положение, которое формирует пространственность языка танца у греков – это индивидуальное или личностное основание. Если еще раньше у египтян танцы, в большинстве случаев, носили массовый (безличностный) воспроизводительный характер и независимо от того: было ли это искусство с натуры или рожденный воображением художника творческий порыв, фактически все исполнители выглядят одинаково по выразительности пластики. В греческом танцевальном культе, наоборот, рельефы или вазовая живопись стремятся зафиксировать неоднозначность лиц и поз танцующих. Это всегда разное по силе выражения и динамике ритма ощущение пластики тела. Наметившийся еще у античных эллинов ход эволюции танца «от массового к индивидуальному» исполнению, отчетливо формируется в период расцвета греческой цивилизации.

Особое место в греческой культуре занимает *культ тела*. Эстетические и социальные признаки данного феномена вскрывает массовый танец «Гормос», сочиненный специально в честь богини Артемиды (Дианы), Ликругом. Участники этого грандиозного события выходили на улицы городов обнаженными независимо от пола. Французский историк танца Г. Вюилье указал, что в целомудренно прекрасном танце Ликург вывел всех своих исполнителей нагих, без соблюдения пола и социального происхождения. Но даже голые танцовщики не выглядели пошло, до того их танцы зачаровывали гармонией и таинственной красотой физически крепкого тела [см. : 335, с. 12]. Это событие оставило свой след в исторических текстах Плутарха, в которых описывалось, что в ответ на реакцию возмущенного воспи-

танного спартанского общества Ликург отвечал, что ничего, кроме стремления воспеть силу, мужество, героизм, а также ловкость и физическую подготовку юношества, он не имел в виду. Ликург, убежденный в этической и нравственной глубине своих суждений «сила, ловкость, телесное здоровье и добродетель» [там же, с. 2] попытался уравнивать в правах природные стихии мужчины и женщины, осмысленно используя прием нагого тела. Таким образом, автор стремился противостоять законам древнего социального табу.

Что же касается священных плясок евреев в храмах (или вокруг золотого тельца), то со временем они почти совсем исчезли из материалов культурной хроники этого народа. Но в Греции сохранилась традиция танцевать в храмах перед жертвенниками, а также при всех семейных торжествах, к разряду которых относились не только рождение или свадьба, но и похороны. Священные пляски исполнялись у греков не только в храмах, но и в специально отведенных на то пространствах: на полях, в лесах, домашних и публичных местах. В естественных (природных) и социальных (государственных, бытовых, культурных) условиях возникали сложные трансформации внутри танцевальных процессов. Взаимопроникновение символического и социально-бытового смыслов в конечном итоге и привели к развернутым классификациям античной танцевальной культуры. Священными античными танцами считались жертвенные и погребальные пляски. Драматические процессии или синкретические действия с пантомимой, танцами и игрой на музыкальных инструментах проникали во все сферы жизнедеятельности древнего грека (быт, обряды, религию, праздники, воспитание). Танцы поднялись здесь до уровня философии и правового порядка и даже до управления государственной властной структуры. Они сделались общеобязательными нормами человеческой жизни и морали. В Греции была сформулирована не просто уникальная теория, а целая художественная идеология с опорой на логику и будущность справедливого государства. «...Первоначальное воспитание совершается через Аполлона и через Муз...Искусство хоровода в целом состоит из песен и плясок. Поэтому хорошо воспитанный человек должен уметь прекрасно петь и плясать», – говорил Платон [281, с. 101].

Историческая реконструкция ритма и гармонии свидетельствует о том, что греки подходили к понятию ритма не только как художественному компоненту, но и со всем осознанием его практической ценности и философии. Все стороны жизни эллина были направлены на то, чтобы достичь космической гармонии ритма, понять его смысл и красоту. Но красоты не внешней, той, которая вырисовывает лишь гармоничное сложение человека без его духовных и умственных стараний, а постижение «формулы» *культуры тела*.

Этот особый уровень мышления и смысла пластики, изменения линии и формы движений, пропорциональности и порядка, а также согласованной и скоординированной работы всех частей человеческого организма, был близок пониманию языка танца как системы значимостей и вместе с тем познанию, способному существовать сами по себе. Иными словами, в Античности происходит своеобразный «сдвиг» в составлении языковых сущностей – знаков, которые напрямую характеризуют контекст «мысль – движение» на уровне членения пластики, а не только психической или только физической компоненты языка движения.

В Греции ритмом называлась пропорциональность, порядок и последовательность движений тела и голоса (это мог быть текст песни или поэзии), а гармония отождествлялась с тем же порядком и пропорциональностью, но звуками музыкальными. Соединение же этих двух элементов не давало полноценного перевода смысла «танец» как единой пластической выразительной системы. В мире ни у одного народа не было понятия «хорео», которое объединяло бы в одну идею сразу несколько смыслов «танца с музыкой». У греков изначально было заложено триединство понимания целостности искусства – [поэзия, музыка и танец] и гармонии совершенства личности [духовное, умственное, физическое]. Отсюда и следует вести отсчет истории становления и развития феномена «хореография» как одного из инвариантов древней пластической символики танца.

Античная философия первой отметила культурно-воспитательное значение хореографии. Танцевальное искусство, которое в настоящее время принято называть «хореографией», у греков называлось «оркестика». Греческое слово «хорео» в прямом смысле означало «экстаз», поэтому оно одинаково относилось как к религиоз-

ным оргиям, так и ковсякого рода общественным и бытовым танцам. Древнегреческие философы связывали происхождение танца с подражанием природе и физиологической необходимостью (концепция «простого этапа» Платона), с нуждой (Демокрит), с наличием свободного времени и стремлением к знанию (Аристотель), с целью воспитания и обучения души (Лукиан). Во времена Аристофана танцы прописывались целителями как лекарство. Танец у греков выполнял большую воспитательную функцию и на это не раз указывал Ликург, отдавая ему главное предпочтение в военной подготовке населения. Как видим, в Античности происходит качественное переосмысление инвариативной основы пластической структуры в сторону осознанной физической и физиологической реальности феномена «танец». Более того, физиологическая гармония достигалась здесь через ритм посредством упражняемости, что означало механику анатомических, а не антропологических или только биологических рефлекторных действий. Следовательно, начиная с антиков, природу времени танца целесообразнее искать в потенциальной «памяти» тела самого человека, а не в окружающей его природной действительности или только в символических знаках текстуального пространства события. Обладая развитым мифологическим сознанием и сосуществуя с жизнедеятельными формами обряда, теперь сам человек является аутентичной структурой знака, аккумулирующей в себе весь опыт естественной (биологическая) и самоконструируемой (физическая, психологическая, умственная, эстетическая) экосистемы. Физиологическое мышление в античности, так или иначе, проявляется в ориентированных способностях тела человека локализовать средства и условия (им же созданные), как эстетически достойные требования выражения себя в различных пластических сферах мышления (искусство, язык, творчество, воспитание, развлечение и другие виды деятельности). Это происходит даже тогда, когда наличие факта действительности, в которой проявляется умелость (ум) античного мастера, всегда и единственно подчиняется принципу «чистой всеобщности». Весь мир для грека – это мир мусически-пластических искусств, а значит, речь идет об эпохе, которая впервые сформировала представление о начале мышления и об основах понимания ремесла, где выполнение и выявление мусически-пластического действия определяется исполнением исключительно при участии

ума. Однако это уже иная полемическая ипостась проблематики мышления, когда умелость мастера в силу своей всеобщности (согласно логике философско-эстетического учения А.Ф. Лосева) дана откровенно «обособленно и отдельно от своего предметного практического применения» [230, с. 84–85].

Таким образом, связь пластического мышления с языковой структурой в танце подтверждается дискурсом обусловленности природы времени. Конструирование рациональной формы действительности в архаических способах мышления для первобытного человека было невозможно в принципе. Это поле функциональности в режиме способов и способностей «человеко-существ» пока еще определялось спонтанностью, иррациональностью и произвольностью процессов действий, причем, чаще всего, образуемых ритмом движущегося тела без отрыва от натурального хозяйства. Прямо противоположное этому пониманию специфики времени бытия в науке стоит понимание античного танца. Американский историк хореографии Х. Элис рассматривает его как художественное явление, в котором все подчинено строгим правилам исчисления ритма и метро-порядка, четкому следованию общим законам формы и содержания (т. е. подчинение частей целому). Французский историк танца Г. Вюилье считает, что «с самого своего рождения танцы были искусством, имеющим свои права, свои законы – аналогично музыке и скульптуре» [335, с. 1]. Здесь речь идет о становлении танца в Античности именно как вида искусства. На этом основании можно предположить о синхронизации практической связи мышления и движения, имеющей своим материалом телесные возможности организма человека. А именно о том, что тело способно вырабатывать особые двигательные и ритмические возможности, отличные от локального (обычного физического) языка. Возможен ли этот процесс вне мышления? Скорее нет, как и все остальные связи человека с внешним миром. Однако отрыв архаического движения в представлении пластического действия между античным человеком и первобытным сородичем глобальный, и он происходит не столько в мышлении, сколько в сознании. Ибо античный танец имеет не меньшее практическое «речевое» значение, которое уже было известно в первобытном обществе, но теперь акустическое явление звучащего тела вырабатывается не в практике «натурального хозяйства», а в практике действий, эс-

тетических по форме. Следовательно, в отличие от первобытной культуры, в античности появляется априори времени. Длительность приобретает значение «истории» (а не вечности), ритм – «образца» (а не естественных природных реакций), пластика – «гармонии», «поэзии» и «порядка» (а не имитативной сущности). Пластическая структура движения приобретает свою конкретную телесную автономию в законах содержания и формы языка танца, а не подчиненной биологическим и физическим актам энергии движения.

Важный антропологический смысл в античной культуре имеет историческая фаза «перехода» – выделение танца в самостоятельную творческую единицу. Первоначально «танец» являлся неотъемлемой частью центрального ядра «гипорхем», что означало совместное исполнение текстов песен, музыки и плясок. Гипорхемы, в свою очередь, делились на три рода: сольное исполнение; парное – один поющий и/или играющий на музыкальном инструменте и исполнитель танцев (часто аккомпанировал себе сам); массовое – одновременное исполнение танцев и игра на музыкальных инструментах всеми его участниками.

Естественная трансформация в «гипохремах» происходит тогда, когда мимика и жесты, развиваясь, достигают наивысшей степени совершенства и перестают нуждаться в сопровождаемой их речи. Внутри «ядра» гипохремы происходит разрыв механизма бывших прежде синкретичными творческих процессов. Теперь одна группа – это те, кто играет и поет в «хородиях»; вторая группа – те, кто только танцует. Таким образом, наряду с уже существовавшим искусством «хористикой», в античности появляется ответвление совершенно нового инвариативного порядка и самостоятельной пластической организации – «оркестика» – «немые танцы» (например, танец «Геранос», изображавший неразрывную цепь хораода).

Классические тексты античных философов (Аристотеля, Платона, Сократа), писателей (Аристофана, Демокрита, Плутарха) и мн. др. художников–творцов являются неопровержимыми доказательствами того, с какими первоначалами ассоциировалось искусство танца в истории самых ранних культурных цивилизаций человечества.

Философы Платон и Аристотель впервые в истории культуры подошли к начальным представлениям об идеальной «пред-системе» в хореографии. Но в этом неполном объеме художественно-эстетического значения она и завершила свое существование на долгие лета. Это не означает, что об античных теориях забыли в Средние века и не вспоминали о них в Новое время. Эти теории продолжают жить и сегодня, в эпоху технологии Новой экранной эры. Однако суть содержания и направление философской идеологии телесно трансформировалась. Платон полагал, что верно направленные удовольствия и страдания составляют суть воспитания человека, которые в общественной жизни во многом ослабевают и извращаются. Именно поэтому участие богов в праздниках, по мнению философа, было необходимым следствием и фактором контролирования и исправления недостатков воспитания, а упражняемость в хороводах свидетельствовала о степени образованности человека.

«Обучение надо давать двойное, тело следует обучать гимнастическому искусству, а душу – для развития ее добродетели – мусическому» [281, с. 238]. Предметом «мусического» искусства по Платону являются гармония и ритм, телодвижения и напевы, выражающие как душевную телесную добродетель, так и ее пороки. К первому типу телодвижений философ относил движения тел «прекрасных» и «серьезную пляску» и называл его родом «мирной» пляски. Второй тип телодвижений основывался на движениях «безобразных» – «воинственная пляска» (род пляски «пирриха»). Уже в концепции Платона искусство гимнастики подразделялось на два рода деятельности, не относившееся к танцам – это пляска и борьба. «Один вид пляски воспроизводит язык Музы, сохраняя величественность и вместе с тем благородство; другой вид служит для предания здоровья, ловкости и красоты членам и частям самого тела с помощью подобающих каждому из них сгибаний и разгибаний... из ритмических движений состоит вся пляска...» [там же, с. 238–262].

Безусловно, сложно утверждать, была ли в Античности «система» танца, так называемая физиологическая партитура исполнительской и артистической техники. Несмотря на то, что создание «системы» в истории хореографии было сугубо очевидным и необходимым следствием рационализации театральной пластической

культуры, не следует отождествлять смыслы «системный подход» (которые наметились почти у всех мыслителей Античности) с «системой танца». Последнее измерение феномена в историческом процессе возникновения (нач. XVII в.) и становления растянулось еще на долгие сотни лет (XIX – нач. XX вв.). Оно напрямую зависело от многих причин и факторов в развитии мирового сценического искусства.

Буквально во всех исторических материалах рассказывается о том, как обучали в палестрах юношей и девушек. «Танец у древних греков основывался на строгом соблюдении ритма, – пишет Л. Винничук, – на сочетании ритмического шага с подавляющей жестикуляцией, движениями рук. Средствами танца представлялись различные события из жизни, положив тем самым начало пантомиме... формы танцев могли быть самыми разнообразными: от строгих, торжественных танцев во время религиозных шествий до танцев свободных, произвольных... порой даже неистовых» [87, с. 350]. Однако нигде авторами не сообщается, что это была рациональная «азбука» в овладении танцевальными знаниями – «позиции», с которыми пересекаются эстетические нормативы телесности академической техники танцовщика. Возможно, именно поэтому в начале XX века попытка французского ученого М. Эммануэля реконструировать и доказать системность греческой хореографии [418], отталкиваясь от традиционной системы франко-итальянской школы, подверглась резкой критике со стороны немецких философов. Не получило положительной оценки, и, в частности, доказательство Эммануэля о тождественности бытования в Античности «условного» (т. е. сценического) танцевального жеста [подробнее об этом см. : прил. В., тема №1].

Объективно художественно-эстетическая категория «условность» классического танца в том диапазоне, каком она сложилась, понималась и воспроизводилась в театральном пространстве начала XX века, не могла иметь ничего общего с движениями и позами, рождаемыми отчасти физиологическим мышлением, но все еще произвольным чувственным импульсом античных исполнителей. Разнообразные энергетические послы в ракурсах и перегибах корпуса, элементарная или сложная координация линий корпуса, рук и взгляда (на основе которых Эммануэль строил научную гипотезу античной системы танца) – все это свойства механической пластики, а также атрибуты статики и кинематики человеческого тела в тан-

це. Однако продиктованные все «теми же» естественными инстинктами внутреннего (душа) и внешнего состояния тела исполнителя, а не правилами системы танца начала XVII века (автор открытия П. Бошан).

Вместе с этим нельзя не принять во внимание и другие исторические свидетельства. Рука греческой танцовщицы представляла собой сложный аппарат визуально-пластического мышления, посредством которого строилась вся «немая речь» танца. У греков даже существовало специальное искусство – хирономия («умение говорить жестами» или «наука игры руками»). Элементарная структура хирономии (имеющая, кроме того, и магический смысл силы воздействия) часто применялась в женских индивидуальных танцах. Следовательно, в Греции, вместе с общими образцами (мимика, жест, пантомима, пение, декламация и т. д.), существовали инвариантные модели (гипохрема, хористика, оркестика, кубистика, сферистика) и способы достижения (выразительный и изобразительный жесты) пластической структуры танца, одним из которых было искусство управления руками. Неслучайно, в поздних античных плясках танцовщиков называли «хирософами» [375, с. 107].

Аристотель выделял три психологических фактора – это чувство, память и слух, на основе которых, схематизируя процессы реагирования, попытался выстроить *психофизиологическую модель* человеческого мышления в художественной сфере: на почве «чувственного» вырабатывается память, на основе памяти развивается «сообразительность», из сообразительности при должном состоянии слышать звуки вырабатывается слух.

Концепция Аристотеля послужила своеобразным дополнением к теоретическим взглядам о танце Платона (теория подражания). Обнаружив в основе происхождения различных видов художественной практики один и тот же механизм мышления – «развитие знания», Аристотель тем самым «развернул» концептуально границы теории и практики пластической структуры танца с точки зрения феномена познания его текстуальной сущности. Это открытие, подобно «теории импровизации», красной нитью соединило опорные точки художественного (пластического) и пластическо-танцевального пространства. Философ доказал единую природу происхождения поэзии и пляски – *темпоритмическую*. Описывая сложные процессы пре-

образования «трохаического тетраметра – плясового метра – в строгую картину ритма» (в поэзии – ямба), мыслитель находит точное подтверждение исторического синхронизма в появлении этих же элементов в танце. «Как и комедии, возникнув первоначально из импровизаций: трагедия – от запевал дифирамба, комедия – от запевал фаллитических песен, трагедия развивалась от сатировской драмы далеко не сразу достигла своей важности; при этом метр из трохаического тетраметра стал ямбическим, ибо сперва пользовались тетраметром, так как поэзия была сатировской и более плясовой» [9, с. 650].

Итак, Аристотель, обосновывая психофизиологические и темпоритмические первопричины возникновения языка танца, идет гораздо глубже теории подражания Платона. «Подобно тому как многие подражают многому, пользуясь при изображении красками и формами...голосом...– писал Аристотель, – все совершают подражание, пользуясь ритмом, словом и гармонией или отдельно, или вместе...так только ритмом без гармонии совершается подражание в искусстве плясунов, ибо они изобразительными ритмами достигают подражание характером, и страстям, и действиям» [там же, с. 646]. Это означает, что только танцовщику свойственно мышление «чисто» физиологическое. Психофизические нормы и порядок устройства *движения*, составляют для него в конечном итоге (в отличие от звука и голоса) эту единственно возможную реальность потенциального существования как формы внешне-телесной гармонии танца. При всем этом, *мыслительная логика* у Аристотеля была смешана с языковой, а мышление ограничено сферой языкового функционирования, поскольку мысль только в том случае истинно суща, если она достигается словом.

Лукиан (II в. н. э.) впервые подошел к анализу танца как системы. Согласно его мнению, танец «воспитывает, обучает и уравнивает душу...изоцряет вкус прекраснейшим зрелищем...дивной гармонией и обнаруживает общую красоту души и тела» [283, с. 18]. Пляску Лукиан называл «прекраснейшим из упражнений и притом превосходно ритмизированным» [231, с. 73]. В своем знаменитом диалоге о танце писатель подчеркивал необходимые духовные и физические качества, которыми должен обладать совершенный танцовщик: «...по своим душевным и темпо-

вым качествам...я утверждаю, что танцору необходимо обладать хорошей памятью, быть даровитым, сметливым и остроумным...Кроме того, танцору необходимо иметь собственное суждение о поэмах и песнях, уметь отобрать наилучшие напевы и отвергнуть сложенные плохо» [там же, с. 74].

В искусстве танца системный подход Лукиана, открытый мыслителем еще во II в. н. э., со временем всего лишь модифицировался. Так, балетмейстеры XVIII–XIX вв. (Ж.Ж. Новер; К. Блазис, А. Бурнонвиль, Ф. Тальони; Ш. Дидло), а также XX столетия (М.И. Петипа; А.А. Горский, Ф.В. Лопухов, М.М. Фокин и др.) и до настоящего времени воспользовались им, как единым механизмом в управлении программно ориентированными основами исполнительской практики танцовщика. Речь идет о подчинении человека конкретному дисциплинарному контролю тела и движения, которым и является хореография.

Духовная и культурная ипостась тела в рассуждениях Лукиана впервые получают свой самостоятельный смысловой и структурный уровень автономии. В частности, оценка пропорциональности телосложения танцовщика трактуется в четком соблюдении правил Поликлета. В танце были противопоказаны чрезмерно высокий и малый рост, карликовость, несоразмерность частей тела, т. е. чрезмерная худоба или толщина. Но главное в том, что художественная цель танца у Лукиана (по сравнению с Аристотелем и Платоном), достигнув своей официальности в смысле эстетического «закона», представила исполнителя по всем параметрам *внешнетелесного*. И это уже был не синкретический пластический мастер ремесел, а танцовщик. «Танцору надлежит быть во всех отношениях безукоризненным: то есть каждое движение должно быть строго ритмично, красиво, размеренно..., а главное – человечно по выраженному чувству» [там же, с. 77].

В становлении пластической символики танца поменялось многое: время (хронология, эпохи) и временность стадийности мышления (антропологическая, биологическая, психологическая, физиологическая, эстетическая). Изменились жанры, стили и направления исполнительских практик, но физиологические требования и механизмы функционирования творческой деятельности танцовщика, согласно разработанному системному подходу Лукиана, остались прежними: «...Пусть наш

танцор будет проворен и ловок во всяких движениях и умеет как ослаблять, так и напрягать мышцы тела, чтобы оно могло изгибаться при случае и стоять прямо и твердо, если это понадобится» [там же]. И далее о танцевальном движении, которое должно быть: «...вполне закончено, составлено из наилучших качеств, остро по замыслу, глубоко по знанию прошлого...» [там же].

Подводя основные итоги в изучении античного танца, отметим, что греческая культура позволяет сформулировать и интегрировать понятие «инвариант» пластической символики, с одной стороны, как ремесло (умелость) талантливого мастера, а с другой – искусство работы над собой, в котором соединяются ум, тело и процессы мышления индивида. Своеобразное рождение элементарной нормативности тела в танце предъявило античному пластическому исполнителю качественно новые требования, о которых даже и не мог догадываться первобытный человек. Это способность воспитания в себе художественного таланта, а не только естественного дара или врожденного инстинкта к творчеству и самосохранению, заложенных от природы. На данном этапе культурной эволюции человека важно указать на появление еще одного нового фактора антропобиологической и психической структурности тела – это его «предназначение».

«Предназначение» может совпадать или не совпадать в процессе телесной организации и становления человека как личности. В этой связи в античной культуре складывается уникальный аналог модели «нормативной антропологии», базирующейся на принципах аутентичности. У Платона – хорошо воспитанный человек должен уметь хорошо петь и плясать. Поэтому обучение души следовало давать через «мусическое», а тела через «гимнастическое». При этом философа вовсе не волнует, каким именно должно быть это тело, его волнует только одно – это отношение человека к тому выбору, который в конечном итоге и должен определить его взаимоотношения в обществе. А если последние (отношение и выбор) строились на основах демократического управления государством, то значит и всеобщая доступность (логика принципов аутентичной антропологии [см. : 419; 526, с. 16]) к тому или иному роду пластических занятий, независимо от психофизических природных данных человека, должны были стать определяющими. Несмотря на существование

подобного уровня феномена культурного тела и его биологической реальности, у античного танцовщика тело перестает быть «данностью», вот что важно, и вступает в фазу физиологического и культурно-исторического контроля. По сути, к подобному результату исполнительского и артистического мастерства должен стремиться и современный танцовщик, только на языке профессионального (академического) хореографического искусства данная цель будет означать достижение *aplomb* (апломба).

Таким образом, в культурном пространстве творческих способностей человека, формирование инвариантной структуры пластического мышления: от «подражания» к «физиологическим и темпоритмическим основам» и до «танца–системы», вырабатывалось тысячелетиями. А, между тем, переломным моментом в ее появлении уже могли стать взгляды античного автора Лукиана. Эта физиологическая реальность танца, о которой говорил автор и частично другие античные мыслители, фактически не менялась в своих эстетических и философских основах. Время лишь убеждает нас в этом необратимом, но объективном факте: *перестроение* символического кода танцевальности (точнее элементов ее пластической структуры) происходит только в пределах *антропобиологической сущности тела*, а человек «физический» постоянно сообщает ей все новые и новые горизонты мышления в виде духовных и практических значений целей и задач.

В завершении анализа первого и второго параграфов первой главы диссертации повторим тезисы предыдущих положений: теоретическое и историческое осмысление пластической символики танца – это два различных способа организации языкового пространства. Цель истории: сохранить культурную память и обеспечить непрерывную связь поколений. История пытается представить не столько структурность символической деятельности танца, сколько сам предмет его практики с точки зрения последовательных и равномерно «перетекающих» стадий эволюции развития человека. Поэтому в историческом осмыслении выделяется позиция описания и оценки важности первичных процессов становления танцевальной культуры как явления. Хронологическая этапность архаического мышления в первобытном обществе представлена через познание уровней (антропологический, биологический, психический, физический) формирования «человекоособи» [подробнее об

этом см. : прил. Б., схема №1]. Эпоха Античности: от философии повседневности до эстетических практик философствования над физическими, умственными и духовными значениями бытия человека.

Историческое осмысление показывает устройство танцевальной культуры как непрерывный процесс эволюции, даже на уровне фактов (мифология, легенды, предположения ученых, версии). Однако танец для нее был и остается всего лишь предметом социального объекта изучения человеческой деятельности. Ввиду этого границы понятийно-терминологического анализа и функционирования его как механизма «размыты». Феномен «танец» в языковых способах организации исторического пространства – есть недифференцируемое терминологическое образование, даже тогда, когда этапность предмета представлена качественно новыми историко-пластическими образованиями – ритуал, обряд, пластика, пляска, танец, балет, хореография и т. д. Это означает, что одно название может подменять другое, что недопустимо в рамках современного искусствоведения. Цель исторического осмысления – разбор социально значимых фактов и исторический анализ явлений (причины, следствия) в перестроении феномена, но не его выявления как внутренне цельного теоретико-методологического связеобразования, конструируемого под воздействием механизмов художественной действительности. В частности, изучение пластической символики танца исторически представлено как переход от антропологического и биологического господства к культурному и социальному целому.

Теория, наоборот, пытается «проговорить» то, как устроен предмет исследования «изнутри». При этом теория пытается не только показать явление как механический процесс функционирования и первичную оригинальность хода авторской мысли, но и постоянно держать на вооружении ряд таких универсальных (исторических и узкоспециальных) инструментов в осмыслении феномена, как: этапность, контекст, временность, смысловая структурность явления, субстациональность и субъектность процесса мышления. Исторические этапы мышления в теории танца перерастают в качество стадийных объектов анализа, которые способны объяснить функционирование феномена гораздо глубже понимания процесса эволюции («сохранение», «обновление», «разрыв», «тождественность» и другие механизмы взаи-

модействия во внутренних связях мышления и танца). Каждый теоретический уровень дает объяснение формы мышления и функциональности языкового пространства в пределах пластической символики танца, например:

- символический контекст языка танца [естественные, рефлекторные, механические, бытовые (мимические) движения];
- функциональность [бытовая пляска – развлекательная функция; религиозная пляска – эмблематический подтекст и подсознательная функция пластики];
- стадильность мышления:
 - [антропологическая форма (подражательное движение) – выживание];
 - [биологическая (естественное и/или имитативное) – удовлетворение потребностей];
 - [физическая (телесное, рефлекторное, механическое) – естественное передвижение, шаг, осанка];
 - [психологическая (эмоциональное) – событие, поведение, переживание];
 - [физиологическая (внешне-телесное) – творческие ритмы преодоления физического состояния].

В исторических масштабах становления феномена танца, где он сам уже выступает в роли культурного анализа, последний уровень текстуальных признаков характеризуется измерительными принципами художественно-эстетических действий человека. Благодаря этой стадильной фазе автономии – совершенствование и функциональность физического языка тела, некоторые элементы пластической структуры танца не только выделились в формулу или модель двигательно-пластического поведения, но и сложились в определенный механизм системы, целостных и завершенных законов исполнительского стиля (в частности, академического классического танцовщика, XVIII–XIX вв.). Однако, если речь идет о культуре первобытнообщинного строя, то этот контекст очевидно противоречивый («искусство» или «антропология»). Он связан с неоднозначностью (естественный инстинкт или физическая необходимость) и незаконченностью (внекультурный феномен биологической реальности тела) текстуальных признаков. А поскольку за выразительность пластики отвечают не только рефлексивные процессы (внешняя среда) и исторический опыт

эпохи, но и во многом мыслительные действия самого человека, то самостоятельность способов пластического выражения и особенностей их восприятия (учитывая специфику пространственно-временной организации) в танце могла сложиться до уровня художественных явлений среды, только в эпоху Античности. И то с той оговоркой, что значение процесса ее завершенности до сих пор остается полемичной темой. В отличие от антропобиологических возможностей древнего сородича, в эпоху Античности человек научился не только переосмысливать действительность в новых значениях текстового окружения, но и выносить свою авторскую «оценку» и «отношение» к «выбору» психофизических способностей отображения действительности при помощи средств художественной выразительности, в чем, собственно, и заключается феномен телесности в танце.

Как *знак в искусстве* танец заявляет о себе системой текстуальных признаков, порождаемых различными функциями культурно-исторического процесса:

- первое – подражание, общение, поклонение, увеселение, развлечение, т. е. *подчиненные средства* художественной выразительности, восходящие к архаичной и античной истории;
- второе – познание, отношение и оценка в контексте рефлексивного опыта и культурного содержания эпохи. Проявляются как на уровне самых ранних аутентичных, так и усовершенствованных антропологических признаков мышления. Биологическо-эстетическое начало – естественное движение, жест, мимика, «натуральная» пантомима. Физическо-эстетическое – выразительное, одухотворенное и грациозное движение, символичность поз, осмысленность жеста, мимики и пантомимы и т. д. Их можно назвать условно *сопровождаемыми средствами* в системе коммуникативных (вербальных, невербальных) способностей языка пластической выразительности;
- третье – собственно художественная сфера – *поэтизация* (перенесение естественного движения в границы «условности»), *обобщение* (движения и позы в танце несут конкретный или абстрактный смысл посредством соматического типа связи и аналогичны мышлению, обладающему способностью к обобщению) и *трансформация* биологических форм мышления в *самостоятельные структуры*

выразительного языка пластического танцевального тела. Эта динамическая зависимость является закономерным следствием отражения двойственной природы коммуникативных процессов в танце: с одной стороны – обусловленность потенциальными возможностями реального физического тела, а с другой – мыслительными способностями человека (психическими, аналитическими, мышечными, трансцендентными) в танцевальном движении.

Таким образом, теоретический анализ пытается выйти за границы истории и представить устройство пластической символики танца как результат объединения всех временных стадий мышления человека в фактурные способы визуально-пластической среды. В исторической танцевальной действительности пластические исполнительские практики выкристаллизовывались в логике единого антропологического и художественно-эстетического процесса эволюции: от этапа подражания движения к выразительности телесной. Но элементы выделения «чисто» пластической структуры танца имеют в культурно-историческом контексте свою собственную автономию и функциональность – *танцевально-ритмизированные основы*, воплощаемые человеком через физиологические нормы телесности (внутренняя и внешняя консистентность (завершенность, оформленность, охваченность, мерность и др.) в структуре выразительной целостности элементов танцевальных движений, пластики, мимики, пантомимы, поз, жестов и психических жестов).

2.2. Специфика пространственно-временной организации этнотанца

Обоснуем танцевальное / нетанцевальное у мордвы в пределах *ситуации театральности*, где значения движение / текст (костюм, словестное описание и «портретная визуализация») и движение / образ (бытовые, скульптурные и фактурные) приобретают актуальность иерархической структуры творческой способности. В составлении зрительно-визуальной цельности этнотанцевальности, важно аргументировать феномен «многослойности» костюмного ряда как новое качество творческой функциональности – «драматургическая архитектоника» [см. : прил. Е., темы №6, 9]. Определенная среда, климат и ландшафт формируют «зоны» так называемого пер-

спективного пространства-времени танца, в котором тесно переплетены процессы ритмического моделирования танцевальности тел и плоскостная ориентированность пластических уровней движений. Феномен самостоятельности и цельности танцевальной телесности этночеловека (мордвина) заключен в скрытой динамике соотношений: «плоскостно» и «рельефно» трактованных мотивов ритуальной образности.

Исходными первоимпульсами (биологическое (естественное) усложнение нервной организации рефлекторно-бессознательной деятельности) пластической природы действий, которые нашли выражение в коммуникативных и поведенческих стереотипах этноса мордвы, можно считать: плач, скорбь, смех, веселье, молчание [см. : 144, с. 67–68, 75]; характер и образность строя пожеланий, приветствий, песен [там же, с. 56–60, 73–74, 91, 106]. К ним же относятся ритуальные действия и процедуры, которые в отличие от первоимпульсов, предполагают факторы вмешательства сверхъестественной природы. К примеру, существующие в практике магии [там же, с. 86–92] и травестиизме [там же, с. 84–85], а также адаптируемые в биологической и телесной нефункциональности смыслов как образы половой неопределенности [прил. Е., тема №17]. Более того, в исторической практике *мотива реагирования* (имеется в виду в границах естественной окружающей среды) есть основания предполагать о самых ранних «физических» опытах человека с телесностью, не исключая следование *состоянию погоды*. Это в буквальном смысле означает то, что явления физико-атмосферной среды (тепло, холод, влажность, жара, плотность ветра и мн. др. недифференцированные климатообразующие признаки), вырабатываемые в результате законов атмосферного тяготения и физического притяжения солнечной энергии, воспринимаемые и воплощаемые ранее только на уровне понимания стихийных сил и духов, теперь могут быть действенными выразителями *фактуры, объемов и пластического рельефа движения*. Они деформируют качество отражения естественной *телесной* (физической) энергии человека в разнообразные архитектурно-нические¹⁰ виды и формы пластической функциональности¹¹. Поэтому, прежде чем

¹⁰ *Архитектоника* рассматривается не только как ключевой концепт (заимствованный из технической сферы архитектуры), а также онтологическое устройство культурного пространства в целом, но и как рефлексия и способ самоописания естественного физического языка тела в организации художественного процесса в определенной культурной среде этноса. Архитек-

установить этноспецифику танцевальной архитектоники и ее внешне и телесно выражаемой образности, необходимо понять, что данный путь выстраивается от тончайшего разнообразия «живого» впечатления до его физиологического пропорционирования. Последний феномен предполагает не только расположение «фигур» людей в различных поворотах, ракурсах, определенную характерность пластических линий, но и согласованность ритмического (пространственно-плоскостного уровня гармонизации коллективного и индивидуального объема телесносозерцаемых движений), а также пластического и временного (музыкального, словесного, живописного, скульптурного) синтеза элементов в композиции.

Сфера творческой активности как способность конструирования этночеловеком языкового строя танца показывает взаимосвязь общего уровня культурной организации среды с образом его жизни.

Особое значение в этнической системе мордвы имеют обрядовые комплексы масочной культуры [там же, тема №16], способные интегрировать в разнообразные формы взаимодействия человеческого общества с естественной и окружающей природой [там же, темы №12, 21]. Выделим такой важный антропологический ресурс во взаимосвязи архитектурных преобразований и выработывании траектории театральности в условиях этногенетического строя мировосприятия как *эстетико-биологическое упорядочение мыслительных компонентов действий*. Это означает, что человек в условиях пространственно-визуальной резервации, а именно, в границах творения окружающего мира, всегда вписан в некую поведенческую схему. В первую очередь отметим у мордвина такую причинно-следственную связь культурно-исторической формы мышления, как образуемая в результате *выразительности иллюзии переменность изображения*. Это такие моменты естественного и игрового характера, когда театральность (из простейших средств и источников повседневности), во-первых, становится инструментом критического познания и анализа челове-

тоника алгоритмирует границы действенности разнообразных ассоциативных смыслов, впервые создавая на пути творческого самосовершенствования человека идеальные и субъектные способы трактовки пространственности языка танца.

¹¹ *Архитектонические структуры ритуальной образности* – это такие формы ритуально-обрядовых действий, благодаря которым можно выделить идеи и визуальные объекты самостоятельной образной функциональности: изобразительные и выразительные планы этнокультурной среды, построения телесности и пластического движения, гипертрофированные способы восприятия мира.

ком себя. Человека, способного понимать логику развития целостных ситуаций и отличать изменения сходного поведения в эмоционально-эстетическом конструировании времени взаимодействия [см. : 144, с. 71, 73–74]. Во-вторых, когда театральность создает пластические визуализации телесности [подробнее искусствоведческий анализ обрядов «Вель озкс», «Гаста озкс», «Авань боза» см. : прил. Е., темы №18–20]. В-третьих, вырабатывает архитектурные структуры ритуальной образности в контексте демифологизации и деструкции практического смысла телесности [там же, тема №22].

Архитектоническая структура композиции, отведенная для организации специального времени и пространства в этнопластических комплексах – ритуалы зимних, весенних и летних традиционных праздников, отличается чрезвычайной многосложностью. Внутри себя она подразделяется на *объемы физической энергии тела* (временное (ритуальное) бытие человека, обращенное к внешнетелесному выражению состояния через различные адаптивные реализации пространства): крик, шум, голос, сила, плач, смех, эмоция, впечатление, молчание [см. : 144, с. 65–67], подчиняемые определенной цели и стремлению ее освободить. *Пространственные слои* – так как в действии участвуют земля, вода, огонь, дым, пепел, костер, солома, волос, мусор. В целях проектирования изображения и достижения выразительности иллюзии элементы архитектурной структуры также способны трансформироваться в *различные визуальные формы* – *вертикальные столбы*, куклы-чучела, толстые оси и тележные *колеса*; жилые и хозяйственные постройки; *горизонтальные возвышенности*. Последние существуют или подбираются в природной среде, иногда сооружаются искусственно самими участниками обрядов (например, кучи снега, мусора, насыпи, места для костров, для устройства каруселей – символ нового солнца). Параллельно данным ритмопластическим уровням и фактурам могут синхронно разворачиваться сразу несколько пространственных зон действия – это сжигание «харь» во дворах, разбрасывание пепла по полям и т. д., многократно активизируя визуализирующую и магическую силу восприятия масок окружающими участниками (наблюдателями). Это *основные отличия и главные условия* вещественной среды «маски – фигуры», которые нельзя применить (или, по крайней мере, не все из обнаруженных качеств) для про-

странственно-временной конструкции (*размер* – высота, объемы пластической формы выражения движения, *темп* и *скорость* пластического интонирования и *ритмический колорит* смыслового содержания действий) «персонажей – масок», предполагающих физическое / реальное обличение (ряженный персонаж).

Следует отметить самостоятельную значимость и другого фактора, определяющего ожидаемую форму архитектурного процесса «маска – фигура» и «ряженный персонаж», благодаря которому они становятся воплощением пространственно-визуального феномена. Маска есть и материальная вещь, и в буквальном смысле выступающая катализатором желания человека обрести в творении особенного семантического мира – *хронотоп*. В этническом мордовском фольклоре, образующем культуру языка маски, сложились все предпосылки антропологических свойств театральности. *Архитектоническая структура ритуальной «зоны» маски* [прил. Е., тема №15] – это пространственная среда и ее атрибутирование, включающая материальный носитель и месторасположение; образный фактор, его цельность, подверженность изменению и/или перестроению; временность как начало восприятия (происхождение и принадлежность к определенному носителю) и завершение существования¹².

Важно отметить, что объекты молебнов¹³ исторически способствовали выявлению таких эстетических сторон действия, в которых человек не только преодолевает условия через священную молитву, *но и сам их создает, сам их творит*. Постепенно формируется новый виток в закреплении комплексного аналитического значения пластической и сюжетно-образной информации: содержание, фактура и структура семантического действия. В частности, участники идут с необходимыми атрибутами и реквизицией, создавая тем самым условия для реализации «желания». То, что они совершали, не нуждалось в каких-либо оценках и зрителях – наблюдателях за собственными событиями, хотя таковыми, естественно, были сами участники.

¹² Ритуализированный смысл поведения, создаваемый участниками в этнопластической среде обряда, во многом будет заимствован и переосмыслен в устно-поэтическом (фольклорном) и сценическом творчестве современными национальными авторами (в написании художественного текста сценария к балету «Дана», в постановке музыкально-драматической оперы «Литова» и других).

¹³ Например, совершаемых в «зоне священных деревьев», скобление монет, вырезывание «священного куста», возложение части жертвы на дерево, зарывание в землю костей – это были общие элементы действий молянов.

Объекты насыпи (под деревом), предметы-украшения (опутываемые на дереве или положенные внутрь него), само дерево (как природный и священный объект), белые полотна, жертвенная еда, фигуры участников – все это в то же время является факторами отношений поведения в пределах пространственного (природного, духовного и вещественного) визуализирующего строя события. Обладая свойствами встраивания в реальную фактическую действительность окружения человека, подобные элементы становятся потенциальными источниками определенного типа информации – своеобразного начала *праархитектуры действий*, обусловленных содержанием пространственного и пластического строя этномышления.

Пространственный и пластический строй этномышления есть своеобразное конструирование форм и средств этнопознания объективных значений, достигаемых в процессе праархитектурных действий этночеловека в условиях им же самим формируемой окружающей и материальной действительности [см. : 476, с. 104, 122; 249, с. 254]. Соотнося между собой подобного рода ритуальные практики («земляные знаки», троекратные обношения границ села, круги, линии, значение чистоты молодого тела и др.), можно предположить, что они выступают конкретной «технологической формой» для структурирования самых древних из архитектурного круга задач ритмических компонентов эко-био-социальной активности человеческой среды. В пространстве действия знаковые уровни были необходимы для «создания», «окружения» и «обхода» их участниками в определенные временные промежутки обряда, как предшествующие «драматургическому» событию (переживанию) элементы ритуальной образности.

Семантическое значение ритуальных знаковых форм подробно освещается современными учеными, по сравнению с нашей попыткой представить это в одном параграфе. Между тем синтетический анализ ритуально-обрядовой среды в аспекте приближения этнопластического мышления и системы танцевальных закономерностей разрабатывается впервые [подробнее об этом см. : 144, с. 62–63].

Укажем на то обстоятельство, что в совокупности со спецификой ландшафтообразования, а также сферами взаимодействия человека и природы у мордвы сложился весьма широкий жанровый диапазон языкового строя элементов пластиче-

ской коммуникации. От конкретных телесно-функциональных (обрядовых и драматически ритуализированных) до «телесно нефункциональных»¹⁴ [там же, с. 117; см. : прил. Е., тема №17] – «шаманизм» (медитативные пластические средства игры) и несвязанных с определенностью биологических процессов пола – «травести» [144, с. 84–89]. В недрах архаичной культуры мордвы можно выделить близкие характеру *театральности аутентичной* такие антропологические формы этноисполнительства как: «имитативность», «стихийность», «иллюстративность», «представление», «показ», «игра», «действенность», «переживание» и мн. др. Рассматриваемые в данном исследовательском ключе понятия могут быть справедливо соотнесены как со сферой древней поэтики мордвы, так и с мыслительными процессами отдельных телесных опытов [подробнее о теологических воззрениях в аспекте мыслительных функций движения и образных структур этнопластики см. : прил. Е., тема №11] и экспериментов представленческой природы этнотворчества.

Неоспоримо одно, антропологические основы театральности у древней мордвы пока еще не были, да и не могли быть истинными носителями пластического мышления, сопоставимыми по качеству типа с элементами закона сценического театрального действия. «Этнопластическое» здесь произвольно и проявляется в природном и окружающем пространстве как *потенциальная* форма творения через обрядово-ритуальные практики, а, следовательно, через выражаемые рефлексии *настроенности* (естественное поведение) «безактерского» перевоплощения человека и не более того. Здесь налицо преобладание интуитивной самоидентификации собственной физической плоти и ее душевной организации со стихийными (случайными и иррациональными) элементами восприятия окружающего мира, не требующие для утверждения степени своей достоверности определенных условий. Однако в подобной фазе естественной временности пребывания уже успели отразиться некоторые признаки символики разума. Понимаемая в таком качестве антропологическая сущность театральности позволяет рассматривать любое проявление в поведении человека (даже относительно самого себя) как семиотически оформленное, поскольку

¹⁴ Данный термин в аспекте проблематики культурного маркера (одежда, функция) прорабатывает исследователь М. Маерчик.

ку человеческое состояние, в принципе, не может существовать вне культуры. Здесь не следует концентрировать внимание на разграничительной черте между традиционностью или нетрадиционностью культуры, здесь объективно важен момент рождения *воображаемого поведения*, согласно которому человек и в первобытности и в более поздние времена конструировал свое осознанное «Я» через наборы определенных ощущений. Парадигмальность всеобъемлющего характера театральности заключается в том, что человек (будь-то в повседневной или специально планируемой деятельности) не может отдавать отчета и собственно не видит конкретной разницы между собой и той ролевой образностью действий, которые он призван активно реализовывать в окружающем пространстве относительно самого себя.

Несмотря на то, что жизнеподобные коммуникации разнообразились и приобрели некоторые формы закреплённости в комплексах пластических значений, безусловно, их нельзя до конца считать «чисто эстетическими идеями». Не может идти речи и об осознании человеком себя как субъекта объектной связи семантического поля искусства. Ибо это всего лишь «зародыши» фигуральной и нефигуральной (воображаемой) среды образных действий с их будущей аналитической заявкой на отдельно составляющие элементы этногенетического строя пластической структуры мышления. И в таком качестве значений продолжающих функционировать в реальном культурно-историческом и социальном времени Бытия «человеко-существ». Генетическая же фиксация этноязыковой выразительной телесности у мордвы более отчетливо проявилась в фольклорном периоде мифопоэтического строя творений.

Тут важно подчеркнуть иную грань контекста «типическая условность» языка этнопластики: реконструкция пластических исполнительских комплексов у субэтносов мордвы позволяет конкретизировать функциональность и «исчислимость» *ситуации театральности*. Во-первых – представленческая природа текстов заложила синкретические элементы в основах «классического» механизма понимания пластического поведения / игры / способности как музыкального, песенного, костюмного, танцевального, декламационного, стихийного и импровизационного знания обрядов: умения их создавать, им учиться и учить других. Во-вторых – способность этночеловека давать душе и мысли пластическое движение. В-третьих, проводить оценку

гипертрофированного восприятия обряда и ритуального действия в пластике движения через чувства, эмоцию, энергию тела и мысли и т. д.

На этом основании можно констатировать, что у мордвы сложилась определенная этническая *доминанта языка пластической выразительности*. Она указывает на генетический, исторический, географический и этнический уровни следования физиогномики этноса и существование процесса кристаллизации культурного разнообразия элементов в аспекте художественно-эстетической формы этномышления – характер, энергия, манера, темпоритм и стиль исполнения, идущие от теологических воззрений и архитектурной специфики ритуальной образности. При этом постоянными основами антропологического строя и физиологической реальности телодвижения будут являться: тело – язык – душа – пространство – время. Изменяемыми признаками можно считать: антропологические показатели отклонений, этнофизические типы сложения, а также этнопсихический склад восприятия и ощущения образов жизненной традиции [см. : 144, с. 93–95, 98; прил. Е., тема №21], запоминаемые и фиксируемые текстуально. И первый, и второй уровни признаков в совокупности определяют доминанту языка пластической выразительности и лежат в границах понимания: 1) жизненной (нерукотворной) реальности и 2) создаваемой условности как реальности художественной, вымышленной, творчески обработанной. Дальнейшее проникновение вглубь механизмов устройства развлекательного пластического действия расширяет границы разнородных жанровых первоначал в пластических структурах этнотанца мордвы. К ним относятся: имитация, шествие, процессии, хороводы-песни [см. : 503, с. 6], танцы-песни, танцы-высказывания, танцы-переживания, хороводы-пляски, пляски [см. : 474, с. 244], переплясы, оригинальные пляски [см. : 153, с. 360; 233, с. 90–113; 486, с. 372; 507, с. 631] и др.

Конечно, эти связи во многом не были осознанными в самом начале становления истории человеческой культуры, тем не менее, они постепенно переносились в более сложные функции мозговой деятельности. Благодаря им *формирование танцевальной рецепции* стало занимать отдельное место в системе проблематики этногенеза и этнопластического мышления, в частности. Попытаемся выстроить единую концептуальную линию связи тела и мышления в аспекте этнопластического стиля

по трем приближениям: а) этнографические тексты, б) фольклор, в) бытовая среда [прил. Е., тема №13].

В центре исследования стоит этнически детерминированный феномен «**портретной визуализации**», под которым понимается невербальная экспрессия этноповедения в наложении нескольких существенных факторов: пространственный строй (окружающей и материальной) среды, содержание пластической и ритуальной образности. Так, появляется возможность выделить и обосновать границу, когда из нетанцевальной плоскости действий формируется танцевальная сфера практики, а из человека не танцевального – пластически танцевальный субъект.

Один из ранних авторов в истории этнографической науки М. Попов (1834 г.), создает условно фольклорный портрет «танцующих» в синтетическом пространстве обрядовой и ритуальной среды. Он как бы намечает принцип функциональной визуализации (а не чисто этнографического описания) пластического танцевального действия. Благодаря ему, сегодня у исследователей появляется уникальная возможность реконструировать детали сюжетной композиции, технику некоторых танцевальных движений и пластические характеристики действующих лиц. В культурно-исторических текстах пластику женского исполнения автор называет определенно «пляска» и многократно усиливает художественность изображения пластического полотна за счет образных фигур, как «пританцовывание», «выплясывание», «переход на дробь».

Во время совершения обряда («после приезда свахи с невестой в дом жениха»), записанного Поповым среди Селекинской мордвы (первая четв. XIX в.), отмечены следующие элементы выразительной пластической «речи». «Девушка и молодые женщины с поднятыми вверх руками... ходят по кругу, слегка пританцовывая и звеня пайгонят (колокольчиками. – Н.Д.), а сваха выплясывает посреди круга, делая резкие движения, подпрыгивая, иногда переходя на дробь» [498. №35, с. 138].

Заслуга Попова в том, что в составленном им историко-этнографическом тексте выписана группа пластических танцевальных композиций, которые существовали в традиционных обрядовых действиях мордвы (в данном случае, свадебных), когда сюжетная (игровая) канва формировалась в основе реального жизненного события.

В действие органично вплетаются художественные функции, на основе которых можно выстроить классификацию: во-первых, *демонстрирующая или иллюстрирующая* (изобразительная) функция; во-вторых, *сюжетная или игровая*; в-третьих, *эмоционально-сопереживающая*, выражающаяся в двух или нескольких самостоятельных мотивах персонажного значения (роль «свахи» и «девушек и молодых женщин»).

Пластический рельеф обнаруживается в динамической схеме развития образа свахи, существующей как активный контраст темпоритмической основы танцевальных движений (в то время как девушки высказываются иначе, они «ходят и слегка пританцовывают»). Второе – «центризм» одного из главных персонажей обряда и смещение относительно него «фона» девушек, т. е. изобразительного ряда, пластическидвигающегося по кругу (элементарная иерархия композиционных плоскостей и объемов (групп)). Наконец, третье – архитектоника образов. Сваха в определенный момент свадебного действия оказывается центральной драматической и танцевальной фигурой и, соответственно, именно ее пластический образ фокусирует на себе задачи взаимодействия всех остальных пластических объемов и конфигураций визуального ряда данного обряда.

Архитектоническая структура главного образа свахи («посреди круга») и вспомогательных персонажей уравнивается, когда своеобразное повествование находит свое выражение не столько в композиции игры свахи (визуальный контакт на уровне глаз, мимики лица, более развитых положений и танцевальных движений тела), сколько в общих орнаментальных композициях других участников события, оттеняющих ее текстуальное пространство как определенные места действий [см. : прил. Е., тема №2].

Анализ элементов портретной визуализации пластики, как решения бытового плана образа «живой пляски», можно найти в статье Н. В. Прозина (1865 г.). Важно отметить, что употребление терминов «танец» и «пляска» у данного автора соответствует разным эстетическим категориям перспективной плоскости пространства-времени. Танец – это грациозность и «антраша»; пляска – схематичное отражение манеры и/или пластикой модели поведения исполнителей. Однако оба уровня понятий достаточно условны. Танцевальная манера высказывания исполнителей продик-

тована незамысловатыми телодвижениями. Прозин писал: «При танцах мордва пляшет довольно грациозно, выделявая чрезвычайно мелкие антраша (дробные выстукивания), а начинают они пляску, становясь друг против друга и топая ногами, женщины складывают при этом руки на груди, а в середине пляски подбочениваются, молодую мордовку долго уговаривают, пока она согласится сплясать, но зато, когда уже решится начать пляску, то пляшет до упаду» [500. №40, с. 244].

В образной оценке Прозина о «довольно грациозном» плясании среди женщин-мордовок содержатся элементы пластического рельефа. Однако, обращаясь к этническому контексту, сложно понять о каком конкретно танце идет речь: эрзянском или мокшанском? Например, «подбочениваются» – и в русском народном танце, а яркие эмоциональные всплески как выразительные проявления в «мелких антраша (дробные выстукивания)» могут быть отнесены к обеим этническим группам мордвы. «Скрещенная» же – манера в положениях рук у женщин мордовок на груди практически не сохранилась в бытовой, а тем более в сценической реконструкции танца, однако она хорошо известна в татарском народном танцевальном характере.

Разгадку этого феномена, отчасти, можно объяснить, сославшись на гораздо более позднюю работу другого автора П.С. Рыкова (1933 г.). Поэтические строки, упомянутые им в составлении фольклорного текста, в частности из песни мордвы Рязанской области, пользуются известной популярностью: «Ходит баба, семенит, колокольчиками звенит» [307, с. 67].

Опираясь на опыт этнографического портрета Рыкова, представившего музыкально-танцевальный образ женщины мордовки в начале XX века, современный ученый искусствовед А.Г. Бурнаев (2002 г.) приписывает характерно подчеркнутые «мелкие движения ног и небольшой шаг» [71, с. 16] именно мокшанскому (а не эрзянскому) танцу. Он подкрепляет свою гипотезу результатами исследований национального костюма мордвы, представленного в трудах Т.П. Прокиной и М.И. Суриной (1990 г.) [292, с. 26]. По этой же причине автор относит женские движения к замедленной, грузной и лишенной легкости этнической пластике мокшан. Однако это уже совсем иное качество исполнительской манеры танцующих, нежели детали пластики, упомянутые в этнографических портретах Прозина и Рыкова.

Начиная с первой половины XIX века, в основах этнопластики мордвы формируются обстоятельства осознанного плана танцевального рельефа и текстовой композиции. А в плоскости обособления главного персонажа и второстепенных лиц (они же непосредственные участники обрядового действия) содержатся предпосылки *субъективного* порядка организации художественной практики танца и его пространственно-временной специфики. Относительно представленческой природы действия, эти факторы можно выделить в отдельную группу творческих (исполнительских) способностей как эстетико-визуальные планы развития образа. Это простейшая танцевальная лексика и ее усложнение в зависимости от воплощаемой невербальной экспрессии поведения.

На рубеже XIX–XX вв. на границах этнографии, финнологии и фольклористики обозначаются исторические основы антропологической образности (в отличие от нестереотипных реакций ритуального поведения, это специфические инстинкты и пластические имитации в пространстве игровых фигур, востребованные культурой телесного движения), которые можно условно поделить на три типологических ряда. Первый составляет пластическая группа – «*бытовые*» образы, объединенные в многофигурную композицию общей «иллюстративной» пластики. Второй – «*скульптурные*» образы, связанные с обрядово-ритуальными (в некоторых случаях культовыми) действиями и мифотворчеством. Третий – «*фактурные*» образы, ведущие свое начало от традиции костюмной и масочной пластической истории человека. Эта типологическая детерминированность видов выработала некий стабильный набор художественной реализации пространства (изобразительно-выразительные средства языка невербальной коммуникации), но также она представляет 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 этнопластики из среды жизне- и бытоподобия с их возможными эстетическими значениями и функциональностью является непростой задачей. Визуально-пластическая сторона вопроса требует детального рассмотрения. В

текстах И. Русанова (1868 г.) впервые аутентично четко обозначена и интерпретирована идея 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 означало дождь, гром и молнию» [503, с. 26].

Объектом специфической функциональной реальности как сущностного условия соматического бытия становится обряд освещения водой, в котором человек стремится выразить почитание добрых сил природы, ожидая от них помощи. Этот трактованный мотив действий, совершаемых мордвой в день Троицы, зафиксирован Г. Беневоленским (труды обоих авторов опубликованы в 1868 г.). Один из старших, черпая воду из родника, «бросает ее вверх над народом, как бы этим окропляя его... (ограждения от несчастий)» [45, с. 529–530].

Русанов выделяет жанровость 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 мой. – Н.Д.)» [503, с. 6]. Вместе с этим, у него достаточно ясно прорисовываются контрастные плоскости сопоставительных приемов в древней композиции «безактерского» театра, характерные для непрофессиональной пластической формы мышления «фольклорного периода»: реальное (бытийное) не есть «фантастическое» (ирреальное) [подробно об этом см. : 144, с. 61–64].

Парадоксальность заключается в том, что при отсутствии понимания правил и законов сочинения поэтической формы визуально-зримых текстов и, собственно, способов познания художественного творчества, пластические структуры (куда входят декламация, музыка, пение, пляска, хоровод и др. средства и источники эмоционально-эстетического времени исчисления этнокультурного поведения) у мордвы уже в XIX веке представляли собой довольно сложную и по-своему интеллектуальную систему восприятия. Большинство ритуально-обрядовых действий выступает не только предпосылками к созданию определенных поведенческих условий в системе «языковых игр», но и качественными доминантами в становлении и развитии буду-

щей этнопластической традиции танца. Иными словами, **в древних антропологических структурах этнопластики** были заложены своеобразные механизмы перевода визуальных, фонологических и гипертрофированных типов информирования 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...» [503, с. 24].

Соответственно, архаическое мышление замыкает мифическое и историческое время жизни человека в некую архетипическую связь последовательных событий. Важно, что уже на этой стадии конструирования ритуального пространства, а именно «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.

Выразительное решение в типологическом ряду бытового пластического образа «танцовщицы» прорабатывает Н.В. Прозин (1865 г.) [500. №39–40]. Антропологические признаки танцевальности, принятые в описании «живой пляски», у него не лишены компонентов влияния евразийских исполнительских стилей. Во главу угла можно поставить употребление Прозиным терминов «танец» (грациозность и даже «антраша») и «пляска» (соответствующая схематичному отражению типической манеры передвижения и поведения исполнителей). В противовес танцу пляска основана на незамысловатых элементах и неразвитых еще в систему языка пластических телодвижениях.

Любопытную историческую трансформацию в пределах разновидности пластических видов движения бытовых образов у древней мордвы представляет ритуализированная среда обитания. 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. Феномен аутентичности тела становится главным инструментом измерения и выражения процесса этнопластики [подробнее об этом см. : прил. Е., тема №10].

Общими характерными элементами «скульптурных» образов в контексте ритуализированного смысла пластических действий является некая «зона» действия, устанавливаемая членами древнего общества как граница между осознанным «контролированием» собственного поведения и «безконтрольностью» телесной организации пространства. Примеры такого качества естествоповедения могут быть отделены друг от друга большими промежутками не только культурного и социального времени, но и дисциплиной этических норм. Однако здесь речь заходит не столько о символическом значении «оригинальных» плясок, которые, трансформировавшись согласно историческим требованиям социальной среды, приняли формы народной забавы, сколько об очевидности сложения некоторых элементов поведенческих действий в этнокультурную двигательную способность тела – пластическое движение в танце. Присутствуя в исторической практике всех народов в XIX веке, у мордвы эти нормы поведения нашли выражение в острых формах характерности и драматизации пластического действия, магическом смысле реликтов и символических знаках языкового строя изображения поверхности. Архаическая культура исполнительского стиля выражалась при помощи смысловой и символической связи движения со свободной пластикой языка тела. Некоторые аутентичные этнокомпозиции строятся на убедительном и несколько вызывающем «эротичном» подтексте, а также спон-

танности 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 *субъективную реальность* – условность, собственно «пластичность» и «танцевальность». В дальнейшем внешне телесные формы физиологического состояния, продиктованные у мордвы выразительной пластической реальностью танцевальных движений, развивались достаточно медленными темпами в силу протекания особых историко-социальных условий, а также влияния антропологических систем на становление и развитие этнофизических комплексов. Однако именно эти обстоятельства (особенности условий жизни древнего человека и его окружение) положили отсчет новому антропоэстетическому типу пластического мышления, деформировав былую театральность – «повседневность» в новую форму источника интеллектуальной активности – *язык пластической выразительности*, когда «живая реакция» человека подчиняется внутренней логике мышления. Моделируются перспективное пространство и плоскостная ориентация пластической телесности, которые во многом стали достижимы благодаря процессам *театральности в синкретических исполнительских структурах*, тем самым способствуя будущему оформлению драматургии и становлению жанровых направлений этнотанца. Свое летоисчисление танцевальная лексика мордвы в значении выразительного языка тела ведет от первоначал трансформации уникального ритмического стиля и рифмосложения строфы, специфики песенного и инструментального контрапункта (включая традиции костюмного комплекса и его звучащих элементов), характерных для этнопсихологических структур восприятия, воображения, памяти и этнопластического «видения» мордвы в целом.

Третий типологический ряд антропопластической образности – «фактурные» образы, с одной стороны, заключается в познании языка пластики как внешней формы и физической рефлексии, с другой – смыслотворящего пространства, в рамках которого только и возможно рождение этнопластических мотивов «театральности» и

собственно элементов театрализации культурной среды. Лишь благодаря такому сочетанию статических видов регулярностей, которые соответствуют субъективно понятному смыслу культурного и эстетического действия, можно вычленить дополнительные способности этноповедения и закономерности древних исполнительских стилей для этнотанца мордвы – становление характерности и игровой (сюжетной) действенности.

Можно предположить, что, возникшие из «неученой» простонародной среды, экспрессивные и ситуативные способы поведенческого реагирования схематизировали развитие архаичной формы пластического творчества по двум направлениям невербальной коммуникативной условности. Первое – это механизм создания «иллюзорной инсталляции», т. е. аутентичного в культурном времени события, в котором сами зрители становятся вольными участниками обряда. Например, в обряде празднования Николы у мордвы [подробнее об этом см. : прил. Е., тема №12] одних участников переодевают в барыню или барынь (они же чаще всего и «пляшут»). Другие – сопровождают обряд песнями, третьи – в процессе уличной церемонии придумывают испытания в виде юмористических наказаний. С другой стороны, прослеживаются элементы некоего «посюстороннего пространства» как действия, разворачивающегося «перед картиной». В этом случае механизм временности восприятия и функционирования языковой структуры «зритель» замыкается рамками архитектурной конструкции по принципу кругового движения. Это персонажи-руководители, участники, а также случайно встретившиеся по ходу процессии люди, которые прогуливаются «внутри» обрядового действия, охваченные его правилами и законами. Например, девушки идут, взявшись за руки в ряд, и поют; баре идет впереди них; остановятся; женщины и девушки соберутся в круг и начнут петь, а баре и барыни начнут плясать и т. д. При этом попавшие в поле действия обряда случайные прохожие также становятся объектами персонажного значения, не свободными от его пространства полностью (кто зайдет на встречу девушек, того ударят руководители обряда прутом; встретят женщин, опять остановят их и т. д.).

Важно, что имеющиеся внутри обряда летнего Николы действия театрализации имеют определенную цикличность (повторяемость: соберутся участники в круг,

начнут петь и плясать, потом опять возьмутся за руки рядами и пойдут вдоль улицы и т. д.). Это обстоятельство определенно усиливает согласование всех сторон элементов языковой плоскости обряда в контекст образующегося синкретического исполнительского стиля. И зрители (случайные участники), и исполнители (непосредственные герои коллективной группы), и руководители – главные персонажи оказываются в границах «перехода» одного единого пространства «как в жизни». Следовательно, уже не интуитивно, а в синхронизме целостного ряда действий обряда обнаруживаются достаточно упорядоченные процессы схематизации и драматизации компонентов этнотанца. Они выражаются как комплексно-текстуальные конфронтации «ситуативное» и «поведенческое» реагирование. Правомерность существования антропологических плоскостей театрализации доказывает природа аутентичных способов поведения в наложении их на драматическо-пластические системы восприятия – «игра в игре».

Неоднозначную полемику антропопластической образности в искусствоведческом анализе театрализации прибавляет двойственность «теории» ритуала и культовых состояний [см. : 510, с. 9–15], что является определяющим для разведения границ ситуативного и эстетического восприятия в основах создания образности танцевальной. Как мы только что убедились, в обряде мотив создания и интерпретации ритуального пластического реагирования «исчисляется» через некие субституты повторяемости: типическая манера мыслить (действовать, переживать), рефлексивность сознания и мышечная память телесного выражения участников. Однако в ритуале, если своеобразный схематизм в действиях исполнителей и обнаруживается на уровне антропологического качества мышления, то сама рефлексивность процесса пластических телодвижений в границах психологических структур практически неуловима (за исключением может быть такой формы сознания, как «сверхвозбуждение» [там же, с. 13]). Иными словами, как бы четко доминантные основы телесной пластики не были «проговариваемы» языковой функциональностью литературного слова, мы не можем объективно утверждать об отработанности алгоритмов между мыслительной логикой и пластическими движениями в пространстве архаического исполнительского стиля. В ритуале пластические движения создаются

спонтанной энергией и собственно на спонтанное (вырванное из естественной среды механических рефлексов, однако всегда обязательное) единение (соучастие–сочувствие, инициативу) «человекоособей» и рассчитываются. Отрицание временности лишь усиливает значение *иллюзии*, а не само существо ритуала и поэтому в подготовке к совместным действиям наибольший акцент смещается не к рефлексивной форме развития сознания, а к *ситуативности – настроенности* в условиях «впервые» разрозненных «состояний» участников и их спонтанной инициативе действий [моделирование феномена «настроенности» в синкретической среде ритуальных способов архаического мышления см. : прил. Б., схема №1].

По сути, эта функциональность показывает, как в рамках одного и того же требования построения выразительной образности, ритуал и обряд имеют разные потенциалы: а) представлений о мире и б) способов его актуализации. Несмотря на это, и в ритуале, и в обряде *театральность* является интеграционным кодом пластической выразительности, замыкающим в себе смыслы и значения физической реальности (мимика, интонации, осанка, позы, походка, скорость движений, характер и темп дыхания) и позволяющим идентифицировать человеку себя частью единого целого. Но до уровня *театрализации* (характерности и рефлексии ощущений, игры) театральности не всегда удастся подняться. Способность «говорить» движениями, при помощи напряжения и расслабления мускулатуры есть неотъемлемый компонент языка выразительности, и этот специфический ресурс телесной пластики будет всегда связан с темпоральностью времени движения через понятие творческой обработки жизненной реальности и значение условности (художественности) «ритма». В свою очередь именно этот новый импульс к осознанию танцевальных основ телесности стал во многом возможен благодаря проникновению субъективных смыслов театрализации в древние синкретические исполнительские стили [прил. Е., тема №14].

Таким образом, можно констатировать, что пластические структуры телесности у мордовского этноса исторически обозначились как определенная территория жизнеподобных форм поведения, опирающихся на нормы, правила и «схемы», наблюдаемые и соблюдаемые человеком в повседневной жизни. В дальнейшем эти механизмы вступили в более сложную фазу развития этночеловека – визуальная

зрелищность и представленные основы пластического творчества, включая духовную и культурную эволюцию сознания. *В способах этнопластического мышления* обозначились не только первичные элементы типической манеры поведения, но и закономерности исполнительского пластического этностиля. Соответственно понимание творческой способности стало соответствовать определенной ритмической характерности танцевального движения, а значит и различению в фиксировании его «объемов»: резкие – мягкие, быстрые – медленные, описательные – выразительные, мгновенные – имитативные, повествовательные – иллюстративные, ритмические – рефлекторные и многие другие оттенки «инаковых» смыслов исполнительской культуры телесной этнопластики. *По стилю фактурности*: вертикальные и горизонтальные, линейные, круговые, полукруговые (т. е. геометрические формы движения). Особое значение имеют «центровые» поверхности движения тела, продиктованные конкретным смыслом и содержанием пластической «речи»:

- жизне- и бытоподобие (реальное окружающее пространство);
- фантастическое или вымышленное – ирреальное пространство, существующее в бессознательных структурах символической деятельности человека;
- искусственно (механически) создаваемое – условное этнокоммуникативное (игровое) пространство, формируемое на основе сложной мышечной рефлексии и движущихся форм пластической композиции (скульптурный тип пластического рельефа, гипертрофированное воздействие звуковых и визуальных языковых компонентов телесной выразительности), замыкающее в себе естественный биологический и психо-физико-драматический порядок явлений жизненного цикла человека.

Исследование феномена становления языка телесной выразительности в контексте научных исследований и художественных практик также показало, что пластические структуры не были продиктованы пунктуацией и ритмическими основами самого языка танца. Это доказывают историко-этнографическая линия исследований, реконструкция хронологии и антропологическая схематизация [см. : 327, с. 114–115] этнопластических явлений в актах творения этнокультурной действительности. Такие специфические исполнительские уровни театрализации, как «пластически двигающиеся» и «пластически высказывающиеся» персонажи в системе подходов, приемов и

средств воплощения танца, еще долгое время представляли «неразвитые» формы и архаические способы выражения эстетических значений: «топают», «ударяют», «ходят», «переходят», «семенят», «щеголяют», «пляшут» и т. д.

Археологически эстетическое время зарождения языка этнотанца датируется концом XIX – началом XX вв., т. е. гораздо более поздним временем, чем мифотворчество, когда у мордвы сложились определенные закономерности поэтических структур и их элементов в отображении форм духовного и практического мировоззрения. Однако нельзя не отметить, что в новом качестве сложения архаических типов этнопластического мышления – «пластика» и «пластичность», «театральность» и «театрализация» изначально соединились синкретическая и кинетическая действительность эмоционально-эстетических фактур поведения, как необходимая природа семиотического происхождения материальной единицы телодвижения в измерении перспективного пространства-времени – «танец» и «танцевальность». У мордвы символическая форма и характерность драматизации телесного движения были продиктованы конкретными источниками пластического текста (ритуал, обряд, быт, духовная и др. сферы творения), а также психическими процессами сознания – воображением, ощущением, восприятием, памятью, слухом и др. Их заданность определяется ландшафтом, опытом экологической среды, миропониманием и мирозерцанием древнего этноса. Эти же основы постепенно деформировали естественную культурную среду обитания мордвина и способствовали самоопределению поэтической структуры пластических текстов в сфере «безактерских» исполнительских стилей (декламационных, песенных, музыкальных, инструментальных, изобразительных) с целью создания «инаковой» сущности творения – физиологическое пропорционирование телесности. Данный «разрыв» связи с антропо-исторической линейностью можно объективно назвать рубежностью культурно-эстетической эволюции, т. к. в стилистике типического строя языка пластики постепенно появляется возможность обнаружения собственного фона интонирования телесного движения, а также определения этноязыкового фундамента выразительности танцевальной пластики (ритмический стиль, темп, скорость, характер, композиция, зрительно-пространственная архитектура образности).

Этнопластическое мышление в сфере танца – это информативная система взаимодействия психофизических уровней (внутреннего и внешнего, биологического, антропологического, социального, культурного, умственного) бытия в пространстве этночеловека, образующая целостную связь между телесностью и физиолого-ритмическими функциями языка человеческой пластики. Качества художественности мышления приобретаются в ситуации «театральности», а также ее проживания под воздействием явлений окружающего, практического и духовного мира. **Поэтическое структурирование** этнотанца *начинается с форм визуализации*: организации ритуализированного пространства, архитектоники ритуальных образов, дифференцированной структурности этноповедения, вырабатываемых в ходе календарно-обрядовых действий и трудовой деятельности. **Семантический веер значений** в языке этнотанца продолжает представленческая природа действий, наиболее выраженная «через» социальные факторы: этнический костюмный комплекс, использование атрибутов и реквизита (шумовых и звучащих подвесок, масок). **В основе лиризации стиля этнопластики** лежат архаические, аутентичные и ритуализированные формы мышления. Именно они диктовали первичные качества в становлении бытовой манеры и вариабельности изображения элементов в осязательных способах языкового строя этнопластики. **Специфические связи тела, сознания и мышления в этнотанце мордвы** (они же есть *приобретаемые формы танцевальной субъектности*) подтверждают локальные биоритмы осязательных способов поверхности: *ощущение центра и собственной оси тела, изображение окружности или линейности* относительно различных координат пространства (огонь, земляные знаки, горизонталь и вертикаль как искусственно сооруженные возвышенности); *бурдонный принцип* построения пластической интонации (он фиксируется в основах понимания размеров – высоты и плоскостных объемов в архитектонике создаваемых объектов, голосовой протяженности звука и движения, драматургии тембров, способах телесных форм движений, темповых и скоростных визуально-пластических вибрациях, организации в пространственно-визуальной среде пластических систем действий и «мыслеформ» как феноменов отражения многослойности внешнего и внутреннего быта). Выявленные признаки устанавливают **первичный драматический порядок**

явлений в плоскости танцевальных телодвижений: *бытовые образы* – иллюстративная пластика тела, *скульптурные* – обрядово-ритуальные компоненты действия в системе закреплённости двигательных навыков и текстуальных объектов пластической структуры, *фактурные* – элементы телесного ритмического поведения, производные от костюмной и масочной специфики.

В заключение перечислим основания, на которых построены доказательства этнопластического мышления в пространственно-временной организации танца. **Дифференциальную иерархию способностей в сфере этнотанца** мордвы образуют субъектные качества этноисполнения: 1) закрепление этнопластики образностью строя, условностью форм и функциональностью значений (мифотворчество; теологические воззрения – душа, дух, вера, божества; животный и растительный мир; орнамент), первоначально через *обнаружение* этих явлений и *подражание* им в языке окружающей (природной), материальной и духовной действительности; 2) проживанием их в «практике самого себя» как условий «навязанного» внимания и ритма событий в «предлагаемых обстоятельствах» своей же собственной психофизической реальности и мыслительной деятельности; 3) использованием приобретенного багажа знаний в творчестве и творческих процессах (как приемов мастерства, способов мышления и изменения себя).

ГЛАВА 3. ПЛАСТИЧЕСКИЕ КОДЫ В ТАНЦЕ

3.1. Феномен балетной антропологии

3.1.1. *Мышление и танец*: классические законы пластического мышления в западноевропейских танцевальных практиках

Под языком пластических кодов в танце автор понимает не только внешнюю или внутреннюю форму языка тела, но и художественную (естественное / механическое) и творческую (а не автоматическое) границу во взаимодействии тела, движения и сознания. Этот принцип лежит в основе архитектурного конструирования, а также деятельностного и ментального пространствопонимания языковой формы танца.

Диссертант полагает, что эстетически-предметная действительность танца есть мышление, которое складывалось в истории культуры очень медленными (в течение ряда столетий), но последовательными темпами. В данном параграфе ставится задача изучения развития танца как знания. Основной акцент совершается, во-первых, на выявление художественных и междисциплинарных механизмов; во-вторых, на актуализацию «разрыва» знания с прошлым опытом. Опорными точками исследования определены хронологические рамки – классические и неклассические эпохи (Возрождение – Постмодернизм), территориальные границы – Запад, Россия, Евразия.

Ядро балетной антропологии составляют определенные комплексно-ориентированные модели хореографического знания, продиктованные их тесным переплетением с культурно-историческими связями эпох, научным мировоззрением и художественно-эстетическим профилем хореографических процессов. В период конца XVI–XIX вв. в западноевропейской традиции театра влиятельными остаются формы эволюции фонологического (драма, музыка) и визуального (архитектура, скульптура,

живопись) творчества, развертывающие исполнительский потенциал танцоров в различный спектр направлений художественных хореографических практик [прил. Г., табл. №2]. Особое значение приобретает идея изучения балетной антропологии, как становления вида интеллектуальной человеческой деятельности и как формы театрального мышления, погруженные в эстетическую среду – танец. Вместе с этим феномен познания человеческого субъекта, который определяет специфику трансформаций пластического мышления в культуре и искусствах, будет рассматриваться с позиции деятельной танцевальной конструкции – хореография.

Балетная антропология – это отрасль знания, поскольку она опирается на законы практического мышления и интеллектуализации форм познания в танце. Ключевым положением в балетной антропологии является то, что она может представить практику танца, интеллектуально воплощающую прочные теоретические позиции, в долговременной исторической перспективе. Исходя из этого, следует правильно трактовать синонимическую природу понятий «балетная» и «антропология». Формально, балетную антропологию можно причислить к сфере балета и созданию балетного произведения. Однако поле ее функционирования, в этом случае, сужается до уровня понимания балетмейстерской или исполнительской деятельности, а также построения танцевального произведения искусства, что, безусловно, не верно. Ошибочно рассматривать балетную антропологию и с точки зрения истории формирования определенных языковых средств или техники танца, т. к. балетная антропология изучает *не становление, а процессы* (связи и разрывы со знанием прошлым). Соответственно, границы ее функционирования как отрасли знания гораздо шире, чем то, что может предложить история и теория танца или антропология создания балетного произведения. Она изучает самофигуративность (логос движения, тела и сознания) хореографической формы, в которой рождается, протекает и трансформируется мышление художника. Отсюда смыслообразующие параметры балетной антропологии есть: а) полисемантическая форма познания танца как деятельностного процесса; б) механизм художественного и дисциплинарного знания в танце. Основу балетной антропологии составляет тезаурус пластических кодов со всеми вытекающими типами пространственной, сюжетной и телесной организации

композиции, художественно-образными средствами хореографии и структурными изменениями языка танца, взятыми вкуче стили мышления художника. Каковым, в особенности, и является пространствопонимание в танце.

Вместе с этим, балетная антропология указывает на то, что пространствопонимание танца, преобразуясь внутри стили мышления художника, выявляет «микронюансы» в структуре организации физического (механика, заучивание и повторение) и театрального (архитектоническое устройство балетного пространства в целом и архитектонов – субъективные способы трактовки базовых принципов пространственности танца, в частности) языка. Этот качественный сдвиг элементов внутри хореографической структуры мышления опирается на изменяемые компоненты (лексика, пространство, время, энергия и др.) пространственности танца, не ломая фундаментальные основы понимания архитектоники искусства тела (равновесие, точки опоры в пространстве и в теле). Соответственно, отрасль знания балетной антропологии очерчивает еще более усугубляемую связь механизмов, существующих внутри творческого процесса хореографической формы, нежели только понимание его как техники танца или законов создания танцевального произведения искусства.

Балетная антропологизация – это дополнительный план изучения явлений танцевальной деятельности, позволяющий вводить антропные принципы и способы осмысления мира в хореографическом искусстве как «внутри», так и «вне» жизненного контекста, а также исследовать познание выразительно-изобразительных форм телесности и художественное качество мышления в материале как процессе.

Методы балетной антропологии базируются на комплексном анализе парадигмы классического и неклассического мышления в истории культуры, обосновании качества формы и принципов со стороны субъектной танцевальной деятельности (включая практики и мастерство исполнительских/актерских техник), а также смены законов знания в системе искусства театрального танца. В различные культурно-исторические периоды эти значения были неодинаковыми. В Европе методы балетной антропологии (кон. XVI–XIX вв.) явились последовательным продолжением классического этапа мышления. Они вобрали в себя неоднозначность способов «меры» и художественно-эстетических ориентиров пластической телесности: от

внешней формы «благосостояния» и учтивости манер в светском обществе до укрепления традиционных норм и классических законов академического телесного движения. Отдельным направлением в методах балетной антропологии (Ф. Дельсарт (нач. XIX в.); Э.Ж.-Далькроз (кон. XIX в.), А. Дункан (нач. XX в.)) можно считать неклассический этап развития искусства танца. Благодаря преемственным механизмам и, в то же время, четкой персонализации (П.И. Чайковский – М.И. Петипа (XIX в.); И.Ф. Стравинский – М.М. Фокин; Д.Д. Шостакович – Ф.В. Лопухов и др.) театрального искусства в России в 1910–1930-е гг. [см. : перевод текстов из первоист. 417, с. 20, 23, 56; см. : прил. Д, тема №10а], произошло перестроение теории «условности» танца в «симфоническую» традицию. Это позволило сочетать «классические» и «неклассические» законы хореографического знания в балете.

Научное объяснение балетной антропологии лежит в плоскости методологического видения явлений:

- исторический контекст – период конец XVI – нач. XIX вв., который совпадает по времени с процессами становления классической модели мышления в науке и различных сферах художественного творчества, а также с появлением зачатков «системы» записи танца – «орхесография» Т. Арбо [406; 407];

- смена классической рефлексии на романтическую внутри хореографической системы (кон. XVIII – нач. XIX вв.);

- создание и интерпретация технических ресурсов театрального танца, формирующие выразительные возможности физиологического тела (кон. XVI–XX вв.). К ним относятся общие и частные (исполнительские, педагогические и постановочные) практики, как в сфере академического классического, так и неакадемического искусства танца.

Согласно логике Арбо, новыми и базовыми ориентирами хореографического знания в конце XVI века должны были стать: 1) упорядоченность целого музыкального периода; 2) зависимость танца от модуляций и четкое соотношение движений тела танцовщика с каденциями музыкальных инструментов; 3) разработка элементов теории танца в контексте науки «риторика» («через посредничество которой оратор может одними своими движениями, не произнося ни слова, быть понятным и убедить

зрителей...»); 4) мотивировка науки «орхесография» сущностью античного источника танца и его выразительных свойств (теории Лукиана, Цицерона и др. ученых).

Наука о танце – «орхесография» [185, с. 114–115] предусматривала определенно новую форму и организацию танцевальной деятельности – процесс воспитания танцовщиков. Это было первое в своем роде руководство по бытовым и жанровым танцам [см. : 397; 407], которое, к сожалению, все еще носило отпечаток ремесла наемного танцовщика. До конца XVIII века, а именно, до появления первого самостоятельного балетного произведения, со своей драматургией, музыкой и сценографией ремесло наемного танцовщика оставалось непоколебимым законом исполнительской культуры театра оперы. В стилистике языка театральный танец мало отличался от своего первообраза салонного танца, а обучение и исполнение происходило на одной и той же танцевальной площадке. Естественно, что сами законы условного художества и реалистическая функциональность языка тела в данном случае отсутствуют как элементы мышления. Все строго в пределах формообразования «зрелища». Тем более что танцевальные номера сочинялись мастерами всего лишь как «вставные» эпизоды для синкретических оперных представлений.

Область методов балетной антропологии основывается на изучении *тела и движения* танцовщика в пространстве и во времени [подробнее о переменных компонентах балетной антропологии см. : прил. Г., табл. №3]. В отдельных случаях плодотворнее исследовать изолированные и разделенные части этой реальности, которую авторы–творцы в разное историческое время стремятся организовать особыми способами при помощи компонентов хореографической сферы. Авторские концепции выступают комплексно-ориентированными моделями мышления, т. к. в них сорганизована четкая зависимость символических знаков своей культуры и определенная степень знания истории, литературы, языка изящных искусств, без которых невозможно постижение материальности сценического тела танцовщика.

Одним из компонентов в системе методов балетной антропологии выступает *музыка*, являвшаяся со времен Античности источником интеллектуальных конструкций (Пифагорейское число). Эбрео упоминал: «...первым из них в танцах считается “misura”, то есть умение соблюдать такт; затем уже требуются “память”, “рас-

чет пространства”, “непринужденность” и наконец “умение украшать танец” (*movimento corporeo*)» [374, с. 201]. Обладать «*intelligenza*» означало своеобразный и новый путь развития потенциала художественной организации пластического мышления. В отличие от античной эпохи, «*intelligenza*» обрела законы традиции в хореографии последующих эпох и стала ориентиром требовательной *способности* к сценическому танцу. По мнению Эбрео, танцором мог стать только тот исполнитель, который одерживал испытание танцем в такт и против такта «...пусть музыканты заставят танцующего сбиться с такта» [там же, с. 202].

Другими важнейшими компонентами, способствующими актуализации методов балетной антропологии *через механизм «знание»*, выступают *архитектоника пространства* и *изобразительно-поэтическая форма повествования*. Они же выявляют специфику формы и смыслов построения танцевальных движений.

В XVI веке постижение законов исполнительской культуры у итальянских танцмейстеров Карозо [414] и Негри [420] носило *поэтический характер формы*. Так, рассуждая о гармонии танца, Карозо делал ее сравнение с картинным повествованием. Танец, согласно логике автора, является *архитектоническим произведением искусства*: «...реверанс напоминает двери дворца – это вход и выход; шаги же движения располагаются в равномерном распределении правой и левой ноги – это симметричность окон дворца» [374, с. 204]. Однако надо признать, что в исполнительской практике танцоров поэтический характер движений не выходил за рамки манерности и жеманности стиля. Следовательно, можно предположить, что в данном методе физической функциональности тела только наметился путь удержания наиболее характерного и танцевального образования стиля элементов с пластической обработкой движений, сообразующихся с социальным вкусом и культурным мышлением эпохи. Именно поэтому, *с одной стороны*, объяснение рисунка в геометрии плана многих танцевальных движений носило «чисто» декоративный характер. В частности, техника кабриолей сравнивалась с мелкими взмахами крыльев и порханием птиц – голубей, а в группе фигурных движений «завитков» – *schisciata*, по-прежнему, сохранялись традиции исключительно зрелищного театра. В то же время постепенно обозначились и особые доминанты физиологических центров

движения (так называемые «первообразы» элементов балетной механики), способные выявить отчетливую функциональность и информативный порядок при построении схематических линий, совершаемых определенными частями тела. Например, «скользить вперед каблуком и обратно носком...позднейших этих “battement”, т. е. трелеобразное смыкание ног...декоративный придаток к танцу» [там же]. С другой стороны, на этом фоне понятия «грация» и «изящество» обусловлены совершенно иными источниками происхождения скульптурной телесности (позы) в танце. В первую очередь они зависят от умения *принимать* танцором правильное положение корпуса. Данная форма танцевания является продолжением идеи художественной стилизации движений, но в отличие от ее первородства с языком–основой – осанкой и умением держаться в обществе «*continenza*», архитектурно-пластическая «неподвижность» ритмизировалась. Теперь эстетическую обусловленность в передвижении тела диктовали элементы пространства-времени, а именно: «...умение держаться красиво *при спокойном положении корпуса* (курсив мой. – Н.Д.)» [там же, с. 202] несколько тактов. Это требование исполнительской культуры, зародившееся в эпоху средневековья и предшествующее новому времени, можно признать высшим достижением в истории искусства танца, т. к. оно позволяет соединить в единое целое и музыкально-поэтическую меру движения (включая четкий порядок инструментального сопровождения), и артистическую этику танцоров того времени. «То была своего рода стилизация “покоя”, который выражался разными способами. При исполнении каждого типа танцев “состояние покоя”, т. е. осанка танцующих, была различна – всегда согласованная с характером каждого танца» [там же].

Структура пластического мышления в танце в эпоху Позднего средневековья была обращена к системе целостного восприятия движения и музыкальной фразы – «*галльярда*», путем преодоления и сохранения устойчивых элементов теории музыки, архитектуры и поэзии. Тем самым структура пластического мышления стремилась создать универсальный порядок в построении танца. Единство обучения «ученой» хореографии обеспечивали основы показа, наблюдения, заучивания, повторения и фиксирования танцевальных темпов и фигур (композиция текстов и геометрия планов рисунка движения). Безусловно, бессмысленно называть пока еще не сложив-

шуюся в точные законы художественного и физиологического оформления движений хореографию «программой» танца, тем более «системой». Кроме того, в условиях философской картины мира – картезианский дуализм души и тела, а также подчиненности формы танца различным видам искусства, продолжает отсутствовать *цельность* истинного понимания предмета хореографии как способа эстетического невербального мышления. Однако не стоит забывать и о том факте, что в Средневековье в различных видах танцев был сформирован фундамент разнородных стилистических исполнительских манер, в которых *пластическая телесность движения изменчива*, а, следовательно, могла быть, *изучаема*.

Определяя взаимосвязь пластического мышления с танцем, которая относится к типу *невербального мышления*, следует подчеркнуть тот факт, что говорить о невербальном мышлении у человека в принципе, неверно, т. к. его мысли всегда выражаются: внешне опосредованно знаками, а внутренне – значениями. В XV–XVI вв. именно этот уклон теоретико-прикладной проблематики с очевидной точностью сближает между собой категориальные контексты «танец» и «мышление» *при помощи органов внешних чувств*. В этот период были предприняты попытки создания учености танца в форме знаково-фигуральной записи и «идеальных» значений «телесного зрения» (используем словообразование Фомы Аквинского, XIII в.). Они основывались на соблюдении социально-эстетических норм и правилах пластического поведения в высшем обществе, явившихся предметом анализа будущей эстетики танца.

Соединяя «чувственное» и «духовное» через обработку сознания, человек способен конструировать и констатировать глубочайшее чувственно материальное – художественный опыт. В танце этим связующим компонентом является человеческое тело. Глубокое отличие пластического тела от тела пластически деятельного субъекта, состоит в том, что «первое» не зависит от человеческого познания. Тогда как тело субъекта танцевальной деятельности должно обладать *познающим характером эстетического восприятия*. Эту ментальную сущность и предстоит решать нарождающемуся в Западной Европе искусству танца.

Возникшее в конце XVI века движение поставило сознательную цель – «суммировать стилевые признаки и художественные достижения Ренессанса» [129, с. 26]

и в этом заключалась будущность академической теории. Программа Альберти «строить новое, не разрушая старое» («концепция двойной истины» – С.М. Даниэль) совершенно четко характеризует начальные пути развития эпохи Возрождения. Каждый «художник–творец» пытается комплексно осмыслить не только материал, историю своего искусства, но и вложить в произведение «новое» смысловое содержание. В то же время в нем ощущается художественно-эстетическая преемственность различных видов искусств, позволяющая вывести типологические закономерности в мышлении, движении, пластике и ритме, в подходах к пониманию *театральности*.

В конце XVI века в западноевропейском искусстве постепенно нарождается новый художественный слой рефлексии танца – *театрализованная форма* (но пока еще далеко не сценическая). В истории формирования визуальных творческих практик установить вектор соотношения физиологического феномена (артистическая и исполнительская танцевальная техники) с общей конструкцией театрального представления (учитывая проработанность схематической структуры композиции и семантики пространства), является непростой задачей. Каждая пространственно-временная поверхность в исторической плоскости танца, повторяясь или не повторяясь в географии пластических объектов, выступала определенным выразителем эстетической функциональности и физиологической *опоры* исполнителя. Зала (салонное фойе), площадка, подмостки, пэджента и мн. др. эволюции древних видов подобия сценической конструкции исторически по-своему диктовали неодинаковую *меру* [подробнее об этом см. : прил. Г., тема №1] в закреплении языка пластической телесности: от ментальности, этикета, наконец, манеры и обусловленности стиля поведения танцора до его художественной специализации – любитель различных жанров (салонная культура танцев), мимический актер, академический (классический, характерный, полухарактерный и гротесковый) танцовщик, артист балета, пластический (синтетический) актер и т. д. Соответственно, на определенных этапах историко-географического развития балетной антропологии, совокупность требований площадной конструкции формирует показатели профессиональных (идеальных) значений и устойчивых художественно-эстетических ориентиров в арсенале творче-

ских способностей танцовщика. Это классические / неклассические, академические или «периферийные» возможности тела танцевального субъекта.

Объективность и плодотворность исследования языка пластических кодов в художественном пространстве балетной антропологии нацеливает на выявление условий становления и обнаружения связей мышления и тела в пределах перспективных механизмов исторических эпох с функционированием научной картины мира.

История искусства и культуры до начала Нового времени (а оно, по мнению известного искусствоведа А.К. Якимовича, вступило в свои полные права в 1588 г.) правомерно могут быть названы стабильными эпохами, поскольку они не признавали новаторства и нарушения правил. Наследие Ренессанса – величавое равновесие, сопряженное с венецианской традицией в живописи, религиозная картина мира и статический тип мышления, подготовило фундамент для культуры «нового» типа – экспериментирования с разными ценностными системами (Ф. Бэкон, Р. Декарт, Г. Галилей, Ньютон, Дж. Локк, Лейбниц). В результате произошло разделение не только между науками и религией, но и в языке искусств.

Разобрать устройства мироздания, анатомизировать работу скелета и мышц, установить функциональные связи структур и одновременно добиваться их «органической целостности» (*синтетизм*) посредством световых потоков – это и были первые признаки моделирования системы в искусстве, способной заменить культурному человеку природный хаос [подробнее о науке Нового времени см. : 401, с. 50]. В XVII в. художник, поэт, ученый, «хореограф» (профессора танцев) могли освоить *теорию и практику «метода»*, только в совокупности.

Руководящими принципами научного мышления стали рационализм и эмпиризм, универсализм, плюрализм и синтетизм. Науки о природе проверяют и анализируют факты с помощью математических квантитативных калькуляций. Все эти изменения отразились и на художественно-эстетических принципах эпохи. Впервые в истории мысли и науки излагается новая концепция *физической* реальности¹⁵. Именно эти позиции нашли активное применение в самых различных областях ис-

¹⁵ Галилео Галилей (в «Послании к Франческо Инголи», 1624) высказал предположение об относительности положения и движения тел: верх и низ, движение и покой, тяжесть и легкость относительны (т. е. эти понятия имеют смысл относительно одних координат, но не имеют смысла относительно других).

куства, в том числе и в хореографии. Например, теории «горизонтальность» [см. : прил. Г., тема №2] и «координация движения» П. Бошана (XVII в.), теория «пластическая телесность» К. Блазиса (XVIII в.) и др.

Проблема метода [513, с. 473], дисциплины [369, с. 302 – 303, 113–114] и рационализации танцевального мышления, как продолжение математической картины мира, вырабатывала собственные формулы и правила проведения движения. И подобно тому, как рождалась новая «небесная механика», в первые десятилетия XVII века в хореографии вычислялись позиции, вырабатывалась мера и строгое соблюдение *прямых линий* в движении, проектировалась элементарная система сложения и разложения па. Наконец, формируется авторская комплексно-ориентированная модель хореографического знания П. Бошана, в основу которой были положены принципы *новой механики тела – академической*.

Одним из важных достижений пластических видов визуального искусства в пределах обозначенного исторического и географического времени танца является этап закрепления и стремительного развития *театрального способа работы в хореографии*.

В XVII веке понятие «театральность» впервые поднимается на уровень научно-теоретического анализа и синтеза. В искусствах эпохи Возрождения «театральность» – всего лишь синоним условности, определяющий свойство мышления, которое отображается в творческих процессах и в способах репрезентации идей. В исторически зафиксированных концепциях теоретиков и практиков искусства XVII века «театральность» есть способ познания художественной картины мира и собственно метод реализации художественного мышления Творца. Сферы ее проведения различны: от анатомического и физического, естественного и механического, до эстетического и психологического устройства феномена танца. Общие художественно-эстетические характеристики этого процесса указывают на то, что в XVII веке формируется аналитическое и своего рода экспериментальное подтверждение термина «система».

Еще Вольтер называл танец искусством, потому что помимо заключения в нем определенных архитектурных форм, он подчиняется строгим внутренним законам. Прошло много веков, но тот факт, что хореографическая система и ее архитек-

тоническо-ритмопластическая парадигма были частью общего проекта визуальных искусств, научной и художественной картины мира, остается до сих пор мало изученной проблемой. Так, например, принцип «языковой полифонии» Н. Пуссена, прорабатываемый автором в теории «театрализации картинного пространства» [97, с. 277; 129, с. 70], аргументирует гибкость художественного восприятия текстуальных уровней пространства и становится едва ли не самым главным для всех современных визуальных искусств, обозреваемых с одной точки плана плоскости. Речь идет об особом устройстве пластического пространства, и в частности, фигур и жестов как определенного языка тела в мышлении времени.

В западноевропейской сценической традиции театральная форма хореографии представляет собой строго информативную и анатомически содержательную структуру выверенных действий танцовщика. Особым объектом телесной визуализации выступает конкретное, наполненное четкой «мерой» пластическое движение, которое можно рассматривать одновременно и как осознанно создаваемую, проецируемую и развиваемую по линии семантического строя мышления «акцию» – *тело «и» сознание*.

XVII век является отправной точкой в становлении академического фундамента пластического мышления в танце, который выстраивался через механизмы институциональности (*Королевская Академия танца*; 1661) и *институализации знания* [374, с. 342]. Большое значение в окончательном разделении салонного танца от сценической хореографии имела Академия танца в Париже.

В истории западноевропейского искусства процессы театрализации (ритмическая форма и планы) пространства были известны еще в Средневековье, но наиболее четкое определение понятия «**театральный танец**» дают художественно-эстетические практики танца классических эпох. В это время в пространстве театрального танца механизмы функционирования пластического мышления вырабатывают комплексы художественно-эстетических комбинаций: от «не театральных» до традиционных академических. В свою очередь происхождение, исчезновение и обновление элементов в системе закона театрального танца дает основание **считать балетную антропологию феноменом мышления**, складывающимся из закономерно-

стей трансформации: 1) культуры, мировоззрения и ментальности народа, 2) принципов хореографии и хореографической техники, 3) танцевальной деятельности первоначально как явлений западного искусства. Смена языка, лексики и методов работы в истории сценической культуры слагает исторический порядок свойств во всех обозначенных субстанциях, но важно правильно определить *индикатор*. **Устойчивыми признаками «метода» балетной антропологии** обладают только те исполнительские способы адаптации, результаты конструирования которых влияют на возможность познания тела и мышления с позиции функций танцевального субъекта. Таким образом, речь идет о комплексном освоении анатомических, физиологических, поведенческих и мыслительных действий, за которыми стоят не только образы, символические каноны и церемониальные значения, но и невербальные знаковые системы, ритмические смыслы и значения языка пластики, необходимые для становления конкретного исполнительского стиля или жанра танцевания.

XVII в. – «танец–система» / танцовщик оперы / жанровые классификации: трагик, комик, полухарактер /

XVIII в. – «действенный танец» / актер-мим / мимический танцовщик балетного жанра /

XIX в. – «академическая дисциплина» и программа анатомо-хорео-графического экзерсиса / классический танцовщик / балетные специальности: академические, «серьезные», демиклассические, характерные и гротесковые танцовщики.

В целом можно говорить о том, что театральный танец (XVII–XIX вв.) – это совокупность танцев, методов и систем, исторически развивающаяся из жанровых практик: а) салонной танцевальной культуры, б) классической хореографии, имеющих определенные закономерности становления и развития, логику языка в сценической культуре. Отсюда театральный танец не есть определенная техника, а есть сплав способов работы с движением и телом в пространстве, зависимых от пространственно-визуальных законов и образно-художественных принципов искусств. Соответственно, театральный танец встроен в определенную систему координат и имеет собственную структуру. В западноевропейской сценической культуре формируются такие смысловые параметры исполнительских стилей те-

атрального танца, которые позволяют выявить в нем неодинаковые степени художественной условности:

XVII в. – «danse noble» («гимнастика благородного танца», Р. Фейе)

XVIII в. – балетный артист:

- «полухарактер» (благородство линий и виртуозные трюки комического жанра, О. Вестрис)
- героика и большие линии *danse noble* (переход от внешней формы оперно-балетного движения к его глубинной сущности, Г. Вестрис)
- стремление к эстетической обобщенности и условности живописания всем телом (М. Гимар)
- грациозные позы, чистота и быстрота *par terre* движений (Ш. Л. Дидло)
- *la danse haute* (прыжки, А.Р. Фуссано)
- *entrechat* и их распространение на женский *terr-a-terr* танец

XIX в. – полетность романтического-классического стиля женского танца (М. Тальони)

- героика, патетика и галантность мужского классического танца в балете (А. Бурнонвиль).

Каждая эпоха способствовала выработыванию нового знания и способа решения театрального танцевального движения. В комплексно-ориентированной модели академического танцевального знания Бошана, объединяется двойственное *ренессансное* (симметричность, отчетливая расчлененность частей движения, сдержанность и ясность всего построения) и *барочное* (синтетическое) восприятие, которое нашло свое отражение в оформлении правил пяти позиций ног [см. : 54, с. 180–181].

Можно утверждать, что в XVII веке :

- физиологический феномен пластического *тела* включает специфику анатомической и физической нормативности. Это выворотность ног – удержание их в позициях, не свойственных естественной биологической опоре стояния человека.
- эстетико-физиологическая мера тела (о которой также коротко упоминает в системе академических позиций ног Рамо) – это *апломб* (как устоявшееся понятие в хореографии дается Ж. Новером). Академическая механика тела, известная своим названием уже в XVII веке, рассматривается Рамо как способ точки опоры

стоп и равновесия тела при удержании прямой линии корпуса. Устойчивость исполнителя достигается требованием соблюдения единства формы эстетической вертикали, где именно геометрическое построение линии ног приобретает дополнительное анатомическое и физическое действие за счет: а) выворотности стоп и б) ощущения сильно втянутого колена, одновременно при равномерном распределении центра тяжести тела танцовщика на обе ноги.

- *проектирование физиологической данности танцующего субъекта* впервые подчиняется правильности, устойчивости и размерности пространства движения. Из каждой последующей позиции ног вытекают все практиковавшиеся па, актуальные для театрального танца XVII века : из первой – *pas assemble* и *plié*, из второй – *pas ouvert*, из третьей – *pas emboite*, из четвертой – *pas* вперед и назад, из пятой – *pas croise*. Целью хореографического обучения стало требование танцевать как можно «грамотичнее».

- *аргументация и логичность* смыслов: равновесие, устойчивость, «мера» заключается уже не в естественных формах поведения человека (походка, манера стояния и передвижения и т. д.), а в условиях и результатах соблюдения определенных физиологических правил и танцевальных законов – «позиции». Теория «мера» – «позиция» Бошана аргументирует твердое основание всей академической системы танца, соответственно для каждой части тела в отдельности.

- *позиции рук*. В конце XVII века они есть не только приятность и украшение «рамка для картины» танцующего корпуса, но и точная мера (как следует во время танцев держать кисти рук, локти и плечи; см. : прил. Г., тема №3), интеллектуальная, и чувственная одновременность [см. : 54, с. 181]. В учебной и пластической манере рук танца XVII века выделяются два основных метода. При первом методе очерчивается область инертных позиций бальной залы, идущая от итальянской манеры танца, когда руки кавалера и дамы соединены подобно тому, как берутся за руки участники хоровода (т. е. опущены). «Когда ученые хореографы, Карозо и Негри вводят прыжки и туры, они дают рукам работу, но сдержанную...около себя» [там же, с. 182]. При втором методе (формальный метод), берется широкий круг явлений, и движение начинает означать смысл слова, о котором идет речь. Именно эта об-

ласть, рассматривающая самый типичный случай из жизни (*подражание*) и выражала свободное, живое участие рук в низовом комическом жанре панталонов. На основании взаимодействия этих двух подходов в конце XVII века вырабатывается третий метод позиции рук – французская академическая манера. Бошан постепенно расширяет пределы установившихся позиций бального танца, руки отделяются от корпуса, приобретают мягкость а, главное, *выразительность*. Эта новая форма положения рук просуществовала в западноевропейской традиции театрального танца до второй четверти XVIII века.

- *координация движения и горизонтальность*. Координация и *port de bras* в значении главного средства хореографического письма, безусловно, было открытием эпохи *ученой* хореографии, а на таком механизме, как «противопоставление рук и ног» основана вся система современного классического танца.

О знаменательном открытии Фейе в истории сценической хореографии указывает С. Н. Худеков: «...благодаря Фелье (так в тексте. – Н.Д.), установлена была *программа изящных мотивов танца, создавших ясную школу красивой ритмичности тела* (курсив мой. – Н.Д.)» [374, с. 342]. Обратим внимание на то, что во времена Карозо и Негри *ритмическим* постепенно становилось только ограниченное знаковое искусство поклонов, реверансов, а также некоторые социальные жесты и типическая манера стояния. В отличие от них, у Фейе ритмичность движений получила *не* столько *чувственную способность* и «мерность» восприятия, т. е. *изображение* свойств танцевальной фигуры, производных от этикета, *сколько физиологическую потребность* языкового и пространственно-временного строя *телесного выражения*.

Таким образом, к концу XVII – нач. XVIII вв. обозначилась довольно стройная, стабильная, а главное *управляемая система* организации пластического пространства танца, в рамках которой проблема создания и употребления искусственных знаков и знаковых фигур предусматривала как положительные, так и отрицательные стороны взаимодействия.

Положительные стороны развития искусственных знаков в историко-художественном пространстве балетной антропологии состоят в разработке и использовании хореографией обширной серии терминологии на французском языке. Этот ис-

торический инструментарий, в свою очередь, подтверждает его действенную связь не только с современным языком как международного общепутребительного танцевального лексикона, но и как метода точной хореографической науки. Определены группы движений – «позиции» и комбинации исполнения для определенных частей тела. «В это время существовали уже пять правильных и неправильных позиций. Каждая из них обозначалась знаком», – подчеркивает Худеков [там же, с. 279]. Приведенные на страницах книги Фейе позиции отличаются от теории позиций Карозо [414, с. 179–182] и Негри [420, с. 77–79]. Основная их значимость состоит в разрешении проблемы «точной меры» между стоп (т. е. результатах анатомической и геометрической логики), чего не доставало предыдущим авторам.

Отрицательные стороны искусственных знаковых фигур в развитии историко-художественного пространства балетной антропологии заключаются в том, что открытые Бошаном и Фейе «правильные» и «неправильные» позиции, в дальнейшем, не были способны к физиологическому совершенствованию пластического тела, поскольку ограничивались лишь задачами создания хореографической *знаковой системы* (фиксирование – запись рисунка движения и композиции). С точки зрения хореографического знания XVII – нач. XVIII вв. искусственные знаковые фигуры должны были вписаться не только в языковой строй танца как терминология, но и в общую художественно-эстетическую эволюцию сценического мышления. Тело и движение, обусловленные четкой механикой меры (академическое «устройство» танцевальной техники) и физико-геометрическим пропорционированием, должны были учитывать трансформации, как относительно друг друга, так и относительно других видов театральных практик (в частности, костюма и сценографии). Однако для последнего ряда компонентов этого пока еще и не требовалось. Кривая постановка ног, неестественные позы рук, нарушающие и ломающие общую линию постановки корпуса танцовщика – это были естественные способы и антропологические средства понимания академической хореографии в предметных и знаковых формах пластической телесности указанного периода [более подробно о хореографических практиках Дюпре и Вестриса см. : 374, с. 280].

Актуализация художественно-эстетических закономерностей в истории танцевальной деятельности XVII в. показала, что создание искусственных знаков и знаковых фигур в хореографии было одним из наиболее сложных и противоречивых этапов, но вместе с тем, необходимым условием в становлении теории и практики академического метода балетной антропологии. Искусственные знаковые фигуры подготовили ту самую линию доминанты в пластической интерпретации телесных движений человека танцующего, благодаря которой и произошел своеобразный «сдвиг» эстетического и художественного восприятия в танце: от архитектурно-изящной и манерной формы поведения к совершенно иному феномену – *эстетико-физиологический порядок исполнения*. Эта закономерность субъект – объектной связи тела и мышления становится центральной идеей в рамках простейшей (формальной) индивидуализации процесса виртуозной академической техники – *скульптурно-живописный тип мышления*. По содержанию физиологического строя это была профессиональная система танца, аккумулирующая твердую дисциплину тела, требующая от исполнителя характера и выносливости, времени и затрат физических сил, а не жанрового любительского подхода к ремеслу. Хореографический инструментарий (языковая терминология) значительно усилил задачи организации средств художественной выразительности в танце, а также ускорил идею качества ее совершенствования и протекания во внутренних и внешних механизмах пространственного и пластического строя академического движения. Театральная реформа танца была неизбежной.

Французское хореографическое искусство в XVII столетии становится одновременно академическим и придворным, ввиду этого, в системе танца Фейе все еще был очевиден характер спектакля «зрелища» (XVI в.) с одной стороны, и присоединения к нему элементов новой формы танцевания – «danse noble» (гимнастика «благородного танца», XVII в.), с другой. При всем этом у Фейе (в отличие от Бошана) иная цель концепции – это не просто воспитание театрального танцовщика, а воспитание *сценического театрального танцовщика*.

В конце XVII века во Франции сложилась новая модель танцевального знания – *академическая театральная хореография*: а) теории ученой французской манеры

танца Бошана, Фейе; б) переход академической традиции танца в балетную академическую традицию Люлли; в) организация танцевального строя движения Рамо. Однако следует учитывать, что новые методы построения пластической структуры театрального танца пока еще не отражали полной сути физиологического феномена мышления в рамках академической («нормативной») телесности, ведь «сценические» танцы по-прежнему остаются салонными, а теория движения Фейе не порывает с дисциплиной салонных упражнений. Преподавание по Бошану и Фейе не выходило за рамки жанровых оперных классификаций – «комик», «трагик» и «полухарактер». Со стороны театрально-сценической практики – это был все еще *danseur d'opera*, но не танцовщик академического балета. Вместе с этим концепция «танец – система», определяя будущность академического метода работы в хореографии, производит колоссальный отрыв от теории гальярды (Карозо и Негри). Если итальянские мастера танца объясняли этот механизм целостностью танцевальной фразы [414, с. 182], которая может «дробиться» и «украшаться», то теперь это была новая фигуративность в плане художественного восприятия и технического совершенствования танцевального движения – «точная мера».

Историко-художественное пространство балетной антропологии в контексте западноевропейской традиции XVII – нач. XVIII вв., показывает, что действуя в рамках соблюдения табу и художественно-эстетических правил эпохи, Бошан и Фейе при выстраивании метода «театральная позиция» во многом руководствовались принципами научной логики (математика, физика, геометрия). Параллельно с данными открытиями не исчезала и творческая интуиция авторов. Она по-прежнему преобладала над разумом ученых в актах творения пластического объекта (движение). Но здесь подразумеваются совсем иные логика и контекст мышления Творца. Не столько их синкретические основания, сколько разделенные границы *о визуальном эффекте танцевально двигающегося тела*, а именно: *синтетические* основы танца «и» мышления. Этот исторический факт остается уникальной констатацией культурного и философского диспута о становлении феномена *языка пластического кода*. В первом случае – как открытие театрального метода работы в хореографии, а во втором – как нового художественного принципа и закона организации челове-

ского тела. И в первом, и во втором примерах указанные положения не являются стихийными и иррациональными способами работы сознания танцующего субъекта. Это была своего рода теоретико-практическая база, реализующая «иную» физическую и аналитическую потенциальность танцевального движения при помощи пластически *дисциплинированного* тела.

Театрализация метода в танцевальном искусстве XVIII века постепенно смещается от системы танца (знание теории) к опытному знанию на практике. Этот разрыв между искусствами (опера – балет) и ремеслами танца (салонные танцы) отражали изменения в структуре французского общества. Театральное творчество, являясь преимуществом привилегированного класса аристократии, было обусловлено его социальным типом мышления и качеством психологии, этическими способностями (в том числе, и, в пластических формах теловыражения).

Классицизм зафиксировал разрыв не только между искусством и ремеслом танца, но и в языке профессии. В XVIII столетии европейского танцовщика называют *артистом*¹⁶ (Г. и О. Вестрисы, Салле, Р. Фоссано и др.). В истории танцевальной культуры термин «*артист*» происходит от способности танцора создавать художественно «окрашенные» пластические мотивы (характер связей движения – стиль) и образную содержательность при помощи хореографических компонентов танцевальной структуры. Естественно и «физически» (не подразумевая о системе хореографических позиций и о классической школе танца) – в древности, «чувственно» (в благородной форме приветствий, поклонов и *reverence*) – в Средние века, на основе механической работы мышц и постоянной систематической упражняемости – в эпоху Просвещения и Классицизма. Анатомо-физические основы танца, подчиняясь хореографическим стилям и художественным принципам формообразования, постоянно дополнялись новыми элементами техники. Но даже и в XVIII веке двигательные принципы *одухотворенного тела* производили все еще дуалистическую «машину» (метод Декарта) и несогласованные между собой процессы художественного дей-

¹⁶ Понятие «*artiste*» (*artisent* – франц.) имеет весьма причудливую историю. Словом *artiste* называли художников и того, кто занимался великим искусством алхимией или магией и т. д. Ж. Маритен указал, что в «Академическом словаре» (издание 1694 г.) слово «*артист*» «обозначает, в частности, тех, кто производит магические действия». И только в издании «Академического словаря» 1762 г. *artiste* «приобретает то значение, в котором употребляется и сегодня (т. е. артист не умелец или ремесленник, а мастер)» [235, с. 503].

ствия. Это означает, что достичь понимания органичной механики в работе сознания и пластического движения в танце было практически невозможно, т. к. отсутствовала сама связь «чистой» активности тела и духа, т. е. способность восприятия субъекта «через» понятие мышление.

Сравним, как эволюционировал тип связи тела и мышления в истории танца. В эпоху Возрождения (ок. второй пол. XV в.) в пластической структуре танца повторяются важные механизмы эстетического восприятия и создания «целого» из Античной эпохи. Это аутентичный способ существования человеческого тела, который уравнивал части внутри пластической формы танцевальных движений и собственно их внешним выражением при мощи чувственных и зрительных ощущений. Последнее обязательно должно было передавать душевное настроение. Иными словами, это была своеобразная попытка, замещающая зрительное значение восприятия движения видимой способностью пластического выражения посредством создания телесных знаков. Однако если в эпоху Возрождения в танце еще многое строилось на эстетике «зримого доверия» (т. е. что «снаружи», то и «внутри», и наоборот), *то в академической системе хореографии* возникают новые регламентируемые основы. Этот порядок требований означает: пластически двигаться, не означает танец (в античности было наоборот), а издавать звуки – это не значит то же самое, что петь.

Таким образом, механизм соприкосновения и столкновения двух субстанций [*зримое / телесное (двигательное)*] и [*слышимое / звуковое (голосовое)*], при которых концепт разума над телом оказывается преобладающим, в практике хореографического процесса активизировался в виде тезиса: танцевать мог и должен не каждый. И, действительно, на протяжении трех веков (XV–XVIII вв.) исполнительские стили танца стремятся воплотить в жизнь античную теорию гармонии ритма как феномен множественности форм интеллекта. И, в первую очередь таким образом, чтобы достичь уровня естественной красоты в пластике телесной как поэмы жизни (т. е. каждое движение должно было иметь и выражать смысл), соединенной с философией ритма самого танцевального движения. Этот стиль одухотворенного выражения мысли «и» движения (но пока еще далеко не мысли «в» движении), сочетаясь с приемами организации музыки, архитектуры, живописи и скульптуры, вырабатывал в

танце *школу*, которая до сих пор существует в классическом балете как единство норм драматургического характера и выразительной силы языка пластики. В эпоху Возрождения источниками новых эстетических средств создания танца выступали *изящные линии* геометрического и ритмического взаимодействия *корпуса* и *шага* (феномен соразмерности) в пространстве, предопределившие основы формирования всего пути европейского стиля балетного искусства. Это был длительный по времени период, обозначившийся в истории языка пластического кода «мышление и танец» как *переходная ступень* (Карозо, Негри, Эбрео; Арбо) антропологической формы пластического мышления к сценическому знанию театральной хореографии (Бошан, Люлли, Рамо, Фейе и др.). Главное обозначились двигательные и действенные границы танцевального тела: формы физического и театрального языка.

В XVIII веке возникает новый смысл содержания науки «хореография» – действенный танец (Ж.Ж. Новер). Напомним, в конце XVI – нач. XVII вв. у Т. Арбо хореография отождествлялась, прежде всего, со знаковой записью танца, фиксированием композиции, а значит, и, сохранением танцевальных форм. При Бошане и Фейе понятие «хореография» расширяется до значений «механизма» (который управляет учебной и театрально-сценической практикой танцовщика), «инструмента» (с помощью которого оценивается уровень профессионализма), наконец, «эталона» (на который должен равняться танцовщик в учебной и сценической практике, в умении образовывать па).

Техника европейского профессионального танцовщика в XVIII столетии, слагающаяся из образности живописания, встает еще перед более важной проблемой – *рационализацией театрального танцевального процесса*.

В XVIII веке информативный / хореографический порядок в организации образно-художественной телесности академического танцора происходит из строгой культуры потенциальных и гипотетических способностей: 1) физико-геометрическое строение, а значит обязательное гармоничное сложение и высокий рост; 2) эстетика физиологического «поведения», выражающая размеренную эмоционально-ритмическую красоту линий и ритмизированную *грациозность движения* в пространстве. «*Душу движения* нашли в “degagement”, как в истинном *выражении*

грациозной ритмичности (курсив мой. – Н.Д.)» [374, с. 343]. И это был не просто эталон красоты академического исполнительского стиля, а своеобразный прорыв в мышлении классического танцора оперы. Ведь подобное качество исполнительской культуры артиста было изолировано от случайных движений и немеханических инновляций (как в плане физиологического восприятия и ощущения, так и в плане эстетико-визуального выражения) в танце. Учитывая то обстоятельство, что воздействие классической науки сказывалось на развитии *аксиологических представлений* художественной картины мира «воспроизвожу мир таким, каким я его знаю», метод «театрализации» как никогда органично вписывался в обновление прежней академической концепции «танец – система» (автор П. Бошан). До XVIII века подобной этической проблематики человеческой телесности «через эстетическую дисциплину тела» еще не знала хореографическая наука.

Подчеркнем *важные составляющие пластической теории танца в XVIII веке:*

- геометрическая правильность и ровность линий;
- теория равновесия тела (анализ «port de bras» и разные сгибания ног – Рамо; обучение формам удержания равновесия – Дюфор [см. : прил. Г., тема №4]);
- хореографическая перспектива движения и законы ее использования в балетном театре стремятся воплотить идею визуального пластического мира как художественную условность артистических страстей в психофизическом акте творения танцевальной реальности;
- преподавание «теории» (законов и правил грамматики), а не «практики» (исключительно наглядный показ) танцевальных движений.

Одной из самых неоднозначных в истории хореографической культуры середины–конца XVIII столетия можно считать концепцию Ж.Ж. Новера [см. : прил. Г., тема №5]. Мы затронем лишь те важные положения в концепции актера–мима [265, с. 16], которые привели к трансформации академической формы театральной танцевальной практики и усилили интегральные художественные процессы мышления внутри нее. Они заключались в последовательном соблюдении схемы действий танцовщика: от наблюдения к движению и к естественному его выражению [см. : 216, с. 16–18].

Теория «художественное воспроизведение действительности» Новера, вероятно, впервые в истории мировой хореографической культуры рождает дискурс, в котором ведется активный поиск метода, а при его конструировании пластическая способность человека – не актера, становится способностью человека – актера–мима в танце. Свой поиск теоретик выстраивает через нахождение противоположностей и контрастов между внешним (видимым) и внутренним (перманентным) содержанием тела сценического – человека танцующего. Но к какому вектору он (метод) должен примыкать: психологическому жесту драматического актера или к специфике пространственно-временной и самодостаточной природе танцевального ритма?

Дело в том, что в середине–конце XVIII века, пытаясь обосновать способы создания пластического художественного образа в танце, а также в самих средствах и подходах к анализу балетной пьесы и театрального танцевального движения, Новер, один из первых теоретиков и практиков хореографии оказался близок к феномену их объяснения «через» понятие «мышление». Но автор не дошел до главного его уровня – анализа пространства-времени в самом танцевальном явлении тела, в котором собственно и рождается, и протекает, и меняется эмоционально-эстетический и физиологический абсолют мышления. Заявив о самодостаточности балетного искусства, теоретик все же исходил из зависимого положения танца от других видов искусств и из той его самостоятельности, которую танцевальному искусству диктовала драма. Поэтому форма познания театральной хореографии в комплексно-ориентированной модели Новера, все еще и по большей части, остается в XVIII веке *размышлением* о танце (а не истинно сущим этого мышления). Механические процессы, обусловленные функциональными признаками сценического танцевального тела в эпоху Новера, в основном, сводятся к переплетению двух типов драматургических практик: литературного и изобразительного повествования (текста). Это особое мышление «говорящее» за себя пластическими и ритмически развивающимися в пространстве и времени сценическими образами, сформировало следующую ступень прикладных и теоретических исследований, имеющих свою фундаментальную логику и структуру в области балетной антропологии театра [подробнее см. : прил. Г., тема №5].

Выстраивание историко-художественного пространства балетной антропологии XVIII века позволяет сформулировать некоторые прикладные детали хореографического процесса как решение языка пластического кода «мышление в танце», а не просто «мышление и танец» (XVII в.). В качестве *структурных компонентов*, составляющих предмет неоклассической эстетики телесности, можно выделить следующие положения концепции танцевальной пьесы Новера: проектирование исполнителем (танцовщиком или постановщиком) пластических объемов и рисунков композиции, четко следуя ритму движений и объектам драматизации танца, согласно требованиям фактуры музыкально-образного мотива и литературной описательности. При этом автором видится не обычное соответствие исполнения музыкально-инструментальным каденциям (фигуральное закрепление танцевального движения или текста в форме повторения), а выстраивание целостного пластического рельефа и образной содержательности текста с учетом всех показателей эстетической явленности танцевального тела, включая аспекты реальной физиологии и амплуа исполнителя. И эта естественная природа сценического происхождения этического и эстетического кодекса пластического исполнительского стиля театрального танца и осознания танцора себя в ней уже не ставилась под сомнение. Назовем условно концепцию сценического танца Новера моделью «действенная театральная хореография».

Романтизм продолжает прорабатывать законы классицизма в построении идеального тела танцовщика, но в основе их лежит иной механизм физического языка тела – академические упражнения. В двадцатые годы XIX века возникает новая задача языка театрального танца. Формируются новые требования визуализации балетного театра как пластического мира идей, выявляющего *новые ощущения и связи в способах активности тела и духа*. Этот своеобразный тип двунаправленного мышления привел к воспитанию нового исполнителя профессионала – *классического танцовщика*. «Позиция» как мера и метод психофизиологического устройства профессиональной пластической среды в условиях романтического театра закономерно трансформируется в новые задачи исполнительского строя и культуру языка аналитических значений танца. Художественно-речевая деятельность сценического танцовщика в буквальном смысле воссоздает эстетическую визуальную диаграмму фи-

зиологической активности *субъекта*. Он «соблюдает совершенную правильность исполнения и...дает линии, полные чувства, ума и стройности...вкладывает душу, выразительность в свои движения, в свои па, танец которого полон мягкости и непринужденной легкости, производит впечатление лишь на людей понимающих...», – отмечал А.Я. Левинсон [216, с. 222–223].

В начале XIX века происходят серьезные перемены в образовательном пространстве хореографии: упорядочивание сценической (художественно-образной) системы танца в систему упражняемого (учебно-образовательного) курса танца. Появляется урочный экзерсис («палка – станок», включающий группы движений и упражнений для ног, рук, корпуса и «середина зала» – академические позы (арабеск, аттитюд), прыжки)). Возникает новая «манера письма» французской школы танца (апломб, высокие полупальцы максимально приближенные к понятию «стальные пуанты», легкость, мягкость, академичность, изящность и «блеск» исполнения в значении техницизм). Если о подчинении танца урочной системе было известно в истории культуры уже до XVIII столетия, то на протяжении всего XIX века ведется более упорная экономия методов преподавания, позволяющая завершить «строительство» танцовщика как субъекта художественной деятельности [подробнее о реконструкции традиционной системы урока академического классического танца см. : прил. Г., схема №2]. Это концепция театрального танца *К. Блазиса* [см. : 139, с. 179–186], педагогическая система *А. Бурнонвиля* (центральная идея – это разрыв связи «школа – ремесло – искусство» *Ж. Новера*) [прил. Г., тема №7], метода *Ф. Тальони* («романтично-классический стиль женского танца») [прил. Г., тема №8].

Задачи *телесной выразительности* и механики анатомического живописания танцем в теории *К. Блазиса* – это феномены опытного открытия, которые не только отвечают художественно-эстетическим требованиям сценической хореографии своей эпохи, но и гармонично встраиваются в общие принципы механики и организации «производственного» хореографического пространства последующих эпох [см. : 139, с. 363; прил. №2, табл. №2].

Выделим наиболее характерные принципы [подробнее об этом см. : прил. Г., тема №6], которые перешли и стали руководящими идеями в организации телесной

пластической структуры и механизмов театрализации танцевального пространства в конце XVIII – нач. XIX вв. : принцип *отгораживания и спецификации*; принцип *функционального размещения* [369, с. 209–211, 116–117; 178, с. 130]; принцип *взаимоменяемости элементов* [369, с. 214]; принцип *таблицы и упражнения* [там же, с. 216–217, 235].

В отличие от Новера, Блазис не считает хореографию «абстрактным» изобретением или искусственно сконструированным феноменом. Его система представлений в XIX столетии складывается из активно применяемых в практике пластических искусств понятий, которые впервые заявили о себе в хореографии в эпоху Просвещения, но уже не принадлежат ей. В частности, «...понимание рисунка ведет к пониманию изящного в живописи и скульптуре. А понимание образцовых произведений...много способствуют успешному окончанию артистического образования по части танцев. Рисование поможет вам изобретать новые грациозные и изящные положения...Музыка уточнит ваши па, ваш слух привыкнет к кадансу аккомпанемента, и все ваши движения будут согласованы с этим ритмом» [53, с. 34–45]. И тут же: «В обыденной жизни движение обыкновенно совершается по прямой, но грациозные движения все волнообразны» [216, с. 87]. Последнее положение приводит к более широкому пониманию и интерпретации категории «мышление», которое способно преодолеть «чистую» границу в активности человеческого поведения и вступить в новые стилистические связи: эстетико-психофизиологические ощущения субъекта, который является танцующим.

Структурная «модель» упражнений Блазиса, в целях достижения эстетической выразительности и убедительной ясности формы (передача *душевного состояния* посредством сценического пластического жеста и телодвижения), способствовала одновременно и «различению» и «соединению» мышления «и» тела в деятельности танцевального субъекта [перевод текстов из первоист. 408, с. 77, 78–80, 175, 177, 182, 187 см. : прил. Г, тема №ба]. Подчеркивая важность таких компонентов в теории академической классической хореографии, как рисование и музыка, Блазис один из немногих теоретиков подходит к практическому объяснению *генезиса смысла и рефлексии видимого* в танце «через» создание знаково-символической формы телес-

ности, а именно *образов чувств и ощущений* как художественной визуализации пластического ряда объектов, а не просто понятий.

Взаимосвязь пластических выразительных способностей танцовщика и геометрической схемы движений нашли свое выражение в анализе художественно-эстетической и психологической сущности «телесный человек». «Дело в том, – пишет Левинсон, – что под “телесным человеком” Блазис понимает также его телесную выразительность слагающуюся из движений физиономии, жеста и телодвижений и бывшую первым языком человечества. Таблицы, приложенные Блазисом к своему труду устанавливают и нормальные формы этой телесной выразительности, “теорию выражения и направления взгляда”, “теорию центра тяжести” и т. д.» [там же, с. 83].

Фактически в каждом положении теории телесного человека Блазиса были заложены «акционные» принципы логического физического театра и его функционального звена – «классический танцовщик». При помощи теории телесного человека Блазис прорабатывает порядок элементов действия хореографической системы, которые обобщенно-художественно, а не символически и/или иррационально, изолируют тело танцовщика. Здесь и находится граница языка пластических кодов «мышлением и танец» (XVII в.) и «мышление в танце» (XVIII в.), а именно между становлением телесности танцевальной [см. : прил. Г., тема №6] и физиогномики всего лишь способности человеческого организма адаптироваться в биологической среде. Порядок элементов охватывает «постановку» тела от носка стопы до кончиков пальцев рук, положений головы и направления подбородка во взаимосвязи с принципами и формами пространственно-визуальных искусств. Если в концепции Новера (XVIII в.) механизм физиологического измерения тела «противоположение» – это всего лишь эстетическое требование сценической красоты движения, проистекающее из естественного противохода рук и ног идущего человека – походка, то у Блазиса «противоположение» – это физико-математический закон «равновесие» [178, с. 110].

В истории западноевропейской театральной традиции именно этот посыл педагогики Блазиса обнаруживает ее глубокие аналитические связи с классическим методом балетной антропологии как границы установления культурного и художе-

ственного диалога между искусством академического танца, формами творческой дисциплины тела и выразительной цельностью их пластического языкового строя.

Таким образом, канонический регламент языка хореографии XVIII века уступает место четким предписаниям экзерсиса в XIX столетии. Зависимость танцовщика от станка образует комплексы, которые органично вписываются как в правовую («связь между телом и объектом» – М. Фуко), так и в эстетическую модель эпохи XIX века: «тело – орудие», «тело – инструмент», «тело – машина».

Важно, что понятие «мера» как субстрат тела сценического и тела обучающегося искусству танца в XIX веке представлено неодинаковыми структурами эстетико-физиологического восприятия. В отличие от теории выразительного пластического актера Новера, в логике «телесного человека» Блазиса к ее результатам нельзя прийти иррациональными или случайными (имеется в виду не танцевальными) способами. Сокращая партитуру внутренних действий хореографического движения до минимума, в анатомо-физиологических экзерсисах Блазиса пластическая «речь» танцовщика подразделяется на мельчайшие сегменты телесного процесса. Наивысшей стадией выразительности пластического тела классического танцовщика выступает внешняя двигательная упорядоченность и ритмическая согласованность психофизических действий. Именно эти сокращаемые схемы (партитуры), детализирующие художественную целостность движения до мельчайших подробностей ритмопластической выразительности, определяют и связывают составные части сценического поведения классического танцовщика с осознанием его фактической (танцевальной, а не драматической формы жеста) действительности. Эти же качества пластического мышления формируют некую художественную дистанцию в восприятии текстуальных пространств: «сценическое» и «обучаемое» тело в хореографии не есть одно и то же. Элементы учебного экзерсиса не могут самостоятельно выступать образными и фактурными единицами мышления. Однако при правильно построенной физической жизни тела в пластическом действии, они способны выражать определенный порядок и смысл характерного тяготения мотива движения в отображаемом ими содержании, т. е. нести «информацию». Соответственно, анатомические элементы хореографического экзерсиса призваны привносить в энергетическую палитру, рождаемого

танцором смысла композиции, конкретную семантику интонационного строя – состояние и чувственное проживание мотива в движении мысли.

Классический метод балетной антропологии в отличие от академического метода в XIX веке составляет суть художественно-образной визуализации тела и движения, которые: 1) соотносятся между собой в структурных компонентах жанрово-стилевого исполнения; 2) достигают параллельности уровней эстетизации человеческой деятельности до идеального качества материальности объекта – хореографического произведения и наоборот.

В XIX столетии в рамках западноевропейской хореографической системы академическая рефлексия меняется на романтическую, и именно она достраивает символическую знаковую классической формы мышления в театральном искусстве балетного танца. Важное и недостающее звено в сложении антропологической линии языка пластического кода «мышление в танце» продолжают теории А. Бурнонвиля и французского балетмейстера Ф. Тальони. Оба автора на основе классической традиции создают новые *интегративные* системы а) женской (пальцы, адажио, полетность; Тальони) и б) мужской (Вестрис – Бурнонвиль) пластики, занявшие право эстетического первородства в балете [см. : 138, с. 201; там же: прил. №2, табл. №4].

Эстетика нового лирического образа несла по-своему глубокий интеллектуальный подтекст физиологической активности субъекта. Если об академической системе танца мы говорим как о законах становления «нормативного» тела и законотворчестве «нормативной» пластики, то примеры театрально-танцевальных концепций Бурнонвиля и Тальони [перевод текстов из первоист. 416, с. 107, 109, 110 см. : прил. Г, тема №8а] показывают, насколько еще очевидно и органично было внедрение признаков «ненормативной» и еще более структурированной по типу элементов выразительности телесной. И это в то время, когда в истории языка балетного танца уже определенные каноны формообразования: «ученый» стиль хореографии, академические законы механики тела и лексика. «Ненормативной» телесностью ее можно назвать условно потому, что возникшее в хореографической системе новое требование художественно-эстетической «позиции» имело отклонение [см. : прил. Г.,

табл. №3] относительно предыдущего академического знания и стиля хореографии, заданного традициями XVII–XVIII вв.

В противовес частным законам танцевального искусства, в XIX веке классический академизм все же находит всеобщую форму абсолютного знания: 1) «узкоспециальное» становление тела и движения в пространстве хореографического процесса как анатомо-физической механики; 2) внедрение структурных элементов «позиции» в практическую сферу художественности балетной эстетики – *скульптурно-живописный метод* композиции и организации телесности. Художественная выразительность танца (отбор языковых средств и соответствие лексики музыкальному ритму) одновременно является и определяющим критерием амплуа танцовщика. Художественно-эстетическая классификация движений и па производятся по психологическому признаку с целью нахождения акта творчества между ними (например, ускорение или замедление ритма способны в танце выражать гнев, а грация и воздушность – радость и т. д.).

Антропология театрального пластического процесса в школе Бурнонвиля (в отличие от Новера [178, с. 255]) и вовсе разрывает связи внутри элементов художественных систем: «школа» – «ремесло» – «искусство»¹⁷. «Вершиной мастерства является *уменьше скрывать механику и напряжение под видимостью гармонического спокойствия* (курсив мой. – Н.Д.). Манерность не есть характер, и аффектация – решительный враг грации» [364, с. 239]. Тогда как само учение об *аффекте* давало художнику того времени «обоснованную технику для пластического воплощения душевного состояния персонажа» [там же, с. 53]. Наблюдающие зрители определенно ощущают эти перемены в своем восприятии, ведь они уже больше не видят трениро-

¹⁷ В выводах Бурнонвиля о смысле живописания танцем содержатся не только идеи разделения театрального и школьного преподавания, но и взаимопроникновение этих двух относительно друг друга «произвольных» сфер в *эстетически-предметную действительность – мышление*. При этом и хореограф, и танцовщик в комплексно-ориентированной модели хореографического знания Бурнонвиля выступают именно «мыслителями», потому что каждый из них творит в движении формы свой автономный «логос». Приведем дословное высказывание автора: «Театр никогда не может служить моделью для художника...необходимейшие реквизиты танца: выворотные позиции и вытянутые на носках ноги несоединимы с...истинной жизнью картины. Таким образом, помимо своей музыкальности и пластической природы, танец имеет и нечто совершенно своеобразное, связанное с моментом и не поддающееся закреплению. Парящую легкость, шаловливую веселость нельзя передать...без изменения...» [178, с. 255].

ванного тела, а видят бытие человека, который входит в сценическое пространство и направляет свой образ «на меня».

На основании изучения результатов творческих и обучающих танцевальных практик XIX столетия, можно актуализировать сущность психофизиологического феномена академической классической телесности. Она кроется не в прямой аналогии сценического поведения драматическому исполнителю и отборе составных частей внутри динамической системы хореографии, а в самих способах восприятия и рефлексии ощущений – *воображение*. Общими для драматического актера и академического танцовщика являются психофизические действия реальной персонажной среды (игра). Обе сферы практики, несмотря на их множественную логику пространствовопонимания физического языка, фокусируют одну и ту же разновидность невербального пластического мышления – нахождение средств механической замены. Однако в балете нахождение своеобразного ритмического и чувственного баланса в движении тела, благодаря которому протекание танцевального процесса становится фактической реальностью, действительно, выглядит иначе. Специфика танцевальной механики диктует «*растянутое*» (во времени музыкальном) телесное движение в отличие от драматического жеста. Поэтому, прибегая к активному воображению, танцовщик сталкивается как минимум с несколькими функциями рецепторной работы сознания – восприятие, ощущение и память в пределах многоуровневого «анатомо / психо / физиолого / эстетико / хореографического» плана мышления. Здесь главным центром аналитической рефлексии становятся *ритмически*-уподобляемые образному мышлению чувственные способности танцора, которые выявляя внутренние границы осознания и восприятия смысловых сигналов в движении тела, в то же время неразрывно связаны с законами хореографического стиля мышления (но не «чисто» пластическими приемами драмы, музыки или живописи).

Опираясь на полученные результаты в ходе изучения комплексно-ориентированных моделей хореографического знания в классические эпохи, а также их связи с историко-художественным пространством балетной антропологии и ее методами, конкретизируем особенности формирования языка пластических кодов в танцевальном искусстве. Диссертант полагает, что решению этой проблемы: «мыш-

ление и танец» (XIV–XVII вв.), «мышление в танце» (XVIII–XIX вв.) предшествует концептуальная плоскость «позиции» в хореографии. Это связь развития искусства танца классических эпох с античностью и законами античной ритмической гармонии (Пифагор) – число, мера (форма), движение (действие). Однако для последней первостепенно зримое и слышимое бытие относительно самого себя, а не относительно «нас». Феномен «позиция» в XIX веке исследует совершенно иную природу конструкции – *академический танец в значении идеального субъекта танцевальной деятельности*. Эта разница античной ритмической гармонии очевидна и для теоретиков и практиков XVI–XVII вв., которые стремятся определить площадь и объемы танцевальной фигуры, а также воплотить свое открытие на практике. Им было важно убедиться в факте «измерения» феномена. В дополнение к этому, теоретики танца в XVIII веке стремятся установить *внутренние связи* видимых хореографических процессов, не только как идеальной формы существования тела, но и как структурной (семантика, архитектоника) организации танцевального пространства. Поэтому, с другой стороны, только античным авторам свойственно пифагорейское мышление, которое достигает исследования «меры» не только как инструмента человеческой практики, но и как самобытного геометрического построения мира (м^ера) и космоса (всесторонне идеализированные предметы, эстетически призванные образовывать способности к различению и пониманию предмета), *существующего само по себе*.

В XIX веке академические законы творчества и эстетическая форма танца формируют свою особенную предметную область – *мышление*, универсальность которой становится доступной только *образованному уму*. *Идея корреляции тела и жеста* искала выход между внешним и внутренним предметами пластического мышления в «анатомическом» театре танцовщика, начиная с эпохи позднего Возрождения. В XIX столетии она позволила создать новую *школу* академического исполнителя в балете – *классический танцовщик*, представив ее всему миру как официальное западноевропейское направление сценического искусства и предмет эстетически-образованной культуры танцевального субъекта. В данном случае «измерение» (анализ) структурных элементов классического танца происходит через техни-

ческие средства формообразования академической системы. Прежде всего, укажем на развиваемую способность танцовщика к установлению телесно-эстетических связей физического движения и к пониманию физиологического различения техники академического классического танца от других разновидностей языкового строя танцевальных культур. Однако, вместе с этим академическому балетному танцу не чужды и перформативные смыслы движения, возникающие как периферийные зоны осязательного пространства в механике мышечной памяти танцовщика. Просто в отличие от всех других течений и направлений исполнительской культуры реальные зоны художественности танцующего субъекта в сценическом академическом искусстве носят *уверенно переходный* тип связи с внешним миром. Это обязательно *сценическая условность* и намеренно *художественно-эстетическое обобщение* языка выразительной телесности.

Академический профиль формы в искусстве танца меняет античное восприятие тела и мышления [см. : прил. В., тема №1а], которое классическое искусство не могло преодолеть законами статики идеального тела танцовщика. *Антропологические признаки танцевального тела в Античности* – это пропорциональное физическое и мышечное сложение человека, которые должны были обязательно встраиваться в мифологическую картину представлений о телесности, совершенствоваться под влиянием мусически-пластических искусств, а само понимание *прекрасного* неразрывно связывалось с гармонией, ритмом, числом и подражанием природе. В академической хореографии к антропологическим качествам добавляются специализируемые компоненты: *психофизические* – доминирование, активность, темперамент, физическая сила; *анатомические* – пластичность, гибкость, естественная выворотность паховых связок и мышц голеностопа, узкий головной указатель, естественная (природная) выразительность тела. К развиваемым (приобретаемым) способностям можно отнести: танцевальную физическую память и выносливость, пространственно-визуальное мышление, устойчивость вестибулярного аппарата, академическую скоординированность пластических двигательных навыков, рефлексивность, апломб, хореографическое мышечное строение, владение законами

техники и механики хореографии, а также стилевым и жанровым многообразием танцевальных элементов академической системы.

Особенно актуально аспект субъектности эстетического восприятия прорабатывается в рамках комплексно-ориентированных концепций хореографического знания XIX века, потому как *«телесное зрение»* есть начало чувственного и духовного созерцания в человеке, но *«она же и интеллектуально»*. Это означает, что процессы создания хореографической формы и структуры физического языка не только тождественны между собой и соотносимы в танце, но и обратимы, ибо зависят от стиля мышления. Постигание подобной концептуальной формы восприятия в танце, означающее принять внешнее как идеал через свободное *творение в себе самом*, затянулось в хореографии еще на долгие столетия – весь XX и начало XXI вв.

Пока же можно утверждать, что феномен телесной организации и мышления танцовщика в XIX веке (собственно как и в XVIII, и в XVII столетиях) перерастает границы субстанции пластического мышления эпохи Возрождения в субъектные качества содержания и формы хореографического мышления. Ведь теперь оно возникает из природы вещи, которая диктует телу форма и порядок академического танцевального движения. Овладевая этой мерой, человек обретал из нее же самой эстетическую позицию и как этой же формальной стороны действия результат мышления [см. : прил. Г., табл. №4].

Таким образом, историко-художественное пространство балетной антропологии имеет хронологическую и временную этапность, типологию методов театральной работы, в основе которых рационализировались своеобразные исторические стили хореографии, направления и языковые жанры профессиональной исполнительской культуры танцовщиков. На современном этапе искусствоведческого анализа хронологическую и временную этапность академического театрального танца можно представить как особую форму художественного мышления, в которой обозначились следующие центры визуальной иерархии танцующего субъекта:

- зрелищность и представление;
- манера в значении изящность и грациозность;

- анатомио-физическая и геометрическая функциональность в значении традиции «мера» – «позиция»;
- психофизиологическая субстанция телесности как продолжение идеи рационализации мира и механизации культуры мышления в сценическом пространстве танца;
- тело, сознание и движение – есть потенциал будущей художественной парадигмы пластического мышления танцем;
- художественно-эстетическая модальность происхождения феномена танцевального мышления, воплощающая путь: от представления и зрелища (чувственное и эмоциональное восприятие) к сценическому реализму театрального танца (интеллектуальная и психофизиологическая потребность выражения смысла пространства-времени).

В истории балетной антропологии можно выделить и обосновать следующие *этапы философского теоретизирования* о танце:

Возрождение – пластическо-материальная сущность предмета «танец», заложившая прямые предпосылки к развитию диалектического фундамента связи «смысла» и «материи» в пределах эстетического познания телесной формы танцевального субъекта.

Новое время (1558 г.) и *Просвещение* (нач. XVII в.) – формирование комплексного образа мышления (Т. Арбо, П. Бошан, Р. Фейе и др.). Осмысление предмета «танец» в иерархии бытия. Танец – есть творение, которое способно исключительно при помощи видов и форм человеческой деятельности, а именно: метода измерения (число) и системы (физико-геометрическое построение частей) достичь высшей гармонии и совершенства – «позиция». «Нащупывается» предмет стремления постичь цельность эстетической формы танца «через» материально-пластическое восприятие пространства-времени.

Классицизм (XVIII в.) – синтезирование и трансформация хореографических средств и приемов. Выделяется интегральная цельность театральной формы мышления в балете (Ж.Ж. Новер), объединяющая структуру (танец, движение, жест, пантомима) и ее качественное наполнение – пропорциональность составляющих

(музыка, драма, живопись, архитектура) частей. Интегральный тип академического мышления получил свое развитие как эстетический момент рождения интеллектуальной телесности в претворении потенциальной теории «танцовщик–мимист». В рамках создания художественного драматического образа в балете и на этапе совершенствования сценического времени танца выделяется новое функциональное звено – «действенный танец».

Начиная с XVIII века центральным ядром академического метода балетной антропологии выступает субъект танцевальной деятельности (Г. и О. Вестрисы, М. Гимар, Ш. Дидло, А. Фоссано и мн. др.), а не только система (XVII в.). И именно он влияет на измерение внутренних и внешних механизмов хореографической функциональности через предмет («мера») и объект (совокупность пластических форм) творения.

Романтизм (XIX в.) – познавательная способность (зрение, слух, память, воображение) физиологического мышления в танце (К. Блазис, А. Бурнонвиль, Ф. Тальони). Человеческое тело суще интеллектуально. Оно способно не только танцевать, но и создавать «картинность», т. е. художественную перспективу телесной формы через визуальные образы воздействия – чувственное восприятие и ощущение.

3.1.2. Неклассические законы пластического мышления

Формирование языка пластических кодов в историко-художественном пространстве балетной антропологии не исчерпывает себя задачами традиционных теорий театрального танца, сложившимися в эпоху классического мышления. Хореография, являясь неотъемлемой частью культурно-исторического и научного знания, в то же время как в фокусе отражала в себе общие закономерности и перемены различных типов художественно-эстетического мышления. Антропоцентрическая концепция видения мира, «каким его знает человек» существовала в теориях академического пространственного восприятия Ж. Новера; К. Блазиса, А. Бурнонвиля, Ф. Тальони и др. хореографов XVIII–XIX вв. Во второй пол. XIX века в Европе произошло резкое возрастание социальной базы науки, усилилась ее связь с

производством. Изменилась идеология подходов к пониманию танцевального сценического искусства. Оно становится в буквальном смысле типом невербального мышления и проводником сознания. Той самой визуализацией потаенных смыслов человеческой психики, которые обладают глубокой волей восприятия и стремятся отразить ясное понимание состояния субъекта во внутренних границах упорядоченного ритма явлений. Прежнее академическое представление мира, меняется на концепт «*воспроизвожу мир таким, каким я его вижу, чувствую и понимаю*», а танец приближается к формированию нового познания (тенденции или значения) тела как формы *сенсорных* эффектов. Данное предполагает, что исторически классическая традиция метода балетной антропологии, всегда стремившаяся: 1) найти абсолютность знания – «меру» законотворчества при построении категории «красоты» (эпоха Возрождение); 2) показать одухотворенное и интеллектуальное тело в его четкой зависимости от системы и «меры» – «позиция» (эпохи Просвещения и Романтизм), теперь 3) становится прямо противоположной парадигмой и художественно-эстетическим ответвлением.

Следует подчеркнуть особо, что категория «чувственное» тоже имеет место «быть» в неклассическом направлении сценического танца, но она выражается в иных упорядоченных ритмических системах. Это своеобразные *импровизационные центры* фактической действительности танцевального субъекта, нежели только статическая манера и механическая рационализация, т. е. исключительно техническая конкретность формы движения. Суть сценического «не балетного» танца начала XX века состоит в самой попытке приблизиться к общему предмету философии – мышление. Оно-то и становится в конечном итоге для самореализации тела и разума танцора диалектической границей, актуализирующей преодоление новой «естественности» человеческого бытия.

В Европе рассматриваемого времени складываются веские предпосылки для формирования «неклассических» подходов (Э. Жак-Далькроз, Ф. Дельсарт, А. Дункан) к пониманию связи тела танцующего субъекта и движения в пространстве. Выясним, насколько возможна индивидуализация языка пластического кода в двигательных принципах «ненормативного» танцевального тела.

Ф. Дельсарт – один из немногих не только в хореографии, но и в других видах пластических практик выдвинул идею связи искусства с наукой. «Искусство не есть подражание природе...а...есть одна из форм этого познания...Искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности» [95, с. 35]. Это подтолкнуло автора к научным поискам такой системы художественного мышления, которая, охватывая многие области сценического искусства (пение, декламацию и выразительный жест), была бы способна вести разработку *кода жестов во взаимосвязи с эмоциями*. Двойственность (амбивалентность) данного феномена изначально складывается из заложенной внутри нее противоречивости смысла «цивилизационной» системы: духовное и коллективное / откровенное / на основе трансформации традиционных форм в социокультурных институтах и практиках искусства. Самостоятельность идеи гармонизации человека – личности в окружающем и социокультурном мире виделась в создании эмоционально-двигательной теории поведенческого движения. Согласно логике Дельсарта изобразительно-выразительный контекст движения складывается из его систематизации по принципу соответствия определенному психофизиологическому чувству: радость, горе, ненависть и т. д. Именно поэтому особое внимание придавалось анализу первостепенного значения роли жестов в общении. Диссертант полагает, что своеобразным рубежом к осознанию этой художественной интеграции, стало повторение исторического императива, изложенного в принципах синоптической таблицы и геометрических схемах психологического соответствия движения Блазиса, а также уже существовавшей на историческом горизонте теории действенного танца и «цветового принципа» Новера.

«Говоря иначе, Ф. Дельсарт изучал закономерности внешнего проявления чувства», – писал В.Т. Гейдер [437, с. 64]. Метод не новый в хореографии, новым был сам подход к объяснению двигательного принципа танцевального движения. Дельсарт исходил не из «психического и физического» в исполнительской игре танцовщика, а из создания «пластических знаков чувства». «Тело – инструмент, актер – инструменталист» [там же, с. 35]. Вот качественно новая модель естественного существования движения в художественном пространстве хореографии

начала XX века, сложившаяся в эстетическую *«позицию»* – индивидуальное выражение танцевального субъекта.

В основании создания теории хореографического знания Эмиля Жака-Далькроза лежат два важных обстоятельства: первое – продолжение учений о выразительном жесте Дельсарта и второе – соединение его с художественно-эстетическими задачами музыки как «звуковой формы» и «выразителя внутренней жизни образа». Однако Далькрозу удается вывести и доказать иную интеллектуальную формулу существования движения, логика которой была обоснована следующим положением: пластическая копия музыкального ритма «не равно» эмоционально-образное содержание музыки. Это была целостная концепция движения и ритма в достижении выразительной телесности исполнителя при помощи их связи; понимания естественности протекания движения через состояние расслабленности, однако снятие излишнего мышечного напряжения в теле всегда контролировалось его ритмической формой. Наконец, ключевым фундаментом всей конструкции является дыхание, без которого, в принципе невозможно постижение культуры мышечного расслабления и роли движения. Сам Далькроз называл свое открытие «личным опытом» (но не системой или концептуальной методой), в котором раскрывалось последовательное учение о ритме как *о синтезирующем* элементе органического слияния музыки и пластики. «Ритм в музыке и ритм в пластике соединены между собою теснейшими узами. У них одна общая основа: движение», – отмечал Далькроз [127, с. 147].

Далькроз использовал определенную рефлекторную реакцию мышечных ощущений исполнителей во время пения как своеобразный уровень самопознания и самореализации пластической выразительности движения. Процесс обучения основывался на механических реакциях тела и последовательно согласованном анализе мимической мышечной работы танцора. Таким образом, *практическое* экспериментальное исследование телесного движения постепенно оформляло самостоятельную танцевальную субъектность, которая возникала из «серии» рефлекторных ощущений в работе группы мышц при их определенной смене или чередовании. Первоначально отбивание такта хлопками, затем передачу ритмического рисунка музыки шагами и т. д. до полной пластической «изоляции» и подчинения пространству-

времени всего тела исполнителя. При этом каждое движение представляло собой эволюцию слитной формы дробления: «рождение», развитие, подход к кульминации, кульминация, спад и т. д.

Это упражнение назвалось «faire les pas – делать шаги, – а само учение о выразительном движении, – сольфеджио для тела», – подтверждает В.Т. Гейдер [157, с. 66]. В результате чего, даже выдвигалась идея создания «школы» основных выразительных движений. Театровед К. Шторк (личный автобиограф Далькроза) представила подробное ее описание как сути двигательных принципов при помощи выражения индивидуального ритмопластического состояния тела. Во-первых, «школа» включала сложную технологию воспроизведения движения, учитывая масштабы его бесконечного и детализированного конструирования. Это было «бесконечное множество изменений и ступеней благодаря сочетаниям, делениям и в особенности благодаря противопоставлениям движениям рук и ног...» [388, с. 99]. Во-вторых, ролевую составляющую в теории «сольфеджио для тела» можно рассматривать как определенно сконструированное текстовое преломление материала для музыкантов. Это буквально означает то, что воссоздание выразительного пластического фона танцевального движения по своему значению идентично процессам построения музыкальной партитуры и голосоведения, и, в некотором роде, самостоятельной *театрализации* телесного аккомпанемента. С точки зрения внесения театральности в нетеатральные музыкальные жанры (Г.И. Ганзбург), этот процесс можно прокомментировать так: кроме усматриваемой внешней стороны мимической мышечной рефлексии исполнителя, в него входят и определенное сочетание, и переходы тональностей аккордов, а также контрапунктическое голосоведение и промежуточные связи театра и поэзии, основанные на моментах телесной драматургии. В танце этот невербальный формат мышления постоянно визуализируется, исследуется и самопознается через пластикотанцевальные принципы становления одухотворенного тела.

Следовательно, можно предположить, что ритмопластическая система Далькроза способствовала усилению технологии музыкальной телесности. Ее конкретизация достигается ритмическими способами и пластическими средствами свободно-

го тела как конструирование и восприятие музыкальной темы на этапе ее композиции или *интерпретации*.

В истории культуры модель неклассического типа мышления впервые так тесно подошла к диалектическому проблематизированию границ «социальное / искусство» через разрушение эстетической иллюзии и условной обобщенности рефлексии – «позиция».

В западноевропейской танцевальной традиции конца XIX (Франция) – начала XX вв. (Швейцария, Германия, США, Россия) назревал сложный характер эстетической формы танца, потребовавший более широкого понятия, чем просто *мышление*. Углубляя контекст (физического, психического, эстетического, философского) познавательного восприятия, новая предметность языка танца должна была вместить не только смыслы зримого и слышимого бытия, но и вкусы и запахи, цвета, а вместе с ними и все индивидуальные грани выражения телесного движения и его субъектно-объектные связи, и, в то же, время образные смыслы. То есть исключительность визуализации теперь проявлялась не просто от умения воспроизводить танцором образы чувств и ощущений в материальной среде объектов (жест, движение, мотив повествования, произведение искусства), но и от возможности *открывать и пробуждать эти интеллектуальные смыслы в самом себе*. Самостоятельной рефлексией танцевального действия, замещающей понятие *мышление*, становится само *тело* исполнителя как типический способ самореализации и типическая способность к самопознанию.

В начале XX века экзистенциализм, в отличие от классицизма, закладывает иные механизмы пространствопонимания танца. Прежде всего, как независимого «института» мышления *личности*, преодолевающего форму человека-субъекта, освободив его от излишней физической закрепченности. «Мера» академизма, стремившаяся к формам абсолютности театра через «*позицию*», теперь смещается к особому условию состояния человека – «*ситуация*», в прямом смысле глобализируемая ответственностью человека перед миром за принятые решения. Отсюда возникновение экзистенциального театра (драмы А. Камю, Ж.-П. Сартра) и экзистенциальное понимание пластической телесности, в которых смысл, содержание и сущность при-

вносятся через «я» субъекта. Принципиально новым поворотом в эстетической позиции экзистенциального театра была мифологизация фона действия, с помощью которого авторы-творцы решали ряд актуальных задач современного времени.

В искусствоведческих и литературных кругах начала XX века все более становится актуальной и обсуждаемой проблема «телесности музыки» [см. : 157, с. 68]. Это стало возможным во многом благодаря рождению новой эстетической концепции техники «позиция» и философским принципам одухотворенного тела А. Дункан. В основу ее концепции были положены традиции танца Ф. Дельсарта, Ж. Стеббинс, Л. Фуллер и др. хореографов, которые по-разному в практике движения пропагандировали идеи «свободного» танца и «раскрепощенного» тела. Эти различные уровни эстетического мышления: реконструкция античного танца как способа театрализации движения и в целом воплощение его как формы визуализации пространства (Фуллер) и пластической интерпретации музыки (Стеббинс), слились в единый творческий диапазон пластического метода – импровизация. «Естественное» танцевальное искусство и импровизация Дункан, производят четкое *отграничивание* своих неакадемических принципов от академической традиции классического балета: рационализации и чистой механизации движения в сценическом пространстве. Несмотря на то, что эстетическая условность формы в принципе не являлась целью концепции Дункан, вместе с тем в ней обозначился эстетически жанровый момент – ход: от личностного исполнения к «моноисполнению» и к монотанцу – эксперименту в мышлении. Одно из них – «тело вне театра» и возвращение концепта естественности движения в его «естественную среду». Дункан включила в танец контакт с природой (в том числе и в связях с элементами четырех стихий – водой, землей, огнем, воздухом) в качестве *контекста*, и она стала частью многопланового конструирования движения. Прием «намеренной телесности» в танце Дункан – это эстетика наготы и обнажения, которую также можно считать философской позицией танцовщицы. Материализовать идею телесности, как «духовную одежду» тела, означает принять художественную форму не-бытия, которая способна исчезнуть и раствориться в физическом смысле. Возможность подобного видения танцевального материала определяется культом тела, в частности, которое проигнорировал

классицизм, и которое уже было гораздо шире академического сочетания и понимания хореографии и музыки. Статичность и симметричность подрывала эстетическая свобода и «чистота» тела, не требующая апелляции к свободе художника, ибо теперь он творит «зримую музыку» всем телом и танцем, выражая ее настроение самим наличием свободной пластики жеста. В границах импрессионизма само тело «экспандировало» выразительное пространство как непрерывное истолкование его истинных смыслов, а танец признавался таким же инстинктом жизни, который человек преодолевает экзистенциальностью сознания. Но как приобрести опыт, ничего не зная о бытии? Этот стиль мышления явно отличался от прежнего сюжетного способа мышления в балете. Ответ был найден: отказаться от законов хореографической формы как абсолютности знания и научиться выстраивать перспективу художественности в физическом ощущении реальных явлений. В этом замысле истории танцевального искусства, безусловно, повторились теоретические позиции Ж.Ж. Новера (XVIII в.), но не практика искусства движения. В начале XX столетия возникает новое содержание деятельности танцовщика: постичь физическое исчезновение, соответствующее художественной форме.

Впоследствии пластические техники как новый язык архитектуры тела активно развивала немецкая школа, стремившая соединить науку и искусство в хореографии – Рудольф фон Лабан и его последователи: М. Вигман, К. Йосс, Стеббинс, И. Бартеньефф и др.; американская школа – Р. Сен-Дениз, Т. Шоун, М. Грэхем и другие авторские направления практик, актуализирующиеся в технологиях танца настоящего времени.

Подведем основные итоги параграфа. Неклассические законы мышления – «выразительный жест», «ритмическая гимнастика», «театрализованное пластическое движение», «свободный танец» в истории балетной антропологии послужили своеобразными импульсами к постижению логической теории телесного движения, которое аналогичное слову стало способно разворачивать в танце событие и процесс как значение «живого» бытия смысла. В академической классической рефлексии танца «мышление» было представлено линейной последовательностью непротиворечивых знаков в форме повествования. Реализуясь на языковых контрастах, они

(телесные знаковые формы) приводили к различению мыслительных смыслов художественной «речи» (итоговой творческой деятельности) танцевального субъекта.

Важнейшими понятиями *синтеза музыки и пластики* становятся нелинейная целостность формы и ее восприятие, которые приблизили сознание исполнителя не к «расхождению», а к диалогу различных эстетических позиций телесного языкового выражения. Произошла трансформация классической рефлексии на неклассическую, и эта последняя противопоставила обязательной знаковости символического выражения в сценическом искусстве танца *«высказывание»*.

Таким образом, неклассическая рефлексия показывает, что выразительность смысла танцевального движения может быть заключена *в подтексте*. «Слово» отходит на второй план, а на смену физиологической позиции приходят такие уровни подсознания, когда сами телесные *«жесты»* способны назвать «предмет». Это равнозначно тому, что движение не обязательно должно быть мотивировано музыкой и звуком. Нахождение импульса рождения внутреннего состояния оказывается куда важнее. Движение – оно «одно» способно означать другое вовсе не являясь его образом. Отсюда происходит новая тематизация телесности, ее кодированность, а главное – неодинаковость понимания пластических смыслов выражения – «неклассический реализм» телесности и мышления (природная естественность и индивидуальная инициированность сознания субъекта). Исходя из изложенного, можно сделать вывод: «ненормативный» телесный знак в отличие от академического хореографического знака (XVII–XIX вв.) порывает аналоговую связь с теорией хореографического языка, выступая антиподом по отношению к реальной и фактической человеческой памяти и мышлению. Точнее, эстетика «неклассического интеллекта» тела не состоит в прямой зависимости от связи мышления со знанием исторического прошлого. Отсюда последние не являются для ненормативного телесного знака единственно импульсами и источниками происхождения танцевального движения.

Наконец, основное, что произошло в историко-художественном пространстве балетной антропологии между исследуемыми временными дистанциями XVI–XIX вв. и началом XX века – это то, что феномен *корреляции тела и движения* в пределах художественной парадигмы танца достигает колоссального отрыва в мышлении. Те-

перь внешнее телесное выражение в сценическом танце диктуется *не через подражание* предметам и явлениям, существующим в реальной действительности, *а через корреляцию внешнее и внутреннее*. В начале XX века новая эстетическая рациональность противопоставила единственной логике академического мышления о танцующем субъекте, *пространство и время* пластического строя, в котором протекает данное мышление и которое способно вскрывать микроэлементы психического сознания и разума художественного танцевального субъекта *в индивидуальном проявлении телесного состояния*. Даже сенсорные эффекты как мимолетные впечатления психической жизни реального мира оказались подвластными эстетическому интеллекту танцевального тела. Начало XX века – это важная эпоха, в рамках которой, с одной стороны, поменяли свое значение историко-художественные границы балетной антропологии – они расширились, а с другой – поменялся язык пластических кодов: «мышление и танец», «мышление в танце» на **«мышление танцем»**, который будет иметь преемственность в пластических принципах экспрессионизма, реализма и абстракционизма театрального танца. Следующее отличие неклассического закона пластического мышления состоит в том, что произошла трансформация всего художественного процесса телесной пластики и движения в танце. Это означает, что новаторские пластические принципы способствовали становлению альтернативной *формы кода – мышление танцем* через «понимание», а не только через «знание» и «систему» (XVII в.) и/или через «дисциплину» (XVIII–XIX вв.) [полную схему эволюции классической, романтической и неклассической рефлексии пластического мышления в истории танца см. : прил. Г, табл. №4].

3.1.3. Мышление в танце: трансформация пластического кода в танцевальном искусстве начала XX века

Трансформация пластического кода «мышление в танце» в начале XX века связана с интеграцией мирового опыта танцевального искусства и с изучением методологии хореографии. Эта трансформация выдвинула новую форму мыслительной иерархии – «мышление танцем». Конец XIX – нач. XX вв. – дата рубежности акаде-

мической системы танца (Европа), определившая степень влияния классического и неклассического законов хореографического знания (запад) на процессы становления целостности балетной антропологии в евразийском пространстве. Под евразийским пространством понимается ареал театральных пластических культур – *Европа* (Франция, Италия, Дания, Германия) / *Азия* (Бали, Индия, Япония, Китай), которые получили особое развитие в XX в. и актуализировались по определенным законам в методах балетной антропологии на протяжении длительного времени.

При всем этом *актуализация рубежности* в рамках поставленной задачи исследования невозможна без обращения к культурному, образовательному и художественному прошлому хореографической системы (область телеснознаковой и композиционной практики в искусстве танца). *Рубежность* хореографической системы конца XIX – нач. XX вв. – это переход историко-культурного опыта западноевропейской традиции театрального танца (XVI–XIX вв.) к укреплению основных вех эволюции хореографического знания в России. Именно здесь территориально (Санкт-Петербург, Москва) и хронологически (XVIII–XIX столетия) определилась квинтэссенция и основные процессы ее трансформации.

Соответственно, обоснование пластического кода и его языковой специфики в начале XX века требует учета всего предшествующего опыта «до-» и «после-» этапов периодизации и синхронизации художественно-эстетической деятельности в танце. В этой основе заложены ключевые механизмы рубежности академической системы танца как процесса интеллектуализации хореографии. В первую очередь речь идет о постоянно действующих в истории, теории и практике балетной антропологии интеграционных законах хореографического знания. Это академизм и «танец – система»; классицизм и «действенный танец» «+» академический танец в балете; романтизм и академическая классическая хореография. В России академический период европейской балетной традиции (XVII–XIX вв.) получил свое логическое и перспективное апробирование – «театральный симфонизм». Сложность изучения этого феномена в начале XXI века выявила тенденцию, связанную: 1) с глобализацией хореографической системы и одновременно 2) возвращением к первопричинам ее происхождения и всесторонности анализа в контексте евроазиатских театральных

традиций. Особое значение приобретают причинно-следственные связи между характерами нового содержания структуры и формы хореографической системы как исторически сложившимся механизмом (традиционализм) и динамично развивающимися выразительными принципами театрального танца в России конца XIX – начала XX вв. (модернизм).

Опираясь на фундаментальные и прикладные исследования в области теории, истории и практики балетной хореографии (Ю.А. Бахрушин, Л.Д. Блок, М.В. Борисоглебский, А.Я. Ваганова, В.Г. Всеволодский-Гернгросс, В.М. Гаевский, В.М. Красовская, Ю.И. Слонимский и др.), выделим основные этапы становления хореографического знания в России XVIII–XIX вв.:

XVIII в. – культура салонных танцев и система бального воспитания танцовщика, поставленные на профессиональную основу. Движения менуэта, гавота, мазурки, польки аккумулировали в себе правила постановки корпуса, рук, головы, связующих элементов учебной программы танца (Ж.Б. Ланде, А. Нестеров и др.).

Конец XVIII – начало XIX вв. – достижения балетной хореографии европейских школ «+» иерархизация сценических танцевальных жанров и театральных специальностей: «серьезный», «комический», «демихарактерный» (Ш.Л. Дидло, Дж. Канциани, Ланде, Л. Парадиз, Ш. Ле Пик и др.).

Середина – последняя четверть XIX столетия – утверждение статуса русской национальной балетной школы: система мужского классического танца (Х.П. Иогансон); традиционные основы русской академической школы классического танца (программы Е.О. Вазем, П.А. Гердта, Н.Г. Легата; исполнительская культура танцовщиков в балете М.И. Петипа). Новая манера исполнительского стиля классического танца в балете и методика его преподавания («исполнитель темпов» Э. Чеккетти). Учебная балетная литература и первые образовательные программы по теории балетной хореографии (В.И. Степанов).

Мировой опыт культуры и искусства показывает, что *хореографическая система* формируется тогда, когда появляются личности, способные охватить всю историко-искусствоведческую ситуацию своей эпохи, отрефлексировать тенденции театральных процессов, выразить их интеллектуальные стороны и предпринять кон-

кретные действия для учебной и художественной реализации танца. *Российская хореографическая система* – это сложный историко-социальный, культурно-образовательный и художественно-эстетический феномен. Ее важнейшим признаком является динамично развивающийся характер и инфраструктура, опора на богатейшие историко-культурные связи, художественные стили и традиции хореографических стандартов европейских стран.

Хореографическая система XVIII–XIX столетий отражала влияние идей мировой педагогики (Ж.Ж. Новер), итальянской (Дж. Локателли, К. Морелли и др.) и французской школ хореографии (Ж.Б. Ланде, К. Блазис, Ф. Тальони и др.), а также прогрессивных хореографических центров танца (например, венецианской хореографической школы – Л. Парадиз [3, с. 23; 32, с. 8–10; 78, с. 272, 294–295, 301; 103, с. 264–265, 444–448], датской – А. Бурнонвиль, австрийской – Г. Анджиолини, флорентийской – Э. Чеккетти, стокгольмской – Ш.Л. Дидло, Х.П. Иогансон).

Особенности хореографической системы в Имперской России XVIII века проявились в трехуровневом соотношении танцевального знания (французская, датская и итальянская школы). До конца XIX века наблюдается четкое осмысление исторических традиций франко-итало-датского ареала, а после указанного периода, отход от них и нахождение собственной культурной и эстетической доминанты. В рамках каждой школы существует достаточная степень национального самоопределения, целостности традиций и форм обучения, выражающаяся в стремлении художественной балансировки хореографических приемов, принципов и техник исполнения.

Сложность начального этапа становления хореографической системы в России состоит в том, что все обозначенные ранее теоретико-практические стадии проходили для нее в необыкновенно быстрой и варьируемой форме [33, с. 5–6; 54, с. 280; 103, с. 214, 220; 242. Т. 1, с. 19, 24]. Это повлекло за собой с начала целый ряд композиционных изменений в академическом стиле хореографии (И.И. Вальберх [34, с. 54; 74; 305, с. 403], А.П. Глушковский [120]), а впоследствии методических и педагогических дополнений к основному содержанию западноевропейского образовательного стандарта.

Отметим этапное для актуализации интегральных хореографических процессов значение статуса танцора в России. За период XVIII–XIX вв. он (статус) поднимается от функции военного кадета, артиста пантомимы, плясуна, фигуранта и, в целом, мастера разнообразных сценических жанров до институциональной единицы профессионального хореографического искусства – классический корифей и артист балета [139, с. 369–372; там же: прил. №5, табл. №7]. Тогда как в Европе (Италия, Франция) теоретизирование о танце выделилось в потенциальную область прикладных исследований еще в эпоху Возрождения и продолжало совершенствоваться (ученая хореография; Арено, М. Карозо, Ч. Негри, Т. Арбо, Г. Эбрео и др. профессора танцев) на протяжении всего периода развития классической модели мышления (кон. XVI–XIX вв.). Это комплексно-ориентированные хореографические теории: академический танцовщик оперы – П. Бошан; академический сценический танцовщик – Р. Фейе; танцовщик-мимист – Ж. Новер; академический классический танцовщик – К. Блазис; романтический стиль классического танцовщика в балете – А. Бурнонвиль, Ф. Тальони.

Искусствоведческий дискурс рубежности хореографической системы в России включает определенные педагогические направления практик «до-» этапа рубежности (до нач. XX в.), которые необходимо типологизировать.

Во-первых – *традиции, заложенные французской системой танца* – Ж.Б. Ланде [33, с. 6; 32, с. 24; 242. Т. 1, с. 26–27; 54, с. 267; 103, с. 73; 199, с. 38–39, 66]; *академическая грамматика балетного танца* – Ш.Л. Дидло [3, с. 13; 54, с. 277; 78, с. 270; 311, с. 76] и *первые русские преподаватели* – И.И. Вальберх [3, с. 23, 67; 78, с. 33], А.П. Глушковский [120, с. 115, 168–169; 323, с. 39–40]. Данную историческую фазу (старофранцузская школа) в эволюции театрального танца можно называть *уникальным ответвлением западноевропейской традиции балетной антропологии*. В России оно пока еще не носило автономного характера и не являлось изолированным (в прогрессивном смысле) продуктом художественно-эстетической деятельности. Однако некоторые элементы художественного и педагогического качества знания хореографической системы все же успели заявить о своей начальной институциональной самостоятельности. В России появились первые русские ученики и

педагоги, а также первые сюжетные спектакли с настоящим русским эпосом и фольклором в драматургической (пространство и время) и в танцевальной конструкции пластического выражения действия.

Во-вторых – проблемы *национальной идентификации* русской школы хореографии (40-е – 80-е гг. XIX в.): Е.О. Вазем, П.А. Гердт, Х.П. Иогансон, Н.Г. Легат, М.И. Петипа включали дисциплинарную (педагогическую, исполнительскую и художественную) проработку способов организации танцевального материала из опыта датской и французской системы балетного обучения. Это плановые уроки композиции и режиссуры К. Блазиса; живописное пластическое мышление с глубоко идущими художественно-эстетическими и философскими корнями балетной хореографии Ф. Тальони; система мужского танца в балете А. Бурнонвиля. Указанное время особо коснулось активизирования начального этапа национального педагогического движения и конвергенции институционального взаимодействия в области воспитательных задач исполнительской культуры балетных танцовщиков. И, на этот раз, ввиду изменения западной парадигмы на новую – «русский академизм», *российская хореографическая система* оказалась наиболее полноценной и преемственной по сравнению с другими хореографическими практиками иностранных образовательных центров [см. : 77, с. 4]. Хореографическая педагогическая система такого типа «А. Бурнонвиль – Х.П. Иогансон – Н.Г. Легат – П.А. Герд» просуществовала в России вплоть до начала XX века.

В-третьих – *феномен педагогической системы Э.Чеккетти* и ее влияние на обновление традиционных форм классического танца в балете (90-е гг. XIX вв.; обучение и театральная практика «исполнитель темпов» [226, с. 21]). А.Я. Ваганова называет этот период реформой в балетных классах, «которая, кстати сказать, почему-то коснулась только женского отделения» [76, с. 39]. В России деление образовательного хореографического пространства на два лагеря: «старая система» – традиционная – французская (А.А. Облаков, Л.И. Иванов, П.А. Герд) и нетрадиционная – итальянская (Э. Чеккетти), подробно изучено В.М. Красовской. Трансформация трех направлений хореографических техник: 1) «старофранцузская школа» (и внесенные изменения Ш. Л. Дидло), 2) «новый тальонизм» и, безусловно, 3) «итальян-

ский темперамент» самого Чеккетти, воспроизведенный через школу К. Блазиса, научно аргументирована Л.Д. Блок. Однако, в задачи мастера входило не просто переосмысление исторических традиций итальянской школы, здесь сработал новый механизм антропологии метода: выявление «не статичного» характера пальцевой техники французской школы хореографии (первая пол. XIX в.), которая ограничивалась исключительно образными задачами исполнительской культуры романтического стиля балета. После педагогической деятельности Чеккетти в России было раскрыто иное содержание техники письма на пуантах «стальной носок» [там же, с. 42], стремительный *aplombe*, виртуозность туров и вращений. Именно итальянская школа впервые закладывает в антропологию метода западноевропейской балетной традиции такое конкретное значение смыслов танцевальной техники и двигательных принципов телесного движения, как «стремительность» и «сила» [см. : 201.Т. II, с. 38], элевация, техничность и мускулатура.

Таким образом, к концу XIX столетия национальная *идентификация* русской школы хореографии становится центральной темой в осмыслении рубежности хореографической системы, в рамках которой происходит перестроение прежнего педагогического опыта и художественного инструментария театрального танца. Становление закономерностей российской хореографической системы апробируется через эстетическое соотношение проблематик – опытного и эмпирического знания телесного движения в сценическом пространстве. *Теоретическую значимость* хореографической системы рассматриваемого времени можно аргументировать как предшествующие межконтинентальности русской школы хореографии художественные приемы и дисциплинарные механизмы педагогики. В отличие от Запада, такая форма обоснования российской хореографической системы находит подтверждение через выстраивание ее специфики в структуре сохранения и приобретения дополнительных императивов знания: «систематизация академического классического мето-

да», «планиметрия хореографического класса», «педагогическая парадигма», «глокализация системы балетных дисциплин»¹⁸.

- П.А. Герд – разработчик первых учебных программ по мимике и танцу; автор новой системы воспитания мужского танца в балете – дисциплинированный стиль исполнительской манеры, свободный от стилизованных изысков сценического танца французской школы.

- Е. О. Вазем – техническое усовершенствование академического класса (тренаж) в соединении с образностью и индивидуальной свободой исполнительского мастерства танцовщика; объединение в исполнительской культуре традиций французской школы «Иогансон – Петипа» [198, с. 23–24, 29], но уже испытавших влияние виртуозной итальянской техники [см. : 211. Т. II, с. 67]. Эстетическо-физиологическими показателями женского хореографического класса во второй половине XIX века являются объемно и ритмически развиваемые механизмы пластической выразительности: сила ног и в то же время эластичность мышц, мягкость рук, подвижность и гибкость корпуса [см. : 54, с. 310; 200, с. 410–411], «танец всем телом, когда движения не разобщены, а сливаются в певучем единстве» [200, с. 410].

- Н. Г. Легат – трансформация опыта датской педагогической системы танца (XVIII в.) и преемственная линия экзерсиса Х. П. Иогансона [см. : 201. Т. I, с. 100]; учебно-методическое разделение мужского и женского хореографического класса; индивидуальный подход в устанавливаемом упражняемом комплексе хореографических движений; постановка рук – мягкость линий (опущенные плечи), в которой подчеркивалась именно русская – лирическая манера исполнительского стиля и приемы танцевальной техники [подробнее см. : прил. Д., тема №7].

На основании изложенного, можно констатировать, что до середины XIX века хореографическая система в России выступала полным историческим и художественным аналогом западной традиции. В пределах этого же времени обязательные процессы синхронизации и учета требований мировой хореографии перекидываются из области танцмейстерских практик на академические стандарты образования,

¹⁸ Классический, историко-бытовой, народный и другие специальные теоретико-практические дисциплины, например музыкальная теория; преподавание прикладных отраслей художественных (сценических) практик: дуэтный танец, класс пантомимного мастерства, режиссура, драматургия спектакля.

охватывая целенаправленный круг задач программности сценического театрального танца. Однако в достигнутом качестве (содержание и практика) хореографической систем состояли не только «+», но и «-», ведь одностороннее следование механизмам иностранных школ определенно накладывало отпечаток на основные причины несформированности профессиональной национальной балетной технологии в России. Только к концу XIX столетия педагогам и исполнителям, действительно, удается преодолеть эту серьезную (в художественном отношении – сценический хореографический образ, а в «ментальном» плане – творческая свобода и техническое совершенство) эстетическую дистанцию. И на этот раз, «балетная школа», оперирующая к органичному балансу в сочетании приемов и практик постановочной, педагогической и исполнительской культуры, сложилась в *эстетические закономерности художественной деятельности* и именно на этой основе станет развиваться будущий концепт танца как *художественно-образной системы*.

Замыкает педагогическую и художественную линии преемственности старофранцузской школы танца в России XIX столетия М.И. Петипа – это направление характерного амплу танцовщицы в балете. Примеры художественного портретирования стиля русской балерины (Е. Вазем, А. Гранцова, А. Иогансон, А. Кошева, В. Лядова, В. Никитина, Е. Соколова, М. Суровщикова-Петипа и мн. др.) указывают на важные особенности кристаллизации лирического стиля поступи танцовщиц (хотя, и не лишены доработанности [см. : 54, с. 307; 77, с. 4]). Выделим лишь некоторые детали художественного подчёрка танцовщиц, выразившиеся в новой манере «романтического классического танца». Это «удивительные пуанты» [113, с. 13–16], «баснословные пуанты», «кружева плела» [519, с. 3], танец «на кончиках пальцев» [501, с. 101–103], па на одних пальцах с необыкновенной свободой «летит по воздуху» [492 с. 3], хореографическая «*ingenue*» [505, с. 10], «игривое pas» [273, с. 218], выразительная пластика. Подобная драматургическая и пластическая процессуальность «образа», воплощающая множественность художественно-эстетических смыслов языкового строя танца и композиции движения, в частности, способствовала определению многоаспектной особенности и самобытной разновидности национального пространства хореографической системы.

Параллельно достижению нового смысла художественно-эстетической деятельности в балете, в исполнительской среде русских артистов традиционные основы французской школы танца стали ощущать острую нехватку технического совершенства (отработка, четкость начала и завершения движений и мн. др.). Можно констатировать, что *феномен отстающего прикладного уровня хореографической системы* в России 70-х – 80-х гг. XIX века является историческим случаем общего закона развития искусства: чем выше уровень условий, тем ниже качество средств технического инструментария. Частично с хореографической системой дело обстояло именно так. В арсенале ее средств имелась максимально развитая и адаптируемая традиция, гениальный союз школ и сценическое наследие произведений Петипа, сформировавших фундамент академической исполнительской культуры артистов (создателей образов), но вместе с тем укладывающихся в формы драматической пантомимы, зрелищности и др. отголосков «старого» балетного театра. Эти условия, буквально, еще в зародыше «гипертрофировали» содержательную и художественную образность движения, тем самым не позволяя вырабатывать самостоятельную структурность театрального языка танца. При таком стечении обстоятельств, категория телесности не всегда достигала определенной «поверхности» семантического поля воплощения и восприятия. Ведь в первую очередь семантическое пространство балета создавало визуальное изображение ряда и запечатленных в нем образов как повествование из литературного произведения (прочтение, т. е. восприятие, ориентированное на художественные принципы, дополняющие слово) и только во вторую – определенный смысл действия (сопереживание, а значит восприятие через индивидуальное психологическое чувствование). Именно последнее обстоятельство подразумевает оригинальное пространство в балете, способное приблизиться к новому концепту «человек – зритель», который проникнув в это пространство, мог бы пребывать и функционировать в нем, как в особом мире «самого себя».

Этот посыл в изучении методологии хореографии означает интегрирование русской школы балета (как художественно-эстетической деятельности и художественно-образной системы танца) в мировой опыт. «Новая» методология закономерно представляла «инаковое» смысловое и структурно-содержательное наполнение

по сравнению с западным ментальным смыслом и характером содержания театрального искусства танца. Это было уникальное в своем роде ответвление методологии за всю историю художественной и педагогической практики балетного искусства, которое, заметим, не надо было «выдумывать». «Инаковость» (грациозность, одухотворенность и образная лиричность) художественного стиля протекала в русских генах танцовщиков. Если ранее, постижение пластического кода «мышление в танце» в западной сценической традиции было возможно только в рамках понимания *академической системы танца*, которая: 1) не имеет национальности, 2) не требует знания этнических традиций конкретного народа и 3) преобразуется в механизмах техники театральной игры «представление», то в конце XIX века такое определение не является исчерпывающим. Хореографические приемы в мировой практике танцевального процесса вскрывают непреднамеренное «счисление» бинарности (в дальнейшем конкретизируется контекст Европа / Азия) балетной антропологии.

«Переосмысление» и иерархизация хореографической системы происходят потому, что художественная парадигма не может отбросить национальный компонент «счисления» системы: ментальность восприятия, запоминание образа (имеется в виду этническая специфика актуальности интеллекта), смежность культурных, социальных и географических факторов истории. Соответственно, субъект хореографической системы «бессознательно» преобразует явления условного мира искусства в соответствии со своими собственными биологическими ритмами жизни. А это привносит дополнительно иной источник знания в происхождение и последующее «программирование» сценической природы академического танца, а главное в само понимание культуры танцевального субъекта и телесного движения. По этой же причине в балетной сфере выделяются: французская, итальянская, датская, русская и др. центры академических школ хореографии. В первую очередь необходимо выделить такие интегральные признаки особенности хореографической системы, которые зависят от *специфики объектов географического ареала*: территориальное расположение, климатические условия, психология, ментальность, система быта и др., а также влияние национальных форм развития искусств (литература, музыка, живопись, скульптура, архитектура и т. д.). Следовательно, несмотря на общие приемы

академизма в исполнительской культуре танцовщиков (выворотность, позиции, координация, равновесие, апломб, элевация, баллон), и в целях создания единой художественной парадигмы мышления, функциональность методов балетной антропологии способна отыскивать *переплетение, разграничение* и многие другие *переходные типы состояний*, существующие «*между*» или на «*границах*» измерения постоянно действующих множественных связей телесного движения. Примеры данной эстетической «технологии» подтверждают и конкретные исторические формы художественной и образовательной деятельности танцора. В частности, *пуанты*: французская школа – мягкая и «выжимающая» форма анатомо-физической механики постановки стопы. Итальянская школа – «вскочить» на носок, т. е. резкий и максимально короткий прием подъема на стопу. Русская школа (кон. XIX – нач. XX вв.) выбирает метод итальянской техники, но в качестве художественного приема в балете балансирует между итальянской и французской школами танца.

В результате *адаптации* франко-итальянской и датской традиций академического танца, в конце XIX века в России обозначились основные черты интеграционности сценической хореографической системы как границы художественно-эстетического соотношения значений в пределах: а) русской ментальности, б) темперамента и в) практики художественных объектов географического ареала (произведения пластического и сценического искусства). При таком подходе образная специфика языкового строя движения выявляет качество исторически целостной картины балетной антропологии, образуя жанрово-континентальную иерархию исполнительских стилей танцовщиков. Из последней уже нельзя исключить генетическую, антропологическую и психологическую линии этнокультурного опыта традиции, наконец, саму ментальную сторону (идеи, эталоны, образы) в мышлении определенного народа. То есть рождается дополнительно концептуальная область исследования культуры и искусства – рефлексия танца, в которой соединяется теоретический (постоянная модель телесности) и практический (непостоянные) процессы хореографического знания.

Художественно-образная система французской школы танца в России XVIII–XIX вв. имеет два полюса оценки: первое – *переосмысление* исполнительской тради-

ции: мягкость и манерность поз, провисшие руки, отсутствие резких контрастов, грациозная манера и изящество движения. Второе – *влиятельные стороны* французского академизма. Это означает, что российская хореографическая система не отсекала западную традицию, но воспринимала концепцию классического метода балетной антропологии как «постоянный» признак теоретической хореографической парадигмы – *архитектоническое конструирование телесности*. В русской школе хореографии такой способ организации танцевального материала предполагал переливчатую игру корпуса во всех переходах из позы в позу, мелкие ракурсы тела в *er-aulement*, слитность движений в пределах заданных комбинаций, которые были неперменными и естественными качествами исполнения, как дыхание [подробнее см. : 139, с. 366; там же: прил. №3, табл. №5]. Архитектоническое конструирование телесности подготовило фундамент для трансформации западноевропейской концепции пластического кода «мышление в танце». В свою очередь, благодаря осознанию этой устойчивой платформы внутри структуры балетного мира, в России педагогам и исполнителям удастся «пересадить» пластические принципы «традиционной» хореографической системы (К. Блазис, Ф. Тальони, Х.П. Иогансон, М.И. Петипа) на новую почву – искусство хореографического реализма в балете.

Итальянская школа (этой системы обучения первоначально придерживалась Москва) выдвигала на первый план требование развития технической стороны танца [54, с. 325]. В результате экспериментальной практики «исполнителя темпов» Э. Чеккетти и благодаря последовательному воплощению национальной педагогической стратегии 60-х – 80-х гг. XIX века (класс мимики, поддержки, курс историко-бытовых танцев – А.П. Гердт; классический танец – Н.Г. Легат; класс усовершенствования танцовщиц – Е.О. Вазем), в России появляется новое потенциальное поле функционирования практического метода балетной антропологии. Это «западноевропейский танцовщик – русский танцовщик». В значительной степени был переосмыслен экзерсис (отказ от традиционной последовательности *plie – grand battements*); введена более мягкая манера в исполнении позиций рук; включены разнообразные *er-aulement* корпуса, позы, которых не было в предшествующем исполнительском опыте артистов; усвоена техника танца *glissade*, заноски и прыжки.

Историко-искусствоведческое изучение целостности балетной антропологии в России в рамках XVIII–XIX вв. показало ее постепенную интеграцию в сторону рубежности и единой трансформации художественного и образовательного (определенная лирическая манера, состав и последовательность движений, положения корпуса и рук) контекстов хореографической системы. Сюда же отнесем и проблему внутренней структуры и динамического рельефа хореографического произведения. Основной целью такой интегративности (вливание форм западной традиции искусства танца) становится понимание функциональной сути связеобразований – «до-сценические» (салонная культура и учтивость манер) и «сценические» (академические и классические) формы реализации танца, не порывающие с ментальностью народов евразийской территории. Постепенно они (связаобразования) сформировали интернациональное понимание «школы» и «системы» классической хореографии, «сдвинув» с места устоявшиеся взгляды на пластическое мышление в историзме языка пластических кодов («мышление и танец», «мышление в танце»).

3.1.4. Мышление танцем: новаторские поиски источников и форм танцевальности в балете (XX – нач. XXI вв.)

Выявление закономерностей в трансформации пластического кода в танцевальном искусстве XX – нач. XXI столетия требует изучения культурно-исторической динамики танцевальной парадигмы. Ввиду этого, диссертант выделяет три уровня научного анализа контекстов, оказавших влияние на формирование теоретико-методологического формата работы. Первый уровень – становление концептуального видения педагогических процессов в образовательной театральной сфере. Второй уровень – симфонизация форм и способов работы в сценическом пространстве, охватывает междисциплинарность исследования хореографической системы в историко-искусствоведческой ретроспективе. Третий уровень – исполнительская и постановочная сферы хореографического творчества как эволюция художественно-эстетического вектора «мера» и/или «позиция» в контексте евразийского ареала пластических театров.

Прогресс хореографической системы в начале XX века в пределах Запад – Восток (Европа – Азия) связан с конструированием педагогической парадигмы и формами образовательной деятельности, которые осуществляются через устранение так называемых художественных стереотипов и эстетических установок хореографии европейских школ. Особое значение в специализации хореографической практики имеет разработка и реализация в России единой методики классического танца А.Я. Вагановой. В профессиональной сценической сфере закрепляются формы «инаковых» культурных и художественных механизмов академического классического танца – театрализация академического классического языка (А.А. Горский, Ф.В. Лопухов, М.М. Фокин), которые еще не были известны ходу традиционного развития мировой педагогики балета. Теперь же, учитывая причинно-следственные связи исторических процессов, сконцентрированные *в виде квинтэссенции* именно в российской хореографической системе, становится возможным выстроить *диалектическое единство* между центром пластической трансформации и смысловой ориентацией *реалистического искусства* классического балета, разворачивающегося на протяжении всего XX века. Анализ исторического контекста хореографической системы конца XIX – нач. XX столетия является составной частью в определении и обоснованности данного процесса. Ее уникальность, прежде всего, заключена в преодолении *рубежности* как культурно-исторической, искусствоведческой и философской *мысли о танце*. Российская хореографическая система, едва успев закрепить свои эстетические качества в формах западноевропейской академической традиции танца, сталкивается с новой парадигмой пластического мышления – *неклассическая рефлексия*. В отличие от западной, она продолжает развивать обе параллели (классическая и неклассическая) рефлексии и тем самым производит междисциплинарный синтез театральной концепции танца в академическом искусстве балета. В новой танцевальной парадигме соединяются теории «орхесография», «система», «мера» и/или «позиция», историография и практика конкретных теоретико-прикладных экспериментов.

Подчеркнем, что в данном случае произошло *не отграничивание* балета, а *рождение нового качества смысла и пластического строя телесного движения* в

контексте демократической линии сценической драматургии и художественных законов классической хореографии. Это первая особенность трансформации хореографической системы как феномена интеллектуализации пространствопонимания танца.

Основное отличие хореографической системы у представителей «послелегатовского» периода заключалось в развитии именно выразительной сущности пластики, а не техники танца. Это второе ключевое преобразование, произошедшее в хореографической системе с точки зрения процесса ее трансформации. Незадолго до момента окончательного оформления концепции «свободная пластика и раскрепощенное тело» А. Дункан в России, элементы практики свободной хореографии в балетном пространстве претворялись А.А. Горским (ассистент хореографического класса П.А. Гердта).

Первые показатели внедрения приемов «дунканизма» в стилистику академического классического танца отмечала А. Ваганова. «Он (А.А. Горский. – Н.Д.) заговорил другим языком. Классику Горский пытался модернизировать, отводя ее от рутины и оцепенения» [75, с. 141].

В.М. Красовская приводит интересные факты из ее беседы с М.М. Габовичем (18 окт. 1961 г.). Это новаторские идеи педагогики, при помощи которых Горский стремился поменять традиционные способы проработки художественной выразительности тела в балете. «Горский преподавал *как балетмейстер* (курсив мой. – Н.Д.). Прежде всего требовал пластической выразительности. Придумывал для учеников комбинации с движениями на полу, лежа» [202, с. 181]. «Классные адажио Горского, – продолжает Красовская, – были “маленькими поэмами”, прежде всего он “вырабатывал художественную манеру”...» [там же]. Но как справедливо замечает сам Габович: «...Горский временами “напрасно пренебрегал техникой”» [там же].

Перспективное значение проявляется в прикладной целесообразности экспериментальных нововведений. Горский максимально прорабатывал выразительные средства балетного языка танца художественностью принципов и методов построения упражнения. Государственная реформа хореографического образования – это третье и немаловажное отношение, определившее квинтэссенцию процесса трансформации внутри механизмов хореографической системы в России. Многие из

практических приемов подготовки танцовщиков получили официальное признание как педагогически эффективные и целесообразные пути развития академической классической школы на современном этапе воспитания артистов балета. В частности, отказ от экзерсиса классического танца, как заключительной тренировочной работы над формой сценических движений. Экзерсис – это разогрев мышц. Отмена скрипичного аккомпанеента на уроке и введение рояля [см. : 18, с. 198–203]. Впервые в преподавание балетного класса Горским была введена классическая музыка и симфонический материал советских композиторов: П.И. Чайковского, Д.Д. Шостаковича, А.К. Глазунова и др., что свидетельствует о важной прикладной «моторной» направленности упражнений экзерсиса. Речь идет не столько о вопросах тактовой акцентуации движений, сколько о возможности развития самой культуры мускульного звукоизвлечения. Это соединение двигательного и музыкального рисунка на основе ритмо-интонационного движения мелодии. В сущности, задача, которую не мог преодолеть скрипичный аккомпанемент урока.

Вместе с этим, учитывая синхронизм событий и конкретно культурную ситуацию 1920-х–1930-х гг., художественная жизнь в России, перемещаясь из балетных школ в частные студии, совпала с развитием новых форм интеллектуального производства пластических искусств. Теории представителей неклассического направления в искусстве танца (в частности, Ж. Далькроза и Ф. Дельсарта) были по-своему интерпретированы в России. На практике в Петербурге и Москве курсы ритмической гимнастики Далькроза организовывал и пропагандировал С.М. Волконский. В это время начинают активно обсуждаться проблемы на право функционирования частных школ, студий по экспериментаторским направлениям хореографического искусства [см. : прил. Д., тема №8]. «Минусом» в исполнительских и постановочных практиках было то, что представление о теориях «выразительный жест» и «ритмопластика» имело узкое толкование. В основном, как о системах спортивной гимнастики, а в лучшем случае как о новой культурной эстетике танца. «Плюс» состоял в том, что художественно-эстетическая концепция неакадемического движения позволяла хореографам (Л.А. Алексеева, К.А. Бек, Н. Глан, А.А. Горский, В. Майя, М.М. Мордкин, И. Чернецкая и др.) подойти к осмыслению не только реалистиче-

ского исполнительского театра, но и к самой *форме этического самопонимания движения*. Этическое в этом случае и *есть философия телесности*, которая нашла выход в *ментальности пространствопонимания танца* как творческого самовыражения художника. При этом самовыражение фокусирует внимание на проектировании свободной мысли в движении. Той самой широты концептуального смысла и театрализации значений «истина» и «правда», которые постоянно изменяются, фрагментируются и порой не находят выхода в конкретности единственно линейного мышления академического субъекта. Возможно, именно эта сторона неакадемической эстетики театрального языка танца не потеряла своей актуальности и сегодня.

Явление другой хореографической системы в сфере балетного театрального творчества в России начала XX века, скорее, тоже соотносимо с исторической закономерностью и этапами развития сценического пространства, чем с «инсайтом». Феномен хореографической реформы М. М. Фокина связан с художественными преобразованиями, произошедшими в западноевропейском музыкальном мире. Это процессы симфонизации, а главное, философия самой жизни, подтолкнувшие к снятию барьеров над искусством танца и возможностью вести разработки в рамках философии и *внутри философии самого материала танца* – искусства телесного движения.

Философия танца постепенно подводила к такому качеству нового идейного и активного уровня познания танцевальных практик, как *мышление танцем* (а не мышление «и» танец или мышление «и» тело). Процесс этот во многом достигался изменением композиции движения классического танца, в которой наметилась попытка изменить двигательную активность тела, в частности намеренное динамизирование вертикальной оси тела на горизонтальную. Однако следует подчеркнуть и такую особенность, что перестроение линейного типа мышления в классическом балете, в целом было бы невозможно без внедрения форм практик психоанализа. В историко-художественном пространстве балетной антропологии это положение занимает отдельное направление с точки зрения формирования языка пластического кода, поскольку психоанализ позволил вскрывать структуры нового характера в типах телесной модальности танцовщика. Именно нетрадиционное направление в пластических искусствах делает *со-причастными* внутренние грани невербального языка

телесности к новой языковой культуре выражения танца «*активное воображение*» (а не только «переживание»), в котором соединяются интеллектуально сущее и чувственно материальное начала.

Благодаря синхронизму философского осмысления «тела-плоти» (избегающего рационализации и «чистой» механики) и театральных тенденций начала XX века, в хореографической практике Фокина начинает активно реализовываться идея о том, что художественная парадигма телесности в балете не должна ограничиваться только лишь академическими законами классики. Он называет их неестественными «мертвыми» формулами танца. В отличие от своего балетного учителя М.И. Петипа, хореограф–новатор пролагал иной путь к пониманию *повседневного тренажа* профессионального танцовщика: от «естественного» движения к академическому. Согласно этому новому концептуальному и методическому ходу для исполнителя первостепенными становятся задачи: изучение анатомии собственных мышц, понимание механики дыхания, телесное овладение ими в элементарных движениях гимнастического типа (бег, прыжки и т. д.). Только после того как танцовщик усвоит методику и приемы из комплекса «естественных» упражнений выразительной пластики тела, можно было переходить к экзерсису у станка, т. е. к знаковому порядку выражения телесных движений и законам академического классического танца. Фокин называл эту фазу статичности хореографии «закрепощением» тела. Методическая третья часть занятий, предположительно, включала изучение художественного исполнительского материала из репертуара классических балетных произведений.

На рубеже XIX–XX вв. хореографический эксперимент Фокина формирует новый фундамент академического балетного театра – «физический» театр. Его важнейшей особенностью становится направление «естественного» танцевального искусства, которое модернизируясь в технологии пластического мышления (академизм, абстракционизм, импрессионизм, экспрессионизм), не отрывалось от классических законов конструирования драматургии, но и не ограничивалось ими. Академические принципы искусства, и в частности, физическая механика тела, постепенно, но уверенно уступали место концепции автономного мышления – «Я» в хореографии.

«Краткость» как эстетическая черта авангардного мышления, прежде, была чужда искусству хореографии. В России именно Фокину принадлежат первые теоретико-практические разработки и обоснованность определенных позиций эстетики жанра хореографической миниатюры. Именно она явилась своеобразным и символическим знаком, осветившим последовательные пути обновления механизмов классического мышления в балете. «Сюжетность» и «бессюжетность» спектаклей теперь необходимо искать в центре актуального и художественного мышления самого хореографа: в причинах, оценках и следствиях, побудивших автора к сочинению данного произведения, а не в заранее известных событиях сюжета или канонической функциональности движений, прописанных в литературном первоисточнике и руководимых балетмейстером.

В этом случае на первое место выходят *индивидуальные качества, психологические и интеллектуальные особенности* мышления хореографа, множественность логики культуры и эстетических рациональностей конкретной эпохи, в которой жил и творил мастер, но не единственно устанавливаемые временем и пространством академизма художественные законы.

Фокин впервые в истории классического метода балетной антропологии показал, что теперь главное в создании балета – это *идея*. Соединение практики творческого эксперимента и традиций художественного опыта в балете показывает: музыка, драма и живопись могут считаться первостепенными (осознанными или неосознанными) средствами мышления балетмейстера, но текстуальное пространство танцевальных смыслов не должно становиться при этом в подчиненное положение другим видам сценических искусств.

У Фокина был качественно иной способ работы как хореографа и режиссера, который в корне изменил шаблонные представления не только о цельной структуре сюжетного балета, но и об исполнительском мастерстве артистов балета. В частности, *классический танец*. В отличие от европейской театральной традиции, классический танец в России становится не просто средством передачи чувств, выражением эмоций и коллизий во взаимоотношениях главных героев, а некой субъективной идеей хореографа. Классика у Фокина обновлена настолько ясно и

существенно, что ее выразительные средства позволяли, с одной стороны – создавать форменную идеализацию хореографических персонажей (как у Петипа), а с другой – вскрывать микроанатомические нюансы психики, характеров и состояний пластических образов, подчеркивая глубокий художественный и психологический подтекст основного мотива произведения («Шопениана», «Лебедь», «Петрушка»). Наконец, передавать такие мимолетные сенсорные впечатления и состояния явлений – запахи – ароматы («Призрак розы»), которые было сложно толковать в границах мысли, не говоря уже о телесном движении. Фокин же практически показал, что феномен тела в балете, являясь периферийной (биологической, социокультурной и эстетико-философской) зоной мышления, *трансцендентален*. Тело само способно к знаковости, самопознанию и измерению элементов эстетически рациональной среды. Однако эстетическая условность тела, согласно логике автора, не существует сама по себе в сценической практике танца. Она имеет неразрывную связь с глубоким *подтекстом* и *образностью* изобразительно-музыкальной и поэтической *плоти*, зашифрованной в знаковой символике структурного (ритмо-интонационного) и композиционного строя мышления. В этом поистине высоком стиле художественного творения, так называемые *трансформации телесного движения*, достигли одновременно и актуальности, и потенциальности «ненормативной» пластики академического танца, не отсекающие традицию, но реконструирующие ее по иным механизмам пространствопонимания стиля. В современном искусстве танца (XX в.) такой практический эксперимент с телом, идеей и пространством окончательно закрепляет за собой право называться методом симфонизации танца. Симфоническое реализуется здесь на уровне пластического, ритмо-интонационного и образного строя рисунка движения, мотива, темы, импровизационного типа комбинаторики, наконец, проведения всей драматургической линии сценического произведения. Подобный механизм – тело-хорео-графического варьирования производил новый формат во взаимоотношениях физического языка и техники тела в балете: синтез выразительного и виртуозного.

Особые доминирующие центры хореографии совершались на концентрацию физических (мышечных), духовных (нервная система) и ментальных (мышление)

сил человека, возведенных в обобщенную формулу эстетической традиции академизма и, одновременно, берущие мощный толчок для воспроизведения «живой» мысли в новых практиках визуальных искусств. Если раньше академизм требовал от танцовщика единственной и статичной формы мышечной готовности, а также стабильных границ затрачиваемого времени для выполнения хореографических движений в действии, то теперь эта исполнительская готовность становилась динамической опорой для воплощения сценической энергии в разнообразной *по ходу мысли*. Структура хореографического текста стала способной отрываться от автора и нести объективное значение своего собственного смысла, порождая множественные контексты исполнительских интерпретаций. Актер / танцовщик, начав осуществление двигательных принципов в заданной «программной комбинации» хореографических средств, уже не смешивал театральный язык с его единственной сценической задачей и формой происхождения – академизм. Симфонический метод балетной антропологии не столько прорабатывал вариантность линейного типа мышления, сколько выстраивал иную модальность мыслительной способности – импровизационный тип искусства движения. Это была достаточно сложная «парадигмальная технология» мышления в пластическом пространстве танца, которая, с одной стороны, выступала полным антиподом по отношению к прежней академической традиции движения, но при этом обновила всю художественную систему выразительных средств языка классической хореографии. С другой стороны, она локализовала новую программу «естественного» языка движения на уровне индивидуального и личностного выражения, структурного и ритмического, интонационного и образного, физического и одухотворенного разнообразия танцевального тела. Биомеханика в эстетической программе Фокина предполагала новаторские структурно-ритмические законы движения, которые нарушали прежнюю выразительно-музыкальную статичность при построении линии вертикали тела. Биомеханика проникала в самые мускулы хореографического «слова», включая в действие все тело исполнителя (например, хореографические миниатюры «Призрак розы», «Умиравший лебедь»). Но главное, она была способной представить языковую многогранность тела, заключаемую во внутренней интеллектуальности образа – пластичность. В частности,

энергия, сконцентрированная на работе свободной пластики рук, переходила в опору ног и корпуса, «рисую» при этом различные мотивы пластического строя шага (от шага до бега и полета одновременно); мимика – безмятежный взгляд, совершаемый без всякого искусственно рождаемого усилия изнутри. «Нелинейная» цельность формы восприятия продолжает достраиваться автором на уровне проработки каждого элемента (действия, мизансцены, образа, жеста, движения, пластики, костюма) в архитектурной и семантической значимости пространственно-временной структуры. Таким образом, в сфере театральной практики танца в России на рубеже XIX– нач. XX вв. появляется возможность выйти за пределы типических способов понимания хореографии и вступить в более сложную фазу постижения формы физического языка танцовщика – познавательная и обобщающая сила хореографического «высказывания» через понятие «*мышление*».

В традициях «старого» академического классического балета танец и игра составляли две разобщенные сферы поведения актера на сцене, что делало спектакль «двуязычным». Иное в «новом» балете. Геометрией телесной физики стало возможно рассказывать не только о радостях и горестях человека, но и о потаенных мыслях, и о состоянии. Сам Фокин, обращаясь к художественности образа в хореографической миниатюре «Умиравший лебедь», комментировал его как символ нового русского балета. В этом произведении модус познания эстетического мышления сосредотачивается на изоляции тела танцовщицы, психологизме актерской / исполнительской техники. Условность хореографического образа архитектурно четко прорабатывается в художественной «игре» семантических уровней сценической плоскости [см. : 140, с. 177–178]. Здесь совершенная техника, сочетаясь с артистической выразительностью, служит прямым доказательством того, что танец может и должен не только радовать глаз, но и проникать в душу. Будучи средством выражения чувств и мыслей человека, художественные тексты *adagio* в эстетической программе Фокина соединяются в единую *танцевально / техническую и актерско / игровую* стихии.

Таким образом, классический метод балетной антропологии трансформируется и смещается от общего контекста и широкого круга задач персонажного искусства к личному творчеству и восприятию семантического мира человека, являюще-

гося неотъемлемой частью его же – автора – собственной жизни и памяти, встроенных в телесную модель семантического мира произведения. Трансформация классического метода балетной антропологии происходит не только на уровне построения хореографии, но и в способах организации танцевального материала. Стилистические и художественные «сдвиги внутри структуры и динамического рельефа» хореографического произведения (анализ разных редакций «Млада») в творчестве М.И. Петипа находит Ю.Ю. Яковлева [19, с. 145]. По ее предположению, причина возникновения: а) кристаллизации нормативной поэтики [там же, с. 146], б) развернутой танцевальной сюиты (а не сюжета) [там же, с. 147], кроется в нормативной поэтике балетного театра второй половины XIX века [там же, с. 145]. Однако у Фокина кристаллизация лирической поэтики танца привносится не «извне» (поэтикой традиционных поэтических образов, извлекаемой при помощи биомеханики слова), а собственной конструктивной значимостью языкового строя пластики и ее оттенков. Иными словами, когда физически человек уже отсутствует, а в изображении пространства действует фигура – перспектива и движение, проектирующая и углубляющая ассоциативность смыслового ряда зрительных образов [см. прил. Д., тема №9].

Даже категория «время» в авторской режиссуре Фокина получает субъективную оценку интерпретации. Это как раз тот важный момент «смещения» в понимании эстетико-философской картины мира, когда к образу единственного лица, психологии и ситуации единичной личности (автора, персонажа или зрителя) способна приравняться вся культурная история человечества и мифотворчество, внутренняя изолированность и форма духовного постижения смысла жизни. Если в «Шопениане» акцент был сделан на безымянность, неопределенность времени и места действия, характеризующих лирический жанр театральных произведений, то в балетном спектакле «Петрушка» само сценическое пространство становится физически самостоятельным объектом драматизации времени, а цепочка сюжета специфически накалена и конфликта. Фокин впервые применил прием «уплотнения» хореографического действия, перенося его с уровня зрелищного искусства на более высокую ступень художественных взаимоотношений обстановочной игры танцовщика и группы. В этом балете не было ни одной статичной фигуры, все двигалось: время

взаимодействовало с пространством (комнаты – коробки, ярмарка), а в прерывающихся жестах исполнителей и динамической смене заторможенных движений тела (как центростремительных биоритмов протекания самой жизни) Фокину удается уловить новую ситуацию театральности языка классического танца. Это хореографическая форма, в которой живописность / «неподвижность» пантомимных сцен проецировала *инертность образа жизни современного общества*.

В первой пол XX в. сезоны С.Н. Дягилева в Париже во главе с российскими хореографами (Дж. Баланчин, А. Мясин, М. Фокин и др.), художниками (представители направления «мир искусства» А. Бенуа, Л. Бакст и др.) и композиторами (И. Стравинский) окончательно закрепили статус национальной русской школы балета на мировой арене.

Творчество другого выдающегося хореографа Ф.В. Лопухова в российской балетной культуре 20–30-х гг. XX века можно причислить к особой (авангардной) разновидности формы невербального пластического мышления – *конструктивизм*. В глубокой переоценке «авторского театра» хореографа исключается всякая идея на метафоричность и мистический смысл танцевального движения. Отсюда танец – это исключительно четкий механизм *мыслительного процесса тела*, интеллектуальный по линии воспроизводства. Центральной идеей танцевальной парадигмы становится экспериментальная концепция Лопухова, в которой понимание искусства танца и человеческого тела является условием и следствием определенной конструкции. На протяжении всей своей творческой биографии теоретик и практик хореографии стремится математическими законами разложить пластическую гармонию, и понять, как сделан танец. В отличие от Фокина, искавшего пути воссоединения физического и театрального языка, не вырывая последний из драматургических законов организации классической структуры танца, но при этом, трансформируя границы действия выразительной телесности, Лопухов вовсе разрывает связь с классическим и академическим прошлым танца. Он занят не танцем, а поиском новой архитектурной формы телесного движения, которая выступает независимым спецификатором именно хореографического (а не литературного, музыкального или изобразительного) способа мышления.

Концептуальные рамки отечественного конструктивизма в балете были подготовлены, с одной стороны, теорией разомкнутой структуры текста (где даже реакция зала становилась текстом балетного произведения), а с другой – преклонением перед опытом «большого стиля» М.И. Петипа. Не случайно В.М. Гаевский называет Лопухова последним балетмейстером – романтиком русского балета. «Противоречия не возникало: Петипа для Лопухова – первый отечественный конструктивист, конструктивист “большого стиля”. Он (Ф.В. Лопухов – Н.Д.) так и рассматривает композиции Петипа, прежде всего его “Тени”. Хотя самого слова “конструктивизм” там нет, но метод анализа и предмет анализа – высокие образцы конструктивистских решений» [110, с. 202–203].

Теоретик и историк литературы В.Б. Шкловский отмечает, что в конструктивистском методе Лопухова работало все: эксцентрика, «мюзик-холльность», спорт, монтаж аттракционов, фотографичность. Распад на отдельные моменты спектакля не вуалировались автором, а, наоборот, в преувеличенной форме подчеркивались действенными хореографическими приемами искусства. Лопухов намеренно ломает прежнюю округлую рамку движений классического танца, подчиняя их иному грамматическому закону – «танцесложение».

Кроме этого, у хореографа отсутствовало понятие поэтизированной строфы и мотива академических танцевальных движений как традиционного способа повествования сюжета. Лопухов противопоставил им динамику идеи в «чистом» виде – динамизм движения, лишенный принудительной цели. Это вовсе не означает, что хореографический текст не должен дорабатываться до его логичного завершения – точки (финала). Вопрос состоит в том, *как* это делает хореограф и *что* именно вкладывает в тезаурус эстетических объектов – балет, танец, движение, отдельный пластический элемент. Лопухов не повторяет своих предшественников XIX столетия, но он уже и не принадлежит XX веку, ибо метод работы хореографа фиксирует *неопарадигмальность детализированной телесности*. В балетной сфере на смену мифотворчеству пришло конкретное знание материала пластического танцевального движения, функционирования и устройства его как механизма точного знания телесной конструкции и хореографического приема, наконец, как механизма творче-

ской идеи. Нельзя не отметить, что до Лопухова хореографы не имели так называемых «художественных доктрин» при создании лексики хореографических текстов. Тот же Фокин «рационально» по-своему отстаивал диалектическую иерархию в стилистике сценического языка классической хореографической пластики: отсутствие академической механики, мягкость и пластичность движений, утонченная декоративность стиля, полувоздушные па, дыхание, музыкальнейшие проявления нюансов движений. Однако у Лопухова иные стилевые и эстетические «паузы».

«...Лопухов демонстрирует другую, в самом деле, жесткую манеру, отчасти плакатную, отчасти цирковую. Механика обнажена, декоративность смещена к минимуму, и все выглядит предельно...аскетично. На первый план выходит акробатика. Апофеоз шпагата. Шпагат на полу, шпагат на головах партнеров, шпагат вниз головой. Апофеоз “колеса”...» – включает в свои искусствоведческие тексты – наблюдения И.И. Соллертинского, В.М. Гаевский [там же, с. 189–190]. И здесь же добавляет, что хореографический стиль Лопухова – это настоящий «апофеоз апсихологизма», который четко проектирует путь на 1930-е гг. – утверждение *метода драмбалета*.

Из фундаментальных научных исследований В.М. Красовской известно, что А.Я. Ваганова считала новаторскую хореографию Лопухова «утопической». Однако, впоследствии ввела *шпагат* в повседневный урок классического экзерсиса для танцовщиц, дополнив им финал комбинации *ronds de jambe par terre*.

В «Танцсимфонии» Лопухова хореографический текст построен на грубых точках. Он не приемлет длительные хореографические периоды в виде подробных лирических перечислений «через запятую». «Балет без пауз, без пантомимных статических сцен...», – уточняет Гаевский [там же, с. 198]. У хореографа танцевальное изложение, скорее, похоже на *констатацию* фактов. Природная повествовательность движения классического танца то и дело обрывается, текст лишается академической структуры лирического фундамента, становится более угловатым и «резким».

Физиологический абсолют балетного тела танцовщика Лопухов тоже видел иначе: не как пропорциональность верхней и нижней части тела, а как математическую формулу «1:1». В своей собственной классификации артистов балета Лопухов использует профессиональные термины, характеризующие не амплуа, а работу

мышц: жесткое *plié* и мягкое *plié* [см. : там же, с. 189]. Даже вспоминая творческие портреты своих современников, он начинает мемуары с характеристики мышц (сухих, продольных, пузырьчатых), связок (жестких, мягких, полумягких), где указываются искривленность и кривизна ног, а целое напоминает художественную инструкцию по эксплуатации механизма. Эту новую физиологическую данность в балете Лопухов достраивал через понятие «ритм». Верхняя часть тела (например, руки) танцует в двудольном размере, а нижняя – в трёхдольном [228, с. 240]. Речь идет о методе работы в балетах «Жар-птица» (1921 г.) и «Танцсимфонии» (1923 г.).

Можно утверждать, что Лопухов подошел к решению проблемы пространствопонимания танца в балете иначе, чем Фокин и его предшественники. Лопухов оставлял функциональность театрального языка за физическими возможностями тела, видя их в *музыкальной структуре ритма*. Если Фокина в музыке, действительно, привлекает и вдохновляет эмоциональный подтекст уподобления танцевального движения (художественно-эстетическая цельность хореографической фразы и периода), то Лопухов, разлагает музыку на мельчайшие единицы строя, тщательно изобретая для каждого из них соответствующие первоначальные физиологические приемы движения. В обеих практиках разработка хореографической формы ложится полностью на мышление хореографа, но иерархические критерии интеллектуализации Лопухова подводят к неоклассической конструкции языка Дж. Баланчина и деконструкции балетного синтаксиса У. Форсайта, а не к целостной стилизации классической традиции или трансформации академического канона, в частности.

Когда в основе создания хореографического текста оказалась музыкальная партитура с точным знанием законов ее гармонии и метрических схем, она «предъявила» хореографу качественно новое осмысление самих способов рождения танцевального движения. Само произведение становится объектом исследования, и оно было у Лопухова. Это «Танцсимфония или Величие мироздания». Автор исследует его с разных точек зрения, но, прежде всего, как конкретный архитектурный прием работы тела в хореографии. Здесь двигательная активность тела строится на пространствопонимании движения «по законам музыки», которое проектируется как дистанция восприятия различных текстуальных пространств: высота линии звука и

элементов танцевального движения; соответствие колорита звука интонационному образному и ритмическому строю в хореографии; музыкальное повествование и эстетика отражения его формы в хореографии; физический язык и техника танца.

Лопухов пошел дальше в установках на пространственно-временной порядок организации академического искусства танца, обосновав *физиологическую особенность* исполнительского театра танцовщика и поэтический центр рациональной логики «хореографа – композитора», не как повествование, а как **объем и/или текст. Самостоятельная структурность** танцевального движения потребовала взаимного противопоставления материалов (звук и движение) и, вместе с этим, соподчинение разных частей тела артиста балета разным музыкально-метрическим сеткам. Хореограф не отказывается от системы движений классического экзерсиса, но каждый раз находит периферийные способы и зоны их существования. Можно выделить «нетрадиционные» связки и хореографические рас внутри текста танцевальных комбинаций (*plié*, тут же гротескные прыжки со «сгорбленными» спинами танцовщиков и т. д.). В результате этого приема, в хореографическом строе композиции возникают различные типы одного и того же движения, а в сочетании друг с другом лексико-языковые субституты и кодированные структуры телесности.

Пытаясь обосновать исполнительские практики в культуре балетного танца начала XX века, относительно истоков их антропологического метода, следует подчеркнуть, что нарушение канонов академической грамоты в системе координации «ненормативного» тела, стало произвольной альтернативой для «второй естественной природы» классического танцовщика. И это только внешние признаки телесной «деформации». В эстетической концепции танца Лопухова тело исполнителя вообще «переставало быть телом», т. к. все уровни танцевальных движений воспроизводили не эмоциональное нарастание и образную связь с музыкальной фактурой, а *механическое* «отбивание» ее *метрической схемы*. Действуя по формуле, заданной хореографом, танцовщик оказывался в условиях «...нечто вrede танцуемого алгебраического уравнения» [329, с. 29–30]. И только сам автор считал, что метод «танца в музыку» – есть точный закон, воплощающий «содружество линии танца и звуковых линий» [227, с. 93] «вне времени и пространства» [245, с. 91]. Можно предположить,

что основанный на принципах музыкального отражения энергии и рождающий в результате данного соотношения логическую теорию смысла движения симфонический императив мышления выверяет художественно-эстетические границы новой модели пластической телесности – «вид – форма – идея движения». Возможно ли достичь такого пространствопонимания танца, если бы сами способы работы с хореографическими средствами не были обратимы процессами интеллектуализации мыслительной деятельности? Нет. Лопухов, прежде всего, был самобытен развитым абстрактным мышлением, что и позволило ему поднять выразительные возможности хореографии и двигательные принципы пластического танцевального тела выше уровня лирической поэзии, вывести актерское / исполнительское мастерство за пределы физических ощущений академической системы танца [см. : 110, с. 199].

Идеи «динамичный коллаж» и «космизм», впервые заявившие о себе как национальная черта русского хореографического авангарда, впоследствии также были подхвачены и реализованы в неоклассическом стиле произведений Дж. Балланчина. В конце 50-х гг. XX века в России «хореосимфонизм» развивали балетмейстеры Ю.Н. Григорович, И.Д. Бельский и почти вся санкт-петербургская школа балетмейстеров.

Таким образом, национально-культурный смысл хореографической системы и искусства, с одной стороны, диктуется четким порядком и конструктивной логикой образовательных процессов. В России данный феномен сформировался на основе утверждения языковой культуры классического тренажа и балетной гимнастики при наличии обязательной действенной связи театра и школы (такими были педагогические системы А.Я. Вагановой, П.А. Гердта, Х.П. Иогансона, Н.Г. Легата; М.И. Петипа и др.). Это был начальный этап историко-культурного поворота к масштабному пониманию российской художественной действительности, затронувший просветительские задачи сразу в нескольких плоскостях профессиональной академической практики: школа, театр и балет.

С другой стороны, «интеграционный фактор» в истории методов балетной антропологии, который исключает абсолютный знак равенства между «знанием», «системой» и «дисциплиной» танца. Здесь властвует не столько система, сколько миро-

воззренческие установки хореографа (балетмейстер, педагог, исполнитель) и область культурной психологии, практика этнообразцов и динамические формы познания философии пластических искусств (музыка, живопись, литература) [см. : 139, с. 373; там же: прил. №6]. *Интегрирование* западноевропейской театральной традиции танца в России XVIII – нач. XX вв. получило обоснование высшей школы академической поэзии, но на этом не остановилось. Нетрадиционные механизмы обновления языка классической хореографии продолжали внедряться в теорию пластической модели танцевального субъекта, позволяя отбирать и формировать педагогические приемы «новой» национальной балетной технологии (А.А. Горский, Ф.В. Лопухов, М.М. Фокин и др.). Феномен художественно-эстетической трансформации потребовал не только практики актуального эксперимента, но и длительной по времени адаптации и серьезной детализации прежнего художественного и педагогического опыта хореографической системы. Наконец, глубокого переосмысления этой строго выдвигаемой западноевропейской традицией театра теории «условности» (классическая структура и академические законы) танца в симфоническую традицию.

3.2. Интерпретации театральной пластической парадигмы в танце

В XX – начале XXI столетия объективность оценки методов балетной антропологии как специфики историко-культурного и искусствоведческого дискурса ставит во внимание изучение *эволюции* академической теории – «мера» и/или «позиция». Важной вехой в ее определении выступает евразийский контекст академического направления танца с применением фильтрации театральных техник.

Дело в том, что феномен «позиции» (разрабатываемый в пределах «танец – система» XVII в.) сегодня можно рассматривать как зародыш идеи – метода не только балетной, но и театральной антропологии в целом.

В России в сценической педагогике первых десятилетий XX века М. А. Чехов пытался соединить мышление двух разных культур Востока и Запада. Эта идентификация шла через преодоление антропологического дискурса «язык человеческого тела» и пластического процесса «тело-в-жизни». Можно сказать, что концепция Че-

хова «возбуждение центров энергии тела» прорабатывалась, прежде всего, как объект фиксирования связи между действием и мышлением. И это была интеллектуальная установка тела и сознания, поскольку ее закрепляемость в практических схемах физических действиях – «танец энергии» [140, с. 54–55] выступала способом экспериментирования с невидимой энергией мысли.

В первой половине XX века Б. Брехт, экспериментируя над диалектической (а не эпической) областью театра, пошел еще дальше в отношении приема «позиция». Он объединил в своей концепции тренинга азиатский и европейский модули театральных культур. Когда он требовал от актера соединить технику и этику вместе, он использовал понятие «*haltung*» (поза, осанка, манера). Следовательно, тренинг воспитывает в пластическом актере умение устанавливать позиции. Но «какие» это позиции и «как» они устанавливаются? Здесь был важен сам процесс, а не практический результат. В некоторых положениях, это было выстраивание **новой модели пластического мышления**, ибо «*видение*» всего лишь условно совпадало со зрением и вообще с восприятием как таковыми.

В европейской и азиатской культурной традиции теоретико-прикладная функциональность термина «позиция» исторически обозначилась, как парадигма «естественно-культурной» диалектики актер / танцор. Сложно утверждать о том, какие именно принципы легли в основание данной тождественности (прямая линия аналогии или трансформации, косвенная реконструкция или др. процессы модификации). Однако важно подчеркнуть те общие обстоятельства между теорией и практикой упражнений европейской культуры и тренингами азиатских театральных техник, при которых эстетическая форма двигательной активности тела – «позиция» выступает: 1) определяющим качеством исторической очевидности (реалистичность) пластических искусств и 2) необходимым условием рационального (искусственного или условного) конструирования исполнительских стилей актеров. Точнее художественных стилей мышления, осуществляющих отбор и анализ, а также разворачивающих плоскость визуальных и физиологических феноменов в организации пространствопонимания танца. Одним из них в XX веке является пластический театр.

Пластический театр – это яркий и интенсивный феномен, который включает весь диапазон уровней взаимодействия социума и культуры: от духовной и генетической основы этноса, телесного становления мироощущения и художественной эстетизации природного фактора в человеке, рациональности мира и цивилизационной активности до отторжения от них. В пластическом театре основной акцент падает на *визуальное восприятие* и *активное воображение* зрителя. Основным *выразительным средством* пластического (в отличие от драматического) театра является язык пластики человеческого тела (актера). Однако, в целом язык пластического театра представляет собой настолько универсальный модус (внутреннего и внешнего) пространственного, ритмического, психологического и физического бытия человека, что смыслообразующие основы проявления телесности в нем способны рождать различные эквиваленты пластического: от проникновения научного опыта в сферу театра (делая его природу новаторской и экспериментальной) до метофизической сущности (неповторимости и непознаваемости творческого процесса). Исходя из этого, понятие пластического театра неразрывно связывается с невербальной знаковой системой мышления, универсальными смыслами восприятия и значениями выражения телесности. Речь идет не только о теле человека как о ближайшем аспекте социокультурного процесса, но и о слиянии *зрительных* двигательных (жест, мимика, пантомима, поза, танец), *звучащих* (голос, музыка, шум) и *кинетических* (соединение движения, звука, света, цвета) форм интонирования. Главное, что в этом спектральном пластическом и физическом языковом синтезе пространства, образовавшемся в культуре сценического танца начала XX века, каждый уровень механики представлен равноправно. Отсюда, поиск метода балетной антропологии в пластическом театре смещается от анатомической формы и соответствующих ей внешних хореографических техник танцоров к биомеханике (объединению многих физиологических техник), абсолютизируя пластический компонент и точный расчет движения на уровне рефлексологии.

В масштабах мирового сценического пространства и конкретно театральной среды Востока и Запада «мера» и/или «позиция» является межконтинентальным явлением, в котором *театральной пластической парадигме* отведено место про-

блемной области исследования. Работы Б. Брехта, Е.Б. Вахтангова, Н.Н. Евреинова, Э.В. Мейерхольда, К.С. Станиславского, М.А. Чехова и др. представляют важный эмпирический материал, расширяющий спектр различных мнений на понимание пластического тела актера. В театральной культуре начала XX века оно способно принимать многогранные психофизиологические формы ориентации в пределах постановки одного и того же вопроса. И все это благодаря тому, что в основах познания характерной образности и достижения метода архитектурной условности лежат разные антропологические механизмы понимания времени, культурные пространства мышления и ментальные модели восприятия человеческого бытия.

Изучение традиции западноевропейской академической классической хореографии на рубеже конца XIX – нач. XX вв. позволяет сформулировать ее как определенную этапность, в рамках которой произошло переосмысление и усиление процессов актуализации ценностного статуса теории и практики балетной антропологии – **неклассическая художественно-эстетическая парадигма**. В этом контексте органично соотносятся между собой бинарные оппозиции принципов: 1) мышления, 2) свободы тела и движения, 3) нормы академической системы танца. Можно предположить, что данная парадигма исторически способствовала сохранению академических законов театризации танца и повлияла на укрепление «симфонической» модели во взаимодействии элементов театральной структуры балета (П.И. Чайковский, И.И. Стравинский). Феномен западного академизма постепенно утрачивает свое влияние как исконно каноническое и теоретико-прикладное основание хореографической системы, уступив ведущее место русскому симфонизму. В условиях евразийского пространства продолжает развиваться концептуальная плоскость театрального эксперимента «меры» и/или «позиции» – **философствование танцем**.

В России в первое десятилетие XX века переоценке подвергались многие балеты, составлявшие фундамент произведений классического наследия М.И. Петипа. И чем дальше поднимались вопросы телесности в балете, тем глубже пересматривались художественные системы и/или «позиции» академических образов. В частности, спектакль «Жизель». Своеобразная органика создания образного мира героини,

обязательно с опорой на канон Романтизма, становилась уверенно спорной. Одним из первых (вслед за «Сильфидой» М.М. Фокина) сломать эстетику «старого» Романтизма в балете решился А.А. Горский. После премьеры «Жизели» в исполнении роли главной героини О.В. Федоровой неизвестным рецензентом было отмечено сожаление об искажении авторского замысла второго акта (композитор – А. Адан и балетмейстер – Ж. Перро). «Образ был слишком телесный...но поэзии, той поэзии...не было» [202, с. 204]. И далее: «...был показан случай паралича мозга...но не было Жизели» [там же, с. 204–205]. Все эти и многие другие оценки, высказанные художественной (в том числе анонимной) критикой в России в 1913 г., свидетельствуют о начальном этапе разворачивания разнообразных концептов вокруг стилевого смысла реализма в балете: от иллюзии и переживания до психофизической и глубоко субъективно-ситуативной организации театрального языка танца. Главное то, что основной акцент падал на решение проблемы телесности и трансформации формы эстетической «позиции» – пластическая выразительность, но не на амплуа артиста.

Сложно утверждать, кто стоял у истоков создания «сверхразумных» элементов в художественной системе текста балетного реализма: художественный эклектизм хореографа Горского или парадоксальный образ, созданный драматургическими (а не техническими) чертами исполнительского стиля Федоровой. «...Ее область – темная мистика души», – таково было прочтение темы образа Жизели автором В.И. Ивановым в 1918 г. [там же, с. 208]. Во всяком случае, эта «новая» сценическая трактовка телесности «Горский / Федорова» деформировала художественную (первоначальную) обобщенность природы происхождения Жизели и впервые в истории балета направила ее по пути создания глубоко натуралистической логики и внутреннего (исключительно индивидуального) прочтения образа – психологическое переживание, выходящее за рамки традиционного воображения.

В отечественном балетном театре намеки на субъективный формализм эстетической «позиции» – обобщенность интерпретируемого смысла в двусмысленности бытия уже присутствовали в творчестве Е.В. Гельцер. Многие исследователи (в том числе хореограф Ф.В. Лопухов, критик А.Л. Волынский) отмечали в ее исполнительской манере – «росчерках» не только гениальную «каллиграфию» современной

российской школы танца, но и всю соборную Москву, с ее колоколами, торжествами и праздничными гулами, исконной и строго выдержанной религиозностью. Волынский находил в танце Гельцер московскую природу пластических изломов и «мочаловские, широко патетические» взмахи рук. Лопухов сравнивал героиню классического танца Гельцер даже в партиях лирического плана с двойными подтекстами воплощениями *хореографической колоратуры*: «земная – возвышенная», «душевный порыв – осмысленность», «властная воля – стремительность» и т. д.

Оригинальную трансформацию сценического портрета с резко индивидуализированным типом поэтического образа и личности исполнителя выразила в сольном концертном вальсе «Шепот цветов» Н.Г. Легата, А.Я. Ваганова (1910 г.). Танцовщица смогла проявить талант опытной актрисы, уложив в «шепчущем ходе» *биполярность* образной структуры композиции в соединении ее со сложной технологией академического танца на пальцах. В построении кружевного мотива темы сочетаются контрастные рисунки пируэтов, большие *sauts de basque* и вместе с этим отсутствуют резкие повороты или прыжки, свойственные техницизму новитальянской школы. *Инерция* движения то и дело «сдвигается» от неожиданных замираний танцовщицы на одной ноге, к легким почти «световым» колебаниям тела, подчиненным ритмическому строю музыки. Стилистический портрет исполнительницы воссоздает Волынский, указывая на то, что в гениальном номере Вагановой были впервые открыты самостоятельные возможности элементов академического *материала* классического танца. Речь идет о таком ракурсе физиологического и интеллектуального принципа действия, при котором абстрагированная условность академической техники оказалась способной одновременно и к художественной (образность), и к инструментальной (техника) содержательности. Это был танец «с применением сложных темпов и блестящими переплетениями ног на воздушном бегу» [434, с. 6]. Здесь впервые были интерпретированы *светочувствительная* пластика тела в передаче образной музыки с попытками «игры, переживания и изображения» [202, с. 94].

Противоречивость эстетической «позиции» классического балета на рубеже XIX–XX вв. по-своему философски и художественно развили А.П. Павлова и

О.А. Спесивцева. Павлова первая опробовала в канонических пределах классического танца *импрессионистический метод* создания академических партий. Причем, характерность роли для нее была особой зоной артистической и индивидуальной свободы самовыражения. Той, которую в обобщенной форме всего наследия классической хореографии пока еще не замечал Фокин. Однако именно Павлова как исполнитель и создатель новых выразительных пластических образов в балете пыталась уловить их противоречивые «*границы*» на стыке «*между*» балетными стилями спектаклей XIX века и «*новым*» классическим танцем как широким *комплексным* выразителем индивидуальной телесности. Обладая интуитивной способностью стилизации двигательных принципов хореографии, она находила новые ритмическо-интонационные тона и иконографию искусства балетного жеста. Известный критик В. Светлов называет Павлову «истинной художницей пластической драмы» [505, с. 10]. Это как раз тот редкий случай, когда владея точным знанием академической школы классического танца, индивидуальность пластического самовыражения танцовщицы уже «не укладывается» в рамки традиции, но является ее органическим продолжением как актуального исполнительского театра «художника»: 1) по причине устаревания первой и 2) по причине субъективного центра поиска пластического воображения. В создании партии Сильфиды (в балете «Шопениана» М.М. Фокина) Павлова достигает высшей философии эстетической «позиции» *роли*, где гармония музыки и танца становятся прорицателями «гармонии духа», возведенными в «некий идеал возвышенного» (В.М. Красовская) [202, с. 316].

Достаточно близкую версию с прочтением темы Жизели О.В. Федоровой имеет эстетическая «позиция» образа О.А. Спесивцевой. Сочетаясь с художественными принципами времени («мистицизм» телесности [там же, с. 206]), глубокий психологизм танцовщицы находит действенное подтверждение в потенциальных средствах современного пластического мышления. Это трансцендентальность тела и пластики, воплощаемая на основе синтеза виртуозности и выразительности, имела перспективу интеллектуального анализа образной системы театрального языка. Не случайно и то, что стиль танца Спесивцевой получает множественную оценку в среде художественной критики. Волынский называет его «*ритуалом*» красоты, подразумеваю-

щим не чеканность формы движения классического танца, а его оригинальные линии и неуловимые границы условности. В своеобразном исполнительском «ритуале» танцовщицы состояли ключевые точки «театра для себя» (Н.Н. Евреинов). Отсюда проистекают и новые стилистические горизонты академической образности в балете: «неродившаяся душа» (в «Эсмеральде»), «призрачный лёт» и «существо, паталогическое, с разорванным сознанием и нерегулированными жестами» (в «Жизели»), «экстаз и затаенная грусть» (Никия в «Баядерке»), «неспособность к полету» (Одетта – Одиллия) и мн. др.

Спесивцева впервые в рамках канона академического текста показала художественную материальность *сновидения*, одновременно как выходящего за пределы реального психического сознания и психологических возможностей памяти человека, а также как неканонической художественности и состояния пластической выразительности хореографического образа в пространстве иерархической структуры *академического интеллекта в балете*. Академические центры художественности здесь вообще отходят на второй план. В отличие от своих предшественниц (Т.П. Карсавиной, А.П. Павловой, О.В. Федоровой), исполняющих партию Жизели в одноименном балете и добивающихся субъективного трагизма темы или наоборот ухода в светлую иронию, Спесивцева, действительно, во II акте *утрачивает «личностное»*. Тем самым она узаконила новую художественную линию преемственности и эстетические границы понимания телесности в создании балетного образа – «физическое исчезновение тела» в отношении последующих поколений танцовщиков академического театра.

«Дух, плачущий о своих границах», – так писал о Жизели Спесивцевой, А.Л. Вольнский [435, с. 4–5]. Возможно, этим своим высказыванием автор пытался донести до читателя смысл, что в новой манере танцовщицы родились еще неизведанные балетному академизму гравитационные центры воображения – «*недосказанность*», содержащие еще более точное пластическое выражение мысли, нежели конечность времени словесного. Последняя ипостась включает исчерпывающие смыслы и формы безвизуальной доступности контрапункта действия. Начиная с первого акта и при каждом развитии пластического мотива темы Жизели является

способность сообщать зрителю «трепетный покров...еще не родившихся, но уже *томящих* сердце слез (курсив мой. – Н.Д.)» [202, с. 383]. И это была, действительно, иная эстетическая «позиция» в хореографии, в которой аналитически соотносились два мира – **фигура исполнителя и «фон»**. В совокупности они представляли «фокус» пластического «выражения» с двойным смыслом – это практическое осуществление мысленно анализируемой жизни в виртуальной плоти мышления пластического танцевального субъекта. При таких условиях снималась былая инертность физического языка в балете, т. к. на первое место выдвигается ранее запретная в масштабах академизма специфика материальности «активного воображения» – биомеханика невербального знака. Программно ориентированные основания академической культуры танца (источники вдохновения и опоры на литературу, музыку, живопись, явления природы и т. д.) меняют само представление о театральном языке этого вида искусства. Основное внимание сфокусировано на «техническом» универсализме и функциональности человеческого жеста, неотделимого от контекста духовной трансформации человеческого сознания. Два мира: один – пластический – на сцене, другой – физически-ситуативный – в зрительном зале теперь уже «отдельно» вступают в зависимое друг от друга положение.

В отличие от импрессионистического метода Павловой, Спесивцева смогла реализовать иной – экспрессионистический способ создания хореографических мотивов и тем в произведениях классического наследия. Однако и Павлову, и Спесивцеву объединяла преданность единственно индивидуальной природе и специфике собственного стиля эстетической «позиции». Обе танцовщицы экспериментировали исключительно в области классического танца, а не пластических формах (в том числе модной западноевропейской) хореографии в целом.

Вл. И. Немирович-Данченко, давая высокую оценку творчеству А.П. Павловой [см. : 110, с. 220], признавал балет «абстрактным» как музыка и др. пластические сценические искусства высоким искусством, способным возбуждать в человеке глубокие поэтические и философские мысли. К.С. Станиславский, убежденный, что сценическое тело артиста балета, подчиненное обобщенным формулам академического искусства, обречено на его реалистическую материальность. Одна-

ко находил и в Павловой, и в Гальони своеобразную художественность отрешения от материальности тела.

В России начала XX века широкий простор академическим формам театрального танца давало следующее понимание эстетической «позиции»:

- *орнаментальность* музыки;
- *интонации* искреннего переживания;
- *контрапунктация* хореографических тем;
- *хореографическая колоратура*, слагающаяся в истории танца из инструментальной способности средств пластической выразительности: от архитектоники, живописания и скульптурности к изобразительной игре и *графической* точности передачи мысли, *светочувствительной* пластике тела;
- *импровизация* шага и/или новая система интонирования «звуков» в балете – «неслышимая музыка» поступи: «шепчущий ход», «призрачный лёт», «сновидение» и т. д.;
- передача экзистенциальной *текучести пространства и времени*, «недосказанность»;
- феномен *инерции движения и статуарности*, а не статика поз;
- *отрицание виртуозности*, реорганизация основ классического танца (А.А. Горский); *импрессионистический* и *экспрессионистический* методы работы в академических формах хореографии (М.М. Фокин); «неуязвимый» абстракционизм (Ф.В. Лопухов).

Основными чертами эстетического стиля пластического мышления в балете начала XX века являются: реализм, психологизм, трагизм, мистицизм, мифологизм; интимность, лиричность, субъективность, ирония и др.

Основными идеями стиля эстетического восприятия и носителями эстетической «позиции» выступают краткость и глубина изложения внутренней сути пластической материальной телесности, причем это:

- не конкретизация академической формы движения, а пластический аналог симфонической музыки;

- «не многоактный балет», а моноисполнение, сольный концертный номер, хореографическая миниатюра или одноактный балет;

- «не» балерина и танцовщик, а актриса и актер – художники – авторы.

В начале XX века актуализация пластического мышления, как автономная сфера художественности в балете, связана со стилистическими (эстетика, психология, философия) основаниями категорий: мысль (внешне опосредованное) – знак, мысль (внутренне опосредованное) – значение. В пределах трансформации танцевальной парадигмы данные измерения выглядят так:

- «не» контекст, а *подтекст* образа или темы;
- «не» блестяще станцованная партия, а выразительно пластически и драматургически развиваемая *роль* и *мотив* темы образа, аккумулирующие в себе настроение времени и сложную организацию души исполнителя (актера);
- «не» представление, а индивидуальное *переживание*;
- «не» повествование, а множественность интерпретации и как высший уровень рецепции пластического выражения – *импровизация* (достигшая понимания четкой (а не вольной) исполнительской трактовки хореографического текста);
- философия танца как «идеал возвышенного» – [«дух» “=” «телесность» “=” «сознание» “=” «личность»] проектируется от видимого к зримому и к визуальному пониманию гармонии музыкально-двигательной телесности;
- сценический «портрет» есть нахождение гравитационного центра пластического мышления, внешне выражаемого как глубоко личностный акт творения (исполнительские разновидности психологического и физического театров танца).

Наметившееся сближение контекстов Запад / Восток традиций в сценическом пространстве начала XX столетия, в то же время, является и самым важным аргументом, который обладает интегративными свойствами. Он позволяет определить специфику культурной жизни людей того времени и достичь понимания гармонизации между человеком и философией жизни. Институциональный аспект западной хореографической системы становится едва ли не «бесполезной абстракцией», несмотря на свои точные термины и конкретные методы познания в рамках пространствопонимания азиатских пластических театров (Пекинская опера, Японский театр Но, Кабуки и

др.). Однако, очевидно и то, что этот путь разработки комплекса проблем, касающихся роли фундаментальных направлений в системе методов балетной антропологии, был неизбежным. Он предъявил профессиональной сфере театральных танцевальных практик *поиск базовых противоположностей*.

Если *западная традиция*, в первую очередь, определяла вектор «неуязвимости» системы (сначала академической, затем классической, потом экспериментальной), заботясь о «*цивилизационной*» *специфике теории танца*, то *азиатская ветвь философии* выявляет наличие *неоплатонической субстанции*. В первом случае затрагиваются аспекты доминирующей субстанции мышления над общезначимой нравственной оценкой культуры и противоположные личному значению принципы. Во втором – исходным и неприкосновенным остается значение слова «душа» как смысл непрерывного потока движения и **энергии** (не важно, имеет ли он отношение к самой жизни, природе, пространству или материальному прошлому). В этой ситуации «ино-го» качества философии культуры и морали человеческой жизни справиться со своей собственной позицией – «неуязвимостью» оказывается гораздо сложнее, чем подчинить тело «системе» и «дисциплине».

Двойственность характера культур проявляется даже в **амбивалентности «пола»** – мужское и женское. В начале XX века западная сценическая традиция (танец модерн) и неклассическая рефлексия академического танца – Россия, учит европейских танцоров расширению тела ни «мужское» ни «женское», т. е. отсутствию в культуре тренингов [см. прил. Д., тема №12] деления по половому признаку. Восточноазиатская классическая традиция (Бали, Индия, Япония и др.) – способности «говорить» от лица множества персонажей и исполнению ролей в независимости от пола. Еще более сложный комплекс сознания, культуры и мировосприятия в области изучения театральной ментальности Запад / Восток вскрывает «тип» *актерской сексуальности*. То, что истории известны моменты игры мужчинами женских ролей и наоборот – это один устанавливаемый порядок театральной антропологии. То, что со временем эта практическая сфера все же становится ограниченной и для тех, и для других исполнителей за невозможностью открывать что-либо новое в этом искусстве персонажности «себя» – это второй порядок. Но то, что существуют конкретные формы и способы

культурного творчества, в которых исполнители учатся овладевать природой техники сценического поведения в соответствии со средой, в которой проходит обучение, т. е. *быть в эксперименте* (а не только проводить его) – это третье условие пространствопонимания танца в аспекте искусства пластического театра.

В художественной культуре XX века глокализуются этические нормы актерского поведения, которые порождают *технику движения и мышления*, не зависимо от устоявшихся жанров, стилей, форм и различий театральных практик. И это тоже событие опуса иной (но также древней) эстетической претензии. Именно эти аспекты текстуальной дистанции (ни мужское, ни женское) стали динамично стягиваться к центру западноевропейского пространства сценических закономерностей, не исключив из поля своего влияния и область теоретико-практической эстетики академического танца. Здесь симфонический метод балетной антропологии проявляет себя как интенция объединения физической и театральной структуры языка. Симфоническая форма позволяет открывать индивидуальные резервы внутренней энергии танцовщика и представлять их как потенциальные качества творческой активности синтетического актера [подробнее об этом см. : прил. Д., тема №11, 13].

Важно, что в границах XX века пластические театральные практики становятся способными отыскать необходимые средства и источники комплексных условий выразительности, которые приводят к расширению методологического видения «роли» и значения сценической «позиции» в потенциальной глубине самого телесного «мышления». В новой художественной форме рождается новый семантический веер выразительности, прорабатываемый через синтез социального и эстетического, социокультурного и творческого контекстов в искусствах. Подобное исследование телесности конструирует новый императив хореографического мышления – *«эквивалентность»*, т. е. создание различных жизненных «напряжений» на основе *перестроения*, но не копирования природы. Это равноценно тому, что в обыденной жизни у человека каждое положение локтя, запястья, пальцев имеет естественное напряжение, но в театральном искусстве оно не будет являться обычным копированием. Находиться в состоянии мысли, но при этом держать в напряжении все тело – физически, духовно и

ментально – это была *новая комбинация «эстетической» программы танца*, которую предстояло освоить *интеллектуальным танцорам*.

Исследуемая «исходность» начинается с понимания сценической природы действия, где метафорический смысл «энергии» растворяется в разной потенциальности значений. В частности, *стираются границы между статичностью и напряженностью, между неподвижностью и динамикой, между вербальностью и молчанием*. В практике пластического процесса телесности эти противоположности были способны существовать не только произвольно относительно друг друга, но и проникать друг в друга и не препятствовать расширению друг друга. Неподвижность способна существовать в движении, музыка в молчании, а возбуждение в покое.

Переосмысляя логику Дзэами Мотокиё из трактата «Предание о цветке стиля» [542], можно установить, что конечность императива *эквивалентности* состоит в том, что любое сценическое движение может и должно стать «главной субстанцией выразительных движений всего тела актера...» [256, с. 89–138], т. е. достичь «мыслеобразов».

В первой пол. XX века западных и восточных мастеров театра объединяет поиск и стремление объяснить общие способы и принципы существования сценического телесного поведения, а именно как удержать тонкую связь между **мышлением и действием**. Своеобразное изучение состояния «подвешенности» энергии (сатц), а также движения, динамичного и выразительного в своей неподвижности, попытаются представить в форме закономерностей:

- «жить в паузе» (Е.Б. Вахтангов);
- «неподвижность» (А.М. Грановский);
- «самоограничение» и «предыгра» (В.Э. Мейерхольд);
- «если бы» или «эмоциональная память» (К.С. Станиславский) и мн. др. авторы.

Имманентность, определяющая взаимосвязь европейской и азиатской культуры в условиях «позиции» сценического телесного поведения, актуализируется В.Э. Мейерхольдом в концепции «ритуализации» *остановки действия* – «отказ». Можно сказать, что первооснова принципа «отказа» является производной от музыкального искусства. Иными словами – это качество конструирования мелодии (изменение ноты

на пол тона, прерывающее основную мелодию и возвращение последней к первоначальному тону). «Принцип отказа определяется как фиксирование момента, когда одно движение закончилось и другое готово начаться, остановка и движение одновременно... что позволяет последовательно соединить элементы упражнения, создать условия для будущего движения, дать толчок к прыжку, создать трамплин для нового движения, импульс... приседание перед тем как встать» [23, с. 96–109]. Именно поэтому в концепции создания актерской выразительности Мейерхольда, «подвешенная энергия» образует своеобразный «импульс» и «контр-импульс» одновременно.

В действительности в азиатских театральные культуры (Бали, Индия, Япония и Китай) определение пластической телесной «энергии» имеет генеалогически сложные внутренние дифференциации, также как и сами способы, и формы (включая плотность температур) ее создания. Однако они никак не связаны с контрастами «мужское» или «женское» и не имеют отношения к архетипам К.Г. Юнга. Более того, способы и формы «энергии» не могут до конца решить профессиональных проблем пластического актера (поскольку разнообразие этих потенциалов не зависит от признаков пола). Скорее всего, они относятся к полярности круга задач анатомического театра, который сложно определить системой точных методических понятий и выразить словами. Точнее данное не является целью аналитического эксперимента театральной техники азиатского пластического актера, ибо «энергия» зависит только от персональности (в том числе и от состояния температуры и от интенсивности изменений самого актера). А, значит, пластическое мышление здесь представлено, как сугубо индивидуальный акт творения знания, который невозможно искусственно оснастить научным культурологическим или философским тезаурусом. Такое знание не поддается тезаурусу, поскольку изначально слагается из опыта стихийного сосредоточения, неповторимости и непознаваемости творческого процесса.

В данном случае мы наблюдаем тонкую границу становления *pattern* (от англ. рисунок) – схему сценического движения, которая кардинально отличается от схемы построения (организации всего процесса, а не только композиции) академического классического движения. Выделим основные критерии архитектурного устройства в указанных формах, как произведенные операции над движениями.

| основа построения академического классического движения до нач. XX в. | | pattern – схема сценического движения в азиатской традиции пластического театра |
|---|--|--|
| 1. | анатомический театр | <i>психофизический процесс акта творения</i> |
| 2. | деление по половому признаку | <i>отсутствие полового признака</i> |
| 3. | форма | <i>энергия (перестраивание жизненного напряжения) в пространстве</i> |
| 4. | механическое ограничение («мера») | <i>расширение (через воображение мысли, связанное с движением) – от повторения к укрупнению эмоции</i> |
| 5. | обобщение | <i>эквивалентность</i> |
| 6. | условность языка | <i>персональная энергия</i> |
| 7. | образность смысла | <i>мыслеобраз</i> |
| 8. | позиция – есть основа для движения и перемещения в пространстве | <i>-//- есть способ обретения техники не-движения</i> |
| 9. | основа движения – ритмическое взаимодействие, подчиненное пространству-времени и организуемое между телами | <i>-//-, организуемое внутри тела</i> |

Итак, симфонический метод балетной антропологии преодолевает физический характер языка танца, но механическим движение перестает быть только в том случае, если оно «встроено» в интеллект актера. Сегодня даже можно говорить о качестве энергии восточных и западных исполнителей, которых сближает *не форма движения, а жизненность передвижения тела в пространстве*. Следовательно, понятие «позиция» тела актера, существующее в границах межконтинентальности контекста Европа / Азия, образует интеграционный код общества. Это так называемый мощный «вакуум», который спровоцировал и сделал возможным осуществление не только трансформации исторической памяти человека, но и интерпретации генотипа культурных традиций и искусства, и мышления, не имеющих источника времени, но позволяющих человеку **идентифицировать себя и свои мысли с «формой» энергии**.

Необходимо отметить, что именно понимание «энергии» как энергии создания тела, пространства, движения и смысла формы становится актуально решаемой проблемой в хореографии, которая сближает эксперименты о «выразительности» европейских и азиатских классических театров 20-х гг. XX века с экспериментальными практиками театрального танца кон. XX – нач. XXI вв.

Предпринимая попытку изучения балетной антропологии в контексте ареальных границ Европа / Азия, вызывает к обстоятельству такое немаловажное свидетельство, когда само мышление актуализирует скрытые механизмы его эволюции.

Можно предположить, что академическая лаконичность сценической «игры» (языковое поведение) у европейских балетных актеров, достигшая к концу XIX столетия определенной иерархической последовательности в организации языка и композиции танца, схематизации перемещения тела в пространстве, системы пластических жестов и интонаций, заключается в способности демонстрировать и внушать зрителям «некую» идею. В начале XX века «игра» в балете перестает быть собственно «игрой чувств» (то же самое происходило и в драме). Теперь это совершенно иная логика выбыла совершенно иная логика исполнительской комбинаторики – «пластическая выразительность», сообщающая зрителю точную передачу мысли.

Специфика трансформации историко-культурных событий, происходивших в конце каждого столетия в западноевропейском пространстве, начиная с конца XVI века, актуализирует творческий характер методов балетной антропологии: а) проводить эксперимент (Запад) и б) быть в эксперименте (Восток), как в бесконечно «живом» формате процесса действия. Однако в России исторически осознанный интерес к этой интегративной основе совпал по времени с трансформацией всех сторон общественной жизни, кризисом духовной культуры и одновременно с ростом качества искусства в рамках становления новой программы русско/советской государственности. И как аналоговый результат этой активной позиции в пластическом театре можно рассматривать явление парадигмального способа мышления, выраженного в **симфонизации** акта творения.

Практика историко-культурного процесса в начале XXI столетия вновь находится в поиске бинарных оппозиций Европа / Азия. Это поиск новых представлений о мире, духовно-нравственных и художественных ценностей миропонимания, а главное, это поиск «иной» способности научиться их констатировать и объяснять. Реальные действия и изменения в данном направлении позволяют достичь оснований историко-искусствоведческого дискурса «мера» и/или «позиция» в аспекте «горизонтального» механизма пространствопонимания танца: энергия формы, диалек-

тика движения и жизни, ритуализация и сокращение акта творения. Появляются новые иерархические системы мышления в балете, однако по-прежнему открытой остается задача ментальности пространствопонимания танца. Ибо кому сегодня принадлежит творчество М. Петипа; Дж. Баланчина, Ф. Лопухова, М. Фокина; У. Форсайта? В этой генеологической цепочке имен уже нельзя отменить роли евразийской театральной парадигмы, где именно России принадлежит оформление художественно-эстетических границ академического симфонизма. Русская школа балета сыграла решающее значение в формировании *хореографическо-иерархических оснований в системе танцевальной деятельности* и, что немаловажно, интеллектуализации самих процессов в академическом направлении танца. Именно отсюда тянется следующая цепь обновлений в структуре языка мировой классической хореографии: «Баланчин – Форсайт».

Генеология театрального языка Форсайта – сложный феномен [см. : 517]. Вот имена только тех, кого он сам называет в качестве влиятельных сподвижников интеллектуальным хореографическим поискам (язык, стиль, время, пространство, информация, текст): в истории и философии – Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Бодрийяр; в архитектуре – Д. Либескинд, А. Росси и мн. др. Каждый в своей сфере стремился прийти к методологии, формируя дискурс как постоянную стратегию и пересмотр антропологических параметров мышления, задаваемых аналитическим способом построения «творческой проблемы», результатами достижения ее практического опыта как «открытия» в пределах постановки исследовательских задач и свободного художественного эксперимента.

Выделим некоторые положения экспериментального метода балетной антропологии в начале XXI века, связанные с творчеством Форсайта. Во-первых, рационализм и интеллектуализм, комментирующие широкие границы мыслительной иерархии в хореографии – *деконструкция*. Отсюда вытекающие стилистические признаки мышления: разрушение традиции театральной формы танца; отказ от трансцендентального смысла в балете (двойственность пространствопонимания движения: одновременно как его разрушения и созидания) в пользу театральной иллюзии; эксперимент на границах двух сфер танца – современного (contemporary) и

классического танца в балете (contemporary ballet). Структурное изменение композиции движения есть поиск многогранности (а не девальвация) его формы: синтез структуры балетного языка и произвольных деталей (в том числе речи, света и тени); техническое и интеллектуальное содержание пластики; синхронизация акустического ритма и синтезирование ритма музыки с физическим телесным ритмом (пульсом); трансформация физического и театрального языка с использованием технических и эмоциональных возможностей, а также всего диапазона двигательной активности тела. Во-вторых, работа с пространством: движимое пространство архитектуры тела (трансформация системы Р. фон Лабана). Отсутствие статичной и единой линии центра есть поэтика исчезновения вертикальной оси танцующего тела; перспектива пространства – это множество импульсов и центробежных сил, реализуемых в системе мускульной биомеханики, а также многоплановое (а не единственно линейное) сосредоточение действия и нестатичных точек опоры тела в пространстве. Речь идет о возможности улавливания и существования в хореографии промежуточных / нестабильных фаз движений (при условии сохранения классического фундамента устойчивости), которые как невидимые и неотчетливые слои, существуют в плоскости само собой разумеющихся жестов. В-третьих, текст – это свобода самовыражения творческой личности в индивидуальном акте искусства, т. е. способность танцовщика соответствовать воспроизведению движения в предлагаемом (а не автоматически подчиненном хореографу) контексте.

Подведем итоги параграфа. Во-первых, в начале XX века балетная антропология сталкивается с проблемой глобализации хореографической системы, которая, прежде всего, обнаруживается в мышлении культуры, способах пространствопонимания визуальных пластических искусств. В единстве евразийского ареала театральных форм практик сошлись все стороны трансформации танцевального / хореографического знания – западноевропейский академизм и «русский театральный симфонизм», механизмы – классическо / романтическо / неклассической рефлексии, актуализирующиеся в истории культуры на протяжении ряда столетий. В этом антропологическом универсуме, России исторически отведено место итогового оформления интеграционных оснований и новаторства в области пластическо-

симфонического стиля мышления. **Во-вторых**, балетная антропология как отрасль знания показала, что интеллектуализация мышления в художественном пространстве танца, действительно, существует.

Так, пластические коды языка танца – «мышление и танец», «мышление в танце», «мышление танцем» представляют перспективу мышления художника не только из: а) исторических, но и б) частных теоретико-прикладных принципов, а также в) собственных физиологических и эмпирических приемов создания танцевальной / хореографической пространственности. Процессуальность (художественно-эстетические принципы) пластического мышления складывалась последовательно: 1) ремесленные практики; 2) профессиональные школы; 3) интеллектуализация процесса практической деятельности. Выделим хронологические этапы формирования **мыслительных иерархий в танце**:

- Античность и до XVIII в. – стилизация (подражание природе и мусически-пластическое понимание параметров ритма, красоты и гармонии);
- XVII в. – создание физического языка танца через механизмы математизации и рационализации;
- XVIII – нач. XIX вв. – создание театральной формы языка хореографии через оптический и аналитический синтез искусств;
- сер. XIX в. – синтез физического языка тела в танце и рационализация театрального языка танца. Профессионализм в искусство танца входит с новым пониманием значения хореографии, которая дает импровизационным актам механическое и пространственное закрепление (будь-то композиция создания рисунка, упражнение, техника или исполнительское мастерство);
- нач. XX в. – симфонизация и трансформация структурной модели танцевального движения;
- нач. XXI в. – деконструкция «через» художественный поиск и интеллектуальные способы объединения физических планов и театральных законов в языке движения, а также «через» авторские (эксперимент и исследование) процессы создания пространства и времени, образа и идеи тела в танце.

В-третьих, способы мышления метафизическое, диалектическое и эмпирическое в научном осмыслении художественных явлений танца повторяются, но они имеют разные цели в контексте разных эпох. Им соответствуют разные стили: классицизм, романтизм, реализм и др. **В-четвертых**, обнаружена неоднородность свойств в самой структуре типов пластического мышления. В частности:

- *предметное*, т. к. оперирует к реальным предметным действиям в воссоздании условной среды, а именно к композиционным формам и жанровым приемам, совершающим акцент на музыку, архитектуру, живопись, скульптуру, литературу, пантомиму, театр;
- *орнаментальное и образное*, т. к. преобразует информацию в пластических знаках и характерах, склонной к воображению и повествовательности;
- *амбивалентное*, т. к. в создании телесного / физиологического пространства и времени может связывать явления видимого порядка с невидимыми, реально-го с нереальными, устойчивого и единого восприятия с нестабильностью и множественностью (точки, линии, плоскости) фиксации опоры движения, возникающие одновременно в разных частях тела или пластических пространствах одного визуализируемого объекта;
- *ментальное*, т. к. основывается на чувстве пространства, его восприятии и переживании человеком;
- *интеллектуальное*, т. к. показывает пространствопонимание в перспективе культурного, художественного и научного миропонимания явлений.

В-пятых, на основании изложенного была предпринята попытка выстроить закреплённость типов мышления и стилей в программе видов соответствий формы, а также композиционных приемов, используемых при организации языка танца в исторической перспективе [подробнее об этом см. : прил. Д., табл. №5].

ГЛАВА 4. РЕГИОНАЛЬНОСТЬ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА

4.1. От классического направления к эксперименту

На основе мощного исторического и культурного развития танцевального искусства, изменились границы понимания пластического мышления. В начале XX века его акценты сместились: 1) от конкретных направлений к делению на сферы практик в организации танцевального искусства; 2) от генезиса художественных традиций балетных школ танца (Запад / Россия) к синтетической универсальности (симфонизм) и межконтинентальности (Европа / Азия) искусства хореографии. В этом опыте соединились интерпретации художественных парадигм и интеграционные основания классического и неклассического мышления, «рубужность» хореографической системы и трансформация языка пластических кодов. С точки зрения генезиса подобного рода отношения, культурантропологические процессы пластического мышления и историко-художественные аспекты балетной антропологии являются предшествующим и оправданным опытом. Их логические связи включают в себя рождение национальных и этнических театральных школ танца в России, а в контексте этой обусловленности проявляется региональность балетного искусства Мордовии.

Региональность балетного искусства мордвы – явление двойного функционального порядка: первое – это становление нового этапа культурной и художественной истории этноса, второе – становление феномена профессионального балета как сложнейшей формы освоения новой культуры выразительного языка, образных решений и обобщений действительности.

Современное состояние визуальной культуры танца оценивается на основе традиционного литературного, драматического и музыкального «театров» (имеется в виду художественно-эстетическое действие), а также новых типов поэзии синтетического сценического мышления. Между тем, возможная форма творческой актуа-

лизации метода выдвигает такие требования исполнительских способностей, которые родственны всем визуальным видам высокого искусства. Необходимо отметить, что постановка проблемы становления и институциализации балетного искусства Мордовии, в рамках выработки собственного пластического языка театрального танца, связана со сложнейшими и противоречивыми процессами адаптации академической хореографии. Региональная укорененность профессиональных приемов театризации обусловлена, как общими историко-художественными процессами балетной антропологии, так и специфическими этнопластическими особенностями мышления мордвы. К примеру, в рамках сценического этнотворчества заимствуются различные коды (нормативные/ненормативные: а) ресурсы, б) цели и смыслы) пластического мышления в пересечении их с ментальностью и изобразительно-выразительными формами языковой деятельности. Речь идет об этапе становления драматургической, поэтической, музыкальной, художественной и танцевальной конструкций в системе национальных (духовных и практических) традиций этноса. В ракурсе искусствоведения этот вопрос пока мало изучен. Здесь можно выделить только один аспект: процессы профессионализации театральной культуры мордвы особенно активно стали обозначаться с тридцатых годов XX века.

Соединение двух взаимозависимых контекстов пластического и этнопластического мышления является свидетельством проявления цивилизационных начал в художественной практике мордовского этноса. Оно же немаловажно в определении исторических форм культурного наследия и творческой уникальности мордвы.

Актуализация академической танцевальной системы в мировой художественной практике балетного театра была исторически продиктована отсутствием требований к национальному императиву пластического мышления. Однако стоит учитывать, что разные носители культур (этносы и субэтносы) в силу географии и различной специфики традиций, в процессе освоения профессиональной лексики танца, генетически по-своему транслируют ее формы. Несмотря на то, что художественная система академического танца задает одинаковые ориентиры для ее пространственно-временного восприятия и понимания, сам фундамент измерения (генетическая (психофизическая) *настроенность* этносов) способен рождать принципиально бли-

жайшие типы структурных элементов. Так происходит «сдвиг» внутри механизма классического метода балетной антропологии, сначала образуемый на уровне географического и культурно-исторического ареала культур, а затем на уровне региональной специфики феномена. Исходя из этого, одной из определяющих констант этнопластического мышления в рамках регионализации балетной антропологии как раз и выступает институциональная связь танца с методами этнокультурного конструирования театра. Они устанавливают и закрепляют идентифицируемые, т. е. «схожие» формы психологического восприятия (не путать с идентичными), но это не одни и те же способы художественно-эстетической деятельности. В достижении интегративных начал бытовой, фольклорной стилизованной и академической специфики танца заложен качественно иной механизм реализации творческой идеи – этнонациональная театрализация. В танцевальной практике мордвы можно выделить такие новые качества стилизации академической хореографии как: ослабление, усиление, смягчение, закругление, угловатость, прямота, провисание и мн. др. линии художественного построения движения относительно заданной структуры элементов.

К концу XX века этнопластическая культура мордвы становится неким «плацдармом», мобилизующим понимание синтетической функциональности пластического мышления. В нем сочетаются историчность и развитая система этнофольклорного быта, многоуровневость антропологических особенностей театральности, обеспечивающая контроль над повседневностью и ее способность открывать мотивы перспективного пространства-времени этноса. Эти уникальные и неожиданные на первый взгляд комбинации исторических инвариантов культуры не нарушали комплементарности психофизических норм в системе поведенческих стереотипов мордвы, они с поразительно органичной способностью и живучестью встраивались в институциональную целостность явлений театрализации. Последние в своем саморазвитии прошли стабильные фазы этногенеза: от первоистоков становления этноса (история, археология, география и ландшафтообразование, культура, быт, вера, традиции) до его художественной эволюции (объединение физического языка тела и театрального языка танца) [см. : прил. Е., табл. №6].

Сложность понимания феномена балетного искусства Мордовии и собственно сценической этнопластики состоит в выявлении биологических ритмов жизни, а также в определении социокультурной динамики этноса как факторов обусловленности и будущих форм хронологической этапности театральных процессов. В корне неверно изучать балетный театр Мордовии, абстрагировав и исключив из этого контекста сравнительно-диахронные сопоставления. Важно учитывать все обстоятельства (исторический фон, культурные события, образовательные процессы и художественно-эстетические оценки деятельности), предшествующие исторической периодизации балетного театра как социокультурного явления.

Выделим несколько подходов для решения данной проблемы. Первый – становление и развитие профессиональных театральных процессов в Мордовии. Он предполагает комплексное исследование исторического и образовательного фона художественных явлений 1920–1930-х гг. в соотношении механизмов культурно-просветительных задач и традиционного уклада жизни мордовского этноса в условиях создания новой «технологии» общественной структуры. Специфика просветительской работы определяется как переломное и ключевое время в предыстории формирования сценической театральной культуры. Второй подход – изучение хронологии и типологии зарождения балетного искусства, он ставит целью обоснование задач организации и создания профессиональной деятельности первых театральных учебных заведений в Мордовии (г. Саранск), осуществляющих подготовку квалифицированных артистических кадров из коренного населения. Методологический потенциал данного этапа исследования включает историко-описательный и сравнительно-статический методы, которые позволяют выявить текстуальные, хронологические и типологические несоответствия, впервые найденные в архивных документах ЦГА РМ по данному направлению. Третий подход – осмысление феномена «школа», он потребовал проблемно-исторического анализа и антропологической аналитики во внутренних взаимосвязях элементов «школа». Феномен школы, во-первых, определяется как важный фундамент для становления будущей «этнопластической лаборатории» театрального творчества. Во-вторых – необходимый ресурс в обеспечении

процессов органической целостности сценической традиции, а также исторической преемственности и связи художественных поколений в искусстве.

Изучение становления балетного искусства Мордовии связано с систематизацией значительного корпуса эмпирических материалов. На этом основании были составлены развернутые таблицы [см. : прил. (справ.); табл. №1–4], учитывающие синхронизацию событий и факторов историко-культурного развития закономерностей в театральной сфере. В связи с этим необходимо обозначить ключевые механизмы преобразований, позволяющие охарактеризовать фундаментальные качества этнопроцесса театрообразования и, в частности, специфику историко-культурного становления балетного театра в Мордовии.

В 1935 г. в Мордовской республике разворачивает свою деятельность Государственный русский театр музыкальной комедии. Одновременно в это же время развиваются сценические виды практик (музыка, балет, драматургия), передовыми идеями которых выступают характерные признаки театрального искусства Западной Европы и России советского периода. Эта методология способствовала углубленному эмпирическому анализу событий, именуемых в недавнем историческом прошлом отечественной культурой. Формируется защита передового народного театра и активизируется теоретическое осмысление различных видов и форм сценических художественных практик. Большинство из них реализовалось в работе этнотеатральных школ России, теснейшим образом переплетаясь с направлениями методического эксперимента. Происходил идейный поиск репертуара в творчестве крупных писателей, композиторов, художников, хореографов и театральных деятелей изучаемого времени. На этом фоне этнопластическая театральная сфера Мордовии – это сложный механизм культурно-исторических преобразований и художественного опыта западноевропейского театра, однако вобравший в себя и переосмысливший тенденции социокультурных и политических реалий России в разное время.

Тридцатые годы XX столетия яркие и динамичные в истории развития образовательной и художественной культуры Мордовии. В 1928 г. была подготовлена основательная платформа мероприятий для создания автономии мордовского края. В 1930-е гг. Мордовия обретает свою первую экономико-политическую самостоятель-

ность и преобразуется из автономного округа Средне-Волжского края в Мордовскую автономную область. Культурное строительство изучаемого времени, по сравнению с предреволюционным периодом, становится заметным явлением. Многие ученые (Е.И. Бакаев, М.В. Дорожкин, С.П. Кабаева и другие) называют его «первым этапом культурной революции» в Мордовии, связанным с важнейшими аспектами развития народного образования, науки, литературы, искусства и культурно-просветительской работы [см. : 209, с. 221–223].

На основании задач общей государственной политики и программы культурного развития советской России, в 1930-е гг. в городах и деревнях Мордовии активизировались творческие народные мероприятия, обусловленные равноправным объединением общества в «культурно-просветительные фронты». Широкое распространение в сельской местности получили праздничные молодежные игры и гуляния, массовое пение и пляски, «читка» рассказов и небольших статей из газет под открытым небом (практика «волшебный фонарь»), спортивные зрелищные выступления, сопровождаемые активным привлечением гармонистов, балалаечников и танцоров [см.: прил. (справ.). №232–234]. Развитие форм массового развлечения закреплялось системой творческих договоров между районными сельскими центрами и городскими театрами (а также с кинотеатрами) с целью организации сценических произведений концертного плана.

Подобная постановка вопроса открывает перспективный поиск исследования и целый ряд сопоставительных выводов, наметившихся в оценке образовательного уровня и культурной подготовленности местного коренного населения Мордовии до его вступления на профессиональный путь сценической театральной культуры. Проблема неграмотности населения и равноправия полов – это лишь некоторые проблемы из множества культурно-исторических и просветительных событий мордовского этноса, показывающие насколько еще неполноценным выглядело культурное пространство Мордовии 1920-х – нач. 1930-х гг. и как динамично стало формироваться движение образованного слоя культурной и художественной элиты в середине тридцатых годов XX столетия. Всего одно десятилетие разделяет эти два хронологических отрезка времени, но и их становится вполне достаточно, чтобы понять сравнительно-

диахронную связь в масштабах коренного переустройства общества. А именно, изменяются законы старинного уклада жизни мордовского народа, чтобы приблизиться и соответствовать новым требованиям современного советского государства.

Повсеместно в Мордовии при культурных отделах, союзных клубах и лекториях, библиотеках (избах-читальнях) организовываются первые драматические, музыкальные и хоровые (а также сольного пения) кружки, издательские и литературные группы, струнные и духовые оркестры, позволяющие как следствие активно разворачивать при них художественно-просветительные комиссии [там же; №18. Л. 2–7; №22. Л. 2–2(об.)], участвовать в организации олимпиад художественной самодеятельности [там же; №259а. Л. 4].

В документах архивных материалов за период 1920–1930 гг. [там же; №18. Л. 153–154, 155, 156, 157, 159, 160, 161–162, 192–192 (об.), 195–196] подтверждается острый характер проблем, вызванных нехваткой профессиональных культурно-просветительных учреждений, а также связанных с отсутствием специально оборудованных зданий для сценических художественных практик в Мордовии (в том числе и здания Городского театра в г. Саранске). Возможно, именно подобного рода обстоятельства послужили вескими причинами для вынесения законодательного по форме основания – отношения по вопросу рационализации церковных домов под культурные нужды населения не только в Мордовии, но и по всей стране. Вопросы эти, к сожалению, остались неисчерпанными и позже. В Мордовии Городской театр долгое время занимал здание бывшего кинотеатра, нуждающегося в капитальном ремонте [там же; №12. Л. 14–15, 31–35] с 1911 г. [там же; №114. Л. 11; №12. Л. 42–42 (об.)].

На понимание региональной специфики в области культурных преобразований провинции оказало другое, не менее важное обстоятельство, продиктованное положениями новой государственной образовательной политики. Важную роль в художественном развитии Мордовии в 1930-е гг. сыграли механизмы по налаживанию централизованных связей крупных столичных центров с малыми городами (последних – с селами и районными городскими центрами). Преобладание взаимообусловленного и конкурентоспособного роста городов и районов республики с различ-

ной долей обобщения глокализационных процессов культурной и просветительной направленности, в некоторых случаях прямо способствовало решению приоритетных задач образовательного и художественного уровня Мордовии в сфере театра [там же; № 2. Л. 330; №7. Л. 16–20; №8. Л. 5–29, 56–58, 65–65 (об.); №10. Л. 11, 19–22, 23–25, 28–31; №22. 4–6 (об.), 13–15; №30. Л. 1].

Заметная и твердая решимость Сектора искусств РСФСР и Отдела народного образования МАССР в 1930-е гг. проявляется в разработке совместных планов по преодолению положительного этапа «нового» культурного времени. Это была задача создать «...при облОНО (областном отделении народного образования. – Н.Д.)...штаб художественного обслуживания и руководства массовой художественной самодеятельностью с целью объединить культфронты.., а также художественных сил города и деревни: направление искусства – обслуживание важнейших художественных и политических кампаний, подготовка и переподготовка художественных кадров...» [там же; №4. Л. 7].

Первые десятилетия XX столетия – важный исторический этап в становлении и развитии культурно-образовательного пространства Мордовии, поскольку меняется само понимание художественной идеи в культурной модели традиционного общества. Народное (любительское) фольклорное творчество, преобразовываясь с «новыми» задачами государственной политической системы, постепенно отрывается от элементов архаического мировоззрения, а художественное и образовательное пространство обретает свою гражданственность и автономию. Вместе с тем, тенденции профессионализации в различных сферах общественной, культурной и художественной жизни носят глубоко неоднозначный характер, выявляя ограниченную специфику действий в аспекте региональной проблематики театрального искусства.

Особое историческое и культурное значение в ходе развития профессиональной деятельности культурных учреждений в Мордовии имеет положение Сектора искусств НКП (народного комиссариата просвещения) РСФСР, в котором сосредотачивается внимание на область преобразования театральных сценических работ и признается «своевременность» постановки вопроса о создании национального театра [там же]. Благодаря развернувшейся профессиональной деятельности писателей Среднего По-

волжья (с 1929 г.) стали регулярно подниматься задачи развития художественного литературного языка. Последнее обстоятельство несоизмеримо точно производит качественную экстраполяцию исторического и художественного процессов в область социокультурных перемен региона. Оно же транслирует их тесную и прямую связь с этапами профессионализации театральных процессов в провинции, в которых обозначился положительный вектор плюрализма по различным направлениям и видам сценических образовательных и творческих практик (музыка, драма, опера, балет, сценография и др.) [см. : прил. (справ.); табл. №1–4]. Между тем, следует признать, что до сих пор кроме одного опубликованного исследования Е.И. Бакаева, М.В. Дорожкина, С.П. Кабаевой «Культурное строительство в Мордовской АССР», которое положено в основу институциализации балетного искусства в Мордовии, архивные источники использованы не полно. Исходя из этого, в научный обиход диссертации введены документы ЦГА РМ (Центральный государственный архив) и ПАМО (Партийный архив министерства образования), открывающие довольно целостно (особенно с 1928 по 1933 гг.) ситуацию реальных фактов, целей, задач и положений по проблеме начального этапа организации образовательного театрального пространства в Мордовии.

В письме сектора искусств Наркомпроса РСФСР (13 нояб. 1930 г.), рекомендованном в отдел народного образования Мордовского Облисполкома, представлена полемика о задачах и возможностях становления профессионального этапа театрального искусства в Мордовии: реализация мер по созданию первого городского театра, а также формирование кадрового художественного руководства и исполнительского состава. Заместитель заведующего сектором искусств Н. Б. Этингоф и инспектор (инициалы не найдены. – Н.Д.) Симолин указывают на отсутствие в Мордовии постоянно действующих профессиональных учреждений культуры. «К настоящему моменту мы имеем только: 1. В Саранске...театрпрактикум (так в тексте. – Н.Д.) из 10 человек, в большинстве неподготовленных и даже полуграмотных. 2. Там же – руководителя – мордвина, имеющего 8 лет руководительной практики» [209, с. 221. №143]. Подобный отрицательный фактор является важным историческим свидетельством разрыва в управлении российской системы театрального образования и ее связей с национальными центрами в это время. Положение, которое впоследствии будет пере-

смотрено и коренным образом изменено по итогам внедрения шефских работ Государственного Малого художественного академического театра над драматическим театром Мордовии. В 1934 г. государственный академический Малый театр активно подключается к осуществлению первой необходимой помощи в сфере организации профессиональной подготовки и обучения талантливых национальных исполнителей (была создана специальная студия), инициативного обмена практическим опытом и вопросам художественной критики классического репертуара [см.: прил. (справ.) №7. Л. 31; №195; №213. Л. 46(об.); №214; №216. Л. 6(об.); №219. Л. 26(об.); №221; №222. Л. 28(об.); №238. Л. 85(об.)].

Напомним, в Саранске до революции (учитывая опыт становления и развития оперного искусства в с. Судосеве) известны: традиция семейных династий (Брониковских, Кубанцевых, Токаревых, Петерсонов, Сыромятниковых), особенно отличившихся в зрелищном и театральном искусствах; с каждым годом набираемая широту деятельность народного любительского театра (ведущая свои истоки от уличных и ярмарочных увеселительных мероприятий); «Общество любителей изящных искусств» (председатель Л.Н. Кузовков, 1904), видевшее своими первоочередными задачами материальную поддержку театральных вечеров и развитие серьезного (классического) репертуара народного театра в Саранске. Из старейшин Совета Общества происходили первые театральные деятели и представители ранней театральной критики: М.С. Баталина, О.Ф. Брониковская, Н.И. Кубанцев, П.А. Протопопов, Н.И. Соколов, И.А. Сыромятников, В.Л. Шпейри и др. [там же; №98. Л. 15, 17]. Свободное творчество многочисленных заезжих передвижных трупп в целом было характерно для Мордовии, но ввиду отсутствия популярности и развития в Саранске частных театральных монополий (в отличие от г. Пензы), они не составляли конкуренцию последним.

Несмотря на самобытное наследие национальных традиций, заложенных в уникальной и неповторимой природе этнического фольклора, в Мордовии первых десятилетий XX в. объективно сложно говорить о «готовых» местных художниках, литераторах и композиторах, тесно сотрудничавших с театром. Национальную школу сценической драматургии, режиссуры и профессиональной исполнительской этики артистов еще только предстояло сформировать.

В изучении архива документов ЦГА РМ по вопросам становления профессиональных театральных учреждений и подготовки артистических кадров в г. Саранске в системе различных видов (музыкального, оперного и драматического) искусства обнаружены проблемы хронологического, типологического и текстуального характера.

Документально установлено, что начиная с 1930 г. ведут свое летоисчисление нынешние современники – Государственный музыкальный театр им. И. М. Яушева и Государственный русский драматический театр Республики Мордовия. При этом выявлены четыре даты и несколько одноименных названий учреждений (по принципу текстуального, хронологического и типологического порядка):

1930 г.

- музыкально-драматическая студия
- техникум («теапрактикум»)
- музыкально-драматический практикум

1931 г.

- техникум, при нем отделения подготовки инструкторов

1932 г.

- музыкально-драматический техникум
- упоминание о педагогическом техникуме

1933 г.

- музыкально-драматический техникум (намечен по плану реорганизации музыкально-драматической студии).

Проблема состоит в том, что отсутствие точной даты возникновения музыкально-драматического театра и ее мотивации культурно-образовательными процессами в области становления музыкально-драматической студии и техникума, в целом, приводит к нарушению деталей исторической периодизации феномена «школа». Последнее не позволяет утверждать о синхронизации некоторых событий в указанное время. В частности, в располагающих информацией фондах архива ЦГА РМ за 1930 г. нет документов, подтверждающих одновременные или параллельные практические работы, развернувшиеся в деятельности двух официально упомянутых учреждений искусства: музыкально-драматической студии и техникума («теапрактикум») [там же; №4. Л. 7]. Возможно, это было одно и то же учебное заведение под

названием «музыкально-драматический практикум». Но «школ» в значении самостоятельного учебного театрального подразделения, либо «техникум» отсутствует даже по статистическим отчетам газетных хроник (1930–1931 гг.).

Почему же существуют подобные хронологические и текстуальные разночтения? Причин может быть множество. Основной версией можно считать попытку выдать исполнительными представителями организационных комиссий ОблОНО «желаемое за действительное».

Разные корректурные списки, существующие на страницах архивных документов, свидетельствуют: во-первых – об одном и том же исходном историческом этапе формирования и названии типа учебного заведения, но разными способами; во-вторых – абсолютно разных типах учебных заведений. Однако это всего лишь допущения по документам печатным и письменным, в которых варианты сокращений не дают точного толкования о типологии развития и реальном названии учреждений.

Итак, музыкально-драматическая студия [там же; №11. Л. 35]. Подготовительный набор кадров в нее начался в 1930 г. (именно эту дату, можно считать основанием данного учебного театрального заведения). «1/IX – <19>30 года (как видно, месяц сентябрь тоже не соответствует июлю, упомянутому в источнике [там же; №173. Л. 370]) т. Органов организовал муз-драмстудию...» [там же; №22. Л. 45]. Однако иногда летоисчисление ведется не по первому набору воспитанников, а по первому признанию общественностью открытых показательных результатов художественной деятельности учреждения, как это собственно, и, произошло с музыкально-драматической студией. Из личного фонда архивных документов композитора Л.П. Кирюкова:

1931 г. – заведовал учебной частью музыкально-драматической студии [там же; №100. Л. 2]:

– силами студийцев был дан первый образцовый сценический концерт [там же; №171. Л. 370]. В этом концерте участвовал будущий солист театра и первый профессиональный национальный оперный певец И.М. Яушев (его имя с 1993 г. и по сей день носит Государственный музыкальный театр Мордовии);

– достаточно часто указывается в документах как отправная точка отсчета в основании исторической даты становления музыкально-драматической студии.

На практике «техникум» мог существовать гораздо позже, чем это засвидетельствовано хронологически в письме (1930 г.), но ни в первом, ни во втором (1933 г.) случаях мы не находим прикладных подтверждений даты его основания (в частности, программ обучения, репертуара, наконец, персоналий). Так, теряется историческая нить между внешними признаками развития культурного учреждения и официальными следствиями его организации.

Наконец, наблюдается сильный разброс в определении целей и задач данного заведения и различных позиций в названиях: «техникум (теа<гр->практикум)», «техникум» (музыкально-драматический), «техникум» как база для формирования инструкторов художественной самодеятельности и педагогический техникум; «техникум» как «музыкально-драматический практикум». Эти различия между ними ясно обнаруживаются и *после реорганизации музыкально-драматической студии*. Она и есть ориентир в становлении «школы» как профессиональной работы и воспитания первых квалифицированных художественных кадров в Мордовии. Датой же основания музыкально-драматического техникума может быть признан порядок хронологического отсчета, следующий за 1930-ым и 1931-ым гг. [там же; №179. Л. 122(об.)], но не 1933 г., а, следовательно, исключительно и только 1932 г., о чем свидетельствует: во-первых, З.А. Зайчиков (новый руководитель); во-вторых – документы по аттестации работников культуры и искусства, и газетное приложение объявлений. В-третьих, феномен мордовской национальной труппы, просуществовавший в истории становления и профессионализации театральных процессов Мордовии относительно короткий отрезок времени [там же; №5. Л. 12; №2. Л. 330; табл. №1].

И только годом позже (1933 г.) музыкально-драматическая студия переходит в статус музыкально-драматического техникума [там же; №1. Л. 222]. Тем не менее, это все-таки произошло годом раньше. Возможно, именно причины «форсированной» подготовки и повлияли на определение временных границ реорганизации музыкально-драматической студии в техникум не в 1933 г., а в 1932 г. [там же; №63. Л. 45]. В исследовании по культурному строительству Мордовии находим

аналогичную формулировку: «В октябре 1932 года в Саранске открывается Мордовский музыкально-драматический техникум» [196, с. 372].

На основании сравнительно-диахронного анализа, можно констатировать, что техникум в значении «театрпрактикум» и техникум музыкально-драматический в системе учреждений искусств Мордовии – не одно и то же учебное заведение.

В 1930 г. театрпрактикум как самостоятельный объект обучающей деятельности мог существовать на правах «творческой лаборатории» (музыкально-драматической студии) при Городском театре г. Саранска, а также при «каком-либо» еще техникуме (но точно не музыкально-драматическом, поскольку в это время функционировала только студия). Составитель документа – заведующий массовым сектором <искусств> Давыдов (инициалы не найдены), называя его театром практикумом, вводит в исторический контекст названия интерпретацию, указывающую на дополнительные качества его типовой формулировки: «Техникум (театрпрактикум)...» [см. : прил. (справ.) №4. Л. 7]. Считая нормальным связывать принадлежность двух (возможно и противоположных друг другу) процессов профессиональной работы (в этом качестве могли выступать и педагогический техникум, и любой другой профиль заведения) в качестве воспитательной базы для подготовки инструкторов художественной практики в 1931 году.

Культурно-исторические события на основе архивных документов, выявляют этапы становления сценической «школы» как феномена. Логически можно установить только то, что в 1930 г. «театрпрактикум» и «музыкально-драматический практикум» – это одно и то же учебное театральное заведение, но пока еще далеко не «техникум», а значит – собственно музыкально-драматическая студия и/или ее аналог. Текстуальная интерпретация названий могла существовать и по причине уровня образованности зачисляемых кадров. Так, в музыкально-драматический техникум в 1933 г. на вокальное и драматическое отделения принимались: «на 1-ый <основной> курс – окончившие семилетку и на подготовительный – имеющие образование не ниже пятилетки» [там же; №183. Л. 58(об.); подробнее о преподавании учебных дисциплин в муз.-драм. техникуме см. : там же; табл. №1 за 1930-е гг.]. Такая же специ-

фика организации в структуре профессиональной работы могла распространяться и на музыкально-драматическую студию.

Таким образом, в 1930-е гг. институциональное становление танцевального искусства Мордовии имеет неоднозначную картину. В первую очередь, институционализация коснулась сфер (вокального, оперного, музыкального и драматического) искусства, в которых танец выступал всего лишь вспомогательным (а не основным) инструментом укорененности этнопластической исполнительской культуры. Отсюда и закономерная расстановка преоритетов в преемственности художественных механизмов «школа». Первые профессиональные национальные актеры – это воспитанники Малого театра: Г.Е. Вдовин, П. <. Видманов, Е.И. Гришунина, С.И. Колганов, Н.Ф. Костюшов, К.М. Тягушев и др. В дальнейшем они составили основу театральной драматической труппы. На сцене уже в конце 1930 – сер. 1940-х гг., шли успешно оперы, поставленные силами талантливых учеников и выпускников П.А. Органова «Евгений Онегин», «Фауст», «Русалка», «Царская невеста» и мн. др.; драматические произведения русской (А.Н. Островский) и советской классики (А. Корнейчук, Н. Погодин, К. Тренев, Д. Фурманов), национальной драматургии – П.С. Кириллов («Литова» автор музыки Л.П. Кирюков; «Два брата», «Учительница»), В. М. Коломасов («Прокопыч», «Норов-ава ды вечкема»), «Несмеян и Ламзурь» (музыка Л.П. Кирюкова, либретто А.Д. Куторкина) и др. Выделились исполнители главных ролей (в драме – И.П. Аржадеев, П.А. Асташкин, В.А. Зорин, С.И. Колганов и др., в опере – М.М. Альбова, В.С. Киушкин, А.А. Рослякова, Т.Я. Ситникова, И.М. Яушев).

Особое место в становлении и развитии организаторского, образовательного и творческого руководства в сфере музыкально-драматической культуры Мордовии исследуемого времени занимает личность П.А. Органова. Получив законченное высшее художественное образование в Санкт-Петербургской консерватории по классу пения знаменитого профессора С.И. Габеля [там же; №63. Л. 43], Органов обладал широким кругозором и профессиональной развитой интуицией как поставить театральную работу артистов (в том числе и воспитать их) в селах и городах Мордовии [прил. Ж., тема №23а; 121; №63. Л. 43–49]. Будучи научным деятелем в сфере музыковедения и одним из первых крупных педагогов столичного масштаба, он начал ак-

тивно привлекать местных талантливых самородков из крестьянской и рабочей среды (кстати, он же был и одним из первых музыкальных наставников И.М. Яушева¹⁹, разглядев его талант еще в самом юном возрасте) для подготовки профессиональному сценическому исполнительскому искусству на периферии [см. : 209, с. 370].

Из личного фонда документов Г.Е. Вдовина (отец мордовского композитора Г.Г. Вдовина) – очевидца и участника рождения музыкально-драматической студии в Саранске, известно: «...В первом наборе приняли участие триста человек, но из них было отобрано всего восемнадцать» [Прил. (справ.) №99 (предисл. не пронумеровано)] кандидатов. По официальным источникам (ЦГА РМ) выясняется, что в 1932 г. в Саранск «на формирование нового учебного заведения – музыкального драматического техникума...» [там же; №67. Л. 98(об.)] был приглашен З.А. Зайчиков.

Следует подчеркнуть, что основав в Саранске музыкально-драматическую студию, Органов тем самым положил начало стабильной театральной традиции в Мордовии, благодаря которой началась непрерывная подготовка местных сценических артистических кадров. Установился необходимый баланс между двумя важными для театра процессами: начальный этап воспитания кадров (обучение техникам драматического, оперного и музыкального искусства; кристаллизация метода сценической педагогики и сохранение при этом потенциальных качеств личности национального актера–исполнителя), а с другой стороны – формирование прочной репертуарной программы спектаклей, ориентированной на академический профиль.

Профессиональную творческую деятельность Органова необходимо рассматривать как важную доминанту в становлении и укреплении единства сценического обучения и художественного театрального творчества в аспекте этнокультурного наследия мордвы – «школа». Во-первых, он перенес традиции и «насадил» культуру академического метода обучения музыкальному и оперному исполнительскому искусству; во-вторых, способствовал становлению «школы» как учебного заведения, где мастерство воспитывается и передается от учителя к

¹⁹ «Заслуженный артист республики И.М. Яушев, в юности любивший слушать Ичалковский хор т. Органова за 11 километров, вступил на путь пения в первую очередь под влиянием и при поддержке т. Органова, через посредство своего дяди, извлекшего И.М. Яушева из недр с. Лобасков и направившего на учебу (сначала в Горький, где он и жил 2 года у дяди т. Органова)» [Прил. (справ.) №63. Л. 47–48].

ученику (в последствие «от ученика» к ученику и т. д.), а также способами индивидуального и массового практического самообразования.

Ранее, в условиях передвижной деятельности музыкального и драматического театров, в Мордовии не было возможности активизировать постоянный состав местных трупп, а это накладывало отпечаток на ограниченные ресурсы художественной практики артистов при составлении программы репертуара. С открытием же музыкально-драматической студии, определенно четко обозначились перспективные границы развития стационарных ресурсов театрального обеспечения: 1) учебные и культурные заведения, 2) местные кадры, 3) усиление творческого потенциала и начало собственного поиска репертуарного вектора идей, исходя из наследия классической художественной (литература) и музыкальной драматургии, как русских, так и зарубежных авторов.

В 1930-е гг. Сектор искусств Наркомпроса РСФСР, разрабатывая совместные действия с Отделом народного образования Мордовской автономной области, принял ряд решений по созданию и реализации программы национального сценического искусства. В это время плодотворное содействие происходит в сфере разработки театрального репертуара и его ориентиров на *малые формы*. Программа репертуара должна была опираться на «оригинальную» (согласно принятой в документах расшифровке – «национализированную») драматургию и музыку [там же; №180. Л. 30(об.)]. Однако «школа» национальной театральной драматургии, способная вместить в себя самые актуальные проблемы искусства конца XIX – нач. XX вв., а также множество восстановленных и художественно переосмысленных исторических событий предыдущих эпох, пока еще не была готова выдвинуть из своих рядов состоявшиеся профессиональные национальные кадры и объединить их в союзы опытных театральных писателей, драматургов и композиторов, кроме начинающих авторов (как в исполнительской, так и постановочной практиках). Лишь за некоторым исключением, упомянутого выше свидетельства (документ Сектора искусств РСФСР) встречаются конкретные указания о мотивах предпринимаемых действий в данном направлении: создать специальную авторскую группу, которая «вместо писания (так в тексте. – Н.Д.) больших пьес для будущего театра...получает задание создать репертуар малых

форм, используя главным образом национальные местные темы и условия» [там же; №4. Л. 1]. Данный путь, по мнению представителей руководящего Сектора искусств РСФСР, позволил бы качественно и стабильно укреплять практику подготовки театральных (в особенности, драматургических) кадров на периферии.

Следует указать еще на одну важную особенность институционализации: формирование художественного руководства мордовской театральной бригады, в его состав должны были войти местные начинающие писатели, переводчики, «мордвин-консультант и русский квалифицированный драматург» [там же]. Данная бригада создавалась целенаправленно при национальном репертуарном центре (организуемом в Москве), основными требованиями для которой являлись «снабжать мордовские передвижки квалифицированными кадрами и репертуаром, а также держать творческую связь с вашей (национальной мордовской. – Н.Д.) литературной группой» [там же].

Однако можно ли в целом утверждать об окончательном этапе становления профессиональной театральной деятельности в Мордовии начала 1930-х гг., даже если цели и задачи постановки театрального дела определялись на уровне положений программы развития культурной политики и искусства РСФСР?

Объективно, нет. Отсутствие целостных механизмов по разработке и проведению театральной реформы, опирающихся на линию художественных достижений *собственной национальной политики в области сценического искусства* (традицию методов национальной драматургии, режиссуры и исполнительской культуры артистов), влечет одностороннее понимание целостности и объективности задач по формированию этнопластической театральной среды как единого историко-культурного и социального пространства. Однако в 1930-е гг. в Мордовии речь идет исключительно о процессах становления профессионального театрального искусства, тогда как реформирование – это более сложный процесс позиционных утверждений, обусловленный уже существующими практическими результатами.

Уникальность феномена «школы» в театральном искусстве Мордовии состоит еще и в том историческом аспекте, что механизмы различных сценических видов театральных практик (драма, опера, балет, сценография и др.) во многом совпали по времени с разработкой и образовательными процессами в области орфографии и

грамматики литературного национального языка. А, поскольку, в начале первой половины 1930-х гг. художественный язык только начинает обретать свои независимые основания в литературе, музыке, живописи и скульптуре – определенно точно нельзя говорить и о его потенциальных возможностях в пользу каких-либо сценических ориентиров. Тем более, преждевременно утверждать о том, что уже сложилась «школа» как сфера пластического творчества и практических экспериментов в пределах художественно-эстетических законов театральной работы. Обозначились всего лишь некоторые механизмы (условия и средства) ее исторического существования и выкристаллизации. Однако с определенной точностью можно констатировать, что именно в начале – сер. 1930-х гг. в Мордовии обозначились отдельные перемены и элементы инновационного характера в национально-культурном образовании. Развитие языка «этнопластической лаборатории» шло в активном освоении законов театрального творчества в лице первых (в том числе национальных) деятелей сценического искусства. Это профессиональные композиторы – Л.И. Воинов [там же; №67. Л. 98], Л.П. Кирюков; дирижеры – А.А. Кремлев, Л.С. Мандрыкин, В.Д. Тарский, В.И. Новицкий; музыканты и преподаватели – З.А. Зайчиков, П.А. Органов; режиссеры (опера) – Б.А. Таллер; художественный руководитель драмы – А.А. Шорин; балетмейстеры – Н.Е. Дубровская [там же; №6. Л. 9–10(об.)], А.М. Крамовский [там же; №62. Л. 3(об.)], режиссер балета – Л.Д. Арригони [там же; Л. 72(об.)]; скульпторы – И.Н. Абрамов, М.И. Нефедов и художники – Ф.В. Сычков [там же; №72. Л. 31]; театральный художник (опера) – Б.И. Росленко-Риндзенко [там же; №25. Л. 62]; певец – И.М. Яушев; писатели – М.А. Бебан, Н.Л. Иркаев, П.С. Кириллов; артисты (первые воспитанники школы Малого театра) – П. \diamond. Видманов, Е.И. Гришунина, С.И. Колганов, Н.Ф. Костюшов, К.М. Тягушев; артисты балета – 1-я солистка Т.Л. Михайлова, солистка А.Н. Петрова, солисты – П.А. Рябов, С.В. Топсон, кордебалет – Н.А. Алексеева, М.В. Маскаев, В.С. Подстегина, С.Л. Снегальская [там же; Л. 63(об.); табл. №2]; театральные критики – Р. Дмитриев, Л. Злобинский, Н. Клементьев, Н. Райский; историки и фольклористы – М.Е. Евсевьев и мн. др.). Под их влиянием в различных направлениях театральных практик стали прорабатываться самобытные признаки национального эпического и культурного героя, рождающего

уникальный художественно-эстетический сплав образной драматургии и сценического текста. Были заложены базовые основы начального этапа в элементах «школы» как исполнительской традиции и драматургии, способные выявить глубину авторского стиля, поиска тем и методов работы этнопластического театра Мордовии, определить его культурную и художественную нишу относительно других национальных театральных центров.

В 1929 г. в Мордовии состоялся Первый съезд пролетарских писателей Среднего Поволжья. С 1933 г. творческие встречи, а также научные и методические семинары по литературе становятся регулярными. На второй языковой конференции (1934 г.) проблемы грамматики мокша и эрзя языков перекидываются и на область формирования творческого метода, связанного с особенностями литературных языков мордовского этноса. Затрагиваются пограничные стороны взаимодействующих в системе театрального искусства образовательных процессов – литературного (художественного) языка и его сценической интерпретации. Можно утверждать, что данный этап стал переломной вехой в истории формирования «школы» как феномена культуры этнопластического языка. Впервые явилась возможность рассматривать художественные процессы в связи с исполнительской культурой артистов, причем, не только в пределах мастерства сценической речи, но и, что, немаловажно, пластического выразительного движения при тесном соотношении задач литературной и театральной драматургии.

Ранний этап институализации театрального искусства (1930-е гг.) связан с обнаружением грамотного вектора: тесное сотрудничество музыкального театра с Институтом Мордовской национальной культуры при Облисполкоме (реорганизованного в 1937 г. в научно-исследовательский институт языка, литературы и истории). Далее следовал длительный по времени и неоднозначный по содержанию этап художественно-эстетического освоения национальной темы через механизмы сближения литературной и музыкальной драматургии с законами сценической техники²⁰. Наконец, создание этнопластического языка в исполнительской культуре артистов

²⁰ «...слово, но только не ораторское, а сценическое музыкально-драматическое –...оно усиливается в своем воздействии...всеми средствами сценической и музыкальной техники “...”» [Прил. (справ.) №180. Л. 30(об.)].

(будь-то драма, опера или балет) в тесном пересечении художественно-эстетических задач и достижениями отечественной театральной культуры и искусства. Объективно о формировании сценической школы в театральном искусстве Мордовии можно говорить только с начала 1930-х гг., благодаря постепенно наметившемуся отрыву фольклорных исполнительских практик от народной самодеятельной среды.

Адаптирование аутентичного материала народных традиций и устно-поэтического наследия (т. е. «натуральной» природы «представленческих» техник) в условных границах сценического пространства оказалось куда более сложным и противоречивым препятствием. В диалектике творческих театральных процессов не все пластические исполнительские тексты (имеется в виду обрядовые и исконно фольклорные, а также заново создаваемые по их подобию художественные образцы в литературе, музыке, живописи и танце) могли дать художнику необходимую почву для переосмысления и воплощения их на сцене. Поскольку не все фольклорные традиции обладали потенциальной цельностью для переосмысления их в границах грамотного и высокого уровня пластической идеи, драматургической эстетики жанра и академических законов художественного стиля. Об этом, в частности, свидетельствует критика, в которой представлен разбор музыки, драматургии, сценографии, а также вокальных и балетных постановочных работ из репертуара первых национальных театральных произведений («Охотник Бажут», «Литова», «Несмеян и Ламзурь», «Дана» [подробнее о создании творческой группы и конструировании строя балетного произведения: литературный первоисточник (либретто), оперно-хоровая и балетная музыка см. : там же; табл. №3, иск. текст «Моро Ратордо» (1944 г.)], «Норов-ава ды вечкема» и мн. др.) [там же; №114. Л. 1; №12. Л. 3(об.), 9(об.), 52–53(об.), 57, 64, 83–84].

В профессиональном становлении сценического искусства и развитии вектора исполнительского мастерства в жанре национальной музыкальной драмы показательно творчество композитора Л.П. Кирюкова [там же; №100. Л. 2]. Первоначально, основанное на собирании фольклорных традиций, художественной обработке и стилизации устно-поэтического творчества, создании первых сборников народной мордовской музыки [там же; №25. Л. 75–77], данный этап культурной истории Мордовии ознаменовал собой рождение первых национальных опер. «Литова» – впервые

речь о сценической версии музыкально-драматического спектакля восходит к 1942 г., в этом же году произведение было утверждено в репертуаре новых постановок театра. Премьера спектакля состоялась в 1943 г. [там же; №68. Л. 91]). Первые работы над созданием либретто и музыкального материала оперы «Несмеян и Ламзурь» [там же; №115. Л. 35–35 (об.), 46, 49] развернулись в 1941 г. В программе репертуара спектакль был утвержден в 1943 г., а его первый показ прошел в 1944 г. [там же; №27. Л. 188].

Таким образом, культурно-образовательные процессы в сфере формирования «школы» театрального искусства Мордовии в первые десятилетия советской эпохи заявили о себе собиранием и воспитанием артистических сил, вступающих на новый путь освоения и обрисовки академических сценических образов; задачами институализации – создания специализированных театральных помещений (Саранский городской театр) и первых образовательных учреждений искусств (музыкально-драматическая студия (1930 г.)), музыкально-драматический техникум (1932 г.), подготовкой инструкторов сцены (пения и драмы). Начиная с 1936–1937 гг. можно утверждать об активных механизмах социализации в сфере театра, а именно об укреплении общественной, творческой и культурно-просветительской работы между профессиональными артистами, художественными коллективами [там же; №7. Л. 32, 33, 34] и учащимися школ г. Саранска [там же; №356–357]. Эти обстоятельства в значительной мере мобилизовали новую линию идейного репертуара, способствовали развитию актерского исполнительского мастерства в академическом и этнопластическом направлениях сценического художественного творчества. Характерной чертой развития пластических видов и жанров театрального искусства (музыка, драма, литература, опера, балет и др.) в Мордовии 1930-х гг. становится их прямое следование *историзму художественного мышления*, хотя и с огромными временными дистанциями в задачах воплощения эстетических принципов исполнительских театров. Последние были детально проработаны и широко развернулись, как синтетические художественные практики на основе исторического опыта русской и зарубеж-

ной драматургии²¹. В контексте профессионализации пластического искусства как целостного художественного организма: литература, музыка, драма, живопись, скульптура (значительно позже к ним присоединяется балет) объединяются, чтобы создать единое этнопластическое пространство сценического языка искусства. Понятие «школа» в рамках целостного художественно-эстетического механизма есть неотъемлемая структурная компонента в диалектическом соотношении сферы обучения и творческих практик квалифицированных сценических (музыкальных, драматических, оперных, хореографических) кадров. Эти процессы регулировали образовательные программы и воспитательные методы профессиональной деятельности местных и столичных (приезжих) педагогов в Мордовии.

Обоснуем историю становления профессионального балетного творчества. Учтем изложенное выше, как предтечу в дифференциации будущих видов театральной деятельности в хореографической сфере, поддерживаемых механизмами институционализации знания и в свою очередь базирующихся на основах феномена «школа» в пространстве пластического театра этноса. В таком широком применении практик, сформировавшихся в рамках институтов – музыкально-драматическая «студия», «практикум», «техникум», «училище» выделить носителя узкой функции – танцовщика или артиста балета гораздо сложнее, поскольку он не располагает в полной мере комплексом самостоятельных средств специализации. Опираясь на позиции современных наук: истории и теории хореографического искусства, прикладной культурологии и искусствоведения попытаемся выстроить собственный поиск и методологию этнотеатральной специфики балетного искусства Мордовии.

²¹ В данном случае можно определить источник происхождения профессиональной школы национальных актеров Мордовии в области драмы, в которой переплетаются две исполнительские традиции. Первая – это основы сценической образности и линия метода К. С. Станиславского, вторая – выразительная школа игры актеров «старого» русского театра. Драматическая труппа театра в 1935 г. становится подшефной Малого драматического театра. С ней работают драматург и директор Государственного Академического Малого театра С. Амаглобели, известные режиссеры (С.И. Каминка, Б.И. Никольский, Н.Б. Этингоф), художники (художник-артист Н.В. Бударин), заслуженные артисты республики (Н.Н. Рыбников и др.) и исполнители (Б.П. Бриллиантов, Н.О. Григоровская) из Москвы [подробнее см. : прил. (справ.) №237. Л. 85(об.)–86(об.); №238. Л. 85(об.)]. Наиболее талантливые артисты из национальной мордовской труппы продолжают обучаться сценическому движению и актерскому мастерству в специальной театральной группе при Малом театре. В 1942 г. кандидат искусствоведения М. Львов отмечает в статье «Смотр национальной культуры Мордовии»: «Не касаясь зрелых исполнителей Ивановой и заслуженного артиста МАССР Колганова, можно сказать, что актеры Аржадеев, Тягушев, Коломасов, Костюшов, Гришунина и Гришина – это костяк мордовского театра... – это ценные силы и для мордовских, и для русских спектаклей» [там же; №262. Л. 4].

Несложно предположить, что в основе централизованной культурно-просветительской работы, развернувшейся в советское время, были заложены едва ли не основные способы будущей профессиональной специализации общества. Танцеобразовательная функция в системе этнопластического искусства провинции располагала всеми необходимыми для этого правами. Однако процесс ее становления в рамках института знания не мог являться стихийным и самоорганизующимся процессом. В том-то все и дело, пока не сформировались исторически главные механизмы управления и классического обеспечения ресурсов пластического театра – театральная музыка и литература, живопись и драматургия, говорить о полноценном балете в Мордовии не правомерно. В балетоведении и искусствоведении подобный ракурс исторической проблематики не новый. Новыми будут являться непосредственно предшествовавшие выкристаллизации балетного театра признаки и способности, ранее отсутствующие в провинциальной культуре и этнохудожественном быте мордвы. Первые – связаны со становлением и исторической периодизацией музыкального театра как социокультурной деятельности этноса применительно к региональной специфике. Вторые – с созданием высокохудожественных произведений музыкальной сценической культуры. Третьи – со спецификой балетмейстерского процесса, заключаемого в хореографическом стиле мастера, уровне владения им академической (программностью элементов) и индивидуальной творческой культурой, а также обусловленный выбором источника средств собственный метод практической работы. Четвертые – образуются под влиянием совокупных черт природной и профессиональной культуры сценического творчества: техника и исполнительское / актерское мастерство как феномены произрастания художественно-эстетической активности в искусстве танцовщика.

Архивные данные свидетельствуют о том, что процесс становления балетного искусства Мордовии во многом носил дифференцированный характер, основными формами которого являлись смешанные виды танцевальной (постановочной и исполнительской) деятельности: вставные номера в оперетте, комедии и драме, отдельные номера концертного плана [см. : Прил. (справ.); табл. №3–4]. Но вот художественного сценария балета, описывающего самостоятельные хореографические образы и харак-

теры, долгое время не было. Это говорит о том, что свойственные этнопластическому профессиональному театру поэтические средства хореографии и собственно приемы техники этнотанца долгое время не могли создать на своей «территории» высокого стиля искусства. Вместе с тем, абсолютно точно можно выделить корреляционные стороны историко-культурного и искусствоведческого анализа в основах данного феномена. Путь профессиональной дифференциации балетного творчества протекал в контексте: а) специфики региональной формы организации театральной деятельности; б) социальных механизмов провинциального театрального пространства; в) процессов идентификации в сфере пластических видов искусства. А именно: *от театра оперетты* (театр музыкальной комедии, основу которого первоначально составляли бывшие украинские артисты драмы) *к самой художественности смысла и драматургии выразительной формы языка произведений оперного и балетного жанра*. Убедительные эмпирические мотивы данной трансформации находим в многочисленных, а порой даже «зашкаливающих» ступенях неоднократной исторической периодизации театра. Следует отметить, что основные источники и средства в создании профессионального балетного творчества Мордовии не имели четкого вектора художественно-эстетических преобразований (например, программы театральной реформы), а также последовательности в процессах институализации, а, соответственно, и не могли первоначально обеспечивать того качества художественной технологии, которыми обладали столичные и центральные города бывшего Союза. Государственный театр Мордовии то и дело реорганизовывался: из Русского театра музыкальной комедии (1935 г.) в оперно-балетный (1937 г.), из оперного и балетного путем ликвидации и преобразований в объединенный театр драмы со смешанным репертуаром оперы и драмы (1941 г.), затем вновь ликвидируется и реорганизовывается из театра Музыкальной драмы в отдельный театр оперы (1943 г.). В 1945 г. документально театр проходит по статусу как музыкально-драматический, а уже в 1946 г. были образованы два самостоятельных театра: театр оперы и балета и театр драмы. Наконец, ликвидация статуса театра оперы и балета приводит вновь к перестроению его тарификации по типу деятельности театра оперы и музыкальной комедии (1948 г.), а из театра музыкально-драматического (1954 г.) в театр музыкальной комедии (1969 г.) [подробнее о

реорганизации театра см. : прил. (справ.); табл. №1]. В период с 1969 по 1990 гг. изменений в структуре названий театра и его подчиненности (Министерство культуры МАССР) не обнаружено. В настоящее время в Республике Мордовии функционирует музыкальный театр, именуемый в честь первого профессионального национального певца оперного плана И.М. Яушева.

Обоснуем основные линии развития балетного искусства Мордовии, исходя из панорамы исторического опыта и экстраполяции этнопластических методов работы театра в свете социокультурных и художественных феноменов провинции.

1930-е гг. Указанное время можно назвать этапом активных перемен и больших преобразований, затронувших провинциальное театральное пространство Мордовии. Несмотря на то, что в 1930 г. в Мордовии пока еще не было самостоятельного музыкального театра, на ее территории работает передвижная опера с балетным отделом, штат и репертуар [там же; табл. №1–2] которой представляются интересными для историко-искусствоведческого дискурса. В основном составе передвижного театра были задействованы артисты из оперных театров г. Москвы, г. Самары и др., а репертуар составлен из произведений классического наследия, на котором выстроится и будет держаться академическая программа современного музыкального театра РМ («Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Царская невеста», «Мазепа», «Демон», «Паяцы» и мн. др. [там же; Газет. фонд за 1930-е гг.]). До образования Русского театра музыкальной комедии МАССР (1935 г.) в периодической печати встречаются редкие сведения персонального происхождения о работе балетмейстеров, но, к сожалению, они не являются полными. В газетном материале о работе передвижной оперной труппы в Саранске «под руководством <Ф.> <П.> Вазерского...крайУЗП» от 1931 г. сообщается: «Труппа состоит из 58 человек, имеет свой симфонический оркестр и балет» [там же; №175. Л. 13(об.)]. По причине неполных сведений о постановке балетмейстером ◊. ◊. Барским танцевальных номеров в опере «Холопка» становится не ясно: был ли он постоянным балетмейстером в штате театра и имел ли он прямое отношение к деятельности передвижной оперы изучаемого времени. Подобный учет сведений, безусловно, помогает проводить некоторую историко-социологическую статистику (в частности, персонального уровня учета работников

сцены), но с трудом позволяет выявить преемственные механизмы в становлении исполнительской культуры танцовщиков, а также форм и методов хореографического знания – наследия академической школы.

В 1935 г. в г. Саранске открывается Русский театр музыкальной комедии МАССР (директор В.И. Новицкий; главный дирижер и режиссер А.Н. Александровский; режиссер С.П. Медведев; художник Л.В. Светлов) [там же; табл. №1]. В это время танцевальные специальности во многом были совмещенными, что не могло не сказаться на характере массовой и произвольной деятельности исполнителей [там же; табл. №2 за 1935–1936 гг.]. В основном, ими были артисты оперы и драмы. Известно и о том, что А.М. Крамовский – первый балетмейстер Русского театра музыкальной комедии совмещал две специальности: актера драмы и танцовщика [там же]. Однако, несмотря на объективные трудности (репертуар и кадровое обеспечение: подбор артистов хора и оркестра), с которыми столкнулись первые художественно-руководительские и исполнительские составы театра, танцевальная труппа уже носила самостоятельный статус и называлась балетной. Ситуация изменилась в позитивную сторону в 1936 г., когда исполнительский штат артистов пополнился новыми кадрами и вырос в количественном отношении с пяти – шести человек до тринадцати [там же], хотя и он не исключал примеров стихийного пополнения коллектива. В рамках становления провинциальной театральной специфики штатов, это означает, что доработка персонала балетной труппы, в целом, не отличается от сценария географии, в рамках которого проходили гастрольные выступления артистов. Соответственно, в тех городах и областях, где организовывалась репертуарная деятельность и концертные мероприятия театра, там и производился набор новых участников балета (1935–1936 гг. – это г. Вольск, Базарный Карбулак, Сасово, Сызрань, Чапаевск, Краснодар, Ворошиловград [там же; №7]). Главное то, что Русский театр музыкальной комедии постепенно решает выполнение задачи, поставленной Сектором искусств РСФСР от 1930 г. о подготовке фундамента «национального стационарного театра» [там же; №4. Л. 1] и переходит *из передвижного типа на стационарную деятельность*. Состав коллектива в ранжировании исполнительских трупп более или менее уравнивается постоянной численностью и стабильной

квалификацией артистов: солисты (ведущий состав театра), корифеи и кордебалет. Впервые в истории оперного и хореографического искусства самостоятельную балетную труппу в Мордовии возглавляет профессиональный балетмейстер Н.Е. Дубровская [там же; №6. Л. 9–10(об.), 13, 23, 34, 77(об.) –78]. Документально установлено, что в 1936 г. в театре существовала редкая штатная единица – режиссер балета (Л.Д. Арригони) [там же; Л. 72(об.)]. С таким качественным фундаментом и багажом репертуарной практики («Голубая мазурка», «Фиалка Монмартра», «Нитуш», «Роз Мари», «Холопка» и др.) Русский театр музыкальной комедии приближается к 1937 г. – дате его реорганизации в театр оперы и балета (директор и художественный руководитель Ф.П. Вазерский; подробнее об этом см. : там же; табл. №1).

Важным критерием мобилизационной функции этнопластического театрального творчества явилось обращение местных писателей и композиторов к национальной теме [там же; №12. Л. 57, 62(об.), 80–82; подробнее о создании литературных первоисточников, музыкальных тем и либретто произведений см. : там же; №143–152]. В 1930-е гг. создаются первые рукописи «О старине мордовской» (будущая поэма «Моро ратордо», основа для оперного сценария «Радость», либретто «Кеняркс» (Радость) [там же; №115. Л. 30–31], либретто оперы [там же; №114. Л. 1–4; №101. Л. 1–15; №111а. Л. 58–71]) Н.Л. Иркаева [там же; №12. Л. 3(об.), 84(об.); №114. Л.1]. В 1939 г. заканчивает работу над пьесой «Литова» П.С. Кириллов [там же; с. 51. №99а. Л. 3–4]. Начиная с 1936 г., ведется фундаментальная разработка музыкального материала по созданию национальной оперы «Охотник Бажут» [там же; №291, 292]. На обсуждении художественной комиссии от 1937 г. название произведения пока еще рассматривается как условное [там же; №291. Л. 4; историко-искусствовед. анализ «Охотника Бажута» см. : там же; табл. №3 за 1942 г.]. Авторы музыки – московские композиторы М.И. Душский и Б.М. Трошин; автор текста оперного либретто – московский драматург и композитор А.П. Глоба. В тридцатые годы XX века в г. Темникове продолжает разворачивать широкую творческую деятельность симфонический оркестр народных инструментов (год основания 1918) под руководством мордовского композитора Л.И. Воинова [там же; №24. Л. 1–3; №248. Л. 47(об.)]. В дальнейшем творческими силами участников оркестра будет

пополнена серьезная исполнительская и педагогическая база профессиональных музыкальных коллективов Мордовии: музыкально-драматический техникум, театр и музыкальное училище (по классу народных инструментов).

1940-е гг. Продолжается непростой процесс по созданию и поддержанию творческих ресурсов Государственного театра Мордовии. В 1941 г. театр оперы и балета переживает свою первую реорганизацию через механизмы ликвидации и объединения в театр драмы (директор театра Л.Н. Чемезов [там же; №68. Л. 8], художественный руководитель Г.В. Евреинов [там же; Л. 33; №9. Л. 45]; балетмейстер П.Н. Литони-Чеботарев [см. : там же; №66. Л. 27]). В системе театрального искусства Мордовии создан новый художественно-образовательный организм – музыкально-драматический театр со смешанным репертуаром [там же; №22а. Л. 1–2; №9. Л. 49]. Потенциальными способами совершенствования «балетной лаборатории» в театре указанного типа являются продолжающиеся поиски музыкального и инструментального совершенствования в сфере композиторской деятельности по национальной тематике.

Параллельно с развернувшимися профессиональными сценическими работами в Мордовии ведется активная творческая деятельность [там же; №26. Л. 4(об.)] с самодеятельностью [там же; №8. Л. 61–64, 65–65(об.); прил. Ж., тема №236] и общественностью [там же; №24. Л. 2–3; №25. Л. 12, 48–48 (об.); №31. Л. 2–5; №35. Л. 16–17; №68. Л. 103]. Повсеместно укрепляется шефская связь между артистами (хора, драмы, оркестра, балета) и выдающимися деятелями театра (писателями, режиссерами, драматургами, музыкантами, композиторами [там же; №68. Л. 114]) с городскими, районными [там же; №27. Л. 78] и сельскими [там же; №11. Л. 20] художественными коллективами [там же; №25. Л. 73; №31. Л. 5, 7–8, 18]. Происходят качественные культурно-просветительские преобразования [там же; №25. Л. 75–77, 78–79; №31. Л. 22, 23–24; №29. Л. 57 (об.), 1–2] не только в плане практической помощи самодеятельным коллективам, но и в плане взаимообмена и усиления работ [там же; №27. Л. 5(об.), 69(об.); с. 507. №29. Л. 52(об.)] между учреждениями [там же; №7. Л. 32–34; №22. Л. 2] по отдельным художественным направлениям театральных отраслевых практик (например: артистов балета театра и балетного отдела эстрадного бюро при Филармонии, а также Ансамбля песни и пляски МАССР) [там же; №9.

Л. 46–46(об.); №26. Л. 4; №31. Л. 4, 55, 59]. К данной специфике форм и методов работы привлекается разновозрастной контингент участников, включая начальное и среднее образовательное звено учащихся школ, детских домов [там же; №359–362]. В рамках проведения Управлением по делам искусств МАССР районных творческих олимпиад с населением (по музыке, песне, танцу, слову) [там же; №32. Л.1, 3–4, 5–5(об.), 13, 18, 22, 23–23(об.)] предусматриваются возможности разрешения образовательных проблем профессиональной сферы театра местными силами. Таким образом, по принципу шефской и культурно-просветительской работы при помощи деятельной инициативы специалистов исполнительских групп музыкально-драматического театра из сферы национального бытового фольклора мордвы переносятся идеи в предмет культуры и искусства. И, наоборот, кульминационной фазой в становлении этнопластического искусства можно считать мобилизационную функцию сценических и художественных театральных процессов, осуществляемых через посредничество профессиональных ее носителей в социуме. Даже в смотрах школьной самодеятельности за период 1940-х гг. выявляется динамика (относительно 1920-х гг. [там же; №17. Л. 1–5, 22–22(об.)] и 1930-х гг. [там же; №226; №356–358]) исполнительской культуры и рост овладения специальными хореографическими знаниями художественно-эстетического плана [там же; №275. Л. 4]. А именно: исполнение наряду с национальными этническими и фольклорными плясками, танцев народов СССР, академической программы народных танцев (полька, мазурка и др.) [там же; №271; №277; №280. Л. 4], а также отдельных сцен из опер и балетов классического наследия: «Иван Сусанин» [там же; №281], «Лебединое озеро» и др.

Период 1940-х гг. – самое тяжелое военное и послевоенное время в стране. Однако творческая помощь «периферийным театральным зрелищным предприятиям» [подробнее о развитии национальных театров РСФСР см. : там же; №9. Л. 61–64; №25. Л. 53(об.)] в форме выездов «для просмотра и приемки новых спектаклей» [там же; №9. Л. 51], продолжает оставаться существенной и финансируемой со стороны государства. Ее реализация, главным образом, производилась по программе «Централизованных мероприятий» для Учреждений и Отделов искусств [там же]. В рамках культурной истории Мордовии этот этап становится одним из динамичных и

плодотворных в цепи мероприятий по развитию этнопластической специфики театральных практик. Именно в это время создаются первые национальные спектакли: драма «Норов-ава ды вечкема» В.М. Коломасова; опера «Несмеян и Ламзурь» и музыкальная драма «Литова», а также «I, II и III Мордовские концерты» (1943 г.) Л. П. Кирюкова [там же; Л. 61]. В 1945 г. Московским композитором И. П. Ильиным завершается проект сочинения музыки на национальный сюжет к балетному произведению «Дана» (в основу создания балета положена поэма «Моро ратордо» Н.Л. Иркаева; авторы либретто Н.Л. Иркаев, М.Г. Дысковский). В 1947 г. принимается творческая заявка на написание либретто к балету «Элька» (автор либретто мордовский писатель Ф.С. Атянин, композитор Л.П. Кирюков) [там же; №35. Л. 35].

В рамках историко-культурных событий [там же; №23. Л. 70, 97–98, 101, 102–105, 107; №26. Л. 7–8, 57–58, 60–60 (об.), 68–68 (об.), 80–82; №27. 69–69 (об.), 74; №30. Л. 1–4] и профессионализации исполнительских практик в этнопластических видах искусства (литература, драма, музыка, инструментальное академическое и исполнительское искусство, живопись [там же; №29. Л. 50–53; №260–268]), которые получают перспективную путевку в жизнь и будут отличаться необыкновенной стойкостью летоисчисления, следует выделить этап постановки в 1940-е гг. самостоятельного творческого репертуара артистов балета. Несмотря на свою немногочисленную труппу (коллектив исполнителей из 11 человек) [там же; №27. 69(об.)], а соответственно и ограниченную потенциальность в выборе художественной программы, в его штате работают ведущие квалифицированные специалисты: балетмейстер П.Н. Литони-Чеботарев, артисты и солисты балета – Т.Л. Михайлова, Л.И. Колотнев и мн. др. [подробнее об этом см. : прил. (справ.); табл. №2, №4 за 1940-е гг.].

В 1943 г. впервые за всю историю существования музыкального театра в Мордовии проходит премьера балета «Коппелия, или девушка с эмалевыми глазами» Л. Делиба, подготовленная собственными силами художественно-руководящего и исполнительского состава (постановщик Л.И. Колотнев) [там же; №№297–298; подробнее иск. анализ балета см. : там же; табл. №3]. Этот исторический факт сценической реализации классического балета (в отличие от национальной оперы «Охотник Бажут» и балета «Дана») в Мордовии в годы Великой Отечественной войны усили-

вает и закрепляет первый нормативный документ, свидетельствующий об открытии в 1944 г. хореографической студии из национальных мордовских танцовщиков при Московском хореографическом училище [там же; №26. Л. 81(об.)]. В данном контексте показательно отметить, что линия создания академических классических образов не замыкается освоением программного спектакля «Коппелии». В 1944 г. Мордовия участвует во Всесоюзном смотре Национальных театров, в рамках которого впервые показаны театральная драматургия и музыка в спектаклях национальных авторов (драматическое – «Норов-ава ды вечкема», оперное – «Несмеян и Ламзурь» [там же; №30. Л. 1–4, 6–30] и музыкально-драматическое произведение – «Литова» [там же; Л. 10–12, 22–25], а из классического оперного репертуара – «Царская невеста» [там же; табл. №3]). В 1947 г. для Смотра оперных театров национальных республик прорабатывается самостоятельное направление спектаклей из репертуара академического классического наследия – балет «Бахчисарайский фонтан» Б.В. Асафьева [там же; №27. Л. 48; №29. Л. 69; табл. №3]. В этом же году дирекцией театра ведется проработка вопроса о приобретении музыкальной партитуры к балету «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, которое в 1948 г. фигурирует в репертуаре Государственного театра оперы МАССР как постановка [подробнее см. : там же; табл. №3].

Другая положительная тенденция 1940-х гг. – это новаторство в профессиональной сфере национального танцевального творчества. Характерной чертой эволюции в проявлениях балетмейстерской и исполнительской культуры выступает создание языковых средств, методов и художественного стиля воплощения сценических национальных танцев. В некоторых из них успели сказаться приемы драматургической театрализации хореографии. Отметим «Песенно-танцевальную сюиту» М.И. Душского [там же; №292; иск. анализ табл. №3] в исполнении солистки театра Т.Л. Михайловой²² [там же; №294]. Это как раз та не осуществленная на сцене оперная версия произведения «Охотника Бажута» [иск. анализ становления балетного произведения см. : там же; табл. №3], в музыкальной плоскости которой композито-

²² Заслуженная артистка балета Мордовии исполняла не только академические партии из репертуара классических балетов, но и национальную хореографию. В критической оценке авторов она предстает как исполнительница, обладающая хорошим мастерством и чувством художественной меры, в том числе и в направлении характерного мордовского танца. В качестве ее партнера, а также помощника балетмейстера при постановке сценических национальных мордовских танцев достаточно часто указывается имя артиста И.П. Аржадеева [см. : прил. (справ.); №262; №294].

ром было отведено «две самостоятельные части для балета» [там же; №291]. Как видим, первоисточник музыкальной партитуры к опере М.И. Душского и Б.М. Трошина оказался неподвластен времени. Образный строй с лирическо-песенными интонациями вновь ожил в театральной драматургии и ритмизации поэтических средств повествования с использованием этнического бытового фольклора мордвы, но уже в новых постановочных идеях балетмейстера (автор хореографического текста сюиты – П.Н. Литони-Чеботарев) и индивидуальном стиле исполнителя, как элемент внутрипластического синтеза искусств [подробнее об этом см. : там же; табл. №2; иск. анализ табл. №3].

Образный строй этнонационального танца как отражение взаимопроникновения национальной поэзии фольклора, ритмостиха и музыки мордвы «спортретирован» в исполнительском плане Михайловой и артистами балета Ансамбля песни и пляски МАССР. В 1943 г. ими было представлено хореографическое прочтение музыкального произведения Л.П. Кирюкова «Кштема» [там же; №295; табл. №2; иск. анализ табл. №3]. Судьба двух форм хореографии – соединение фольклора (причем *особенностью этнопластического стиля мордвы является такое качество как соединение изобразительности слова и ритуала*) и сценических законов академического танца намечены здесь лишь предварительно. Музыкальная речь во многом превалировала над хореографической описательностью, но сам факт осовремененной художественной «индустрии» языка танца в аспекте этнопластического театра мордвы нельзя не отметить. Впервые в 1940-е гг. артистами балета была взята новая ступень творческого опыта работы в направлении национальной симфонической музыки, сочетающей в себе традиции великой русской музыкальной культуры и художественно-эстетических принципов драматургии [там же; №26. Л. 52–53]. Все это способствовало выработыванию лирического стиля поэтизации и совершенно естественного эмоционально-ассоциативного характера манеры этнического танца в балете. Именно обращение к возможностям драматургического синтеза вокально-песенной и инструментальной культуры, оперной музыки и эпоса способствовало лиризации художественного стиля этнического танца мордвы (до этого, как извест-

но, не отличавшегося высокой образно-художественной выразительностью средств и поэтичностью танцевания).

Однако уже в 1948 г. Государственный театр оперы и балета МАССР, лишенный государственной дотации, вынужденно прекращает свою деятельность [там же; №34. Л. 12; табл. №1 за 1948; подробнее о процессах реорганизации театра см. : там же; №63. Л. 17, 39, 49–50, 53]. Обращение Комитета искусств РСФСР и отдельных представителей УК ВКП /б/ к возможности сохранить ведущие творческие кадры приводит к предложению реорганизовать театр в *Ансамбль оперы* [там же; №68. Л. 8] и *оперетты* [там же; №36. Л. 49] на правах хозрасчетной единицы при Мордовской государственной филармонии. Данное положение принимается во внимание и выносится в обращении (докладной записке) к Совету министров МАССР начальником Управления по делам искусств при Совете министров МАССР Н. И. Егоровым. В результате пересмотра кадровой ситуации [приказ о пересмотре штатов театров РСФСР в 1946 г. см. : там же; №27. Л. 63; №63. Л. 38, 52] и творческих условий [там же; №63. Л. 19, 40, 44–46] дальнейшего существования театра было, все же, принято решение о его реорганизации в театр *оперы и музыкальной комедии* [там же; Л. 18, 51].

В результате перехода на новую форму производственной деятельности балетный штат театра в подавляющем большинстве резко сокращается. Исполнители вынужденно расформировываются в уже существующие (Ансамбль песни и пляски МАССР) и предполагаемые организацию новые художественные танцевальные коллективы (например, концертную бригаду при Филармонии). Это самое тяжелое и символичное в истории существования Государственного театра оперы и балета время, т. к. из 22 человек [там же; №36. Л. 14 (об.)] ведущего и основного состава труппы первоначально производится уменьшение до 10–11 артистов, а затем, ввиду дополнительного сокращения штата, остается всего три единицы балетного персонала. Сокращению в первую очередь подлежали артисты не имеющие образования (8 чел.), среднего (2 чел.) и ниже среднего (1 чел.) образования [подробнее о балетных штатах театра за 1948 г. см. : там же; табл. №2]. Оказавшись в экстренной ситуации ликвидации театра, именно эта категория исполнителей стала наиболее уязви-

мой: многим было отказано в предоставлении нового места работы с мотивировкой «не представляется возможным». Остальные артисты, путем перевода их на другой вид творческой работы, все же закреплялись с учетом специфики балетной формы деятельности. Из списков архивных документов известно: в основном штате театра сохраняются артисты балета, имеющие высшую квалификацию, а их оказывается не так уж и много: Л.И. Колотнев, В. <>. Меченко, Т.Л. Михайлова [там же].

Переломным это время можно назвать и потому, что многие решения и, в частности составляемые списки с сокращаемыми персоналиями артистов (среди которых больше всего пострадал именно балетный цех театра), носили закрытый характер. Символично и то, что пересоставляемые по несколько раз корректурные списки смогли перечеркнуть «зеленым» и «красным» карандашами уже ставшую традицией в репертуарной линии Государственного театра оперы МАССР постановку самостоятельных балетных спектаклей. Между тем это была Большая история театра, имеющая к моменту ликвидации одиннадцатилетний опыт творческой и художественной деятельности композиторов, литераторов, художников, режиссеров, драматургов и артистов. К сожалению, время показывает, что это был единственный и последний театр оперы и балета в истории Мордовии, не справедливо не имеющий право на продолжение своей собственной творческой «этнопластической лаборатории». В первом десятилетии XXI века в средствах массовой информации Мордовии театр имени И.М. Яушева нередко называют театром оперы и балета, однако официально он, по-прежнему, носит статус музыкального. Это означает, что репертуар академических балетных спектаклей и самостоятельность хореографической драматургии и образов не обязательно может соединяться с основными задачами его творческой ориентированности, не говоря уже о создании авторской драматургии и художественного балетмейстерского стиля.

1950–1960-е гг. Изучаемый период можно охарактеризовать как застойный период балетного творчества в работе театра [подробнее см. : там же; №16; табл. №1 за 1950 г.]. За десятилетие не было создано ни одного самостоятельного балетного произведения. В репертуаре ведутся реставрации и капитальное обновление спектаклей из предыдущих театральных сезонов («Пиковая дама», «Травиата», «Русалка»,

«Король Лир», «Кармен», «Литова» и др. [репертуар см. : там же; табл. №1]). В данном ключе «драматического» и «музыкально-комедийного» планов балет оттеняется художественной цельностью и специфическими формами работы каждого из них, но не своими собственными художественно-эстетическими задачами – создание драматургии хореографического произведения. Отдельные танцевальные сцены из классических опер и оперетт, аранжированные специально для концертных выступлений артистов в данном случае не являются законченной формой выразительной исполнительской игры и средствами выработки школы техники артистов балета.

Центр художественного поиска в формировании этнопластического стиля театральных произведений смещается к жанру национальной оперы, в котором композиторы продолжают реконструировать и развивать мелодику мордовского эпоса («Нормальня» – опера, композитор Л.П. Кирюков, 1962 г.), раскрывать музыкальную драматизацию образов в соединении сказки и эпоса²³, а в некоторых случаях прорабатывать взаимосвязь элементов эпоса, фольклора (песен, сказов, легенд) и повести («Невеста грома» – музыкальная драма²⁴, К. ◊. Акимов, 1967 г.).

В таком сочетании художественно-эстетической формы хореографическо-пластическая линия драматургии выстраивается по законам театрализации музыкального жанра и музыкального строя драматургии, но реже – художественной ритмизации поэтических средств хореографического письма. Феномен словесной поэтической речи, как правило, вкрапливается в хореографическую ткань повествования через мотивы сюжетности древних мифов, легенд или поэм, но по форме визуально-пространственного действия оно находит выражение не в детальной проработке элементов языкового строя танца, а, как правило, в сценическом конструировании отдельных изобразительных планов композиции: массовые календарно-обрядовые и ритуальные действия. Вместе с этим, следует отметить, что символический смысл в поэтической конструкции театрального текста, органично дополняющий этнопластический компонент фактурности (музыкальной ритмизации, акцентности и фигуративности) танца, самостоятельно (как аутентично, так и стилизован-

²³ «Мокшанские зори» – музыкальная комедия, автор: Г. Павлов (1974 г.); «Чародей» – музыкальная повесть, автор: Н. Беренков (1980 г.); «Серебряное озеро» – музыкальная сказка, автор: Н. В. Кошелева (1990 г.).

²⁴ В 1990 г. «Невеста грома» перерабатывается в жанр оперы-балета.

но) могло бы нести решение «образа» этнического костюма мордвы. Но этот аспект проработки смысловой художественности пока еще остается без внимания.

При необычайной широте и творческом размахе произведений музыкального и хорового жанров, театр 1950-х гг. переживает новые трудности, вызванные объединением некогда самостоятельных его подразделений. Произошло резкое увеличение художественно-исполнительского и руководящего состава театра (в три с половиной раза: с 32 человек до 112 [там же; №58. Л. 128]). Повышаются статистические данные и по количественным показателям: выпуску планируемого и текущего репертуара спектаклей, заполняемости зала, гастрольным концертам и мн. др. требованиям производственного характера [там же; Л. 13–16, 23, 136; №60. Л. 235–236; доп. см. : табл. №1]. Однако остается неразрешенной проблема о приспособленности помещения к творческим театральным работам [там же; №58. Л. 17]. Одно здание едва ли было способно удовлетворить условия по вместимости и реализации индивидуальных и коллективных (репетиционных и премьерных) форм деятельности оперы, балета и оркестра.

Вместе с тем, в балетном штате театра наблюдается положительная динамика. Его численность в 1950–1960-е гг. стабилизируется и составляет 16 человек [там же; №58. Л. 73; №61. Л. 162]. Задача укомплектования творческого коллектива решается за счет приглашения артистов балета из самых различных уголков государства и столичных центров страны: Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Ташкента, Украины и других городов бывшего Союза [там же; №60. Л. 23, 122–123]. Балетмейстерскую деятельность в театре с конца 1940-х гг. продолжает развивать заслуженный артист МАССР Л.И. Колотнев [там же; Л. 123]. Художественный состав исполнителей объединяет высокопрофессиональный уровень востребованности специалистов, позволяющий осуществлять не только творческие постановки в оперетте, но и самостоятельные хореографические работы в Вечерах балета и мероприятиях балетного концертного плана [там же; №61. Л. 24, 44].

1970 – 1990-е гг. Наступает новая веха в развитии балетного искусства Мордовии и собственно в работе «этнопластической лаборатории» театра, поддерживающая тенденции раннего этапа творческих начинаний артистов оперы и балета, а

также методы, организующие профессиональную сферу художественных практик в первую очередь институтами воспитания, образования и культуры.

Прежнее отсутствие местной образовательной базы сказалось на основных причинах кризиса профессиональной активности и творческой дисциплины артистов балета. Именно поэтому в период 1974–1976 гг. главное решение было направлено на организацию при Мордовском музыкально-драматическом театре собственной экспериментальной хореографической студии. В это время руководство театра возглавляет Л.В. Воронин.

Неоднородность балетной труппы первоначально не могла обеспечить преемственной связи знаний, опыта и задач репертуара, основанных на традиции «школы» и наследии метода классических балетов. По свидетельству архивных документов, в 1977 г. балетный цех насчитывал двадцать три человека, из них: артистов высшей категории – пять человек, артистов первой категории – двенадцать и артистов балета второй категории – шесть человек [там же; №124. Л. 27]. Известно, что квалификацией артиста балета владели не все исполнители. При таких условиях, естественно, количество приглашенных артистов в балетную труппу театра в конце 1970 – нач. 1980-х гг. превышало численность танцовщиков и танцовщиц из Мордовии. Образование ведущих вузов страны (хореографические училища, институты культуры и искусства: г. Москва, г. Санкт-Петербург, г. Казань, г. Нижний Новгород, г. Новосибирск, г. Саратов) имели Л.Н. Акинина, А.Г. Бурнаев, О.В. Васильева (Гаврилкина), Л.И. Игошева (Штыряева), Н.П. Разина и другие артисты. Особое перспективное звено как творчески ориентированные и талантливые кадры балета пополнили учащиеся-выпускники хореографических студий при театрах: М.А. Гринина, Е.К. Дементьев, В.Г. Захарская, В.М. Иевлев, М.А. Фефелов. Практическая способность и одаренность природными данными к хореографическому искусству позволяли реализоваться в это время в театре категории исполнителей без всякой школы вовсе (М.Д. Мусабилова и др.) [подробнее о состоянии и мерах по совершенствованию творческой работы балетного цеха за 1980-е гг. см. : там же; №45. Л. 15; №61б. Л. 1; №117. Л. 27–35; №129. Л. 1–3, №129а. Л. 1–6, 17–19].

В середине 1980-х гг. работу театра и хореографической студии (руководитель П.П. Тришев) усугубляет разразившийся в стране политический, экономический и культурный кризис. Но даже в это сложное и переходное время реформ балет Мордовии не знает провалов. Современные трудности в развитии производственной (репетиции, тренаж) и художественной дисциплины артистов балета (сценические работы) связаны как с положительными, так и с отрицательными факторами творческой самоорганизации. Положительным движением творческой активности артистов балета на фоне разнообразия жизненных культурных планов и индивидуального плюрализма самовыражения, приобретаемых обществом в условиях историко-культурной рубежности СССР / СНГ – начало постсоветского (постсовременного) периода России, можно считать ее регулярность и перспективность. Малочисленная труппа предоставляла возможности раскрыться на первых ролях всему составу: и солистам, и кордебалету. Именно в это время возникают первые попытки и стремление хореографов сделать провинциальную балетную культуру «школой» с высокохудожественной преемственностью знаний, приблизить их к конкретности хореографического жанра, формам и методам субъектности балетмейстерского стиля как творческой «лаборатории» театра.

Отрицательным явлением в оценке творческого и артистического начала балетного цеха была даже не его неукомплектованность (художественный потенциал труппы в это время оценивается критикой достаточно высоко), а локализованность внутривидеографических форм деятельности. Артисты балета, выполняя дивертисментную роль в спектаклях, с одной стороны, не могли стать полноправными участниками сценического действия, а с другой – существовать в системе цельной драматургии художественного хореографического образа, к тому же статус опереточного жанра произведений к этому и не обязывал. Значит единственный путь и условия, расширяющие творческую активность артистов балета – это номерная система и так называемые вставные танцевальные «блоки».

Необходимо отметить, что в изучаемый хронологический срез исторической и культурной рубежности России, достижение формы художественного и практического баланса между статусом театра музыкальной драмы и деятельностью провин-

циальных артистов балета, стало возможно только благодаря гармоничному сочетанию балетмейстерского ресурса.

В конце 1970-х гг. всю инициативу за постановку танцевальных номеров к спектаклям реализует балетмейстер Г.Н. Рубинская. Благодаря созданной ею хореографии зрители увидели этнопластические интерпретации национальных танцев мордвы в спектаклях: «Чародей» (повесть по мотивам творчества С.Д. Эрьзи, музыка В. \diamond. Беренкова) [там же; №121. Л. 11 (1980 г.); №129. Л. 71–79; №61а (1985 г.); №44 (1986 г.)]; «Ветер с понизовья» (народная музыкальная драма по пьесе П.И. Кириллова, музыка Г.Г. Вдовина) [там же; №41а. Л. 8–11; №117. Л. 58–65 (1981 г.); №119. Л. 16]. Хореография, решенная средствами режиссуры и драматургии классического опереточного жанра произведений: «Летучая мышь» (оперетта, музыка И. Штрауса, 1980 г.); «Цыганская любовь» (оперетта, музыка Ф. Легара, пьеса А. Альдахина [там же; №121. Л. 13, 17 (1981 г.); более подробно перечень авторских художественных работ Г.Н. Рубинской см. : там же, с. 61].

Параллельно с Рубинской в это же самое время с мордовским театром сотрудничает приглашенный балетмейстер из Москвы – Б.И. Борисов [там же; №117], осуществивший постановку ряда танцевальных номеров к спектаклям: «Граф Люксембург» музыка Ф. Легара (1978 г.), «Скандал в Авлабаре» – музыкальная комедия по произведению А. Цагарели, музыка Г. Кангели, пьеса Б. Рацера, В. Константинова [там же; №119. Л. 2 (1981 г.); №65а. Л. 3 (1985 г.)].

Дополнительное качество, способствующее аккумуляции творческого потенциала балетной труппы в рамках сценического поиска художественных и образовательных задач театра, привнесла деятельность балетмейстера Е.К. Дементьева. Особенно значимыми его работами являются: национальные балетные номера к спектаклю «Литова» [там же; №43. Л. 7–8; №44. Л. 5; №61а; №123. Л. 31–34; №124. Л. 13], а также первый детский спектакль-балет «Кошкин дом» (на основе сказки С.Я. Маршака) [там же; №43. Л. 12; №118. Л. 41; №129а. Л. 3; №321. Л. 4].

Ценность балетных картин в «Литове» состоит в синтезе музыкального и танцевального первоисточников (1940-е гг.). Это преломление в поэтической лиризации стиля сценической хореографии фольклорной и ритуальной образности мо-

тивов. Дементьев, с одной стороны, «портретирует» стиль предыдущих авторов, а с другой – прорабатывает историческое действие музыкальной драмы в точно найденных и претворенных в современной сценической режиссуре средствах. Самобытность текста другого балетного произведения, сочетающего несколько жанров оперы-балета и сказки «Кошкин дом» найдена балетмейстером в особом ритмико-музыкальном строе хореографического изображения, позволяющем отыскать характерную ассоциативность образов. Оба произведения («Литова», «Кошкин дом») увидели свет театральной рампы в 1985 г. [там же; №43а. Л. 81; №120; подробнее об авторских творческих работах балетмейстера см. : там же, с. 62].

Из приглашенных балетмейстеров, работающих в Мордовском театре в 1980 – 1990-е гг. необходимо выделить А.Б. Иванову и Е.С. Осмоловского (заслуженный деятель МАССР) – лауреатов международных конкурсов (г. Москва). Музыкальная комедия «Приключение Буратино» по мотивам сказки А. Толстого «Золотой ключик» (1981 г.) [там же; №119. Л. 9]; оперетта «Баядера» (композитор И. Кальман; 1982 г.) [там же; №121. Л. 55]; музыкальные фарсы «Эти милые, милые грешницы» (музыка В. Плешака, пьеса В. Красногорова; 1990 г.) были совместными работами балетмейстеров [там же; №127. Л. 14]. В 1990 г. Осмоловский продолжает сотрудничать с музыкальным драматическим театром МАССР и совместно с ассистентом В.С. Соловьевым [там же, с. 61; №126] ставит танцы к спектаклю «Сказки зимнего леса» на музыку А. Дериева, В. Зимина (1992) [там же; №47а. Л. 85; дополнительно о балетмейстерских работах В. ◊. Щипачева, Г.З. Ваховского, В.Ф. Ирченко, В. ◊. Катаева за 1982–1995 гг. см. : там же, с. 61].

В 1986 г. в репертуаре театра появляется новое название спектакля «Ужасная девчонка» композитора О. Фельцмана. Для постановки танцевальных картин была специально приглашена высококвалифицированный хореограф О.Ф. Салимбаева из г. Перми [там же; №44]. В следующем 1987 г. развернул свою балетмейстерскую деятельность ленинградский постановщик, солист Кировского театра А. ◊. Кузнецов (оперетта «Веселая вдова» музыка Ф. Легара) [там же; №123. Л. 29–36; №129а. Л. 51; №133. Л. 29–30].

Долгие годы наряду с наиболее крупными постановщиками танцевальных номеров в спектаклях Г.Н. Рубинской и Е.К. Дементьевым бессменное руководство балетом в театре возглавлял О.П. Егоров [там же; №44а. Л.13]. Его хореографический подчёрк можно встретить в спектаклях классического наследия, а также в спектаклях национальной тематики. Художественная форма стиля в работах мастера нашла удачное сочетание средств фольклора и литературы, особенно в последнем цикле произведений: «Невеста грома» [там же; №47. Л. 78; №131. Л. 7 (1989 г.); опера-балет: №126; №325а. Л. 4; №49. Л. 9 (1991 г.)]; музыкальной сказке по мотивам мордовского народного фольклора «Серебряное озеро» (музыка Н. Кошелевой, пьеса А. Ежова, Н. Голенкова) [там же; №47а. Л. 8; 48. Л. 3; №126 (1990 г.); №49. Л. 9 (1991 г.)]. В наиболее раннем творчестве автора выделим театральные работы: «Бабий бунт» – музыкальная комедия по мотивам «Донских казаков» М. Шолохова (музыка Е. Птичкина) [там же; №117. Л. 34, 69; №122. Л. 2, 7–8 (1978 г.)]. Самые популярные постановки танцев из классического наследия опереточного жанра – это нашумевший спектакль «Король вальса» И. Штрауса [там же; №45. Л. 32; №134 (1987 г.); №47. Л. 34 (1989 г.); №49. Л. 9 (1991 г.)], «Синяя борода» – опера-буфф Ж. Оффенбаха [там же; №35. Л. 122; №47. Л. 34 (1987 г.); №49. Л. 9 (1991 г.)], «Донна Люция» – водевиль (музыка О. Фельцмана) [там же; №46. Л. 36 (1988 г.); №49. Л. 9 (1991 г.)], «Летучая мышь» И. Штрауса [там же; №47. Л. 22 (1989 г.); №49. Л. 9 (1991 г.)]. К работам Егорова, актуализирующим мелодику жанра музыкальной прозы, а также символику образов и характеров советского времени, относятся танцы в спектаклях: «Я люблю тебя» (1978 г.), «Верка и алые паруса» (1978 г.) [там же; №117. Л. 28], «Доротея» – политическая опера Т.Н. Хренникова (1978 г.) [там же; №45. Л. 78]. Кроме этого, Егоров создает новые редакции танцев к спектаклю «Веселая вдова» (1988 г.), мюзиклу «Чао, Мадонна» по мотивам произведений Эдуардо де Филиппо (музыка С. Томина, пьеса А. Кленова; 1990 г.) [там же; №49. Л. 9 (1991 г.)]; весь перечень авторских художественных работ О. П. Егорова см. : там же, с. 63].

Яркий след в истории профессионального развития хореографического искусства Мордовии оставила хореограф постановщик – Л.В. Исакова – главный балет-

мейстер Российского академического молодежного театра. Она обратила свое творчество к проблематике хореографической формы в классической опере и драматической театрализации темы внутренней возвышенности и чистоты человеческих отношений: «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно (1996 г.) и «Евгений Онегин» П. Чайковского (1991 г.) [см. : там же; №130].

После окончания Орловского филиала МГИКа начинает свою деятельность в качестве балетмейстера русского драматического театры Республики Мордовия Н.Б. Мельник. Самой первой ее постановочной работой является хореография к спектаклям: «Паяцы» – опера Р. Леонкавалло (1997 г.), «Дети портят отношения» – лирическая музыкальная комедия (музыка А. Эргашева, пьеса Ж. Летраза, 1998 г.) и др. [см. : там же; №130; №134].

Заявляют о своем творчестве и бывшие солисты театра: В.М. Иевлев («Торжественный марш» и «Полька – пиццикато» И. Штрауса, «Рождение» А. Петрова, «Три весны» Е. Маракони, «Озорник» А. Петрова, «Вальс цветов» П. Чайковского). В 1993 г. артист балета и педагог А.Г. Бурнаев осуществляет на сцене театра редакцию характерных танцев из балета А. Бородина «Половецкие пляски» [см. : там же; №137]. Ему также принадлежит хореография «Детской польки» М.И. Глинки. Большое влияние на развитие программного балетного репертуара театра Мордовии в 1990-е гг. оказывает солистка балета и педагог Л.И. Игошева (Штыряева). Она активно работает в направлении художественных методов и приемов хореографического наследия М.И. Петипа, А.А. Горского [более подробно о постановочной деятельности хореографов и артистов балета за 1990-е гг. см. : там же, с. 64].

Важным культурно-историческим и художественным событием для Мордовии (а, главное, спустя ровно 55 лет после первой постановки) является возвращение театра к тематике многоактного балета «Коппелия...» Л. Делиба. На этот раз балетмейстер – заслуженная артистка России, дипломант международного конкурса Арабеск – 2» Т.М. Лебедева (1998 г.) [см. : там же; №130; №134]. Своеобразную рубежность во времени, подводимую программной линией «Коппелии» нельзя отменить и по той причине, что со Дня открытия первого Государственного театра оперы и балета в Мордовии прошло более полувека – 61 год. Этот символический

знак, повторившийся в культурной истории провинции, даже допуская его произвольность, а не синхроничность в череде событий, условий и факторов балетного творчества, тем не менее, интегрирует в современное общество именно в конце 1990-х гг. XX века и связан именно с постановкой академического классического балета «Коппелия».

Необходимо отметить и другой поворот в общей логике художественно-эстетического процесса рубежности театра. Более чем через полувековой промежуток времени в мобилизационной функции танцевального искусства Мордовии повторились схожие процессы – стремление осознать и придать новый импульс развитию механизмов балетной специфики: *от академической поэтической структуры к этнопластической лиризации формы и внутривореографическому синтезу* (особенно по линии исторического жанра произведений). Реализация данного процесса на практике имеет сложную природу искусствоведческого дискурса, поскольку в этом значении и качестве существования балетного театра находятся скрытые художественные механизмы смыслов, значений, средств и приемов техники танца как единого интеграционного кода и эволюции в системе ментальности этноса. Определяя значимость процессов хореографической активности 1990-х гг., нельзя не учитывать предшествующие им периодизацию и синхронизацию целостной художественной парадигмы. В этой основе содержится самое ядро феномена трансформации («до-» и «после-» этапов преобразований), актуализирующееся на протяжении длительного времени: **1930-е гг.** – музыкально-драматический и опереточный жанр произведений с танцевальными сценами; **1940-е гг.** – первые академические балеты классического наследия; сочинение либретто национальных балетов и опер; постановка этнопластических/танцевальных сцен в опере и драме; сценическая реализация танцевальных номеров на основе национального песенного фольклора; **1950-е – 1970-е гг.** – хореографические номера в музыкальном, опереточном и драматическом жанрах спектаклей; аранжировки оперно-танцевальных сцен в праздничных концертах; **1980-е гг.** – самостоятельный жанр произведений – хореографические миниатюры на национальную тему и сюжет; первые авторские Вечера балетов в

театре; **1990-е – первое десятилетие 2000-х гг.** – многоактные классические балеты («Жизель», «Лебединое озеро» и др.).

В становлении и развитии профессионального художественного потенциала артистов балета в Мордовии имеет большое значение организация в 1991 г. факультета Национальной культуры (ныне научно-исследовательский институт национальной культуры) и Республиканской детской хореографической школы. Между институтами образования и искусства в сфере балета устанавливаются тесные творческие, методические и научно-исследовательские связи. В 2012 г. музыкальный театр им. И.М. Яушева возобновляет традицию симфонического решения национальной темы в балете. В образах своей исторической и художественной памяти в рамках классической театральной драматургии и режиссуры сценического действия современный театр создает новую модель и новаторские способы пластического мышления. Это постановка первого национального балетного произведения «Алёна Арзамасская» (музыка: Н.В. Кошелева, балетмейстер: А.А. Батраков, либретто: А.А. Батраков, Ю.А. Кондратенко). Событие, которое явилось неопровержимым доказательством в закреплении преемственных связей, а также поиска языка новой классики как феномена этнопластического сотворчества мастеров и художественно-эстетической традиции «школы» в культурно-историческом и театральном пространстве Мордовии.

Исходя из заданной структуры преобразований, можно констатировать, что исторически творческий метод балетного искусства Мордовии занимает гибкую позицию классического репертуара по отношению к художественным исканиям академических театров. С другой стороны, учитывая саму специфику становления этнопластического стиля, а также особенностей его кристаллизации, нельзя обойти вниманием аспекты собственной идейной новизны и самобытной содержательности пространственного строя этномышления мордвы. Последние способны обновить и вдохнуть новую жизнь в сферу региональной деятельности мастеров академических балетных театров, а главное, в задачи общей *«археологии»* театрального процесса танца.

Наиболее прогрессивные тенденции экспериментальных поисков балетного искусства Мордовии, раскрываемые в глубоких по содержанию художественных за-

конах и методах создания сценических образов, наблюдаются в последней четверти XX века. Этой проблематике посвящен следующий параграф диссертации.

4.2. Концепция мышления одного художника в музыкальном театре Мордовии

Феномен современного балетного театра Мордовии заключается в новых подходах балетмейстеров к построению художественно-образных идей и тем хореографических произведений. Вторую половину XX века можно смело назвать временем глобальной трансформации различных видов искусств в культуре современного общества. В это время балетное искусство формирует динамическую среду интересов и споров исполнительской, критической и зрительской аудитории. Существенная сложность перестроечного периода в балетном театре состоит не только в привлечении активной публики, но и в поиске источников выразительных языковых средств, пластическо-стилевого исполнения, а также жанрового разнообразия технических элементов в аспекте визуально-фигуративной рецепции хореографических значимостей. Этим центром становятся постоянно обновляющиеся связи внутри указанных структур. Для периода последней четверти XX столетия творчество балетмейстера Л.Н. Акининой является не только показательным, но и до сих пор непревзойденным примером культурно-исторического свидетельства о зарождении в провинциальном пространстве балета Мордовии способов нетрадиционной драматургии, индивидуальных пластических решений, стиля и методов художественной работы.

Эксперимент как образ мысли или постановочный режиссерский ход, был свойственен многим легендарным балетмейстерам [прил. Д., тема №10]. В этом состоит подлинная способность классических механизмов осовременивать художественную образность академического танца в балете, но в этом заключаются и новые перспективы языковых средств театрального творчества, выводящие аналитические грани мышления Творца на уровень внутрипластического синтезирования (хореографического, музыкального, драматургического, поэтического, живописного и даже личностного) стилей. Не секрет, что эти последние единственно способны реализоваться именно в

институциональной специфике мыслительного процесса – «лаборатория» как степени достижения «иного» (через поиск, наблюдение, исследование) знания культуры, ракурсов и возможностей хореографического знания, а не только как официального типа учреждения для опытов.

Хореографические поиски в балетном театре изучаемого времени оказались своеобразными «зародышами», в основе которых сформировались структурные компоненты балетной «лаборатории» одного мастера. Первое – становление жанровой специфики произведения: хореодрама, новелла и балет-миниатюра. Второе – новаторская драматургия и языковые средства пластической выразительности: синтез классики и авангарда, знаково-символическая природа танцевального жеста. Третье – творческое мышление и институт воспитания «свободной» культуры знания исполнителя. Четвертое – идейный и художественный поиск автора-балетмейстера, связанный с тонким и глубоким пониманием стилистических особенностей языка сценической хореографии. Это означает, что параллельно с принципами традиционной системы урока в театре (Е.К. Дементьев, О.П. Егоров, Г.Н. Рубинская) медленными, но уверенными темпами стали выкристаллизовываться новые условия, средства и механизмы решения исполнительских задач. Они позволили изменять не только внешнее качество пластическо-танцевального движения, но и пространство внутри тела и пространство вокруг себя. Эти первые хореографические практики в Мордовии в основном рождались через эксперимент. В начале 1980-х гг., тяготея к синтетическим формам неоклассики, авангарда и модерна, Акинина еще не выступала абсолютным носителем данных направлений на балетной сцене г. Саранска. Однако постепенно (за период 1981–1995 гг.) в «рабочем» пространстве исполнителей появляются самостоятельные балетные произведения и художественные образы: *хореографические миниатюры* («Лунный свет», «Леда и Лебедь», «Памяти Нижинского», «Нарцисс», «Болеро»), *танцевальные новеллы* («Наваждение», «Призрак розы», «Мария Стюарт», «Вальпургиева ночь»), *ансамбли* («Еврейское па-де-де», «Па-де-труа», «Па-де катр» и др.), *сольные хореографические произведения* («Демон»), *одноактные балеты* («Герника», «Танцуем Штрауса», «Эдит», «Эрзя», «Франческа да Римини», «Кармен-сюита», «Не убивай меня, любимый», «Кто ты...», «Щелкун-

чик», «Бал в хрустальном дворце»), *хореографические номера концертного плана* («Танцуем джаз», «Танго Тибетское», «Кумир», «Танец бессарабских цыганят», «Непоседа», «Погоня», «Мой друг – дельфин» и др.), продиктованные неординарностью мышления хореографа и реализуемые в новаторском ключе хореографических задач [развернутый перечень авторских работ Акининой см. : 143, с. 121–127].

Актуализация самостоятельного репертуара балетных произведений при условии грамотной активизации исполнительских ресурсов балетного цеха стала художественной миссией и первоочередной производственной функцией хореографа [139, с. 27–28]. В условиях работы малочисленной труппы и, что немаловажно подчеркнуть, специфики статуса театра *музыкальной комедии*, смещение вектора творчества в сторону камерного построения пластического пространства театральной хореографии способствовало определению положительной динамики и дальнейшей перспективы художественного роста артистов балета.

Между тем в истории, теории и практике хореографического искусства авторское направление «театра танца» имеет глубокие преемственные связи, как в исполнительской культуре артистов, так и в сценической природе закономерностей пластического творчества. В мировой художественной практике искусства (литературе, драме, живописи и музыке) ранние синтетические жанры, имеющие черты локализованных авторских инициатив, а также революционных акций и частных проектов, представляющих особую модель сценической организации посредством «изобразительно/ акустического», «фигуративно/ ассоциативного», «телесно/ семантического» и «пластическо/ динамического» лексикона, были известны уже в 1910–1930-е гг. Основные тенденции авторского стиля, реализуемые в формах творческой лаборатории, в мировой сценической практике хореографии также были заявлены на рубеже XIX–XX вв.

«Лабораторный» тип пластического мышления в балетном театре первой трети XX столетия позволили органично сочетать художественно-эстетические формы академической культуры танца и дисциплины классического «тренажа» с частными практиками в хореографии, при этом, не отметая эксперимент как педагогическую и творческую инициативу (А.А. Горский, Ф.В. Лопухов, М.М. Фокин и др.).

Безусловно, не имеет смысла «подгонять» различные достижения гениальных мастеров, проверенные вековым опытом и традициями, под функциональную границу эксперимента мышления. Мы лишь хотели показать, как, в сущности, невзирая на время, Художник работает по общим законам литературного, драматического, музыкального и изобразительного искусства, а «истина» в предлагаемых обстоятельствах является не только результатом «актерского перевоплощения».

Хореографическое искусство постсоветской России (и главным образом постперестроечной России) плавно переходит от традиционных сценических экзерсисов к собственно театральным экспериментам. Это обращение мастеров к современному танцу модерн в различных его проявлениях: 1990-е гг. – пластический авангард (А.М. Сигалова, Н.В. Огрызков), абстракционизм (А. <>. Кукин); 1990–2000-е гг. синтетический авангард и перформанс (А.<>. Гуревич, Т.В. Баганова, С.В. Смирнов и др.). Начальный поток экспериментальной информации в сценическом пространстве профессионального танца пришелся на период конца 1980 – нач. 1990-х гг., что в целом не могло не отразиться на задачах образовательной и художественной специфики института балетного знания. Именно в это время начинают складываться важные аспекты хореографического мышления и элементы индивидуальной практики Акининой – эксперимент с идеей, эксперимент «в» движении и «в» пространстве-времени танца.

Несмотря на то, что как артистка балета, педагог-репетитор и хореограф Акинина сформировалась в последней четверти XX века, ее творческий поиск как Художника опирается на традиции педагогической и исполнительской культуры, методы балетмейстерской преемственности, предшествующие художественной «революции» (реформам) балетного театра и пластическим искусствам рубежа XIX–XX вв. Продолжая совершенствоваться в последней четверти XX столетия, уходят своими художественно-эстетическими импульсами в творческую лабораторию театра-танца XXI века. В основе этой школы можно выделить ряд последовательных и закономерно сложившихся этапов. Первый этап – постижение знания хореографического искусства – академическое хореографическое воспитание и обучение в Казанском государственном институте культуры (год окончания – 1979). Второй этап – огромный опыт и традиции, приобретенные в результате стажировки в Москве в му-

зыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко (МАМТ, год зачисления – 1987). Третий этап – совместительство учебно-образовательной балетмейстерской практики в музыкальном театре с художественной лабораторией Государственного Академического Большого театра. Четвертый этап – формирование хореографа Акининой как мастера балетной лаборатории, неразрывно связанное с ее личностным мировоззрением и ментальностью. Это и отношение к жизни, и восприятие окружающего мира, преломляемые через различные (физические, психологические, физиологические) плоскости сценических законов театра. Ближе всего к этому полю креативного художественного творчества оказывается хореографическое мышление М. Бежара и на этом полисемантическом характере историко-культурных рубежей неоклассического хореографического знака, однако не лишённого элементов романтического стиля поэтической ритмизации (устное и визуальное есть фигуральные символы музыкальной речи), Акинина делает особый акцент в своей собственной практической лаборатории танца.

В совокупности индивидуальных и профессиональных качеств личности, формирующихся под влиянием творческой работы с гениальными мастерами балета советской эпохи: Б.Б. Акимов [о технологии урока см. : 143, с. 29–31; первоист. : прил. (справ.) №157], Д.А. Брянцев, Ю.Н. Григорович, А.А. Мессерер, а также обучением у выдающихся педагогов сценического театрального искусства: режиссура – М.А. Захаров, Ю.П. Любимов, Б.А. Львов-Анохин; музыкальное руководство – М.Ф. Эрмлер; курс истории балета, либретто – Н.М. Садовская – закладывается творческий и аналитический фундамент школы балетмейстера Акининой, отражающий потенциал ее будущих способностей, ориентированных, прежде всего, на смыслы нетрадиционной балетной темы, драматургии и режиссуры как мастера камерного жанра хореографических произведений.

Именно в московский период творчества складывается основная черта балетмейстерского стиля Акининой – философствование над внутренними системами человека, его духовным и реальным окружением, возможностью отыскать эти связи/границы в драматизме исполнительской игры танцовщиков и синтетических видах театрального танца. В теории и на практике балетмейстер особенно четко фор-

мулирует эстетическую двойственность происхождения природы хореографического движения, как в плане его построения, так и в плане его визуализации. С одной стороны – это элемент системы – конкретное танцевальное движение, с другой – поток пластической образной информации, который сложно выразить правильными, красивыми линиями академического танца [см. : 447, с. 98; прил. (справ.) № 153 (г. Москва, 1987–1988 гг.)].

Особенностью нового художественного стиля постановочных работ Акининой в рамках региональности танцевального искусства Мордовии, служит архитектоника пространственных планов – строящаяся, воспроизводимая и развивающаяся, которая не позволяет создавать «статичные» пластические мысле- и смыслоформы в балете. Эстетическая же составляющая балетного спектакля разрабатывается Акининой через различные взаимодействующие элементы образно-пластических структур: от конкретно направленных выразительных хореографических движений и средств балетного театра до синтезируемых видов художественного творчества, имеющих с точки зрения академических законов искусства иррациональные принципы построения языка пластическо-хореографического знака.

Подчеркнем, что к эксперименту в движении как синтетическому методу создания художественно-эстетической формы хореографического театра, Акинина пришла не сразу, а в результате обучения в Москве. «Это здесь, – вспоминает балетмейстер, – я впервые поняла, что хореографией, оказывается, можно показывать как бежит кровь по жилам, как пульсирует сердце, температуру тела и т. д. Выученные советской балетной школой, мы и не предполагали, и не умели так думать раньше...» [прил. (справ.) № 153 (г. Москва, 1987–1988 гг.)]. Параллельно с новыми практиками, Акинина открывает для себя М. Бежара и начинает глубоко интересоваться его пространственно-временным методом организации хореографии. «Я осознала, что хореография может не только изображать...а мы тогда имели дело с изобразительной пластикой – страсть, любовь, страдание, порыв...А Бежар показал, как можно выразить не только чувства, но даже смену взгляда, перемену ощущений, как бьется сердце и как трепещут легкие...» [там же; №159]. Таким образом, можно констатировать, что авторский стиль хореографа формируется на стыке

синкретических границ, берущих свое начало в академических традициях балета и неоклассической хореографии.

Вместе с этим, как хореограф Акинина никогда не была увлечена только лишь идеей создания изобразительного языка пластики, скорее этот путь имеет логически особый способ воплощения визуальной образности, когда мысль через потаенный смысл обретает ритмически-изобразительную форму выразительности текста. Рождение синтетической образности в хореографической ткани сюжета опирается на строго организуемую цепь методических действий: идея, тема, конфликт, музыка, хореографический стиль, подбор исполнителей.

«У меня есть четко выраженная концепция: сначала идея, а потом подыскивается музыка. Начинаю работу с того, что конкретному артисту, исходя из его индивидуальных способностей, подбираю образ (либо литературный, либо свой, сочиненный), но который бы раскрыл его как актера, был интересен ему, который бы стал его неотъемлемой целостностью, близок, как кожа, и в то же время подсказал что-либо новое в артисте... Потом подбираю музыку, но потенциально я уже знаю, какая это область. Я слышу примерную тему, мелодию, оркестровку или жанр. Поэтому всегда: сначала идея, потом музыка, потом хореография» [143, с. 42–43; первоист. : прил. (справ.) №157].

С точки зрения художественно-эстетического закона, как видно, в балетной практике метод работы Акининой не является новаторским. Эту феноменальность, иницируемую как процесс становления авторского направления творчества – «лаборатория», следует искать в общих задачах следования балетмейстера на ориентированность цивилизационного фактора и художественных норм творческого императива мышления, вызванного переменами всей практики сценического искусства на рубеже XX–XXI вв. и особенно актуализирующихся в масштабах евразийского континента. Это перформансы, новейшие техники, приемы и материалы создания пластических объектов, разрабатываемые в рамках концептуального искусства. Подобная информативность стиля «лабораторного» мышления не может не находиться вне закономерных связей с глобализацией художественной картины постсовременного мира. Акинина, воспитанная на академической основе и задачах классической шко-

лы танца, отлично понимавшая их эстетическую ценность в балете и впитавшая в себя глубокое знание академической хореографической теории, постепенно уходит в свой личный театр танца – «свой полет». Заметим, не ломая устойчивые функциональные связи классического / неклассического художественного творчества (режиссура, драматургия, исполнительское мастерство), а усиливая их специфические стороны в аспекте интегративной целостности и закономерностей провинциальной балетной культуры. Как балетмейстер и режиссер она уникальна именно в подходах (по крайней мере, для Мордовии). В процесс эксперимента автор активно вовлекает новые художественные возможности драматургии и режиссуры, композиции в танце, стремясь в своих хореографических приемах органически приблизиться к самоидентифицируемости героя сразу через несколько ипостасей (условий) его жизни: душевной и физической плоти в наложении на структуры инстинктивного восприятия мира (реального окружения или подсознательного бытия).

Для постановок Акининой характерна многоуровневость балетного пространства – это формы обновления хореографического языка (образность, абстрактность, метафоричность) и эксперимент, развивающиеся в направлении пластическо-аналитического построения драматургического плана действия. Формальное разнообразие хореографического мотива определяется спецификой поиска художественных идей: реальные исторические личности в «Эдит Пиаф», «Нижинский», «Мария Стюарт». Театрализация и драматизация элементов хореографической пластики прорабатывается на уровне событийного конструирования ряда визуализируемых художественных образов – это такие синкретические повествовательные системы лирического плана, как: «Леда и Лебедь» [143, с. 87–88 (письмо 10, ч. 1); первоист. : прил. (справ.) №158], «Демон», «Болеро». Особое место занимают жанровые характеристики условной (образно-художественной) трактованности хореографического мотива и его сочетание с реалистической идентификацией форм повседневности и/или театральностью интерпретированной жизненной среды. Такое направление поиска, выбор и сочетание выразительных средств языка танца можно отнести к моноисполнению и пластическому эксперименту, где на первое место выходит концептуальный театр одного актера. Данный тип создания хореографического образа рез-

ко индивидуализирован и является не абстрактным действующим лицом или героем исторического плана (т. е. повествующим от имени кого-то), а реальным персонажем, имеющим собственное имя и биографию, однако воспринимаемый через поэтически обобщенные смыслы, например: «Кто ты...», «Щелкунчик», «Не убивай меня, любимый», «Монолог брошенной женщины» и другие балетные постановки. Многие из произведений («Болеро», «Кармен-сюита», «Щелкунчик», «Призрак розы»), будучи классическими образцами балетной режиссуры и драматургии, получили новое сценическое и художественное переосмысление в редакциях балетмейстера. Весьма разнообразные и исключительные ситуации в сюжетной и драматургической канве пластического действия разворачиваются в балетах и миниатюрах: «Маха», «Наваждение», «Нарцисс», «Вальпургиева ночь», «Франческа да Римини» и других [143, с. 106–110, 207–209, 211–214; первоист. : прил. (справ.) №130; №133].

Уникально то, что художественный процесс театрализации (имеется в виду логические связи между поиском идеи, экспериментом, безыскусственностью пластической техники танца и окончательным художественным результатом) в лабораторной специфике творческого метода Акининой²⁵ уже начинается с подбора исполнителей на роли. И далее выглядит не как эволюция каждого отдельного этапа творчества или попеременно сменяющие друг друга формы/фазы хореографической постановочной работы, а как сосуществующие одновременно условия и пронизывающие друг друга факторы творчества.

²⁵ В лабораторной специфике творческого метода Акининой обнаружена связь с историей и методологией современной хореографии:

- *объект воспитательной и обучающей деятельности* по подготовке квалифицированных национальных кадров (исполнителей и инструкторов) в сфере художественной театральной практики, а также источник («школа») стационарных ресурсов театрального обеспечения;
- *теоретико-прикладная деятельность* – разработка методов и приемов сценической педагогики;
- *пластическое творчество и теоретико-практические эксперименты*: а) становление языка этнопластического сценического искусства (литература, музыка, драма, живопись, балет, скульптура; драматургия, режиссура; театральная критическая среда в соединении с научной историко-этнографической отраслью знания и фольклором); б) формирование этнопластического стиля исполнительской традиции (профессиональная исполнительская этика артистов: сценическая «речь» и пластическая выразительность движения, продиктованные спецификой национального литературного языка и его драматургической интерпретацией);
- *механизм сценического искусства*: театрализация языка этнопластики – совокупность достижений русской и зарубежной академической культуры «+» национальное самоопределение, персонализация и преемственность в способах утверждения репертуарной политики, как необходимые компоненты в диалектическом соотношении сферы обучения и творческих практических институций (формирование художественной сцены, сначала основной, а потом и авторской/альтернативной – вечера одноактных балетов и хореографических миниатюр).

На этапе репетиции у балетмейстера складывается убедительная логика: «Мне не интересно работать с людьми школьными или из училища», т. к. там «засушивают индивидуальность, подгоняют ее под все мерки и штампы» [143, с. 35; см. также: прил. (справ.) №156]. В то же время балетмейстер подчеркивает: «В идеале хотелось бы работать с человеком, прошедшим настоящую школу...Под школой я подразумеваю стопроцентное слияние техники, глубокого внутреннего мира. Такие артисты крайне редки... Чаще встречаются выученные, но абсолютно пустые...Есть и другие артисты, они не получили полноценного хореографического образования, либо данные – средние, но они от природы наделены богатым внутренним желанием и вечным духовным голодом (...стихийно могут передавать любой всплеск души). По большому счету обе эти категории исполнителей – недоучки. Но первая категория – страшнее. У них не выучена душа. Поэтому, естественно, мне ближе вторая категория. Я лучше откажусь от двойных *so de basques*, если мой артист их не делает, но я пойму, что тема, которая нас волнует, будет понятна зрителю. Взволнует его, не оставит равнодушным» [143, с. 34; см. также : прил. (справ.) №157]. Следовательно, уже на этапе репетиционных работ закладывается та связь драматургической концепции театрализации, которая в конечном итоге должна замкнуть линию духовного состояния человека и его же мировосприятия, но уже в другом качестве: 1) как исполнителя и 2) как персонажа в художественном пространстве визуальной образности. Этот новый вектор творческой активности балетмейстера [см. : 143, с. 101–102; первоист.: прил. (справ.) №155 (аудиозапись материалов (текст интервью М.А. Грининой), 2001 г.)] стремится трансформировать элементы образно-художественной реальности, как на уровне формы, так и на уровне содержания, но при этом, не изменяя их основного условия – позиционирование темы глубокого внутреннего мира человека.

«Прекрасные линии, техника, – считает Л.Н. Акинина, – это еще не конечный результат настоящей “школы”. На них тоже не все можно воплотить» [прил. (справ.) №153 (г. Москва, 1987–1989 гг.)]. Как балетмейстер и режиссер-постановщик Акинина не требует от артиста «шлифовать» пластический жест или танцевальную комбинацию. Техническая задача поставлена перед исполнителем изначально, но то, как

почувствовал ее артист, по ее мнению, зависит не столько от «внешней» управляемой и организационной работы (определяемой спецификой знаний через институты воспитания, образования и культуры), сколько от жизненного опыта, мировоззрения и эмоционального плана мировосприятия самого актера, которому балетмейстер бесконечно доверяет.

На этапе создания образной структуры балетмейстер продолжает развивать художественно детерминированный портрет исполнителя в неразрывной связи с его индивидуальными психофизическими структурами пластики. Постановка задачи: открыть и раскрыть индивидуальность артиста балета плавно перетекает в процессы сочинения и синтезирования между собой разнородных элементов свободной пластики тела с программными элементами академической техники танца. В этой интегративной сущности образного и художественного процесса становления личности исполнителя, балетмейстер пытается отыскать именно тот смысловой модуль наполнения хореографии, который оказывается наиболее близок его природе и в котором «он будет жить и чувствовать себя свободно» [143; прил. Б. Из писем и воспоминаний. Письмо 3 (е)]. «Например, “Демона”, – пишет Акинина, – я сделала специально на В. Иевлева...на эту психику и физиологию, которую либо не видели, либо ломали и т. д.» [там же, с. 34; прил. (справ.) №157] (подробнее об этом см. : 143, с. 118, 213; прил. В., с. 106; прил. Г., с. 123–124; прил. (справ.) №134).

На этапе создания сюжетной линии. Опираясь на исследования, полученные в ходе интервьюирования и анкетирования артистов балета, выясняется, что балетмейстер не ставила перед собой задачу воплотить замысел произведения – и только. Эта цель всегда достигается параллельно интересам труппы. В классическом требовании: начать постановку хореографического номера или балета с тщательного разьяснения задачи – что должен делать исполнитель и как, у Акининой прорабатываются все грани и возможности художественной / хореографической функциональности мышления (контрастность, сопоставимость, локальность, интенсивность, абстрогирование и др.). Это предпринято для того, чтобы артист, четко понимая свою встраиваемую «самосопричастность» в произведение, впоследствии координировал поиск собственного же духовного состояния в нем. Это достаточно сложный путь

самоопределения и создания себя как «поэта – человека – автора», который не ограничивается только лишь набором хореографических средств в момент проживания художественной жизни (роль, партия, персонаж). Следовательно, в системе образного строя конструирования произведения самочувствование артиста балета еще на этапе проработки сюжетной линии предугадывает на необходимость соблюдения в ней требования органической цельности мировосприятия. В сценической дистанции этот процесс можно представить как феномен трехуровневой плоскости и соотношения компонентов: 1. человек [*личность*] – 2. персонаж [*образ*] – 3. исполнитель [*поэт, автор, художник*].

«Глаза, техника, пластика, – продолжает артистка балета М.А. Гринина, – все это рождает состояние. Акинина ставила и любила психологический театр. Ее не интересовали отдельные танцевальные номера без определенного состояния героев, даже если в произведении четко разработаны смысл и конструкция драматизма, представлена развернутая линия событий сюжета» (переработано нами из бесед с артисткой балета Грининой. – Н.Д.) [133, с. 34; первоист. : прил. (справ.) №155]. Только после этого, когда актер переживет, проникнется ролью, балетмейстер сочиняет и ставит пластику.

Подчеркнем, что такие управляемые системы балетного произведения, как «балетмейстер – исполнитель – зритель», в процессе обмена информацией в идеале должны демонстрировать действие «обратной связи». Акинина владела механизмами установления подобного вида контроля, что позволяет органично выстраивать ей необходимые источники приемов, элементов образно-художественной специфики, новые повороты и связи в драматургической театрализации явлений уже на этапе «застольного» периода реализации (т. е. на момент проработки и обсуждения с артистами) сюжетной экспликации. В дальнейшем это обстоятельство только усиливает механизм «диалога» между компонентами создаваемой драматургической конструкции и потенциальными импульсами развития более сложных тем и текстов в хореографии, более высокоорганизованного смысла пластики в балете.

На этапе выстраивания драматического конфликта и психологизмов сюжетной линии. Основная тема конфликта, которая положена определенно во все

балетные произведения, хореографические новеллы и миниатюры Акининой – это плоскость ситуации и/или события, вскрывающая подтексты *противоречий между личностью и массой и их противостоянием друг другу*. Существенной особенностью театрально-пластического и идейного эксперимента является многоуровневое конструирование драматического строя, в котором драматический конфликт произведения выражен не столько внешне (в сложных интригах и эффектных столкновениях), сколько во внутреннем движении визуализируемой образности (через энергию движения, пластику, свет, звук) в целом.

Как режиссер и постановщик Акинина придерживается сложной интриги и неоднозначности замысла в развитии сюжета. Однако острота драматического конфликта носит упорядоченный и отчетливо выраженный характер. Например, в балете «Франческа да Римини» раскрывается борьба красоты, любви и обыденности [143, с. 40, 82 (письмо 8, ч. 1), 107–108, 177–178, 208; прил. (справ.) №46. Л. 48 (программка и либретто, 1988 г.)].

«Во “Франческе” я показывала внутреннюю борьбу самих с собой и между собой трех человек: Франчески, Паоло и Джотто. Здесь нет ни положительных, ни отрицательных героев – есть люди в сложной ситуации... Действительно, Франческа – не идеал, она уже жена Джотто, но провоцирует Паоло на измену. Ее можно оправдать, а можно и не оправдывать. Паоло мог бы вырвать вместе с сердцем любовь к жене старшего и любимого брата, но все-таки идет на измену двойную: и брату, и его герцогскому достоинству, нарушает присягу. Джотто – самый несчастный. Предательство от двух близких людей!» [143, с. 40; первоист. : прил. (справ.) №157].

В «Марии Стюарт» [143, с. 40, 117 (либретто, 1993 г.) и др.] балетмейстер также не определяет «чисто» положительных и отрицательных персонажей. «И Мария, и Елизавета желали власти. Хорошо это или плохо? Елизавета оказалась умнее. Мария умерла – жалко? Но, скорее, правильно. Англия никогда бы не стала великой державой при Марии. А Яков – сын Марии? Жестокий, брошенный в младенчестве своей матерью. Опять же мне было интересно показать человеческие, душевные порывы и высокие, и низменные», – расставляет авторские акценты в воспоминаниях о своей работе Акинина [143, с. 40; первоист. : там же].

В «Не убивай меня, любимый» преобладает явное нагромождение психологизмов сюжетной линии, продиктованное непростым развитием образа Доротеи. При всей интригующей коллизии балетной миниатюры автор целенаправленно не включает в оценку восприятия своей собственной этической позиции, прямо указывающей на отношение к происходящим событиям. Этот подлинный крен авторской критики и самоанализа уже заложен в подходах к выбору идеи, постановке проблемы/конфликта основной темы, которые прорабатываются на всех этапах замысла и уровнях реализации фабулы произведения. В «“Не убивай меня, любимый” я тоже не определяю свое отношение к происходящему. Я прошу задуматься (зрителя. – Н.Д.). Я ведь не зря поставила и “Кармен” и “Не убивай меня, любимый!” в одну программу. Кармен только поет о крыльях у любви, Доротея летает сама [143, с. 41, 44; прил. Д. Иллюстрации к балетам, хореографическим миниатюрам и номерам (ил. №21)], но они обе погибают!!! Нужна ли Земле крылатая любовь? Не лучше ли просто любить человека с его слабостями, а не пытаться сделать из него нечто противоестественное, надуманное?» [прил. (справ.) №309, с. 4].

Исходя из изложенного, можно констатировать: Акинину как автора-балетмейстера и режиссера-постановщика интересуют конкретные жизненные ситуации, в которые попадает человек и то, как в конечном итоге он преодолевает их для самого себя и в самом себе. Поэтому, чаще всего, герои в ее произведениях оказываются самодостаточными образно-художественными системами и активными носителями психологических характеров, а не просто положительными или отрицательными по типу персонажами. Концептуальность постановочных работ балетмейстера иногда носит провокационный характер. Он проявляется, например, в «откровенных» ракурсах и несколько обостренных поворотах пластическо-психологической динамики образного строя, где герои способны бросить вызов зрителю и его представлениям о пространстве и восприятии окружающей действительности («Демон», «Болеро», «Монолог брошенной женщины», «Кто ты...» и др.). Но в результате художественное проецирование всегда совпадает с основным объектом творческого интереса балетмейстера. Это качество в очередной раз подчеркивает отсутствие случайных закономерностей в творческой лаборатории мастера – она (ла-

боратория) есть определенная методологическая линия автора. Акинина дает только текст, а логическое завершение образа выстраивает в голове исполнитель и зритель.

Возвышенные и героические характеры, обрисовывающие *социальный и культурный облик современного человека*, представлены в балете «Кто ты...» (картины «Ночь», «Пробуждение», «Босс», «Полет за добычей», «Первый порыв») [143, с. 39; Прил. (справ.) №135]. В данном произведении балетмейстера привлекает тема сильного человека – личности, который ради вечной свободы духа и установления гармонии на Земле подвергает опасности свою собственную жизнь.

Находясь в историко-культурной точке артефакта постсоветского общества и переживая его изменения в своем собственном экстатическом пространстве «свободы – несвободы», Акинина в постановочной деятельности делает акцент на том, что сильный человек – это, прежде всего, свободный человек. По прошествии более двадцати лет, вопросы, поднимаемые балетмейстером в авторских работах, остаются глобальными по сути – это тема пропасти культуры и одиночества Человека в суетном мире обыденной жизни. Не понимаемый обществом, Он принимает решение «начать жить сначала», однако для обретения «ближайшей» цельности и органической целостности духовного самовыражения, его «уход» в безвременье из жизни земной является неизбежностью финала многих хореографических произведений Акининой. Последнее обстоятельство трансформирует идею драматического конфликта и транслирует ее как отличное от времени простого протекания жизненного события – проживание радикального факта явления – «другое» и «в другом» измерении «Я» центра. Это символичное поднимание духа и продолжение высокой идеи Человека над земными сферами есть одновременно и новая идея истины Бытия и идея спасения современного мира, которые Акинина пытается превозмочь языковыми средствами «инаковой» культуры драматургического конфликта и в пределах «инакового» смысла хореографического пространства-времени – эксперимента в движении.

Схожее решение финальной части спектаклей – идея «перехода» в новое и «желаемое» качество обретения жизни персонажами, но разными художественными

и жанровыми средствами, отрабатывается автором в драматургическом строе сюжетов: «Болеро», «Щелкунчик», «Монолог брошенной женщины» и многих других.

В развитии драматического конфликта сюжетной линии «Болеро» М. Равеля Акинина представляет собственный сценарий. В хореографическом произведении показаны не просто персонажи, а три различных уровня художественно-образного наложения психологизма: первый – Мастер, второй – масса (ученики/апостолы), третий – рождение Наследника (молодого Птенца). Появление на свет Ученика-наследника, можно сравнить с энергией динамической материи мира, окружающей человека, но не мира природы. Наследник – герой «нового» времени, и этим все сказано. Он сразу же подхватывает крылатый жест Мастера, однако его драматургическая функция в балете, оттеняемая пространством учеников-апостолов, несколько иная. Хореографическая лексика лишь внешне сохраняет сходность характера переданных Мастером ценностей. В отличие от образно-художественного строя языковых средств главного героя, она определяется мобильностью пластических комплексов и способностью принимать самые разнообразные ритмические формы.

В «Болеро» решение темы драматического конфликта Мастера/Учителя и массы апостолов оставляет первому хрупкий островок реальности в центре сцены. Однако этот символический режиссерский ход не ломает, а в очередной раз подчеркивает то глобальное значение сути мировосприятия и идейный уровень драматургического подтекста театрализации, которые определяет и выносит для себя сам исполнитель как «персонаж – автор и поэт – образ». Не исключено, что на данном этапе хореографического эксперимента актер сочетает в художественной линии развития психологизма элементы настоящей психофизической реальности бытия, т. е. ситуации, неминуемо рождаемые самой жизнью и следуемые по пути ее проживания. Это и определенное предназначение Творца, и одновременно нахождение собственной доминанты чувствования, формирующие органическую нишу как в плане сотворения духовного мотива Вечности, так и в плане обретения независимого состояния художественного образа. Драматургически и режиссерски на первый план выступает идея ухода Мастера с высот его творений. Но что это: освобождение или духовное крушение? Тихое осознание окончания временного пути или полное отчая-

ние? Преодоление мотива непригодности или понимание неспособности продолжить свой род? Все эти размышления символично показаны хореографом в динамической потере пластического текста главным персонажем, тогда как драматургически образ Учителя продолжает активно развиваться. Кордебалет апостолов увлекает его в свой магический круг, заполняя монотонными фигурами все сценическое полотно. Мастер долгое время находится без движения. Его тело лежит, бессильно распластавшись на сцене.

Мизансцена противостояния «нового» и «старого» мира не просто эффектное зрелище. В ней заключена тема хрупкой сущности физической плоти и бессмысленности «игры» на грани физического исчезновения Мастера, при которых борьба за высокую идею остается центральным мотивом психологизма в сюжетной линии развития произведения. Это содержание хореограф выводит из финальной части музыкального сопровождения, тогда как сам драматургический конфликт проходит несколько стадий трансформации. Первая стадия – понимание героя, что необходим новый виток творческих идей, которые ему не удалось и уже не удастся воплотить. Это его внутренняя боль и трагедия. Вторая стадия – полифоническое разложение содержания темы ухода Мастера через его обращение к массе (которая при каждом призыве остается безответной) и символический поединок с Наследником (новой силой современного мира). В своеобразной проверке сил молодого Птенца заключена глубокая философская идея балетмейстера, подводящая к третьей стадии трансформации темы Мастера. Пророческое ощущение его физической гибели отчетливо читается с каждым новым приближением этапа символического становления Наследника. В свою очередь метафоричность рождения «новой» силы заключается в знаково-символической образности поэтического текста и дешифруется визуально двояко. Убедительный взгляд в будущее – это и есть «новая» идея Наследника. Ее возникновение в контексте столкновения двух миров связано с естественным обновлением старого мира новыми сферами и рубежами, однако, манящими не своей определенностью, а своей неизвестностью.

Время жизни Мастера и его апостолов завершается. Мастер уходит, но концепция кульминации в общей линии драматургического развития спектакля не об-

рывается угасанием идеи творения Учителя. Его «выращенное» слово будет всегда прорасти в мыслях молодого Наследника.

Сравнивая драматургическое решение финала другого академического произведения из репертуара балетов классического наследия – «Щелкунчик» с авторской редакцией Акининой, следует обратить внимание на расстановку и развитие драматических и режиссерских акцентов. Балетмейстер изначально не ставит своей целью реконструкцию традиционной версии спектакля, что позволяет ей по-новому трансформировать тему одиночества в образах драматической эволюции героев Щелкунчика, Мари и феи Драже. Сценическая среда как «персонаж» – действие (масса, юное общество) окончательно доминирует в финале спектакля, благодаря осмысленному режиссерскому ходу балетмейстера – противопоставление массе, темы главной героини – Мари. Предпочтение миру земному, мира бесконечного – комы. Акинина называет этот эпизод «клинической смертью»²⁶ героини [подробнее об этом см. : 143, с. 65].

Новаторским в происхождении драматургического стиля Акининой можно считать создание хореографической пластики могущественного образа Демона в одноименной хореографической миниатюре. Между тем, источником хореографической концепции послужила основа литературного произведения М.Ю. Лермонтова и поэтический стиль работ Великого мастера XIX века М.А. Врубеля.

Известно, что Врубель писал образы героев литературных произведений многих авторов: И.С. Тургенева, И.В. фон Гёте, А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, но большую часть своих художественных полотен посвятил поэтическим образам Лермонтова и именно «Демон» стал его роковой автобиографической темой. В группу гениальных произведений входят картины, рисунки и эскизы: «Демон поверженный», «Голова Демона на фоне гор», «Демон сидящий», «Демон летящий» и мн. др. Первые работы относятся к 1890-ым гг. и только к «Демону поверженному» автор постоянно возвращается, чтобы доработать и усовершенствовать свой художественный замысел. Врубель

²⁶ Кома, обморок, бред (полубред), галлюцинация, крайняя отрешенность и отчаяние и др. – это наиболее часто встречаемые «фазы/переходы» в иное состояние жизни героев, которые использует Акинина в драматургии. Подобные формы психофизического переживания, как правило, показывают границу наивысшей точки кульминации в духовном перестроении персонажей. Эта «некая» драматургическая «зона/узел» действия, после которого событие уже нельзя повернуть вспять. После него следует обязательное обретение героями желаемого «нового» качества Бытия. Клиническую смерть и состояние полубреда переживает героиня главной роли в спектакле «Монолог брошенной женщины» [подробнее об этом см. : 143, с. 46, 103–105; прил. (справ.) №155 (текст интервью М.А. Грининой, 2001 г.), №157].

был убежден в том, что сущность Демона неправильно понимают. Его называют дьяволом или чертом, тогда как «черт» по-гречески значит просто «рогатый», а дьявол – «клеветник». «Демон» же означает «душа» и Врубель видел в нем не существо, а прежде всего *человека*, олицетворяющего собой вечную борьбу мятущегося *духа* и стремление к познанию жизни, ищущего примирения среди обуревающих его страстей. Человека, который не находит ответа на свои сомнения ни на Земле, ни на небе.

Вероятно, именно эта сторона драматургического образа оказывается наиболее сильной стороной подтекста, который более всего соответствует формам драматургической театрализации языка и который не дифференцирует функциональность пластической идеи образа, обеспечивая ему органический поиск в самых различных комбинациях синтетических жанров и творческих средствах выражения мифологическо-фантастической темы.

Контекст художественного стиля Акининой привносит оригинальные ракурсы в исследование: Демон – это фантастический образ, но с переживаниями реального человека. Таким образом, разомкнутая связь события психологизма, сочетающая пространственно-временную контрастность и информативность образа, становится одним из посылов к поиску собственного стиля выстраивания драматургических средств и выразительных возможностей хореографической версии «Демона» в творческой лаборатории Акининой.

В пересечении драматургического стиля писателя, художника и балетмейстера выделим детали. Известно, что Врубель сплавлял стилистику различных изобразительных традиций: ренессанс, готика, барокко и другие со структурой мозаичной техники, но при этом не забывал о строгой «классичности» художественных законов. В данном случае феноменальность образно-художественного и режиссерского прочтения балетмейстера прослеживается по ряду аспектов: от анализа *образной визуализации ритмопоэтического мотива* в темах *Врубеля*, а также *зримой формы поэтического стиха*, разработанной в гениальных литературных фантазиях *Лермонтова*, до специфики структурирования языковой хореографической плоскости. В результате балетмейстеру удастся проработать разнородные уровни пространственной организации движения, гармонично сочетая в культе строгой формы классического

танца пластическую свободу телесного движения и выразительную специфику элементов техники танца модерн.

Источником поиска драматургического стиля и языковых средств хореографии другого художественного произведения – рок-балет *«Герника»* по известной картине П. Пикассо становится жанр *хореографической фантазии*. В основу музыкального оформления балета положена рок-сюита ленинградского композитора А.С. Морозова *«Утро планеты»*. Основное решение темы конфликта *«Герники»* – это объединение человечества в защиту мира [143, с. 72. №21].

Размышляя об идее драматургического конфликта (о неравных силах борьбы за мир), балетмейстер обращается к зрителю в либретто: «Люди, не допустите всемирной катастрофы...Страшен крик одинокого, оставшегося в живых...» [там же, с. 37]. Однако новаторским поворотом в развитии творческой лаборатории провинциального балета все же станет не идея произведения (т. к. она повторилась), а именно источник рождения изобразительного стиля пластики и нахождения в нем новых ресурсов языковой выразительности академического танца. «Кроме идеи борьбы за мир, хотелось воспроизвести пластику П. Пикассо в движении. Потрясающая кисть, стиль – он рисует движение, его картины “двигаются”, они анимационны! И пластика – необычна. Он просто...дал мне новый хореографический язык!», – пишет Л.Н. Акинина [прил. (справ.) №157].

Источник происхождения драматического стиля и языковых средств выразительности в хореографическом произведении *«Не убивай меня, любимый»* (редакции 1986 и 1992 гг.) – другой. В основу одноактного балета положена тема мотива *повести* болгарского писателя П. Вежинова (в критических статьях по балету фамилия автора пишется по-разному, о нем же: Веж<e>нов. – Н.Д.) *«Барьер»*.

Насколько серьезно Акинину привлекала тема литературного произведения, дает судить один весомый факт: балетмейстер остается верна ей на протяжении двух хореографических редакций. Обратим внимание на едва заметные, но достаточно логичные и опорные сигналы в смещении вектора источника происхождения драматургического стиля в существующих редакциях. Этот принцип технологии творческого метода работы повторится и в другом произведении автора *«Кто ты...»*.

Итак, в ранних интервью (1986 г.) Акинина формулирует название балета по литературному первоисточнику, что показывает его превалирующее положение по отношению к сюжетной линии мотива хореографической сверхзадачи. Кроме того на данном этапе постановочной работы пока еще ведется поиск музыкального оформления спектакля. «...Интересны планы спектакля “Барьер”...Активно сотрудничают с нами мордовские композиторы. По крайней мере во многом наши творческие планы совпадают – “Алена Арзамасская” – музыка Н. Кошелевой, “Эрзиана” – Г. Вдовин, “Барьер” – Н. Митин... (выделено мной. – Н.Д.)» [143, с. 72. №18]. Из этого следует, что первоначально в музыкальном оформлении одноактного балета балетмейстером была предпринята попытка опробовать несколько вариантов театральной музыки, включая опыт современного местного композитора Н.Н. Митина.

После этапа трансформации фабулы первоисточника «Барьера», хореографическая редакция 1992 г. приобретает многоступенчатую конструкцию. Постоянным центром в создании сценической интерпретации произведения и художественного текста либретто остается только главная тема драматургического конфликта повести, выделим ее: «...Мы становимся жестокими, рациональными, расчетливыми, а тут такая любовь, что дает силы для полета. Герои парят в воздухе именно потому, что они влюблены. И, столкнувшись с суровой реальностью жизни, героиня (Доротея) погибает» [143, с. 73. №32].

Существенное преобразование в формировании источника драматического и драматургического стиля хореографического произведения приносит глубина новой образной музыкальной темы французского композитора Д. Маруани [см. : прил. (справ.) №97; №124; №131а; 133, с. 72. №18, 29]. Находясь в шестилетнем поиске более точной музыкальной темы к «Барьеру», Акинина неожиданно останавливает свой выбор не на театральной музыке, а на фонограммной записи инструментальной композиции космической темы в исполнении группы «Спейс», что выходит за любые естественные рамки профессиональных законов даже самого современного балетного театра. Однако балетмейстерский «жест» оправдывает многое. Как видим, балетмейстер не стремилась переделывать основную тему драматургического конфликта повести, она ее устраивала. Акинину как Художника интересовали детали

интонационного смысла развития персонажной среды и тонкие нюансы образно-хореографической лексики, которые она не могла почерпнуть для себя из литературного первоисточника. И только, прорабатываемые в музыкальной ткани текстов Маруани образно-художественные пласты драматургии нашли органическое совпадение с драматургическим замыслом произведения и конструированием языковых хореографических средств, в частности. Это обстоятельство позволило балетмейстеру окончательно отойти от повествовательности сюжетной линии «Барьера»²⁷, интегрируя на место ритмического стиля и содержания литературной (устной) речи философскую текстуальность музыкального (звукового) ряда. Она-то и станет для балетмейстера новым источником импульса в рождении драматургического стиля произведения и конечным результатом долгого поиска выразительной формы пластического языка танца. В новом качестве музыкальной драматургии изменилось и название хореографического произведения – «Не убивай меня, любимый».

Подчеркнем еще некоторые обстоятельства в становлении концепции и инновациях творческой лаборатории мастера. Именно музыкальная драматургия: 1) позволила Акининой сочетать цивилизационные императивы знания современной культуры (трансформировавшиеся духовные ценности постсовременного времени) с идейным пространством современного художественного (литературного, драматического, театрального) и хореографического стиля; 2) сделать это одновременно и *поиском*, и *явлением*, и *предметом* творческого дискурса. Новаторским оказалось и то, что тема повести, захватывая современный, но общий проблематический контекст в обстоятельствах жизни героев, теперь высвечивается совершенно в новом ракурсе философского и художественно-эстетического значения предмета танца – найден образно-художественный подтекст драматургии. Этим глобальным центром осмысления в хореографическом произведении становится не просто культурно-историческое время или многозначность решения острых характеров, а также пове-

²⁷ «Главный герой Антоний у нас не просто композитор, каким он был в повести, а рок-звезда, окруженный фанатами. А Доротей – это не девушка с большим рассудком, а просто человек, каким он должен быть...» [143, с. 73. №32].

ротов драматического конфликта, а именно Человек²⁸ с его конкретной жизненной ситуацией и судьбой. Таким образом, синтезируя в хореографическом пространстве различные изобразительно-выразительные планы театральных и внетеатральных источников стиля, Акининой удастся приблизиться к размышлению о том, что глобальный мир культуры – это и есть мир «Человеко-мира», который несет и переживает в себе перемены духовного состояния общества.

В 1992 г. в статье Т. Кириченко, Акинина рассказывает о ценных обстоятельствах драматургического поиска смыслов в балетах «Не убивай меня, любимый» и «Кармен-сюите». Балетмейстер мотивирует их схожестью психологического состояния и душевного напряжения героинь. Однако это состояние переживаемого ими чувства любви, найдено и сопоставлено балетмейстером абсолютно через разные посылы формы и содержания культурно-исторического времени: «В балете Д. Маруани “Не убивай меня, любимый”...поднята более современная тема, вернее, более современно ее звучание. Да и действующие лица – рок-звезда, фаны, фанатки...оба спектакля о любви, и это их роднит...это и позволило нам объединить их под общим названием “Любовь во все колокола <времена>” (неправильно дано название вечера балета. – Н.Д.). Но это совсем разная любовь. Нам хотелось проследить, как трансформировалось это чувство, как изменяется оно, пережив века. В “Кармен-сюите” – это стремление героини к свободе, ею она не поступится даже ради любви, в новом балете – это эгоистическое чувство. Кармен сама погибает ради любви, а здесь герой толкает к гибели свою любимую. Жестокий век, жестокие герои...Кармен и Доротея – главные героини, и, чтобы показать, что они как бы приподняты над толпой, только для них использован прием – танец на пальцах...» [133, с. 72. №22].

Исходя из изложенного, можно утверждать: на этапе создания драматургического стиля хореографического произведения и поиска источника его выразительных средств, в методах и приемах мастера многое объединяет. Например, можно выделить целую группу работ Акининой, сочиненную на заранее известную музыку и сюжет: «Кармен-сюита», «Призрак розы», «Щелкунчик», «Болеро» и другие. Из-

²⁸ Актуализируя вневременную связь данного поиска, а к нему автор шел целых шесть лет, нельзя не вспомнить о выводах самого балетмейстера: «Представляете, – отмечает Акинина, – какой тут простор для балета!...» [там же].

начально как самостоятельные проекты музыкального, хореографического и художественного (либретто) текстов вынашиваются: «Монолог брошенной женщины», «Кто ты...». Полностью, как независимые друг от друга по времени, а также в идейном и содержательном планах сценических решений, рождаются: «Леда и Лебедь», «Демон», «Не убивай меня, любимый», «Объезжайте на дорогах сбитых кошек и собак» и мн. др. Но подобная классификация во многом условна и вносит лишь формальное суждение о художественном эксперименте балетмейстера. Более того, внутри процесса творческой лаборатории Акинина никогда не повторяется. Поэтому, подвести под логическую закономерность условия: выбор идеи, темы, конфликта, средств хореографии, поиск источника стиля пластической выразительности как факторов происхождения индивидуального импульса творческой активности балетмейстера не всегда предоставляется посильной, да и правомерной задачей. Достаточно часто указанные структуры интегрируют, доминируют, трансформируют и синтезируют между собой. Следовательно, за процессом творческой активности балетмейстера, скорее всего, стоит более сложная дилемма. Здесь необходимо разобратся в проблеме интерпретационной деятельности. А именно, возможен ли в творческой лаборатории Акининой процесс взаимодействия авторских систем, если цели и задачи в функциях литератора, драматурга, скульптора, композитора, художника и хореографа изначально предуказываются как независимые по отношению друг к другу художественные институции, а если возможен, то при каких конкретно условиях лаборатории это происходит?

Попытаемся объединить общей линией исследования сразу несколько хореографических работ Акининой: «Монолог брошенной женщины», «Болеро», «Щелкунчик», «Кто ты...», т. к. остальные произведения имеют аналогичную технологию балетмейстерского поиска идеи, создания и воплощения драматургической конструкции. Все выделенные работы автора объединяет механизм попадания в темы «Вечности», «Бытия», «Бесконечности», «Человеко-мира», причем обязательно через прототипическую связь образной визуализации. Это свидетельствует о том, что все персонажи являются не вымышленными, а реально существующими людьми. Требование соблюдения нарицательности (повторяемости, воплощенности, утвер-

жденности жизненных событий) в данном случае не обязательно, но важно, чтобы обстоятельства и ситуации, в которые попадают герои, монтировались и схематизировались по принципу недифференцируемой функциональности, т. е. образной и психофизической собирательности персонажа или персонажной среды. Этот художественный прием «портретированного» стиля Акинина использует почти во всех своих творческих работах, что в целом отличает манеру ее письма как автора синтетическо-аналитического мышления в хореографии. Именно на данном этапе эксперимента (метода как образа мысли) тема «состояние / переживание / поиск» и становится главным источником драматургического центра мысле- и смыслоформы произведения, вокруг которого вращаются все остальные компоненты драматургического конструирования конфликта. Однако внутри этой технологии существуют дополнительно разнородные процессы вкрапления авторского метода, неразрушающие конструкцию произведения, но прямо влияющие на трансформацию источника происхождения его стиля и телесновыражаемых средств пластики.

И в «Монолог брошенной женщины», и в спектакле «Кто ты...» Акинина убеждает композитора С.Я. Терханова перестроить замысел идеи и темы музыкальной драматургии в целях создания нового художественного текста либретто и балетного сценария. Изначально музыкальные темы имеют отличные от хореографической задачи образно-художественные цели, что в принципе естественно, когда композитор и хореограф работают независимо друг от друга. Совпадение было только в одном: Терханов пишет современную театральную музыку с яркими эксцентричными и эстрадными формами, а значит по законам сценической драматургии и режиссуры театральных произведений. Однако если в первом случае («Монолог...») балетмейстер убеждает композитора перестроиться только в «штрихах»²⁹ – переосмысление образной ткани произведения, то уже во втором – «Кто ты...» – творческое объединение авторов глокализуется степенью их духовного мировосприятия, а также трансцендентальностью мировоззрения с признаками синтетического мышле-

²⁹ «С. Терханов рассказал мне сюжет о ведьме. Потом композиторский замысел я видела в исполнении татарского балета. Музыка полна слез, истерического хохота, визжания тормозов, биения сердца, а на сцене благодушная вакханалия... Я уверена, что он написал именно “Монолог брошенной женщины”, которую сначала исполняла Р. Мельникова, а потом в абсолютно других красках, нервно, надрывно, обостренно передала М. Гринина» [подробнее о специфике создания образной-художественной структуры балета см. : 143, с. 45–46; прил. (справ.) №157].

ния³⁰. И вновь выстраивается задача характерного для художественного социума произведений Акининой – идея воссоздания глобализма «Человеко-мира». Именно его балетмейстер так отчетливо пытается привнести в исследовательскую область средств и условий хореографической лаборатории и решить как предмет и явление современного дискурса. В «Монологе...» – это полифоническое наложение драматизма психофизической рецепции на пластическую глубину танцевальной ткани, которые то дело интегрируют относительно друг друга в пределах заданной семантической значимости (язык, композиция) и координат (архитектоника пространства) художественного сценического текста³¹.

В балете «Кто ты...» художественно-эстетическую концепцию Акининой продолжает раскрывать хореографический эксперимент, в котором образность сценического героя достигает уровня расширения физического состояния тела до его семантического измерения в современном искусстве театрального танца – архетипа, не доступного обычным психофизическим и эстетическим основам восприятия. Именно этот аспект духовной составляющей хореографической личности, способный выражать бессознательные нормы поведения, а не увлекательные перипетии земного бытия, стал качественно новым вектором в созерцании и в воссоздании пластического пространства хореографической (социальной) драмы и новым этапом в развитии

³⁰ В драматургической ткани произведения Акинину привлекает необыкновенная глубина и энергетическая сила. Долгое вынашивание темы в воображении и фантазиях балетмейстера совпадает с космогоническим характером музыки Терханова. Это как раз тот случай, когда в технологию метода создания произведения закладывается не только поиск темы, но и проблематика будущих преобразований стиля и средств, связанная с драматургическим поиском источника. Вспомним «Не убивай меня, любимый»: сначала литературный первоисточник, а затем полное перестроение хореографической сверхзадачи на музыкально-философский и драматургический подтекст. В приемах и методах создания хореографического произведения «Кто ты...» выстраивается тот же способ последовательности в организации и реализации лабораторного мышления. Во-первых, в основу сюжета одноактного балета положена новелла-притча Р. Баха «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» [подробнее о создании балета см. : 143, с. 47–49; первоист. : прил. (справ.) №135 (Программка балета «Кто ты...»); №154 (о работе над постановкой вечера «Романтизм»)]. Во-вторых, наложение основной темы драматургического конфликта литературного первоисточника на образно-поэтический строй музыкальной пьесы. При этом условие нахождения центров органического сочетания их онтологических начал, а не обычного тематического наслоения, становится определяющим. В данном случае этим онтологическим центром выступает «увиденный» балетмейстером в музыке трагедийный рефрен «пятак» – судеб «чаек» – людей. Наконец, в-третьих, усиление визуальной образности тем и драматургии через внутрипластический синтез источников: литературного и музыкального произведений в хореографическом соединении выразительных средств. Акинина «уступает» композитору лишь в одном, оставив в теме заявку «О вечном...».

³¹ Главная героиня хореографической новеллы М.А. Гринина вспоминает: «...Этот образ был именно многозначным. О судьбе женщины. В первой части я – брошенная женщина... Сначала идешь опустошенная, брошенная по дороге, тебя сшибает машина...но сердце твое все еще бьется. В сознании возникают сплошные воспоминания...как ты любила, как Он тебя бросил...как вы любили...Эту речь я проговаривала в сознании... Я четко понимала художественную задачу образа, но...На чаше весов одновременно оказывались драматизм и пластическая глубина танца...Для достижения целостности я должна была прожить и содержанием, и формой танца изнутри» [143, с. 46; первоист. : прил. (справ.) №155 (текст интервью М. А. Грининой, 2001 г.)].

творческой лаборатории провинциального балета Мордовии. Главное, что в этом органично достигнутом поиске творческих задач и интеллектуального продукта исполнительского театра танцовщиков, балетмейстер и композитор имели возможность воплощать свои мифологемы [подробнее об этом см. : 447, с. 96–102].

Художественное (хореографическое) новаторство Акининой показывает, что взаимодействие авторских систем в условиях разновременной дистанции пластических текстов, а также с учетом идейно-разнородной специфики мышления и жанровой функциональности их протекания – все-таки возможно. Объясняется это тем обстоятельством, что в сценической лаборатории танца: литературный, хореографический, изобразительный тексты или музыкальная партитура есть процессы взаимодействия системы психики человека и системы различных текстов художественного пространства (площадка, декорации, световая партитура и т. д.). В целом все это привносимая информация, структурирующая порядок художественной проблемы текста. Поэтому у кого он оказывается сильнее: у композитора, музыканта, литератора, драматурга, хореографа или художника, тот источник порядка текста и становится онтологическим началом, регулирующим процессы происхождения и развития драматургического стиля произведения, тогда как все остальные уже будут считаться его производными структурными элементами. Надо отметить, что под данной проблематикой подразумеваются не только условия и средства создания информированного поля объекта, но и сами приемы, и способы работы, организующие путь к пространственно-визуальной доступности понимания данного феномена. Однако это уже иная ипостась творческого мышления, вскрывающая взаимодействие между психофизической функциональностью мозга и его особенными рефлекторными качествами работы в художественной сфере. К этому специфическому аспекту мы еще вернемся, подводя итоговый вывод индивидуального импульса творческой активности балетмейстера Акининой.

Рассмотрим конкретные механизмы, которые сближают источник построения драматургического стиля хореографического произведения, в основе которого лежит «открытая» художественная конструкция, но ограниченная авторским видением и идейным мышлением Творца (композитора) и произведение, в основе которого прорабатывается музыкальная драматургия, уже имеющая четкое онтологическое про-

исхождение и порядок программно-симфонического или камерного строя в балете. Наиболее показательными в данном плане творческой лаборатории Акининой будем считать балет «Щелкунчик» и хореографическую миниатюру «Болеро».

Оставаясь верной прототипическому принципу построения сюжета и создавая свою собственную редакцию «Щелкунчика», Акинина начинает работу с наукомого процесса: изучения источников архивирования легендарного произведения. В партитурном документировании сценария П.И. Чайковского балетмейстер находит ряд подтверждений прозаическим, а не сказочным и романтическим элементам симфонического стиля. Редкая логика балетмейстера – исследователя позволяет обнаружить в музыкальной партитуре балетные «гнезда», которые навсегда канули в лету. Акинина находит подтверждение трагедийному подтексту темы вальса «Снежных хлопьев», которая «драматургически» точно прослеживается и переживается в судьбе гениальным композитором. В этой символической линии художественного повествования, по мнению балетмейстера, был заключен вовсе не светлый эпизод-сказка (традиционная версия вальса), а жизненная миссия и судьбоносное испытание человека на прочность. Поэтому в некоторых частях музыкальной партитуры Чайковский, действительно, в реалистически-поэтических тонах писал «трагедию/переживание, а не романтическую феерию» [141, с. 45–50; 132, с. 68–71; 133, с. 61–71, 87; прил. (справ.) №157]. Как считает Акинина, ради воссоздания гармоничной сказки и продолжения темы волшебства в жанре светлой феерии – вымысла, балетмейстеры только редакционно избавились от художественно-трагедийных «гнезд», но не смогли уничтожить подлинного импульса рождения эмоционально-художественного стиля композитора. Ключевым доказательством, воскресшим в рукописях жизнеописаний композитора, является рождение темы вальса «Снежных хлопьев».

Методологический контекст художественно-эстетической концепции Акининой – «расширение» физиологического состояния тела до его семантической значимости – архетипа, прорабатываемый в балете «Кто ты...»³² тесно привязан к источнику происхождения драматургического стиля хореографической миниатюры «Бо-

³² Здесь следует учитывать хронологическую последовательность становления метода: первым опытом в работе Акининой была постановка хореографической миниатюры «Болеро» (1991 г.), вторым – «Кто ты...» (1993 г.).

леро» [143, с. 52–61]. Только в данном случае в основу «тематической программности» эксперимента положена идея трансформации *ритуала*. Акинину как хореографа и постановщика изначально привлекала тема древнего смысла «пробуждение Земли». Именно она в соединении с контекстом «Крылатого человека – художника» и легла в основу новой музыкально-хореографической интерпретации «Болеро» М. Равеля – М. Бежара. Однако если концептуальная линия взаимодействия первого автора (М. Равеля) с драматургическим стилем хореографической редакции Акининой «прочитывается» наиболее ясно, то со вторым (М. Бежаром) – затруднительно. Хореографический язык, построенный на эксперименте с формами классического танца и свободным движением, совпадает в общих чертах с балетмейстерским методом Бежара, но меньше всего «проговаривается» в стилистике. И это естественно, т. к. Акининой движет иное информационное поле в конструировании событийного ряда действия³³. У Бежара стиль хореографического письма определен четко, исходя из метода – это неоклассика, у Акининой конструкция метода идет на границах неоклассики и модерна, но больше тяготеет к модерну. В своеобразной поэмно-прозаической драматургии, утвердившейся в творчестве Равеля со свободным типом театрализации музыкально-инструментального текста, можно усмотреть элементы романской культуры ритмизации стиха. В некотором смысле неоднократно и однообразно повторяющийся основной мотив музыкальной темы сродни вокально/сенсорному восприятию ритма «нараспев». На этапе создания драматургических ресурсов хореографического стиля «Болеро» Акининой это положение оказывается фундаментом всего творческого механизма создания спектакля. И именно эта модель свободного типа театрализации языковых средств музыкального спектакля обеспечила балетмейстеру первый серьезный хореографический опыт, в котором соединились приемы внутрисплавического синтеза искусств. Во-первых, это позволило Акининой перейти к сквозному симфоническому плану построения балетного произведения, проработав не только внешнюю изобразительность движения, фактически фигуративную по характеру письма, но и внутреннее развитие хореографиче-

³³ «Великий Мастер пробуждает Землю, и она являет ему двенадцать апостолов – учеников. Творец и его крылатые последователи вызывают к жизни Наследника. Отдав ему всю силу своего Совершенства, Мастер уходит, оставляя Наследника жизни» [143, с. 53, 118 (либретто 1995 г.); с. 178–179 (Приказ №27 от 21.12.1991 г.)].

ской темы. Во-вторых, телесновыражаемый тип синтетической ритмизации пластической речи потребовал от исполнителей не просто понимания рисунка или значения сценической композиции, но и ощущения, и проживания этой фигуративной специфики языка в своей собственной телесной информативности.

Акинина буквально по миллиметрам конструирует образную пластику фигуры Мастера. Здесь фиксируются все мельчайшие подробности (в том числе, «дробления») выразительно-изобразительного плана лирического движения: положения, ракурсы, позы, мимика. Каждая новая мизансцена возникает словно кадр, мгновение, но имеет четкую логику в содержании текста пластической композиции и его выстраивания в семантическом строе архитектоники сценического пространства.

Пластический язык Мастера имеет глубокий подтекст. Каждый его жест – это символика от «мудры» [143, с. 55], означающая целое слово, мысль, доступные лишь посвященным. Кроме того, у героя есть имя – Крылатый человек и эту разгадку балетмейстер дает в графическом решении языка его пластики, как символическо-семантического отлития формы. «Крылья» есть талант духовный и в этом смысле, графически ломаные линии, взятые прямо с изображений православных икон, драматургически оправданы балетмейстером. Пальцы рук Мастера на протяжении всего балета собраны, как у птиц-ангелов. Все хореографическое повествование можно констатировать как символическое раскрытие тайнописи духа Человека – Учителя – Художника, а смысл идеи ритуала – о том, как у Человека вырастают эти самые крылья.

В художественной конструкции балета «Болеро» следует отметить важный полифонический прием Акининой, согласно которому пластический язык Учителя выстраивается по принципу скелетного каркаса для всей образной визуализации хореографической темы произведения. Это есть разложение рисунка общей линии пластического образа Мастера, детализируемое во внутренней драматургии телесновыражаемого языкового знака. Каждый из участников находит в нем именно свою нишу и проживает ее как «зародышевую» ипостась духовного становления Человека-Творца.

Исследуя природу индивидуального импульса творческой активности Акининой, важно подчеркнуть условия и средства достижения идеи, темы и конфликта хореографического произведения, при которых синтезируются сразу несколько уров-

ней художественных практик балетмейстера как литератора, психолога, режиссера, драматурга и художника. И что характерно Акинина выступает первоавтором не только в решении хореографической сверхзадачи. Появление музыки на этапе определения драматургического стиля произведения и его изобразительно-выразительных возможностей, является не только закономерностью, но и проводником идеи. В творческой лаборатории балетмейстера, образно-художественные структуры в языке хореографии окончательно прорабатываются только после знакомства с музыкальной фактурой текста и его ритмически-ассоциативными интонациями. Опять же, стиль хореографии может быть предуказан еще на этапе замысла произведения, но цельность художественной системы образов и пластических мотивов – только после подробного изучения музыки и драматургического анализа звукового ряда. Того самого фонологического пространства, в котором сплавлены разнородные компоненты и средства театральных искусств: речевые (музыкальные и живописные) интонации, а также звуковые, цветовые и пластические качества рисунка как контрапунктического соотношения языка разных искусств во влиянии на язык танцевальной пластики. Наконец, центром специфической функциональной активности в пространстве индивидуальной творческой «лаборатории» балетмейстера Акининой, как способности воображения концентрироваться и создавать недифференцируемые объекты тем и стилей, выступает само *авторское мышление, обнаруживающее склонность к драматургической театрализации форм и явлений*. Отнесем это качество к особому ориентированному направлению художественно-эстетической традиции, в рамках которого происходило становление и развитие экспериментального поля балетного репертуара, а также как следствие интеллектуального продукта творческой деятельности балетмейстера Акининой, феномена творческой лаборатории пластического театра Мордовии в последней четверти XX столетия.

Для определения драматургического стиля и метода работы Акининой характерен контекст задач хореографической театрализации со свободными формами, только в данном ключе – это есть предание феномену, не имеющему отношения к театру обнаженного психологизма и физического, почти на интимном уровне понимания, аффекта восприятия реальности жизни. С одной стороны, конструирование ресурса и

условий театрализации, согласно логике Акининой – это не игра чувств или сложных взаимоотношений между актерами с определенными ролями, а театральность самой философии жизни, найденная в средствах психофизического начала и эстетики хореографическо-пластического театра танца. Тогда как с другой – в этой совокупности «языковых игр» пластического ритмизированного поведения именно психофизический феномен – «театр в себе» постоянно выводит на первый план движимый неудовлетворенностью сферы «Я-человека» поиск внутренней позиции его бытия и центра. Постоянство как фактор нормы жизни/игры в образно-хореографической ткани Акининой фактически отсутствует, а финал «дисгармонии» обязательно обличается в безвремяе Бытия через преобразование новой жизни персонажа.

Таким образом, глубокая конструктивная проработка пластической драмы позволяют балетмейстеру индивидуализировать эстетическую и психофизическую целостность в хореографическом выражении сущностной идеи Человека.

Создание «лаборатории» с нетрадиционными формами творческого хореографического процесса, постепенно обнаруживает его художественно-эстетическую локализацию (как по части поиска художественных объектов хореографической деятельности, так и по части обновления и выбора инновационных средств для их достижения), способствуя образованию элементов драматургии в направлении камерного стиля хореографических произведений. Это событие становится новым этапом в определении провинциальной художественности и региональной специфики сценического театрального танца Мордовии, закономерно приближая их к новым рубежам исторической и социокультурной реальности конца XX – нач. XXI вв. Художественная самостоятельность данного контекста свидетельствует о существовании экспериментального творческого «поля» балетмейстера, в котором разрабатывается смыслообразующее пространство хореографии, структура синтетических методов работы, художественное видение и личностное мировоззрение автора. Пластическое мышление Акининой формирует индивидуальный стиль, в котором есть своя пространственная определенность: полифоничная структура языка; симфонизация хореографической формы движения; гротескность образов и мировоззренческие установки пространствопонимания современной картины мира.

Сформулируем основные положения камерного стиля драматургии хореографических работ балетмейстера Л.Н. Акининой.

Первое положение – это реальный план невымышленного представления событий в хореографическом произведении. Причем, если эстетическая форма «желание» в романтическом стиле балетной поэтики носит негативный характер жизненной тенденции (герои, не достигнув гармонии земной жизни, погибают), то введение аналогичного подтекста через образы исторических лиц и в сочетании с историческими основами их документальности – это новый поворот режиссерского и драматургического хода Акининой. Именно этот контекст цивилизационного императива постсовременного мира искусства впервые прорабатывается в культуре балетного театра Мордовии в последней четверти XX столетия как субъективный порядок формы, метода и средств балетмейстерского мышления. В контексте художественной парадигмы театрального творчества, произведения: «Объезжайте на дорогах сбитых кошек и собак», «Мария Стюарт», «Франческа...», «Маха», «Демон» и мн. др., в дальнейшем определили не только цельность художественного вектора и стилистики хореографических работ мастера (балетмейстерское мировосприятие и миропонимание сценической жизни героев), но и стали малой крупницей общего процесса симфонизации искусств. Этот уровень авторской художественной конструкции выводит драматургический смысл на трансцендентный уровень пространственно-визуального восприятия и понимания текста – «вневременность».

Второе положение. Особое проявление качества камерного жанра в хореографической «лаборатории» произведений связано с использованием приемов прототипизации. Как известно, в искусстве литературы взаимосвязь сюжета с реальными событиями жизни уже рисует иной мотив ритмизации: прозаический и прозаизма, а не поэтический (как в драматургии романтического классического балета). Здесь важно уловить ту тонкую грань в обстоятельствах художественной подлинности метода, когда Акинина при построении хореографического произведения идет от логики музыкальной драматургии, но использует основу именно прозы, т. е. невымышленности персонажей и невымышленного конфликта.

Третье положение. Многослойность принципа поэтической конструкции хореографических постановок Акининой позволяет подойти к созданию художественного универсума, в котором способны органично сочетаться как поэтическая структура и закономерности драматургии романтического стиля произведения балета, так и прозаическая и даже структура низкой прозы (вплоть до потустороннего вмешательства, галлюцинации или иллюзии в сюжетную канву хореографического действия).

Четвертое положение. Прозаическое в балетмейстерском методе Акининой взято из обыкновенной жизни человека, людей, общества. И эта степень авторской/художественной неординарности то и дело превалирует: усиливается или ослабляется в механизмах индивидуальной творческой активности как деятельностного фактора процесса мышления. Схематично пространствопонимание образной среды в практическо-хореографической версии балетмейстера выглядит так:

| | | |
|--|---|---------------------------------------|
| Жизнь [персональный уровень], человека | Жизнь поэта <hr/> жизнь в конструируемой взаимосвязи событий: а) историческая документальность б) повседневность как реальная достоверность в) легенда, миф, повесть, новелла, поэма | Жизнь человека поэта – личности |
|--|---|---------------------------------------|

Это абсолютно новое качество в структуре хореографических произведений, связанное с невымысленностью и реальностью фона события, прорабатывается балетмейстером как на уровне замысла (идеи), так и на уровне текста (художественно-литературного – в либретто, временного – в музыке, пространственно-визуального – в хореографии).

Пятое положение. Это театрализация и драматизация элементов лирического жанра. Часто в смысловую ткань произведения вводятся имена реально существующих людей, но они завуалированы именами поэтическими или их образно-художественной характерностью («Щелкунчик», «Болеро», «Не убивай меня, любимый», «Кто ты...», «Монолог брошенной женщины» и др.).

Феномен поиска источника театрализации хореографической мысли приводит балетмейстера Акинину во многом интуитивно, но как это и бывает в основном с настоящими творческими личностями, к созданию новых художественных условий драматургии и эксперименту новых возможностей языковых средств хореографии (на

уровне движений, текста, произведения, художественной и ментальной цельности личности исполнителя). Новаторские тенденции проявились во внутривидеографических механизмах творчества, сочетающих концертно-камерный исполнительский стиль балетных актеров с театральностью «игровой». Подобная эволюция не могла не затронуть трансформацию самой формы художественного метода мастера, который и становится самостоятельным ориентиром внутривидеографического синтеза искусств. Опорные механизмы сценической конструкции театрального танца – это сочетание 1) эмоционально-ассоциативного и литературного ряда, 2) вербальной и устной речи в пределах заданных средств актерской выразительности, «дробленной» и детализируемой структуры элементов в системе пластическо-динамического (цвето-живописно-музыкально-звукового) проведения танцевального мотива. Эти же особенности балетмейстерского почерка являются естественным фундаментом в конструировании сценического ряда элементов пространственно-визуальной семантики (изобразительная описательность устной речи, преломляемая архитектурными законами балетного пространства) и семантизации музыкального языка. Последнее означает возможность хореографического интонирования темы на уровне способов воспроизведения вокально-музыкального жанра: танцевальное движение, мимика, жесты и пластическая пантомима – все встроено во внутреннее ощущение напевности песенного стиха и ритмизации музыкального звукоряда. Однако следует учитывать, что в балетмейстерском методе (средствах, способах, приемах и задачах) мы не можем выделить какую-либо одну преобладающую основу источника эстетической позиции (например: только музыкальную, или только литературную, либо только изобразительную). Так или иначе, независимо от выбора исторически-документальной или достоверной невымышленности драматургической темы, все эти основы сводятся к идейной интерпретации самого автора. В этом состоит еще один опус творческой активности балетмейстера Акининой (как художника, драматурга и режиссера), который «считывает» практическо-аналитическое и синтетическое мышление в хореографии как феномен «между» камерным, литературным, изобразительным, музыкально-вокальным и театральным жанрами.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обращаясь к современному состоянию развития пластического театрального искусства, нельзя не согласиться со справедливостью суждения Э. Барбы о том, что поэтические структуры смыслов жизни заключаются во времени телесном [см. : 23, с. 24]. Об этом рассуждал еще Р. Декарт, считая, что «чисто материальными являются те вещи, которые познаются существующими только в телах: такие, как фигура, протяжение, движение» [131, с. 119]. Именно этим «точным» временем располагают театральные системы всех времен и народов. Однако вскрывая анатомический контекст поэтических способов «поведения» танцовщика, мы, так или иначе, сталкиваемся с целой системой средств (антропологическое, историческое, психологическое, социальное и культурное время) изучения театральной практики мышления. Порядок организации пластического театрального творчества восходит своими первоосновами к области специфических задач и явлений «посвящения», которые зарождались внутри исторической эволюции пластических видов искусства как способы неравномерной физической динамики (телесной двигательной), чувственной и интеллектуальной активности человека. **Первичными** (ненатренированными) **инструментами мышления** выступают биологическое тело, бессознательные процессы внимания и памяти, физическое поведение (эмоции, чувства, воля). Тогда как **связь пластического мышления и тела** образуют натренированные инструменты психоэмоциональной сферы с включением всей системы элементов обеспечения мозговой, анатомо-мышечной и вегетативной деятельности.

Мышление – это особое функциональное пространство психофизической реальности человека, его мозговой деятельности. **Пластическое мышление** является исторической субстанцией человеческого бытия, рождаемое посредством дифференцированной системы творческих и интеллектуальных способностей. **В истории культуры** сформировались различные основы понимания ремесел, ядром которых выступают определенные мыслительные процессы и задачи создания формы искусства.

В Античности – это мусически-пластические искусства, и соответственно, мусически-пластический ум мастера. В эпоху Античности впервые в истории человеческой культуры закладывается широкое (пифагорейское число и соматическая связь человека с миром) и узкое понимание предметной области знания/умения мастера. В танце – это аутентичные принципы телесной нормативности, взаимодействующее с эстетическим порядком действительности и канонами античного мышления (символизм, мифология). В Античности внутренние связи образов восприятия и воображения впервые приобретают значения понятий: ритм, метр, шаг, движение, жест, поза, мимика, пантомима, пластика, гармония, порядок и др. Они же есть обособленные начала мастерства и смыслообразования для предметно-практического применения. Важно, что весь мир пластически-мусических искусств представлен в Античности как *совокупность* пространственно-визуального порядка и выразительной проработанности «фигур». Это требование подводит к пониманию классической завершенности формы во всей эволюции пластических искусств. В античном мышлении соединились все стороны многомерной информации: 1) разум, воздействующий на чувства и приводимый в действие воображением; 2) память, фиксирующая образы тел; 3) материальность познания, существующая только в телах (фигура, протяжение, движение, длительность). И как результат эволюции соматического мышления – осознанный жест, воодушевление и возвышенность изображения пластики и т. д.

В Средние века и в эпоху Возрождения продолжается рационализация пластического мышления из Античной эпохи. Она находит выражение в синкретических музыкальных и поэтических структурах, архитектурно-скульптурных способах работы. В пространственно-визуальных и временных искусствах связь мышления и тела выражается как божественность, нравственность и благородство, красота, грациозность, смысл и целомудрие. В танце организация телесности несет поэтический характер формы и содержания, но она неотделима от ментальности и этикета западного общества.

В Новое время вырабатывается собственный семиотический веер языка танца (композиция, форма, рисунок) и эта субстациональность мышления замыкается законом «орхесографии». **В эпоху Просвещения** превалирует математизация картины мира, и создаются новые принципы в осязательных формах академического пространства

танца – система, метод, мера, позиция. Разрывается прежняя античная связь с телом, а «число» диктует процессуальность в механизмах становления искусства театральной хореографии. В целом эти закономерности сохраняются и продолжают развиваться **в эпоху Классицизма и Романтизма**, но под углом иной «физиогномической» характеристики искусства и функциональности субъекта хореографической деятельности. На первое место выдвигается метод живописания и телесной выразительности академического классического танцовщика. Это означает, что форма движения вписывается в строгую систему знаков и структурности (поэтическую выразительность формы произведения) искусства, а также законов дисциплины (семантического языка пространства-времени в системе координат урока и сценического творчества балетной хореографии). *Романтизм* расширяет представление о художественной перспективе академического движения путем практической психофизической и кинетической проработанности «фигур» и этим отличается от Классицизма (где в большинстве своем закладываются теоретические основы действенной хореографии). И именно это последнее качество берут на вооружение мастера пластического театрального искусства в России в начале XX века. В их представлениях живописный способ создания художественной формы в балете модифицируется как *проблема принципов (актер/танцовщик) выразительности пластики, но не техники* театрального танца.

Показателем рационализации хореографической системы (салонный танец / академическая система / классическая хореография в балете / академическая традиция и модернизм) на протяжении XVII – нач. XX вв. выступает историко-художественное пространство и функциональность балетной антропологии. Это область становления и трансформации законов хореографии и хореографических техник, поиск творческих принципов танцевальной деятельности (педагогической, постановочной, исполнительской) и форма персонального стиля мышления, в частности. **Показателями интеллектуализации хореографической системы** выступают пластические коды, которые вскрывают внутренние механизмы трансформации пластического мышления в танце в различные эпохи.

Структурная проработка теории и практики балетной антропологии неразрывно связана со спецификой понятий «орхесография» и «танец–система». Они же есть ори-

гинальная парадигма художественного мышления, в которой стало возможно исследование самостоятельных путей становления эстетического мира телесности танцора, подводящего к феномену его сценической сущности и интерпретации. Концепт «мера» – «позиция» является универсальной программой не только в плане материального воплощения танцевальной практики субъекта, но и предметом именно академической эстетики, характерной для Европы (Франция, Италия, Англия, Дания и др.) конца XVI–XIX столетий.

Историко-теоретический и искусствоведческий дискурс пластического мышления показал: становление европейских форм и механизмов театрализации сценической академической хореографии шло в неразрывной связи с процессами цивилизационной специфики теории танца, которые со временем канонизировались в официальные позиции художественно-эстетической рефлексии в балетной сфере – «зрелищность» и «представление». Обнаруженные устойчивые (академическая / романтическая) связи и художественные механизмы европейской культуры раскрывают историческое полотно развития театрального танца в значении *классического* типа организации пластического мышления. По своей напряженности и усложненности они предвосхитили академическую форму и традиционное решение классической хореографии в балете.

В евразийском пространстве театральной пластической культуры особого внимания заслуживает выработка целостности балетной антропологии на персональном уровне: исторически – это функционирование авторских хореографических концепций (XVII–XIX вв.), впоследствии – включение и проработка западных (неклассических) теорий танца (Германия), которое шло на протяжении всего этапа становления реалистического искусства в России XX столетия. Эти процессы сплели традиционные механизмы художественно-эстетических рефлексий с новыми формами мышления – экзистенциальной (Россия) и экспериментальной (Европа–Азия). Многозначительное адаптирование последних продуцировало в актуальные теории и перспективные направления универсальных танцевальных практик *трансцендентального уровня*, расширив границы познания феномена танцевального субъекта и телесного движения за пределы языковых способов и норм понимания традиционного академического балета («представление»).

Детерминация хореографического знания в рамках евразийского ареала культур, приводит к художественной и эстетической завершенности процесса институционализации российской хореографической системы, с одной стороны, а с другой – к возможности *регионализации* балетной антропологии. Важно, данные процессы касаются не только уровня выработки специфики географических объектов культуры (произведений искусства), но и отстаивания своей собственной идентификации в сфере духовных, культурных и ментальных ценностей.

Парадигма «этнопластическое мышление: история, смыслы, вектор обновления» выступает уникальным источником антропо-эко-био-социального ритма развития этнокультуры. **Этнопластическое мышление** (изучаемое на примере этноса мордвы) является производным от мышления и пластического мышления в теории, истории и практике культуры. В искусствоведении оно обладает локальными признаками и своими собственными закономерностями становления, структурой и условиями существования. **Во-первых**, оно вскрывает «микро-нюансы» в механизмах культурно-исторического развития определенного этноса, где структура «поведенческого ответа» есть элементарная система «образа», характеризующая этнические границы духовной и практической жизни данного народонаселения. **Во-вторых**, этнопластическое мышление формирует художественное осознание времени и пространства, при которых общие не натренированные инструменты внимания и памяти способны перестраиваться в систему языка – форму – этнопластическое тело. **В-третьих**, этнопластическое мышление фиксирует микроэлементы пространствопонимания этнотанца в программно ориентированных и физиологических способах мировосприятия.

Профессионализация исполнительской специфики и этностиля в хореографии складывается из двух синхронистически направленных, но не тождественных друг другу, процессов: первый – *этническая территория* культурного стиля поведения и способностей, а также этническая практика народного фольклора, а второй – *идентификационная практика*, центром которой является содержание историко-культурных процессов, форм и видов театрализации академического танца (Европа–Россия). И это последнее обстоятельство неукоснительно проясняет генеральную функцию Провинции в современном мире хореографической культуры: способность сочетать и укрепить

лять механизмы академической традиции в сфере визуально-пространственных искусств с этнопластическими синкретическими формами исполнения, тем самым вырабатывая новые смыслы пластического мышления в сценических видах и практиках танцевального искусства.

Достигнутые результаты диссертационного исследования позволили сделать вывод: пластическое / этнопластическое мышление: от чувственного восприятия к выразительности смыслов есть следствие длительных процессов эволюции общества и мышления в культуре, в философской картине мира и авторских комплексно-ориентированных моделях мышления. В этом контексте сомкнулись не только стороны теоретического и исторического синтеза наук, но и механизмы персонального и регионального функционирования научного и художественного знания в сфере танца.

Симфоническая парадигма (в отличие от зависимости человека от института знаний и от «рациональности мира» (М. Фуко)) способствует осознанию человеком своей собственной ценности и уникальности как независимой идентичности. Вместе с этим многие институции (природная, социальная, культурная, творческая, научная), постигаемые человеком через разные факторы и функции жизнедеятельности, формы и средства их понимания в хореографическом искусстве способны организовывать пространственно-временной «статус» человеческого бытия. Связь тела, мышления, движения и сознания в евразийских формах театральных практик фиксирует **новый вектор** творческой актуализации человека, который находит отражение в **неклассических методах балетной антропологии** – амбивалентность, эквивалентность, имманентность энергии. Причем, чем больше элементы хореографической системы приобретают художественно упорядоченную форму через значение «*понимание*» (а не только через значение механизмов «мера» и «дисциплина»), тем больше они становятся синтетически универсальными в способах визуального (образного) мышления и текстуального восприятия, не зависимо от знания эстетической или этнической традиции театра. Следует подчеркнуть, что в некотором смысле процесс восстановления и развития «симфонических отношений» в пластических видах театрального искусства представляется не законченным (постмодернизм) и продолжается до сих пор, но в этом и состоит его сила.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

I ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Абульханова-Славская К.А. Деятельность и психология личности / К.А. Абульханова-Славская. – М. : Наука, 1980. – 335 с.
2. Авдеев А.Д. Маска (Опыт типологической классификации по этнографическим материалам) / А.Д. Авдеев // МАЭ. – М., Л., 1957. – XVII.
3. Академическое хореографическое училище имени А.Я. Вагановой / сост. И.М. Гурков. – Л. : Музыка, 1988. – 160 с.
4. Александрова Е.А., Быховская И.М. Культурологические опыты / Е.А. Александрова, И.М. Быховская. – М. : Редакционно-издательский отдел НТУ «Консерватория», 1996. – 154 с.
5. Алексеев В.П. Географические очаги формирования человеческих рас / В.П. Алексеев. – М. : Мысль, 1985. – 237 с.
6. Алексеев В.П. Происхождение народов Восточной Европы / В.П. Алексеев. – М., 1969. – 324 с.
7. Андреева И.М. Театральность в культуре / И.М. Андреева. – Ростов н/Д, 2002. – 184 с.
8. Анучин Д.Н. Сани, ладья и кони, как принадлежность похоронного обряда / Д.Н. Анучин /Археолого-этнологический этюд. «Древности». – М. : изд-во Моск. археол. общ., 1890. – Т. XIV.– 146 с.
9. Аристотель. Поэтика // Сочинения в 4 т. / Аристотель. – М., 1983. – Т. 4. – С. 646–648.
10. Аристофан. Комедии: в 2 т. / Аристофан. – М. : Искусство, 1983. – Т. 2. – 440 с.

11. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974. – 329 с.
12. Асафьев Б.В. О балете // Моя жизнь: Статьи. Рецензии. Воспоминания / Б.В. Асафьев. – Л., 1974. – С. 45–50.
13. Атитанова Н.В. Танец как смысловая универсалия : от выразительного движения к «движению» смысла / Н.В. Атитанова // диссертация к. философских наук. – Саранск, 2000. – 163 с.
14. Ауновский В. Этнографический очерк мордвы-мокши / В. Ауновский // Памятная книжка Симбирской губернии на 1869 г. – Симбирск, 1869. – 23 с.
15. Байгузина Е.Н. Многоликий танец. Темы и образы в русском и западно-европейском изобразительном искусстве. Избранные лекции / Е.Н. Байгузина. – СПб. : Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2014. – 176 с.
16. Балашов В.А. Бытовая культура мордвы / В.А. Балашов. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1991. – 256 с.
17. Баланчин Дж., Мэйсон Ф. Сто один рассказ о большом балете / Дж. Баланчин, Ф. Мэйсон. – М. : Крон-Пресс, 2000. – 494 с.
18. Балетмейстер А.А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. Е. Суриц, Е. Белова. – СПб. : Дмитрий Булгарин, 2000. – 369 с.
19. Балетмейстер Мариус Петипа : сборник статей / составители : О.А. Федорченко, Ю.А. Смирнов, А.В. Фомкин. – Владимир : Фолиант, 2006. – 368 с.
20. Балет : энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 403, 503–504.
21. Баляев С.И. Этническая идентичность эрзян и мокшан: опыт этнопсихологического анализа : монография / С.И. Баляев. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2013. – 108 с.
22. Бантыш-Каменский Д. Словарь достопамятных людей русской земли: в 5 ч. Ч. 5 / Д. Бантыш-Каменский. – М. : Университет. тип., 1836. – 395 с.
23. Барба Э. Бумажное каноэ : трактат о театральной антропологии / Э. Барба. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ. – 2008. – 304 с.

24. Барро Ж.-Л. Размышления о театре / Ж.-Л. Барро [авт. предислов. Т.И. Бачелис; авт. сопроводит. материала М.Г. Марецкой]. – М. : Изд-во иностр. лит., 1963. – 303 с.
25. Бартошевич А.В. Театральные хроники конца XX – начала XXI века / А.В. Бартошевич. – М., 2013. – 578 с.
26. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова]. – М. : Прогресс : Универс, 1994. – 615 с.
27. Барт Р. Работы о театре / Р. Барт. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 173 с.
28. Барщевский И. Несколько слов из истории искусства скоморохов / И. Барщевский. – Ростов Ярославский : Тип. А. Барщевского, 1914. – 11 с.
29. Барышникова Т.В. Азбука хореографии / Т.В. Барышникова. – СПб. : РЕСПЕКС: ЛЮКС, 1996. – 252 с.
30. Басин Е.Я. Семантическая философия искусства / Е.Я. Басин. – М. : Мысль, 1973. – 216 с.
31. Басин Е.Я. Двуликий Янус: О природе творческой личности / Е.Я. Басин. – М.: Магистр, 1996. – 171 с.
32. Бахмустов С., Лаптун В. Разорванное ожерелье / С. Бахмустов, В. Лаптун. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1991. – 256 с.
33. Бахрушин Ю.А. Конспекты лекций по истории русского балета, читанных в Государственном институте театрального искусства им. Луначарского и хореографическом училище балета СССР / Ю.А. Бахрушин. – М., 1948. – 55 с.
34. Бахрушин Ю.А. История русского балета / Ю.А. Бахрушин. – М. : Просвещение, 1977. – 87 с.
35. Бахрушин Ю.А. Воспоминания / Ю.А. Бахрушин. – М. : Худож. лит., 1994. – 702 с.
36. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 541 с.
37. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.

38. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
39. Бежар М. Мгновение жизни другого / М. Бежар / пер. с фр. Л. Злонинской. – М. : СТД СССР, 1989. – 238 с.
40. Белинский В.Г. О драме и театре : в 2 т. / В.Г. Белинский. – М. : Искусство, 1983. – Т. 1. – 446 с. ; Т. 2. – 448 с.
41. Белицер В.Н. Мордва-каратаи и их культура (К вопросу о происхождении) / В.Н. Белицер / Вопросы этнической истории мордов. народа. Труды мордовской этнографической экспедиции. – Москва : Наука, 1973. – Вып. III. – С. 226–255.
42. Беляева Н.Ф. Традиционное воспитание у мордвы / Н.Ф. Беляева / Под ред. д-ра ист. наук проф. В.И. Козлова; Мордов. гос. пед. ин-т. – Саранск, 2000. – 260 с.
43. Беляева Н.Ф. Этнопедагогика / Н.Ф. Беляева / Мордва : очерки по истории, этнографии и культуре мордовского народа / Гл. редкол.Н.П. Макаркин (гл. ред.), А.С. Лузгин, Н.Ф. Мокшин (зам. гл. ред.) и др. Сост. С.С. Маркова. – Изд., доп. и перераб. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 2004. – С. 894–932.
44. Беляев А.А. Танец / А.А. Беляев // Эстетика : словарь. – М., 1989. – С. 341–342.
45. Беневоленский Г. Мордовские верования / Г. Беневоленский // Мордовские моляны. – [Б. м.], 1868. – С. 529–530.
46. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. – Минск : Харвест, 1999. – 1408 с.
47. Бергсон А. Психолого-физиологический паралогизм. Сновидение / А. Бергсон. – СПб. : Печатный труд, 1913. – 450 с.
48. Бердяев Н.А. Кризис искусства / Н.А. Бердяев. – М. : Интерпринт, 1990. – 47 с.
49. Бердяев Н.А. Новое средневековье: Размышления о судьбе России и Европы / Н.А. Бердяев. – М. : Феникс, 1991. – 81 с.
50. Бернштам Т.А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX века / Т.А. Бернштам. – Л. : Наука, 1988. – 218 с.

51. Берштейн Б.М. Пространственные искусства как феномен культуры / Б.М. Берштейн // Искусство в системе культуры / под ред. М.С.Кагана. – Л., 1987. – С. 135–142.
52. Библер В.С. Мышление как творчество / В.С. Библер. – М. : Политиздат., 1975. – 399 с.
53. Блазис К. Балетные знаменитости и национальные танцы / К. Блазис. – М. : Тип. Лазаревск. ин-та вост. яз., 1864. – 225 с.
54. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность / Л.Д. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
55. Блэйер Ф. Айседора: Портрет женщины и актрисы / Ф. Блэйер. – Смоленск : Русич, 1998. – 560 с.
56. Богданов-Березовский В. Статьи о балете / В. Богданов-Березовский. – Л. : Совет. композитор, 1962. – 206 с.
57. Богданов-Березовский В. Встречи / В. Богданов-Березовский. – М. : Искусство, 1967. – 264 с.
58. Богоявленская Д.Б. Пути к творчеству / Д.Б. Богоявленская. – М. : Знание, 1981. – 206 с.
59. Богоявленская Д.Б. Интеллектуальная активность как проблема творчества / Д.Б. Богоявленская. – Ростов н/Д : Изд-во Ростов. ун-та, 1983. – 173 с.
60. Большая советская энциклопедия (в 30 т.) / гл. ред. А.М. Прохоров. – изд-е 3. – М. : Сов. энц., 1975. –Т. 19. ОТОМИ – ПЛАСТЫРЬ. – С. 645.
61. Борев Ю.Б. Эстетика : в 2 т. / Ю.Б. Борев; Независимая акад. эстетики и свободных искусств. – 5-е изд. доп., – Смоленск : Русич, 1997. – Т 1. – 1997. – 575 с.; Т 2. – 1997. – 638 с.
62. Борев Ю.Б. Отношение к действительности. Творчество. Произведения. Природа. Природа и виды искусства. Художественный процесс. Обращение с искусством / Ю.Б. Борев. – Москва : Русь-Олимп : Рус.-Олимп. – 2005. – 829 с.
63. Бояджиев Г.Н. Поэзия театра. Статьи / Г.Н. Бояджиев. – М. : Искусство, 1960. – 464 с.

64. Бояркин Н.И. Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки) / Н.И. Бояркин // диссертация д-ра искусствоведения. – Саранск, 1995. – 275 с.
65. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. / Б. Брехт. – М. : Иск-во, 1965. – Т. 5/2. – 568 с.
66. Брушлинский А.В. Культурно-историческая теория мышления / А.В. Брушлинский. – М. : Высш. шк., 1968. – 104 с.
67. Брыжинский В.С. Народный театр мордвы / В.С. Брыжинский. – Саранск, 1985. – 168 с.
68. Букреева Н.Т. Выразительность как язык искусства // XXI век : будущее России в философском измерении : в 3 т. / Н.Т. Букреева. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. – Т. 3. Ч. II. – С. 174–175.
69. Буксикова О.Б. Традиционные игры и танцы в хореографическом искусстве народов Восточной Сибири : семантика и интерпретация / О.Б. Буксикова. – Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. – 186 с.
70. Булгарин Ф. Русская талия. Подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1857г. / Ф. Булгарин. – СПб. : Тип. Н. Греча, 1824. – 443 с.
71. Бурнаев А.Г. Культура этноса, воплощенная в танце / А.Г. Бурнаев. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – 52 с.
72. Бурнаев А.Г. Мордовский танец (история, методика, практика) / А.Г. Бурнаев. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – 232 с.
73. Бутенко Э. Имитационная теория сценического перевоплощения / Э. Бутенко. – М. : Культурно-просвет. центр «Прикосновение», 2004. – 271 с.
74. Бытовая культура мордвы / труды НИИ яз., лит., истории и экономики при Совете Министров Мордов. АССР / Редкол. : Н.Ф. Мокшин (отв. ред.), И.М. Петербургский, Н.Ф. Беляева. – Саранск : Мордов. кн. изд-во. 1989. – Вып. 100. – 144 с.
75. Ваганова А.Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – Л.; М. : Искусство, 1948. – 207 с.
76. Ваганова А.Я. Статьи. Воспоминания. Материалы / А.Я. Ваганова. – Л.; М. : Искусство, 1958. – 337 с.

77. Валукин Е.П. Система мужского классического танца / Е.П. Валукин. – М. : ГИТИС, 1999. – 421 с.
78. Вальберх И.И. Из архива балетмейстера / И.И. Вальберх. – М.; Л. : Искусство, 1948. – 167 с.
79. Варламов Д.И. Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании : монографический сборник статей. – Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2016. – 84 с.
80. Васадзе А.Г. Проблемы художественного чувства: вопросы психологии художественного творчества / А.Г. Васадзе. – Тбилиси : Мецниереба, 1978. – 173 с.
81. Вахтангов Ев. Документы и свидетельства : в 2 т. / Ред.-сост. В.В. Иванов. – М. : Индрик, 2011. – Т. 1. – 519 с.; Т. 2. – 686 с.
82. Вершина И.Я. Музыка в балетном театре / И.Я. Вершина // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. – М., 1977. – С. 365–380.
83. Веселовский А. Старинный театр в Европе / А. Веселовский. – М. : Тип. П. Бахметева, 1870. – 410 с.
84. Вёльфин Г. Классическое искусство: Введение в изучение итальянского Возрождения / Г. Вёльфин. – СПб. : Алетейя, 1999. – 318 с.
85. Вёльфин Г. Основные понятия истории искусства / Г. Вёльфин. – М.; Л. : Academia, 1930. – 428 с.
86. Вигель Ф.Ф. Записки Ф.Ф. Вигеля : в 7 ч. Ч. 1 / Ф.Ф. Вигель. – М. : Изд-во Рус. арх., 1891. – 224 с. ; Ч. 2. – М. : Изд-во Рус. арх., 1892. – 240 с.
87. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима / Л. Винничук. – М. : Высш. шк., 1988. – 495 с.
88. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер. – М. : Изобр. искусство, 1985. – 288 с.
89. Владимиров С.В. Действие в драме / С.В. Владимиров. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. – 162 с.
90. Владыкин Е.В. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов / Е.В. Владыкин. – Ижевск : Удмуртия. – 1994. – 384 с.

91. В мире искусства. Словарь основных терминов по искусствоведению, эстетике, педагогике и психологии искусства / сост. Т.К. Каракаш, А.А. Мелик-Пашаев, науч. ред. А.А. Мелик-Пашаев. – М. : редакция журнала «Искусство в школе», 2001. – С. 20–21; С. 51; С. 100–103; С. 116–117; С. 135–138; С. 148; С. 159–160; С. 164–166; С. 196; С. 198; С. 226–228; С. 265–267; С. 340–343.
92. Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : автореф. дис. на соиск. уч. степ. доктора искусствоведения / П.А. Волкова. – Саратов, 2009. – 47 с.
93. Волошин М.А. Лики творчества / М.А. Волошин. – Л. : Наука, 1988. – 848 с.
94. Волинский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца / А.Л. Волинский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 297 с.
95. Волинский А.Л. Статьи о балете /А.Л. Волинский ; сост. Г.Н. Добровольская. – СПб. : Гиперион, 2002. – 400 с.
96. Волькенштейн В.М. Драматургия / В.М. Волькенштейн. – 5-е изд., доп. – М. : Сов. писатель, 1969. – 332 с.
97. Вольский Н.В. Мастера искусства об искусстве : в 7 т. Т. 3 / Н.В. Вольский. – М. : Искусство, 1967. – 503 с.
98. Воробьев Н.И. Чуваши : этнографическое исследование / Н.И. Воробьев, А.Н. Львова, Н.Р. Романова. – Чебоксары : Чувашское кн. изд-во, 1956. – Т. 1. – 407 с.
99. Воронина Н.И. Музыкальная эстетика середины XIX века / Н.И. Воронина. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1989. – 168 с.
100. Воронина Н.И. Города и люди: культурная идентичность / Н.И. Воронина // Полиэтнический город в зеркале повседневности. – Саранск, изд-е печатается при поддержке гранта РГНФ, проект №08-03-00177а. – 2008. – 100 с.
101. Воронкова Л.П. Первобытное искусство /Л.П. Воронкова. – М. : Диалог, 1997. – 45 с.
102. Всеволодский-Гернгросс В.Г. Театр дома и в школе : руководство к постановке домашних и школьных спектаклей: бесплатн. прилож. к №1 «Родника» / В.Г. Всеволодский-Гернгросс. – СПб., 1912. – 48 с.

103. Всеволодский-Гернгросс В.Г. История театрального образования в России / В.Г. Всеволодский-Гернгросс. – СПб. : Тип. Имп. театров, 1913. – 436 с.
104. Всеволодский-Гернгросс В.Г. Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче / В.Г. Всеволодский-Гернгросс. – СПб. : Тип. Имп. театров, 1914. – 99 с.
105. Всеволодский-Гернгросс В.Г. Русский театр II половины XVIII века / В.Г. Всеволодский-Гернгросс. – М. : Изд-во АН СССР, 1960. – 374 с.
106. Всеволодский-Гернгросс В.Г. Театр в России при императрице Елисовете Петровне / В.Г. Всеволодский-Гернгросс. – СПб. : Гиперион, 2003. – 333 с.
107. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 575 с.
108. Выготский Л.С. Педагогическая психология / Л.С. Выготский ; под ред. В.В. Давыдова. – М. : Педагогика-Пресс, 1999. – 536 с.
109. Гадамер Х.-Г. Истина и метод : Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. – М. : Прогресс. – 1988. – 704 с.
110. Гаевский В.М. Хореографические портреты / В.М. Гаевский. – М. : Артист, режиссер, театр, 2008. – 608 с.
111. Галкина И.А. Инструментальная музыка Мордовии : от фольклорных традиций к профессиональному творчеству : дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения / И.А. Галкина. – МГУ им. Н.П. Огарёва. – Саранск, 2005. – 314 с.
112. Гастев М.С. Материалы для полной и сравнительной статистики Москвы. Т. I. Ч. I / М.С. Гастев. – М. : Тип. Моск. ун-та., 1841. – 312 с.
113. Гейнце Н.Э. Герой конца века / Н.Э. Гейнце. – Москва : Директ-Медиа. – 2014. – 1023 с.
114. Гераклитов А.А. Арзамасская мордва (по писцовым и переписным книгам XVII–XVIII вв.) / А.А. Гераклитов. – Саратов, 1930. – Т. XVIII. – Вып. II. – 154 с.
115. Гераклитов А.А. Избранное : в 2 ч. / А.А. Гераклитов ; НИИ Гуманит. наук при Правительстве республики Мордовия. – Саранск : [Б. и.], тип. Красн. октябрь, 2011. – Ч. 1. – 464 с.; Ч. 2. – 246 с.

116. Гилфорд Д.Д. Психология мышления. Сборник переводов с нем. и англ. / под ред. и вступит. статьей канд. пед. наук А.М. Матюшкина. – М. : Прогресс, 1965. – 532 с.
117. Гиргинов Г. Наука и творчество / Г. Гиргинов. – М. : Просвещение, 1995. – 203 с.
118. Гладков А.К. Мейерхольд : в 2 т. Т.2 / А.К. Гладков. – М., 1990. – 473 с.
119. Глинка М.И. Литературное наследие. Т. I. / М.И. Глинка. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1952. – 504 с.
120. Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера / А.П. Глушковский. – М. : Искусство, 1940. – 200 с.
121. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века : в 3 вып. Вып.1: (1836–1856) / А.А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1972. – 463 с. ; Вып.2: (1857–1872). – Л. : Музыка, 1973. – 333 с.
122. Горский А.А. Материалы. Воспоминания. Статьи / А.А. Горский. – СПб. : Дмитрий Булгарин, 2000. – 362 с.
123. Горцев В.И. География Мордовской АССР / В.И. Горцев. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1970. – 132 с.
124. Груцынова А.П. Западноевропейский романтический балет как явление музыкального искусства : автореф. дис. на соиск. уч. степ. доктора искусствоведения / А.П. Груцынова. – М., 2012. – 37с.
125. Гумилев Л.Н. Три китайских царства / Л.Н. Гумилев. – М. : ЭКСМО, 2014. – 320 с.
126. Дадианова Т.В. Пластичность как физиогномическая характеристика искусства и категория художественного творчества / Т.В. Дадианова. – Ярославль : Тип. Ярославского политехнического института. – 1993. – 131 с.
127. Далькроз Э.-Ж. Ритм : ежегодник ин-та Жака Далькроза в Геллерау близ Дрездена. Т. I. / Э.-Ж. Далькроз. – Берлин-Фриденау : Изд. А. Боровского, 1912. – 88 с.
128. Даль В. Толковый словарь. Т. III. / В. Даль. – М. : Гос. изд-во иностр. и национ. словарей, 1955.

129. Даниэль С.М. Европейский классицизм / С.М. Даниэль. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 304 с.
130. Даниэль С.М. Сети для Протея: проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве / С.М. Даниэль. – СПб. : Искусство, 2002. – 303 с.
131. Декарт Р. Сочинения в 2 т. : пер. с лат и франц. Т. I. / сост., ред., вступ. ст. В.В. Соколова. – М. : Мысль, 1989. – 654 с.
132. Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида / пер. Д.Ю. Кралечкина. – М. : Литературно-издательское агентство «Академический проект», 2000. – 495 с.
133. Делез Ж. Различие и повторение / Ж. Делез. – СПб. : Петрополис, 1998. – 384 с.
134. Демченко А.И. Мировая художественная культура как системное целое : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / А.И. Демченко. – Москва : Высшая шк., 2010. – 1000 с.
135. Демченко А.И. Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности : исследование / А.И. Демченко. – Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2019. – 1000 с.
136. Дидро Д. Парадокс об актере: пер. с франц. / Д. Дидро. – М. : Гос. изд-во, 1922. – 78 с.
137. Догорова Н.А. Балетный театр Мордовии последней четверти XX века (рукопись монографии) / Н.А. Догорова / Мордовский государственный университет. – Саранск. – 2003. – Деп. в НИО «Информкультура» Рос. гос. б-ки 04.04.03, №3359. – 50 с.
138. Догорова Н.А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до нач. XX вв. : диссер. к. искусствоведения / Н.А. Догорова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2006. – 170 с.
139. Догорова Н.А. История и теория хореографического искусства : учебник / Н.А. Догорова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2010. – 376 с.
140. Догорова Н.А. Актерское мастерство и режиссура в хореографии : основы теории и практики : учеб. пособие / Н.А. Догорова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2011. – 188 с.

141. Догорова Н.А. Хореографическое искусство : проблемы режиссуры и актерского / исполнительского мастерства : избр. лекции / Н.А. Догорова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2011. – 56 с.
142. Догорова Н.А. Становление и развитие хореографического искусства Мордовии: от традиционных форм социализации к формированию профессиональной балетной традиции : монография / Н.А. Догорова. – Саранск, 2012. – 88 с.
143. Догорова Н.А. Творческий путь балетмейстера Л.Н. Акининой в государственном музыкальном театре им. И.М. Яушева : монография / Н.А. Догорова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2013. – 220 с.
144. Догорова Н.А. Особенности театральности мордвы в контексте этнопластического мышления : монография / Н.А. Догорова ; науч. ред. Н.И. Воронина. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2015. – 192 с.
145. Дорфман Л.Я. Интегральная индивидуальность, Я-концепция, личность / Л.Я. Дорфман ; науч. ред. Д.А. Леонтьев. – М. : Смысл, 2004. – 320 с.
146. Дорфман Л.Я. Эмоции в искусстве : теоретические подходы и эмпирические исследования : монография / Л.Я. Дорфман ; науч. ред. Д.А. Леонтьев. – М. : Смысл, 1997. – 424 с.
147. Дмитриев Ю.А. Позднее скоморошество / Ю.А. Дмитриев // Новые черты в русской литературе и искусстве XVII – начала XVIII в. : сб. ст. – М., 1976. – С. 163–173.
148. Дмитриева Н.А. Краткий курс истории искусств. Очерки. От древнейших времен по XVI в. / Н.А. Дмитриева. – М. : Искусство, 1968.– Вып. 1. – 348 с.
149. Дубасов И.И. Очерки по истории Тамбовского края / И.И. Дубасов. – М. : Тип. Елисаветы Геберг. – 1883. – Вып. 1. – 263 с.
150. Дынник Т. Крепостной театр / Т. Дынник. – М.; Л. : Academia, 1933. – 327 с.
151. Евреинов Н. Крепостные актеры : ист. очерк / Н. Евреинов. – СПб. : Тип. Имп. театров, 1911. – 80 с.
152. Евсевьев М.Е. Народные песни мордвы / Е.М. Евсевьев / Избранные труды : в 5 т. – Саранск. – Т. 1. – 1961. – 384 с. ; Т. 2. – 1963. – 517 с.

153. Евсевьев М.Е. Письма. Письмо А. Шахматову / Е.М. Евсевьев / Историко-этнографические исследования / Избранные труды : в 5 т. – Саранск: Мордов. кн. изд-во. – Т. 5. – 1966. – С. 459–499; Там же: Братчины и другие религиозные обряды мордвы Пензенской губернии. – С. 342–384.
154. Евсевьев М.Е. : Жизнь мордвы в фотографиях : фотоальбом / Сост. А.С. Лузгин и др. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 2004. – 176 с.
155. Ежегодник императорских театров сезон 1899–1900 / под ред. С.П. Дягилева. – СПб. : Изд-во дирекции Имп. театров, 1900. – 515 с.
156. Есаулов И.Г. Письма к Ж.-Ж. Новерру. Введение в эстетику классической хореографии / И.Г. Есаулов. – Ижевск : МСА, 1988. – 301 с.
157. Жданов Л. Вступление в балет / Л. Жданов. – М. : Планета, 1986. – 186 с.
158. Записки Я. Штелина об изящных искусствах в России : в 2 т. Т. I : Краткий исторический очерк искусства фейерверков в России. – М. : Искусство, 1990. – С. 238–296.
159. Захаров Р.В. Сочинение танца / Р.В. Захаров. – М. : Искусство, 1989. – 256 с.
160. Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография / Д.К. Зеленин. – М. : Наука, 1991. – 512 с.
161. Зеньковский В.В. Проблемы воспитания в свете христианской антропологии / Проф. В.В. Зеньковский. – М. : Изд-во, Свято-Владимирского Братства, 1993. – 224 с.
162. Зеньковский В.В. Проблема космоса в христианстве // Живое предание. Православие и современность. – М., 1997. – 196 с.
163. Зинченко В.П., Моргунов Е.Б. Человек развивающийся. Очерки российской психологии / В.П. Зинченко, Е.Б. Моргунов. – М. : Тривола, 1994. – 304 с.
164. Злотникова Т.С. Эстетические парадоксы актерского творчества : Россия XX век. М-во образования и науки РФ. Ярославский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского / Т.С. Злотникова. – Ярославль, 2013. – 210 с.
165. Иванова Ю.В. Обрядовый огонь / Ю.В. Иванова // Календарные обычаи и обряды в странах Зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаи. – М. : Наука, 1983. – С. 116–130.

166. Иоффе И.И. Избранное. Часть 1. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления / И.И. Иоффе. – М. : ООО «РАО Говорящая книга», 2010. – 655 с.; Он же. Избранное. Часть 2. Культура и стиль. – М. : ООО «РАО Говорящая книга», 2010. – 927 с.
167. Ильенков Э.В. Диалектическая логика / Э.В. Ильенков. – 2-е изд., доп. – М. : Политиздат, 1984. – 320 с.
168. История Мордовской АССР с древнейших времен до наших дней. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 1984. – 400 с.
169. Кавтаськин Л.С. Мордовские обряды и причитания при похоронах девушки / Л.С. Кавтаськин // Проблемы изучения финно-угорского фольклора. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1973. – С. 186–193.
170. Кавтаськин Л.С. Пережитки обрядов, причитаний и песен, связанных с древним мордовским обычаем имитации свадьбы при похоронах умершей девушки / Л.С. Кавтаськин // Фольклор и этнография. – Л. : Наука, 1974. – С. 267–273.
171. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С. Каган. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с.
172. Кагаров Е.С. Состав и происхождение свадебной обрядности / Е.С. Кагаров // Сборник музея антропологии и этнографии. – Л. : Изд-во АН СССР, 1929. – С. 152–193.
173. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – Л. : Фонд «Ленингр. галерея», 1990. – 66 с.
174. Карп П.М. О балете / П.М. Карп. – М. : Искусство, 1969. – 224 с.
175. Карп П.М. Балет и драма / П.М. Карп. – Л. : Искусство, 1979. – 246 с.
176. Карсавина Т.П. Театральная улица: воспоминания / Т.П. Карсавина; пер. с англ. И.Э. Балод. – М. : Центрполиграф, 2004. – 317 с.
177. К вопросу о древнерусском песнопении / автор неизвестен. – М. : Тип. П. Бахметова, 1864. – 27 с.
178. Классики хореографии / под ред. Е.И. Чеснокова, М.В. Борисоглебского. – М.; Л. : Искусство, 1937. – 300 с.

179. Климов А.А. Основы русского народного танца / А.А. Климов. – М. : МГУКИ, 2004. – 318 с.
180. Ключевский В.О. Курс русской истории : в 8 т. / В.О. Ключевский. – М., 1956. – Т. I. – С. 298–308.
181. Коган Л.Н. Художественная культура и художественное воспитание / Л.Н. Коган. – М. : Знание, 1979. – 63 с.
182. Кожин В.В. Виды искусства / В.В. Кожин. – М. : Наука, 1960. – 128 с.
183. Козлов В.И. Расселение мордвы (исторический очерк) / В.И. Козлов / Вопросы этнической истории мордовского народа. – М., 1960. – С. 5–62.
184. Козлов В.И. Этническая экология : становление дисциплины и история проблемы / В.И. Козлов. – М. : Институт этнологии и антропологии РАН, 1994. – 230 с.
185. Компан Ш. Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства / Ш. Компан. – М. : Университет. тип. В. Окорокова, 1790. – 437 с.
186. Кондаков И.М. Психология. Иллюстрированный словарь / И.М. Кондаков. – СПб. : «Прайм – Еврознак», 2003. – 512 с.
187. Кондратенко Ю.А. Проблема пластичности и выразительности в искусстве / Ю.А. Кондратенко, М.В. Логинова; Мордов. гос. ун-т. – Саранск : Рузаевск. печатник, 2000. – 29 с.
188. Кондратенко Ю.А. Становление и развитие категории «характерное» в теории танца : монография / Ю.А. Кондратенко ; науч. ред. Н.И. Воронина. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2008. – 104 с.
189. Кононенко Б.И. Большой толковый словарь по культурологии / Б.И. Кононенко. – М. : ООО «Изд-во Вече 2000», ООО «Изд-во АСТ», 2003. – 512 с.
190. Корнишина Г.А. Традиционные обычаи и обряды мордвы : исторические корни, структура, формы бытования. Учебное пособие по спецкурсу / Г.А. Корнишина. – Саранск : Мордов. гос. пед. ин-т, 2000. – 150 с.

191. Корнишина Г.А. Знаковые функции народной одежды мордвы. Учебное пособие по спецкурсу / Г.А. Корнишина. – Саранск : Мордов. гос. пед. ин-т, 2002. – 70 с.
192. Корнишина Г.А. Экологическое воззрение мордвы (религиозно-обрядовый аспект) : монография / Г.А. Корнишина. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та 2008. – 156 с.
193. Королева Э.А. Танец и художественная культура : от возникновения человечества до первых великих цивилизаций / Э.А. Королева. – Минск : Армита-Маркетинг, Менеджмент, 1997. – 187 с.
194. Космическая антропозология: техника и методы исследований / Гумилев Л. Н., Иванов К.П. Этносфера и космос. Материалы Второго всесоюзного совещания по космической антропозологии. – Л., 1984. – С. 211–220.
195. Костерина М. А. Художественная интерпретация эротического образа в этническом танце / М.А. Костерина // Полиэтнический город в зеркале повседневности. – Саранск, изд-е печатается при поддержке гранта РГНФ, проект №08-03-00177а. – 2008. – 40 с.
196. Костерина М. А. Художественно-образная интерпретация пластических мотивов в искусстве танце : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения / М.А. Костерина. – МГУ им. Н.П. Огарёва. – Саранск, 2008. – 17 с.
197. Костровицкая В.С. Школа классического танца / В.С. Костровицкая. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1986. – 260 с.
198. Котляровский А. О погребальных обрядах языческих славян / А. Котляровский. – М., 1868. – 262 с.
199. Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до сер. XIX века / В.М. Красовская. – Л. : Искусство, 1958. – 309 с.
200. Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века / В.М. Красовская. – Л. : Искусство, 1963. – 553 с.
201. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века : в 2 т. / В.М. Красовская. – Л. : Искусство, 1971 – 1972. – Т. 1–2. – 454 с.

202. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX в. Танцовщики. 2-е изд. испр. / В.М. Красовкая. – СПб. : Изд-во «Лань», «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. – 528 с.
203. Крейдлин Г.Е. Кинесика / С.А. Григорьев, Н.В. Григорьев, Г.Е. Крейдлин. Словарь языка русских жестов. – М. – Вена, 2001. – С. 166–248.
204. Кремлев Ю. Русская мысль о музыке : очерк истории рус. муз. критики и эстетики в XIX веке: в 3 т. Т. 1: (1805–1860). – Л. : Гос. муз. изд-во, 1954. – 288 с. ; Т. 2: (1861–1880). – Л. : Гос. муз. изд-во, 1958. – 614 с. ; Т. 3: (1881–1894). – Л. : Гос. муз. изд-во, 1960. – 368 с.
205. Кремлев Ю. О месте музыки среди искусств / Ю. Кремлев. – М. : Музыка, 1966. – 55 с.
206. Крюкова Т.А. Марийская вышивка / Т.А. Крюкова. – Л. : Наука, 1951. – 197 с.
207. Крюкова Т.А. Удмуртское народное изобразительное искусство / Т.А. Крюкова. – Ижевск. – Л. : Наука, 1973. – 160 с.
208. Культурология. Энциклопедия в 2-х т. Т. I / Гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит. – М. : «Рос. полит. энц.» (РОССПЭН), 2007. – С. 96–97; С.1141–1142; С. 1355–1356; С. 1378; Т. II / Гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит. – М. : «Рос. полит. энц.» (РОССПЭН), 2007. – С. 26; С. 75–76; С. 79–82; С. 409; С. 1121.
209. Культурное строительство в Мордовской АССР : [Сб. док.] Ч. 1. (1917–1941 гг.) / Сост. : М.В. Дорожкин (отв. ред.), Е.И. Бакаев, С.П. Кабаева и др. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1986. – 396 с.
210. Кусков И. Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства / И. Кусков. – СПб. : Тип. при Имп. шляхет. сухопут. кадет. корпусе, 1794. – 45 с.
211. Кшесинская М. Воспоминания / М. Кшесинская. – Смоленск. : Русич, 1998. – 416 с.
212. Лакан Ж. Семинары. Кн. 1 : Работы Фрейда по технике психоанализа / Ж. Лакан. – Москва : Гнозис : Логос, 1998. – 432 с.
213. Лаку-Ламбарт Ф. Фигуры Вагнера / Ф. Лаку-Ламбарт. – СПб. : Азбука, 1999. – 218 с.

214. Лангер С. Философия в новом ключе : Исследования символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер. – Москва : Республика, 2000. – 287 с.
215. Ларош Г.А. Избранные статьи : в 5 вып. Вып. 1 / Г.А. Ларош. – Л. : Музыка, 1974. – 231 с.; Вып. 2. – Л. : Музыка, 1975. – 368 с.; Вып. 3. – Л. : Музыка, 1976. – 375 с.; Вып. 4. – Л. : Музыка, 1977. – 320 с.
216. Левинсон А.Я. Мастера балета / А.Я. Левинсон. – СПб. : Изд-во Н.В. Соловьева, 1915. – 132 с.
217. Левинсон А.Я. Старый и новый балет / А.Я. Левинсон. – Пг. : Свободное искусство, 1918 [1919]. – 136 с.
218. Леви-Стросс К. Путь масок / К. Леви-Стросс. – М. : Республика, 2000. – 399 с.
219. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
220. Лажечников И.И. Некоторые поверья мордвы / И.И. Лажечников // Соч. – СПб.; М., 1883. – Т.7. – С. 310–315.
221. Леонтьев А.А. Деятельный ум. (Деятельность, знак, личность) / А.А. Леонтьев. – М. : Смысл, 2002. – 392 с.
222. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев. – М. : Политиздат, 1975. – 304 с.
223. Лепехин И.И. Дневные Записки путешествия доктора и Академии наук адъюнкта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства, 1768 и 1769 году / И.И. Лепехин. – СПб., 1771. – 538 с.
224. Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1994. – 685 с.
225. Лободанов А.П. История ранней итальянской лексикографии. Из истории филологической мысли и практики эпохи Возрождения / А.П. Лободанов / Предисл. проф. Н.А. Ильиной / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М. : Б. И., 1998. – 509 с.
226. Лопухов А. Основы характерного танца / А. Лопухов, А. Ширяев, А. Бочаров. – Л.; М. : Искусство, 1939. – 435 с.
227. Лопухов Ф.В. Пути балетмейстера / Ф.В. Лопухов. – Берлин : Петрополис, 1925. – 173 с.

228. Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете / Ф.В. Лопухов. – М. : Искусство, 1966. – 367 с.
229. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. / А.Ф. Лосев. – М. : МГУ, 1982. – 500 с.
230. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1993. – 500 с.
231. Лукиан. О пляске // Собр. соч. : в 2 т. / Лукиан. – М. ; Л., 1935. – Т. 2. – С. 49–80.
232. Маддокс М. Планы и фасады театра и Маскерадной залы в Москве, построенных содержателем публичных театров увеселений англичанином М. Маддоксом / М. Маддокс. – М. : Университет. тип. у Хр. Ридегера и Хр. Клаудия, 1797. – 35 с.
233. Майнов В.Н. Предварительный очерк имеющихся в литературе сведений о мордве / В.Н. Майнов. – СПб. : Тип. В. Безбородова, 1877. – 27 с.
234. Майнов В.Н. Результаты антропологических исследований среди мордвы-эрзи / В.Н. Майнов. – СПб. : Тип. А.С. Суворина, 1883. – 559 с.
235. Маритен Ж. Избранное: Величие и нищета метафизики / Ж. Маритен; пер. с франц. В.П. Гайдамака, Р.А. Гальцева. – М. : РОССПЭН, 2004. – 608 с.
236. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и автор примеч. А. Нехендзи. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1971. – 446 с.
237. Мариус Петипа: Мемуары балетмейстера. Статьи и публикации о нем / сост. А. Игнатенко. – СПб. : Союз художников, 2003. – 475 с.
238. Маркелов М.Т. Культ умерших в похоронном обряде волго-камских финнов (мордва, мари и вотяки) / М.Т. Маркелов // Религиозные верования народов СССР. – М. : Московский рабочий, 1931. – Т. 2. – С. 269-281.
239. Марк К.Ю. Этническая антропология мордвы / К.Ю. Марк / Вопросы этнической истории мордовского народа. – М., 1960. – С. 118–179.
240. Маскаев А.И. Мордовская народная эпическая песня / А.И. Маскаев. – Саранск : Мор. Кн. изд-во, 1964. – 439 с.
241. Маслова Г.С. Народная одежда в восточно-славянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в. / Г.С. Маслова. – М. : Наука, 1984. – 216 с.

242. Материалы по истории русского балета : в 2 т. Т. 1 / вып. по случаю двухсотлетия Ленингр. гос. хореогр. училища; сост. М. Борисоглебский. – СПб. : ЛГХУ, 1938. – 380 с.; Т. 2: Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. – СПб. : ЛГХУ, 1939. – 355 с.
243. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы / В.Э. Мейерхольд. – Ч. 2. (1917–1939). – 1925; Он же: Статьи, письма, речи, беседы / ком. А.В. Февральского : в 2 ч. : М. : Искусство, 1968. – Ч. II: (1917–1939). – 643 с.
244. Мессерер А.М. Уроки классического танца / А.М. Мессерер. – СПб. : Лань, 2004. – 400 с.
245. Михайлов М. Жизнь в балете / М. Михайлов. – Л. ; М. : Искусство, 1966. – 415 с.
246. Мокшин Н.Ф. Мордовский этнос / Н.Ф. Мокшин. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1989. – 160 с.
247. Мокшин Н.Ф. Мордва глазами зарубежных и российских путешественников / Н.Ф. Мокшин. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1993. – 240 с.
248. Мокшин Н.Ф. Религиозные верования мордвы. Историко-этнографические очерки / Н.Ф. Мокшин. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1998. – 248 с.
249. Мокшин Н.Ф. Мифология мордвы : этнограф. справ. / Н.Ф. Мокшин. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 2004. – 320 с.
250. Мокшин Н.Ф. Истоки мордовского этноса / Н.Ф. Мокшин / Мордва : очерки по истории, этнографии и культуре мордовского народа / Гл. редкол. Н.П. Макаркин (гл. ред.), А.С. Лузгин, Н.Ф. Мокшин (зам. гл. ред.) и др. сост. С.С. Маркова. – Изд., доп. и перераб. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 2004. – С. 44–53.
251. Молотова Т.Л. Марийский народный костюм / Т.Л. Молотова. – Йошкар-Ола : Марийское кн. изд-во, 1992. – 112 с.
252. Мордва : историко-этногр. очерк / [соч.] И.Н. Смирнова – Казань : тип. Ун-та, 1895. – VIII, 291, 5 с.; (Восточные финны. Т. 1: Приволжская, или болгарская группа : историко-этногр. очерки; Ч.2. Мордва). – 309 с.
253. Мордовские народные сказки. – Саранск. : Морд. кн. изд-во, 1971. – С. 214–220.

254. Морозов П.О. Очерки из истории русской драмы XVII–XVIII столетий / П.О. Морозов. – СПб. : Тип. В.С. Балашева, 1888. – 383 с.
255. Морозов П.О. История русского театра до половины XVIII столетия / П.О. Морозов. – СПб. : Тип. В. Демакова, 1889. – 430 с.
256. Мотокиё Д. Предание о цветке стиля. (Фуси Кадэн) / Пер. со старояпонского Н.Г. Анариной. – М., 1989. – С. 89–138.
257. Мурашко М.П. Танцы марийского края / М.П. Мурашко. – Йошкар-Ола : Марийское кн. изд-во, 1995. – 296 с.
258. Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете / Л.Ф. Мясин. – М. : АРТ, 1997. – 336 с.
259. Нелидова Л.М. Письма о балете. Письмо первое: Идеалы хореографии и истинные пути балета / Л.М. Нелидова. – М. : Типо-литогр. Высочайше утвержден. т-ва И.Н. Кушнерева и Ко., 1894. – 54 с.
260. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра : воспоминания, статьи, заметки, письма / Вл. И. Немирович-Данченко. – М. : Правда, 1989. – 576 с.
261. Неопубликованные и малоизвестные материалы И.П. Павлова. – Л. : Наука, Ленинградское отд-е, 1975. – 135 с.
262. Никоненко В.С. Русская философия накануне петровских преобразований / В.С. Никоненко. – СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1996. – 216 с.
263. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце : учебное пособие / В.Ю. Никитин. – М. : Рос. ун-т театр. ис-ва – ГИТИС, 2011. – 472 с.
264. Никифорова А.В. Советы педагога классического танца / А.В. Никифорова. – СПб. : Искусство, 2002. – 201 с.
265. Новер Ж.Ж. Письма о танце / Ж.Ж. Новер ; пер. с фр. ; под ред. А.А. Гвоздева. – Л. : Academia, 1927. – Вып. № 1. – 315 с.
266. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце / Ж.-Ж. Новерр; под ред. Ю.И. Слонимского. – Л. ; М. : Искусство, 1965. – 375 с.
267. Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме : опыт сопоставления структур / Е.С. Новик. – М. : Наука, 1984. – 304 с.
268. Носов И. Хроника русского театра / И. Носов. – М. : Изд. Имп. об-ва истории и древностей российских при Моск. ун-те, 1883. – 420 с.

269. Одоевский В.Ф. Избранные музыкальные статьи / В.Ф. Одоевский. – М.; Л. : Муз. изд-во, 1951. – 118 с.
270. Очерки истории русской театральной критики: II половина XIX века / под ред. А.Я. Альтшулера. – Л. : Искусство, 1976. – 342 с.
271. Павлов И.П. Мозг и психика : избранные психологические труды / под ред. М.Г. Ярошевского. – М. : Воронеж : ин-т практической психологии; НПО «МОДЭК», 1996. – 320 с.
272. Паллас П.С. Поездка через различные государства / П.С. Паллас. – СПб. : Б и., 1771. – Т. 1. – 657 с.
273. Паллас П.С. Путешествия по разным провинциям Российской империи / П.С. Паллас. – СПб, 1809. – Ч. 1. – 773 с.
274. Памятники мордовского музыкального искусства / Под ред. Е.В. Гишпиуса, сост. Н.И. Бояркин; Науч.-иссл. ин-т яз, лит., истории и экономики при Совете Министров МАССР. – Т. I: Мокшанские приуроченные долгие песни междуречья Мокши и Инсара. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1981. – 292 с.; Т. 2: Мокшанские неприуроченные долгие песни и плачи междуречья Мокши и Инсара. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1984. – 320 с.; Т. 3: Эрзянские приуроченные песни и плачи Заволжья. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1988. – 337 с.
275. Пассютинская В.М. Обогащение традиций советского балета / В.М. Пассютинская. – М. : ГИТИС, 1984. – 87 с.
276. Пестов П.А. Уроки классического танца / П.А. Пестов. – М. : Вся Россия, 1999. – 428 с.
277. Петипа М.И. Мемуары Мариуса Петипа. Солиста его Императорского величества и балетмейстера Императорских театров / М.И. Петипа. – СПб. : Труд, 1906. – 114 с.
278. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века : в 2 т. Т. 2 / О. Петров. – М. : Искусство, 1982. – 317 с.
279. Пиз А. Язык телодвижений – как читать мысли окружающих по их жестам : [Пер. с англ.] / [Авт. Вступ. ст. Н. Котляр]. – Нижний Новгород : Совмест. рос.-австрал. предприятие «Ай Кью», 1992. – 262 с.

280. Пластические искусства. Краткий терминологический словарь / науч.-ред. совет науч.-исслед. ин-та теории и истории изобр. иск-в Рос. Академии Художеств : В.Г. Арсланов, В.В. Ванслов, О.Б. Дубова...под общ ред. А.М. Кантора. – М. : Пассим, 1994. – С. 7; С. 10–11; С. 21–23; С. 32; С. 45; С. 56; С. 60; С. 66; С. 69; С. 73; С. 87; С. 90; С. 96–99; С. 108; С. 110; С. 115; С. 124–125; С. 130.

281. Платон. Мусическое (хороводное) воспитание как необходимое условие истинного законодательства // Собр. соч. : в 4 т. / Платон. – М., 1994. – Т. 4, кн. 2. – С. 100–125.

282. Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства : в 2 т. Т. 1 / Г.В. Плеханов. – М. : Искусство, 1978. – 631 с.

283. Плещеев А. Наш балет (1673–1895) / А. Плещеев // Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт Петербурге до 1896 года. – СПб. : Тип. А. Бенке, 1896. – 391 с.

284. Погожев В.П. Столетие организации императорских московских театров. Вып. 1, кн. 2: (1806–1825) / В.П. Погожев. – СПб. : Тип. гл. управления уделов, 1908. – 304 с.; Вып. 1, кн. 3: (1826–1831). – СПб. : Тип. Имп. театров, 1908. – 313 с.

285. Полное собрание русских летописей. – Т. I / Лаврентьевская летопись. – Вып. 1: Повесть временных лет. – Л., 1926. – С. 280; Т. X. – М., 1965. – С. 115.

286. Портнова Т.В. Тема балета в изобразительном искусстве / Т.В. Портнова. – М. : Искусство, 1996. – 95 с.

287. Портнова Т.В. Балет в ряду пластических искусств (проблема синтеза и формы взаимодействия) : лекции / Т.В. Портнова. – М., 1996. – 158 с.

288. Пospelов Г.Н О природе искусства / Г.Н. Пospelов. – М. : Искусство, 1960. – 204 с.

289. Пospelов Г.Н. Эстетическое и художественное / Г.Н. Пospelов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1965. – 360 с.

290. Пospelов Г.Н. Искусство и эстетика / Г.Н. Пospelов. – М. : Искусство, 1984. – 325 с.

291. Потebня А.А. Слово и миф / А.А. Потebня. – М. : Правда, 1989. – 624 с.

292. Прокина Т.П., Сурина М.И. Мордовский народный костюм / Т.П. Прокина, М.И. Сурина. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1990. – 384 с.
293. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники / В.Я. Пропп. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1963. – 143 с.
294. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 365 с.
295. Рагозин В.И. О народах по средней Волге: исторический очерк / В.И. Рагозин. – СПб., 1881. – Т. 3. – 495 с.
296. Радзецкая О.В. Музыкальное искусство Мордовии как этнокультурный феномен / О.В. Радзецкая. – Саранск : Изд-во «Саранскэкспоцентр», 2014 – 230 с.
297. Ратнер Я.В. Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я.В. Ратнер. – М. : Искусство, 1980. – 185 с.
298. Рикёр П. Конфликт интерпретаций : очерки о герменевтике / П. Рикёр. – М. : Медиум, 1995. – 415 с.
299. Роднянская И.Б. Художественный образ / И.Б. Роднянская // Большая советская энциклопедия. – М., 1978. – Т. 28. – С. 418–420.
300. Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития: литературно-эстетические работы разных лет / В.В. Розанов. – М. : Искусство, 1990. – 604 с.
301. Ромм В.В. К методике палеоархаического анализа / В.В. Ромм. – Новосибирск : Новосиб. гос. техн. ун-т, 1994. – 128 с.
302. Россия. Полное географическое описание нашего Отечества. Среднее и Нижнее Поволжье и Заволжье / Под ред. В.П. Семенова. – СПб., 1901. – Т. 6. – 599 с.
303. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – СПб. : ЗАО Питер, 1999. – 720 с.
304. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты. – М. : Аграф, 2001. – 608 с.
305. Русский балет : энциклопедия / под. ред. Е.П. Беловой и др. – М. : Согласие, 1997. – 632 с.
306. Руссо Ж.-Ж. Трактаты / Ж.-Ж. Руссо; сост. Ю.М. Лотман и др. – М. : Наука, 1969. – 703 с. – Содерж. : Рассуждение о происхождении и основаниях не-

равенства между людьми / пер. А.Д. Хаютина – С. 31–98; Об общественном договоре, или принципы политического права / пер. А.Д. Хаютина, В.С. Алексеева-Попова. – С. 151–256.

307. Рыков П.С. Очерки по истории мордвы: по археологическим материалам / П.С. Рыков. – М. : Учпедгиз, 1933. – 112 с.

308. Самоделова Е.А. Рязанская свадьба : исследование обрядового фольклора / Е.А. Самоделова. – Рязань : Статуправление, 1993. – 326 с.

309. Самородов К.Т. Мордовская обрядовая поэзия / К.Т. Самородов. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1980. – 168 с.

310. Сапего И.Г. Предмет и форма. Роль восприятия материальной среды художником в создании пластической формы / И.Г. Сапего. – М. : Сов. художник, 1964. – 302 с.

311. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. – М., 1993. – С. 223–247.

312. Серебренников Б.А. Происхождение чуваш по данным языка / Б.А. Серебренников // О происхождении чувашского народа. – Чебоксары. – 1957. – С. 28–48.

313. Серов А. Статьи о музыке : в 7 вып. Вып. 2-а: (1854–1856) / А. Серов. – М. : Музыка, 1985. – 351 с.; Вып. 3: (1857–1858). – М. : Музыка, 1987. – 411 с.; Вып. 4: (1859–1860). – М. : Музыка, 1988. – 444 с.; Вып. 5: (1860–1862). – М. : Музыка, 1989. – 347 с.; Вып. 6: (1836–1866). – М. : Музыка, 1990. – 343 с.

314. Серов С.Я. Календарный праздник и его место в Европейской народной культуре // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. – М. : Наука, 1983 – 224 с.

315. Скальковский К.А. Балет. Его история и место в ряду изящных искусств балетомана / К.А. Скальковский. – СПб. : Тип. А.С. Суворина, 1882. – 284 с.

316. Скальковский К.А. В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения / К.А. Скальковский. – СПб. : Тип. А.С. Суворина, 1899. – 396 с.

317. Скворцова З.Р. О причитаниях в свадебном обряде / З.Р. Скворцова / Фольклор и этнография : обряды и обрядовый фольклор. – Л., 1974. – С. 244–251.

318. Современный словарь справочник по искусству / науч. ред. и сост. А.А. Мелик-Пашаев. – М. : Олимп : ООО «Фирма изд-во АСТ», 1999. – С. 12; С. 132; С. 139; С. 265; С. 244; С. 265; С. 303–307; С. 399–400; С. 456–458; С. 650; С. 586.
319. Словарь искусств / переводчики : Т.Ф. Гвоздева, Ю.В. Дубровин и др., редакторы : проф. Р.А. Медин, В.И. Наумова, В.Д. Синюков. – М. : Изд-во ТОО «Внешсигма», 1996. – С. 178–182; С. 374; С. 419–422.
320. Словарь философских терминов / науч. ред. профессора В.Г. Кузнецова. – М. : ИНФРА–М., 2011. – XVI. – С. 344–345.
321. Слонимский Ю.И. Мастера балета: К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа / Ю.И. Слонимский. – М. : Искусство, 1937. – 286 с.
322. Слонимский Ю.И. Дидло. Вехи творческой биографии / Ю.И. Слонимский. – М. : Искусство, 1958. – 263 с.
323. Слонимский Ю.И. Балетные строки Пушкина / Ю.И. Слонимский. – Л. : Искусство, 1974. – 184 с.
324. Смирнов И.Н. Вотяки : историко-этнографический очерк. Т.8. Вып. 2 / И.Н. Смирнов. – Казань: Известия общества археологии, истории и этнографии при Имп. Казанском ун-те, 1890. – 308 с.
325. Смирнов И.Н. Пермьяки : историко-этнографический очерк. Т.9. Вып. 2 / И.Н. Смирнов. – Казань: Известия общества археологии, истории и этнографии при Имп. Казанском ун-те, 1891. – 289 с.
326. Смирнов И.Н. Мордва : историко-этнографический очерк / [соч.]. И.Н. Смирнова (Восточные финны. Т. 1: Приволжская и болгарская группа : ист.-этногр. очерки; Ч. 2. Мордва). – Отдельный оттиск из X–XII т. – Казань : Тип. Имп. ун-та, 1895. – 291 с.
327. Смирнов И.Н. Мордва : ист.-этнограф. очерк / НИИ гуманит. наук при Правительстве Респ. Мордовия; Авт. вступ. ст. В.А. Юрченков. – Саранск : Тип. «Крас. Окт.», 2002. – 296 с.
328. Снесарев Г.П. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма / Г.П. Снесарев. – М., 1969. – 338 с.

329. Соллертинский И.И. Статьи о балете / И.И. Соллертинский. – Л. : Искусство, 1973. – 206 с.
330. Станиславский К.С. Об искусстве театра : избранное / К.С. Станиславский / [предисл. Ю. С. Калашникова, В.Н. Прокофьева]. – М. : Всерос. театр. об-во, 1982. – 510 с.
331. Стасов В.В. Статьи о музыке : в 5 вып. Вып. 2: (1861–1879) / В.В. Стасов. – М. : Музыка, 1976. – 438 с.; Вып. 4: (1887–1893). – М. : Музыка, 1978. – 399 с.; Вып. 5-а: (1894–1906). – М. : Музыка, 1980. – 420 с.; Вып. 5-б: (1865). – М. : Музыка, 1980. – 271 с.
332. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства / А.Д. Столяр. – М. : Искусство, 1985. – 44 с.
333. Суриц Е.Я. Хореографическое искусство 20-х гг. Тенденции развития / Е.Я. Суриц. – М. : Искусство, 1979. – 360 с.
334. Сурхаско Ю.Ю. Карельская свадебная обрядность (конец XIX – начало XX в.) / Ю.Ю. Сурхаско. – Л., 1977. – 238 с.
335. Танцы, их история и развитие с древнейших времен до наших дней: пер. с франц. / по изд. Г. Вюилье. – СПб. : Тип. А.С. Суворина, 1902. – 118 с.
336. Таракина Э.Н. Мордовский детский фольклор / Э.Н. Таракина. – Саранск, 1971. – 63 с.
337. Тарасов Н.И. Классический танец: школа мужского исполнительства / Н.И. Тарасов. – М. : Искусство, 1971. – 493 с.
338. Творчество в искусстве – искусство творчества / под ред. Л. Дорфмана и др. – М. : Наука: Смысл, 2000. – 549 с.
339. Театр // Театральная энциклопедия. – М. : Изд-во «Советская энциклопедия», 1967. – Т. IV. – С. 376; Т. V. – С. 90–109.
340. Теляковский В.А. Дневники директора императорских театров 1901–1903 / В.А. Теляковский ; под общ. ред. М.Г. Светаевой. – М. : Артист–Режиссер–Театр, 2002. – 702 с.
341. Тодоров Ц. Теории символа / Ц. Тодоров. – М. : Дом интеллектуал. кн. : Рус. феноменол. об-во, 1999. – 408 с.

342. Токарев С.А. Ранние формы религии и их развитие / С.А. Токарев. – М. : Наука, 1964. – 400 с.
343. Токарев С.А. Маски и ряжение / С.А. Токарев // Календарные обычаи и обряды в странах Зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. – М. : Наука, 1983. – С. 185–193.
344. Токарев С.А. Ранние формы религии / С.А. Токарев. — М. : Изд-во полит. лит., 1990. – 624 с.
345. Толстой Л.Н. Что такое искусство / Л.Н. Толстой. – М. : Изд-во ред. журн. «Читатель», 1898. – 217 с.
346. Топоров В. Первобытные представления о мире (общий взгляд) / В. Топоров // Очерки истории естественных наук в древности. – М. : Наука, 1982. – С. 9–40.
347. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику / В. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и ранне-литературных памятниках. – М. : Главн. ред. Восточ. лит-ры, 1988. – С. 7–60.
348. Трегулова Н.П. Песенные исполнительские традиции в контексте мордовской народной музыкальной культуры : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения / Н.П. Трегулова. – МГУ им. Н.П. Огарёва. – Саранск, 2016. – 23 с.
349. Тэн И. Чтения об искусстве / И. Тэн. – СПб. : Изд. В.И. Губинского, 1912. – 200 с.
350. Удмурты. Историко-этнографические очерки. – Ижевск : Удмуртское кн. изд-во, 1993. – 392 с.
351. Уральская В.И. Народная хореография / В.И. Уральская, Ю. Е. Соколовский. – М. : Искусство, 1972. – 72 с.
352. Устно-поэтическое творчество мордовского народа (УПТМН) / Мокшанские причитания. – Саранск : Морд. кн. изд-во, 1963. – Т. I. – С. 246–256; Т. VII. Ч. 2., 1979. – 359 с.; Там же. Календарно-обрядовые песни и заговоры. – Саранск : Морд. кн. изд-во, 1981. – Т. VII. Ч. 3. – 304 с.

353. Устьяхин С.В. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. культурологии / С.В. Устьяхин. – МГУ им. Н.П. Огарёва. – Саранск, 2006. – 17 с.
354. Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси / А.С. Фаминцын. – СПб. : Тип. Э. Арнгольда, 1889. – 191 с.
355. Федянович Т.П. Похоронные и поминальные обряды мордвы / Т.П. Федянович / Бытовая культура мордвы (Труды НИИ яз., лит., истории и экономики при Совете Министров Мордов. АССР) / Редкол. : Н.Ф. Мокшин (отв. ред.), И.М. Петербургский, Н.Ф. Беляева. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1989. – С. 96–125.
356. Федянович Т.П. Семейные обычаи и обряды финно-угорских народов Урало-Поволжья (кон. XIX – 1980-е гг.) / Т.П. Федянович. – М., 1997. – 184 с.
357. Феоктистов П.А. Мордовские языки и их диалекты / П.А. Феоктистов / Вопросы этнической истории мордовского народа. Труды мордовской этнографической экспедиции.– Москва : изд-во Академии наук СССР, 1960. – Вып. 1. – С. 63–82.
358. Философия : Энциклопедич. словарь / под ред. А.А. Ивина. – М. : Гардарики, 2004. – С. 534–536.
359. Философский словарь / под ред. И.Т. Фролова ; ред. кол. : А.А. Гусейнов, В. А. Лекторский и др. – 8-е изд, дораб. и доп. – М. : Республика; Современник, 2009. – С. 411–412.
360. Флоренский П.А. Избранные труды по искусству / П.А. Флоренский; сост. А.С. Трубачев и др. – М. : Изобр. искусство, 1996. – 332 с.
361. Флоренский П.А. Предисловие к книге Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки Петрушечника» (ГИЗ, 1925) // Собр. соч. : в 4 т. / П.А. Флоренский. – М. : Мысль, 1996. – Т. 2. – С. 532–536.
362. Флоренский П.А. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии // Священник Павел Флоренский. – М. : Мысль, 2000. – 446 с.
363. Фокин М.М. Против течения / М.М. Фокин. – М. : Искусство, 1981. – 380 с.

364. Фредеричиа А. Август Бурнонвиль / А. Фредеричиа; пер. с дат. Н.И. Крымовой. – М. : Радуга, 1983. – 259 с.
365. Фрейд З. Введение в психоанализ : лекции [пер. с нем.] / [коммент. М.Г. Ярошевского]. – М. : Наука, 1989. – 455 с.
366. Фрэзер Д. Золотая ветвь / Д. Фрэзер. – Л. : Атеист, 1928. – Вып. №1–4. – 262 с.
367. Фрэзер Д. Золотая ветвь : исслед. магии и религии [пер. с англ.] / Д. Фрэзер / [Послесл. и коммент. С.А. Токарева]. – М. : полит. издат., 1980. – 832 с.
368. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко; пер. с франц., вступ. ст. Н.С. Автономовой. – М. : Прогресс, 1977. – 487 с.
369. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / М. Фуко; пер. с франц. В. Наумова, под ред. И. Борисовой. – М. : Ad Marginem, 1999. – 478 с.
370. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М. : Академический проект, 2015. – 460 с
371. Хить Г.Л. Дерматоглифика народов СССР / Г.Л. Хить. – М., 1983. – 280 с.
372. Хить Г.Л. Антропологический тип населения западной Мордовии / Г.Л. Хить / Рукопись дипломной работы, 1953 г. Фонды кафедры антропологии МГУ.
373. Холфина С.С. Воспоминания мастеров Московского балета / С.С. Холфина. – М. : Искусство, 1990. – 377 с.
374. Худеков С.Н. История танцев : в 3 т. / С.Н. Худеков. – СПб. : Тип. Петерб. газ., 1914. – Т. 2. – 370 с.
375. Худеков С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. – М. : Эксмо, 2009. – 608 с.
376. Чайнова О. Театр Мадокса в Москве 1776–1805 / О. Чайнова. – М. : Работник просвещения, 1927. – 250 с.
377. Чехов М.А. Литературное наследие : в 2 т. / Ред. кол. Н.Б. Волкова, М.О. Кнебель, Н.А. Крымова, сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова, комментарий И.И. Аброскиной и М.С. Ивановой. – М. : Иск-во, 1995. – 2 изд. испр. и доп. – Т. 2: Об искусстве актера. – 588 с.
378. Чистякова В.В. В мире танца / В.В. Чистякова. – М. : Искусство, 1964. – 132 с.

379. Шангина И.И.К вопросу о пережитках древних верований в быту русских крестьян XIX в. / И.И. Шангина // Этнография народов Восточной Европы. – Л., 1997. – С. 118–123.
380. Шахматов А.А. Мордовский этнографический сборник / А.А. Шахматов. – СПб. : Тип. Императорской академии наук, 1910. – 848 с.
381. Шахматов А.А. Древнейшие судьбы русского племени / А.А. Шахматов. – Петроград., 1919. – 64 с.
382. Шахнович М.И. Первобытная мифология и философия. Предыстория философии / М.И. Шахнович. – Л. : Наука, 1971. – 240 с.
383. Шитова С.Н. Башкирская народная одежда / С.Н. Шитова. – Уфа : Китап, 1995. – 240 с.
384. Шитов В.Н. Кошибеевский могильник (по материалам) раскопок В.Н. Глазова в 1902 г.) / В.Н. Шитов / Вопросы этнической истории мордовского народа в I – начале II тыс. н. э. / ред. кол. : М. Ф. Жиганов (отв. ред.), И.М. Петербургский, В.Н. Шитов. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1988. – С. 7–16.
385. Шопенгауэр А. Введение в философию / А. Шопенгауэр. – Минск : ООО «Попурри», 2000. – 416 с.
386. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / Я. Штелин; под ред. и с предисл. Б.В. Асафьева. – Л. : Муз. изд-во «Тритон», 1935. – 192 с.
387. Штернберг Л.Я. Первобытная религия /Л.Я. Штернберг. – Л. : Ин-т народов Севера, 1936. – 572 с.
388. Шторк К. Система Далькроза / К. Шторк. – Л. : Петроград, 1924. – 133 с.
389. Шумилин П.Г. Проблемы теории творчества / П.Г. Шумилин. – М. : Высш. шк., 1989. – 144 с.
390. Эльконин Д.Б. Избранные психологические труды / Д.Б. Эльконин. – М. : Педагогика, 1989. – 560 с.
391. Эльяш Н.И. Пушкин и балетный театр / Н.И. Эльяш. – М. : Искусство, 1970. – 344 с.
392. Эстетика : словарь / под общ ред. А.А. Беляева [и др.]. – М. : Политиздат, 1989. – 448 с.

393. Этнические стереотипы поведения [Сб. ст.] / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая ; под ред. А.К. Байбурина. – Л. : Наука : Ленинград. отд-е, 1985. – 325 с.
394. Юнг К.Г. Архетип и символ : пер. с нем. / К.Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 299 с.
395. Юнг К.Г. Современность и будущее / К.Г. Юнг. – М. : Университетское, 1992. – 60 с.
396. Юнг К.Г. Душа и миф : шесть архетипов / К.Г. Юнг. – М.; Киев : Совершенство : Port-Royal, 1997. – 347 с.
397. Юрченкова Н.Г. Мифология в культурном сознании мордовского этноса / Науч. ред. Н.И. Воронина / Н.Г. Юрченкова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – 156 с.
398. Юрченкова Н.Г. Мифология мордовского этноса : генезис и трансформации / Н.Г. Юрченкова. – Саранск: НИИ Гуманитар. наук при Правительстве РМ, 2009. – 412 с.
399. Юрченков В. А. Хронограф, или повествование о мордовском народе и его истории / В. А. Юрченков. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1991. – 367 с.
400. Ягафова Е.А. Самарские чуваша (историко-этнографические очерки). Конец XVII – начало XX вв. / Е.А. Ягафова. – Самара, 1998. – 396 с.
401. Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков / А.К. Якимович. – СПб. : Азбука–классика, 2004. – 440 с.
402. Якобсон П.М. Этюд по психологии творчества / П.М. Якобсон; ред. В. Колбановского. – М. : Гослитиздат, 1936. – 212 с.
403. Якобсон П.М. Психология художественного восприятия / П.М. Якобсон. – М. : Искусство, 1964. – 86 с.
404. Яковлева Ю.Ю. Мариинский театр. Балет. XX век / Ю.Ю. Яковлева. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 328 с.
405. Ясперс К. Философия. Книга третья. Метафизика / Ясперс К. ; пер. А.К. Судакова. – М. : Канон* РООИ «Реабилитация», 2012. – 295 с.

II. ИНОСТРАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

406. Arbeau, Thoinot. Orchesographie... / par Thoinot Arbeau de meur ant a Lengres. – Lengres : Imprime audict Lengres par Ichan des preyz Imprimeur and Libraire, 1588. – 105 p.

407. Arbeau, Thoinot. Orchesographie... / Thoinot Arbeau. – Paris : F. Vieweg, Libraire – Editeur, E. Bouillon and E. Vieweg, 1888. – 105 p.

408. Blasis, Carlo. The art of dancing : comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress... / C. Blasis / Translated under the author's immediate inspection by R. Barton . – London : Edward Bull, 1830. – 548 p.

409. Cassirer E. Philosophia der symbolishen Formen die sprashe / E. Cassirer. – Berlin, 1923. – Bd. I. – 398 p.

410. Dictionnaire des danse. Contenant l'histor, les regles et les prinsipes des set art, avec des reflexions critiques, et des Anecdotes curiesis corcenant la danse ancienne et moderne. Les tout tire des meilleurs Auteurs qui ont escrit fur set art. Ouvrang Dedie a mademoifell G**. – Paris : Chez Cailleau, Imprimeur – Libraire, 1787. – 395 p.

411. Dictionnaire de l'ansienne langue francaise et de tous ses dialects du IX au XV siècle / Compose D'apre le depoulement de tous les plus importants du cuments manuscrits ou imprimes qui se trouvent dans.... – Paris : Emile Bouillon, Libraire-Editeur, 1893. – 565 p.

412. Dictionnaire de l'ansienne langue francaise et de tous ses dialects du IX au XV siècle / par Frederic Godefroy. – Paris : Librairie des sciencies et des arts, 1938. – T. XVIII. – 364 p. ; T. IX. – 432 p.

413. Encyclopedie ou dictionnaire raisonne des sciencies, des arts et des matiers, par une societe de gens des lettres / Mis en Ordre et publie par M. – Neufchastel : Chez Samuel Faulche et Compagnie, Laibraires et Imprimeurs, 1765. – T. X. – 927 p.

414. Il balarino di M. Fabricio Caroso da Sermoneta, Diuifo in due Tratatti... / Nel fecondo s'infegnano diuerfe forti di balli, balletto, et balletti, si all'ufo d'Italia, come a quello di Francia, et di Spagna. Ornato di molte figure. Et con l'Intauolatura di Liuto, et il Soprano della Mufica nella fonata di ciafcun Ballo. Opera nuguamente mandata in luce.../ nel quael s'infegnano varie forti di Balletti, Cafcarde, Tordiglione, Paffoe

mezo, Pauaniglia, Canario, et Gagliarde all'vfo d'Italia, Francia, Spagna... – Trattato secondo, 1605. – M. D. L. XXXI. – 187 p.

415. Levinson, Andre. Serge Lifar. Destin d'un danseur. Frontispiece de P. Picasso / Andre Levinson. Copyright by Editions Bernard Grasset. – 1934. – 64 p.

416. Levinson, Andre. Marie Taglioni / Andre Levinson. Translated by Cyril W. Biaumont. – London : Dance book LTD, 1977. – 112 p.

417. Levinson, Andre. Zum Ruhme des ballets Leon Bakst in wort und bild / Andre Levinson. Mit einem Nachwort von Eva-Elisabeth Ficher. – Harenberg : Kommunikation, 1983. – 184 p.

418. Manuel. Complet. De la danse / Manuel. – Paris, 1830. – 412 p.

419. Meininger, H. P. Authenticity in Community / H. P. Meininger // Journal of Religion, Disability & Health, 2011. – V. 5. – №2. – P. 13–28.

420. Nuove inventioni di balli, opera vagniccima di Cesare Negri Melanese Detto il Trombone, Famofò, et eccelente proffecore di ballere... – In Milano : Apreffo Girolamo Bordone, 1604. – M. DC III I. – 296 p.

421. Sokolova, L. Dancing for Diaghiliev / Sokolova L. – San Francisco, 1960. – 287 p.

422. Taylor, Ch. The Ethics of Authenticity / Ch. Taylor. – Cambridge (Mass); L., 1991. – 154 c.

423. Traite elemntaire theorique et pratique de l'art de la danse. Contenant les developpemens, et les demonstrations des principes generaux particuliers, qui doivent guider le danseur / Par Ch. Blasis. – Milan : Chez Joseph Beati et Antoine Tenenti, Rue de S. Marguerite (contr. di S. Margherita), 1820. – №1066. – 124 p.

424. Biografia di Virgìnia Blasis. – Milano : Tip. Fratelli Centenari e comp, 1853. – 103 p.

425. Dele composizioni coreografiche e dele opere letterarie di Carlo Blasis. – Milan : Presso I Fratelli Centenari e comp, 1854. – 87 p.

426. Raccolta di Verj Articoli Letterarj. Scelti fra accreditaiti giornali italiani e stranieri ed opinioni di distinti scrittori che illustrarono l'opera di Carlo Blasis artista de autore di Verj Scritti Sulle arti belle la litteratura e sopra il teatro. – Milano : Presso il Librajo Ernesto Oliva, contrado di S. Pietro all'Orto, 1858. – №13. – 47 p.

III. ПУБЛИЦИСТИКА

427. Амашукели А.В. Эстетика танца / А.В. Амашукели // Эстетика в интер-парадигмальном пространстве : перспективы нового века. Серия «Symposium». – Вып. 16 / Мат. науч. конф. 10 окт. 2001.– СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 10–13.

428. Архангельский С. Жилища и занятия мордвы : Этнографический очерк мордвы-мокши / С. Архангельский // Пензенские губернские ведомости. – 1862. – №21. – С. 96.

429. Баранова Т. Танцевальная музыка эпохи Возрождения / Т. Баранова // Музыка и хореография современного балета : в 5 вып. – М., 1994. – Вып. 4. – С. 8–23.

430. Барбой Ю.М. Теория перевоплощения и система сценического образа / Ю.М. Барбой // Актер. Персонаж. Роль. Образ. – Л., 1986. – С. 24–63.

431. Бромлей Ю.В. Финноугорские этносы в СССР : современные этнокультурные процессы / Ю.В. Бромлей, В.В. Пименов, З.П. Соколова, Н.В. Шлыгина // Советская этнография. – 1986. – №6. – С. 3–13.

432. Бунак В.В. Антропологический тип мордвы / В.В. Бунак // Русск. антропол. журнал. – Т. 13. – Вып. 3–4. – М., 1924. – С. 177–210.

433. Ванслов В.В. Балет в ряду других искусств / В.В. Ванслов // Музыка и хореография современного балета : в 5 вып. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 2. – С. 5–32.

434. Волынский А.Л. Не боги горшки обжигают /А.Л. Волынский // Биржевые ведомости, 1914. – №14100. – 14 апр. – С. 6.

435. Волынский А.Л. Плачущий дух /А.Л. Волынский // Жизнь искусства, 1923. – №8. – 27 февр. – С. 4–5.

436. Вольский Н.В. Высказывания Пуссена из книги Джованни Пьетро Беллори «Жизнеописания современных живописцев, скульпторов и архитекторов», 1672 // «Мастера искусства об искусстве». – М. : Искусство, 1967. – С. 277.

437. Гастев В. Истоки импрессионизма в балете / В. Гастев // Музыка и хореография современного балета: в 5 вып. – Л., 1987. – Вып. 5. – С. 59–76.

438. Герд О. Теория возможностей / О. Герд // В движении. Современный танец в Нидерландах. – Амстердам, 1999. – С. 25–29.
439. Гераклитов А.А. К вопросу о национальности летописной муромы / А.А. Гераклитов // Известия Нижневолж. ин-та краеведения. – Саратов, 1931. – №4. – С. 107–115.
440. Гераклитов А.А. Материалы по истории мордвы / А.А. Гераклитов // сборник выписан из печатных источников. – М. – Л., Соцэкгиз, 1931. – 126 с.
441. Глушковский А.П. Из воспоминаний о великом хореографе К. Л. Дидло / А.П. Глушковский // Москвитянин. – М., 1856. – Т. 1. – №4. – С. 384–412.
442. Гольмстен В.В. Надземные погребения в Среднем Поволжье / В.В. Гольмстен // Краткое сообщение ИИМК. – У. – М. – Л., 1940. – С. 56–58.
443. Гольмстен В.В. Буртасы / В.В. Гольмстен / Очерки истории Мордовской АССР // Краткие сообщения ИИМК. – 1946. – Вып. XIII. – С. 29.
444. Дебец Г.Ф. Так называемый «восточный великорус» (К вопросу о пранародах и проторасах) / Г.Ф. Дебец // Антропологический журнал. – М., 1933. – №1–2. – С. 34, 53–54.
445. Дебец Г.Ф. Антропологический очерк Лукояновского уезда бывш. Нижегородской губернии / Г.Ф. Дебец // «Уч. зап. МГУ». – М., 1941. – Вып. 1941. – С. 103.
446. Догорова Н.А. Творческие процессы и эксперименты XX в. : от театрального танца к «театру танца» // Проблемы изучения современного танца в науках об искусстве : материалы Всерос. науч.-практ. круглого стола с участием студентов и аспирантов в рамках Всерос. фестиваля – конкурса «Новая Лиса» (30 нояб. – 2 дек. 2012 г.) / науч. ред. Ю.А. Кондратенко, М.В. Логинова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2012. – С. 38–42.
447. Догорова Н.А. Становление авторского стиля Л.Н. Акининой в балетном театре Республики Мордовия / Н.А. Догорова // Финно-угорский мир. – 2015. – №1. – С. 96–102.
448. Догорова, Н.А., Воронина Н.И. «Живая маска» и «персонаж – фигура»: как феномен пластической визуализации и первооснова пластического языка мышле-

ния / Н.И. Воронина, Н.А. Догорова // Научный рецензируемый журнал «Сфера культуры». – 2023. – №1 (11). – С.13–22.

449. Евреинов Н.Н. Далькроз и его школа / Н.Н. Евреинов // Театр и искусство. – М., 1912. – №5. – С.107–108.

450. Ежова В.П. Этнографическая характеристика одежды мордовского населения Теньгушевского района МАССР / В.П. Ежова // Уч. зап. – Саранск, 1956. – Вып. 4, серия общественных наук. – С. 138–154.

451. Зеленин Д.К. Принимали ли финны участие в образовании великорусской народности / Д.К. Зеленин // Оттиск из сборника ЛОИКФУН [Ленинградского об-ва изучения культуры финно-угорских народов]. – Л., 1929. – №1. – 38 с.

452. Зенкевич П.И. Характеристика восточных финнов / П.И. Зенкевич // Уч. зап. МГУ. – М., 1941. – Вып. №63. – С. 21.

453. Зинченко В.П. Размышления о душе и ее воспитании (Час души) // Вопросы философии : Научно-теоретический журнал. – М., 2002. – №2. – С.119 – 136.

454. Золотарев Д.А. Обзор русских антропологических работ по финно-угорскому населению СССР / Д.А. Золотарев // Финно-угорский сборник. – Л., 1929. – С. 8–9.

455. Иванцев С. Из быта мордвы деревни Дюрки Паранеевской волости Алатырского уезда Симбирской губернии / С. Иванцев // Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. – Казань, 1894. – Т. XI. – Вып. №6. – С. 574.

456. Исаева С.А. Финно-угорская музыкальная культура в научно-образовательной и художественно-творческой деятельности Мордовского государственного университета / С.А. Исаева. – (Провинциальная культура) // Регионология. – 2015. – Вып. №2. – С.197–207.

457. Кагаров Е.С. Классификация и происхождение земледельческих обрядов / Е.С. Кагаров // Изв. О-ва археологии, истории и этнографии при казан. ун-те. – Казань, 1929. – Т. 34. – Вып. 3–4. – С. 189–196.

458. Картавцева И.В. Особенности системы Б. Брехта (на примере сравнения с К.С. Станиславским) / И.В. Картавцева // Молодой ученый. – 2014. – № 4(63). – С.1207–1211.
459. Кожанов А.А. Внешность как фактор этнического сопоставления / А.А. Кожанов // Советская этнография. – 1977. – №2. – С. 14–21.
460. Козлов В.И. Основные проблемы этнической экологии / В.И. Козлов // Этнографическое обозрение. – 1983. – №1. – С. 3–16.
461. Колесникова С.В. Вокальная музыка Г.Г. Вдовина : национальный аспект / С.В. Колесникова // Регионоведение. – 2012. – №4. – С. 268–269.
462. Кон И.С. Психология предрассудка / И.С. Кон // Новый мир. – 1966. – №9. – С. 187–205.
463. Корнишина Г.А. Женские обрядовые функции в мордовской общине (конец XIX – начало XX в.) / Г.А. Корнишина // Финно-угроведение. – 1996. – №4. – С. 72–77.
464. Кочеваткин А.М. Анатомическая терминология эрзянского языка / А.М. Кочеваткин // Финно-угорский мир. – 2013. – Вып. №1. – С. 13–15.
465. Кузнецов С.К. Поездка к древней черемисской святыне, известной во времени Олеария / С.К. Кузнецов // Этнографическое обозрение. – М., 1905. – №1. – С. 129–157.
466. Леви-Стросс К. Структура мифов / К. Леви-Стросс // Вопросы философии. – 1970. – Вып. №7. – С. 152–164.
467. Леонтьев Д.А. Произведение искусства и личность: психологическая структура взаимодействия / Д.А. Леонтьев // Художественное творчество и психология. – М., 1991. – С. 109–133.
468. Личковых В.А. Концепция эвокативности языка культуры / В.А. Личковых // Лингвистика : взаимодействие концепций и парадигм : Тезисы докладов. – Харьков: Изд-во Харьковского ун-та, 1991. – Вып. 1 (42). – С. 306–317.
469. Логинова М.В. Философское значение границы для современного искусства // Современный танец и его изучение в науках об искусстве : материалы Всерос. науч.-практ. круглого стола с участием студентов и аспирантов в рамках II Всерос. фестиваля – конкурса «Новая Лиса» (25–27 окт. 2013 г.) / науч. ред.

А.Г. Бурнаев, Ю.А. Кондратенко, М.В. Логинова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2013. – С. 28–32.

470. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам. – Тарту: Изд-во Тартусского гос. ун-та, 1987. – Вып. 308. – С. 10–21.

471. Л-в А.Л. Мордва : этнографический очерк / А.Л. Л-в // Родина. – 1880. – №11. – С. 60; Т. 2. – С. 646–662.

472. Майнов В.Н. Результаты антропологических исследований среди мордвы эрзи / В.Н. Майнов // Зап. РГО. – СПб. : Тип. А.С. Суворина, 1885. – Т. 9. – 267 с.

473. Майнов В.Н. Очерк юридического быта мордвы / В.Н. Майнов // Зап. РГО. – СПб. : Тип. Мин-ва внутренних дел, 1885. – Т. 14. – Вып. 1. – 270 с.

474. Майнов В.Н. Предварительный очерк имеющихся в литературе сведений о мордве / В.Н. Майнов // Известия Русского географического общества. – СПб., 1887. – Кн. 13. – №2. – С. 90–113.

475. Малиев Н.М. Общие сведения о мордве Самарской губернии; их антропологический характер; поздние браки и влияние их на крепость сложения народа. Национальные особенности черепа [Отд. Оттиск] / Н.М. Малиев // Протоколы заседаний общества Естествоиспытателей при Казан. ун-те. – Т. 9. – 1877–78 гг. – Казань, 1878. – С. 78.

476. Маркелов М.Т. Саратовская мордва : этнографические материалы / М.Т. Маркелов // Саратов. этнограф. сб. – Саратов, 1922. – Вып. №1. – 239 с.

477. Маркелов М.Т. Система родства угро-финских народностей / М.Т. Маркелов // Саратов. этнограф. сб. – Саратов, 1928. – Кн. 5. – №1. – С. 44–78.

478. Маскаев А.И. К вопросу о народной мордовской драматургии / А.И. Маскаев // Записки НИИЯЛИЭ. Язык и литература. – Саранск: Морд. кн. изд-во. – №12. – С. 132–146.

479. Мельников П.И. Дорожные заметки по пути из Тамбовской губернии в Сибирь / П.И. Мельников // Отечественные записки, 1839. – Т. 6. – С. 68–75.

480. Мельников П.И. Нижегородская мордва / П.И. Мельников // Симбирские губернские ведомости. – Симбирск. – 1851. – №26. – С. 7–8.

481. Мельников П.И. Нижегородская мордва / П.И. Мельников // Симбирские губернские ведомости. – 1871. – №21.
482. Мельников П.И. (Андрей Печерский) Очерки мордвы / П.И. Мельников (Андрей Печерский). – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1981. – 136 с.
483. Милькович К. Быт и верования мордвы в конце XVIII столетия / К. Милькович // Тамбов. епарх. вед. – 1905. – №18. – Часть неофиц. – С. 818–832.
484. Милькович И. Быт и верования мордвы в конце XVIII столетия / И. Милькович // Тамбов. епарх. вед. – 1905. – №1.
485. Минх А.Н. Моляны и обряды мордвы Саратовской губернии / А.Н. Минх // Этнографическое обозрение. – 1892. – №4. – С. 125–126.
486. Митропольский К. Мордва: религиозные воззрения, их нравы и обычаи / К. Митропольский // Тамбов. епархиальные ведомости. – 1876. – №13. – С. 372.
487. Мокшин Н.Ф. Культ предков как одна из форм религиозных верований финно-угорских народов Поволжья / Н.Ф. Мокшин // Тезисы докладов Международного конгресса финно-угроведения. – Таллин, 1970. – С. 274.
488. Мухин И.В. Тело в танце : эстетическая выразительность / И.В. Мухин // Эстетика сегодня : состояние; перспективы. Серия «Symposium». – Вып. 1 / Мат. науч. конф. 20–21 окт. 1999. Тезисы докладов и выступлений.– СПб. : Санкт-Петербургское философское общество. – СПб, 1999. – С. 53–55.
489. Народы России. Мордва. Характер и хозяйственный быт // Природа и люди. – 1878. – №7. – С. 35.
490. Никонова Л.И. Традиционные способы сохранения здоровья мордвы / Л.И. Никонова // Возрождение мордовского народа. Материалы научной конференции. – Саранск, 1995. – С. 101–105.
491. Никонов В.А. Личное имя – социальный знак / В. А. Никонов // Советская этнография. – 1967. – Вып. №5. – С. 159–160.
492. Н.М. Театр и музыка. Бенифис г-жи Вазем // Новое время. – 1881. – 3 февр. – Ч. 1773. – С. 3.
493. Новочадов В. Мордва / В. Новочадов / Тамбов. епарх. ведомости. – 1866. – №14. – С. 400.

494. Новый балет // *Голос*. – 1868. – 19 окт. – Ч. 289.
495. Орлов Д.Н. Село Напольное (этнографический очерк) / Д.Н. Орлов // *Материалы для истории и статистики Симбирской губернии*. – Симбирск. – 1866. – Вып. №2. – С. 41.
496. Полозова И.В. К проблеме интонационного архетипа в певческой практике старообрядцев поморского согласия Западной Сибири / И.В. Полозова // *Культурное наследие средневековой Руси в традициях урало-сибирского старообрядчества*. – Новосибирск, 1999. – С. 232–242.
497. Полозова И.В. Музыкальная культура барокко в России : общее и специфическое / И.В. Полозова // *Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства*. – 2016. – Вып. №3 (23). – С. 48–64.
498. Попов М. М. Селиксенская мордва / М. М. Попов // *Санкт-Петербургские ведомости*. – СПб., 1834. – №35. – С. 138; №38. – С. 115–118.
499. Попов Н.С. Погребальный обряд марийцев в XIX – начале XX вв. // *Материальная и духовная культура марийцев. Археология и этнография Марийского края* / Н.С. Попов. – Йошкар-Ола : Марийское кн. изд-во, 1981. – Вып. №5. – С. 161.
500. Прозин Н. Картины мордовского быта / Н. Прозин // *Пензенские губерн. ведомости (часть неофициальная)*. – 1864. – Вып. 89, 90; 1865. – Вып. 39, 40. – С. 233–238; С. 242–244.
501. П-ч. [Ушаков] А. Балетная хроника / А. П-ч. [Ушаков] // *РС*. – 1865. – Ч. 1. – С. 101 – 103.
502. Романов Б. Заметки танцовщика (Работы М.И. Петипа вне репетиционного зала) / Б. Романов // *Бирюч Петроград. гос. театров*. – СПб., 1918. – №7 (16–22 дек.). – С. 35–39.
503. Русанов И. Мордовский молян : руководство для сельских пастырей / Н. Прозин // *Пензенские епарх. ведомости*. – 1868. – Вып. №1. – С. 24, 26.
504. Саратовский этнографический сборник. – Саратов. – 1922. – Вып. 1. – С. 108, 134.
505. Светлов В. Балет / В. Светлов // *Петербургская газета*. – 1908. – №67. – 9 марта.

506. Смирнов Н.П. Мордовское население Пензенской губернии / Н.П. Смирнов. – 1874. – Вып. №1–24. – С. 155–168.
507. Снежницкий А.Н. Мордовский праздник «Вермавы» («вербного воскресения») и «Вирявы». (Заметки из дневника приходского священника) / А.Н. Снежницкий // Пензенские епарх. ведомости. Часть неофиц. – 1971. – Вып. №19–20. – С. 588–597, 627–634.
508. Соколов-Каминский А.А. Русский балет и фольклор / А.А. Соколов-Каминский // Музыка и хореография современного балета : в 5 вып. – Л., 1987. – Вып. 5. – С. 218–240.
509. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр // Труды по языкознанию. – М., 1977. – С. 31–285.
510. Спектор Д.М. Перекрестки времени : теперь и вдруг / Д.М. Спектор // Обсерватория культуры. – М., 2014. – Вып. №5. – С. 9–15.
511. Сторицын П. «Жизель» (Бенефис А.М. Монахова) / П. Сторицын // Последние новости. – 1923. – Вып. №3. – 20 янв. – С. 3.
512. Суриц Е.Я. Балетное искусство / Е.Я. Суриц // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. – М., 1977. – С. 341–364.
513. Тарабукин Н.М. Смысловое значение диагональных композиций в живописи / Н.М. Тарабукин // Труды по знаковым системам : в 6 вып. – Тарту, 1973. – Вып. №6. – С. 472–481.
514. Театральная хроника // [ГЦТМ. Отд. кн.ф. Сборник материалов по истории театра. – №23. – С. 38–41].
515. 1844-ый театральный год. Русская труппа и Александрийский театр // [ГЦТМ. Отд. кн.ф. Сборник материалов по истории театра. – №1. – С. 257–295].
516. Троицкая Н. Черемисы Арабанской вол. Царево-Кокшайского у. Казанской губ. / Н. Троицкая // ИОАИЭ. – Казань, 1893. – Т. XI. – Вып. 1. – С. 65–82.
517. Форсайт в Мариинском // Мариинский театр. – СПб, 2005. – 32 с.
518. Фукс К. Поездка из Казани к мордве Казанской губернии в 1839 г. / К. Фукс // ЖМВД. – 1839. – Т. XXXIX. – Вып. №10. – С. 98, 108, 116.
519. Ха. Театральное эхо // Петербургская газета. – 1889. – 26 янв. – С. 3.

520. Харузин Н.Н. К вопросу об ассимиляционной способности русского народа / Н.Н. Харузин // Этнографическое обозрение. – М., 1894. – Кн. XXIII. – Вып. №4. – С. 43–78.
521. Христолюбова Л.С. Удмуртская свадьба / Л.С. Христолюбова // Современные этнические и социальные процессы в Удмуртии. Археология и этнография Удмуртии. – Ижевск : Удмуртское кн. изд-во, 1975. – Вып. 1. – С. 36–83.
522. Цыбульский Ст. Оркестр, сцена, театр / Ст. Цыбульский // Бирюч Петроград. гос. театров. – СПб., 1918. – №7 (16–22 дек.). – С. 29–31.
523. Чебоксаров Н.Н. Этногенез коми по данным антропологии / Н.Н. Чебоксаров // Советская этнография. – 1946. – Вып. №2. – С. 79.
524. Чистякова В.В. Танцовщик, спектакль, время / В.В. Чистякова // Театр. – 1963. – Вып. 11. – С. 89 – 100.
525. Шеманов А.Ю. Антропология инклюзии: автономия или аутентичность? / А.Ю. Шеманов // Обсерватория культуры. – 2014. – Вып. №4. – С. 9–16.
526. Шеманов А.Ю. Воплощение личности и ресурсы инклюзии: от психологической к социокультурной перспективе / А.Ю. Шеманов // Обсерватория культуры. – 2014. – Вып. №5. – С. 15–22.
527. Эко У. Инновация и повторение : Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна : Сб. переводов и рефератов / Сост. и ред. А. Усмановой. – Минск. : Красико-принт, 1996. – С. 46–74.
528. Южин-Сумбатов А. Первый всероссийский съезд сценических деятелей – его резолюция и настроение / А. Южин-Сумбатов // Русская мысль. – М., 1897. – Кн. V – VI [ГЦТМ. Отд. кн.ф. Сборник материалов по истории театра. – №27. – С. 27–72].
529. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К.Г. Юнг // Вопросы философии. – 1988. – Вып. №1. – С. 133–150.
530. Юртов А.Ф. Погребальные обряды и поверья крещенной мордвы Уфимской губернии / А.Ф. Юртов // Изв. по Казан. епархии. – 1877. – №8. – С. 227–229.

IV. ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

531. Ганзбург Г.И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана [Электронный ресурс] / Г.И. Ганзбург // Искусство музыки: теория и история. – 2012. – № 5. – Режим доступа: sias.ru/upload/iblock/258/ganzbyrg.pdf.

532. Горшкова Е.В. Понятия «выразительность движения» и «язык тела» [Электронный ресурс] / Е.В. Горшкова. – Режим доступа: gori-svet.Ucoz.ru/publ/2-1-0-1#.

533. Дуцев М.В. Основания пластической целостности в новейшей архитектуре. Семинар в НИИ РАХ [Электронный ресурс] / М.В. Дуцев. – Режим доступа: rah.ru/events/detail/php?ID=31348.

534. Значение рисунка танца при создании художественного образа в хореографии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: bibliofond.ru/view.aspx?id=607293.

535. Калмановский Е. Природа театра и идея театральности [Электронный ресурс] / Е. Калмановский. – Режим доступа: ptj.spb.ru/archive/1/in-empyrean-1/priroda-teatra-i-ideya-teatralnosti/.

536. Кондратенко Ю.А. К проблеме искусствоведческого анализа речевого высказывания в танце [Электронный ресурс] / Ю.А. Кондратенко // Известия Самар. науч. центра Рос. академии наук. – 2009. – Т. 11. – Вып. № 4 (5). – Режим доступа: www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2009/2009_4_1365_1369.

537. Крейдлин Г.Е. Жестовое и глазное визуальное коммуникативное поведение [Электронный ресурс] / Г.Е. Крейдлин // Труды по культурной антропологии. – М., 2002 – Режим доступа: svitoc.ru/topic/798-gekrejdlin-zhesty-glaz-i-vizualnoe-kommunikat/.

538. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения [Электронный ресурс] / А.Ф. Лосев. – Киев, [2016]. – Режим доступа: psylib.org.ua/books/lose010/txt07.htm.

539. Пластическое мышление в искусстве. Вариации и линии влияния [Электронный ресурс] / Семинар в рамках реализации фундаментального научного проекта. – Москва, [2015]. – Режим доступа: www.rah.ru/new/detail.php?ID=29738.

540. Пластическое мышление. [Электронный ресурс] / Антропология искусства. – Москва, [2016]. – Режим доступа: https://www.facebook.com/permalink.php?id=232873283577277&story_fbid=352829281581676.

541. Предание о цветке стиля : (Фуси Кадэн), или предание о цветке : (Кадэнсе) [Электронный ресурс] / сост. Свечников А. – Чита, [2016]. – Режим доступа: noyabr_9@mail.ru, icq472567814.

542. Предание о цветке стиля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.theatre-library.ru/files/m/motokie/motokie_1.doc.

543. Н.В. Осинцева. Танец в аспекте онтологической антропологии [Электронный ресурс] / Н.В. Осинцева. – Режим доступа: www.tmnlib.ru/jirbis/files/upload/abstract/09.00.01/1452.

544. Ращупкина Д.В. Театрализация реальности как основа драматизации сюжета (Жан Жене). Контрапункт: Книга статей памяти Г.А. Белой [Электронный ресурс] / Д.В. Ращупкина. – М. : РГГУ, 2005. – Режим доступа: es-dejavu.ru/g-2/Genet.html.

545. Утехин И. Театральность как инстинкт : семиотика поведения в трудах Н.Н. Евреинова [Электронный ресурс] / И. Утехин // Реальность и субъект. – 1998. – Т. 2. – № 1. – Режим доступа: old.eu.spb.ru > Факультеты и центры > фак-т этнологии.

546. Философская энциклопедия : в 5 т. [Электронный ресурс] / под ред. Ф.В. Константинова. – М. : Советская энциклопедия, 1960–1970. – Режим доступа: dic.academic.ru/dic.nst/enc_philosophy/5796/ Выразительные движения.

547. Энциклопедия культурологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/689/ энциклопедия культурологии; Там же. Н. Б. Маньковская. Культурология.

Антропологическое функционирование
ПЛАСТИЧЕСКОГО И ЭТНОПЛАСТИЧЕСКОГО
МЫШЛЕНИЯ В ТАНЦЕ

(ПРИЛОЖЕНИЕ)



СОДЕРЖАНИЕ

ПРИЛОЖЕНИЕ А.

Первобытное общество

Тема № 1. Визуальный ряд архаической пластики 397

ПРИЛОЖЕНИЕ Б.

Схема № 1. Способы архаического мышления 401

Таблица № 1. Антропологические признаки «культуры» и «театральности»: многозначность концептуальных смыслов 402

ПРИЛОЖЕНИЕ В.

Античность

Тема № 1. Транскрипция танцевальных элементов в концепции М. Эммануэля 405

Тема № 1а. Пластическое мышление в эпоху Античности 411

ПРИЛОЖЕНИЕ Г. *ЕВРОПА**Средневековье, Новое время*

Тема № 1. Феномен пэджента в истории мировой хореографической культуры 412

Тема № 2. Теория горизонтальности в концепции А. Бошана 413

Тема № 3. Положение рук в учебной манере французской школы танца 413

Классицизм

Тема № 4. Открытие теории равновесия Дюфора 414

Тема № 5. Концепция Ж. Ж. Новера 416

Ампир

Тема № 6. Концепция К. Блазиса 416

Тема № 6а. Перевод текстов из книги: Blasis, Carlo. The art of dancing... 418

Романтизм

Тема № 7. Концепция А. Бурнонвиля 420

Тема № 8. Концепция Ф. Тальони 421

Тема № 8а. Перевод текстов из книги: Levinson, Andre. Marie Taglioni... 422

Таблица № 2. Культурно-исторические потребности становления балетной антропологии как системы танцевальной деятельности и самостоятельной отрасли театральной практики 423

Схема № 2. Реконструкция традиционной системы урока академического классического танца 425

Таблица № 3. Переменные компоненты в становлении балетной антропологии (XVI–XIX вв.) 426

Таблица № 4. Трансформации классической, романтической и неклассической рефлексии: этапность и формы пластического мышления 431

ПРИЛОЖЕНИЕ Д. ЕВРАЗИЯ

- Тема № 1.* Шесть факторов в основе происхождения культурной способности мордвы (концепция пассионарности Л. Н. Гумилева) 433
- Тема № 2.* Антропология этночеловека (мордвина) : теоретический синтез вопроса 435
- Тема № 3.* Этнические и физические типы мордвы по данным современной науки антропологии 439
- Тема № 4.* Пластика в лексике финно-угорских народов 441
- Тема № 5.* Значение этнопсихологических связей в адаптации и сложении художественного стиля (на примере русских и субэтносов эрзя и мокша) 448
- Тема № 6.* Специфика кроя костюма как антропологический и эстетический указатель в формировании телесного этнопластического движения 449

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ В РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

- Тема № 7.* Конструирование танцевального субъекта в концепции Н. Г. Легата 451
- Тема № 8.* Особенности формирования частного хореографического образования в России 451
- Тема № 9.* М. М. Фокин в поиске актуальных сторон художественного метода классического танца 451
- Тема № 10.* «Эксперимент» как условие, средство и образ мысли 452
- Тема № 10а.* Перевод текстов из книги: Levinson, Andre. *Zum Ruhme des ballets Leon Bakst ...* 454
- Тема № 11.* Творческие формы энергии в восточно-азиатских театральных культурах 454
- Тема № 12.* Понимание культуры тренинга в евразийской театральной традиции 455
- Тема № 13.* Связь энергии тела с выразительностью языка пластики 456
- Таблица № 5.** Мыслительные иерархии в аспекте пространственного понимания танца 458

ПРИЛОЖЕНИЕ Е. ИСТОРИЯ И ТРАДИЦИИ ЭТНОТАНЦА В КУЛЬТУРЕ МОРДВЫ

- Тема № 1.* Этнографические и фольклорные первоисточники о происхождении поэтического стиля танца 470
- Тема № 2.* Анализ этнопластического рельефа танца по текстам М. Попова 471
- Тема № 3.* Историко-культурный дискурс : правомерность сближения контекстов «этнографический» и «хореографический» текст 471
- Тема № 4.* «Этнопластический “экран”» танцевальной пластики мордвы : реконструкция элементов по текстам К. Фукса 472

- Тема № 5.* Особенности этнического костюма мордвы в аспекте языкового строя телесной выразительности 472
- Тема № 6.* Феномен «многослойности» костюма как фактор генетической памяти и пластического стиля мышления этноса 473
- Тема № 7.* Исторический крой платья, внешний быт и художественно-эстетический стиль : причинно-следственная связь 474
- Тема № 8.* Соразмерность форм танцевально / нетанцевальное во влиянии исторического кроя костюма : эстетический аспект восприятия 475
- Тема № 9.* Костюмная среда как объект театрализации языка пластики и игровых уровней движения 475
- Тема № 10.* Феномен «скульптурности» в ритуализированной плоскости этнопластических действий мордвы 477
- Тема № 11.* Теологические воззрения в аспекте мыслительных функций движения и образных структур этнопластики 478
- Тема № 12.* Обряд празднования Летнего Николы по этнографическим текстам А. А. Шахматова 479
- Тема № 13.* Современный бытовой фольклор мордвы : реконструкция языкового строя танца и исполнительские способы создания поэтического мотива ритуальной образности 479
- Тема № 14.* Анализ архитектурных структур по этнографическим и фольклорным текстам А. А. Шахматова, С. Архангельского, А. Л. Львова 482
- Тема № 15.* Архитектонические структуры «зоны» маски 483
- Тема № 16.* «Живая маска» и «персонаж-фигура» как феномены а) пластической визуализации, б) многосложного архитектурного и драматургического конструирования ритуальной образности 484
- Тема № 17.* Феномен «телесной нефункциональности» смыслов в аспекте пластического процесса и архитектурной конструкции ритуальной образности 487
- Тема № 18.* Пластические визуализации «телесной нефункциональности» в текстах П. И. Мельникова (А. И. Печерского) : искусствоведческий анализ обряда «Вель озкс» 488
- Тема № 19.* Феномен «деструкции пола» в обряде «Гаста озкс» (Изгнание саранчи) : искусствоведческий анализ мотивов «реагирования» и «ожидания» 489
- Тема № 20.* Ритуализация пространства и образный строй композиции в обряде «Авань боза» (Бабы праздники) : по материалам этнографических экспедиций И. Н. Смирнова, XIX в. 490
- Тема № 21.* Феномен «вельхтерда» (свадебное покрывало) : апотропеическое значение и исполнительский прием интегрирования пластического стиля «маски» 491

Тема № 22. Феномен ритуальной образности и архитектурной структуры действий в контексте демифологизации и деструкции практического смысла телесности 492

Тема № 23. «Реальное» и «ирреальное» (фантастическое) как форма мировосприятия и языковые смыслы в композиции этнопластического строя мышления 493

ПРИЛОЖЕНИЕ Ж. ПРЕДПОСЫЛКИ ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИИ ТАНЦА В ТЕАТРАЛЬНОЙ СФЕРЕ МОРДОВИИ

Таблица № 6. Этнопластическое мышление: коды и иерархии в аспекте «пространствопонимания» танца 495

Тема № 23а. П.А. Органов: краткий очерк профессиональной биографии 497

Тема № 23б. Статистические показатели художественных коллективов Мордовии в 1944 г. 497

ПРИЛОЖЕНИЕ З. Схема № 3. Этнопластическая модель мышления 499

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Первобытное общество

*В приложении А
использованы фрагменты иллюстраций
из книги Э.А. Королевой «Танец и художественная культура :
от возникновения человечества до первых великих цивилизаций», 1997 г.*

Тема № 1. Визуальный ряд архаической пластики и ее идентификация с некоторыми элементами этнического танца мордвы

1. ПОЛОЖЕНИЯ РУК



Символическая магия образа змеи передана в статичной позе женского танца на амратской статуэтке.



Данные орнаментальные мотивы текста в форме округлого треугольника (наиболее часто встречаемые на изображениях Трипольской культуры) обнаружены в святилищах Крита.



Символические позы треугольника были свойственны как женскому, так и мужскому началу.

2. СИМВОЛИКА ПЛАСТИЧЕСКИХ ОБЪЕКТОВ

БЫК



Стенописи и рельефы неолитических поселений Чатал-Хююка (5800 год до н. э.). В центре натуралистического изображения помещалось огромное животное (как правило, бык), а вокруг него множество пластических («танцующих») фигурок.



3. СЕМАНТИЧЕСКИЙ РЯД РОГАТОГОЛОВЫХ СУЩЕСТВ



Фреска из Тассилин-Аджер. Женская рогатоголовая фигура впереди.



Фреска из Тассилин-Аджер.

Женская фигура, исполненная в сложном символическом ряду остроугольной геометрической пропорции вида треугольника. Позы треугольника ассоциировались с плодородием и солнцем (неолит и энеолит). Многозначность женского образа нашла свое выражение в композиции ритуальной позы вместе с рогатоголовым животным.

Танцы Минотавра и быкоголовые существа Египта



4. СОЛНЦЕГОЛОВЫЕ СУЩЕСТВА



Человеческие фигуры с солнцевидными головами
из ущелья Тамгалы (Казахстан)

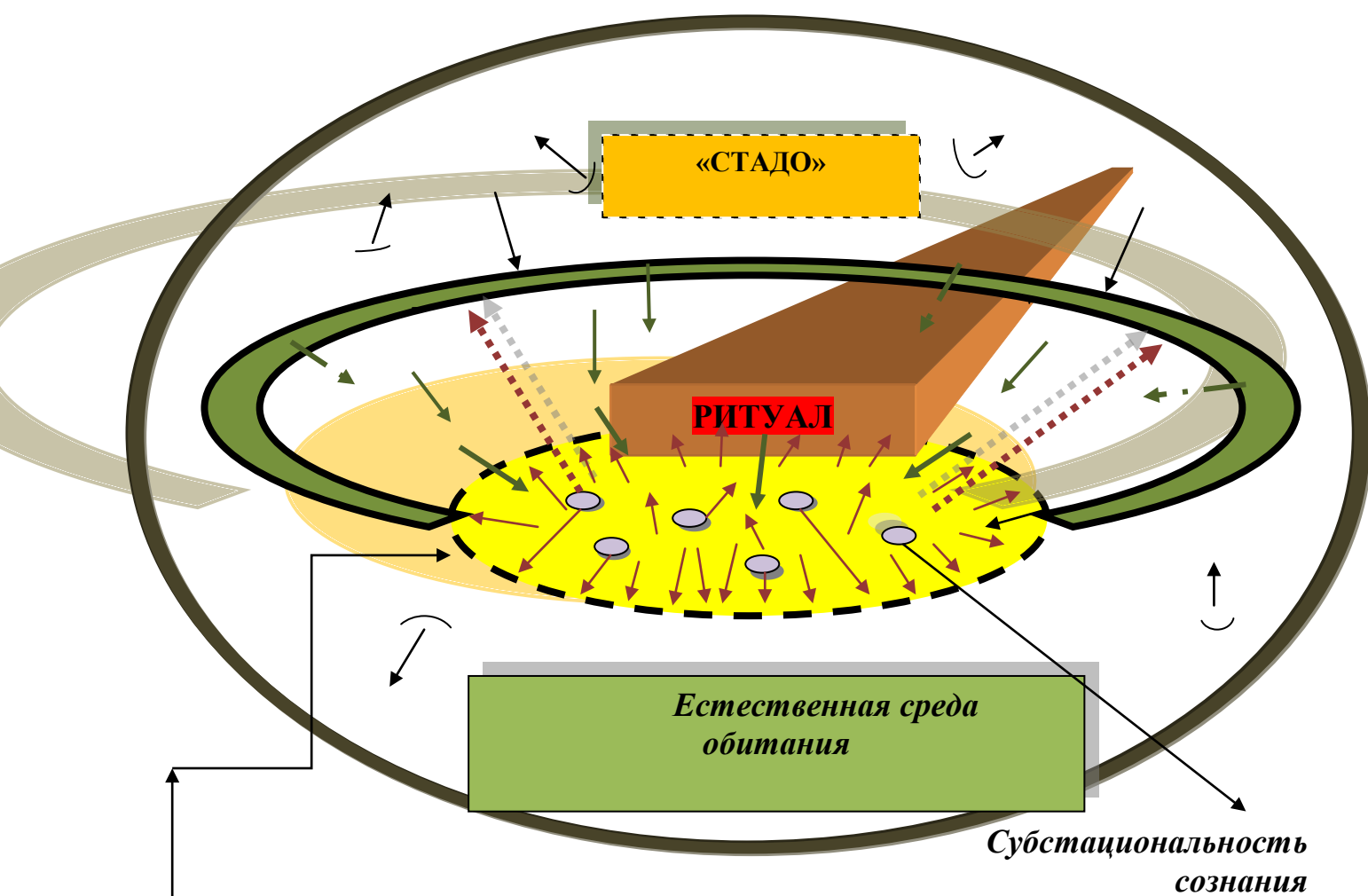
5. КОМПОЗИЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО РЯДА



Пляска «Не бегущие от врага», исполняемая юношами индийского племени Кроу. В военных танцах обозначилась линия как осознанное композиционное построение.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Схема № 1. Способы архаического мышления



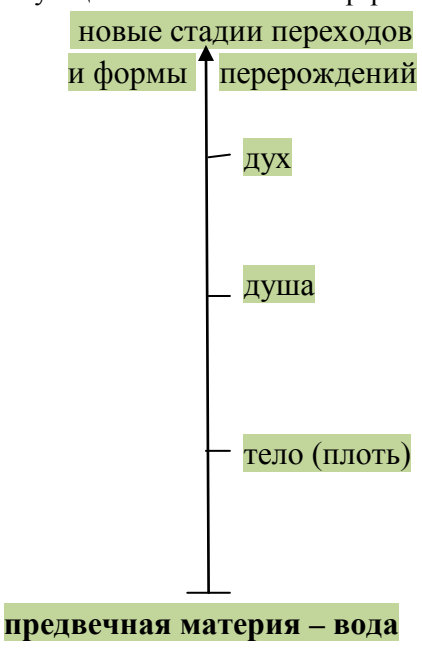
Свойства мышления

- разорванность существования
- сверхвозбуждение (иллюзия)
- отрицание временности
- гипотетическая функция (а не само существо ритуала)
- «человекоособь» есть инструмент и исполнитель

действие – «событие»

- инстинкт самосохранения и вырывание «особи» из естественной для нее обособленности, сложившихся механических рефлексов
- время «вдруг» (соединение участников в со-участии, со-чувствии, со-страдании)
- подготовка к совместному действию «через» отрицание схематизма рефлекса, а также отсутствие опоры на определенно выверенные алгоритмы сознания
- настроенность и «разделенность» в рамках спонтанной инициативы

**Таблица № 1. Антропологические признаки «культуры» и «театральности» :
многозначность концептуальных смыслов**

| Антропологические признаки культуры | Антропологические признаки театральности |
|--|---|
| КОСМОГОНИЧЕСКИЙ ПОРЯДОК И БИОЛОГИЧЕСКОЕ ВОСПРОИЗВОДСТВО | |
| <p>Два полюса мировоззрения: отождествление суточного цикла с годовым</p> | <p>Постепенное приобретение отдельных составляющих «быть в действии»: – готовность сознания к аналитическому поиску; – готовность к переосмыслению и творению пластических сюжетов и мотивов, идентичных окружающей природной и бытовой действительности на разных этапах социокультурного развития</p> |
| Оценочность в осознании | |
| <p>Порядок: рождение – рассвет – рождение нового года (детство) Хаос: противостояние декабрьскому солнцестоянию, старости, смерти (человеческий цикл)</p> | <p>Способности к аналитическо-синтетическому преобразованию значений: определять жизненное событие и этническую ситуацию (среду), предугадывать и ожидать прогнозируемые эффекты действия до того как они «пожелают» в чем-либо выразиться (фаза «поведенческого ответа: ожидание и реагирование»)</p> |
| ТЕЛЕСНОСТЬ | |
| <p>Духовные и мировоззренческие структуры, неразрывно связанные с культом почитания предков, пантеоном древних божеств, явлениями окружающей природы и космогоническим порядком устройства земной жизни. Уровни мироздания (на примере этноса мордвы), соответствующие космогонической иерархии структур:</p>  <pre> graph BT A[предвечная материя – вода] --> B[тело (плоть)] B --> C[душа] C --> D[дух] D --> E[новые стадии переходов и формы перерождений] </pre> | <p>Рефлексивное качество сознания (соединение физической и мышечной памяти, психической и биологической активности) и соответствующие ему плоскости вербального и невербального реагирования (на окружающую природную и материальную действительность), реализуемые в движении посредством генетической памяти и фиксации языковых форм пластического мышления (визуальные, фонологические – слуховые и звуковые, гипертрофированные). Уровни пластической иерархии (они же есть средства воссоздания визуальной конструкции мира): естественный (биологический) – интуитивный, имитативный, иллюстративный, изобразительный, выразительный, соответствующий возрасту и полу человека; скульптурный – естественный (биологич.) «+» психическое выражение эмоционального состояния в пластической форме; механический – многократно повторяющийся и усиливающий активность физического действия; абстрагированный – язык телесной выразительности (аккумулирует все предыдущие иерархические уровни, но не обязывает к конкретной реконструкции и способам воспроизведения данного источника), движимый в пространстве самопроизвольно и проигрывающий свою тему поочередно следующей индивидуальностью.</p> |

| ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО | |
|---|---|
| <p>Время есть конкретное культурное событие в жизни этноса и величины его измерения (ритуал, обряд, обычай, традиция). В широком смысле – социальные и культурные явления с возможным отождествлением их <i>суточному и годовому циклам солнцестояния</i> (дни зимнего и летнего солнцестояния, весеннего и осеннего равноденствия); <i>биологическое время</i> (обусловленность социовозрастных признаков пола биологическими факторами).</p> <p>Пространство есть конкретные условия и обстоятельства места действия, обусловленные эталонами бытового и культурного уклада жизни. В широком значении – определенные этапы исторического развития общества.</p> | <p>Время есть практическая реализация «пространства» в движении с целью создания модели нового (ожидаемого / эстетического) качества пластической художественности.</p> <p>И таким способом, подобно элементам «механизированной структуры» – ритмам, жестам, телоположениям, выработанным в результате синтеза среды (природной, духовной, материальной) функционировать в выразительной жизни пластических форм.</p> <p>Пространство – аккумулирование всей системы синкретических условий, а именно: природных, генетических, биологических, типических и обобщающих как показателей художественности в процессе этноэкологизации факторов в человеке.</p> |
| Оценочность в осознании | |
| <p>Определяет социальная среда.</p> | <p>Постепенное отрывание от исторической и социальной обусловленности.</p> <p>Преобразование явлений природы и феноменов мироощущения в самостоятельные формы телесности, объекты пластического мышления и визуализации.</p> <p>Примеры визуального воплощения пластического строя мышления и предпосылки художественности выражения «себя как неотъемлемой части объекта мира»:</p> <ul style="list-style-type: none"> – «присутствие через внешнее отсутствие»; – «второе лицо»; – «фигура»; – персонаж; – маска |
| РИТУАЛ, ОБРЯД, ОБЫЧАЙ | |
| <p>Становление и естественная эволюция форм (обряд) и норм (обычай) поведения, а также законов жизнедеятельности, реализуемых через процессы выработки, накопления и преемственности духовных и материальных ценностей.</p> | <p>Определенные стадии эволюции человеческого сознания, позволяющие проецировать жизнеподобие как психофизическую реальность человека, выражаемую в коммуникативных формах (самостоятельные условия, потребности и средства к поиску творения) духовной культуры.</p> |
| Оценочность в осознании | |
| <p>Через идентификацию, которая несет в себе знаковое, сакральное значение взаимосвязей и тесное переплетение историко-географических компонентов – производственной и культурно-бытовой жизнедеятельности соседних народов к постепенной культурной изоляции этноса и самосознанию.</p> | <p>Через поиск интуитивного (стихийное, случайное значение) творения к случаю событию, через этническую ситуацию (среду) и культурные контакты к выработыванию самостоятельных условий творческой способности и средств пластически мыслить.</p> |

| <i>ХОРОВОД</i> | |
|--|---|
| Культурно-историческое время и генетический код | Начальный уровень организации художественности и/или «театра». |
| Оценочность в осознании | |
| <ul style="list-style-type: none"> – стабильность традиций и обычаев; – каноничность поведения; – биологические формы социального воспроизводства. | <ul style="list-style-type: none"> – трансформация традиций и обычаев на основе постоянной динамики и поиска средств творения в абстрагированных значениях пространства и времени; – стремление к разнообразию жизнеподобных форм и их преобразованию в пластическо-коммуникативные жанры; – проекция нового качества психофизической реальности (художественности) – осознание прошлого и настоящего в условиях организованного «представления» независимо от каноничности форм жизнеобеспечения. |
| <i>ПЕСНЯ, МУЗЫКА, ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ, ДЕКЛАМАЦИЯ, ПЛЯСКА И ТАНЕЦ</i> | |
| Увеселение, развлечение, досуг | Компоненты художественного мироощущения, образуемые вследствие объективных предпосылок (типическая манера и условность поведения), формируемые воображением и изменением сознания: <ul style="list-style-type: none"> – зрелищность; – игра или сюжет; – переживание. |
| Оценочность в осознании | |
| Результат многообразия социокультурных форм взаимодействия, содержание которых не остается неизменным: <ul style="list-style-type: none"> – массовость и коллективность характера действия; – бессознательность; – отсутствие зрителя. | Формирование телесного мироощущения и художественности на основе пластической осязательности языковых форм выражения с процессами аксиологизации природы: <ul style="list-style-type: none"> – индивидуальное начало; – творческое мирозерцание; – постепенное закрепление комплексных форм сознания. |

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Античность

Тема № 1. Транскрипция танцевальных элементов в концепции М. Эммануэля

Попытки выстроить систему движений античной хореографии неоднократно предпринимались в конце XIX – нач. XX вв. в творческой практике Л. Фуллер, А. Дункан, Л. Кякшт, Сандрини, сестрами Визенталь Клео де Мород, в теории М. Эммануэлем и др. Однако его опыты не раскрывают полноты проблемы. Наследие античной культуры – это вазовая и рельефная иконография, в которых эпизодически запечатлены фрагменты художественных линий и поз танцующих. Прямая возможность восстановить эволюцию какого-либо одного движения фактически отсутствует у современного исследователя. И это последнее обстоятельство, говорит о том, что можно подобрать любые элементы изображений с разных скульптур и на их основе выстроить свою авторскую «теорию» танца. Еще более несправедливой является позиция связать между собой отдельные фрагменты пластики тела (положений рук, ног, корпуса и головы) и «приписать» их к названиям современных движений классической хореографии. Конечно, между элементами и движениями античной хореографии были и совпадения с классическим танцем, но были и качественные отличия. В данном случае речь не идет о сравнении или о техническом превосходстве профессиональных сценических танцовщиков (в частности, классического балета) относительно «техники» античного танца. Здесь любопытна сама логика эксперимента реконструкции. Л.Д. Блок была права, считая, что классический танец существовал всегда, но каждая эпоха расставляла свои акценты в развитии стилистики и содержании его языка.

Реконструировать визуальный ряд схематичных изображений, а именно, позиции античного танца с академическими позициями классического, пытался С.Н. Худеков. Автор адаптировал в своей работе по всеобщей истории танцев учебный и научный материал французского теоретика Эммануэля. Его же графические схемы использовала в книге «Возникновение и развитие техники классического танца» Л.Д. Блок.

Эммануэль, исследуя изображения греческих танцовщиков с памятников скульптуры и вазовой живописи, стремился отыскать аналогии между системой классического танца и античными танцами при помощи хронофотографического метода, т.е. путем «сличения» их со снимками современных танцовщиков его времен. Реконструкция системы классического танца в начале XXI столетия, волновавшая ученых веками, вряд ли оставит равнодушным как профессионального хореографа, так и просто любителя танца. Однако попытаемся отыскать «золотую середину» в сопоставлении научных данных.

Пример первый – позиции ног (см. рис. 1). С.Н. Худеков пишет: «Позиции ног почти тождественны с современными пятью позициями» [375, с. 210]. Однако, даже оставляя без внимания не идеальный момент художественного изображения, наглядно и достоверно то, что «позиции» ног греческой танцовщицы не выворотные, а свободные. Занимаемое пространство между стоп так же бессистемно. Отдаленно с классическим танцем совпадают первая, вторая и четвертая «позиции» (с подъемом на полупальцы) греческой «хореографии». Четвертая и пятая позиции, по порядку представленной схемы, выглядят абсолютно одинаковыми, лишь с той только разницей, что последнее (пятое) изображение античного рисунка, судя по всему, предполагало не прямую линию колена – бедренной части и голени ноги, а слегка присогнутую, т.е. «ломаную» линию. Отсюда можно сделать предположение, что у греков вообще не было позиций ног, однако были наиболее часто встречаемые и популярные в танцах их положения и приемы.

Пример второй – port des bras. Движение, означающее не только перегибы корпуса, но и перемещение движения из одной фазы в другую (например, port des bras рук).

Проанализируем изображения развитых «ансамблевых форм» античного танца IV в. до н.э. (парных, втроем, групповых и массовых; см. рис. 2, 3). Глядя на изображения, несложно определить, что корпус танцовщика всегда имеет определенный угол наклона от основной оси – позвоночника, а в ряде случаев даже с резким запрокидыванием головы назад или вперед. При этом в момент исполнения самого port des bras, руки и кисти имели определенно заданную проекцию в движении. Это могли быть произвольной формы геометрические углы, реже декоративно округлые статичные позиции. Характерен механизм «обще употребляемых» положений корпуса в танце, но не физиологической системы. Продолжая анализ изображений (рис. 3), становится еще более очевидным фактор жанрового наслоения и различных по характеру элементов техники в единой импровизационной линии движения. Корпус танцовщиц изогнут плавно, а руки заданы в экспрессивной угольной пластике, стопы едва придерживаются положений, которые взяты за образцовые в таблице М. Эммануэлем. Возьмем смелость предположить, что в подобной

манере технического интонирования, когда одна часть тела ведет свой мотив, а другая является ее полной противоположностью, работал Ф. Лопухов (представитель авангарда в хореографии нач. XX в.), а также все отечественные и зарубежные хореографы модернисты, искавшие новые изобразительно-выразительные возможности языка пластики человеческого тела – «инструмента – машины». А, стилистические попытки воскрешения античной философии танца в кон. XIX – нач. XX вв. называли «неогреческими». Модернисты увековечили античные принципы и подходы к построению идеалов красоты тела («свобода», «импровизация» и «естественность» движения), сделав их классикой своей эпохи.

Компонент «скоординированной» работы движений рук и ног (правая рука – левая нога и т. д., см. рис. 4) является выдержанным в античном танце. Иными словами, этот принцип биомеханики тела, на котором основан весь классический танец – «противоход», уже был знаком греческим танцовщикам. Вместе с этим, исторически, академическая система танца стремилась к «чистоте» метода сценической техники актера (по крайней мере, до нач. XX в.). Отступления в рамках установленных законов, не допускались (в отдельных случаях создания образа).

Следовательно, представленные в качестве доказательств примеры обучения по фрагментам «упражнений» греческой «оркестики», весьма противоречивы с точки зрения анализа академической системы. Но с позиции временной организации пластической структуры танца и ее хронологического отсчета – весьма самобытны. Возникновение самих элементов танцевальной техники у античного исполнителя можно трактовать в истории формирования культурного творчества как феномен визуальной пластической практики, появление которой было вызвано рядом объективных причин: передача смысла и содержания пластической речи посредством позы, жеста и мимики.

Является спорным и мнение историка танца С.Н. Худекова, отождествлявшего вслед за Эммануэлем античную «технику» с современной техникой сценического искусства. В таком виде понятие «техника» (позиции и некоторые элементы движений) во многом «навязано» учеными извне. Объективно, «техника» танца (а точнее приемы его исполнения) в античную эпоху занимали второстепенное положение после идеалов воспитания души и поэзии стиля тела, воплощающего личность человека.

Ж.Ж. Новер считал, что греки вообще не знали танца в подлинном смысле слова. На всех художественных памятниках античной культуры теоретик и практик видел лишь маршировку. Новер был солидарен с антиками только в одном этическом и эстетическом идеале «танцевальной антропологии». Для воссоздания драматической достоверности, он работал теми же механизмами творческой практики, что и греки – от «природы» и «действительности». В частности, в прикладной теории *действенного* танца Новер намеренно отказывался от «искусственных» хореографических позиций балета и «шел» по линии оправдания «естественного» ощущения в движении.

Пример третий – *rond de jambe soutenu* (см. рис. 5. «Параллель между современной и античной хореографией» по названию изображения в книге «Всеобщая история танца» С.Н. Худекова).

Обратим внимание на нижний ряд изображения. Танцовщик показан в пространстве профилно, от чего техника, заявленного в названии «*rond*» (круг), читается, отчасти, и силой большого художественного воображения. Ценность же данного изображения состоит в его целостной и завершенной линии трактовки. Шесть фигур последовательно раскрывают картину поэтической речитации фаз движения: «начало» и «завершение» декоративного «па», обязательно исполняемого под музыку. Впереди стоящая фигура-руководитель организует визуальное действие пластического исполнительского комплекса (в руках у исполнителя музыкальные выдувающие трости). Соискатель полагает, что уникальность античной схемы усматривается не столько в точно произвольном показе *rond de jambe* (как движение в порядке «чистой» академической техники оно отсутствует), сколько в верно найденном порядке отображения его драматургии. В манере поведенческого действия исполнителя проецируются лирико-поэтическое положение рук, единая линия драматической передачи наклонов корпуса и мимики лица.

Проанализируем детально античное изображение по законам драматургического действия, обозначив его условные «фазы»: «внимание», «полет», «испуг» (самое глубокое по кульминации приседание танцовщика), дальнейшее развитие состояния осторожности в напряжении мышц лица и корпуса, наконец, уверенное завершение движения с возвращением на тему сопровождаемого музыкального аккомпанемента.

Необходимый отбор воспроизводимых поведенческих действий в *rond de jambe* представим через своеобразное фазисное деление и слитное чередование частей в пределах единого стилистического исполнения. 1) «внимание» – начало, вывод ноги вперед (или назад) приемом *battement tendu*; 2) «полет» – полукруг до стороны («вырасти» с бедра и максимально освободить пах); 3) «испуг» – фиксация точки полукруга «по середине» – это самая кульминация выворотности движения (пятка рабочей стопы опущена в пол), 4) продолжение круга, перевод ноги вперед (или назад) приемом *passé par terre* (через первую позицию) и завершение движения в исходную позицию, соблюдая все правила академической системы. Однако, это всего

лишь, рабочая догадка исследователя. Ведь мы не знаем об истинности намерений, которые в действительности преследовали авторы создания данного визуального комплекса.

Пример четвертый – «Параллель между пируэтом и «глиссе»» (см. рис. 7 по названию изображения в книге «Всеобщая история танца» С.Н. Худекова). Верхний уровень ряда занимает техника «пируэт» в действии по программам К. Блазиса: подготовка, толчок для форса, несколько фаз вращения (epaulement, варианты положения корпуса en face и спиной) и приземление в исходную точку. Следует учитывать, что во времена Блазиса академический классический танец только начинал обретать фактурные черты сценической техники и поэтому еще далеко не был совершенным. Руки и ступни «модели» танцовщицы представляют бессистемную анатомию движения: далеко не эталонные меры выворотности позиций ног, провисшие (французская манера) локти, смещение зоны центра тяжести (оно на «бедрах»), которые давно решены в области задач академической техники сценического балетного танца.

Итак, следуя изображению слева направо: стопы в момент подготовки корпуса к вращению удерживают положение *rag tete* (плотная вторая позиция со смещением центра тяжести на одну ногу). Начало поворота: танцовщица слегка отрывается от пола на полупальцы, а далее все вращение исполняется (судя по фиксированной визуальной программе ряда) на присогнутых коленях и на всей стопе; финальная точка – приход на активные полупальцы по пятой скрещенной позиции. Современные профессионалы найдут в этой технике пируэта массу не логических «эволюций», и, прежде всего, потерю единой линии в целостности начала и завершения движения (к тому же плечи исполнителя не скоординированы во время поворота и всегда «запаздывают» по темпу). Исходя из этого, можно констатировать, что «пируэт» выглядит на изображении всего лишь как проекция исполнения, но не более того. Между тем, это были первые попытки Блазиса апробировать достижения сценического театрального танца в систему школьного академического курса (кон. XIX – нач. XX вв.).

Нижний уровень визуального ряда, также едва соответствует заявленному в схеме названию. В нем по-прежнему просчитывается контекст драматургического наполнения смысла и визуального сходства движения, нежели его анатомическая тождественность. Дело в том, что произвольные фрагменты тел танцующих, воспринимаются как очередные проекции разворотов корпуса (epaulement) в профиль *et en face*. Из двух фигур по середине (мужская и женская), изображенных в полный объем физического тела, не ясно: какая именно это «техника» вращения, т.к. все исполнение выстроено на механике амортизации (смягченного) коленного сустава. Нет ни начала не окончания движения (только условно принятый рядом с мужским силуэтом за обозначение знак «вокруг»; возможно, пунктир М. Эммануэля).

По женской фигуре, однако, можно указать на то, что уже у антиков существовало такое понятие, как «удержание равновесия». Это оправдано единой открытой линией плеч и рук, выступающей противоходом по отношению к поднятому положению ноги (важная компонента координации при вращении). И, конечно, изображенный символично на голове «модели» атрибут – огромный кувшин, который не должен упасть. Идентичную меру механики по своему воспроизведению и ощущению техники исполнения пируэта объясняют во время обучения современным танцовщикам: «держат» единую вертикальную ось корпуса при помощи рук, а также соблюдать единую линию ног (при помощи сильно втянутого коленного сустава и высоких полупальцев), активный «форс» руками и мягкое приземление в финале. Греческое же упражнение «вращение» вновь представлено дробленным и в положении полуприсидя.

Пример пятый – симметричность (см. рис. 8, 9). Придерживаясь композиционной логики построения танцев у египтян, в результате ее заимствований в античной «оркестике», в визуальном пластическом ряду греческих исполнителей добавляется еще один важный компонент выразительности – это «противоход» движения (см. рис. 6. Фигура танцовщика, найденная на 15-й гробнице в Бен-Гассане. Египет, 5 тыс. лет). Однако симметричность не всегда соблюдалась в парных и групповых плясках греков, что неслучайно. Вот некоторые причины, объясняющие это: во-первых, социальный и половой признак (мужчина сопровождал женщину в танце, почти всегда оставаясь отдаленным). Во-вторых, как следствие первого порядка, античные парные и групповые танцы устанавливали обязательное мимическое и пантомимное взаимодействие участников. В-третьих, принцип пантомимы и ритмичности, естественно «отвлекал» от контроля над симметрией движения партнера.

Ниже использованы иллюстрации
из книг С.Н. Худекова «История танцев», 1914. Т. 2;
«Всеобщая история танца», 2009;
из книги «Классики хореографии» под ред. Е.И. Чеснокова,
М.В. Борисоглебского, 1937.

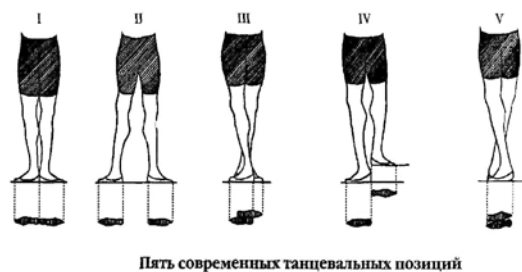


Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

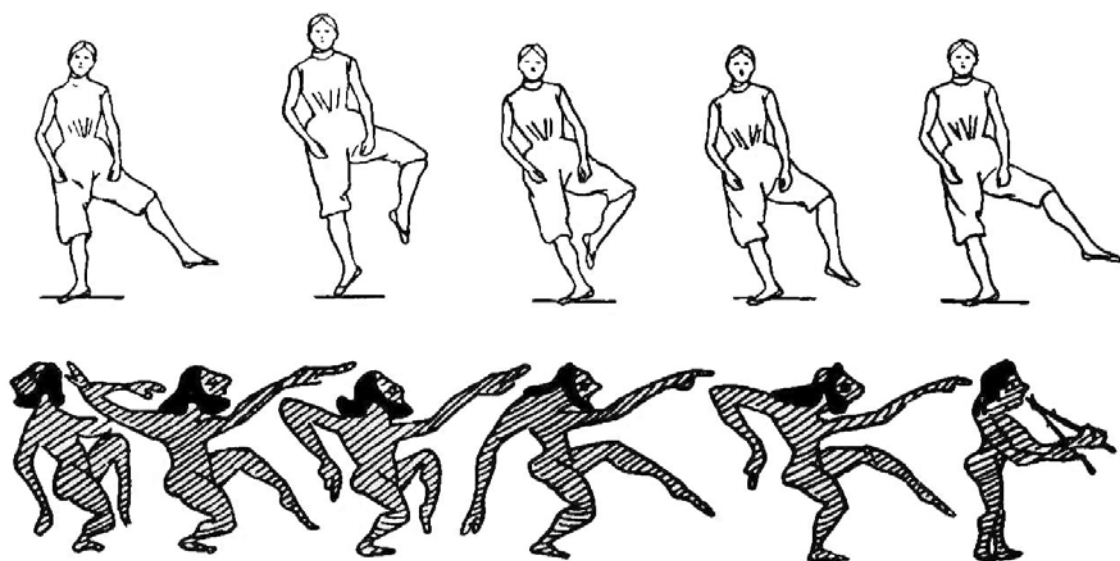


Рис. 5



Рис. 6

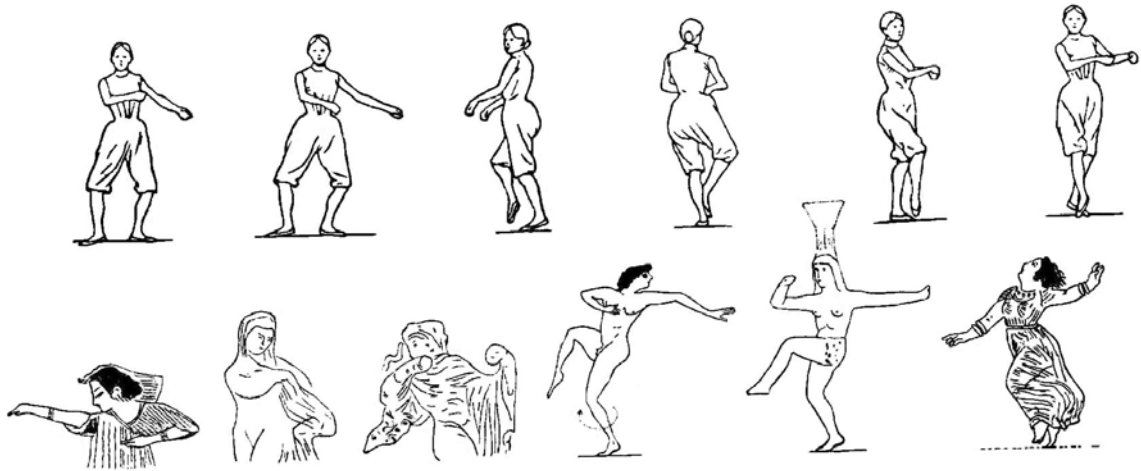


Рис. 7

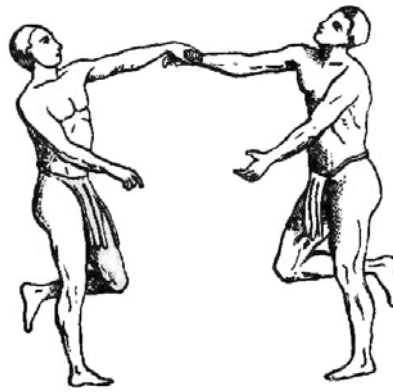


Рис. 8

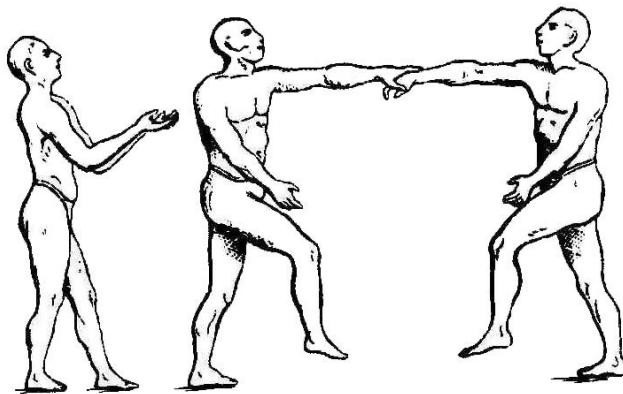


Рис. 9

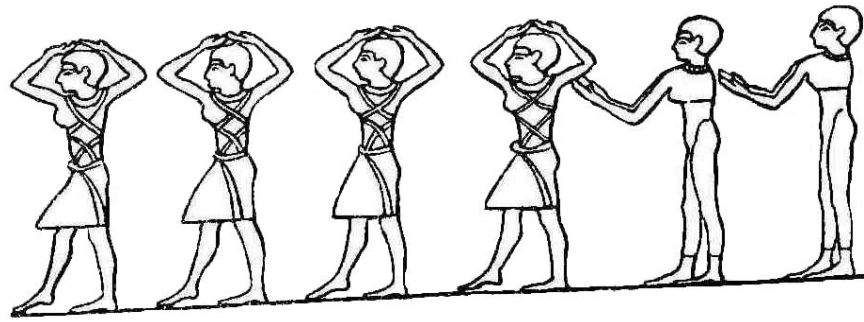


Рис. 10



Рис. 11

Тема № 1а. Пластическое мышление в эпоху Античности

На протяжении всего исторического и художественного времени становления балетной антропологии изменяемые компоненты хореографического знания продолжают прорабатывать эстетико-физиологическую рефлексию мышления. Она выстраивается из многоуровневого соотношения признаков (гармонии антропологического, умственного, духовного и физического) в развитии телесного типа танцовщика, органично сосуществуя между пластической формой танца и элементами его художественной структуры в других видах пластических искусств. Первая часть этого правила была известна еще во времена Античности. Однако здесь лежит тонкая и едва различимая грань понимания самого *пластического мышления*. В Античности символическое мышление всегда стремилось прийти к *телесному через логический знак*, т. е. выстроить соотношение между антропологическим телом и духовным миром (состоянием) человека, предметами и звуками через математический порядок явлений *посредством числа и при помощи слова (понятий)*. В хореографическом знании XIX в. все еще в силе механизмы теории материально-пластической эстетики Фомы Аквинского (XIII в.), полагающего, что любое интеллектуальное познание начинается с чувственного восприятия (*sensu*). Через соотношение познающего и познаваемого рождается «вид» (*species*), понятие, которое и является переводом терминов из платоно-аристотелевской философии – идея (*eidos*) и форма (*forma*), доведенные до значения смыслов тождественности «бог – есть образ (*самая форма*)». Именно эти подходы к пониманию творения как высшей красоты материально-пластической сущности оказываются актуально действенными, начиная от эпохи позднего средневековья и заканчивая культурными и художественными границами хореографии на рубеже XIX–XX вв.

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

ЕВРОПА XVI–XVII вв.

Средневековье, Новое время

Тема № 1. Феномен пэджента в истории мировой хореографической культуры

В Средневековье в художественно-театральной среде известно бытование «пэджента» – передвижная сцена, на площадке которой разыгрывалось представление. В данном случае театрализация пространства становится новым этапом синкретической работы сознания человека и одновременно новым способом творения в пластической среде представления. Несмотря на то, что механизм конструирования пэджента обладал неустойчивой системой правил визуальной телесной образности, в нем вырабатывалась своеобразная попытка материализовать некоторые пластические свойства пространства-времени (включая естественную механику и фактическую рефлексию) в двигательных способностях танцующего. Художественная условность поведенческой «речи», так или иначе, достигается в театрализации пространства невербальных исполнителей типическими средствами реквизита и атрибутированием языка пластики, т. е. активным насыщением действия зрелищными компонентами (трюками) и режиссерскими находками первоавторов. Уровень же сознательной работы исполнителя танцовщика в плоскости психических и анатомо-физических действий создает разорванность семантической нити в осязательных рефлексах и, как следствие, противоположный контраст в восприятии художественно цельной реальности. В первую очередь *из-за отсутствия процессуальной мерности* и оформленности пластических объемов танцевального движения, которые, кроме всего, обусловлены несовпадением психофизической специфики протекания внутреннего и внешнего ритмов события. Не может идти речи и о создании художественной образности и уверенной индивидуализации танцевального движения, т. к. между физиологической лексикой (которая в кон. XVI – нач. XVII вв. находилась в стадии становления) и ее визуализированными объектами (элементы, движения, мимика, пантомима) отсутствует прямая связь с каналами мышечной памяти танцора. Правомерно подчеркнуть, что связь тела и мышления в организации языкового и пространственного строя пэджента необходимо рассматривать в ином ракурсе взаимодействия, нежели только с позиции рационализации пластического мышления (XVII–XIX вв.). Этот тип связи содержал в себе те необходимые зародыши художественно-эстетических средств и задач достижения фактической действительности, которыми выступали характеристики *персонажной «свойственности»* и *«принадлежности»*. Следовательно, можно предположить, что в пэджента удивительным образом претворялось идея уподобления *познающего* себя в пространстве субъекта, обязательно *познаваемого* через механизмы эстетического восприятия, ощущения, воображения и памяти. Подобные официальные связи между созданием образно-художественных норм поведения и процессами автономных исполнительских способностей в профессиональной технической сфере танцовщиков стали выкристаллизоваться только к середине – концу XVIII в. и особенно четко определились в XIX в. в результате объединения анатомо-физиологических задач балетной хореографии с драматургическими требованиями академического сценического искусства.

Можно судить о двух плоскостях, как о нормах традиционного художественного построения визуальных образов, зашифрованных в знаковой символике пространства-времени пэджента (площадка, имитирующая сцену в средневековье). Это мир «небесный», когда мифологических персонажей спускали с «облаков» на канатах (режиссерский трюк, получивший широкую известность во французской национальной опере и анокреатических балетах Ш.Л. Дидло) и мир «земной» – партерная поступь исполнителей, как образец инсценировки событий из бытовой жизни реальных героев.

Характерным явлением для пэджента было и то, что художественность площадки обыгрывалась декламационными средствами стиха, песен и др. элементами, но не конкретными средствами сценической выразительности танца. В целях достижения гармонии между зрительным восприятием и содержанием происходящего, авторами в пэджента целенаправленно вводились сопроводительные способы констатирования синтетического разыгрывания телесного пространства в виде пояснительных фигуративных знаков. Наиболее популярным было действие с выносом табло, после которого драматическая канва

(обрывая целостную драматургию пластического представления) вновь переключалась на типовые трактовки образных объектов и характеристики танцевальной действенности героев¹.

Другой пример конструктивного несовершенства элементарной танцевальной действенности в пэджента – это отсутствие процессуальной образности пластических объемов. Оно обусловлено несовпадением психофизической специфики протекания внутреннего и внешнего ритмов события. Последнее обстоятельство также не является структурно проработанным относительно образно-художественного плана выражения танцевальной действенности в пластическом поведении актеров.

Таким образом, до середины – кон. XVIII в., не всякую сценическую площадку и театральные подмостки можно назвать балетной сценой. Вместе с этим, не стоит отрицать того факта, что поверхность площадки исторически способствовала оформлению четких геометрических контуров и выразительных очертаний пластического рельефа танцевальной техники. Художественная плоскость является прямой причиной и следствием процессов эстетической эволюции в конструировании «поля» специализации танцовщика.

Тема № 2. Теория горизонтальности в концепции П. Бошана

В процессе становления академической хореографической культуры складывались определенные механизмы проведения «па». Однако в результате активного взаимодействия художественных форм искусств, в отдельных случаях сложно выявить истинные причины их возникновения в конкретном виде пластического творчества. Например, термин «горизонтальность», по мнению Л.Д. Блок, заимствован П. Бошаном в хореографии у музыки. Благодаря этому стало легко проводить аналогию между музыкальной схемой и схемами построения танца. А.Я. Левинсон, анализируя проблемы «ученой хореографии» Бошана находил, что в построении танца центр тяжести падает на изобретательность и артистичность тех путей, которые проходят танцующие, на «фигуры» танца. «Фигуры – это следование по пути, начертанному искусно», – констатирует взгляды Р. Фейе Левинсон [Levinson A. Les danseurs de Lully. 1925. 1, p.48].

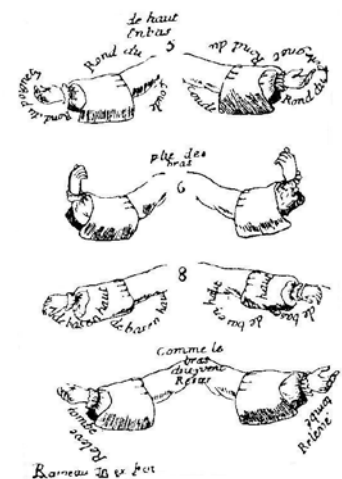
Можно предположить, что транскрипция теории «горизонтальность» в академической концепции танца Бошана в происхождении художественной формы имеет наибольшее соприкосновение не с музыкальной и физиологической составляющей (хотя именно на данном этапе психофизического исследования танца образуется выразительное ядро академического пластического тела), а с *рисунками*, т. е. изобразительностью строя композиции. «В этой «планиметричности» находят себе объяснение и расположение зрителей...вокруг зала и принцип «плановой» записи, которая неизбежно пришла на ум Фейе. Перенесение танца на сцену в трехмерное пространство, направило его на новый путь», – вступает в рассуждение Л.Д. Блок [54, с.185].

Предположим, что именно это обстоятельство в определенной степени способствовало первоначально выработыванию архитектурно-скульптурного рельефа плоскости в построении артистической (изобразительной) темы и музыкально-пластических объемов фигур в танцевальном пространстве XVII в.

Тема № 3. Положения рук в учебной манере французской школы танца (автор Рамо, XVII в.)

Здесь использована иллюстрация

из книги Л.Д. Блок «Классический танец. История и современность». 1987.



¹ В России подобные приемы использования пояснительных драматических текстов в балете сохранялись еще долгое время и даже в конце XVIII – нач. XIX вв. встречались у Ш.Л. Дидло как своеобразная дань культурному знаку французского аристократизма и художественно-эстетическим традициям европейской сцены. Впоследствии балетмейстер откажется от «табличек».

XVIII век *Классицизм*

Тема № 4. Открытие теории равновесия Дюфора

На протяжении всего этапа культурно-исторических событий и художественно-эстетических принципов эпох, сопровождающих становление сценического феномена театрального танца, в XVIII в. ведется тщательная работа над созданием его академической техники в балете (например, Рамо “port de bras”). В это же время «была разрешена проблема равновесия тела» в хореографии [374, с. 343]. Открытие данной методики принадлежит итальянцу Дюфору, разработавшему формы удержания равновесия при стоянии танцовщика на одной и на обеих ногах. Теория равновесия Дюфора явилась своеобразным практическим дополнением к положениям архитектурной гармонии движений (Карозо), «ритмичность тела» и «стилизация неподвижности» и/или «покоя» (Фейе). Отныне танцевальный канон академизма гласит: «*Душу движения нашли в “degagement”*», как в истинном выражении грациозной ритмичности (курсив мой. – Н.Д.)» [там же, с. 343].

Тема № 5. Концепция Ж.Ж. Новера

Реформа Новера выдвигает качественно новое требование для сценического академического танцовщика – создание *устойчивого драматического характера «в»* пластической телесности художественного танцевального субъекта. Еще раньше сценическая традиция маски в западноевропейском театре этого не требовала. Маска сама по себе была олицетворением готовой образно-художественной формой актерского воплощения, ограничивая и во многом упрощая эстетико-психологические функции сценической природы исполнителя. И, наоборот, ее отсутствие в балетном театре создает дополнительные резервы и возможности для конструирования художественно-эстетической среды через средства танцевального интеллекта². Новеру удастся переработать и приспособить античную пантомиму [подробнее об этом см. : 266, с. 34] к современным условиям и поэтическим средствам танцевальной пьесы – *естественный жест*. Теперь показателем академической (нормативной) культуры тела и сценического исполнительского мастерства в танце выступает «художественная позиция».

В своей концепции танца Новер постоянно обращается к таким общим первоосновам языка естественной пластики актера–танцовщика, как: «природа», «подражание природе», «вкус» и т. д., совершающим детализацию формы «прекрасное». Стоит подчеркнуть особо: художественное воплощение телесности в аспекте хореографической системы является феноменом субъективной способности танцовщика. Оно рождается из требования объективно-абсолютных значений: *наличность ясности* – цельность и пропорциональность представлений. Этот уровень мышления, кроме всего, неразрывно связан с формами *духовного самопроявления человека*. В XVIII столетии эстетические признаки при создании ясности художественной театральной формы не всегда гармонизировали между собой, ведь аристократической культуре французского классицизма все еще был свойственен сословный отбор эстетически значимых предметов и объектов пластической роскоши. Несмотря на это, начиная с Новера, можно говорить об утверждении действительной связи между упражняемостью танцора и эстетическими задачами сценического искусства, между теорией и практикой театрального танца, а также конструированием образно-художественной субстанции хореографических знаков. Результатом взаимодействия всех средств сценического восприятия в танце должно было стать такое широкое понимание *фокуса* внимания танцора, которое, помимо освоения грамотной техники, сосредоточивалось бы в самой памяти и личностном опыте человека–актера. При этом выразительная сила восприятия (источник информирования) исполнителя теперь воплощается в иные кон-

² Ключевым моментом, вскрывающим сложную механику действий пластического актера в маске, выступает, с одной стороны, эстетическая рационализация, а с другой – рассредоточение средств театральной техники. Если в европейской традиции канонический прием маски существовал до начала – сер. XVIII в., то в восточноазиатских культурах существует до настоящего времени. Проблема генеалогической разновидности данного типа пластического театра заключается в нахождении исполнителем точного импульса рождения психофизических жестов и фиксации языка выразительных движений. Иными словами, создаваемую образную субстанцию сценической маски можно теоретизировать как 1) пластически изолированную схему жизни театрального тела, 2) принявшего на себя материальность этой художественной формы реальности и 3) продолжающего развиваться в драматургической системе закономерностей ее же координат (обобщенной энергии и двигательных действиях посредством условных ритмов).

туры выразительной способности сценической хореографии – танцевальное повествование (описание), идущее в балетный театр от литературы и литературной драматургии.

Если инструментом выразительности у Бошана являются «позиции» в значении «мерь», своего рода метода для теоретико-практического изучения устройства двигательной манеры в положениях рук, ног и корпуса танцовщика, то у Новера этот принцип знакомит пластических актеров с функционированием *переходных состояний* и художественных значений «позиции» – *средствами создания образности*. При этом именно чувство и психологическое переживание действия являются результатами правильно построенной физической жизни сценического тела. Подобного требования эстетической рационализации не хватало представителям теории танца XVII – нач. XVIII вв. Художественно-эстетический процесс создания актера-мима определяет двойственность внутренних и внешних механизмов физических действий – *мысль в действии* и *естественные законы жизни тела*, сосредоточенные в самой активной зоне артистической выразительности – *лицо*. Позиции по Бошану – это мера танцевального шага, движения в целом, а у Новера определение *позиции* достигает уровня определенного качества осознанной группировки всего тела (ритмизированная пантомима) и *черт лица* (мимика) исполнителя, согласно требованиям проигрывания ситуации балетного произведения. Другое важное и более позднее изменение, произошедшее в концепции пластического выразительного актера, состоит в суждении Новера о том, что танец – это не пантомима, а значит не естественное подражание (как у Менестрие), но и далеко не хореографическая наука (как у Фейе).

Помимо дополнения элементов академической концепции Бошана и Фейе драматическими задачами актера [см. : 265, с. 60], воплотившимися в теории «художественного воспроизведения действительности», Ж.Ж. Новеру удается приблизиться к понятию функциональной действенности тела в танце как активной, а не инертной (хореография) драматургической плоскости «бытия». Возвращаясь к основным положениям драмы Ф.-Ж. Тальма, теории эстетического подражания и классицистическим принципам театра Н. Буало, исполнительской игре драматического актера Гаррика [там же, с. 16], Новер устанавливает основной закон хореографии, который формирует важный и недостающий признак по отношению к предыдущим элементам комплексно-ориентированных моделей танцевального мышления XVI – нач. XVIII вв. Это «танцовщик – грамматик – логик – интеллектуал» (у Бошана – только грамматик, у Менестрие – логик и грамматик). Концепция Новера сводится к задачам *действенного танца* и воспитания *актера – мимиста* (заметим, первоначально, не танцовщика). Однако в этом специфическом материале понимания человеческого тела были заложены и качественные «плюсы» для будущности академической эстетики балета.

Крупнейшая заслуга балетмейстера состоит в том, что, возвращаясь к вековым идеям теории эстетического подражания Буало (изложенной в его «Поэтике»), а также к определению танца, как «немой поэзии» Плутарха и Аммония и мн. др., Новер расширяет понятие театральной пластики балета и обновляет новым звеном всю систему *неоклассической эстетики*. Он первый ввел в нее искусство танца, вскрыв его основания и доказав, что они те же, что и в других видах пластических художественных практик. Новым в подходах Новера является и то, что категории «естественность», «простота» и «выражение» переосмысливаются в иной перспективе и эстетической форме танца – *действенный танец*, в котором функциональность восприятия занимает не последнее место. Данное нововведение закономерно отразилось и на методах мировой балетной антропологии: историческое устройство театрального пластического пространства (конструкция балетной сцены, сценическая режиссура и драматургия), и, в частности, организация танцевального процесса с точки зрения актерского исполнительского мастерства, в котором нашли свое подтверждение новые виды и способы педагогической и творческой (сочинительской и постановочной) работы.

Ампир

Тема № 6. Концепция К. Блазиса

Продолжая «изобретение» П. Бошана, спустя ровно шестьдесят лет после выхода в свет книги Ж. Новера «Письма о танце», К. Блазис совершает переворот, связанный с написанием трактата «Traite Elementaire, Therique et Pratique de l'art de la Dans» [«Элементарный учебник теории и практики танца», 1820; см. также: первоист. : 391]. В этом трактате [406] формулируется целый ряд анатомофизиологических феноменов, принадлежащих исключительно сфере классического танца (апломб, равновесие, центр тяжести и вертикальная ось, противовес и противоположение, выворотность, необходимые в академических позах и положениях корпуса), официально использовавшихся в школьной практике хореографических центров – Милан, Италия, Дания, Стокгольм, Франция, впоследствии Россия.

Важным реформаторским положением в хореографической концепции Блазиса становится упорядочивание системы сценической деятельности, а именно постепенный отрыв «композиции па» от син-

кретичных театральных истоков (у Новера эти процессы все еще были смешаны). Основанием для определения художественного типа танцевального субъекта служат *синтетичные признаки* хореографического визуального ряда, т. е. обоснованная множественность смыслов невербальной формы мышления, выражаемых в движениях танцевального тела конкретно через прикладные теории изящных искусств (живопись, скульптура, архитектура, музыка).

Теория горизонтальности (изначально как метод построения академической формы движения в танце был проработан Бошаном; впоследствии – художественная плоскость метода, интегрирующая в процессы театрализации академического движения – Фейе, Рамо и др.) сознательно переводится Блазисом на уровень логической и архитектурной структуры танцевального движения: горизонталь и вертикаль, перпендикулярные линии, углы и т. д. Впоследствии, при более детальной проработанности схемы (как это сделали Л. Адис, А.Л. Волынский), мы получим ту самую меру – «аксиому» выразительной природы пластического движения классического танцовщика, благодаря которой происхождение или основание у всех движений имеет одну и ту же пространственно-визуальную структуру. Это взаимосвязанные и гармонично уравновешенные части внутри границ анатомического, физиологического и эстетического целого, поскольку феномен рождения академической балетной техники выявляет один и тот же способ построения и фиксации пластического метода движения – партерный.

В комплексно-ориентированной модели Блазиса впервые устанавливается анатомо-физиологическая схема, прорабатывающая последовательность действий не столько в плане воспитательной манеры поведения классического танцовщика, сколько в плане стадийно-временной (академической классической) сущности становления его как *артиста балета*.

Принцип отгораживания и спецификации. Для грамотной организации процессов пластической механики, т. е. необходимой физиологической готовности танцовщика приступить к воспроизведению хореографического движения потребовались специально оборудованные *обучающие пространства* – классы. Экзерсис в хореографической концепции Блазиса переходит от широкого обозначения им различных форм и групп движений (театральная манера исполнения) к узкому делению и четкому смысловому содержанию упражнений для каждой отдельной части урока: станок (палка), середина. Некогда широкое бытование значения пластического тела в концепциях театрального танца приобретает у Блазиса строго регламентируемый порядок обучаемых действий, основанных на максимальной концентрации эстетических законов академизма, спецификации классического танцевального пространства, активности его восприятия и развитии самостоятельной образности пластического движения в мышлении танцора. Хореография обретает свою собственную комплексную историю и интеллектуальную компоненту в пределах пространственной визуализации и пластической функциональности фигур.

Хореографический станок и зеркало – это своего рода дисциплинарные механизмы, которые позволяют создавать и прорабатывать будущее (сценическое) аналитическое пространство танцовщика более гибким и тонким способом. С помощью них оценивается и соизмеряется качество профессиональных достижений обучающегося, относительно единственно эталонного значения – «мера» – «позиция». Станок и зеркало в хореографическом классе действуют как дидактически точные ориентиры, направляющие сознание и пластическое тело танцовщика по пути физиологического овладения законами танца.

Принцип функционального размещения [см. : 369, с. 209–211]. Если ввести за условное обозначение и прием «пространственное устройство» – «хореографический класс», за «производительный механизм» – «станок – палку», а за «различные виды деятельности» – обучающегося и обучающегося, музыкальное исполнительское искусство и техническое / исполнительское мастерство танцовщика, то мы получим типическую схему организации «полезного» обучающего пространства в пластической модели театрального танца нач. XIX в.

«Подготовив ученика посредством первых экзерсисов, – писал К. Блазис, – наставник должен задать ему урок; таким образом он совершенствует его в школьных темпах и в основных танцевальных па, чтобы перейти затем к дальнейшему и выработать для него жанр, наиболее подходящий к его возрасту, склонности и сложению» [цит. по : 178, с. 130]. А именно, если ученик или ученица обладают высоким ростом, преподаватель должен посвятить их танцу «более серьезному и более благородному». Если они среднего роста и отличаются стройными и изящными формами – это исполнители «полухарактерного или смешанного жанра». Если ученик выше среднего роста и с сильно развитым мускулистым сложением, то его амплуа – это «комический жанр и *rag de caratere*». «Настоящий танцовщик должен вносить в свои па как бы свет и тени. Никогда не забывайте соотносить выбор ваших па с характером танца, который вы исполняете, а также с вашими физическими данными», – таковы принципы функционального строя и размещения элементов в театрально-танцевальной модели Блазиса [цит. по : там же, с. 116–117].

Принцип взаимозаменяемости элементов [см. : 369, с. 214]. Это требование Блазиса соблюдать принципы логичности и последовательности в преподавании основ театрального танца. Их появление в плоскости комплексных значений языка пластического тела, и, в частности, особой «речевой» активности – классический экзерсис в деятельности артистов балета нач. XIX в., свидетельствует о стремлении трансформировать законы сценического театрального танца в систему (школьного восьмилетнего) обучения.

Принцип таблицы и упражнения [см. : там же, с. 216–217, 235] в концепции Блазиса выступает центральным звеном аналитического анализа и прикладных преобразований хореографического знания.

Характерной чертой первоначального этапа метода театральной работы Блазиса явилось преподавание танца по геометрическим схемам. Сначала по наглядным таблицам исполнителями проучивалось *линейное строение* движений, а потом преподаватель переходил к *закруглению положений*, придавая движениям пластическую совершенность и живописность. Последнее обстоятельство обнаруживает теснейшую связь со знанием художественных произведений древности и лучшими произведениями итальянского классического искусства.

Каждое движение в академической хореографии имеет свое начало, кульминацию и возвращение в исходную точку. В частности: понятия «низ» и «верх» в пластической механике классического танца обеспечивают органическое функционирование движений рук (кость, запястье, локоть, предплечье и т. д.), ног (сгибание и разгибание мышц коленного сустава с усложнением физико-геометрической схемы действия ахилловых связок, подъема и ступней) и обязательно скоординированную работу всех частей тела танцовщика.

Метод детализации действия во времени М. Фуко³ обнаруживает тесную связь с построением урока Блазиса. «Первый экзерсис» – постановка пяти позиций ног на всей стопе с добавочным исполнением «на пуантах» (высокие полупальцы). Следом за «первым экзерсисом» прописываются движения группы «батман» (судя по описанию Блазиса, идет сразу же большой «бросок ноги на воздух», т. е. *grande battement*, что было нормой физиологических законов экзерсиса того времени), далее следуют движения группы *gond* – «кругообращения ног».

«Апломб» в значении учебного раздела хореографической практики танца XIX в. тесно связан со сценическими установками исполнения (манера). Рассуждая в общих терминах научного оборота академической системы, достижение хореографического апломба возможно только путем последовательного деления программы экзерсиса и прохождения основных групп движений классического танца. Формирование хореографического апломба начинается с раздела подготовительных упражнений для ног (развивающих мышцы ахилловых связок – подъем и силу носка стопы, выворотность голени, ступни и бедра, амортизацию коленного сустава и общих «втянутых» в единую линию движений колена) – упражнение *plié* и т. д. Цикл хореографической программы продолжают упражнения для корпуса и рук (*port des bras*, как менее изученные, по мнению Блазиса «противоположения» театрального танца). Затем следуют академические положения (художественно-эстетические данные аттитюда, арабеска, поскольку свое начало они ведут от античных барельефов и греческой вазоживописи и т. д.), антраша и другие разновидности прыжков, охватывающие возможности всего арсенала правил «первого» (позиции, *pas*) и «второго» (позы, группы) экзерсиса.

Основная идея метода (механизм «корреляции тела и жеста») заключается в том, чтобы при помощи механического контроля действия быстро и эффективно дисциплинировать тело, ибо «...хорошо дисциплинированное тело образует операционный контекст для малейшего жеста... Дисциплинированное тело – подготовка для эффективного жеста...» [369, с. 224]. А вот так только что описанный механизм функционирует в хореографии: «При первых экзерсисах ученик должен помещать руки на палку, чтобы сохранять прямое положение, попеременно упражняя то одну, то другую ногу. Когда он приобретет известную гибкость, ему не потребуются больше помощь рук; и тогда ему следует вырабатывать апломб и равновесие – достоинства, необходимые для хорошего танцовщика» [178, с. 136].

³ Действие разбивается на элементы. Определяется положение тела, конечностей, суставов. Для каждого движения предусматриваются направление, размах, длительность, предписывается последовательность его выполнения. В тело проникают время, а вместе с ним и виды детальнейшего контроля, осуществляемого властью. Так Фуко рассматривал метод детализации действия на примерах обучения маршировке и владением оружием солдата в Армии XIX в. [см. : 369].

Тема № 6а. Перевод текстов из книги: Blasis, Carlo. The art of dancing : comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress.../ C. Blasis / Translated under the author's immediate inspection by R. Barton . – London : Edward Bull, 1830 [408].

К. Блазис. Кодекс Терпсихоры

Искусство танца: охватывает теорию и практику, и историю становления и развития с давних (древнейших) времен, ориентированный как на любителей, так и на профессионалов

К. Блазис, премьер (ведущий солист) Королевского театра и хореограф

Перевод под авторским контролем Р. Бартона

С. 77

Прыжки, па, связки и антраша

Позволь *grands temps* (прыжки) быть широкими, мягкими и смелыми; исполняй их четко, а по окончанию выпрямись. В движении *terre-a-terre*, подъем не должен быть слишком активным, а ноги – слишком согнутыми; так первое придает исполнению великолепие, а последнее – легкость и грациозность.

По-настоящему хороший танцор должен предать контрастности его движениям и точности исполнения, обрати внимание каждой смене движения, которое он осуществляет.

Во всех высоких прыжках, приложи силу, движения, при которых возвышаются, должны контрастировать, во время быстрого исполнения движения *terre-a-terre*. Однако, не забудь определиться с выбором движений, подходящей для выбранного вида танца, а также для конституции тела.

В связках позволь все новым сменяющим друг друга движениям быть постоянной целью; тщательно изучай их комбинацию и делай все, чтобы манера исполнения понравилась публике. Никогда не смешивай их с высокими прыжками или па, которые требуют больших усилий для исполнения.

Также не находишься на сквозняке во время пауз, так как это может разрушить ожидаемый эффект от исполнения связок под быструю, ритмичную музыку.

С. 78

Антраша, как правило, начинается с ассамбле, купе или жете; затем тело поднимается в воздух, ноги разводятся несколько раз, быстро скрещиваются и приходят в пятую позицию. Во время этого движения, можно сделать 4,6,8,10 и даже 12 коротких линий, если обладаешь достаточной силой. Некоторые могут сделать до 14 линий, такие усилия имеют неприятный эффект, ничего кроме удивления зрителя экстраординарной мускулатуре прыгуна не будет. Когда танцор старается сделать как можно больше линий, он может не закончить вовремя антраша, и его тело, находящееся под воздействием быстрых движений, изгибается во множестве искривлений, нарушая красоту исполнения. Более элегантные антраша - *entrechat six* и *entrechat six ouvert*, сделанные с открытием в третьей линии, и *entrechat huit*.

С. 79

Антраша; взмахи и скрещивания.

Истинная Х-образная кривизна ног и истинная О-образная кривизна ног у танцоров.

Истинная Х-образная кривизна ног.

При сокращении мышц, вызванных прыжком, суставы увеличивают жесткость и возвращаются на привычное место. Колени, по этой причине вынуждены поворачиваться во внутрь и возвращаются в их привычное состояние, препятствуя взмаху при совершении антраша. Голени соприкасаются в их верхней части и расходятся к низу у стоп, они больше всего не поддаются взмахам и скрещиваниям; т.к. они остаются практически неподвижными во время движения неуклюже перекатывающихся (один над другим) коленей; поэтому у антраша не может быть той скорости и великолепия, составляющие его основное достоинство. Кропотливый труд и время имеют большое значение в устранении этого дефекта.

Истинная О-образная кривизна.

Движения таких танцоров рефлекторные, частые и яркие, во всех отношениях, которые требуют больше концентрации, чем быстроты (ловкости). Рефлекторные и быстрые, вследствие направления мышечного пучка, толщины и упругости суставных связок. Частые, потому что голени пересекаются больше снизу, чем сверху; расстояние, совершаемое за шаг, очень мало, чтобы совершить взмах. Яркие,

по той причине, что свет очень бросается в глаза, проходя между ног. Этот свет то, что мы можем назвать светотень танца: поскольку темпы антраша ни обрывистые, ни прерывающиеся, а совсем наоборот - плавно перетекающие друг в друга. Нет света, чтобы ослабить тень, и через голени, которые так близко соединены друг с другом, представляют собой размытое пятно, пустоту великолепия и впечатлений. Танцоры с данной формой ног обычно не такие искусные, поскольку они, прежде всего, рассчитывают на свою выносливость.

С. 80

«Природа наставляет себя и служит себе сама, без причины. Когда человек хочет прыгнуть, он сразу же поднимает руки и плечи, которые одновременно приводятся в движение вместе с верхней частью тела, и остаются поднятыми, пока они поддерживаются движением тела (поясница которого согнута), импульсом суставов или отростками бедренной кости, коленями и ногами.

Удлинение тела происходит в двух направлениях, вверх и вперед; движение, посылающее тело вперед, помещает его так во время прыжка, а выполняющее опорную функцию, заставляет его описать большой сегмент круга, воспроизводя еще более быстрый прыжок» – Кодекс Урбинас.

С. 175

Контраст между простыми и знатью, незначительным и великим, радостным и гнетущим, не затрагивает душу, но они нужны для разнообразия. Контраст, производящий большой эффект, - между безумным и грандиозным, противопоставляемый веселью и красоте объектов; вспомогательные средства требуются не часто: во-первых, потому что этот контраст редко встречается в природе, и, во-вторых, эффект грандиозности состоит в том, чтобы вызвать удивление; поэтому, если этот контраст повторяется часто, удивление пропадает.

С. 177

В драме не обязательно ослеплять видом, а тронуть исполнением души. Сценический эффект, должным образом, состоит из непредвиденных событий, внезапных изменений в чувствах героев, благородных и экстраординарных действий. Должны быть вызваны удивление и восхищение, но они должны сопровождаться правдоподобностью.

В последнем акте той же самой трагедии Расина, Орест, убил Пирра, чтобы удовлетворить желание Гермiony, возвращается, за ее рукой, обещанным за убийство вознаграждением; но каково ему становится от ее упреков, для той, которой он совершил преступление? Она обвинила его в смерти короля, которого все еще любила; в этот момент зритель наблюдает другую не менее ужасную ситуацию.

С. 182

Герои Расина зачастую многогранны, так же можно отметить Альфьери и Метастазю. Эти великие драматурги строго придерживаются их собственного стиля, не осознавая, что использовали те же самые материалы в описании героев, которые в итоге были совершенно разными. Вольтер принимал это во внимание, поэтому редко можно найти такую ошибку. Он многогранен и понятен как в образах, так и в пьесах. Шекспир часто возвышается, благодаря, не однотипному, яркому стилю рисования образов, но его имитация природы не всегда окончательна, т. к. в историческом плане ложна. Однако, он кажется неиссякаемым, как сама природа. Когда драматург достигает цели, удивляет всех; его герои – сама жизнь, а их власть над нами потрясающая.

С. 187

Большая часть греческих трагедий безнравственна. С другой стороны, комедии Греции скорее едкие сатиры, чем произведения искусства, созданные для совершенствования. Это чувство, при котором мы наблюдаем дух безнравственности, преобладающий во многих сценах Мольера и Гольдони, которые оскверняют драмы Плавта и Аристофана. Древняя Английская комедия ничто иное, как извращение нравственных принципов. В комедиях Шекспира есть мораль, а трагедии очень отличаются от написанных Аристотелем.

Метастазю, Вольтер, Еврипид могут называться философами-теоретиками; образы, нарисованные ими однажды, восхищают и передают знания. Метастазю и Вольтер драматурги-моралисты, так как передают настоящую историю тех лет, смешивая с людскими страстями, передают знания и высокую философию. А в этом итальянский драматург проигрывает Вольтеру.

Романтизм

Тема № 7. Концепция А. Бурнонвиля

В середине XIX в. область сценических и обучающих задач классической хореографии продолжает совершенствоваться в направлении прикладной теории мужского танца Августа Бурнонвиля.

В школе танца при Королевском театре Дании (год основания 1754) обучали трем хореографическим специальностям: наибольшим престижем пользовались академические, «серьезные», затем по иерархической лестнице стояли демиклассические, и на низшей ступени – характерные и гротесковые танцовщики [см. : 364, с. 55].

Основной фундамент хореографической системы Бурнонвиля (ученик и последователь Вестриса) составляет французская танцевальная грамматика с ее культом изящества и грациозности [см. : 138; прил. №2, табл. №2]. Особое внимание обращалось на физиологическое развитие силы стоп, элевацию, легкость прыжка и приземлений, а также техническую «отделку» мелких движений и заносок [см. : 77, с. 3; 165, с. 312]. На каждый день недели приходились свои упражнения. «В истории хореографического образования уроки Бурнонвиля сохранились как урок понедельника, четверга или субботы и т. д.», – отмечает А. Фредеричиа [364, с. 79].

Социальная история танцевальных стилей, а также нахождение тонкой связи между сценическими и балными танцами – все это нашло отражение в системе преподавания Бурнонвиля. Характерно, что к народным танцам Бурнонвиль относил не только национальные танцы (испанский, шотландский, венгерский, русский и др.), но и современные танцы своей эпохи (например, вальс). При этом аккомпанемент с размером 3/4 и 6/8 не обязательно носил вальсовый характер, он был дансанным [см. : там же, с. 148].

Предположим, что сознательное введение Бурнонвилем вальса и польки в разряд учебной программы театральных танцев и закрепление их в педагогике хореографического класса означало показать реальную историческую эволюцию, произошедшую в пространственном и пластическом строе западноевропейской (салонной и сценической) хореографии. Это и разнообразие художественной культуры акцентов, темпово-композиционной основы и характеров исполнения старинных академических движений, которые ранее существовали обособленно в традициях салонной культуры.

При дальнейшем анализе комплексно-ориентированной модели танцевального мышления А. Бурнонвиля следует учитывать правильный вектор понимания автором истоков визуального творчества в балете. Это технический язык, дисциплина и инструмент исполнительской (а не только зрелищной) культуры. В статье «Танец» Бурнонвиль рассуждает: «Современный театральный танец – подлинное искусство, поскольку установлено, что в наше время всякое искусство включает большую или меньшую технику или механическую умелость. . . Исполнение – вот что создает самый балет» [цит. по : 178, с. 250–253]. Отсюда проистекает и четкое понимание Бурнонвилем «меры» – «позиция» как расстановки анатомо-психофизиологических и артистических ориентиров в системе хореографического учительства.

Во-первых: «хореографические способности»: «врожденные способности» и «развиваемые способности» [цит. по : там же, с. 253]. Во-вторых: хореографические «навыки» [там же]. В-третьих: «постановка ученика», т. е. стадия школы перед «искусством в истинном смысле слова» (сценической деятельностью) [там же]. В-четвертых: «отшлифовка или технический курс». Развитие физической танцевальной силы – одно из основных требований в анатомо-психофизиологической конструкции исполнительского мастерства артистов, и наконец, после него следует новый раздел в реализации учебной программы школьного курса – театральный репертуар («степенные» – классические, «сладострастные» – женские, «воинственные» – мужские) [там же]. В-пятых: «художественный принцип», который по мнению автора «...должен всегда играть преобладающую роль и в подготовительной школе. Чувство ритма, живописная красота, драматическая выразительность – вот цели, которых должно добиваться преподавание» [там же, с. 253–254].

Таким образом, в авторской концепции Бурнонвиля «просчитывается» поиск методов представителей «интеллектуалистической» теории (Дидро), которые проповедовали профессионализм актерской исполнительской игры в умении подражать на сцене подлинным чувствам. Значит, с другой стороны, находить и использовать в актерском/исполнительском мастерстве артиста балета арсенал выразительных средств и тематическую образность пластического строя хореографии из академической техники классического танца (т. к. именно он составлял фундамент точной театральной науки – школы в балете XIX в.).

Бурнонвиль был прав, говоря что «сценический танец, не поддается «закреплению» выворотных позиций и вытянутых на носках ног». Если последнее обстоятельство является самоцелью школьного курса, то, в театре все элементы учебных упражнений выступают неотъемлемыми атрибутами языка пластической выразительности – образности действий.

Тема № 8. Концепция Ф. Тальони

Сущность романтически-классической концепции заключается в механизме приспособления традиционной системы французской школы танца к индивидуальному женскому классу. Тальони сохранил регламентацию хореографического урока Блазиса: тот же экзерсис у палки, на середине зала, подготовка к адажио (кстати, начиная с Тальони, адажио перестает означать «дыхание») и адажио – аллегро, но при построении методы исходил из анатомо-физиологических особенностей балетной конституции женского тела. Л.Д. Блок восстанавливает конкретные приемы, используемые учителем Тальони для выработки *апломба* своей дочери, имеющей «не стандартные» по тем временам балетные физические данные – высокий рост, длинные и угловатые руки, худоба и т. д.

Конкретно развиваемые механизмы телесности в системе танца романтического балета заключались в индивидуальной педагогике Тальони. Это упражнения, направленные на развитие танцевальной легкости, а также новизна техники апломб, проистекающая от танца «поз на пальцах» до танца «на пуантах». Новая техника романтического балета определила «иные» горизонты и деформацию фундамента академического танца в нахождении центра пластического мышления. Прежний апломб, понимаемый в «ученой» хореографии, как момент устойчивости на «носке» (*пальцы, адажио*), доминирует. Теперь художественно-эстетический акцент падает на новую выразительную манеру «письма», а именно на новую анатомо-физиологическую способность. Балетная постановка танцовщицы заключалась в особом механизме вставания на стопу. Концептуальная знаковость и визуализированный смысл данного «эксперимента» прорабатывался балетмейстером и педагогом Тальони в границах естественного физического типа сложения и пластической выразительности танцовщицы, но при этом, не отсекались и требования романтической традиции театра – «полетность» и метафоричность культуры образов. Для усиления художественного контраста телесности как своеобразной «оторванности» героини от земли, но в то же время «парящей» над своей реальной действительностью и непреодолимой психофизической событийностью, вводится новый прием пространственно-пластического строя – шаг – передвижение, выявляющий ощущение единой и технически цельной линии вертикали в построении стопы, ноги и корпуса танцовщицы. В середине 30-х гг. XIX в. *впервые* в художественной и учебной системе женского театрального танца появляется элемент *дробного стука*, т.е. мелкого танцевального бега на пуантах [подробнее о специфике механизма балетной обуви см. : 178, с. 190].

Блок, изучив книгу Л. Адиса (*Theorie de la gymnastique de la danse theatrale. Paris. 1859*) «Гимнастика театрального танца», привела подробный перевод последовательности ежедневных упражнений танцевальной системы Марии Тальони⁴. Романтический стиль женского балетного танца поставил физиологический рекорд «меры» – «позиция». Такого профессионализма еще не знала мировая культура сценического театрального танца «общий итог всех движений у палки – шестьсот сорок восемь» [54, с. 245; дополнительно о системе урока Тальони см. : там же, с. 189].

Другая сторона в развитии метода балетной антропологии, заключаемая в учебно-воспитательной программе хореографического класса М. Тальони – это прыжки, замирание (зависание) в воздухе, баллон. «Паузы» в момент совершения движения целенаправленно вводились Ф. Тальони, как приемы усовершенствования формы театральных танцевальных движений, в том числе и как способы достижения чистоты исполнения (той же вертикали, так называемой кульминационной точки движения) в геометрии пластических линий.

Из всего сказанного можно сделать вывод: Ф. Тальони не являлся первопроходцем в деле открывания системы академического классического танца. Ее фундамент уже был подготовлен теориями Бошана, Фейе, Блазиса и др. Но Тальони удается довести антропологическую линию балетной хореографии до теоретического, методического и художественного совершенства. Он дополняет систему академического классического танца новыми хореографическими методами и приемами, которые: во-первых, не нарушали традицию урока (система экзерсиса Блазиса). Во-вторых, придавали ему ту опору и фундамент, благодаря которым система женского классического танца получила завершённый модус восприятия танцевального тела в балете. Материально-пластическая сущность (диалектика материи и смысла) хореографического движения выражалась в невесомой полетности тела танцовщицы. Иными словами, здесь пластическое мышление тракту-

⁴ Получасовой урок включал обязательный экзерсис у палки: *plie* (по III, IV, V позициям ног, в чередовании быстрого и медленного темпа); *grand battements* (по V позиции вперед, в сторону, назад), *petits battements* (вперед и назад); *ronds de jambe par terre*, *ronds de jambe en l'air* (в быстром темпе); *petits battements sur le cou de pied* (медленные и быстрые) [см. : 54, с. 245].

ется как эстетическая сфера предметности, соответствующе представленная в человеческом субъекте в виде романтических принципов театральной индивидуализации и почти осязательных данных художественно-физиологического конструирования тела танцевального. Этим открытием в академическом классическом балете до сих пор пользуются все современные хореографы: человеческое тело стало способным не только танцевать, но и заключать собой определенную художественную образность – поэтическое одухотворение.

Со структурой традиционного типа французской школы танца связаны следующие свойства романтически-классической концепции Тальони: 1) состав и последовательность упражнений, развивающие необходимые мышцы академического классического танцовщика; 2) адажио (большие линии и большие позы); 3) хореографическая память и руководство, которым должны были следовать учителя и ученики из урока в урок; 4) разработка художественных законов формы, содержания и методов живописного повествования в искусстве академического балета; 5) начало новой традиции – теория и практика языка «романтической» хореографии [см. : 178, с. 202].

Тема 8а. Перевод текстов из книги: Levinson, Andre. Marie Taglioni / Andre Levinson. Translated by Cyril W. Biamont. – London : Dance book LTD, 1977 [416].

Андрей Левинсон «Мария Тальони»
Перевод К. Баймонта

С. 107

Эти длительные, парящие движения в воздухе перетекают в медленное опускание *developpes* на землю. Осторожное поднимание *point* к голени, и *degage* от ноги, переходящее в *grande seconde*, сгибаясь к туловищу, рождает *arabesque*. «Эта манера исполнения прекрасна и продолжительна, которая не имеет ничего общего с *tours de force* классической школы. Старая школа *entrechats* и *round de jambe* умерла, благодаря ее новому исполнению».

С. 109

Тальони *pere* основал новую школу танца, резко отличающуюся по стилю и философии. Тальони требовал легкости движений, плавности, возвышение надо всем, и *ballon*. Он бы никогда не позволил своей дочери совершать жесты или аттитюды, в которых нет величественной красоты и сдержанности. Он говорил: «Мать и дочь должны смотреть на твое выступление без смущения». Вестрис требовал от учеников танцевать так, будто они вакханки и куртизанки из Афин. Тальони требовал от танца некой мистики и религиозной бесхитрости. «Изобилующие сладость, несметные трудности, слезы – ничто не смягчает сердце отца, мечтающего о славе таланта, носящего его фамилию».

С. 110

Дало ли влияние Тальони толчок театральному танцу? Это сложный вопрос. «Сильфида» расширила сферу балета. Гениальность не передается по наследству, и вся ноша величия легла на ее плечи. Тальони была *artist*, и вошла в новую эпоху *virtuosi*. «танцоры мужского пола пришли в упадок» сказал Сэн-Леон. «Можно сказать, что сегодня танцоров мужского пола уже не существует» заметил Шарль де Бон в 1856. «Несколько лет достаточно, чтобы превратить их в ископаемые... танцоры мужского пола идут на должности учителей, актеров пантомимы или *maitres de ballet*».

Таблица № 2. Культурно-исторические потребности становления балетной антропологии как системы танцевальной деятельности и самостоятельной отрасли театральной практики

| Культурно-исторические Потребности | Италия | Франция |
|--|--|---|
| 1 | 2 | 3 |
| Выделение танцевального пространства и осознание субъектного потенциала деятельности | Втор. половина XV в. (Гульельмо из Пезаро и др.) | |
| Появление первых воспитательных программ, основанных на светском опыте танцевальной деятельности | XVI в. (М.Ф.С. Карозо и Ч. Негри) | |
| Выделение раздела единой хореографической науки и ее оформление в относительно самостоятельную область театральной практики | | Кон. XVI в. (Туано Арбо автор науки «Орхесография») |
| <i>Новый тип танцовщика профессионала для бальной залы и большого балета при дворе</i> | | |
| Начало организации «любительских» танцевальных зал и специальных учебных заведений по обучению профессиональных танцовщиков и учителей танца, разработка педагогического аспекта профессионального хореографического образования | | XIV – XVII вв. (цех скрипачей, куда входила первая многочисленная община мастеров и учителей танца); 1662 г. (Королевская академия танца); 1664 г. (насчитывалось около 200 танцевальных зал и около 3000 – 4000 учителей) |
| Потребность систематизации танцевально-театральной деятельности и оформление академической теории хореографии, как отрасли научного знания | | Кон. XVII в. (П. Бошан и Р. Фейе) |
| <i>Новый тип профессионала танца – балетный танцовщик danseur d'opera</i> | | |
| Вариативность и расширение технических возможностей хореографической практики. Реформа театрального костюма | XVIII в. (А.Р. Фоссано, Г. Вестрис и О. Вестрис) и др. | XVIII в. (М.М. Гимар, Ш.Л. Дидло) и др. |

| Культурно-исторические Потребности | Италия | Франция |
|---|---|--|
| 1 | 2 | 3 |
| Появление нового типа профессионала: | « <i>La danse haute</i> »-стиль высокого танца (прыжки, вращения и т.д.) <i>Героический тип класси- ческого танцовщика и пажа</i> | « <i>Terr-a-terr</i> »-стиль гладкого и скользя- щего танца (мену- эт и т.д.) |
| Обращение к античному пантомимному театру, а также теориям Буало, Дидро, Тальма для решения задач актерского исполнительского мастерства в сфере театрального танцевально-го учительства; реформа балетной сцены; оформление ремесленных специальностей в статус профессий: артист-танцовщик, балет-мейстер | | Сер. XVIII в. (Ж.Ж. Новер) |
| Новый тип профессионала – танцовщик-мимист и исполнитель действенного танца в балете | | |
| Выделение новых обучающих принципов в художественной системе академического танца и становление жанровой классификации балетных танцовщиков | 10-е гг. XIX в. (А. Бурнонвиль , датская система хореографического обучения) – серьезные; – деми классические; – характерные и гротесковые 20-е гг. XIX в. (К. Блазис , итальяно-французская система хореографического обучения) – серьезные; – полухарактерные; – комические. | |
| Новый тип профессионала – классический танцовщик академического балета | | |
| Появление нового профиля хореографической специальности – артистка балета и преподаватель женского классического танца | Сер. XIX в. (Ф. Гальони , итальяно-французская система хореографического обучения) | |
| Новый тип профессионала – классическая танцовщица романтического балета | | |

Схема № 2. Реконструкция традиционной системы урока академического классического танца

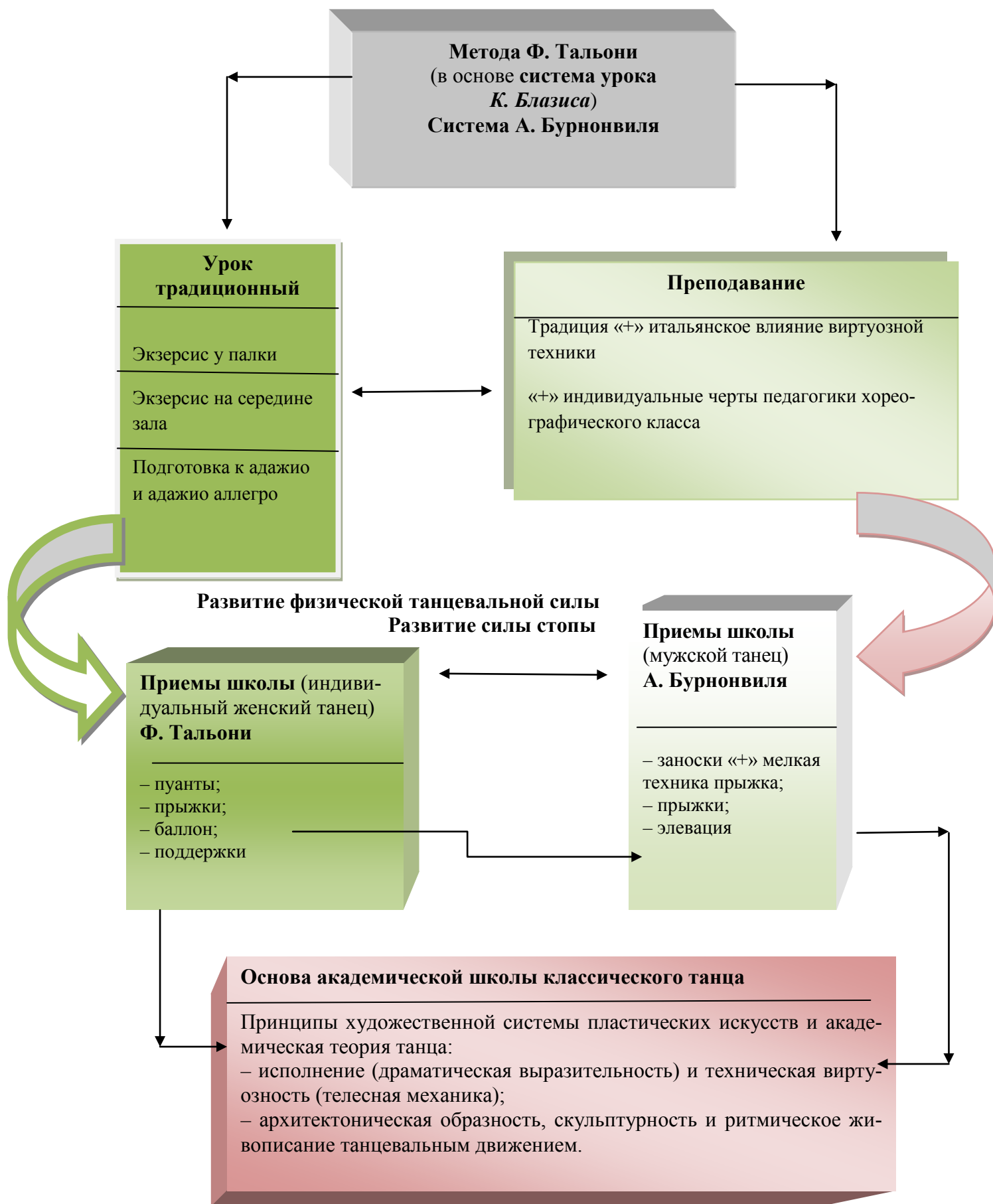


Таблица № 3. Переменные компоненты в становлении балетной антропологии (XVI–XIX вв.)

| № | Переменные Компоненты | Лексика | Пространство | | Время | Энергия | Способы варьирования |
|----|--|--|--|---|--|---|---|
| | | | Анализ | Тело | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| 1. | XVI – XVI вв. <i>«Ученая хореография»</i> Арено, М.Ф. Карозо, Ч. Негри, Г. Эбрео | знаки, жесты, позы, передвижения простым и танцевальным шагом; терминология па | рисунок в соло или в паре; архитектоническая симметрия в исполнительской практике | декоративная плоскость движения (планы двери, арок, рамок картины и др.); скульптурность корпуса | такт; простые и сложные ритмы (целостная музыкальная фраза «гальярда»); ритмизирование архитектурно-пластической неподвижности | Типичные способы высокой манеры, диктуемые поведением и психологией светского общества (изысканность, нравственность, одухотворенность) | А) изменение за счет пространства Б) изменение за счет времени |
| 2. | XVI в. <i>«Орхесография»</i> Т. Арбо (1588) | перспектива передвижения группы в композиции рисунка, единая для всех исполнителей | рисунок группы в плоскости исполнительского пространства | -//- | метро-римтическое музыкальное сопровождение | -//- | -//- |
| | | | архитектурный ансамбль и способ соотношения танцующих в группе | стабильное сочетание плоскостей относительно расположения исполнителей | | | |
| 3. | нач. XVII – XVIII в. <i>Система</i> П. Бошан, Р. Фейе | Позиции рук, ног, положение корпуса, направление головы, передвижения академическим способом танца | размер и уровни пространства: архитектурно-скульптурный способ индивидуальной работы исполнителя | горизонтально-вертикальные планы и анатомо-геометрические формы тела (выворотность, координация, равновесие, противотход) | темпы – самостоятельные элементы па (а не готовые движения); «па» можно отделять от готового тан- | акценты исполнения и «чистота» движения, <i>апломб</i> | В) изменение за счет формы (мера, объем и направление движения) в пространстве одного исполнителя |

| № | Переменные Компоненты | Лексика | Пространство | | Время | Энергия | Способы варьирования |
|----|---|--|---|--|---|---|--|
| | | | Анализ | Тело | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| | | | | | <p>цевального движения и фиксировать [см. : 54, с. 173];</p> <p>соответствие музыкального размера танцевальным фразам;</p> <p>процессы сложения и разложения целостной музыкальной фразы и движения</p> | | |
| 4. | <p>XVIII в.</p> <p><i>Действенный танец</i> Ж.Ж. Новер</p> | <p>мимика, ракурсы, танцевальная пантомима</p> | <p>образность формы танцевальных линий в условиях трехмерного восприятия (сцена: высота, глубина, ширина)</p> | <p>эстетика механического движения (феномен противопоставления рук и ног, слагающийся из естественного противохода: поведение, походка, осанка и т. д.)</p> <p>телесная выразительность, идущая в хореографию от драмы и литературной описательности</p> | <p>музыкальное произведение и танцевальная пьеса</p> | <p>сознательная группировка черт лица (выразительная мимика) и всего тела исполнителя;</p> <p>характер связи между естественным (природным) и механическим движением, которые принимает тело танцовщика ради создания</p> | <p>Г) изменение за счет анатомо-геометрической схемы (меры) движения, встроенное в интеллект и мышление автора-творца (балетмейстера, исполнителя)</p> |

| № | Переменные Компоненты | Лексика | Пространство | | Время | Энергия | Способы варьирования |
|---|--|---|---|--|---|---|---|
| | | | Анализ | Тело | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| | | | | | | художественного образа | |
| | Новые танцевальные жанры и стили: | | уровни (расстояние) исполнения движения от пола: | анатомическое и мышечное равновесие | четкий ритм, подчеркивающий эстетическое восприятие и характер движения | скоростные особенности исполнения: | Д) изменение за счет пространственных величин, времени и индивидуальности исполнителя |
| | Ш.Л. Дидло | – <i>партер</i> | – рисунок поз в пространстве и скольжение по плоскости пола | – двумерные стабильные (ширина и глубина) фронтальные плоскости в пространстве | – грациозность | – медленность, плавность, чистота и быстрота | |
| | А.Р. Фоссано | – <i>прыжки</i> | – рисунок в воздухе (высокий танец) | – неровные (периферийные или промежуточные: низ – верх – середина) фронтальные плоскости | – темп (аллегро) технические гимнастические и акробатические трюки | – легкость | -//- |
| | Г. Вестрис | – <i>серьезный стиль равновесных поз и жестов</i> | – ярко выраженная вертикаль плана позы, высокий подъем на полупальцы ($\frac{3}{4}$ пальцев) | – ровные (высота, ширина, глубина) фронтальные плоскости, построенные согласно логической строгости и четкой последовательности измерения телесной формы | – соответствие музыкальных и движущих акцентов | – одухотворенность и воодушевленность (от внешней формы к глубинной сущности) [см. : 52, с. 192; 253, с. 103] | -//- |

| № | Переменные Компоненты | Лексика | Пространство | | Время | Энергия | Способы варьирования |
|----|--|---|--|--|--|---|--|
| | | | Анализ | Тело | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| | О. Вестрис | – <i>комические планы и нестабильные (периферийные) способы зонирования ширины движения</i> | – смешение стилей, ракурсов и характеристик | – соотношение ровных и неровных фронтальных плоскостей (вращения, прыжки, акробатика и т. д.) | – синкопа | – гротесковость; ироничность; эксцентричность | Е) изменение в управлении движением за счет величин эстетико-физических (соединения, равновесия и разрыва параметров: тяжело, легко, сильно, слабо и т. д.) и формы (округлые, прямые, острые, вертикальные, горизонтальные) |
| 6. | XIX в. <i>Дисциплина, упражнение и традиционная система урока академического классического танца:</i> К. Блазис | академические позы, ракурсы, академическая хореографическая терминология | организация полезного обучающего пространства класса: станок (выразительность движений относительно станка и на середине зала); зеркало (смещение центра выразительности); виды задействованного пространства: групповое и единое для всех, но с детализацией и индивидуальной проработкой | выразительность всем телом, идущая от теории живописания, метода пантомимы и связей между ними плоскости движений: партер, анлер проработка физиологического строения тела по трехчастной системе урока : станок, середина (адажио, аллегро) | канон, импровизация, каданс аккомпанемента | анатомическое и мышечное иницирование танцевального движения – апломб | Ж) изменение за счет приближения к биомеханике; З) трансформирование стиля и жанра в хореографии за счет анатомических и физических параметров тела (высокий, средний, малый рост; вес) |

| № | Переменные Компоненты | Лексика | Пространство | | Время | Энергия | Способы варьирования |
|----|--|--|---|---|---|---|--|
| | | | Анализ | Тело | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| 7. | Романтический женский танец в балете: Ф. Тальони | большие позы и большие линии адажио, полеты, зависания в воздухе; передвижение – мелкий пальцевый бег на пуантах | статичная вертикаль корпуса (без потерь и восстановления градации напряжение / расслабление) с отрыванием танцовщицы от пола на кончиках пальцев в специальной балетной обуви | анатомо-хореографический тип связи, использующий максимальное напряжение внутреннего (бедренного, голеностопного) строения мышц | художественно-реалистический способ связи музыки и движения | поэтическая одухотворенность и полетность тела в воздухе | З) изменение за счет внешне телесной (балетной) анатомии и мышечной энергии |
| | Система мужского классического танца: А. Бурнонвилль | изобразительно-выразительные основы академической системы движений | картинность полотна, в которой планы ракурсов и передвижений танцовщиков зависят от уровней сценической площадки (авансцена, сцена, арьерсцена) | правильность геометрии линий | форма АБА, данстант | легкость и поэтичность формы движения, жанровая артистичность в танце | И) изменение во времени и в пространстве за счет телесности интеллектуальной |

Таблица № 4. Трансформации классической, романтической и неклассической рефлексии: этапность и формы пластического мышления в истории танца

| 1) <i>телесный смысл</i> | | Категории техники и движения | Процесс Реализации | Продукт деятельности |
|---|------------------------|---|--|---|
| Время, течения, страны | | | | |
| 1 | | 2 | 3 | 4 |
| Античность – Возрождение (XIV – посл. четв. XVI вв.) Италия Г. Эбрео (1523 г.) | | Классическая рефлексия | | Связь с природой |
| | | «естественное» телесное выражение | [через слово, жест, подражание] | |
| | | мышление «и» танец | | Переход не театральности в театральные формы |
| Франция Т. Арбо | кон. XVI– | эстетико-биологическое | [через стилизацию норм и правил социального поведения (осанка, шаг, поклоны, реверансы)] | Запись и фиксирование композиции танца («орхесография») |
| Италия Ф. Карозо Ч. Негри | | | | |
| Академизм Франция П. Бошан Р. Фейе | XVII вв. | предпосылки академической формы мышления «в» танце | | Хореографические знаки (теория танца) |
| | | анатомо-физическое | [через физиологическое значение знания «мера» – «позиция»] | |
| Классицизм Италия Г. и О. Вестрисы А.Р. Фоссано | XVIII в. | образно-художественное и физиологическое | [через механизацию технических ресурсов] | Обобщение пластических языковых средств – эстетическая условность |
| Франция Ш.Л. Дидло Ж.Ж. Новер (классицизм) | | | | |
| | (сер. XVIII в.) | Романтическая рефлексия | [через поэтизацию формы] | Изобразительно-выразительный тип мышления |
| | (кон. XVIII в.) | | ↓ к [созданию реалистической иллюзии] | |
| Романтизм Италия К. Блазис (Ампир) Франция Ф. Тальони Дания А. Бурнонвиль (последователи по странам: Россия) | – XIX в. | | | Языковой знак, идентичный литературному повествованию |

| 1) <i>телесный смысл</i> | Категории техники и движения | Процесс Реализации | Продукт деятельности |
|--|--------------------------------------|--|---|
| Время, течения, страны | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| Неклассическая рефлексия | | | |
| Смена символического мышления на знаковость мыслеформы | | | |
| Франция Ф. Дельсарт | кон. XIX в. | биолого- физическое рациональное | [искусство «неравно» (через подражание) природа] |
| Швейцария Германия США Франция Э.Ж.-Далькроз, А. Дункан, Л. Фуллер и др. (последователи по странам: Россия) | нач. XX в. | -//- | телесное мышление и/или мышление танцем |
| 2) <i>бестелесный смысл</i> | -//- «+» Безличностное | [через эксперимент] ↓ к [мышлению в эксперименте] | -//- «+» «событие» «суждение» «высказывание» (лишенное пола) |

ПРИЛОЖЕНИЕ Д

ЕВРАЗИЯ

Тема № 1. Шесть факторов в основе происхождения культурной способности мордвы (концепция пассионарности Л.Н. Гумилева)

Первый фактор. Наиболее существенной представляется позиция автора о начавшихся во II в. миграционных процессах в Восточную Европу. Из двух крупных миграций: готов – из «острова Сканды» в устье реки Вислы и до Черного моря (прим. 211–217 гг.) и хуннов – из Центральной Азии (155–158 гг.), достигших берегов Волги и соприкоснувшихся с аланами, особо следует выделить последнюю миграцию. В данном случае в наши задачи не входит детальное изучение феномена Великого переселения народов 169–170 гг., которое принято связывать с маркоманской войной и с переходом готов (но отнюдь не с появлением в заволжских степях гуннов⁵).

Нашей целью будем считать попытку определения объективных причин в происхождении источника культурного сложения мордвы как этноса в пределах всеобщего исторического процесса. Дело в том, что переселившиеся в Европу хунны, в следствии пассионарного толчка⁶, эволюционировали в новый этнос – гунны, а эти в свою очередь, выдержав двухсотлетнюю фазу этнопассионарной активности (158–350 гг.), исчезли как этнос (в результате схватки с готами), однако успели выработать и сохранить некоторые черты сигнальной наследственности (этническая традиция) – «тюркскую доблесть» и «угорское упорство». Исчезновение гунн как этноса вводит в качестве ареальной единицы новый порядок уровня пассионарности и фазы этногенеза – угро-финнов. Ряд причин в этой стадии дискретности этнической истории, даже при условии размытости границ начальной даты, позволяет Гумилеву «выделить за исходный момент <становления> этнической истории региона (имеется в виду Волго-Уральское междуречье – объединение хуннов и угров)» [125, с. 139] именно «середины II века». Это во-первых.

Второй фактор. Несмотря на активно развернувшийся процесс миграции, контактные связи между хуннами и гуннами, скорее всего, проходили *не на уровне ассимиляции* друг друга, а *на уровне симбиоза* культур. Выдержать подобную контактную форму «диалога» (будь-то в интенсивной или слабой стадии развития культуры, протекающей на фоне полного безразличия или одержимости и др.), мог только молодой этнос в акматической фазе этногенеза, для которого характерны «добрая воля» и «воображение». Этим этносом и были гунны, что в конечном итоге подтверждается древнегреческими источниками, а именно наличием двойных приставок в названиях: «гунны-савиры», «гунны-утигурь», «гунны-кутригурь», «хунугурь». Следовательно, следуя логике ученого, специфика образовавшейся энергии молодого этноса – гунны, состояла в ступенчатой трансформации: «хунны стали его ядром, а угры – скорлупой. . .» [там же, с. 150]. Еще более важная оценка связи сторон между контактным приближением угров и приуральских хуннов в теории пассионарности состоит в том, что по форме взаимодействия оно (приближение) также как и в случае с гуннами не было основано на ассимиляции. Следовательно, биологические и культурные энергии этносов могли противопоставить друг другу разные этнографические особенности образов жизни, но при этом взаимодействовать друг с другом так, чтобы не исключать из зоны установления симбиоза, характерные для заимствования элементы (в том числе их культурной схожести) *по психофизическому складу мышления*.

Третий фактор. Порядок образования этнографической целостности свидетельствует о том, что древние хунны обладали самостоятельной культурой, психофизическому складу и душевному состоянию которых была близка уже давно изжившая себя, но переросшая в завоеваниях с другими этносами скифская культура – «звериный стиль». Более того, как упоминает Л.Н. Гумилев, у китайских ученых (Сыма Цянь, Бань Гу) встречаются сведения, отождествляющие хуннов с народами, у которых были развитые уважительные традиции, высокий уровень интеллекта, тогда как гунны становятся синонимом своего имени – «злые дикари» (об этом с чужих слов сообщает римлянин Аммиан Марцелли, IV в.). Здесь важно обратить внимание на то, что гунны, действи-

⁵ Название новому этносу – гунны, возникшему в результате объединения народов хуннов и угров, и кроме того вызванного сменами ландшафта, климата, этнического окружения, а также кардинального изменения физического облика, дает К.А. Иностранцев.

⁶ Хунны разбились на две части: первая – поборники родового строя и вторая – наиболее консервативная часть, из которых именно «неукротимые» хунны достигли к 158 г. берегов Волги и Нижнего Дона.

тельно, долгое время не имели контактных связей с соседними народами и своего собственного искусства по той причине, что основные силы в первичной стадии пассионарного подъема направлены на иное – войны, поддержание хозяйственного и социального строя. Искусство же, следуя логике ученого Гумилева, как правило, заимствуется у соседей.

Четвертый фактор. Позволяет выстроить географическое и этническое приближение мордовского этноса от энергии двух древних направлений племенных обществ хуннов и гуннов⁷ – это окружение последних. «Северными соседями хуннов были финно-угорские и угро-самодийские племена, обитавшие на ландшафтной границе тайги и степи» [там же, с. 146]. Тогда как этническая территория гуннов, по Гумилеву, формируется в окружении готов, римлян и ранних христиан, в IV веке создавших Византию. Во всяком случае, вошедшая в круговорот всемирного исторического процесса, степь, теперь определяет сложность культурных взаимоотношений в системе степных и кочевых народов.

До V в. подобной проблемы не существовало, поскольку гунны и угро-финны занимали разные экологические ниши – степь и лес. Со смещением же пояса степи и лесостепи (в результате великой засухи угры мигрируют на север по Оби, а самодийцы – по Енисею) ареальные границы гуннов значительно уменьшились. На данном этапе выделим этнографические качества нароодообразований. Отличительными особенностями не примитивности социального и психофизического типа угорских народов (по сравнению со специализированным хозяйством тюрков⁸) служит их наибольшая степень свободы и выбора во введении натурального хозяйственного строя – отгонное скотоводство, охота, бортничество, рыболовство в сочетании с примитивными формами земледелия и наименьшая степень зависимости от климатических колебаний и экологических воздействий.

Пятый фактор. Восходит к концепции космической антропоэкологии Л.Н. Гумилева, позволяющей рассматривать людей в качестве твердых тел, способных физически отражать на себе различную степень космических, природных и экологических влияний, при этом вырабатывая биологическую, психическую и техногенную энергию собственной среды этноса со всем окружающим его миром млекопитающих и растительности. Не случайно, когда в V в. во время военных процессов, в которые были втянуты гунны, произошла разреженность их среды многочисленными угорскими племенами⁹, последние несмотря на политическую союзность с гуннами, смогли противопоставить им именно «иную» биологическую энергию – «...но их сердце билось в другом ритме» [там же, с. 190] и этим сохраняли свою свободную этническую независимость и культурную доминанту. Итогом подобной самостоятельности стало создание гунно-угорской химеры.

По психологическому складу угров отличали храбрость, выносливость, энергичность и лояльность. В то время как один из предводителей восточной коалиции германо-славяно-угорских племен Аттила (гунн по происхождению) обладал невысоким ростом, широкоплечием, темными волосами, жидкой бородой, узкими глазами и плоским носом¹⁰. Этнофизические особенности дополняют этнопсихические черты – осознанная воля и сила. Данные характеристики становятся важными ориентирами с точки зрения феномена мотива возникновения психофизиологического склада этноса мордвы, как особой территориальной целостности в границах этнографической и культурной истории ее ближайшего окружения.

Шестой фактор. Показывает, что изменения в ландшафтной структуре этноса гуннов в период с III–IX вв. постепенно приводят к тому, что в XI веке большинство северных народов Восточной Европы имеют два четких деления: «финнский – древний и угорский – пришлый. *Мордва: эрзя – финны, мокша – угры* (выделено мной. – Н.Д.). Мари: горные черемисы – финны, луговые – угры. “Чудь белоглазая” – финны, “Чудь Заволоцкая” – угры (Чудь Заволоцкая, или Великая Пермь, Биармия скандинавских саг)» [там же, с. 152]. Наиболее архаичным по отношению к данным этносам стоит чувашский компонент, в котором присутствуют средства «местного и тюркского, даже не угорского» языкового строя [там же, с. 153]. Вместе с этим его сопоставление между архаичным тюркским и гуннским правдоподобно [см. : 312, с. 41]. Особо следует подчеркнуть, что вновь образуемые контактные племенные союзы этносов продолжают на основе симбиоза: финны и угры с гуннами не ассимилируют друг друга.

Наконец последнее, что важно выделить в сложной структуре этногенеза гуннов для этнокультурного качества пассионариев – это традиции, которыми они обладали и которые были спо-

⁷ Здесь следует учитывать дистанцию: спустя 200 лет после соседствующего проживания, поход на Запад предполагает уже не хуннов и гуннов, а их потомков – угров.

⁸ Вторжение тюркютов в Поволжье отмечено в середине VI в.

⁹ Гунны их использовали в качестве восполняемых потерь в рядах убитых воинов.

¹⁰ К слову отметить, хунны, по свидетельству Гумилева, уже имели европеоидные черты (высокие носы и густые бороды), получившие в наследие от вхождения в их состав еще более древнего этноса – степных динлинов.

собны образовать суперэтническую целостность. Именно в этом качестве гунны последний раз фигурируют на арене политических событий в V в., даже несмотря на то, что их этническая система теряет былое напряжение. Территориально и пассионарно гунны оказываются между германцами и византийцами, причем первые видят в гуннах своих спасителей, вторые – врагов. Уникальна и та, и другая связь. Так, обладая некогда мощной энергией, гунны уже начинают подпитываться энергиями соседних пассионариев и это контактирование взаимнообратно. Однако энергия культурной традиции гуннов качественно иная, она отличается от этнической доминанты, завещанной обитателям Восточной Римской империи неоплатониками (по этой же причине исчезает и римский суперэтнос). Причина гибели культурной традиции этноса гуннов кроется в ее статусе. У гуннов никогда не было определенной философии, тогда как «новая» неоплатоническая не имела корней ни в эллинской, ни в иудейской, ни в египетской традициях культур. Гунны были язычниками, от этого и во многом они отставали от своих соперников – римского суперэтноса и германцев (даже по части того, что не умели брать крепости). Однако теперь их «минус» гораздо опаснее: гунны не могли выдвинуть и противопоставить Восточной Римской империи свою собственную этническую доминанту. Тогда как последняя, наоборот, оказывается сильной стороной и пребывает в новой акматической фазе этногенеза в лице Малой Азии, Сирии и Армении («Первым неоплатоником был Христос» [125, с. 188]). Вот что важно.

Тема № 2. Антропология этночеловека (мордвина): теоретический синтез истории вопроса

В России вопросы изучения внешнего *физического* типа сложения отдельных народов, основанные на сопоставлении элементов глубокого историко-этнографического и лингвистического анализа, были известны еще в дореволюционный период. В послереволюционной отечественной истории и на современном этапе развития наук область исследовательских интересов гораздо расширилась, усилились научные позиции антропологической школы, дополняемые междисциплинарными измерительными методами. Исследования ученых о физическом типе мордвы XIX – нач. XX вв. (М.Е. Евсеев, Н.М. Малиев, П.И. Мельников, И.Н. Смирнов и др.), как наиболее ранние исторические материалы, представленные официальной науке «этнография», нашли преемственное продолжение в самых различных направлениях и подходах современных ученых. Выделим только некоторые из них: область этнической антропологии – Г.Ф. Дебеч, К.Ю. Марк; «антропозэстетический» стиль в контексте изучения внешнего облика и этнофизических идеалов у мордвы, наконец, как специфику психологических черт и этноповедения научно обосновал и адаптировал в финноугроведении Н. Ф. Мокшин. Широкую научную популярность приобрела этническая проблематика исследований в таких разделах теоретического и прикладного профиля, как: литературоведение – К.Т. Самородов; философия – Н.В. Аттанова, Н.И. Воронина, М.В. Логинова, Н.Г. Юрченкова; культурология – В.С. Святогорова; искусствоведение, балетоведение, музыковедение, искусствоведение и театроведение – Н.Ф. Бояркин, Л.Б. Бояркина, А.Г. Бурнаев, Ю.А. Кондратенко, М.А. Костерина, О.В. Радзецкая, С.В. Устьяхин и мн. др.

Проведем аналитико-синтетический разбор проблематики на основе сопоставления антропологической и физиологической (эстетической) подсистем.

На данном этапе исследования не ставится задача изучения мотивационной основы этнической антропологии, которая в современной реальности чаще всего проявляет себя как «результат длительной предрасположенности» [395, с. 20] и дисгармонии этнокультурной ассимиляции. Важно выдержать «золотую середину» в объективно всплывающих формах этнографического и искусствоведческого познания, чтобы с четкостью прогнозировать очевидные для феномена этнопластики стороны антропологических и физиологических признаков мышления в самом движении культурно-исторического времени и эволюции происходящих внутри него художественных механизмов. Следует особо подчеркнуть, что эстетическая структура элементов этноповедения, восходящая к психофизическим корням и антропологическому облику мордвина не скрывалась в историко-этнографических методах исследования этноса, но преподносилась современными исследователями, в основном, односторонне как «археологический раритет» разрозненных интересов и знаний, не говоря уже о системном анализе в области искусствоведения. Это означает, что инстинктивные и рефлекторные, природные и естественные реакции, происходившие в биологической среде обитания древнего человека и приводившие к усложнению определенных этноповеденческих основ, не изучались в финнологии с точки зрения реконструкции эмоционально-эстетического измерения времени и *феномена становления культуры этнопластического тела*. А между тем данные процессы были продиктованы исторически обоснованными и взаимосвязанными причинами (хотя и

не всегда одинаковыми полюсами) психофизической деятельности этночеловека. Установка первого уровня – *биологическая среда* – обусловлена бессознательной рефлекторной спецификой действий, тогда как вторая – *усложнение процессов нервной системы и психического сознания* – связана с условиями вмешательства «сверхъестественных» сил природы. Последнее обстоятельство предполагает не столько автономную фрагментарность, что само по себе уже выявляет новый объект познания, сколько настоящий предмет изучения эмоционально-эстетического измерения времени телесности (психическо-пластического реагирования в ритмических формулах исполнительских действий) этночеловека.

Многообразие эмпирических наблюдений, в частности, антропологического строя и психологического склада в основах этнопластического мышления подтолкнуло к пересмотру исходных аналитических установок.

В середине XIX в. П.И. Мельников (А. Печерский) опубликовал следующие детали антропологического портрета мордвы: «...по большей части народ крупный, здоровый...статностью фигуры, особенно отличаются женщины...» [480, с. 7–8].

Сведения об идентичности физического сложения мордвы (в особенности мужского населения) с русскими и чувашами находим у казанского антрополога Н.М. Малиева, проводившего в 1870-х гг. антропологический осмотр значительного ее числа, «а также обобщивший наблюдения врачей, заведовавших приемом рекрутов в Российскую армию» [цит. по : 252, с. 288]. «Мордовские волости представляют рекрутов, принимаемых без браковки, и при смешанном населении мордва идет взамен русских и, в особенности чуваш. Многие из мордовских новобранцев по своему росту и крепости телосложения зачисляются в гвардию...Между мордвою встречаются 100-летние старики...» [475, с. 78].

В конце XIX – нач. XX вв. антропологические измерения физических типов и психические ресурсы у мордвы обосновывает И.Н. Смирнов: «При одинаково высоком росте мокша, насколько позволяют об этом судить наши наблюдения, отличается большей массивностью сложения и вытекающей отсюда неповоротливостью. Не обладая грацией и изяществом движений, – пишет ученый, – мокшанские девушки и женщины проявляют в походке, в говоре, в жестах самоуверенную силу и энергию. Прямой, несколько откинутый назад стан, тяжелые, размашистые движения, громкая речь с несколько хриплыми нотами – вот черты, которые наблюдатель отмечает в мокшанской толпе» [цит. по : 327, с. 114–115].

В сопроводительных комментариях к материалам фотографий М.Е. Евсевьева, И.Н. Смирновым введено описание, характеризующее, отчасти, и этнопсихологические ресурсы мордвина: «За кажущейся добропорядочностью скрывается часто грубое невежество...» [цит. по : там же, с. 152]. Предположим, что, идентифицируя психическую и физическую внешность со значением слова «невежество», автор имеет в виду, прежде всего, невежество «просветительское». Не стоит забывать и о противоречивости времени – начало первого десятилетия XX в. (1913–1914 гг.), когда Евсевьевым был собран и обнародован основной цикл фотодокументов о быте и художественной культуре мордвы. Подобного плана характеристика – «невежество» могла выражать отсутствие в среде коренного мордовского населения образованных лиц, а также нарушение внутренних и внешних механизмов, причинно и следственно зависимых от реализации воспитательного круга задач социальных институтов: «язык» (русский), «школа», «церковь».

Укажем на другие важные обстоятельства полемической связи научных текстов Смирнова с исследовательскими материалами Евсевьева. Так, последний автор проводил сравнительный анализ физических типов у мордвы, устанавливая основные отличия эрзян и мокшан относительно русских. Исходя из этого, есть основания полагать, что Смирнов в доказательствах к своему научному труду использовал эмпирически обоснованные выводы Евсевьева в воссоздании внешней физической и психическо-эстетической реальности субэтносов как определенного рода культурные «маркеры», а не ограничился ими как историческими фактами описаний к документальным фотохроникам.

«Физический тип мордвы не отличается существенно от русского, но мокша представляет большее разнообразие типов, что эрзя; рядом с белокуроыми и рыжими, преобладающими у эрзян, у мокши встречаются брюнеты со смуглым цветом кожи и с более тонкими чертами лица. Рост мокши и эрзи одинаковый, но мокшане отличаются большею массивностью, особенно женщины» [там же, с. 53].

В первом десятилетии XXI в. небезынтересно указать на чувашское благопожелание, которое приводит на страницах своей научной работы современный исследователь этнопедагогики Н.Ф. Беляева. По ее предположению, эталонными образцами внешнего физического облика у финно-угорской семьи, считались черты именно мордовской этнографической группы. Так, «поглаживая ребенка, приговаривают, чтобы он вырос здоровым и высоким, как мордвин» [43, с. 906].

С.И. Баляев, синтезируя эмпирический (этносоциологический) опыт в области этнопсихологического анализа межэтнических и межсубэтнических взаимодействий в Мордовии, полагает, что сопоставление внешнего облика обязательно включает в себя следующие основные характеристики: антропологические (физический облик), функциональные (голос, мимика, жесты), социальные (одежда) [см. : 21, с. 10]. Обращаясь к трудам А.А. Кожанова, изучавшего фактор внешности в условиях этнического сопоставления на примере карелов, Баляев соглашается с точкой зрения ученого на природу антропологических признаков как «этносопоставительных» компонентов. Последнее качество в активной выработке социальных форм самовыражения и традиционных норм взаимодействия этноса может широко варьировать. Однако почти всегда «в них (этносопоставительных компонентах. – Н.Д.) выделяется наиболее общее и, следовательно, этнодифференцирующее» [459, с. 14–21].

«Интерпретация внешнего облика человека, – пишет С.И. Баляев, – связывается с мнением о характерных национальных чертах» [21, с. 10]. Ученый убежден, что первые попытки определить психологические различия между эрзянами и мокшанами были предприняты только в советское время, в частности антропологом В.В. Бунаком, но и они «оказались неудачными» [там же, с. 45].

Позволим не согласиться с категоричностью суждения ученого хотя бы потому, что именно под руководством Бунака впервые перед отечественной экспедицией были поставлены задачи: «...в зонах наибольшего смешения с русскими...изучение помесей с точки зрения наследственности различных физических и психических свойств...» (курсив мой. – Н.Д.)» [цит. по : 250, с. 141]. Впоследствии, на этой основе (соглашаясь или оспаривая ее [подробнее об этом см. : прил. Д., тема №3] выросли классические методы измерения антропологической изменчивости в субэтнических образованиях мордвы (Г.Ф. Дебец, К.Ю. Марк, Н.Ф. Мокшин, Н.Н. Чебоксаров и мн. др.), а также характерных черт этнической дерматоглифики (В.П. Алексеев, Г.Л. Хить).

Так существует ли тождественность в этнических комплексах мордвы и можно ли ее установить относительно антропологических признаков физических типов и многоаспектными эстетическими значениями, сопряженными с естественными границами исторического протекания и географической обусловленностью этнопластического мышления?

Объективно, да. Но в данном случае необходимо правильно выстроить вектор аналитическо-сравнительного сопоставления: антропологическая и эстетическая плоскости. *Первое* – антропологические основы выступают «логической формой» и/или реальностью языка, принявшие на себя вид определенной активной деятельности человека, необходимой для сохранения и продолжения человеческой жизни (рода). *Второе* – эстетическая плоскость – собственно осознанная эмоционально-пластическая ипостась (в отдельных случаях достигает порядка организации «меры» телесности как физического и анатомического пропорционирования), которая реконструирует ту же самую реальную действительность, но уже в физиологических величинах (близких к значению биомеханики в танце) и *показывает* ее внешне-телесно, т. е. выразительно.

Сложность этнической доминанты танцевального строя телодвижения заключается в том, что эстетическая и/или этнофизиологическая «плоть» не могут быть оторваны: 1) от генетических планов потенциально сущего окружающего (природного) пространства, 2) интеллекта (процессов преобразования вербальной и визуально-образной информации), а также 3) от элементов стихийных идей и 4) психофизической функциональности мозговой деятельности (восприятия, ощущения, воображения и реагирования). В содержательном отношении именно взаимосвязь, а «не разрыв» процессов (анатомическое-физическое-психическое-эстетическое) диктуют упорядоченность «внутренней» и «внешней» организации языкового строя этнотанцевального восприятия, а также обеспечивают структурную целостность во взаимодействии отдельных частей, слоев и элементов этнопластической модели мышления как системы.

Можно допустить, что внутри механизмов пластического творчества подсистемы «антропологическое» и «эстетическое» способны протекать далеко неоднородно, а в некоторых случаях кардинально несовместимо как локальные этнопластические признаки танцевальной способности в создании телесного рельефа движения. Например, нам известна такая этническая особенность антропологического типа телосложения у мордвы как *крепость* и *сила*. Если анализировать мышечное строение пластического тела, исходя из конкретных (индивидуальных) хореографических/исполнительских характеристик, а именно – «плотные» и «рыхлые», «жесткие» и «мягкие», «длинные» и «короткие» связки, то данные качества требуют особо усиленной работы и канонической дисциплины движения для того, чтобы стать танцевальными. Только в результате систематического физического и пластического (музыкального, изобразительно-выразительного) усовершенствования рождается физиологический баланс дисциплинированного танцевального тела. В фольклорный период этнопластического «театра» мордвы,

объективно, добиться подобной согласованной механики тела и телесного движения было невозможно в силу отсутствия самостоятельных «формул» и художественно-эстетических законов его (движения) проведения. Поэтому, естественно, в аутентичных представлениях этноса при построении пластической манеры телодвижения преобладают антропологические качества мышления над физиологическими. Вместе с тем, подобные качества обладают вполне эмоциональными и визуализированными формами измерения времени пластического выражения, а значит и эстетически (осознанно психофизически) ощущаемой «поверхностью» (например, событие – переживание). И это гораздо важнее, чем отдельное движение, так как речь идет о специфике становления цельности языкового строя и мышечной памяти этночеловека (мордвина).

Попытаемся проследить становление этнопластических признаков телесного движения у субэтносов мордвы на примере иных антропо-физических указателей типов. «Массивность» и «тяжесть» и как следствие их выражения в древней двигательной пластике – «неповоротливость», подчеркиваемые в конце XIX – нач. XX вв. (особенно у мокшан), скорее всего, говорят о генетической нетанцевальности мордовского этноса. Во всяком случае, в отношении некоторых его субэтнических образований. Однако этого нельзя утверждать по части других источников и типов информирования у мордвы. Опираясь на историко-этнографические тексты XIX в., мы можем лишь предполагать, что первичные антропологические качества, фиксируемые в этногенетических формах общения и стереотипах поведения, в дальнейшем отразились на характере телесной пластики и на элементах передвижения в пространстве, а также на вариантах исполнительской манеры мордвы-мокши.

Антропологический комплекс физических типов у носителей субэтноса мордвы – эрзян, отмечаемый учеными во второй пол. XX в. брахикефалией, высоким ростом и примесью русско-этнических групповых черт, предположительно, должен доминировать над мокшанским, в частности, как противоположный синониму нетанцевальности. Это такие интерпретации физиологических качеств как: «поворотливость», «пластичность», «танцевальность». Но эта прогнозируемость сразу же ускользает из поля зрения потому, что исследуемые этнические группы эрзян, по-прежнему, характеризуются массивностью физического сложения и отличиями ширины кости относительно мокшан у которых, кроме всего, наблюдается более узкий головной указатель и выделена общая грацильность с монголоидной примесью этнических групп.

Соответственно, во второй пол. XX в. носители субэтноса мокши, наоборот, должны быть более расположенными к физическому проявлению телесной активности и пластической выразительности движения. Посмотрим насколько это объективно. В данном сравнении исключим антонимическое сопоставление терминов «массивность», «неповоротливость», «тяжеловесность», которые в конце XIX – нач. XX вв. И. Н. Смирнов употребляет в качестве научного подхода к объяснению антропологического облика мордвы. Учитываем то обстоятельство, что ко второй пол. XX в. серьезные антропологические изменения претерпевают уже оба субэтноса. В исследуемых восточных антропологических комплексах мордвы ученые выделяют преобладание высокого роста, а также массивность именно у эрзянских групп и более низкого показателя роста у мокшанских, почти полностью исключив из измерения последних массивное сложение и брахикефалию. Однако это вовсе не означает, что показатели физической прогрессии и внешней активности субэтнических примесей на данном этапе измерительной этнопластической способности отсутствуют. Более того, наличие морфологических признаков головной указателя (брахикефалия) и высоты роста, а также длинных (долиморфных) связок в конституции тела может свидетельствовать и об обратных процессах в сфере формирования танцевальных пластических способностей. Известно, что долиморфное (длинное связочное) строение мышцы всегда требует большей затраты «времени» для его органичной реализации в музыкально-пластическом построении движения (раздел биомеханики), чем брахоморфное строение мышцы (которым управлять танцовщику гораздо проще и удобнее). От первого аппарата связочного строения зависит высота прыжка, второй – им просто не располагает. Кроме того, признак высокого роста составляет дополнительные сложности исполнителю в правильном ощущении центра тяжести. Он (центр) будет почти всегда находиться в фазе смещения вертикальной оси позвоночника при естественной подаче корпуса вперед, относительно его идеальных анатомических центров. Тогда как узкий головной указатель, в отличие от высокого головной указателя, наоборот, является важным антропологическим признаком в системе академической танцевальной эстетики. Судить же о дальнейшем поле сравнения антропофизической предрасположенности и выработки в результате данного взаимодействия форм танцевальной способности у субэтносов мордвы не представляется возможным. Дело в том, что проблема этногенеза мокшан и эрзян по линии сопоставления этнопластических признаков и типов физиологического поведения в XIX – нач. XX вв. фактически

не освещалась учеными, за исключением описания внешних признаков (физический облик) и психического склада характеров и то наиболее четко обнаруживаемых в этнографии.

Попробуем вывести субкультуры и субэтнические группы мордвы за пределы рассматриваемых классификаций и поставить вопрос иначе: «Можно ли отличить *теоретически* танцовщика южного или северного полушария от жителя средней полосы?». Эмпирически нет: и у тех, и у других народов есть преобладания физических типов и в ту, и в другую стороны антропологических признаков: высокий или малый рост, грацильность, мезокефалия и брахицефалия, брахоморфное и долимоморфное строение костной и мышечной тканей и т. д.

Однако не у всех народов или этнографических групп и субэтносов в пределах одной и той же географической (средней) широты пластические признаки будут тождественны или даже близки между собой. Если для русской и чувашской манеры танца характерно полное (горизонтальное) положение стопы, то для татарского – оно доминирует в преобладание полупальцевой (полувертикальной) основы касания пола, а у марийцев, наоборот, акцентирована пяточная зона стопы. Если для русского хороводного цикла песен типичен лирический и широкий танцевальный шаг, то в татарском языковом строе этнотанца, как правило, передвижение основано на мелком «плывущем» шаге (у девушек) или танцевальном беге (женский и мужской исполнительские стили). Для русского, татарского и для марийского танцев (не статичного в рисунке композиции) часто характерны сложные ритмические передвижения шага. Последние эволюционировали в дробные танцевальные схемы со сложными синкопированными построениями темы движения и композицией ритмического рисунка – «ключ». Безусловно, данные изменения в стилистике этнографического танца были вызваны исторической эволюцией одежды и обуви. Однако, которые, вплоть до начала XX в. нельзя выделить в бытовой стилистике языка этнической пластической «речи» у мордвы (сценическую стилизацию, в данном случае, мы не рассматриваем). Пластическо-скульптурная фактурность и рельефность шага без отрывания стоп от пола была у нее едва ли не самая распространенная на всем протяжении архаического исполнительского стиля, захватив этапы становления и развития фольклорного периода.

Наконец, если учитывать все составляющие элементы антропологического комплекса групп мордвы-эрзи, то доминирование физических типов в нем очевидно настолько, насколько об этом можно судить и у мордвы-мокши. Наиболее активное соприкосновение внешних и физических признаков выстраивается на фоне связей центрального антропологического комплекса (переходный между северо-западным и восточным комплексом – *мокша, русские, эрзя*), северо-восточного (вариации северо-западного – *горные марийцы и чувашки*) и восточного комплекса (европеоидный тип – *эрзя, терюхане, русские*). В виду исторического, географического и культурного пересечения мордвы эрзян и мокшан, лежащего в плоскости с другими этническими и культурными системами есть основание предполагать о схожести пластического строя языка танца в данных этнических и этнографических группах.

В обсуждении организации этноязыкового строя пластики нельзя не затронуть такие стороны визуальных и анатомических отличий, которые связаны с дополнительной нагрузкой ахилловых связок и амортизацией коленного сустава в рессорных движениях. Их постоянно испытывает южный исполнитель. Полусогнутая линия коленного сустава повторяется в мышечной памяти обитателя северного полюса, но при этом его мягкое касание поверхности стопами, а также образно-художественная линия движения и жесты имеют иную этногенетическую закрепленность, идущую от феномена ощущения и наполнения смыслом биологической энергии северного «шама-на». В мускульную и мышечную пластическую память жителя средней полосы (он же носитель евроазиатского типа мышления), а именно в биомеханику тела, корпуса, рук и ног, координацию движений закладываются иные ресурсы географического и экологического опыта: «лесополосы», «степиполосы», «приречья», звуков природы и стихийного пантеона божеств. Из этих первоначальных антропологических признаков и складывается самобытная культура и психология пластического «тела» мордовского этноса, отличающая его «язык» от всех других образований народонаселения.

Тема № 3. Этнические и физические типы мордвы по данным современной науки антропологии

Систематизируя поиски дореволюционных (В.Н. Майнов, 1883) и советских исследователей (В.В. Бунак, В.П. Ежова, Д.А. Золотарев), К.Ю. Марк критически обосновывает сложившиеся в изучении антропологических комплексов мордвы научные этапы. Первое – «в основе мордовского типа лежит субуральский и балтийский типы» (В.В. Бунак, 1924). Второе – «переходная форма – «восточный великорусс», близкий скандинавам и мокша, более близкая к черноморцам и отчасти к уральцам» (Г.Ф. Дебеч, 1933).

Третье – «население отдельных районов западной Мордовии относится к беламоро-балтийской группе, как промежуточное положение между беломорским и восточно-балтийским типами» (Г.Л. Хить, 1953).

Следует отметить, Марк логически верно «рассчитывает» плоскость этнической антропологической ниши мордвы: «в более поздние эпохи большое влияние на антропологический тип мордвы оказали славяне. Среди славян преобладали те же европеоидные типы – широколицый и узколицый. В результате этого смешения в настоящее время русские и мордва на территории Мордовской АССР близки по антропологическому типу, но все же у русского населения наблюдается меньше монголоидной примеси, чем у мордвы» [239, с. 145].

Приведем пример антропологической классификации Марк [см. : там же, с. 142–143], включающей три расовых компонента в сложении мордовского этноса. Первый уровень – светлый массивный широколицый европеоидный тип (представители восточного комплекса и его носители мордва-эрзя). Второй – темный грацильный узколицый европеоидный (западный комплекс – мокшанское население северо-запада Мордовии). Третий – результат слияния протолапоноидного типа с темным узколицым европеоидным типом (субуральский тип, преобладающий среди мокши на северо-западе Мордовии).

В ходе теоретико-прикладного исследования Марк было установлено, что внутреннее ранжирование этнических групп почти всегда оказывается пограничным (подробно о групповой изменчивости антропологических комплексов мордвы см. : 144, с. 189–190). Кстати, именно Марк, адаптируя экспедиционные этнографические материалы во второй пол. XX в. (в отличие от исследований И.Н. Смирнова, нач. XX в.), указала на преобладание высокого роста у групп мордвы – эрзи [см. : 239, с. 120], а не мокши. В целом же найти такой антропологический тип, в котором носители обоих комплексов (эрзя и мокша) имели бы отношение без синтетических (переходных) форм признаков вовсе, практически не возможно. Если для западного типа (мокша) антропологические признаки оказываются относительно стабильными, то для восточноевропейской контактной группы Марк предлагает ввести еще одну классификацию антропологического комплекса – «сурский»¹¹ тип.

В отношении субуральского антропологического типа существуют полемические мнения ученых (В.П. Алексеев, Н.Ф. Алексеев, Н.Ф. Мокшин, Л.Г. Хить).

В статье «Истоки мордовского этноса» Н.Ф. Мокшин отмечает: «В результате смешения классических вариантов уральской расы с европеоидной, следует считать марийцев и удмуртов <«...представителями субуральского антропологического типа, сформировавшегося в эпоху неолита в западных по отношению к Уралу областях...»> [249, с. 15]. Что же касается мордвы, то в ее составе, как и в составе восточных групп русских народов, субуральский тип представлен лишь в виде примеси.

Более того, апеллируя к этническому исследованию мордвы Р.П. Алексеева, по мнению Мокшина, подтвердились и нашли более глубокие и преемственные связи дерматоглифики, чем у Марк. Мокшин склоняется к сложному характеру аргументации во взаимодействиях классических вариантов смешения в составе восточных групп русского народа. «Южные европеоиды..., – пишет он, – были представлены в основном фатьяновскими, балановскими, скифо-сарматскими и другими племенами...В более поздние эпохи значительное влияние на антропологический состав мордвы оказали восточнославянские племена, а затем русские» [там же]. И далее: «...характерными представителями субуральского типа, сформировавшегося в эпоху неолита в западных по отношению к Уралу районах в результате смешения классических вариантов уральской расы с европеоидной, следует считать марийцев и удмуртов. Что же касается мордвы...исключить ее из числа представителей субуральского типа...антропологические особенности которого сложились на основе европеоидных вариантов переходной зоны между северными и южными европеоидами» [250, с. 52].

Таким образом, учитывая дерматоглифические признаки у народов Восточной Европы, Мокшин вслед за В.П. Алексеевым [см. : 6, с. 157] и Г.Л. Хить [см. : 371, с. 54] утверждает, что мордва как и русские, белорусы, латыши, украинцы, вепсы и коми являются носителями наиболее европеоидного комплекса кожного рельефа и только у марийцев и удмуртов монголоидный компонент заметно увеличен. Поэтому, общность антропологических типов русских (особенно восточных) и мордвы обусловлена историческими процессами, на основе которых шло формирование этих народов, а также процессами дальнейшего их сближения и смешения между собой. Что же касается связи монголоидного фактора в дерматоглифике мордвы «пусть и незначительного» в виде примеси, то Мокшин не исключает данного обстоятельства. Однако рассматривает его конкретно по отношению к древней антропологической общности мордвы-мокши с татарами (приближения, начавшегося в период ордын-

¹¹ «Этот новый тип, основные представители которого живут в бассейне р. Суры, следует назвать сурским типом. Представителями этого типа являются почти все эрзянские группы, терюхане, а также мокшанские группы, которые живут на востоке Пензенской области. Наиболее характерные группы все же эрзянские на востоке Мордовской АССР» [239, с. 145].

ского господства). Согласно историческому и антропологическому подходу ученого, в этих этногенетических связях для мордвы монголоидные черты татар имеют совсем иной источник происхождения признаков монголоидной примеси, связанный с антропологическим комплексом кожного рельефа – «южно-сибирский» [см. : 249, с. 16].

Тема № 4. Пластика мордвы в лексике финно-угорских народов

Исследуем элементы этнопластического поведения и устойчивые признаки этнопластического мышления, отражающие некоторые стороны их потенциальной и гипотетической привязанности к лингвистическим структурам финно-угорских народов. Изучим пограничные стороны пластики как древнейшей формы языка-основы. Выясним причины и условия, формирующие пластическую способность этночеловека (мордвина) к танцеванию.

Пластическое мышление и устойчивые признаки этнопластического поведения

Проблема эстетического и физиологического восприятия в контексте культуры и творчества определенного этноса, помимо различных точек зрения и аспектов ее изучения, сопряжена с задачами функционирования этнопластического мышления. Выступая очевидным феноменом культуры и понятием, объединяющим различные виды деятельности человека, пластическое мышление нацелено на результат зрительно-пространственных (а в некоторых случаях осязательных) форм конструирования культурной среды. У мордвы как и у многих народов финно-угорской группы, можно выделить механизмы древней визуальной, слуховой (звуковой) и гипертрофированной «партитуры» пластических действий (глазное поведение, мимика, пантомима, визуальные способы и приемы звукового сопровождения речи, особенности рифмо- и ритмопластической речитации и мн. др.) как интерпретируемого предмета реальности.

Исходными первоимпульсами пластической природы действ, в которые заключены коммуникативные планы и поведенческие стереотипы этноса, можно считать: плач, скорбь, веселье; характер и образность строя пожеланий, приветствий, песен. Сюда же относятся ритуальные действия и процедуры, адаптируемые в биологической и телесной нефункциональности смыслов (например, существующие в практике магии и травестизме) как образы половой неопределенности [подробнее об этом см. : 144, с. 68].

Соответственно, в реконструкции структуры этнопластического мышления важно различать две плоскости признаков: естественная биологическая среда обитания («ритуал», «обряд», «обычай») и психические структуры человеческого сознания («внутреннее окружение»). Их связь с эстетическими дефинициями – «пластическое действо», «пляска», «пластическое и/или танцевальное движение» продиктована «эмоциональным» телом через внешнетелесное проявление состояния «человекоособи». Это такие качества эмоционального измерения времени как: сопереживание, со-чувствие, со-действие и многие другие. В этой предшествующей эстетической линии становления мордовско-финского генотипа, пространственно-визуальная компонента – танец, закономерно обнаруживает два профиля эстетизации культурной среды: 1) физические формы (потенциальные и гипотетические) и 2) механические ресурсы физиологических отклонений. С одной стороны, речь идет о телесной изоляции и универсальной деформации языкового пространства – невербальной этнокоммуникативной условности, т. е. о создании человеком общего поля разнородных значений пластики тела и атрибутов пластического действия – поведения, которые диктуются жизненно необходимыми аспектами существования. К ним относятся постоянные показатели и границы этносреды – ландшафт, климат, география расселения, быт и хозяйственное устройство, оказывающие влияние на специфику становления внешнего физического облика этночеловека, а именно: характеры («углы») расположения тела в пространстве, особенности стояния и манеры передвижения, психофизический склад – «живые» впечатления, склонность к внешней и внутренней антропобиологической изменчивости. С другой стороны, эмоционально-эстетическое время не может замыкаться рамками исключительно одного и того же феномена – всеобщего процесса социокультурной деятельности. Оно вовлекается в контекст осознанно формируемых или случайно найденных «эмоционально / пластических – ритмических признаков» телесного движения, способных создаваться каждым отдельным индивидом. И только взаимодействуя вместе «антропологическая», «биологическая», «психическая» и «эстетическая» подсистемы, позволяют выстроить генетическую связь в истории варьируемых приемов пластического поведения и собственно «изображения» тела пластично танцевального.

Антропобиологическая временность восприятия окружающего мира во многом является естественной (потенциальной) средой, гармонизирующим фактором и условием для обособленно-

сти сложившихся механических рефлексов этночеловека (жизнеподобие, самосохранение, выживание и др.)¹². *Психические временные структуры*, наоборот, способны вырвать «человекоособь» из этой естественной среды обитания и «впервые» сделать ее подготовку к пластическим действиям разрозненными состояниями, отрицая рефлексивный опыт сознания как таковой. В *эстетическом же значении*¹³ появляется *физиологическое качество* (мера) пластической танцевальности, которое объединяет в единое целое психические и физические структуры, ритм и биомеханику, внутренние и внешние характеристики протекания телесного движения во времени и пространстве. Такое особое существование пластического (танцевального) движения в антропологических и психических проявлениях телесности требует, с одной стороны, реально представленное физическое тело, а с другой – *внешнетелесное*, сменяющее внутреннее единство человека иной согласованностью и равномерностью измерений, связанных с внешней выразительно-пластической реальностью (физиологически мыслящее тело)¹⁴.

Лексика как условие эмоционально-эстетического измерения времени и форма протекания телесного пластического движения

Прикладной профиль хореографии, и в частности, содержащиеся внутри законов пластического мышления типические условности языка танца, выявляют вполне сложившийся и самодостаточный императив знания – механическая природа. Однако в ней теряется первоисточник эмоционально-эстетического измерения времени и первоимпульс происхождения пластического тела – биоса и движения – генетика биоритма. Выносится гипотеза: язык выступает одним из условий, транслирующим в своих основах изменчивость пластического строя явлений и характерность протекания движений во времени физиологическом, рифмо- и ритмопоэтическом. Лексика сама по себе не может влиять или обуславливать форму телесной пластики, но образуя определенные функциональные смыслы языковой среды, сложившиеся в ходе исторического синтеза явлений (антропологии, географии, этнографии, ландшафта, климата и даже физико-атмосферных факторов), она способна вскрывать дополнительную эмоционально-эстетическую изменчивость в основах движения и их протекания в пространственно-временных структурах.

Благодаря указанным качествам становится возможным достичь: во-первых, раскрытия единой исторической основы языка пластики, т. е. базового уровня элементов (манера, походка, осанка, стояние, передвижение – они же являются предпосылками создания будущих языковых систем в контексте пластической выразительности). Во-вторых, выявления конкретных условий, подводящих к формированию основных характеристик пространства-времени в языке пластической (этнотелесной) коммуникации. Последнее понимается как высшая степень установления взаимной обратной связи культурного и эстетического реагирования этночеловека (а не просто стереотипов поведения): конструирование пространства и восприятия окружающей действительности, способных целенаправленно влиять на действия и оценку восприятия других членов сообщества. Таким образом, пластическая (этнотелесная) коммуникация включает в себе феномен осознанной (а в некоторых случаях рефлексивной) поведенческой способности этночеловека «высказываться» не только визуально-пластически, но и танцевально¹⁵. В первом случае мы имеем дело с антропобиологической и физической активностью, соотносимой с понятием аутентичности и с общедоступностью форм и средств проживания определенных событий «любым» человеком. Во втором примере речь идет об особой настроенности мыслительного, духовного и физического реагирования человека, соотносимой с функциями ритмического и физиологического конструирования телесности. Именно эта ипостась способна проецировать эмоционально-эстетическое время и замыкать собой линию создания пластических объектов поэтической условности. В работах фольклористов и этнографов XX века данные контексты остались не разработанными, однако необходимо подчеркнуть, что сама проблематика происхождения и протекания творческих процессов как раз-

¹² Догорова Н.А. Пластическая структура танца в историко-этнографических материалах: специфика и правомерность сближения контекстов // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – №3. – Т. 1 (Культурология). – С. 344–346.

¹³ Догорова Н.А. Антропозэстетический «экран» танцевальной пластики мордвы / Н. И. Воронина, Н.А. Догорова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – №2. – Т. 1 (Культурология). – С. 219–224.

¹⁴ Догорова Н.А. Этнический танец мордвы как объект историко-этнографического и искусствоведческого анализа / Н.И. Воронина, Н.А. Догорова // Гуманитарные науки и образование. – 2015. – №2 (22). – С. 124–126.

¹⁵ Догорова Н. А. Первоэлементы пластической структуры мордовского танца в учебном процессе // Гуманитарные науки и образование. – 2015. – №3 (23). – С. 29–32.

личного рода этнопластической символической деятельности неоднократно прорабатывалась и даже имела обращение к лингвистическим структурам финно-угорских народов.

Самые первые объективные подходы во взаимном исследовании путей развития восточноевропейской истории и культуры в рамках науки финноугроведения были предприняты И. Н. Смирновым. Особое значение имеет точка зрения автора на происхождение феномена творчества, которое рассматривается ученым в значении неотъемлемой части культурной истории человечества, сопровождающей его развитие на всех этапах жизнедеятельности. Однако это уже есть иные формы и способы отображения окружающей действительности, воспроизводимые через «язык, поэзию, верования и культ» [325, с. 177]. Ученый полагает: «Первым и элементарным видом творческой деятельности человека, первым показателем творческих сил его духа является, конечно, приспособление природы к основным его потребностям – творчество в области внешнего быта: добыча и приготовление пищи, устройство жилья, одежда» [327, с. 12]. Направление и характер этой деятельности были предопределены свойствами «среды», окружающей человека и теми «силами тела и духа, которыми он располагает» [325, с. 177]. Не случайно и другое отождествление идей ученого, в которых творчество рассматривается как высшая ступень сознания древнего человеко-существа, вступившего в сферу «о происхождении, сущности и взаимных отношениях явлений окружающего мира, в область первобытной философии и религии природы» [там же, с. 178]. «Около человеческого трупа зарождается ряд явлений высшего порядка – идеи о сверхчувственном и культ усопших. Здесь демаркационная черта между человеком и животным» [там же]. Наконец, определяя важную степень первого продукта духовного творчества в культурно-историческом развитии общества, Смирнов справедливо прописывал его значение за символическими функциями языковой структуры. «Язык позволяет нам составить понятие о размерах тех классифицирующих, обобщающих способностей, которые обнаружил народ в древнейшую эпоху своей духовной истории, в эпоху создания звуковых символов для сложившихся в его мысли понятий» [324, с. 243].

В научной литературе второй половины XIX в. существовало общепринятое мнение о том, что с первоначальной культурной историей мордвы можно ознакомиться только путем изучения древне-финской культуры по данным языка. Нас же интересует аспект проблематики, связанный не столько с изучением терминов и выявлением на этой основе особенностей приспособления мордовско-финской группы к определенным факторам природной (естественной) и окружающей среды, сколько сам феномен наличия лексем в языковой среде с точки зрения эмоционально-эстетического измерения времени, позволяющего судить о некоторых формах пластического движения. И здесь мы соприкасаемся с такими пограничными формами материи телесного движения, которые исторически и географически выкристаллизовывались под влиянием физической, химической, биологической и общественной активности явлений. Наиболее существенной на данном этапе анализа оказывается логика теории «пассионарности» Л.Н. Гумилева. Автор определяет, что «...люди (и каждый человек в отдельности) являются не только членами общества, но и твердыми телами, т. е. подвержены закону тяготения; организмами, со всеми биологическими функциями. . . Как таковые они подвержены воздействиям то силы земного притяжения. . . из-за изменения вмещающего ландшафта, . . . и, наконец, процессов этногенеза, которые не всегда совпадают с общественными процессами, а идут своими ритмами» [125, с. 207–208]. Великое перемещение народов показывает: этническое размежевание – это закономерный и последовательный процесс разделения человечества, который так или иначе был тесно связан с «проявлениями физико-химических и биологических процессов» [там же, с. 207]. В результате человечество, осваивая различные ландшафты (тропический лес, сухую степь, тундру и др.) и климат (умеренный, влажный, тропический, субтропический) со временем выработало систему навыков и обычаев. Согласно логике ученого Гумилева во II в. мордва, как и многие другие этносы на Земле имела отличительные признаки собственной этнической территории. Все это дает судить пусть не в глобальном, но в зональном смысле о наличии у будущих финно-угорских народов схожих климатических и ландшафтных изменений и собственно о схожести факторов и пластических характеров в формах телесного проявления движений, протекающих в данном взаимодействии. Поэтому, кажущиеся внезапными на первый взгляд физико-атмосферные свойства: солнечная энергия, плотность ветра, законы атмосферного тяготения и физического притяжения, не должны быть пустыми функциями. В отличие от климатообразующих явлений, рассчитанных на более длительный период времени и имеющих общие среднестатистические показатели, мгновенные атмосферные признаки способны образовывать новые качества в биолого-физических частотах телесности, вырабатывая дополнительные функции в ощущениях кожного покрова человека, его мышечной памяти (реагирование, восприятие и фиксирование явлений через воздушно-капельные фронты). Проходя более усиленно, быстро или менее подвижно, повторяясь или не

повторяясь в географии исторических эпох, физико-атмосферные явления структурируют биомеханическую материю телесности и предстают последовательно фазами / процессами культурного становления этночеловека. Будем это учитывать.

Историк и теоретик танца С.Н. Худеков, опираясь на исследования, проводимые Мори де Сен-Мери, отмечает, что у народов северного полушария, которые большую часть времени года проводят в изолированных друг от друга жилищах, меньше всего наблюдается любовь к танцевальным исполнительским жанрам. Очевидно, вьюга и холод не давали возможности эскимосам и лопарям проявлять особенно темпераментные чувства и эмоции в обрядовых плясках. Их пластика однообразна и малоподежна. Однако чем климат становится мягче и теплее на земле, тем разнообразнее по характеру воплощения становится и пластика. Больше вращательных, энергичных и амплитудных движений тела, например, у американских народов или у краснокожих индейцев. На психологическом уровне закономерную зависимость происхождения пластических структур у разных народов мира можно проводить не только по климатическим условиям, но даже по характеру пищи. Например, там, где племенами правили жестокость и агрессивность общения, движения приобретали грубые, резкие и угловатые черты пластики, свойственные сангвинистическому темпераменту. У племен скотоводческих народов и земледельцев (средней полосы) наблюдаются мягкие и спокойные линии пластического рельефа, но при этом и монотонные, в частности, из-за отсутствия разнообразия музыкального сопровождения [см. : 375, с. 17].

К наиболее очевидным генетическим связям происхождения пластической телесности у мордвы относятся: преобладающий контраст вертикальных осей физиологического пропорционирования. «Сплошная» горизонтальная контрапунктуация пластической основы как эффект синтетического исполнительского стиля, почти отсутствует в танце, за исключением плоскости работы рук и стоп. Даже форма прямого кроя костюма постоянно удерживает тело исполнителя в геометрической измерительной проекции – вертикаль. Активное вертикальное специфицирование танцевальной плоскости тела и движения относительно горизонтальной плоскости выделяется не у всех народов. Например, у южных народов, импульс доминирования пластического рельефа сосредоточен именно в зоне позвоночника, а выразительность пластического центра у исполнителей в индустриальных танцевальных культурах – на мимике лица, пантомиме и жестах как тончайшего пластического искусства в декламации рук. Следует подчеркнуть, что при соблюдении вертикального положения тела, прежде всего статичного в зоне позвоночника, возникают наименее динамические схемы и резервы (имеется в виду в физико-анатомическом соотношении) развития движения, способные активно реагировать на мышечные изменения тела (например, голос; не путать с вокальной мимикой). Подобное качество *бытового* стиля исполнительской манеры мордвы достаточно самобытно и отличает его от других народностей. При строгом соподчинении частей единому целому стержню – вертикали не характерно проецирование контрастных и противоположных друг другу смен пластических и дыхательных фаз движения. Относительная же ограниченность средств и планов телесной танцевальности у мордвы проявляется не только по отношению к доминирующему (физиологическому) центру пластической выразительности – позвоночник (преобладающему у южных народов), но и по отношению к языковой стилистике исполнительских культур соседних народов, исторически и географически проживающих вблизи расселения с ней. Возможно, по этой же причине, зоны выразительности в танцевальной пластике мордвы провоцируются не рождающими центрами энергии движения (традиционно лицо, глаза, кисти рук), а исходящими, как следствие, синтетическими импульсами телесной деформации. Одним из наиболее выраженных примеров является акцентирование танцевального ритма, традиционно сосредоточенного в «отвлекаемых плоскостях» типического строя языкового рельефа пластики. В частности, как результат шумяще-звучащего вспомогательного приспособления костюмного комплекса (звуковые подвески, ракушки, колокольчики, металлические монеты, пуговицы и пряжки), действующего на уровне плечевого, бедренного или поясничного отделов исполнителя. Можно предположить, что энергетические центры рождения танцевальной пластики у мордвы были заложены не столько в технической стороне самого танцевального движения (пластическая вибрация, пунктуация и точность ритмического сосредоточения), сколько в архаических способах синтетического речевого интонирования [см. : 144, с. 158–159].

Как выяснилось, время совпадения некоторых лексем в финно-угорской группе относится к более позднему историческому периоду, а именно к XVII–XVIII в., нежели обнаружение самих контактных связей у данных племен. На этой ступени развития многие названия мордовских слов уже не имели ничего общего с финскими языками. Однако это вовсе не противоречит теории этногенеза и концепции «пассионарности». Обнаруживая в своем арсенале те же орудия труда (лук и

стрелы), средства передвижения, что и у западных финнов, черемисов и коми, мордва занималась схожими промыслами — охотой и рыболовством (следовательно, в образе жизни мордвина гармонично уживались те же этнические границы климата и ландшафта). Лексическая основа данной группы слов тесно соприкасается. Из эпохи совместной мордовско-финской истории следует выделить нормы общественных отношений, которые способствовали выработке общих терминов, до сих пор употребляемых в составе мордовской лексики и обозначающие самые различные предметы и явления социального быта: жена, отец, мать, дитя, дочь, сестры и мн. др.

С целью установления степени словарных заимствований в организации этнопластической модели мышления, попытаемся выделить термины и лексические группы, которые сходны не только по своим структурным компонентам в литературных языках, но и в системе эстетического и физиологического восприятия.

Итак, исторически, продукты самостоятельного этнопластического творчества мордвы представляют собой синкретическую зависимость от комплекса различных видов деятельности в сфере внешнего быта: земледелие, ремесло, промыслы, а также форм семейной и общественной организации, духовной жизни. Это такие компоненты культуры, которые, с одной стороны, выработывались в условиях обособленной жизни, а с другой — из славянского и финно-угорского источников. Первая категория слов, имея отношение к религиозному пантеону божеств и в целом к формам культа и религиозным верованиям, способствовала установлению у мордвы¹⁶ на этой основе специальных понятий для обозначения *духа* и *души* — морд. ойме [«обычай: ойме лисьма — душа выйдет»] [356, с. 113], вайме [эст. *vaim*, лоп. *vaimbo* — сердце] [357, с. 61]; *веры* и *культы* — морд. озкс — жертва [фин. *usco*, лоп. *ossko*, эст. *usk* — вера] [там же]; *стихийных божеств* и *явлений природы*: огонь, гром, солнце, вода, звезда, воздух. В период совместной культуры финской истории, данные продукты творческого сознания являлись типичными доминантными признаками. Автор статьи допускает, что тождественность языкового сходства на определенном этапе развития культурной истории народов возникла не случайно, но она вовсе не всегда может означать и тождество смыслов, т. к. сама дистанция эмоционально-эстетического измерения времени (чувствование) не мешает формироваться различным телесно-пластическим культурам движения. Относительная самостоятельность сохраняется и в названиях народов: угры — финны — мордва.

Вторая категория понятий имеет отношение к эстетическим и психолого-физиологическим аспектам пластической модели мышления и включает в себя такие переводы слов, которые соотносятся с анатомическим строением организма человека. Современные исследования о проникновении анатомической терминологии в другие синкретические сферы познания только начинают набирать свои обороты в этно-научной практике, в частности в медицине [464, с. 13–15]. Использование же лингвистических возможностей для определения закономерностей этнопластического стиля мышления и практической реализации творчества в танцевальной сфере до сих пор остается открытой проблемой. В рамках дискурса «эстетическое и физиологическое этновосприятие» анатомическая специфика терминов имеет бессистемную организацию, недоступную биомеханике.

Между тем попытки изучения истории мордовских диалектов, а также лингвистического анализа терминов и их общих лексем у группы народов финно-угорской семьи, предпринимались учеными неоднократно и в разное время. В большей степени они носили характер комплексной этнографии (описание быта, фольклора, традиций, промыслов, декоративного творчества, культуры, психологии).

Автор полагает, что изучение пластического вида поведения как феномена будущей танцевальной способности на основе суммирования данных терминологии по истории, этнографии, антропологии, содержит условный объект номинации. В данном случае он не претендует на системность анатомического или физиологического объяснения механизмов в работе опорно-двигательного аппарата танцовщика. В статье совершается всего лишь попытка обозначить анатомо-физиологическое и эстетическое качество познания процессов — работы сознания и органов чувств, с точки зрения самостоятельного характера их протекания в телесно-пластической и танцевальной способности этночеловека. Среди понятий такого плана, можно выделить отдельные письменные памятники, свидетельствующие о древнем состоянии языков: русское — *глаз* (морд. — сельме; марийск. — шинча; коми — син; фин. — *silma*; эст. *silm*; венг. — *szen*); *рука* (морд. — кедь, кядь; марийск. — кид; коми — ки; фин. — *kasi*, эст. — *kasi*, венг. — *kez*); *жила* (морд. — сан; марийск. — шон; <коми — >; фин. — *suoni*; коми-зырянский — сон; <венг. — >; мансийский — таан) [357, с. 66].

¹⁶ Этнос мордва делится на два субэтноса: мокша и эрзя. В тексте приняты следующие обозначения: мордва — морд., мокша — мокш., эрзя — эрз.

В системе смыслообразований финно-угорского происхождения встречаются слова, выражающие указательные формы физико-атмосферных явлений: русский – *огонь* (морд. – тол; марийск. – тул; коми – ; фин. – tuli; эст. – tuli; венг. –); *холодный* (морд. – кельме; марийск. – кылмыткаш; коми – kin; фин. – kylma, эст. – kuld, венг. –); *вода* (морд. – ведь; марийск. – вуд; коми – ; фин. – vesi; эст. – vesi; венг. – viz) [там же]. Безусловно, здесь перечислены не все элементы заимствований, которые, несмотря на процессы распада финно-угорской общности (ок. пять тыс. лет назад) и финно-волжского единства (задолго до конца старой эры), свидетельствуют о некогда едином существовании языка-основы, до сих пор сохраняющего свои черты в мордовских языках.

Обратим внимание на особую категорию значений, которые аргументируют не только плоскость природных явлений, способных изменять свою форму, состояние и протекание во времени, но и претендуют на своеобразный фундамент в анализе биомеханического состава явлений визуально-пластического происхождения. При этом важно учитывать не столько наличие формы слова, сколько ее наполнение и возможность деформировать прежние антропобиологические и/или физические структуры в пространство языка телесной выразительности. То есть речь идет о способности этночеловека понимать «границы» и делать их доступными для эстетического восприятия в рамках пластических объемов и рельефа движения. Последнее как и пространство естественной природы способно изменять свои конфигурации, но не обязательно следовать ей (природе). Именно поэтому объекты физико-атмосферных явлений (жара, холод, тепло, влага, сухость и т. д.) наиболее полно подходят для объяснения некоторых генетических закономерностей, складывающихся внутри процесса этнотанцевальной способности. Ее наиболее ранняя стадия – пластическое поведение есть не что иное, как проецируемость мотива движения через четкость соотносимых линий тела (геометрия граней движения, ракурсы, фактура, глубина и перспектива), а также отражение пластической энергии тела в движении, впоследствии способных ритмически переосмыслиться и перестраиваться. В то же время некоторые словарные происхождения терминов из разряда физико-атмосферных явлений обозначают самостоятельные бесплотные (невесомые) объемы: русское значение ветер; мокш. кожф – эрз. кошт; гром – мокш. атыма – эрз. пурьгине; облако – мокш. туця – эрз. пель; солнце, день – мокш. чи – эрз. ши [там же, с. 73]; воздух – мокш. кожф – эрз. кошт; капать – мокш. путнямс – эрз. петнямс [там же, с. 71]; таять (морд. – соламс; марийск. – шул; <коми – >; фин. – sulaa; коми-зырянский – сьл; мансийский – тол) [там же]. Уникально то, что фактически за каждым изложенным лексическим образованием (наряду с его естественной природой происхождения) стоит эмоционально-эстетическое измерение, которое позволяет разным реципиентам по-разному домысливать в голове логическое завершение образа физического явления. В свою очередь, обретающего новое качество состояния пластического объекта – монолитность *архитектоническо*-телесной формы и объемов, их конструирования, созерцания и чувствования в пространстве.

Точно также происходит «считывание» информации и в эстетическом танцевальном мышлении. Однако в отличие от повседневной иерархии пластических уровней движения, контекст изучения телесной организации и работы с пространством в танце, одновременно способствует обнаружению дополнительной ритмической, композиционной, драматургической и темпоральной театрализации языка пластики. Выделим некоторые смыслообразования, слагающиеся из двух контрастных начал языка-основы – пластики – «духовного» (природа) и «материального» (архитектура) действий: русское значение – снизу из-под – мокш. алда – эрз. алдо; внизу, под – мокш. ала – эрз. ало; вверх, наверх – мокш. вярй – эрз. верев; впереди – мокш. ингеле – эрз. икеле [там же]; весь – мокш. сембе – эрз. весе [там же, с. 73].

Не лишены эстетического качества пластики, а также фактурности плоскостей и объемов значения таких слов, как: русское – красивый – мокш. мазы – эрз. мазый; быть, находиться, стоять – мокш. ащемс – эрз. аштемс; навзничь – мокш. – кунф – эрз. кунст [там же, с. 71]; дряблый, обвисший, вялый – мокш. пужф – эрз. рипаня; острый – мокш. оржа – эрз. пшти; очень, сильно – мокш. пяк – эрз. пек; большой – мокш. оцю – эрз. покш [там же, с. 73]; сломаться – мокш. синдевомс – эрз. сивемс; голый, нагишом – мокш. крхтапа – эрз. кепе-штапо, штапо; накрыть с головой, закутать – мокш. комачамс – эрз. копачамс; мелкий – мокш. маця – эрз. мазя; поистине, действительно – мокш. афкукс – эрз. алкукс [там же, с. 72].

Все перечисленные термины с учетом их комплексной интерпретации, имеется в виду в результате их возможной и/или потенциальной встраиваемости в эмоционально-эстетическую форму измерения времени (выразительную жизнь музыкального, песенного или драматического действия, а также ритма и цвета, состояния света), способны объяснить функциональность непрерывного потока энергии пластического движения. Этот поиск ритмической, геометрической и орнаментальной

сущности этнопластической композиции выстраивается: от плотности (физическо-биологической) к бесплотным (физиологическим и аналитическим) объемам – ощущениям. В целом, о названиях большинства терминов в финно-угорской группе, имеющих общую переходную лексему и объединяющих визуально-пластические виды телесной формы (поведения) и конкретно танцевальную иерархию движений, судить достаточно сложно.

Приведем другой ряд примеров анатомо-физиологической терминологии в группах эрзянского и мокшанского языков, обозначающих заимствование отдельных словарных основ, характерных для этнопластической модели мышления: голос (мокш. – вайгяль; эрз. – вайгель); язык (мокш. – кяль; эрз. – кель) [там же, с. 71]; кость (современное значение: общемордовские слова – ловажа; мокш. – трупп, мертвец, эрз. – кость) [там же, с. 72]; глагол – «исчезнуть» (мокш. – имамс; эрз. – ёмамс) [там же, с. 71].

Перевод глагола «исчезнуть» демонстрирует несколько значений – «погибнуть» и «пропасть». Родственность данных образований любопытна не только с лингвистической точки зрения, но и с позиции соотношения культурно-исторических событий этноса, и биомеханики явлений. Так, известные в этнической ритуальной практике мордвы феномены: «маска», «заместитель» (сидящий на стуле и исполняющий «роль» умершего; в некоторых местностях эту же функцию выполняли кукла или элемент одежды), «вельхтерда» (свадебное покрывало невесты) и др., включая недифференцированные перемены биологического пола (молебны посвященные сохранению урожая, продолжению рода), показывают как в сущности человек-физический способен преодолевать в самом себе несколько стадий перерождения. В отдельных примерах социализации процессы «обновления» (физически «исчезнуть» и «пропасть», чтобы перейти в новое биологическое духовное эмоционально-эстетическое измерение, состояние и/или ощущение) выступали необходимыми культурными формами этногенеза. Ведь дело тут даже не во внешней этнической перемене облика человека или его способности впасть в своеобразный «транс», сколько во внутренней способности концентрировать энергию тела, направленную на приобретение (свершение) желаемого результата действия. Подобное измерение пространственно-временной иерархии выражается в организации комплексного аналитического строя телесной пластики. С одной стороны, он зависит от индивидуального источника происхождения и восприятия человеком ритма и смысла конкретных исполняемых действий в пространстве, а с другой – от готовых языковых способов и приемов коммуникативной условности, устанавливаемых этнической традицией и табу. И в первом (свободное ощущение), и во втором («навязываемое» извне событие) случаях вырабатывается определенная рефлекторная, психологическая, мускульная и анатомо-мышечная память, с той только разницей, что степень активности каждого реципиента будет зависеть от степени значений и задач концентрирования его же собственного воображения.

Таким образом, смысловая нагрузка термина «исчезнуть» уникальна с точки зрения предмета его наполнения и интерпретации. В пластике явлений человеческого тела феномен темпорального времени этого глагола можно представить через различные контактируемые планы и идеи выражения языкового строя пластики, приближенные по своим функциям к звуковым, световым или осязательным, т. е. скульптурным формам восприятия движения. В данном конкретном случае термин «исчезнуть» трансформируется в некий визуализируемый знак, который только подводит к основному мотиву означаемого действия. Тогда как само означаемое им становится планом понимания этого содержания и выражения – собственно пластический образ.

В современной интерпретации (в частности характерной для театральной среды) значение слова «исчезнуть» достаточно гибко приспосабливается к объекту художественно-эстетической категории «перевоплощение». Иными словами своеобразному этапу жизни (энергетическому пребыванию) исполнителя в сценическом образе. Вместе с этим «перевоплощение» переворачивает принципы аутентичного «исчезновения». Его отличие от фольклорного периода [см. : 144, с. 4–5] этнической истории человечества очевидно и глобально, поскольку последнее, вероятно, менее всего подразумевало специально поставленное мастерство образно-художественных идей и технологию изображения пластики. Наоборот, это было «безактерское» и «безтеатральное» измерение эмоционально-эстетического времени. Прикладной уровень эстетического и физиологического познания пластики, как своеобразное коммуникативное отклонение невербального типа функционирования «речи» и/или «высказывания», заслуживает особого глубокого и самостоятельного исследования, тем более в культурных взаимодействиях и словарных заимствованиях, происходящих в этнических диалектах.

Нельзя настаивать на том, что в системе законов биомеханики все выше обозначенные условные группы терминов (тем более что они имеют привязку к определенному источнику происхождения символической деятельности в языке-основе) будут выражать один и тот же смысл

физической эмоции или сознательно прочувствованное содержание действия. Но в основе их (слов) в буквальном смысле содержится один и тот же источник *происхождения языка пластического движения, его возможная генетическая память (через механизмы запоминания, фиксации и «проговаривание» мотива) пластического текста*. Двойственная природа языка знака указывает на то обстоятельство, что язык зависим от того что ему предшествовало, но только благодаря ему и можно понять и объяснить специфику значений, происходящих внутри механизмов работы культурных текстов. Между языком знаком и собственно воспроизводимым действием существует некая дистанция восприятия, способная реализоваться с помощью различных средств художественной выразительности и, вместе с этим, продиктованная различными временными аспектами, источниками текста и лексическими основами. Специфика языка знака телесного (невербального) проявляется в пространстве пластической организации через эмоцию и душевное побуждение, через энергию глаз и тела, через продуктивное содержательное действие рук и внутренние мускульные линии голоса, а также вызванные в результате данных процессов рефлексивные качества мышечной механики тела. Последние не лишены воздействия климатообразующих и ландшафтных факторов, а также сложных химико-физико-биологических явлений. Наконец, через осознанные элементы телесного контактирования и особую организацию движения во времени и пространстве, а значит и особое психическое и физическое реагирование, ощущение солнечной энергии и воздуха во всевозможных импульсах эмоционально-эстетического измерения, первоначально востребованных человечеством на стадии понимания древнего космического ритма.

Таким образом, можно предположить, что корневые лингвистические основы на определенных этапах культурно-исторического развития народов совпадают не случайно. Объединяя в себе географические, психологические, культурные и эстетические комплексы значений, в некотором смысле они подтверждают условия и специфику становления языкового строя телесной пластики. В нашем случае это лингвистическое обогащение происходит в рамках славяно-русско-финской формы. Постепенно из элементов быто- и жизнеподобия, а также обусловленности их физико-атмосферными явлениями среды вырабатывались уникальные анатомо-физиологические комплексы сознания и ощущений, архитектурные объемы и фактуры плоскостей движения, наконец, формировались аналитические комплексы восприятия отдельных составляющих признаков этнопластической коммуникативной среды, без которых не мыслимы законы биомеханики в современных этноценнических культурах пластики – «исполнительских (синкретичные формы: физиологических и психологических вокально-музыкальных, танцевальных и драматических) театров».

Тема № 5. Значение этнопсихологических связей в адаптации и сложении художественного стиля (на примере русских и субэтнос эрзя и мокша)

«А вот в отношении взаимных представлений эрзян и мокшан, – уточняет С.И. Баляев в перв. десятилетие XXI в., психологическая дистанцированность гораздо больше, чем «положено» иметь родственным в этническом отношении общностям» [21, с. 65].

Вместе с этим, благодаря уникальному методу этнопсихологической разработки коэффициента диагностического анализа, проводимого тем же ученым на территории Мордовии, известно: «...сравнительно высокой эмоционально-оценочной основой для взаимоотношения между этническими (субэтническими) общностями обладают русские <0,52>, с одной стороны, и в равной степени эрзяне и мокшане <0,51> – с другой. Это означает, что и русские респонденты, и мордовские в равной степени психологически готовы к взаимным контактам и проявляют значительный потенциал межэтнического взаимопонимания» [там же].

Диагностирование этнопсихологических реалий территориально соседствующих друг с другом субэтнических групп мордвы дает основание предположить, что ввиду специфики толерантного отношения (с небольшим опережением к иноэтническому элементу у русского населения), сложившаяся этническая идентификация на территории Мордовии оказывается в наименьшей зоне риска, подверженной режим дифференцированным границам изоляционного типа культурной ассимиляции. Следовательно, как и русские, характеризующиеся «открытостью своей культуры» [там же], субэтносы мокша и эрзя, в целом, могут быть свободно расположены и адаптированы к полноценному объему этнопсихологических значений восприятия. В частности, таких как художественный стиль исполнения и пластические заимствования элементов языкового строя внутри своих этнических групп.

Тема № 6. Специфика кроя костюма как антропологический и эстетический указатель в формировании телесного этнопластического движения

В данном случае феномен становления этнопластической танцевальности можно представить как логический ряд элементов и преобразований, разворачивающихся в цепи структурных элементов визуального невербального текста. Рассмотрим, как проявляет себя императив «этнопластической деформации» с точки зрения костюмной специфики: первое – историческая функция конструирования костюмного комплекса мордвы [см. : прил. Е., темы №5, 7]. Второе – исторический крой платья, формирующий специфику перспективного пространства-времени телесной пластики и ее физиологического пропорционирования.

Определенным показателем качества измерения смысловых аспектов в образовании этнопластической структуры мышления у мордвы представляется творчество прямого кроя, а также прямых (варианты линейных) и полуovalных видов технической композиции вышивки. Кстати, именно в славянских танцевальных культурах отмечается преобладание в композиции танца линейных рисунков – линия, шеренга, ряд, колонна. Им можно противопоставить *асимметричность* (китайская традиция) и *одноплановость* рисунков (индийская культурная традиция).

Создавая непрерывность эстетического восприятия, варианты композиционной техники кроя и рисунков этнического костюма выступают устойчивой базой для формирования (начала и завершения) движения в пластике тела. Соотнесем между собой направление традиционной формы кроя и пластическое движение.

Эффект удлиненного силуэта кроя с активно расшитым рисунком на груди – это всегда центральный эпизод эстетического восприятия традиционной мордовской одежды. От него перемещается этюдная линия композиции орнамента по всей геометрии плана костюма. Наиболее яркая группа вышивки (имеется в виду не только по цветовой гамме, но и по насыщенности композиции) присутствует на передней части платья. Предположим, что и выразительность пластического эффекта сосредотачивается именно на открытых зонах графического аккомпанемента тела – анфас, а не профиль. Подобное смыкание метода пластической композиции костюма и пластической выразительности тела посредством положения корпуса «прямо» либо полуразворотов с односторонней спецификой фронтального смещения (организация движений головы, рук, ног относительно их единственной стержневой основы – корпуса) присутствует едва ли не во всех традиционных выразительных формах славяно-русской культуры. Выделим особенные качества стиля координации, характерные для этнопластической структуры мышления в танце мордвы.

Во-первых, преобладание фигуральных (т. е. близких к геометрической четкости) и графических (резких – мягких, тяжелых – легких) форм, природных (жизнеподобных) – ритуализированных, бытовых или условных (вымышленных), а также самодостаточных *скульптурных* и многих других фактурных линий в конструировании *вертикальной основы* пластического рельефа танцевальных движений. Наиболее активно эти качества текста проявляются в аутентичных способах воплощения пластики: корпус, руки, ноги – все двигается в единой манере. По сути, подобное физическое перемещение исполнителя в пространстве, когда движение всех частей тела сорганизовано на работе мышц вокруг зоны позвоночника, можно назвать «*описательным*» способом. Оно характерно для всего среднего пояса (евроазиатских) театральных культур и является определяющим фактором в создании художественно-эстетической формы мышления для мордовского этноса. *Во-вторых*, «сплошная» горизонтальная пунктуация пластической основы как эффект синтетического исполнительского стиля, почти отсутствует в танце, за исключением плоскости работы рук и стоп. Форма прямого кроя костюма постоянно удерживает тело исполнителя в геометрической измерительной проекции – вертикаль. Она же выступает своеобразной «мерой» физиологического пропорционирования телесной пластики. Активное вертикальное специфицирование танцевальной плоскости тела и движения относительно горизонтальной плоскости выделяется не у всех народов. Например, у южных народов, импульс доминирования пластического рельефа сосредоточен именно в зоне позвоночника, а выразительность пластического центра у исполнителей в индоевропейских танцевальных культурах – на мимике лица, пантомиме и жестах как тончайшего пластического искусства в декламации рук. Отсюда, возможно, диктуются и другие генетические связи происхождения пластической телесности у мордвы. *В-третьих*, при соблюдении вертикального положения тела, прежде всего статичного в зоне позвоночника, возникают наименее динамические схемы и резервы (имеется в виду в физико-биологическом соотношении) развития движения, способные активно реагировать на мышечные изменения тела (например, голос; не путать с вокальной мимикой). Подобное качество *бытового* стиля этноисполнительской манеры мордвы достаточно самобытно и отличает его от других народностей. При строгом соподчинении частей единому целому стержню – вертикали не характерно проецирование контрастных и противоположных друг другу смен пластических и дыхательных фаз движения. Относитель-

ная же ограниченность средств и планов телесной танцевальности у мордвы проявляется не только по отношению к доминирующему (физиологическому) центру пластической выразительности – позвоночник (преобладающему у южных народов), но и по отношению к языковой стилистике исполнительских культур соседних народов, исторически и географически проживающих вблизи расселения с ней. Возможно, по этой же причине, зоны выразительности в танцевальной пластике мордвы провоцируются не рождающими центрами энергии движения (традиционно лицо, глаза, кисти рук), а исходящими, как следствие, синтетическими импульсами телесной деформации.

В эмоционально-эстетическом плане измерения этноисполнительской специфики эти зоны акцентирования танцевального ритма у мордвы традиционно сосредоточены в «отвлекаемых плоскостях» условного типического рельефа пластики, в частности, как шумяще-звучащее вспомогательное приспособление костюмного комплекса, действующего на уровне плечевого, бедренного или поясничного отделов. Можно предположить, что энергетические центры рождения танцевальной пластики у мордвы были заложены не столько в технической стороне самого танцевального движения (пластическая вибрация, пунктуация и точность ритмического сосредоточения), сколько в архаических способах синтетического «речевого» интонирования. Именно эта степень «инаковости», возникающая в границах перспективного пространства-времени разыгрываемого синкретического действия, способна создавать и моделировать новый вид культуры пластического мышления – танец.

Наконец, мы подошли к главному. В различных вариантах, напряжение и расслабление мышц диафрагмы рождает физическое ощущение движения. Даже спонтанное звуковое реагирование и его отражение при неоднократном повторении (в частности, в определенных условиях этнокультурного события – обряд, ритуал, пляска) способно вырабатывать механический рефлекс мышечного ритма (скорость и темп протекания) движения. В свою очередь, последний феномен неразрывно связан с определенными формами биологической настроенности и психологической подготовленности этночеловека, его жизненным практическим и духовным опытом и именно эти качества в совокупности выступают органической способностью для воплощения выразительной линии пространственно-визуального контакта (мимика, жест, амплитуда и энергия движения) в пределах пластического тела. Как правило, у каждого народа рефлекс мышечного ритма (реагирования) свой, но всегда совпадающий с силами и волей ритмов природы, так называемый естественный биоритм движения.

У мордвы, как и во многих других антропологических комплексах переходных групп нароодообразований (а именно восточноевропейского и славяно-русского типов), центр энергетического напряжения движения находится не в зоне позвоночника (хотя все координирование и смещение телесной выразительности происходит относительно него), а в плоскости солнечного сплетения. Вместе с этим у мордвы выделяются самобытные энергетические центры рождения движения, продиктованные спецификой вокальной мимики и голосоведением. Это плоскость линии грудной диафрагмы, захватывающая мышечную рефлексию рук и плеч. Кроме того, если учитывать, что неотъемлемым атрибутом этнической одежды у женщин эрзян до нач. XX в. являлось обязательное ношение пуляя, то допустимо, что и не вполне свободная амортизация коленного сустава – почти всегда статичное и слегка присогнутое положение ног, также выступает естественным признаком деформации и выражением новой способности телеснопластического уровня движения. При этом неважно, что означает механика действия: покой, статику или динамику передвижения, центр тяжести тела исполнителя уже смещается в зону бедренного отдела. Специфически важным физиологическим пропорционированием стопы при функции согнутого колена будет являться всегда «плавающая» активность размещения силовых линий центра тяжести. При задействовании: а) всего анатомического аппарата «подошвы» (равномерное распределение силовых линий, но при этом глубокое «провисание» линии коленного сустава), б) пальцевой (корпус явно подается вперед) или в) пяточной (амплитуда корпуса слегка отклоняется назад) зон. Именно «плавающий» и едва заметный характер динамической активности стоп позволяет достраивать разнообразие плоскостных уровней движения корпуса в единой симметрии и удержании равновесия тела, относительно физиологического согласования естественных анатомических смещений. Не остаются в стороне от этого воздействия и выразительные планы невысокого шага и монотонной активности стоп, с чередованиями небольших наклонных амплитуд корпуса (вперед, назад или в сторону). Исключение составляют сюжетные мотивы построения движения, в которых большие наклоны корпуса являются закономерным следствием темпорального развития типической основы и условности языкового строя этнопластической ритуальной образности. Следовательно, создавая пластический «лабиринт» телесной организации, при котором диафрагма, корпус и бедренный отделы становятся определенными ресурсами техники движения для рук, ног и головы, они же выступают и источниками рождения его ритмического фундамента (не путать с понятием блуждающих энергетических центров рождения движения).

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ В РОССИИ НАЧАЛА XX в.

Тема № 7. Конструирование танцевального субъекта в концепции Н.Г. Легата

В России Н.Г. Легат разворачивает значительно шире методологическое поле в конструировании идеи телесного танцевального субъекта. Он вносит различимое представление, прежде всего, в саму механику действий (мышечная анатомия) танцевальной телесности. Согласно ей *форма* (учебный вид движения) и *образ* (сценическая речь, слагаемая из тонких нюансов ритмико-синтаксического строя языка танца) *не есть одно и то же*. Это отличие диктует в танце *форма приема и ее содержание*. Благодаря педагогической практике Легата, становится понятно, что тело субъекта танцевальной деятельности, помимо обладания исключительной эстетической формой и порядком, прежде, должно иметь правильно развиваемую *анатомическую конституцию* (способы ее достижения будут зависеть от индивидуального физического типа сложения исполнителя), а только затем образно субстанциональную иерархию танцевальной телесности. Образуется такая автономная область знания академического классического танца, как методическое построение и исследование «мышечного» упражнения [см. : 228, с. 81–83] – феномен прообраза будущей биомеханики.

Тема № 8. Особенности формирования частного хореографического образования в России

Педагог и хореограф–новатор А.А. Горский, выступая за развитие системы частного хореографического образования в России, полагал, что данный уровень учреждений способствует эффективной реализации теоретических и практических идей методического центра московской школы. После Октябрьской Революции в Москве в балетных студиях (Л.А. Алексеевой, К.А. Бек, Н. Глан, В. Майя, М.М. Мордкина, И. Чернецкой и мн. др.) получают развитие совместные программы по классическому танцу и ритмической гимнастике Э. Ж.-Далькроза (или как ее еще называли в России «гармоническая гимнастика»). В 1919 г. Союзом частного балета была основана Первая школа балетного искусства Э.И. Элирова. Из нее в 1920 г. выпускается труппа «Молодого балета», для которой Горский специально ставит спектакли «Тщетная предосторожность», «Крепостная муза» и др.

Массовость и общедоступность – это были первые нестандартные признаки и подходы (в том числе эстетического и этического порядка), выявляющие новые связи мышления и тела танцующего субъекта. В России советского времени подобное понимание эстетической предметности, действительно, расширяло пластические и пространственные границы гармонизации личности сущностью эмоционально-двигательной природы танца, но ограничивалось исключительно на его работе с пространством, а не на работе со смыслом движения. Спорт и мюзик-холл как идеалы новой культурной ситуации, продолжали жить даже после решения Моссовета в 1924 г. закрыть большинство частных студий (в 1930 г. этих проектов и вовсе осталось единицы). Однако главные достижения в концепциях западных «нетрадиционалистов», состоят даже не в оценке признания или непризнания их в России, а в самом повороте к масштабному пониманию танцевального процесса как пространственного и временного феномена. О нем стало возможно размышлять одновременно и как о социально-бытовой действительности, материализующейся в доступных смыслах реальности, и как об интеллектуальной данности.

Тема № 9. М.М. Фокин в поиске актуальных сторон художественного метода классического танца

Художественный метод <М.><М.> Фокина выводит понимание классического танца на новый *идейный уровень* содержания балета. Часто, основными действующими персонажами становятся не актеры, а *стиль произведения*, точнее, сам процесс его создания – актуальность авторского мышления. Так, в балете «Шопениана» нашли яркое воплощение трансформации культурных событий первой пол. XIX в., и связанные с ними открытия в балетной академической хореографии. Это и атмосфера театра, и идеи романтизма, технология танца на пуантах Ф. Тальони, маэра и мастерство исполнения М. Тальони, ее костюм, декор, украшения и мн. др. При всем этом,

главным героем является сам автор. «Шопениана» оказалась тем миром – уходом от реальности, которую в XX в. по-своему мифологизировал Фокин. Осовремененный романтизм был откровением времени и стал откровением для самого автора, что означало «уход» в свободную поэзию «духа» и метафорическое действие человеческого бытия, разворачивающего субъект-ситуативную целостность смыслов.

Профессиональный субъективизм авторства Фокина состоит не просто в том, что он талантливо «почувствовал» и переосмыслил эпоху танца Тальони, автор не забывал о времени, в котором он жил сам. «Мультиплицируя» гравюрную хронику балетной эпохи Марии Тальони, Фокин заново раскрыл искусство мимической культуры персонажей. В ней присутствует подчеркнута естественная бледность лица, «спящий», отрешенный взгляд танцовщиц. Если сравнить мимику артистов балета во время исполнения *adagio* в начале XX в., то она кардинально отличается от мимики конца XIX столетия. Прежде всего, ушедшим в себя взглядом танцовщиц (подобно тому, как это делают музыканты). Например, в балете «Лебединое озеро» М. Петипа танцовщицы еще работали *adagio* со светлой (иногда «пустой» и ничего не обозначающей) улыбкой на лице. Мимика исполнительниц в «Шопениане» – это туманный взор и естественная природа темных кругов вокруг глаз (Т. Карсавиной), опущенный вниз взгляд (А. Павловой), печально опущенные углы губ (юной О. Спесивцевой). Л.Д. Блок называла стиль мимики балетов Фокина «шопенианское лицо». После Фокина все *adagio* балетных спектаклей, в том числе и во вновь исполняемых традиционных классических балетах Петипа, звучали иначе, но до «Шопенианы» так исполнять сценическую академическую хореографию не умели.

Фокину удается проработать художественные достижения балетной эпохи Романтизма, приспособив их к современной цивилизационной и культурной действительности начала XX в. Это выражается в неоднозначности авторских оценок и суждений, существовавших в литературной и критической среде.

Советский поэт В. Маяковский написал о сильфидах («Шопениана») Фокина грубо – «сильфида», что, возможно, отображало кризис и пороки человеческой морали (сексуальный бум), охватившие современное европейское общество. Что же касается «внешней» стороны режиссуры спектакля, то академические танцовщицы, впервые выглядели со сцены так, как будто бы они находились в реальных жизненных условиях и проживали естественно биологическое, а не театральное (условное) или художественное (образное) время. Все это, с одной стороны – доказательства нового понимания художественного реализма в балете, а с другой – исключительно индивидуальный выбор образного строя произведения.

Чтобы понять ключ к «новому» композиционному и сюжетному решению хореографических постановок Фокина, необходимо учитывать то, что он не ломал, а достраивал общую линию великих классических произведений. Однако видел в ней иную структурную логику художественного образа. К примеру, в «Шопениане» образ Сильфиды, в отличие от образов Виллисы и Баядерки, не персонафицирован в балете. «Дух воздуха», изначально предполагающий бесплотность, невесомую объемность и невидимость, в буквальном смысле не требовал усилий и мастерства гримеров. Он не тяготеет к оценкам ярко выраженной (типичной) характеристики или персонажной значимости фигур, тогда как Виллисы и Баядерки [см. : 19, с. 88–98] в традиционных версиях балетов имеют четко разработанную драматургическую функцию (конкретная личность).

Образ Сильфиды не трансформируется, т. к. он изначально не имеет «плоти». Сильфида «не страдает», «не умирает», «не воскресает» и «не мстит», потому что она является духом – Духом воздуха. В начале XX в. именно этот художественный подтекст, не требующий многократных перевоплощений и трансформаций образа, определяет эстетическую рациональность субъекта действия в глубоко скрытой телесной психологической реальности, относительного его видимого поведения. Эта эстетическая субстанция становится актуальным регламентом для «нового» исполнительского стиля академических танцовщиц, порожденного пространственным строем одноактного классического балета и интеллектуальной формой пластического языка хореографии.

Тема № 10. «Эксперимент» как условие, средство и образ мысли

В России официально новая школа хореографических исследований движения и тела – «шпудии» не получила (например как в Германии) статуса развития национального движения искусства и долгое время не имела положительных результатов. Новаторство и эксперимент, как источники, расширяющие пластическое визуальное пространство языка невербального текста танца носили, скорее, «локальный» и хаотичный характер, нежели системный и закономерный. Однако в отличие от Запада в России эстетические концепции экспрессионизма, конструктивизма и абстракционизма как первые

поэтические опыты «с» хореографией и «в» хореографии получили переосмысление не только на уровне планов изучения вне-танцевальных и свободных формотворческих законов движения, но и на уровне художественных координат академического балетного театра. До этого переломного исторического момента (рубеж XIX–XX вв.), как известно, поэтико-симфоническое повествование танцем в рамках романтического стиля балетной хореографии и системы академических позиций, зависимых от содержания музыки выстраивал М.И. Петипа, после чего вновь произошло переосмысление архитектурной и смысловой структуры балетного текста. Они становятся изобразительно и выразительно доказательными: устанавливается связь между лексическим потенциалом и системой обозначения движения, коррелируются вербальный, временной и визуальный континуум. Этот новый этап хореографии в России исторически имеет разные формы. Аналогия этнического стиля поэтизации и живописного начала в танцевальном искусстве очевидны для творчества К.Я. Голейзовского. Вне канонической традиции жанра романтической хореографии в балете работает Ф.В. Лопухов. По-своему стремится найти и передать символическую образность хореографического движения М.М. Фокин. В театральном «событии» действия хореограф почти на грани сочетает бытовое, фольклорное и мифологическое понимание темы пластического танцевального движения. При этом механизмы лиризации академической пластики и фигуративная иконографичность музыкально-поэтического стиха являются основными ориентирами при построении языкового строя хореографии в балете. Аналогично концепции немецкой эстетики свободного танца «пространство, время, сила (энергия)» (автор Р. фон Лабан), в экспериментальных концепциях Лопухова и поздних работах Фокина тело также перестает быть инструментом движения и музыки. Оно само есть и музыка, и изобразительная образность, в пределах которых визуализируемое пространство танцовщика движется вместе с его телом, а не зависит от позиций или содержания музыки.

Именно эта многоуровневая конструкция балетмейстерской методологии авторов так очевидно просачивается в классические и неклассические театральные структуры современного творчества хореографов: сценическая режиссура и драматургия, построение композиции рисунка движения и композиции архитектурной плоскости балетного танца, наконец, общего симфонического взаимодействия пространственно-визуальных компонентов текста.

Однако следует верно трактовать источники и средства, связанные с авторскими художественными открытиями (приемами и способами работы) в истории мировой балетмейстерской преемственности. Историческая практика балетного театра доказывает, что отход от канонической традиции академической системы танца рождает новый тип драматургии, стиль повествования и язык хореографии – «иную» визуальную образность художественного текста, не зависящую от национально-стилевых или жанровых границ этнопластического исполнительства, сложившихся в географии художественных объектов академического искусства. Эксперимент, как образ мысли или постановочный режиссерский ход, был свойствен многим легендарным балетмейстерам. Однако М. И. Петипа, работая над созданием поэтической формы и структуры балетного произведения, официально не заявлял о них, как об «эксперименте». Между тем именно в пределах визуально-пространственных принципов танца рождались внутренние (мыслеформа) и внешние схемы (рисункография индивидуальной пластики и общей композиции групп и т. д.) смысловой сверхзадачи творца – поэтизация сценического хореографического действия. Даже такие формы как «танец в характере» (балет «Эсмеральда» и мн. др.) и «танцевальная пантомима» проходят через опыты зримой графики и визуальной поэзии выразительности новаторского для того времени хореографического письма – приемов лирики и лиризации.

Таким образом, в новой артикуляции архитектурного пространства (симметрия форм), а также в работе с движением и конструкцией балетного произведения, в целом, активно шел процесс особого подхода к созданию музыкальной выразительности строя поэтического текста. В этом же ключе построения художественного опыта рождаются симфоническая образность и симфонические приемы танца и ансамблей. М.М. Фокин является ярким представителем и преемником наследия классических приемов работы М.И. Петипа, но представляет иную художественную грань авторской инициативы. Этот проект визуальной поэзии танца иначе можно трактовать как образец решения жанра ассоциативной балетной пластики в духе импрессионизма («Умирающий лебедь», «Петрушка», «Шопениана», «Видение розы» и другие хореографические работы). При этом Фокин тоже не говорит о своих открытиях как о синтетических опытах в области поэтической формы академического танца. И только в систематике нового типа происхождения исполнительской культуры одновременно можно выделить и элемент внешнего перестроения академического классического танца в балете, и перестроения всего антропологического ствола западноев-

ропейской культуры балета. Таким образом, чтобы воплотить новую сценическую «акцию» танца в художественную реальность, артистке А.П. Павловой надо было не только освоить свободную изобразительно-выразительную пластику рук (необычную по тем временам), но и войти в определенное психофизиологическое состояние: внутренне ощутить фигуративную образность и семантическую значимость новых языковых линий в плоскости музыкальной ритмизации иконо-хореографии. Следовательно, можно утверждать, что изменение Фокиным условий проведения композиционной темы движения повлияло на рождение нового приема (метода) балетмейстерской работы, с которым связаны важнейшие особенности эволюции стиля и обновления художественно-эстетической ценности языка классического танца в балете. В данном случае происходит изменение не только во внешнем измерении сценического пространства-времени – визуализации поэтической образности и пластического смысла танца (эксперимент «в» движении и «в» пространстве, а не «с» как у Петипа), но и во внутреннем перестроении механизмов изобразительного лексикона, требующего от зрителя – со-участия (а не про-чтения) и определенных усилий понимания – расшифрование смысла.

Тема № 10а. Перевод текстов из книги: Levinson, Andre. *Zum Ruhme des ballets Leon Bakst in wort und bild* / Andre Levinson. Mit einem Nachwort von Eva-Elisabeth Ficher. – Harenberg : Kommunikation, 1983 [417].

**Андрей Левинсон «Во славу балета»
биография и иллюстрации Леона Бакста; послесловие Евы-Элизабет Фишер**

С. 20

Весомый вклад внесло общество художников и каллиграфов, которое заинтересовало мальчика <Л. Бакста. – Н.Д.>.

Андрей Андреевич был...воодушевлен. Когда он проходил по залу для рисования, беспрерывно рассказывал ученикам о жизнях великих художников, их спорах и триумфах. Он пробудил потаенные увлечения маленького Бакста.

С. 23

Концепция этого натурализма, который служил социальным и гуманитарным идеям, этой программы, которая позволила осуществить выставку с помощью художников из пресловутого общества, была так же его. А также: <В.> <В.> Стасов, тот самый напыщенный критик, который подготовил для <М.> <П.> Мусоргского либретто к опере «Хованщина», привел Антокольского в мир русской истории. Так <М.> <М.> Антокольский с его скульптурами из мрамора и бронзы стал «иллюстративным историком». Он создал такие скульптуры как «Иван Грозный», «Нестер летописец», «Петр Великий» и «Ермак». Ссылаясь на психологию, придумал скульптуры «смерть Сократа», «Спиноза», «Христос перед судом народа». Все эти монументальные фигуры, которые потрясли современников, сейчас не имеющие значения куклы.

С. 56

<С.> <П.>Дягилев решительно нанял небольшой состав в театр. И сразу стало получаться. Всеволожский, директор императорских театров, покинул свой пост, которого он держался. Знатный вельможа, человек вкуса, делал эскизы большинства костюмов для опер и балетов; в значительной степени изменил русский и иностранный репертуар <П.> <И.> Чайковский, и порекомендовал <Р.> Вагнера. Его окружила элита. Мариус Петипа, великий балетмейстер, держал русский балет в своих руках. Блестящая молодежь, обратившая на себя внимание, едва закончила школу всемирно известных итальянских виртуозов.

Тема № 11. Творческие формы энергии в восточно-азиатских театральных культурах

В своей работе мы опираемся на фундаментальное исследование режиссера, педагога-практика и ученого в области технологии актерского творчества и организации творческого процесса актера в условиях театрального представления Э. Барба (сподвижник Е. Гротовского, основатель

Один-театра, Дания). Барба вводит в технологию актерского творчества понятия: «обыденное» и «экстра-обыденное», «расширенное тело», «энергия, которая может быть подвешена», «анимус и анима» и ряд других, выявляя значимость культурно-исторических практик и логическую цепочку конкретных приемов, стоящих за ними в восточно-азиатской театральной традиции.

Наиболее распространенными качествами энергии считаются те, при помощи которых азиатские исполнители достигают *равновесия амбивалентности*. Это противоположные полюса энергий *анимус* (жесткий, крепкий, сильный) и *анима* (мягкий, тонкий). Например, в традиционном индийском искусстве танца, исполнители оживляют движения обоими видами энергии – *ласья* (то же что и анима, включая стиль грациозный) и *тандава* (то же что анимус, включая стиль мощный), избегая прямой связи между персонажами разных полов. От этих видов энергий происходят те же две категории танцевания, образуя одноименные стили. Энергии твердости и мягкости существуют и у балийских актеров, для которых разные классификации *байю* (что в переводе «ветер, дыхание») означают разные стадии вступления энергии в свою активность. Байю – это сложный путь динамической готовности исполнителя, отображающий схему «течение и противотечение» [цит. по : 23, с. 122]. При всем этом байю является основной силой, наполняющей все тело, а ее потоки – керас (мощь) и манис (мягкость), создают нюансы многочисленных вариаций. Энергии *анимус* и *анима* направлены на выработку *внутренней техники сознания* актера, в которой соединяются противоположности не столько как притяжение «+» и «–», сколько как *интерактивные* взаимодействия полюсов, возникающие между телом и его «тенью». Именно поэтому применение значения «сексуальности» к данным смыслам энергии исключено.

Актерский опыт балийского исполнителя начинается с формы точечных физических импульсов, интенсивности позиций, качеств напряжения энергии, по результатам достижения цели которых, он уже способен изменять обыденное поведение, «убивая» свой естественный ритм и адаптируясь к новому «искусственному» поведению. В данном случае, так или иначе, речь заходит о построении и воплощении пространственной акции *природы сценического действия, когда энергия, растягивая время, перестраивается в энергию «формы»*.

В азиатской классической театральной традиции такой тип энергии называют «подвешенной энергией». В ней сосредотачиваются все импульсы готовности исполнителя: состояние мысли, физико-физические силы, ментальность, духовность и т. д. Наиболее полный термин, вмещающий в себя указанные характеристики – *сатц*. Он есть принцип любого физического действия, прорабатывающий: 1) исходное положение тела в пространстве, 2) ходьбу, передвижение, 3) процессы переходов (*transition*) тела из одного положения в другое, замены одного уровня – другим, одного направления – другим (*тангкис*), 4) выразительность [подробнее см. : там же, с. 111].

С этой точки зрения, можно утверждать, что академический интеллект в системе театрального танца предполагает примерно ту же номенклатуру действий при построении движения и тела в пространстве. Однако если обратить внимание на уровень сатц под номером три – тангкис (в основном быстрая смена микродвижений), то его функциональность позволяет избегать повторения уже существующего ритма, т. е. его цель создавать каждый раз вариации нового рисунка одного и того же движения. Этот принцип, определяющий генетическую «статичность» форм в академическом мышлении (в особенности в западноевропейской балетной культуре), впервые в сценической практике танцевального академизма примется активно развивать Ф. В. Лопухов. И далее, *тангкис* (в нем заключена энергия *керас*) классифицируют в зависимости от качества энергии (*манис*, алус – мягкий), по форме – *селейог* (т. е. пластичности, растворимости и текучести), но также часто сравнивают и с *пунктуацией*. Она означает «знак» (точку) и призвана разделять общий поток сливающихся «интонаций» между собой, одну пластическую фразу от другой, не давая распасться смыслу в потоке общей информации.

Тема № 12. Понятие культуры тренинга в евразийской театральной традиции

На современном этапе развития синтетических пластических театров кодированность теории «мера» и/или «позиция» настолько велика и имеет неординарные полюса художественных смыслов, что логичнее начать поиск от обратного – со значения *упражнения* и *тренинга* как замкнутого в себе метода эксперимента в пределах визуальных пластических практик. В современной педагогике актерского мастерства практический тренинг – «мера» имеет огромное значение в воспитании навыков художественной исполнительской культуры «речи», в которой появляются функциональные установки

различного анатомио-физиологического плана: переходы от внешних физических действий к внутреннему монологу, состоянию и симбиозу характерности движения.

В Евразийском историческом контексте тренинг возник как необходимость для театральных экспериментов. Вся система К.С. Станиславского оперирует к тренингам, чтобы показать не голословность, а результативность теоретико-практических исследований. Тренинг в системе учений Станиславского – это упражнение, партитура действий актера, на какое-то время закрытая (замкнутая) в себе и заключающая особые моменты поиска и эксперимента.

М.А. Чехов и В.Э. Мейерхольд реже использовали в своей практике термин тренинг, больше – упражнение. У Мейерхольда упражнение – это схема (pattern) завершенного действия, рисунок движений. В лучших произведениях хореографического искусства образно выразителен, прежде всего, сам пластический рисунок танцевальной партии. Точное воспроизведение рисунка уже дает необходимую перспективу к созданию художественного (хореографического) образа, который обязательно обогащается переживаниями и индивидуальными чертами конкретного исполнителя. Это более высокий тип сценического воплощения, в котором танцовщик соединяется с *актером-личностью*.

В азиатской театральной пластической традиции под тренингом понимают акт установки: 1) тела и 2) сознания. Все сценическое учение восточных культур фактически кодировано, поэтому необходимо добиваться органичного соединения тела и сознания как физиологически точной и выверенной работы ансамбля. Если нет ансамбля в работе тела и сознания, то считается, что актер не овладел мастерством.

У европейцев тренинг впервые принял теоретико-прикладное значение и диалектические границы в обучении пластических актеров в конце XIX – нач. XX вв. Согласно им, «принять позицию» означало «открыть» культуру сценического «биоса», т. е. открыть вторую «натуру» тела. Исторически и географически в европейской театральной традиции тренинг базируется, прежде всего, на установках общечеловеческой морали и искусства.

Тема № 13. Связь энергии тела с выразительностью языка пластики

Безусловно, уже древние цивилизации приближали понимание телесности к причинам институционального смысла и качествам свойств движения как нормативного спектра эстетических значений. Однако здесь не следует связывать сексуальную принадлежность актера-исполнителя с принадлежностью персонажной, т. к. вопрос состоит в другом. Принципы морали всегда являлись и являются важнейшими историческими рычагами, которые воздействуют на многие процессы социума, а в различных ментальных культурах образуют фундаментальные основания и устойчивые ориентиры сценической техники отдельного человека. Восточноазиатские театральные культуры генетически расположены к сосредоточению в исполнителе способности отыскать эту «одну» и единственную (персональную) энергию, которая и станет его профессиональной стратегией. Иными словами, если принято считать, что все театральное искусство кодифицировано, то задача азиатского танцора заключается в обучении анализировать, сознательно развивать и передавать эмпирический (бессловесный) опыт *на языке пластики и энергии тела* [подробнее см. : прил. Д., тема №6а].

Определяя историко-культурные границы симфонического метода балетной антропологии в аспекте пластического театра, особенно значимо выделить логику эволюции *рубежности* мирового сценического искусства, датированную 1920-ми гг.

В это время, западные и восточные мастера театра стремятся объяснить общие способы и принципы существования сценического телесного поведения, а именно как удержать тонкую связь между **мышлением и действием**. Практическое исследование состояния «подвешенности» энергии (сатц) пытались теоретизировать в форме закономерностей: Е.Б. Вахтангов («жить в паузе»), А.М. Грановский («неподвижность»), В.Э. Мейерхольд («самоограничение» и «предыгра»), К.С. Станиславский («если бы» или «эмоциональная память») и мн. др. авторы.

Между тем, элементы этого наследия содержатся в традициях восточноазиатских классических театров. Так, например, для артистов Пекинской оперы «остановка действия» означает момент максимального напряжения, когда тело исполнителя в позиции статики оказывается по силе выразительности активнее, чем в динамике. В концепции театральной антропологии Э. Барбы данный принцип именуется как «Танец противоположностей» [23, с. 108]. Это означает, что движение, останавливаясь, продолжает развиваться внутри. В японском театре Но, выразительность действий актера строится на быстрой смене рисунков тела и в конечном итоге его застытием в самой неустойчивой «точке» телесного *равновесия*, чтобы запечатлеть момент *балансировки* «между» двумя типами энергии.

Грановский (основоположник еврейского театра «ГОСЕТ» в Москве) в 1920-е гг. изучает технологию актерского творчества со стороны природы сценического поведения, для которого «неподвиж-

ность» также естественна как движение. Однако движение как процесс видимого действия и движение – мысль, согласно логике автора – не одно и то же. Движение должно исходить из *неподвижности*, т. к. в ней заключена множественность смыслов и поэтому она диктует *основу рисунка движения*. Но движение – это уже другое качество императива мысли, которым выступает не рисунок, а *событие*.

Определенная схематизация воплощения «подвешенной энергии» прорабатывается Мейерхольдом (1925) в терминологии: «предыгра», «отказ» и др. Автор подчеркивал в предыгре значение высшего порядка сил актерского напряжения и зрительского восприятия, которое рассредотачивается в *ожидании действия*. Правильно найденное и построенное напряжение провоцирует информативность зрителя на узнавание большего, чем просто процессы видимых эффектов (впечатление). Для Мейерхольда важно чередование исполнителем фаз «игры» и «предыгры» [см. : 243, с. 93]. Термин «предыгра означает трамплин, момент напряжения, который разряжается в игре. Игра – это кода (муз. термин), в то время как предыгра – это способ аккумуляции сил, их развития, ожидания и реализации в действии» [там же, с. 89–90].

Принцип построения динамики рисунка движения и пространства через механизм «самоограничение» тела методически ясно конкретизируется Мейерхольдом в работе над сценой «Ревизора» Н. Гоголя. «Соорудив такую площадку (наклонная платформа (3,55 м x 4,55 м). – Н.Д.) я получил возможность понять прелесть того, что я называю “самоограничением”... этот принцип лежит в природе любого искусства... “несвобода” является источником многих преимуществ в технике выразительности: в ней раскрывается настоящее мастерство» [118, с. 344].

К.С. Станиславский предлагает изучать *ритм как способ естественной территории явлений*, т. е. улавливание биолого-физического уровня протекания «энергии» между живыми и неживыми предметами – этой ее «встроенностью» в тело исполнителя и проживанием ее *в состоянии ожидания*. Е.Б. Вахтангов добивается «непрерывности движения» в момент его остановки *техникой эффекта фотоснимка*. Новый смысл императива «позиции» заключается в том, что неподвижность не должна быть «мертвой» статикой, т. е. в основе лежит все тот же принцип технологии «подвешенной энергии» (сатц). Нахождение исполнителем острой формы или правильного ракурса «не выходя из образа», Вахтангов видит в способности принять «полуостановку» для того чтобы усилить значение «вечного движения» [23, с. 114].

Таблица № 5. Мыслительные иерархии в аспекте пространствопонимания танца

| Хронологические рамки, эпохи и стили | Тип мышления | Тип композиционных приемов в организации языка танца | Виды соответствий формы | Коды и мыслительные иерархии |
|---|---------------|--|--|--|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| Первобытное общество | образный | мышление в действиях | событие человеческие образы | рефлексивные способы реагирования и осязательный опыт (протяженность, пропорция и пространство) в изобразительных движениях |
| | знаковый | орнаментальный | антропоморфные знаки и мотивы, тотемические «эмблематы» | |
| | символический | биологические и антропологические типы формирования пространственного образа, основанные на чувстве реального / гротескного (а не нафантазированного) восприятия | геометрические формы: углы, линии, круг | |
| <i>Классические эпохи:</i> | | | | |
| закладываются первоосновы пространствопонимания танца как вида искусства | | | | |
| Античность | предметный | мусически-пластический | мусические пластические формы и детали: гармония, число, пропорция; жест, пантомима, пластика | синкретическое мышление кинетическое мышление |
| | образный | перспективно-орнаментальный | изобразительный | |
| | знаковый | орнаментальный | жестовый, декламационный | линейная (прямая) перспектива восприятия |
| | символический | структурный, т. е. фиксирование взаимоотношений между символами | геометризированные формы пластики на основе реального и вымышленного типа связи с физическим миром | |
| Средние века | предметный | архитектурно-скульптурный | архитектурные формы и детали при построении пространства и телесных образов | <i>«мышление и танец»</i> стилизация религиозная картина ми- |
| | Образный | скульптурно-живописный, близ- | античное понимание красоты (обязательная | |

| Хронологические рамки, эпохи и стили | Тип мышления | Тип композиционных приемов в организации языка танца | Виды соответствий формы | Коды и мыслительные иерархии |
|--|---------------|--|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| XIV в. <i>Возрождение</i> | | кий значению грациозный | связь с природой) + перспектива движения на основе этикета | ропонимания и мировосприятия в танце: нравственность, божественность, целомудрие, величие и красота |
| | Знаковый | орнаментальный, активизирующий приемы организации двигательной активности тела из сочетания связи растительных форм, зооморфных и антропоморфных представлений | скульптурно-живописная постановка корпуса, ритмическая упорядоченность жеста, шага, поклонов, реверансов | |
| | символический | чувственно-эмоциональный | эмоциональный жест в знаково-символической и чувственной форме созерцания | |
| <i>Новоевропейское мышление кон. XVI – перв. пол. XX вв.</i> | | | | |
| <u>рациональные способы мышления:</u> а) метафизическое; б) диалектическое; в) эмпирическое | | | | |
| <i>Новое время</i> кон. XVI – сер. XVIII вв. <i>Барокко</i> | предметный | функциональная слитность – танцевальная фраза «галльярда» | отсутствие деления пространства на планы; смешение жанров; <i>совмещение реальности и иллюзии</i> на основе системы | синтез чувственных представлений и ощущений в движении линейность восприятия не пропадает, но она становится живописной |
| | образный | архитектурно-живописный | изменчивость и тягучесть формы движения есть мера пластичного материала (тела), выражаемая в объемах и массе элементов фигуры | |
| | знаковый | орнаментально-перспективный | <i>нет прямой линии перспектив:</i> асимметрия, динамика и контрасты; ракурс; криволинейные формы движения | |
| | символический | одухотворенный жест и пластика, тяготеющие к <i>грандиозности</i> | ритмический момент «паузы» как художественная огранка движения | |

| Хронологические рамки, эпохи и стили | Тип мышления | Тип композиционных приемов в организации языка танца | Виды соответствий формы | Коды и мыслительные иерархии |
|---------------------------------------|------------------------------------|--|--|--|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| открытия Нового времени | <i>математизация законов танца</i> | | | |
| <i>кон. XVI в.</i> (1558 г.) | орхесография | знаковая запись | рисунки групп танцующих и перспектива движения в пространстве | способ фиксации композиции при помощи знаков |
| <i>XVII в.</i> | танец–система | позиции как средство создания образа танцевального тела архитектурно-скульптурного пространства | предпосылки организации физического языка и театральной основы танцевального движения: мышечная координация, выворотность, вертикальная ось тела | центрическое построение и линейность восприятия движения времени и пространства |
| <i>XVIII в.</i> <i>Просвещение</i> | действенный танец | скульптурно-живописная действенность, а также изображение осязаемых границ неосязаемого пространства хореографического образа на основе законов литературы и искусства драматического театра | художественная условность есть проработка действенных границ физического языка тела в театральной форме движения | «мышление в танце» синтез художественных (музыка, живопись, драма) и композиционных приемов , создающих иллюзию реальности в форме повествования |
| <i>XIX в.</i> <i>Классицизм</i> | предметный | хореография – культовый объект, порождающий образ телесного движения | классический танец – одно из выразительных средств в балете; проработка выразительных основ физического языка на основе экзерсиса | синтез и рационализация деление по материалам: механический комплекс (станок); речь – хореография; живописание – танец; пластика – исполнительская игра танцовщиков |

| Хронологические рамки, эпохи и стили | Тип мышления | Тип композиционных приемов в организации языка танца | Виды соответствий формы | Коды и мыслительные иерархии |
|--------------------------------------|---------------|--|--|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| | образный | художественно-хореографический | изобразительно-выразительный | линейность выстраивает совершенно новую технику композиции танцевального движения – расположение тела по диагонали (как свет и тень в живописи) – <i>eraulement</i> |
| | знаковый | изобразительно-живописный | статичные формы и замкнутая градация движения (ощущение общей позы; подчинение частей целому) | |
| | символический | геометрически перспективный | неподвижное пространство образа; симметричность; округлость линий; анатомически идеальные пропорции физического языка тела | геометрическая перспектива с центровыми свойствами пространствапонимания (фиксация зрения на одном объекте и построение одной формы) |
| <i>Романтизм</i> | предметный | классический танец на пуантах | изобразительно-выразительная система классического танца | телесность через призму земное / не-земное; видимое / не-видимое; реальное / ирреальное |
| | образный | выразительно-повествовательный | литературный синтаксис в основе построения образно-пластической интонации | |
| | знаковый | условно-обобщенный | поэтика образного языка пространства: воздушность, полетность, воодушевленность, ирреальность и т. д. | |
| | символический | условно-обобщенный | художественный язык пауз есть моменты зависания танцовщиц в воздухе, фиксация боль- | |

| Хронологические рамки, эпохи и стили | Тип мышления | Тип композиционных приемов в организации языка танца | Виды соответствий формы | Коды и мыслительные иерархии |
|--|--|--|--|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| | | | ших линий тела, усиливающие вертикальную ось тела | |
| <p><i>Академизм</i> закрепляет правила и нормы классицизма в законы организации танцевального движения, однако усиливает функцию именно физического (основанного на механической повторяемости движений) языка и центризм телесности, а не театральную перспективу физического образа пространства. Это важное и недостающее качество мышления в хореографии будут дорабатывать такие стили, как: импрессионизм, экспрессионизм, реализм, символизм.</p> | | | | |
| <p><i>Неклассические эпохи:</i></p> | | | | |
| <p>происходит деление на сферы практик (а не направления) в искусстве танца</p> | | | | |
| <p><i>частично нач. XIX во Франции</i></p> <p><i>кон. XIX – нач. XX вв. Модернизм в Европе</i></p> | предметный | архитектурно-перспективный | свободное оперирование пространством | <p>«мышление танцем»</p> <p>синтез художественных стилей и направлений</p> <p>нелинейность пространствопонимания</p> |
| | образный | естественно-теологический | мышечные импульсы, рождающие цепь последовательных элементов движения и понятие силы его энергии | |
| | знаковый | материальный телесный | разомкнутая градация движения | |
| | символический | структурно-перспективный | формы движений, апеллирующие: а) к пониманию природы, не через подражание, а через отражение способов энергии, т. е. прихода б) к физической форме языка индивидуальным человеческим сознанием | |
| <p>Основные достижения неклассического мышления</p> | <p>Танец модерн: образная локальность (одновременная включенность образов и эмоций, объекта и субъекта, часто противоположных, но встроенных друг в друга явлений) и семантика (миропонимание, мирочувствование, мироощущение). Принципы и композиционные приемы танца модерн активно повлияли на интеллектуализацию пластического мышления в хореографии. Свойства предметного, образного, знакового и символического типов неклассического мышления были широко интегрированы хореографами в практику балета.</p> | | | |
| <p><i>Реализм</i></p> | предметный | функциональный тип связи с миром | неизменные признаки телесного двигательного тела | <p>трансформация эмпирического знания в психологизм</p> |
| | образный | изобразительный формально-логический | не процесс, а предметы и форма | |

| Хронологические рамки, эпохи и стили | Тип мышления | Тип композиционных приемов в организации языка танца | Виды соответствий формы | Коды и мыслительные иерархии |
|--------------------------------------|---------------|--|--|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| | знаковый | произведение искусства | рационализация и логически упорядоченное наблюдение, идущие в искусство танца от форм повседневности и фактов земного бытия | функциональность признаков мышления в подаче события: элементы физического поведения и действия есть органическая часть жанровости портрета танцовщика, а не индивидуальности |
| | символический | идея-образ реальной жизни | замкнутый внутри смысла движения образ объективного мира | |
| Импрессионизм | предметный | теоретический разум | чувственные представления получают в танцевальном движении свою реальность (натуралистичность) | ассоциативный физиологизм и индивидуальное ощущение |
| | образный | выразительный (фиксация и качество мимолетных ощущений, настроений (как тон психической жизни) – объект наблюдения и тема искусства) | отсюда миниатюрность композиции и малая форма отсутствие длительности в установлении связи между элементами композиции | отсутствие длительности в установлении связи со зрителем, требующей суждения, а соответственно и сознания |
| | знаковый | распад статических образов классицизма на формы чувственных ощущений | движение – ряд качеств, запахов, цветов, тонов чувственное значение движения оттесняет его выразительность и намечает <i>симфонический прием</i> задержанного движения со сквозными развертываемыми темами. Акустическое звуко- | отход от рационализма, ибо мышление – это комплекс ощущений. В центре внимания стоит градация фигуры, а не детали телесной формы. Фиксирова- |

| Хронологические рамки, эпохи и стили | Тип мышления | Тип композиционных приемов в организации языка танца | Виды соответствий формы | Коды и мыслительные иерархии |
|--|---------------|--|--|--|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| | | | созерцание и психологическое вживание ведут к иному пониманию линейного ритма. Движение не имеет ведущей ритмической линии. | ние техники оптических искусств, а не литературы. Отсюда практическая ориентация, идущая от: а) реализма – физическая оптика (вне переживания); б) психологизма – интимная лирика души. |
| | символический | тело – абстрактный символ | не тело образует ощущения, а ощущения образуют тело эскизность, этюдность, штрих, впечатление лирическая линия движения (классицизм) разрывается, получает прерывное (при малом напряжении изнутри) напряжение | <i>качество</i> ощущений и их сменяемая связь (запах, цвет, звук, твердость) формируют <i>характер телесности</i> и становятся проводниками мышления |
| <p>В импрессионизме линейная текучесть понимания пространства-времени классицизма сохранена, но сам механизм мышления в танце изменился: 1) нет цели создавать реальные формы движения, т. к. комплексы ощущений меняются вместе с практикой; 2) нет активно действующего тела, а есть комплексы смешивающихся качеств, уничтожающих конкретную телесность движения; 3) от рациональных и эмпирических представлений мышление смещается к функциональному, где пространствопонимание танца не есть рабочий процесс, а есть отношение к способности ощущения.</p> | | | | |
| Конструктивизм | предметный | технический интеллект | пространство и время перестают быть статичными, они есть физические величины, а не внешняя форма для материи в отличие от классицизма – система, где каждое в отдельности | энерго-технологическая форма мышления и предпосылки функционального |

| Хронологические рамки, эпохи и стили | Тип мышления | Тип композиционных приемов в организации языка танца | Виды соответствий формы | Коды и мыслительные иерархии |
|--------------------------------------|---------------|--|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| | | | движение тела не имеет самостоятельного значения | <p>мышления</p> <p>музыка перестает нести акустическое значение при построении движения, а ритм движения складывается независимо от внутреннего переживания (классицизм) и интонаций</p> <p>опора целиком на материальную функциональность тела</p> <p>между человеком и телом стоит математическое отношение внутри элементов (атомов) движения</p> |
| | образный | образ пространства и времени движения, заключаемый в энергетическом понимании мира | пространство, время, движение и тело – есть взаимозаменяемые и переместимые системы, обратимые функции в танце | |
| | знаковый | <p>геометризм точных функций (а не статика и симметрия – классицизм)</p> <p>телесно-моторный характер движения тело «↗» эмпирическое наблюдение чувственного опыта</p> <p>тело «↔» механизм, организованный по правилам рациональной культуры и по законам, характерным для этой системы</p> | <p>законы архитектуры и инженерных сооружений</p> <p>соотношение прямой и кривой линий</p> <p>нет законченных границ и форм движения, ибо они идут в наложении других</p> | |
| | символический | энергия, заключаемая в физический язык телесных движений пространственно-энергетическая сущность тела статуарность и неподвижность (классический период) заменены соотношением функции | <p>объемы не телесного (энергетические токи и тяготения) танцевального образа: отдельные формы, углы, повороты, абстрактные живописные формы, построенные на координации элементов, а не на материальной действительности этих элементов</p> <p>важна не целостность тел, а масштабы и объемы движения в планах, в которых сосредоточено пространственное напряжение движения</p> | |

| Хронологические рамки, эпохи и стили | Тип мышления | Тип композиционных приемов в организации языка танца | Виды соответствий формы | Коды и мыслительные иерархии |
|--|---------------|--|--|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| | | | лирическая линия (мелодия) движения разрывается, получает короткое дыхание при огромном напряжении изнутри | |
| <p>Отличительные черты конструктивизма как пластического мышления в танце: 1) сферическое пространство, где форма тела и объем зависят от системы, но длительность и протяженность зависят от системы движения; 2) методы технического планирования композиции движения; 3) четкая теоретическая основа закона движения – формула, а именно отношение каждой части элемента к целому, как локальное реагирование форм друг на друга, которые дифференцируют и интегрируют в образ танцевального двигательного действия. Причем, если прямая линия (эвклидово пространство) и классическая механика (прямолинейное равномерное движение) являлись неотъемлемой частью построения трехмерного пространства в хореографии, то теперь движение, имеющее плотность относительно других тел и всей системы, преподносит пространство как соотношение прямых и кривых линий, где пластическое пространство само является частью кривизны глобальной системы мира. Отсюда композиция – это не сумма движения тел (в классицизме – сокращение тел в глубину по оптической перспективе движения), а ритмизированная пространственная система. Здесь телесное движение (устойчивая единица) дает объем объема, с одной стороны, нарушая законы видимых форм, а с другой, задает такие планы движения, которые имеют общие параметры: общие формы при перемещении друг в друга и относительно друг друга. Отсюда «задний» и «передний» планы рисунка движения перестают нести градацию и становятся общей динамической сущностью его композиции.</p> | | | | |
| Символизм | предметный | интеллектуальный надбиологизм | начало, середина и финал движения переплетены | мускульный биологизм, подчиняющийся технологическому интеллекту |
| | образный | Состояние | художественные приемы реального отсутствия физической плоти | путь художника от внутреннего психологизма к поэтике образа – своеобразный самоанализ, извлеченный из глубины воображения |
| | знаковый | Мистический | художественные приемы пластики (жестов), позволяющие переносить тело в мир загадочных аллегорий и грез | |
| | символический | сознание | дополнительные способности сочетать в рамках фундаментального направления искусства танца (например, академизм) и соответствующего ему художе- | |

| Хронологические рамки, эпохи и стили | Тип мышления | Тип композиционных приемов в организации языка танца | Виды соответствий формы | Коды и мыслительные иерархии |
|--------------------------------------|---------------|--|---|--|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| | | | ственного стиля движений абстрактные и простые формы; соединять при восприятии движения активные чувства (например, запах, вкус, цвет) | |
| Экспрессионизм | предметный | психический функционализм это узел тем и психических состояний, формирующих психическую выразительность внутреннего субъекта, а не коллективный интеллект | пространство – источник разнородных и множественных возбудителей психики время – внутренний психический процесс, а не внешняя форма интонационная и гармоническая стороны движения, предназначенные для выражения психических состояний | не есть универсальный интеллект «хореограф-инженера» (конструктивизм), не есть язык физической природы, но есть технологический функционализм с выходом в психологический и метафизический мир |
| | образный | изобразительно-выразительный | «внутренний человек» подсознание, расширяющее границы сознания | показать зависимость интеллекта от начальных биологических и эндогенных причин |
| | знаковый | система функций на основе биоэмоционального движения (возврат к антропоморфному мышлению и приемам организации человеческого образа, характерного для первобытной эпохи) | поиск внутренних механизмов (стимулов) к действию движение есть не энергетическое, а есть «культурная душа» | |
| | символический | психическое движение, а не материальная конструкция; не эмоция, а интеллект и его содержание | поверхность не граница тела, а план движения | <i>камерный стиль</i> внутреннее зрение, которое ищет им- |

| Хронологические рамки, эпохи и стили | Тип мышления | Тип композиционных приемов в организации языка танца | Виды соответствий формы | Коды и мыслительные иерархии |
|---|---------------|--|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| | | | | пульсы возбуждения волевой психики |
| <p>Экспрессионизм выходит за границы линейного построения и восприятия танцевального движения. В истории театрального танца интеллект художника впервые не просто соответствует определенному качеству мышления, а исследует функциональность мышления как объект эмоционально-чувственной формы восприятия. Благодаря этому рождается возможность анализа и показа <i>состояний сознания</i> в танце. Путь, который шел в балете: от эмоциональных и сюжетных (классицизм) форм к структурным психическим системам и деформациям элементов эмпирических форм движений. Что же касается типа композиционного построения движения, то отсутствие структурного плана – есть его отличительная черта в экспрессионизме. Это означает отсутствие главных и побочных тем, выразительность есть, но она в «акустической» атмосфере целого, а не графической детальности рисунка</p> | | | | |
| Реалистический синтезм | предметный | <p>философствование, в котором телесная выразительность приемов логически осмысляет эмоциональные темы;</p> <p>конкретная множественность оптического пространства и воздуха: единый фокус зрения, объединяющий перспективу, линейную и живописную</p> | <p>движение воспринимается не экзерсисно, а функционально</p> <p>движение переходит в слово, а переживание в идею</p> | <p>иллюзионистическое восприятие, а не субъект, действующий внутри системы</p> <p>гротескность мышления, идущая от : а) лирического выстраивания драматических жанров; б) комических жанров</p> |
| | знаковый | единая фактура движения заменяется смешанной фактурой: «слово-жест», «слово-звук», «слово-смысл», звукоподражание и пояснительная мимика | <p>форма – это человек</p> <p>ритмы – движения человеческого тела</p> | |
| | символический | осмысленная тематика; пространство есть ритм движения тел, подчиненных идее | ритмическая функция пространства движение форм | |
| кон. XX – нач. XXI вв. Постмодернизм | предметный | исчезновение хореографии как объекта заучивания, повторения и стилизации движений | поэтика объединения физического и театрального языка на основе анализа движения как процесса | <p>деконструкция</p> <p>разрушение центризма</p> <p>(как единственного структурного)</p> |
| | образный | театрально-иллюзорный (как театр о театре или театр в театре) | поэтика исчезновения физического тела | |

| Хронологические рамки, эпохи и стили | Тип мышления | Тип композиционных приемов в организации языка танца | Виды соответствий формы | Коды и мыслительные иерархии |
|--------------------------------------|---------------|--|--|--|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| | знаковый | множественно фигуральный | множество центров перераспределения, начальных точек, линий и плоскостей, появляющихся одновременно в разных частях тела | элемента тела) кинесферическое мышление |
| | символический | архитектурно-воображаемый | фундаментальный смысл равновесия фиксируется в промежуточных состояниях и фазах движения | аналитическое разложение эмпирических форм , смещение их к новому конструированию (теоретическое искание как у конструктивистов), но если у П. Пикассо: «Я вижу за других...» [цит. по: 166. Ч. I, с. 467], то у деконструктивистов – невидимое существует. |

ПРИЛОЖЕНИЕ Е

ИСТОРИЯ И ТРАДИЦИИ ЭТНОТАНЦА В КУЛЬТУРЕ МОРДВЫ

Тема № 1. Этнографические и фольклорные первоисточники о происхождении поэтического стиля танца

В различных интерпретациях современных исследователей имеет определенный фон художественное описание П.И. Мельникова (Печерского). Автор отмечает изысканную одежду и походку у девушки-эрзянки, сравнивая ее с поступью «*породистой лошади*», которая держит голову прямо, не опуская глаз в землю, ступая сильно и ровно. Дальнейшее поэтическое транскрибирование танцевального образа создается через визуальный комплекс одежды мордовской девушки. Этот метод эмоционального восприятия в ощущении ее манеры и наполненной драматизмом походки рисует жизненное и пластическое пространство бытия, которое как бы замыкает в себе авторский текст Мельникова: «Катя, Катерка... матьерка, *щегольски одеваается, ходит щегольски и важно*. Ай, в саратовских чулках, в высокопоятых башмаках, в шестиполосной узорчатой рубахе, с двенадцатью платками за поясом, как заря горит она в штофном платье... Софья Рязанова! Как облупленная липа бело ее тело; как скатанный льняной холст – на ногах ее обувь; *походка ее, как у детища лучшей лошади* (курсив мой. – Н.Д.)» [482, с. 87–88]. Такая образность удивительна, так как в одном тексте сразу скрыто противоречие: с одной стороны, через детали одежды рисуется изящество, гибкость, пластичность девушки; с другой – сравнение с поступью лошади однозначно говорит, что эрзянский танец «неповоротлив» и «тяжеловесен».

В этих первых разногласиях П.И. Мельникова в оценке оснований танцевальной пластики долгое время приоритет склонялся ко второй версии. Следующий пример подтверждает это. В конце XIX в. необыкновенную популярность у мордвы имел обряд «алашат» (лошади) или «люлямат» (улюлюкалки), совершаемый во время моления и заключающийся в перенесении из дома в дом родовой свечи, в котором принимали участие исключительно женщины. Данный обряд, не лишенный доли эротического и юмористического подтекста, зафиксировал в своих этнографических материалах М. Е. Евсевьев. «Особенностью этого моления было то, что в нем участвовали одни женщины, и при перенесении штатолов из одного дома в другой употреблялись так называемые алашат (“лошади”) люлямат (“улюлюкалки”). Это моление сопровождалось восторженным весельем, шумом и криками, особенно в тот момент, когда участники торжественно шествовали по улице. Впереди скакали несколько женщин на палках, подпрыгивая в такт, кричали: “Йго-го...” Остальные все шли за ними в ряд и пели песни» [153, с. 360]. Обратим внимание на эту особенность, выделенную и другими авторами:

П.И. Мельников: «походка ее, как у детища лучшей лошади» [482, с. 87–88];

Н.Ф. Мокшин: «ступают сильным шагом (м. вашенякс, э. вашекс) – поступью жеребенка» [249, с. 299];

А.Г. Бурнаев: «поступью породистой лошади» [71, с. 17].

Типическая условность осовремененной пластической поступи в мордовском этническом танце основана на исторических корнях пространственно-визуальной генетики: для физического типа телосложения мордвы характерна мышечная «сила». Именно это положение, как своеобразный компонент создания перспективного пространства и познания телесной объемности движения, а также средства и условия воздействия на формирование пластической телесности этночеловека, будет фигурировать в качестве важного формообразующего аспекта в теории и практике национального хореографического искусства при выстраивании «моделей» эрзянского и мокшанского танцев.

Именно масса тела превалировала в трудах ученых XIX в. и конкретно в вопросах изучения антропологии мордовского этноса. Эти же данные переносятся и в современные исследования по танцу (XX в.), но без переосмысления.

Таким образом, актуализируя историко-этнографические тексты, не всегда возможно выявить истинную ценность смысла в содержании понятия «танцевальность» и его искусствоведческую направленность. Для первых исследователей, в основном проводивших исторический и этнографический экскурс в изучении фольклорных традиций мордвы, не было необходимости в актуализации личности интерпретатора и воссоздания в ней культурного контекста эпохи. Однако описание разнообразных деталей, включенных в проблематику – антропологические основы и показатели изменчивости этноисполнительства, под другим углом зрения, позволяет не только реконструировать подобные тексты, но и продолжать изучать эти компоненты в ином ракурсе этномышления. Это «измерение» и «исчислимость» пластики/пластичности тела и движения. В данном конкретном случае, проясняя многие нюансы быта мордвы, описание одежды и празд-

ников, ученые-этнографы и историки способствовали обнаружению разнообразных элементов языка пластики, тем самым формируя современное мышление и теоретиков, и практиков хореографии как вида искусства.

Тема № 2. Анализ этнопластического рельефа танца по текстам М. Попова

Графическая линия в общем рисунке «пляски» представляет собой круг, в то время как линии рисунков движений девушек и свахи, «вмонтированные» в его основу, гораздо более различны по качеству драматического и танцевального наполнения. Пластически они раскрываются в гротесковом стиле и в манере «резких и подпрыгивающих» движений у свахи. Ее движения, подчиняясь задачам ритуального образа, активные и «характерные». При этом, как пишет Попов, она не просто слегка пританцовывает или ходит по кругу (при этом изобразительная группа (девушки) создает фон, позванивая колокольцами и бубенцами), она «выплясывает», тем самым преобразуя в ходе развития сюжета обрядовую среду танца в самом центре пластического пространства – «посреди круга».

Отдельно вычленим зафиксированную, частично произошедшую эволюцию обуви - сваха «выплясывает», «подпрыгивает» и «переходит на дробь» и др. Сами способы визуализации «дробей» как наиболее позднего образования «разговорной речи» в народной танцевальной среде возможны: а) при условии деревянных подмостков (пол); б) при наличии твердой и жесткой подошвы с каблучком. Все остальные элементы выразительного шага будут являться всего лишь разновидностями бующего языка дробей: «топтание», «потоптывание», «перетоптывание» и т. д., но не ее самой в качестве средства воплощения точной танцевальной техники.

Тема № 3. Историко-культурный дискурс: правомерность сближения контекстов «этнографический» текст и «хореографический» текст

Веской аргументацией в контексте историко-культурной полемики является заключение профессора А.Г. Бурнаева, представленное в работе «Культура этноса, воплощенная в танце». Засвидетельствовав, что *пластика эрзянского танца сдержанна, степенна, скромна и изящна*, в отличие от мокшанской [71, с. 14], автор подкрепляет данное обстоятельство разработкой аппарата справочной терминологии. Выделим только те носители поэтического метода танца, которые действительно соотносятся с такими психофизическими особенностями в организации пластической среды, как: «сдержанность», «степенность», «изящность» и «скромность». Условно назовем их первой терминологической группой, поскольку все остальные, либо смешаны по типу, либо прямо противоположны указанным качествам манеры, что еще раз подчеркивает идею о «разнородности» эстетических планов в основе происхождения танцевального движения. Разные пласты танцевальности существуют как внутри единой системы этнопластического мышления, так и в инновациях, продиктованных этнопсихологическими аспектами ассимиляции этноса, а также некой общностью мотивов во взаимодействии пластических форм творчества (визуальных: изобразительных – костюм, орнамент; звуковых (или слуховых) – песня, музыка, сказания; гипертрофированных – хоровод, пляска, танец, декламация).

Например, «киштемс пель пильгэ (э.) (плясать в полноги) – тихо приплясывать, переходить с одной ноги на другую; или «молемс гагакс (э.) (идти гусыней) – медленно покачивая бедрами из стороны в сторону (в пляске «гаганя»)» [там же]. Обратим внимание на такую особенность: чем глубже затрагивается контекст «образной» интерпретации пластического шага (в данном случае гусыни), тем больше он «нащупывает» параллелизмы в разнообразных сочетаниях художественной условности. Применительно к данной сюжетной линии образная пластика организует идентичный мотив выразительной основы движения в виде медленной темпоритмической формы «высказывания». В обычной жизни женщина так не ходила. И, наоборот, чем больше мы обнаруживаем границы во взаимодействии движения с социальным характером пространства и времени, тем больше наблюдается его разрыв с эмоциональным и психологическим факторами танцевального рельефа.

Как это не парадоксально звучит, но поверхность рельефа оказывается «пластически нетанцевальной». Неоспоримым фактом в пределах исполнительского стиля эрзянского танца и в целом эстетических значений этнопластического мышления данной антропологической группы, нужно считать разнородные элементы танцевальной (а не только общей) фактурности телесного движения и их ритмофицированные (музыкальные, инструментальные и песенные) особенности. Однако такие характеристики в манере мужского и женского исполнительства у мордвы-эрзи, если и не противоречат формальным сторонам песенно-танцевального жанра, то вступают в полное

противоречие с «эмоциональной» функциональностью пластики, определяемой как «сдержанность», «степенность» и «спокойность».

Отнесем данную терминологию условно ко второй группе:

- киштимс-тапамс (э.), киштимс-топамс (м.) (**плясать-топтать**)...;
- чегамс ласкозь (м.) (**ступать бегом**) – часто и невысоко перепрыгивать с пятки на носок (плясовой шаг девушки)...;
- чавомс-тапамс (э.) (**бить-топтать**) – удары всей стопой по полу;
- киштемс-тапамс (э.) (**плясать-путать**) (выделено мной. – Н.Д.)» [там же, с. 17].

Следует подчеркнуть, что противоположность контекстов пластических подсистем, обнаруженных в терминологическом справочнике Бурнаева в отношении эрзянского танца, особенно четко выделяется у группы терминов на фоне второй условной. Вместе с этим именно она оказывается достоверно ближе к антропологическим комплексам физических типов у мордвы, обоснованным учеными-этнографами (М.Е. Евсевьевым, Н.М. Малиевым, К. Мильковичем, И.Н. Смирновым) в XIX – нач. XX вв., нежели к танцевальному рельефу, заявленному в измерительных границах ритма и пунктуации пластической «речи» – «сдержанность», «степенность».

Тема № 4. «Антропоэстетический “экран” танцевальной пластики мордвы: реконструкция элементов по текстам К. Фукса

Укажем на важный шаг, который был предпринят К. Фуксом. Одному из немногих, ему удается проработать элементы антропоэстетического «экрана» танцевальной пластики мордвы, в результате которого можно констатировать наличие исторических и культурных границ сближения образнопластической архитектоники танцев: русского и эрзянского. Прекрасное владение русским танцем женщинами эрзянками, описанное автором, прокомментировано не столько соотношением нового качества «поэтического» метода, сколько целостностью контекстов, а именно: традиционное наследие и обусловленность его протекания историко-географическим и этнографическим опытом жизни мордовского народа. Фукс, «протоколируя» в литературной записи один из эпизодов пластического «памятника» танцевальной культуры, указал: *«Все это было заключено русской пляскою. При сем отличалась своею красотою и грациозностью (курсив мой. – Н.Д.) одна мордовка из деревни Березки»* [518, с. 98]. Вероятно, тогда, автор достаточно четко понимал сходства пластического стиля русской исполнительницы и манеры танца мордовки-эрзянки, но вместе с этим выделял и детали их отличий. В чем конкретно состояло данное сходство и различие, сегодня можно только предполагать. Однако, изучив фактологические материалы XIX столетия, мы приходим к уникальному сопоставлению выводов.

Спустя более полувека после опубликованной работы К. Фукса (1839) И.Н. Смирнов (1895) дает «стилистический портрет» мордовских женщин (мокшанок) и не повторяется только в одной детали: он не считает «изящность» и «грациозность» принадлежностью этнической основы пластики, даже на уровне изобразительной формы движения – манеры (шаг, походка) [см. : 327, с. 114–115]. Соответственно, можно предположить, что именно эти качества пластики – изящность и грация были в значительной мере заимствованы и этнически по-своему развиты в системе пластического мышления мордвой-эрзей. Вероятность достоверного совпадения элементов антропоэстетического «экрана» во взаимодействиях мордовской и русской культур становятся еще более очевидными «маркерами», если учитывать, что преобладающая антропологического описания мордвы у Смирнова лежит в одном русле исследований историка и этнографа М. Е. Евсевьева. Последний автор, как известно, в кон. XIX – нач. XX вв. разрабатывал иерархическую структуру антропологического облика эрзи и мокши, а также некоторых других элементов этнопсихологического характера, сравнивая мордву именно с русскими.

Тема № 5. Особенности этнического костюма мордвы в аспекте языкового строя телесной выразительности

Этническому костюму мордвы повсеместно сопутствовал магический смысл – оберег от сглаза, дурных сил, болезней (приток). В мордовском песенном эпосе сохранились богатейшие сведения о бытовании будничного, праздничного, обрядового и ритуального вариантов одежды, которые внутри каждой группы имели сложные психофизические процессы деления (эмоциональный план выражения, имитирование, представление, увлечение, разыгрывание, изолирование, исцеление и др.). Имея изначально единую синкретическую основу жизне- и бытоподобия, элементы языка телесной выразительности постепенно обретали самостоятельное значение в пределах пластических исполнительских комплексов.

сов (костюмная представленческая среда, каждая из которой по своему влияла на становление выразительной телесности пластического языка танца) [см. : 326, с. 161; 16, с. 12; 191, с. 42; 355, с. 97].

В целом, говоря о традиционном женском комплексе мордовского костюма, следует отметить отсутствие в композиции верхней или нижней части одежды широты кроя (тогда как у русских, наоборот, бытовала широкая юбка; у мордвы-каратаев, заимствовавших особенности кроя русского национального костюма, платье было гораздо шире по сравнению с остальными этническими группами мордвы). Мокшанка, преодолевая внешнюю скованность движения, подвязывала свое длинное платье, спускающееся значительно ниже уровня середины икры, на специальный пояс, формируя, таким образом, складки «навыпуск» в завышенном «мешкообразном» стиле и облегчая тем самым себе походку. Предположительно, в такой рубахе женщина уже не могла совершать широких размашистых движений руками, а линия шага замыкалась на монотонных («топчущий» ритм) вариантах пластического движения.

В отличие от мокшанской группы, визуальный ряд традиционного национального платья у женщины эрзянки внешне выглядит гораздо шире и свободнее за счет дополнительных продольных полос, вшиваемых по бокам. Однако с изменениями социовозрастных критериев в ее костюме появляются другие обязательные элементы традиционной одежды – этническое набедренное украшение – пулай. Доходивший до нескольких килограммов в весе, он способствовал развитию физиологических отклонений в аутентичных способах восприятия и воплощения пластики, а с другой – выступал важным историческим признаком в формировании пластического стиля и генетической фиксации языка танца.

Тема № 6. Феномен «многослойности» костюма как фактор генетической памяти и пластического стиля мышления этноса

До начала XX в. существенным у мордвы выступает употребление «многослойного» стиля костюмной обрядности. Отражением того, что «многослойность» является творческим осмыслением композиции, орнамента, типов головных уборов и одежды, можно наблюдать по разнообразию форм и видов промыслов (земледелие, охота, рыболовство, пчеловодство, ягодо-собирачество), антропогенных структур природно-пространственной среды (почвенного, древесного и водного ландшафтов), а также традиционного жилищного бытового пространства.

Развитие символической функции многослойного (в музыке для обозначения многоголосной конструкции употребляется понятие «полифония») костюма мордвы восходит не просто к этноэкологическим факторам природного окружения (в том числе и к физическим условиям хозяйственной деятельности), но и к этногенетическим социальным формам древней культуры. Например, полигамия (полигиния (многоженство) и полиандрия (формы снохачества) [см. : 327, с. 150], вполне объяснимы у мордвы соблюдением исторических и социальных табу жизни рода: коллективная консервативность и многочисленность членов семьи.

Моногамный брак в крестьянских семьях встречается у мордвы начиная с XVII в., тогда как бигамия (двоеженство) зафиксирована еще и в первой четверти XVIII столетия [см. : 74, с. 59–69].

Существуют обоснованные версии ученых, составленные по материалам путешественников XIII в., о том, что мордва не имела больших населенных пунктов и проживала главным образом *рассеянно* в лесах. Названия населенных пунктов, произошедшие от слов лей (речка), кужа (поляна), веле (деревня, поле), показывают, что значительная часть поселений возникла из урочищ, находившихся во власти одного хозяина [см. : 327, с. 152]. Однако это уже гораздо более поздние образования. Иногда в одной деревне проживало сразу несколько племен одного рода. Фигурируют мнения ученых о том, что в деревнях население группировалось по этим родам по признаку мольбы и по своей вере, но все равно представляло собой место жительства одновременно для нескольких родов.

В древности характер жилищного пространства имел сложную конструкцию «скупенного» [там же, с. 124] или «беспорядочного» [16, с. 78] планирования. В.А. Балашов связывает это последнее качество с условиями расселения и характером ландшафта народов Волго-уральской историко-этнографической области: русских, марийцев, татар, удмуртов, чувашей. Причем «кучевая» планиметрия была особенно распространена у мокшанского субэтноса ввиду его преимущественного проживания в лесной зоне, а «концевая» конструкция у эрзянского, сосредоточенного большей частью в степной полосе. Все это, согласно логике автора, накладывает своеобразный отпечаток на локализованный характер групп и их поселенческой среды обитания [см. : там же, с. 78–79].

И.Н. Смирнов сравнивает древнее структурное построение жилища у мордвы с «не кольцевым» (как у русских). А именно: разбросанное по разным земельным зонам изолированное расположение надворных построек с избой и сенями отдельно от других зданий [см. : 327, с. 124]. Сюда же относятся и так называемые

специфические признаки бокового размещения фасада дома по отношению к улице и прорубанием окон и двери к солнечной стороне – востоку или югу [см. : там же, с. 122], выходящими обязательно внутрь двора. Окна и дверь не должны были являться объектами визуального поглощения, совпадающими с пространственными перспективами открытого типа – улицей, дорогой [см. : там же, с. 121] и т. д.

Конечно, о такой взаимосвязи перехода человеческого быта в «технологию» творения культурной среды не думали, да и не могли догадываться древние жители. Они приходили к ней неосознанно, спонтанно, стихийно. Однако различные исторические периоды, в которых проявились простейшие функции «окультуривания» окружающей действительности до почитания божеств плодородия, а также стихий (вода, земля, солнце, огонь, ветер, дождь) по-своему наложили отпечаток на этногенетическую память мордовского народа.

Тема № 7. Исторический крой платья, внешний быт и художественно-эстетический стиль: причинно-следственная связь

Многие исследователи (XVIII в. – И.Г. Георги, И.И. Лепехин, П.С. Паллас; XIX – нач. XX вв. – В.А. Ауновский, В.Н. Майнов, И.Н. Смирнов, М.Е. Евсевьев; вторая половина XX – начало XXI вв. – Н.Ф. Беляева, Н.И. Бояркин, Г.А. Корнишина, Н.Ф. Мокшин и многие другие) связывают возникновение этнических особенностей «внешнего» быта и художественно-эстетического стиля у мордвы именно с женским костюмом. Особое место в научной литературе уделяется изучению и анализу многообразия форм и орнамента, ювелирных украшений, в то время как в мужском костюме редко находят свое подтверждение пластические акценты и знаковые символы. «Мужская же одежда мордвы, – пишет Г.А. Корнишина, – была более унифицирована и уже в XIX веке мало отличалась от русской» [191, с. 5].

Еще раньше И.Н. Смирнов указывал: «В костюме мордовском столько разнообразий, которого нет нигде среди инородцев. Носительницей и выразительницей эстетических потребностей у мордвы является женщина. Мордвин равнодушен к изящному; ...он преследует практическую цель; резьба, украшения не входят в его планы в противовес черемисам и чувашам» [327, с. 223].

Однако так было не всегда. Этот же автор (Смирнов), пытается разобраться в историческом происхождении прямых полос и полуovalных линий в орнаментальной технике головных уборов у эрзян (панар) и мокшан (панго – три группы: 1) срезанный черемисский тюрик, 2) лопатообразные черемисские сороки, 3) «близкие по форме к изображенной у Палласа и Георги» [там же, с. 130]. Он отмечает, что в XVII в. сустуг украшал вместе с гривнами и браслетами мужчин, а бисерное оплечье (цифкс), которое встречалось в конце XIX – начале XX вв. в этническом костюме мокшанок, гораздо раньше фигурировало в качестве принадлежности мужского костюма.

Уникальность различий, которые ученый находит в эрзянском и мокшанском панарах (в частности, в мокшанском нет широкой вышитой полосы по всей длине рукава платья), присутствует во многих других мелких деталях швейных украшений, используемых на поясных и грудных элементах этнической одежды. *Прямые линии* в костюме эрзи заставляют подробнее остановиться на истории их происхождении и развития.

«В том виде, какой панар имеет у эрзянок, он чрезвычайно близок к византийскому мужскому одеянию, которое называется далматиком, дивитисием или саккосом» [там же]. Это сходство, по мнению Смирнова, обнаруживается именно в «нижнем разрезе» эрзянского панара, найденного в идентичном мотиве – разрезе и украшении дивитисия. Что же касается орнаментального сходства боковых вышивок, сделанных полуovalом на мокшанском панаре, то они оказываются «чрезвычайно близки к таковым же на тунике, которые изображены на фресках...» [там же]. И в первом, и во втором случаях, продиктованных общностью образно-геометрических мотивов, ученый видит не случайность, а закономерность византийского влияния культуры (через торговые пути, а также археологические находки монет в бассейне рек Цна – Мокша – Ока). Наиболее вероятное следствие в отождествлении костюмов мордовских племен видится автором в их историческом заимствовании из одежды русских племен Днепровского бассейна, которые также находились в тесном контакте с греками.

Согласно исследованиям костюма В.Н. Белицер, у каратаев (вторая пол. XX в.) по подолу рубахи также сохранялась богато вышитая полоса (как у эрзян и мокшан). Однако «переднего продольного разреза, как на рубахах эрзи, на каратайских рубахах не было, возможно потому, что в этом не было практической необходимости: благодаря скошенным боковым полотнищам каратайские рубахи были значительно шире не только эрзянских, но и мокшанских» [41, с. 249].

Важным источником в вопросах изучения специфики и исторических отличий в становлении и развитии традиционных элементов мордовского костюма является лингвистическое собрание и обработка этнографических материалов периода XVIII–XIX вв. Так, рассуждая об относительно меньших груп-

пах мордвы, в частности древнем творчестве костюмных комплексов терюхан (Нижегородская губерния и уезд) и каратаев (Казанская губерния), нашедших свое продолжение в исследованиях формы костюма Веске, ученые пришли к следующему заключению. Старый стиль костюма каратаев (в противовес XX в.) обнаруживает уникальную близость его не к мокшанским, а к эрзянским формам одежды.

Тема № 8. Соразмерность форм танцевальное / нетанцевальное во влиянии исторического кроя костюма: эстетический аспект восприятия

Соразмерность форм танцевальное / нетанцевальное будет ясна только тогда, когда в одно-масштабную причинно-следственную связь этномышления будут сведены многие целостные показатели. Антропобиология тоже ничего даст без истории, этнографии и фольклористики, но этот ряд должен быть обязательно достроен различными архитектурными структурами измерений (от восприятия и создания пространственного строя окружающей среды, до содержания пластической и ритуальной образности и их «деформации» в сторону выразительной этнотелесности) в сфере этно-танцевальной специфики.

На данном этапе выделим только один из ключевых моментов в детализации причинно-следственной связи компонентов этнопластической эволюции танцевального движения – определение влияния исторического кроя костюма на эстетическое восприятие. Изучение этнического костюма с точки зрения объекта «деформации» пластической телесности движения и театрализации визуального пространства требует комплексного подхода [см. : 144, с. 153–163]. Важно понимать диалогическую связь не только в пределах лингвистического своеобразия культурных текстов, но и самих условий историко-культурной ситуации, которые провоцируют создание устойчивых качеств пластического поведения, а соответственно и новые исполнительские комплексы, воплощенные через обработку информации в мыслительной деятельности через художественные образы.

Тема № 9. Костюмная среда как объект театрализации языка пластики и игровых уровней движения

Отдельное звено проблематики для анализа языка телесной выразительности в танцевальной структуре мордвы, составляет этап изучения этнопластической деформации, сближающий изучение костюмной среды с формами театрализации – характерностью значений пластики тела и игровыми уровнями движений. Эти зоны исторически четко заявили о себе в определении изобразительных (описательных) и внеизобразительных (скульптурных) планов костюма как способы естественной плоскости выражения движения. В свою очередь эта сфера деятельности человека становится одной из важнейших компонент визуального символического творчества, где пластический рельеф костюма способен воссоздавать самостоятельную природу и детализировать многообразие оттенков танцевального ритма, согласно образному строю и персонажной значимости его фактуры. Соответственно, костюм важно рассматривать одновременно как феномен эмоционально-эстетического измерения времени и рождения художественной границы «меры» пластики, в которую «укладывается» все тело исполнителя, начиная от манеры разворотов и положений корпуса, рук, ног, головы до направления взгляда и выразительности «шага». Это качество этнопластического мышления способствовало дальнейшему совершенствованию процесса театрализации телесности, делая ее форму и содержание пластически танцевальными, а также выделяя в ее основе самобытную специфику изобразительно – выразительных средств этноисполнительства.

Рабочей гипотезой выступает сравнение этнических различий пластики – «изобразительный» и «внеизобразительный» планы, образующие неодинаковые способы организации и использования пространственных уровней движения. Сам источник движения – костюм – объект диктует разную игру, настроение, характер и условия его достижения.

Историко-этнографический анализ образцов ритуального костюма: от балахонов, халатов (у каратаев), нижних рубах и сорочек до «мешковых» интерпретаций (сáвон или óдрат) свидетельствует о том, что неподпоясанная ничем рубаха – самый распространенный пример рождения раннего выразительного жеста. Она была носителем сознательного выразительного уровня церемонии (использовалась на молянах, погребениях) и ни в чем не ограничивала пластику тела в движениях древнего сородича. Во время причитаний и выполнения молитвенных формул человек мог свободно размахивать руками, падать на землю, попеременно чередуя горизонтально-вертикальные

фазы движения корпуса со вставанием на колени, выпрыгиваниями, перекатываниями и др., в целом не характерными для концепции повседневности ритмическими формами и способами выражения окружающей действительности. Эти физико-физиологические отклонения, вызванные, прежде всего, активными фазами «сбивки» дыхания, действуют как изобразительно-выразительные диалекты внутри единого комплекса пластических движений. Они дополнительно расширяют возможности фактуры пластического рельефа до границы, выходящей за пределы традиционного понимания времени и тела. В данных обстоятельствах ритуальных действий устанавливаются «новые» формы и структуры познания пространства, формируются этноэстетические процессы восприятия и создания естественно пластических образов.

Определено, что появление новых элементов в культуре пластического выражения и ритуальных способах поведения в рамках изобразительных планов костюма вызвано постепенным приобретением в символической деятельности человека (фонологические и визуальные комплексы коммуникаций) «симптомов» аналитического значения. Именно экологическая среда ритуального костюма, с одной стороны, выступает новым условием, а с другой – сама создает эти необходимые средства для совершенствования человеческой деятельности в сфере пластического движения. Теперь уже внутри единой группы компонентов этнопластического мышления (например, в методах «чисто» фонологической среды – песенной, звуковой, голосовой, словесной, декламационной или «чисто» визуальной – танцевальной) можно выделять специфические уровни бытования пластических исполнительских структур. Первое – «описательность» жизнеподобия («что вижу, то и воспроизвожу»), второе – «скульптурность» (осознательные значения невербальных коммуникативных планов, достигаемые через различные ритмические способы проецирования пространства-времени светом, цветом, звуком, линиями движения). Последнее обстоятельство пластической телесности («скульптурность») неразрывно соотносится с задачами осмысления и анализа человеком обитаемого пространства и формируемой им самим социокультурной действительности через механические и психофизические структуры реагирования (наблюдение, повторение, запоминание, фиксирование и передача информации). Выделяются и такие механизмы работы психического сознания, как энергия отражения движения. «Скульптурность», в отличие от «описательности» (только изобразительный план действий), проецирует различные стороны жизни *логического образа* (а не только естественного биологического). Это такие признаки психофизических действий, благодаря которым человек создает «формы – отношения» к окружающей действительности. Частично мы о них упоминали – это гнев, разочарование, радость, страх, боль, одухотворение, опустошение, ожидание.

Внеизобразительные структуры ритуальной одежды позволяют интерпретировать сознание человека как вышедшее за пределы понимания сакрального и неприступного содержания – «табу». Поэтому «манипулирование» процессами психофизики в актах одевания ритуальной одежды куда более сложное явление, чем кажется на первый взгляд. Так, феномен ритуального панара объединяет в себе как минимум три аспекта языка телесной выразительности, в основе которого лежит мотив «исцеления»: 1) исцеление себя; 2) исцеление пространства и времени; 3) исцеление самих участников моления, следуемые месту и времени события, условиям восприятия окружающей природы, обстоятельствам состояния погоды. Подобное интегрирование аспектов пространственно-временной и пластическо-телесной функциональности в искусствоведении можно представить широко как феномен культурного события этноса, растянутого в антропологическом и историческом времени этноисполнительства – «безактерские» синкретические практики.

Таким образом, в определении влияния костюма на эстетическое восприятие сомкнулись пять линий пластики/пластичного этноповествования: антропологическая, географическая, историко-этнографическая, эстетико-биологическая и фольклорная, причем каждая подтверждает антропобиологический и архитектурный порядок деформации пластической телесности и достоверность наслоения симптомов аналитического значения в языковом строе танцевального движения/текста и движения/образа. Это доказывает то, что, несмотря на частичную, а в некоторых случаях полную потерю связи контекстов пластики (общие антропофизические значения) и танцевальности (физиологическая предрасположенность), этноэстетическое восприятие уже существовало в прошлом и не нарушалось, а наоборот способствовало выработке устойчивых механизмов этнической линии традиции как визуально-пространственного стиля способности исполнительской культуры. Этот генетический порядок «эстетического», излагающий сюжетные и пластические основы гипертрофированного текстуального пространства становится еще более оче-

видным актором при обращении к другим архитектурным структурам и комплексным понятиям этнопластического мышления в танце.

Тема № 10. Феномен «скульптурности» в ритуализированной плоскости этнопластических действий мордвы

В конце XIX в. В.Н. Майнов, в основном изучавший этнографический быт мордвы эрзи, отмечал в композициях подобного рода значительную разнузданность при танцах [см. : 474, с. 90–113]. 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» [там же. 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» [507, с. 593].

Общность пластических мотивов с культом поклонения Вермаве находит другой семейный обрядовый праздник в честь богини двора Юртавы («Юрт озкс») [см. : 309, с. 37], (Юрхт озкс) [326, с. 295]. 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» [309, с. 37], тогда как «после моления начинают пировать и петь песни с пляской до вечера»¹⁷. Неотъемлемой частью в основе жанровых разработок национального обрядового фольклора Самородов считает синкретизм ритуала мордовских молян. По его мнению из молян «возникли и стадильно (дифференцировались) мордовские фольклорные произведения» [там же, с. 36].

В исторических трудах по этническому танцу и пляске мордвы, 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 несут в себе магическое символическое действие, а своеобразными средствами воссоздания энергетического источника движения выступают удары ногами и хлопки в ладоши [см. : 153, с. 360].

Вероятно, о пляске с ярко выраженным «эротическим» подтекстом говорится 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 чествовали хозяина пением песен, прибаутками, топя правой ногой и хлопая в ладоши”»¹⁸.

Во второй пол. 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 (сваха на свадьбе мерно стучит “люлями” или ритуальным посохом о землю – пожелания чадородия невесте)» [64, с. 216].

В данном ряду ритуального синтеза раскрываются еще многие элементы материальной и вещественной культуры древней мордвы: люляма – «ритуальный посох»; штатол – «ритуальная свеча»¹⁹. 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) [см. : 476, с. 104].

¹⁷ Рф МНИИ (Рукописный фонд Мордовского научно-исследовательского ин-та языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров МАССР). Папка 40. Запись 77.

¹⁸ Рф МНИИ... Папка 40. Запись 43.

¹⁹ Обряд перенесения свечи из одного дома в другой зафиксировал И.Н. Смирнов в историко-этнографическом очерке «Мордва». 1895. С. 157, 191.

А.Г. Бурнаев считает, что «динамичные движения эротического характера вошли в танцевальную культуру как символы» [71, с. 11]. Вначале 2000-х гг. преемственную линию прикладных исследований Бурнаева продолжила искусствовед М.А. Костерина, соединив их с теоретическими (Ю.А. Кондратенко, М.В. Логинова, В.С. Святогорова, С.В. Устьяхин и др.) и научными аспектами культурологической школы (Н.И. Воронина). Бурнаев и Костерина одними из первых исследователей в прикладной области национальной хореографии предпринимают 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 – нач. XX вв. 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 музыки слегка приподнимают ступни, делают быстрые удары (переборы), меняют положение «носок-каблук», поворачиваются то в одну, то в другую 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» [71, с. 10].

Тема № 11. Теологические воззрения в аспекте мыслительных функций движения и образных структур этнопластики

Теологические воззрения [подробнее о мифопоэтическом строе мировоззрения мордвы см. : 249; разбор этнофольклорного образца о свадьбе земной девушки и бога грома см. : прил., с. 493] есть сложные иерархические уровни первичных архитектурных материй, фиксирующие аналитические формы и мыслительные операции (функции) движения. Они помогают разобраться в вопросах генетики этнопластики мордвы: происхождение архитектуры и образных структур. С другой стороны, мифические объекты и своеобразные схемы перевоплощения есть ничто иное как укрепление и готовность этночеловека творчески мыслить. Эта цепь (вербально / невербальное) пока еще «безтеатральной» и «безактерской» специфики выглядит условно так: «из человека/ биолого-физическое» в «деятели сверхъестественных сил/ потустороннее» и вновь «возвращение в первоначальный облик»²⁰. Таким образом, в основе антропологической модели действий все более отчетливо проявляется линия древней активной способности человека пластически изменять (типически и условно) существующие объекты пространственной этносреды. Речь идет о субъективном смысле пластического телесного действия, которое способно протекать как в пределах фонологической повторяемости смыслов, так и в рациональных конструкциях фактурной исчислимости действительности, так и в реальных процессах телесной коммуникации [см. : 144, с. 56–57]. В этом смысле *практическую* ритуальную *деятельность* и *духовную жизнь* (обряды, обычаи, инициации) мордвина правильнее рассматривать в значении пограничных сторон единого культурного текста, проникающих в самую сердцевину исторического процесса его организации – генетический код. Выразительная плоскость последнего достраивается наложением на генетическую память восприятия пространства пластическо-телесной линии фиксации объемов: эмоциональные состояния и ощущения (включая вкусовые качества и запахи); синтетические (зрительные и

²⁰ Подробнее о символических переходных «наклонностях», «превращениях» и сверхъестественных силах как драматических центрах переживания у мордвы см. : искусствоведческий анализ мордовской сказки «Зеленые рога» [144, с. 61].

сенсорные) комплексы, не исключаящие физико-метеорологического измерения (твердость / сыпучесть, влажность / сухость и температуры – тепло / холод) явлений и т. д. Таким образом, пространство естественной окружающей среды (небо, ветер, воздух, вода, огонь, почва, животный и растительный мир) диктовали древнему мордвину собственную выразительную плоскость в конструировании и восприятии элементов визуально-пространственного строя²¹.

Здесь важно подчеркнуть не столько значение поворотных дней, предопределяющих религиозно-магическое, а также общественное и хозяйственное качество в последовательном проведении людьми основных мероприятий, сколько обнаружение самой *символической потребности* в установлении связей между человеком, его сознанием и праархитектурой действий. Это такие отношения к происходящему в жизни событию, которые являются анализом «через» психоаналитические комплексы значений: ощущение перемен в погоде (открывающих или закрывающих определенный промежуток календарного времени), эмоциональное, содержательное и образное восприятие природной и окружающей среды обитания. А соответственно и приобретение «нового» качества мышления – символики пластического телесного движения, аргументируемого выбором определенных средств и достижением необходимых психофизических ресурсов в состоянии человека.

Тема № 12. Обряд празднования Летнего Николая по этнографическим текстам А.А. Шахматова

Обратимся к фольклорным текстам обрядов мордвы, составленным по этнографическим исследованиям А.А. Шахматова. Костюмное (и/или костюмированное) событие и масочная пластика представляют в них потенциальную (временную) сущность обрядового действия. В этой пока еще общей тенденции «безактерского» театра и синкретического по форме исполнительского стиля нашли свою аргументацию многие компоненты *языка аутентичного выразительного тела*: пантомима, мимика, пляска, песня, музыка. Среди пространственных элементов потенциальной временности восприятия следует выделить и такие, как: слово, движение, голос, звук. Они же выступают своеобразными носителями и рефлексамии пластической мысли, и определенными условиями (мерами) создания данной аналитической физической реальности.

«Придет летний Никола, девушки соберутся около амбара и силком схватят двух девушек, нарядят их парнями, наденут им на ноги сапоги, наденут им на голову шапки, наденут на них мужские штаны и рубашки, наденут им на руки перчатки и дадут им в руки прутья. И нарядят двух девушек барынями и пойдут вдоль улицы. Девушки идут, взявшись за руки в ряд и поют. Баре идет перед девушками, и кто зайдет на встречу девушек, того ударят они прутом. Если на улице будут женщины, то они остановят барынь. Женщины и девушки соберутся в круг и начнут петь, а баре и барыни начнут плясать. Сначала пляшет один барин с барыней, а потом с другой. Потом опять станут в ряд и пойдут опять вдоль улицы. Встретят женщин, опять остановят их. Дойдут барыни до конца села, скинут свои одежды и пойдут назад задами (так в тексте. – Н.Д.)» [380, с. 135–136].

Тема № 13. Современный бытовой фольклор мордвы: реконструкция языкового строя танца и исполнительские способы создания поэтического мотива ритуальной образности

Благодаря этнографическим экспедициям кафедры национальной хореографии МГУ им. Н.П. Огарёва, предпринятым в 1993–1995 гг., специалистам-практикам во главе с А.Г. Бурнаевым удается «транскрибировать» несколько вариантов плясок у мордвы-мокши (с. Сузгарье, с. Перхляй Рузаевского района, 1993) и мордвы-эрзи (с. Старые Найманы Больше-березниковского района, 1995), в которых образная (изобразительная) система телодвижений исполнителей выстраивается не по принципу умеренной или медленной темпоритмической основы телесной пластики, а в фак-

²¹ При этом понятия страха и силы (ограждение от дурного влияния [см. : 2, с. 236]; болезней – приток [см. : 327, с. 161]), страха и справедливости [см. : 473, с. 194], страха и заботы [Нижегородские епархиальные ведомости. 1886. № 10. С. 9], страха и почитания, настолько тесно переплетаются в творениях духовной жизни этночеловека («существа»), что фактически невозможно провести определяющую грань между ними. А, следовательно, и четко дифференцировать разнообразные импульсы рождения эмоционального выплеска физической энергии при создании нового источника пластической исполнительской структуры.

турно-гротесковой манере пластического рельефа (свойственной обоим субэтносам). Последнее явление, кроме всего, глубоко разработано и представлено в исторической хронике этнографического поэтического и прикладного фольклора мордвы. Однако для того чтобы говорить о наиболее активном характере проявлений динамического рельефа в исполнительской пластике у мокши или эрзи, зададимся вопросом: всегда ли были одинаковыми источники происхождения, подпитывающие данные композиционные, ритмические и танцевальные основы?

Оказывается, найденный в с. Сузгарье и описанный образец традиционного мокшанского парного танца кума и кумы, совершаемого во время крестьянского обряда крещения (по случаю рождения ребенка и наречения его именем), включал в себя многослойный по стилю рельеф пластической коммуникативной условности. Здесь было представлено одновременно «механическое» и «рифмо-ритмическое» воспроизведение пластической «строфы» в жестах танцующих, в частности исполнение мужчиной образной пластики «быка» или рогатого животного [см. : 71, с. 16] (идентичные мотивы с изображениями рогатых животных впервые были найдены в эпоху палеолита и неолита подробнее см. : прил. А, тема №1 (3)).

В аутентичном замысле фольклорного сюжета мы встречаем четкое описание двух пластических видов танцевальной «фактурности»: 1) женской «лирическо-характерной» темы кумы, продиктованной кокетливой манерой и индивидуальными чертами («гордой», «неприступной» фигуры) – реальный персонаж и 2) мужской «острогротесковой манеры и образно-характерной пластики», символически сравниваемой с образом разъяренного быка. Оба пласта, согласно разыгрываемому сюжету, создают подвижную композиционную основу и появляются в игровом пространстве танцевального пластического движения согласно песенно-музыкально-инструментальному ритмическому строю (аккомпанемент) действия. В данном случае «музыка» и создаваемые исполнителями пластические объекты (шумовые эффекты восприятия, отчасти женский и мужской костюм) и есть первоисточники программирования танцевальной фактурности. Создание динамической плоскости танцевального рельефа достигается через наложение на пластическую индивидуальность мужской и женской манеры исполнительства, элементов сюжетной (игровой) канвы-основы.

В отличие от приведенного образца мокшанского танца (записанного в с. Сузгарье), метод обработки полевого материала в пределах изучения одной и той же (мокша) этнической группы (теперь уже проживающей на территории с. Перхляй) включает в себе другую развитую диаграмму объяснения пластической «речи». Здесь трансформированный из народной (непрофессиональной) бытовой среды этнопластический «экран» танцевальности создается не столько акцентами на драматизацию сюжета и характеры исполнителей, сколько в пересечении синкретического ряда источников выразительного и изобразительного планов. В частности, костюм (узоры вышивки, головной убор) и темпоритмическая основа музыки, лексическая композиция танцевального шага (поступи) и изобразительные (имитирующие) признаки в пластической манере рук и корпуса [см. : там же, с. 17]. Уникально другое, что в конце XIX – нач. XX вв. рисуемое в поэтических строфах ритмосложение изобразительной пластики уподобления животному – быку принадлежит не мокшанскому, а эрзянскому историко-этнографическому быту. В частности, А.А. Шахматов зафиксировал подобный пласт изобразительной формы в традиционных загадках (например, «Лес и поле покроются инеем, а рогульки не заиндевет. – Поверхность тела и рога коровы» [380, с. 400]) и в популярном описании мелодико-драматического причитания невесты-эрзянки, обращенного к матери жениха [см. : там же, с. 229–230].

Итак, мы имеем четыре варианта обращения к исполнительскому фону ритуальной образности быка: 1) кон. XIX – нач. XX вв. – литературно-поэтические тексты Шахматова; 2) начиная с конца XX в. – «транскрибирование» аутентичных мотивов из фольклорного танцевального быта мордвы (научно-практические экспедиции кафедры национальной хореографии ИНК); 3) сценические языковые версии – хореографические интерпретации текстов Бурнаева; 4) трансформация этнографического текста первообраза (по исследованиям Шахматова) в теории и практике мордовского танца. В их основе обнаружены следующие показатели изменчивости исполнительских стилей.

Во-первых, в методе современной реконструкции художественных выразительных средств путем наложения двух текстуальных пространств (поэтической рифмо-ритмической строфы и танца), теряется хронологическая и смысловая конструктивность. В историческом свидетельстве поэтического текста Шахматова, нашедшем выражение по форме фольклорного обращения, это есть отношение девушки к «непринятию» ею антропологического облика татарской женщины (матери жениха). Оно раскрывается как средство (прощание молодой) и источник ее переживания во время свадебного причета, т. е. разворачивается трагическая бытийность мотива ритуальной образности. У Бурнаева же изобразительно-выразительный смысл пластического текста строится по схеме сюжетно-развлекательного (игрового) действия. Мотивы, воспроизводящие пластику рогатого животного, найденные и описанные исследователем в конце XX в., умело выявляют исполнительский фон события качественно иного по характеру содержания признаков социокультурной

сферы и бытовой жизни – развлекательное «представление» внутри семейного торжества. *Во-вторых*, отметим, что Шахматов пишет об эрзянском самобытном фольклоре, тогда как результаты фольклорной экспедиции и теоретико-практические поиски Бурнаева адресуют его текстуальность мокшанскому быту (кон. XX – нач. XXI вв.). *В-третьих*, у первого автора плоскость рифморитмической «строки» пластики связана с происхождением женского начала, у второго – мужского и женского. *В-четвертых*, неполное отображение сути содержания литературного первообраза (основа – этнографическое исследование Шахматова) в последующих эмпирических изысканиях современников (в частности, текстуальных сокращениях Бурнаева): «Я владею рогами бодающей коровы, я владею копытами лошади, я бодну и лягну...» приводит к обобщенному эстетическому (в том числе без разделения на этнические группы) контексту языка пластики мордвы «образному изложению танцевальных элементов, связанных с животным миром» [71, с. 14].

Важно уловить специфическую особенность и характерность происхождения древней структуры в содержании поэтического текста. Сегодня, продолжая существовать как важнейший интегрированный компонент археологического и исторического архива сведений о фольклорном быте, он (текст) способен вскрыть достоверные детали не только в плане происхождения пластического рельефа этнического танца, но и очевидного трансформированного отношения ученых к его динамической структуре в культурном времени.

Поэтические тексты (песни, предания, загадки и т. д.), приведенные в трудах Шахматова, есть редкое доказательство в проектировании феномена «антропозстетического “экрана”». Он показывает, как разные способы создания композиций в пределах пластической конфигурации идей исторически разрабатывались в народном фольклоре и стилевых границах «театральности» одной субэтнической культуры (в данном случае эрзи), а со временем стали «экспонироваться» в особенностях пластических объектов другого (мокши) исполнительского стиля. Такой подход вскрывает очередную цепочку археологических загадок в определении типов этнопластического мышления мордвы. Возникает вопрос: почему образные мотивы пластики рогатого животного не сохранились в первозданной реальности и отождествлении ее конкретным этносом, а перешли в изобразительные пласты визуального ряда другой танцевальной субкультуры?

Объективно ответы на эти вопросы затруднительны для прикладного пространства хореографии. Остро нуждаясь в дополнительном взаимопроникновении научных и практических знаний, область современной этнической хореографии, увы, ограничивается общими выводами и этнографическими изысканиями авторов, в которых архаичные жертвоприношения и поклонения священному животному – быку, являются характерными для обоих субэтносов [380, с. 135; 249, с. 158–159; 489, с. 35]. На этом основании, соглашаясь с теоретическими положениями историков, этнографов и фольклористов, совершает обобщающее заключение и Бурнаев [71, с. 15], но приписывает особенности экспрессивного исполнительского стиля (характерная грубоватость, резкость и динамичность песенно-танцевальной подачи) мокшанскому субэтносу (исключив эрзянский).

Другим достоверным источником, объясняющим происхождение «изобразительно-подражательного характера» в основах пластической манеры женского эрзянского танца, можно считать фольклорную экспедицию кафедры национальной хореографии, проводимую в 1995 г. (с. Старые Найманы). Экспертной группой было зафиксировано сходство пространственной композиции вышивки птицуточек [см. : там же, с. 14] с композиционным воспроизведением этого символического орнамента в пластическом мотиве (рисунок и движения) группового эрзянского танца. Исходя из этого можно констатировать, что своеобразными источниками для воссоздания динамического рельефа, а именно темпоритмической основы и образной пластики телоположений и телодвижений в эрзянском танце, являются несколько семантически значимых зон как видов проектирования танцевального «высказывания»: *изобразительно-имитационный* (уподобление), *драматический* (создание облика веселой и озорной птицы) и *сюжетный* (как уточки плывут, плещутся, «хвастаются», «стесняются»). Однако первичным импульсом в целях научной реконструкции и получения максимально аутентичного качества обработки фольклорного материала послужила именно орнаментальная фактура вышивки, а не «чисто» танцевальные структуры.

Важной доминантной основой в истории происхождения антропозстетического «экрана» в танце выступает линия драматизации рисунков, гармонизируемая глубиной ритмических объемов движений и композиционного строя песенно-инструментальной формы сопровождения. К данному стилю исполнительских групп относятся архитектурные структуры свадебных выразительных образов. Вместе с этим подобные ритмические и композиционные группы, условно проецируемые как художественные «оживления» во взаимоотношениях между мужчиной и женщиной, имели широкую популярность и справедливо олицетворяли собой новый тип художественного этномышления – «пластически высказывающихся» людей поэтического мира танца.

Тема № 14. Анализ архитектурных структур по этнографическим и фольклорным текстам А.А. Шахматова, С. Архангельского, А.Л. Львова

В образцах обрядового действия, устраиваемого у мордвы-эрзи на Рождественские святки А.А. Шахматов описывает «технологию» ритуальных действий, прибегая к следующему порядку организации пластической среды. «Все девушки и парни собираются в один пустой дом, и начнут петь девушки и парни вместе разные срамные песни. Оденут одного парня медведем и начнут заставлять его плясать. Начнут драть барана: повесят парня за круг штанов на веревке и снимут с него рубашку и штаны. Сделают улей: обмотают одного парня соломой, поставят его в угол, как улей, и зажгут. Под конец начнут подковыривать в рождественском доме. Мальчики и девочки сядут по лавкам...» [380, с. 137].

Определенной архитектурной места (оно же есть граница-переход) в создании и упорядочивании сферы праздничного действия является некий ритмический центр – событие (шум и масочное костюмирование) – «означающее». В данном случае этнопластическая деформация телесности обнаруживается в функциях символической конкретизации движения как происходящей в биологической и физической реальности тела перемены визуальнопластической действительности. Своеобразное сосредоточение действия проецируется зонами «рационального» пространства. Например, «по середине» улицы, «по лавкам», «в углу» комнаты, «на пороге» дома и т. д. Именно здесь повседневность тела вновь способна продуцировать и многократно изменять свои естественные (потенциальные) и физические рефлексивные способности. Иными словами, это и есть зона создания перспективного пространства-времени, в которой трактованный мотив языкового действия приближен к функциям театрализации через драматические «наклонности» и характерность исполнения участников. И таким образом, в личностном «отчуждении» или, наоборот, групповом «единении» пространства находить себе же подобные телесновыражаемые сущности.

Указывая на общий порядок хода проведения обрядово-ритуальной процессии, Шахматов отмечает: «...а на рождество девушки поют целый день по середине улицы...» [там же, с. 84]. У этого же автора: «На рождество и крещение торговцы выносили свои товары из лавок на сани, на сани приделывают кибитки, наложат товару и вывезут их на середину улицы...» [там же, с. 118]. Параллельно на обстоятельства времени и условия данного места действия наслаивается другое событийно-игровое действие: «...а девушки выпрашивают у каждого парня (кто орехи, кто рожки, кто пряники и семечки, а кто тыквенные семечки и конфеты. – Н.Д.); кто даст, а кто не даст; и играют парни с девушками, кто как умеет, кто толкает их, кто повалит их, кто ударит их, и бегают друг за другом весь день. Одни уходят, другие приходят, и дело у них таким образом доходит до полночной поры; потом расходятся по домам» [там же, с. 118–119].

Во второй половине XIX в. материалы по этнографии праздников мокши и эрзи, приуроченные к ряжению, разрабатывают С. Архангельский и А. Л. Л-в. Однако описания композиций и эпизодов с конкретными танцевальными действиями или пластическими танцевальными движениями, как и у их предшественников, фактически не приводятся за исключением бытования общих синкретических названий исполнительских стилей – «хоровод», «песнопения», «игры», «шествия», «гулянья» и др. «В воскресенье после Троицы наряжают кого-нибудь лошадыю, подвешивают на шею колокольчик, сажают верхом мальчика и ведут ее под уздцы в поле, а за ней следует хоровод с песнями. В поле ряженого разоблачают с разными играми, после чего устраивают застолье, при свете костра водят хороводы и прыгают через костер» [428, с. 96; 471, с. 60].

В типологическом ряду этнопластической «деформации» как феномена создания персонажной плоскости танцевальных значений сошлемся на обобщение материалов финно-угорских исследований XIX – XX вв., которое дает современный исследователь А.Г. Бурнаев. В области магических обрядов с масками и ряжением у мордвы (драматизация фактурной действительности телесных движений, а именно визуально-зрительные тексты «борьбы с масками смерти, холеры», а также моления «от эпидемий (стака мор-озкс), от саранчи (циркун-озкс)») конструируется идея ритуальной образности через «пластику танца и пантомиму в сочетании с костюмами исполнителей. Танцевальное таинство совершалось то плавными и величавыми, то задорными и темпераментными движениями рук, ног, корпуса и головы. Исполнители то бегали вприпрыжку, то ползали на животе, роя пальцами землю, то медленно уходили прочь, время от времени оглядываясь, создавая образ страха» [71, с. 12].

Тема № 15. Архитектонические структуры «зоны» маски

Маска (чама (э.), и шама (м.)) специально изготавливалась у мордвы для усиления преобразующей роли внешности и придания регламентирующего характера событиям во время святок. Из луба или бумаги делались рога, большой нос, а из бумаги, окрашенной в черный цвет – личина. Однако в XIX в. маски сохраняются в основном в аллегорических формах развлечения, как пережиток эпохи «устрашения».

На современном этапе развития учений о фольклорном быте, феномен маски, несмотря на свои неоднородные признаки в календарно-обрядовой и праздничной жизни мордвы, принадлежит к числу наиболее исследованных проблематик. Различные гипотезы о происхождении «масок, маскарадных костюмов и других способов ряженья» [192, с. 37] высказывались представителями ранней мифологической школы – А. Афанасьев, Я. Grimm, М. Мюллер, В. Шварц. Однако их теории, связанные с приурочиванием масок как явлений, сопряженных с обрядовым воспроизведением, олицетворением небесных зверей – грозных туч, солнца, не получили широкую известность среди исследований в современной научной литературе.

В.Я. Пропп приписывает маскам магическую силу и функцию плодородия. Изображение высокой производительной потенции издревле связывалось у разных народов с козой, лошастью, быком [см. : 293, с. 110, 112, 116].

Выделим и обоснуем два крупных направления в системе терминов «маска» [см. : 249, с. 284–285], которые активно обозначились в научной литературе, изучающей историю и культуру мордовского этноса: первое значение – «маска – фигура или ряженный персонаж», когда ее специально изготавливали для традиционных праздников и употребляли в виде устрашающих масок, игровых (особенно зимних праздниках, сопровождавшихся ритуалами ряжения) и образов зверей (в национальном фольклоре мордвы широко распространена медвежья, выступавшая в роли покровителя конопля и прядильщиц). Второе – «маска – лицо» или внешний облик.

Главными особенностями в первой категории значений «масок» является их типичный и условно «неодухотворенный» характер, который постоянно доминирует в драматических интерпретациях и персонажных значениях под воздействием живых фигур (людей). Маски в таком качестве имеют половозрастные особенности – ограничения, и, как правило, в подобном ряду ряженных персонажей, литературные тексты содержат небольшие отклонения. В одних случаях авторами четко указывается, что большей частью пластическими объектами ряженных персонажей или «масками – фигурами» у мордвы становились избранные парни и мужчины, одевавшие на себя вывороченные шубы, маски, иногда просто мазавшие лицо сажей. Такая версия принадлежит ученому Н.Ф. Мокшину, изучающему ритуал ряжения человека в медведя. Наряду с сакральным смыслом здесь явно прослеживается и социальный аспект функциональности маски: они (ряженные) не только пугали людей и просили угощения, но и заходили в дома и проверяли, например «кто сколько спрял пряжи» [там же], а потом в шуточно-поучительной форме наказывали провинившегося (например, валяли в снегу того, у кого пряжи оказывалось меньше всего).

В других существующих примерах, в частности у Г.А. Корнишиной, в событийном ряду календарно-обрядовых действий подчеркивается именно «производительная» и «продуцирующая» функциональность тематики масок. Она неразрывно связана с женским началом как символическим явлением, сопряженным с новым календарным годом, рождением и плодородием новой семьи и т. д. В этих случаях (свадебный обряд, а также зимние традиционные праздники) в «шкуру» медведя обряжалась обязательно женщина. «По приезде свадебного поезда в дом родителей жениха женщина, изображающая Медведя, хлещет новобрачных по спине ветками в целях ниспослания им плодородия» [192, с. 131].

Обряд сжигания масок ряженных – пултамо харянь прят означал прощание с бедами и несчастьями, «а также, вероятно, и с потусторонними силами, которые по народным поверьям, были наиболее «активны» в начале нового года...» [там же]. Иногда обряд мог проходить символически. Например, в Крещение жгли солому, а в Рождественском доме жгли соломенное чучело, изготовленное молодежью.

Опираясь на труды И. Лажечникова [220, с. 310] и П.И. Мельникова [482, с. 104], Г.А. Корнишина считает, что обряд со сжиганием харь был тесно связан с другим обрядом – «Изгнание Шайтана». Горящими пучками соломы «хлестали» друг друга во время рождественских игр молодые парни и девушки.

Любопытный исторический пример, сохранивший функции языческих воззрений, представляет собой обряд оборачивания в солому живого тела, описанный Д.Н. Орловым. «Горящая солома, например, использовалась в игре “пчелиный улей”»: парня заворачивали в солому, которую поджигали, а затем огонь тушили водой» [Орлов Д.Н. Село Напольное (этнографический очерк) // Материалы для истории и статистики Симбирской губернии. Симбирск. 1866. Вып. №2. С. 41]. На основании

этого Корнишина полагает, что ритуальные действия с огнем у мордвы имели не только очищающую силу и магическое воздействие, но и стремление передать подрастающей поросли молодых преемников благодатную силу огня.

Согласно сюжетному проигрыванию пространственно-визуального «синтеза» фигур, пластическая архитектурная структура «маска – лицо», в некоторых случаях, вскрывает важные антропологические ориентиры, способные выразить некое эмоционально-образное содержание, какое еще не было доступно практическому фольклору и историко-этнографической науке. Визуальные типы, обусловленные антропологическими различиями, особенно фигурирующие относительно внешнего физического облика – «иной», способны управлять и приводить внутренние механизмы эстетической модели реальной и ритуальной образности в необходимое движение явлений семантического порядка. Речь идет об архетипической творческой способности человека создавать элементы этнической целостности образа, даже не зная о законах формотворчества. Тем самым вырабатывать эмоциональное содержание и жизненное напряжение (новые ощущения и впечатления), свойственные самостоятельным практическим сферам будущего музыкального, литературного и актерского синтеза искусств.

Описание идеального этнического героя мужского плана у мордвы также опирается на мотивы внешних и физических признаков с реально существующим природным окружением. Например, в песне «Вчера сосватанная невеста» девушка, расспрашивая стаю ворон (грачей) не встречали ли они ее мужа, дает им напутственные признаки внешнего облика будущего возлюбленного в аналогичном художественно-живописном стиле.

«Словно белая береза он высок,
Словно прямая сосна его фигура,
Словно садовое яблочко лицо его,
Словно черная черемуха глаза его
Словно цветы черемухи брови его...
Словно кольца выются кудри его...» [249, с. 283].

Таким образом, можно предположить, что оба направления «маска – фигура или ряженный персонаж» и «маска – лицо» (внешний и физический облик) объединяются в значениях своих пластических перестроений в некую модель «оживления» и/или творения новой культурной реальности. Эта граница «нового» и есть не что иное, как перенесение и сочетание идей жизненной и природной окружающей среды в визуальный мир пластических образов, в котором рождаются и действуют маски.

Обоснованность эстетического феномена архаической маски заложена в самом понимании сущности вечного движения времени и жизни, порождающая новые пространственные и временные (объем, ритм, гармония) смыслы данных явлений. Сущность вечного движения смысла выражается в способности оказывать влияние и призывать человека постоянно имитировать, фантазировать, обыгрывать и показывать эту реальность, как правило, в образно-ритмической двойственности (через «идеальный» план) действия.

Тема № 16. «Живая маска» и «персонаж – фигура» как феномены а) пластической визуализации, б) многосложного архитектурного и драматургического конструирования ритуальной образности

Обоснуем архитектурные варианты структур ритуальной образности у мордвы из истории архетипических способностей, где «вторые лица – фигуры» образовались посредством игры – действия «сторонние». В данном контексте мы будем часто прибегать к условным понятиям «живая маска» и «персонаж – фигура». Под первым смыслообразованием понимается физически и реально присутствующий человек. Второе значение дает возможность представить объект визуализации как процесс «примеривания» на себя реальным человеком условности общих знаковых и типических качеств ритуала (т. е. допустимо гипотетическое значение феномена). Наконец, финальное воплощение образной сущности персонажа обязательно достигается благодаря «зеркальному отображению» фигуральных значений (как звуковых (фонологических), так и визуальных). Первую группу примеров открывают обряды поминального цикла. Совершаемые в данном контексте ритуальные действия – «выбор заместителя» и «изображение души», близки по жанру воплощения к импровизированным временным пластическим визуализациям.

По своему содержанию представления, связанные с изображением композиций по выбору заместителя умершего, имеют много общего как у финно-угорских народов Поволжья, так и у русских [238, с. 27, 276].

Более того, необыкновенная близость жанрово исполнительской функциональности «заместителя» как эффект «отзеркаливания» персонажа находит свою глубокую эстетическую преемственность уже в античную эпоху. С.Н. Худеков отмечает: «Прекрасно сохранились... в Берлинском музее барельефы, относящиеся к эпохе V династии. *Покойник изображен сидящим на стуле* (курсив мой. – Н.Д.). Перед ним десять девиц, танцующих под звуки песен трех женщин, отбивающих такт руками» [375, с. 44].

У мордвы – это «эзем озай (э.) – сидящий на скамье или «вастозай» (м.) – сидящий на каком-то особом месте; у марийцев – «вургэмчише» – надевавший одежду; у удмуртов этот обычай существовал в прошлом, и о нем остались только воспоминания [см. : 238, с. 27; 191, с. 44]. Некоторые представления (зазыв, угощение и проводы предков), бытовавшие у мордвы еще и в конце XIX в., у русских исчезли гораздо раньше. В частности, приглашать на поминки душу покойного, угощать и провожать ее [см. : 198, с. 150, 209], оставлять полоску несжатого хлеба и проводить поминки в честь дня «сжатия урожая покойного» [249, с. 191].

Н.Ф. Мокшин, обосновывая комплексное значение функций «заместителя» у мордвы, объединяет их в отдельную словарную группу терминов по ряду мифологических признаков и значений – лем кундамо (э.), лятьфнема (м.) – поминки, устраиваемые в честь умерших предков. На этой основе выявим архитектурную самостоятельность пространства-времени и произведем критический анализ структурных элементов театральности. Во-первых, исследователь пишет: «Одной из характерных особенностей семейных поминок... было присутствие на них человека, игравшего на протяжении всех поминок роль умершего» [там же, с. 191]. Во-вторых, «... Слова эти (в случае если играл мужчина – эземозай (э.), вастозай (м.), женщина – эземозава (э.), вастозава (м.). – Н.Д.) сложные, произведены из слов эзем (э.) – скамья, лавка, озамс – сесть, принять сидячее положение, опуститься на что-либо; ава (м., э.) – женщина, мать» [там же, с. 191]. В-третьих, своеобразным отображением полноты действия, восходящим в своих пластических основах к жизнеподобию и некоторым составляющим признакам эстетического (драматического) наполнения содержания текста, является обращение участников обряда к «представившемуся» (т. е. главному персонажу) по имени умершего. «К замещающему обращались именем покойного, дети звали его отцом, если поминали хозяина дома, и матерью, если поминали хозяйку» [там же, с. 303]. В-четвертых, Мокшин подчеркивает нашу авторскую гипотезу о постепенном приобретении и становлении у мордвы комплексных значений пластического мышления, а также выработывании на этой основе творческих способностей.

В пределах разнообразия жизненных форм подобия происходили перестроение и трансформация эмоционального поведения в различные пластические формы древних («безактерские техники») исполнительских «театров». Результатом эпического мотива заместителя стали такие обстоятельства встраиваемости биологических физических и социальных ритмов среды в пластические формы композиции, как: внешняя схожесть и близость общения «заместителя» с умершим, одевание его одежд, а также обретение специального места для моделирования ритуального поведения. «Противоположности» объемов (*действие – бездействию*), в данном случае, были не случайными атрибутами внешнего выражения психофизического чувства человека. Этические и аналитические требования обряда поминок позволяют проектировать содержательную композицию цельного образа заместителя в своеобразной семантической знаковости границ драматического переживания. Таким образом, архитектоника процесса выстраивания ритуальной образности лежит не только в сфере умозрительных и фантазийных форм творения человека, но и в предельно конкретных пространственно-визуальных действиях, имеющих типическую условность. И это была, поистине, архаическая «концепция», которая продолжила развиваться в условиях инакового конструктивного строя мышления. Главное, что в масштабах этой (не обязательно примитивной архаической) конструктивности успела произойти замена фактической действительности на доминанту собственно пластического мышления, выражаемого не иначе как в деформации формы прежних значений социальной жизни события. «В качестве заместителя умершего представлялся обычно его родственник или друг, похожий на него, хорошо его знавший, который мог умело изображать. Он облачался в одежды умершего и играл его роль» [там же, с. 191]. А вот другое требование к исполнителю, подтверждающее наличие психофизических признаков театральности: «Он (заместитель; человек, исполняющий (играющий) роль умершего. – Н.Д.) был того же возраста и пола, что и покойный, обычно назначался им самим. В качестве заместителя нередко выступал его брат или друг, приятель, хорошо знавший характер, темперамент, чувства, мысли и чаяния покойного» [там же, с. 303]. «Иногда заместителя по-

койного еще при жизни выбирал сам умерший» [353, с. 104]. В Нижегородской губернии (с. Лобаски) выбор заместителя производился всеми родственниками, которые собирались для этого в доме усопшего [Пензенские епархиальные ведомости. 1881. Вып. №38].

Характерным явлением для создания архитектурной структуры «заместителя» выступают общие драматические визуализации ритуальной образности, конструируемые в форме различных трактованных мотивов в пространстве пластических композиций похоронного обряда. Это приветствия заместителя и заместителю, ритуальные «поклоны» в сторону «воображаемого» покойника, реминисценции с подношением подарков и просьбы осведомления «как ему живется на том свете» и как продолжать жить оставшимся на земле [см. : 327, с. 165]. В Саратовской губернии на поминках 3-го и 9-го дня каждая женщина рода «плакала перед эземозаем, опершись на его голову руками, когда он сидел на краю стола» [249, с. 108]. Особое значение имеет объект визуализации – ворота [см. : 469, с. 136; Пензенские губернские ведомости. 1891. Вып. №236; Нижегородские губернские ведомости. 1887. Вып. №14. С. 370; 191, с. 71; 480, с. 6].

Обратим внимание на детали этимологического сходства и расхождений, обнаруженные в интерпретациях термина «заместитель». Опираясь на методологическую позицию Мокшина, «лицо-персонаж» не всегда может называться «заместитель» (условно первое значение), а чаще всего «замещающий» (второе значение). В переводе первой группы слов, преимущественно более развернутой [см. : 249, с. 191], есть что-то определенно «новое», но сообщающее ритуальному действию ритмическую постоянность по силе и напряжению приобретенной физической энергии образа как фигуральной структуры восприятия пространства и времени: «было», «есть» и «будет».

В исполнительских структурах «заместитель» и «замещающий» наблюдается явно выраженное смещение визуально-драматического конфликта внутри ряда элементов «персонажной значимости», которые могут существовать как предмет воображаемого действия сами по себе. *Центральное ядро* композиции «замещающий» – это фигуративная среда, предполагающая физические и материальные объемы двигательной-пластической телесности, а также времени протекания действия, подверженные изменению и оплодотворяющие идею события со всеми «волнообразными» ритмами и драматическими наполнениями. Схематизацию действия данного человека – персонажа можно представить поэтапно: 1) подготовка к «принятию положения», 2) «опускание...» на что-либо, чтобы 3) наконец, занять определенное место и принять при этом сидячее положение. А, в композиции «заместитель» центральность архитектурного «фокуса» – это «место», которое уже являет собой готовую формулу пространства и аналоговое значение свершившегося события (но не пластический объем ассоциативных действий, разворачивающихся в последовательном преодолении в движениях тела).

Таким образом, этимологически в обрядовой среде ритуала существуют оба варианта. Однако мы все же склонны полагать, что именно значение термина «замещающий» в пластическом строе сюжетного ряда способно восприниматься как психофизическая изобразительная длина композиции, обязывающая к некой «завуалированной» перспективе архитектурного построения пространства. Сюда относятся: ритмический и драматургический рисунок воображаемой физической реальности, у которой есть чувственно воспринимаемая поверхность, имеющая объем, глубину и масштабы плоскости движения. В этой пластической исполнительской структуре есть что-то и от физической плоти, и от скульптурной семантики, мифотворческой реальности и выразительности иллюзии, наконец, событийной изобретательности.

Однако зададимся вопросом. «Насколько важно для создания выразительного текста заместителя значение произрастающей телесности как потенциально действующего физического персонажа?»

Дело в том, что этнические примеры ритуально-образных действий у мордвы, в основном, всегда имели символическую окраску. В данном контексте порядок воспроизведения ассоциативного состояния способен с динамической точностью и ритмической организацией (заменяя цветом, тоном, светом, самостоятельными звуками, шумами и даже полным молчанием – жесты, движения) перестраивать функциональную структуру пространства-времени до бесконечности визуального ряда элементов действия. Но семантический смысл явления предстает уже не как ««заместитель» – «лицо – персонаж»» (потенциально оно уже отсутствует), а как *архитектонический образ* этого самого заместителя – *первоисточник первоисточника*.

В композициях поминального обряда у мордвы известно и другое обязательное требование пластического решения «безактерского» комплекса, в котором «заместитель» (он же «посторонний») являет собой намеренно полное отсутствие реального физического лица. Исторически эстетическая функциональность ритуально-образной среды «заместителя» допускает такое представление символической имитации бестелесной и бесполой плоти, как: 1) *чучело* [см. : 353, с. 105;

308, с. 176–177; 191, с. 44–45], 2) *подобие куклы*, одетой в костюм покойного [см. : Пензенские епархиальные ведомости. 1881. Вып. №8; 12] или 3) даже заменяемую в архаической структуре образа покойного *типическую условность элемента этнической одежды*.

Соответственно, следует учитывать субстациональную разнородность в архитектурных структурах этноисполнительства роли заместителя по аналогу полного или неполного сложения пластических объемов действия. «Полное действие» – когда заместитель (есть реальное физическое лицо) проходит все стадии драматического наполнения визуального пространства и пластического ритма композиции в нужный момент времени и действия обряда. «Неполное действие» – маска (кукла, чучело) только указывающее на «место» как на важное обстоятельство этого происходящего события. Пространственно-визуальные средства в данном случае замыкаются на совокупности качеств таких объемов пластики, которые только рождают отклик зримых ассоциаций, но отнюдь не восприятия и воображения в движении визуально-пространственных действий. Иными словами, это в «чистом» виде *атрибутирование* компонентов действия – *сжатое действие*. Наконец, такая разновидность оценки характера «неполного» ритма, как завуалированность пространственного строя и композиции образа. Она также присуща пластическому исполнительскому комплексу заместителя и может выражать собой визуальное действие – замену. Это атрибутирование образа, которое характеризуется полным отсутствием в это время «какого-либо» физического лица (реального персонажа, маски).

Несмотря на то, что все уровни временной пластической организации «заместитель», «замещающий», «кукла», «элемент одежды», «юба» – были продиктованы необходимой потребностью содержания, а также формой внутреннего и внешнего развития действия обряда, пространственный ритм элементов композиции и ее участников будет постоянно доминировать. Проявление деформации композиционной формы зависит от разности напряжения в содержательной основе действий и наполнения визуального контактирования участников, исключая во всех вариантах создания ритуальной образности только одно качество значения – «нейтральность» переживания. Таким образом, теоретизирование разницы в интерпретации терминов «заместитель» и «замещающий», с ярко выраженными признаками этимологических основ, а также их литературно-аналоговой формы, заключается в авторской попытке внести объективную ясность в функциональные характеристики пластического времени развития композиции – ритм, действие, статичность, бесконечность, невидимость, завуалированность и другие признаки. В совокупности «чисто» зримо восприятия эта разница психофизических процессов более чем очевидна, но на этапе активного воображения загадка пластического мышления остается эстетической загадкой для исследователя. Говорить о том, что наличие психофизической данности средств в пластическом действии усиливает воображение, а во втором – смысловой эквивалент замены психофизического действия «куклой» (чучелом, маской) элементом одежды и т. д., наоборот, ослабевает, в принципе неверно. «Считывание» пластической формы композиции происходит и там, где присутствует физический «аналог», и там, где он отсутствует, а существует нефигуральное (воображаемое) действие. Все зависит от того, куда себя помещает сам реципиент, а так же на что и как направлено его восприятие и внимание. Поэтому и в первом, и во втором случаях возможно произвольное перестроение зримо / визуального эффекта, превышающее «наше» воображение (т. е. способность достроить, дофантазировать метафорическую вещественность). Другой аспект архитектурной проблематики, когда древняя мордва сама выстраивает для себя эту «грань» табу метафоричности и действует в соответствии с точно заложенными в нее особенностями веры и мировоззрения. Благодаря им происходящее в пространственно-визуальной среде становится единственно непреложным обстоятельством восприятия, не выходя за пределы зримо / воображаемого смысла.

Тема № 17. Феномен «телесной нефункциональности» смыслов в аспекте пластического процесса и архитектурной конструкции ритуальной образности

Обоснуем такую эстетическую категорию *персонажей – ликов*, которая относится к молянам или праздничной обрядности у мордвы, приуроченной к различным сезонным циклам года (например, Святки, Троица, Пасха и др.). В данном случае следует проследить антропологическую связь театральности в создании архитектурной конструкции ритуальной образности, когда обнаженная человеческая фигура в таком качестве измерения пластического тела: не только «маска» (фантастическое существо или тотем), но и отсутствие всякого разумения биологического процесса «пола» (физическая нагота), становится главным объектом пластической визуализации – «телесная нефункциональность».

Относительная самостоятельность объектов персонажного измерения данной группы построена у мордвы на совершении ритуальных (в том числе и магических форм) действий, представляющих непрерывную цепочку мировосприятия во взаимосвязи этногенетических способностей как целостности физических и духовных ощущений. В исторической основе языка «безактерских» исполнительских структур лежат все те же требования «праэстетического» восприятия природных образов. Мордва, как и многие другие народы, приурочила все ритуальные формы обрядовых практик (кормление и почитание богов, поклонение явлениям природы) к тем временам года, когда благоволение или неблаговоление со стороны ирреальных сил было способно продуцировать половую потенцию человека и существенно влиять на результаты земледельческих работ. В данном контексте пластическую телесность можно рассматривать как бесконечно длящийся процесс своеобразной истории «физических опытов» – тело, время и пространство.

В отличие от символической значимости многослойной «плоти» костюма – «закрывание» и «маскирование» тела человека, в ряду обрядовых действий данной архитектурной группы особый ритуализированный смысл имеет телесная нагота, распущенные (а не заплетенные в несколько кос по свадебному обычаю) волосы, босые ноги, свободные и распоясанные от узлов одежды. Наиболее часто соотносимые между собой идеи плодородия и ритуальная магия, так же находят свое выражение в масках и объектах пластической скульптурности тела с элементами его обнаженности. Причем в одних сезонных обрядах предусматривается обязательное одевание маски на лицо (Рождественские персонажи и Покров баба), а в других – только костюмирование без «маскировки» лиц (Весна и Пасха).

Большую часть обрядов «наготы» составляют пластические исполнительские группы, в которых идея коллективных композиций воссоздавалась массовой толпой участников. «Так, при посеве льна сеятели не надевали штанов. Они просили Пакся аву (божество поля) уродить побольше льна – “на штаны”» [248, с. 116]. При севе конопля сеяльщики были в рваных рубашках, чтобы боги обеспечили хороший урожай данной культуры, «на новые рубахи» [380, с. 140].

«В этих случаях обнажение имело, видимо, продуцирующее значение: идея оплодотворения земли связывалась с плодovitостью самого человека, его воспроизводящими способностями» [191, с. 57].

«Ритуальная нагота использовалась и в апотропеических обрядах, которые должны были защищать посевы, людей, скот от какого-либо несчастья, болезни. Например, для сохранения здоровья, излечения от бесплодия и других недугов, женщины нагими бегали по росистой траве в Духов день... Обнаженными были и участники обряда опахивания (перьф керям – м., пирь керямо – э.), совершаемого во время эпидемий» [там же, с. 58].

Тема № 18. Пластические визуализации «телесной нефункциональности» в текстах П.И. Мельникова (А.И. Печерского): искусствоведческий анализ обряда «Вель озкс»

В обряде сельского моления Вель озкс (м., э.), описанного П.И. Мельниковым, объектами пластических визуализаций становятся замужние женщины семьи. Обряд совершается в избе. В сюжетном действии композиции «главные роли» персонажей распределяются таким образом: руководители моления – мужчины, они же «сборщики», и женщины – «подательницы» и производительницы различных продуктов. Каждая из женщин по очереди (либо одна, если больше не было замужних в семье) повторяет указанные действия: закидывает на спину мешок с мукой, направляется по избе назад в положении «спиной» к двери, не оглядывается.

«Когда сборщики припасов входили в избу, “перед ними становились замужние женщины семьи, задом к двери; плечи и грудь у них по пояс были обнажены... старшая замужняя женщина брала за тесемки мешок с мукой, закидывала его через голову назад, на голые свои плечи и, не оглядываясь... пятилась задом к дверям. Когда таким образом она подходила к сборщикам, париндяит (один из руководителей моления. – Г.А. Корнишина) подставлял к ее спине священную парку, а янбед, взяв в одну руку мешок, другой рукой пять раз слегка колот подошедшую в обнаженные плечи и спину... а потом перерезал тесемки; мешок падал в парку, а концы тесемок оставались в руках женщин. Она отходила к столу, не оглядываясь; за нею другая...”» [цит. по : 191, с. 57; первоист. : 482, с. 68–69].

В продуцирующей функции полуобнаженного тела не последнее значение, судя по всему, имел и ритуализированный смысл биологического избрания пола. Именно *женщина* принимает на себя *облик* полуобнаженного тела и «отдает», а *мужчина* (не изменяя своему внешнему физическому облику и психологическому состоянию) *принимает* принесенные персонажем-фигурой дары. В этой пластической визуализации объекта телесной наготы выделим детали сакрального зна-

ка: дары, обнаженные части тела (плечи, руки, грудь, спина), выбранный исполнителем «ракурс» – передвижение спиной. Подчеркнем значение и наличие деструктивных качеств биологической избранности пола в последнем ряде обстоятельств композиции.

Полуобнаженные изображения фигур «мужчина» и «женщина» со спины, как правило, оказываются в таком значении качества персонажного объекта, как «одинаковость» по отношению друг к другу. Можно предположить, что и в обряде Вель озкс символическое разрушение биологического признака пола выносятся в композицию ритуального действия как сверх-иррациональный элемент семантического мира. Во всяком случае, уже нельзя отрицать того факта, что в ритуально-обрядовой практике мордвы отсутствовали телесно-объектные оппозиции архитектурной структуры. В данном случае они существуют в виде двух сближающихся на расстоянии и отдаляющихся друг от друга двух живописных ритмических планов: 1) как «подательницы» и 2) «сборщика» через «диалог» (обнажение тела) продуцирующих сил с окружающей природной и материальной средой обитания человека. Между этими двумя противоположностями (человеческим телом и внешним действием ритуала) разворачивается целая гамма аспектов психофизического процесса восприятия. При этом именно физическая составляющая женского тела представлена в различной интенсивности ритуалистического смысла и образных действий участников. Именно женское тело претерпевает дополнительную варьируемость и своеобразное разрушение в значении культурного маркера в пределах конкретизируемой архитектоники внешнего строя композиции. Это «образ» половой неопределенности. Но именно фигуре с женским обнажением предстоит произвести окончательный выбор ритмически точных знаков уподобления и соответствия феноменам жизни. Можно также предположить, что антропологические свойства языка телесной выразительности, присущие данной пластической исполнительской группе, достигают уровня высокой «творческой» трансформации через осознанные механизмы психики человека как обязательно проецируемые на результаты земледельческих работ потенции физико-биологической плоти.

Тема № 19. Феномен «деструкции пола» в обряде «Таста озкс» (Изгнание саранчи): искусствоведческий анализ мотивов «реагирования» и «ожидания»

Проблематику ритуализированного смысла обнаженного тела и деструктивности женского пола возможно актуализировать на примере искусствоведческого анализа пластических групп обряда «Изгнание саранчи» – таста озкс. В практике историко-этнографических наблюдений выявленных элементов языческих верований у мордвы эрзян и мокшан, распространенных на территории Татарстана, М.Е. Евсевьевым были отмечены в большинстве их идентичные признаки. Особенно четко сходство мотивов ритуальной образности обозначается в исполнительских стилях ряда молений при незначительном преимуществе в расхождении названий. «Моления мокши и эрзи... большей частью одинаковы, лишь некоторые из них отличались своими названиями» [153, с. 392]. Классификации молений выглядят так: «общественные, семейные и случайные, устраивавшиеся при проявлении какой-нибудь эпидемии или в случае появления на полях саранчи» [там же, с. 22].

Согласно логике ученого, можно констатировать, что моление «Изгнание саранчи», *во-первых*, имеет этническую схожесть у мордвы из татарско-чувашского заимствования; *во-вторых*, научное транскрибирование ритуала обряда выделяет в классификации особое наименование вида – «случайные», проводимые в определенное время эпидемий. *В-третьих*, феномен построения ритуальных пластических действий имеет свой особый ритм исполнительства, который проявляется все в тех же естественных основах и принципах соответствия биологических ритмов феноменам жизни этночеловека.

В композициях данного комплекса исполнительских групп ритмическое напряжение и драматические переживания воссоздаются формами коллективной игры. Объектами пластической визуализации становятся фигуры молодых девушек, изображавших своими обнаженными телами «саранчу». «Во время такста озкс (изгнания саранчи), две или три молодые девушки, изображавшие “саранчу”, должны были обнаженными прятаться в посевах» [463, с. 75].

Мы полагаем, что феномен обнаженного тела в таком направлении создания архитектурной структуры, как *явления природы и человек*, занимает особое положение в реконструкции персонажной действенности этнопластического исполнительства. С одной стороны, оно опирается на формы изобразительного следования, так как персонажи стремятся поведенчески отреагировать и оправдать пластикой тела и движениями их внешнюю схожесть с объектом подражания. С другой стороны, совершается акцент на обстоятельства и место действия события, т. к. пластический строй

композиции напрямую зависит от активности человеческого восприятия и воображения этого первоисточного фактора значения во вновь создаваемой им окружающей природной действительности.

Наконец, самая важная деталь архитектурной структуры, рассматриваемая в границах антропологических особенностей театральности и познаваемая через процессы протекания явлений природы – это типическая условность создания языка телесной выразительности, в которой конструируется особая атмосфера *ожидания* во времени.

Обоснуем «предлагаемые обстоятельства» в обряде «Изгнание саранчи». Во временной структуре восприятия реальное пространство события – это поле с посевами. В условиях естественной окружающей среды женская обнаженная фигура присутствует как малый персонажный элемент – «саранча», чтобы произвести, таким образом, сохранение посева, предохранить его от болезни, предотвратить несчастье, а в некотором смысле и предуказать на будущее рода и т. д. При этом творение поиска к действию проецируется через «обнажение» и происходит во времени «для отвода глаз». Однако чьих глаз? Ведь зрителей-то нет. Это первый момент, определяющий степень проблематики архитектурной структуры с точки зрения конструирования эстетической позиции «ожидание». Второй момент культурно-исторический, когда в конце XIX – нач. XX вв. у многих европейских народов исторически присущие человеку формы языка телесной выразительности (особенно в обрядах гадания), были функционально переосмыслены и заменены. В частности, от обнаженной персонажной действенности остаются всего лишь детали объектной визуализации. Это свободные без поясов рубахи, распущенные волосы и босоноготь [см. : 327, с. 179].

Между тем многие архитектурные принципы в организации пространственного и пластического строя архаической композиции, в которой нет зрителей, а главное событие прежде всего происходит *в сознании самого персонажа* и будут в результате иметь самостоятельное значение поэтики: от театральности к театрализации повседневности. В нее же включаются все остальные действенные элементы и последовательные средства пластической выразительности: полуобнажение, нагота или маскирование тела, энергетические импульсы и фигуры пластических движений, используемые в телесном действии.

Тема № 20. Ритуализация пространства и образный строй композиции в обряде «Авань боза» (бабы праздники): по материалам этнографических экспедиций И.Н. Смирнова, XIX в.

Объектами «чисто» иронического плана высмеивания у мордвы становятся мужские фигуры в так называемых женских праздниках. Образный строй композиции обряда «Авань боза» (бабы праздники) [327, с. 148] зафиксирован И.Н. Смирновым в материалах этнографических экспедиций в конце XIX в. (с. Вечкино Наровчатского уезда).

В «Авань боза» обращает на себя внимание два смысловых аспекта ритуализации пространства: первый – это тенденция превращения «зрителей» в непосредственных участников композиции, второй – слияние процессов деструкции (разрушение биологической избранности пола через использование «масок», в том числе животных, а также срывание одежд) с парадийно-ритуализированным характером драматических переживаний (эротическое высмеивание и откровения).

Необходимо учитывать и общий контекст демифологизации («свет / *тьма*, *жизнь* / *смерть*») культурного текста обряда, из которого произрастает вся антропологическая сущность архаических признаков игры. Попытаемся схематизировать прикладную значимость эстетико-биологической обрзанности действ для данной группы пластических исполнительских объектов.

«Моляны совершают старухи... [*это ритуализация мотива света*] просят бога, чтобы рыбаки не тонули... больше родилось детей, чтобы бог дал здоровья пахарям... не было порчи [*далее следует граница психофизического перехода*]... Поевши и попивши, несут свечи к соседу. Во главе процессии идут три бабы с так называемыми «алашат» – палочками. Концы которых обделаны в виде конских голов» [там же, с. 148–149].

Визуальный объект оппозиции «... / *тьма*, *жизнь* / ...» и «свет / ... / *смерть*» представлен в дальнейшем развитии образности ритуального действия. «Одна из них – та, в дом которой переносятся свечи, – несет эти последние, другие две – хлеб, говядину, пшеничный пирог, вино, брагу [*внутри композиции выстраивается механизм оппозиции групп участников, усиливающий значение единого драматического действия в границах цельного психофизического перехода*]. За ними еще три бабы едут верхом на палках аршина в 2 – 2½ длиной. Вся компания распевает грубоэротические песни [*третья условная граница – переход*]. Оставивши штатол («родовая» свеча) [153, с. 348, 368] у того лица, на которое приходится очередь, пьяные бабы едут верхом на

палках по улицам. [С этого момента разворачивается подход к кульминации («высмеивание») игрового события, выражаемого в пространственном строе композиции при помощи введения дополнительного плана лиц изобразительного действия – фигуры мужского пола]. Мужчины старательно избегают встречи с ними (женщинами. – Н.Д.) ввиду того, что, попавши в руки бабам [начинается развитие центрального эпизода драматического конфликта, так как «переживание» в сюжетной линии занимает эротическое высмеивание персонажа, с другой стороны – оно и есть очередная психофизическая граница перехода, и символическая граница гибели объекта некогда бывшей фигуративности – зритель] делаются жертвой безобразных издевательств. [Наконец, следует ритуализированный мотив символического финала – развязки – это есть основная тема деструкции]. Несчастливого раздевают донага, поднимают на плечи и несут по улицам, высказывая весьма откровенные соображения на счет физических ресурсов своей жертвы...» [337, с. 148–149].

Тема № 21. Феномен вельхтерда (свадебное покрывало): апотропеическое значение и исполнительский прием интегрирования пластического стиля «маски»

В данном контексте, изучив одно из апотропеических значений свадебного обряжения – покрывало (мокш. – вельхтэ<e>рда, эрз. – вельтявкс [191, с. 29]; терюх. – попоняй [482, с. 121]; удмурт. – сюлык айшон [207, с. 52]), мы пришли к заключению, которое открывает новые перспективы архитектурной специфики для изучения ритуальной образности и антропологических особенностей театральности мордвы. В рамках данной архитектурной конструкции регламентируется доминирующая объектность одежды и собственно ее персонажная визуализирующая функциональность: не обман, а выразительность иллюзии. Следовательно, наделенное дополнительными качествами оберега невесты и всей свадебной процессии, покрывало уже не воплощает бытовое качество костюма, а несет семантически значимый авторский текст.

Первоначально – это свадебный оберег, а вторично – покрывало для детской колыбели. Такими же свойствами обладала и подвенечная рубаха мокшанок – *иуваня щам* [347, с. 39], освященная во время свадебного ритуала. В данном случае, объект женской рубахи²² можно считать символическим исполнением будущей материнской функции, заключающим условное «вынашивание» ребенка. Подчеркнем, что социальная и биологическая интерпретации феномена вельхтерда не предстают как постоянно аналоговое содержание в текстуальном наполнении пластического строя пространства. Занимая пограничную зону в архитектонике смысловых объемов: от энергии образов природы к социальному ритму, а также развиваемых телесных движений в одном направлении и в соответствии с феноменами самой жизни, происходит расширение естественного языка пластики и биологических ритмов вельхтерда во времени и в пространстве до символического знака. Это «новое» бесконечное целое, заполненное драматизмом живописания объекта, способствует приобретению иного (фигуративного) характера пластического выражения и конкретизации семантического поля телесности в культурной среде этночеловека.

Однако пойдем в искусствоведческом методе анализа вельхтерда от обратного: от специфики психофизических процессов, которые постоянно варьируются и видоизменяются в пластической структуре исполнительских действий человека в сторону: а) архитектурного плана смещения ритмов композиции и б) создания образных противоположностей в пространстве.

Прежде всего, внутри «покрывала – фигуры» находится другой «персонаж», и, он в данном случае тоже является фигурой, которая помогает вельхтерда обрести свою завершенную смысловую концепцию. Эту позицию можно отнести к укрупненному плану восприятия масштабов «зримой» картины. Ведь персонаж – фигура, находящийся внутри «маски» (покрывало), сообщает ей определенное передвижение в обыгрывании пространства. Своеобразный фон пространственно-визуальной тональности образуется в результате смещения пластических слоев. Первый уровень элементов архитектурной структуры – невеста находится внутри и управляет (подобно кукловоду) «озвучиванием» или движением этой огромной маски (парадное полотно), а второй – когда они оба (и вельхтерда и человек) присутствуют в диапазоне пластического исполнительского пространства как совершенно самостоятельные, с точки зрения визуализации, скульптурные объекты «безактерского театра».

Здесь уместно включение этнического вельхтерда в раздел исследований 1) культурного маркера (так как свадебное покрывало есть одновременно и элемент одежды, и средство, и функция обряда), 2) в раздел проблематики ритуальности «матери – вельхтерда», наделенной положительным смыслом. Основанием может служить научное изыскание В.Н. Топорова, которое позволяет рассматривать вельхтерда в рамках мифопоэтического мировоззрения мордвы как «символический субститут тела / торса» [346, с. 14; 347, с. 33].

²² В случае с мужской рубахой В.Н. Топоров проводит связь ритуальности с символической имитацией «вынашивания» ребенка мужчиной.

Статичная композиция геометрической целостности вельхтерда достигает «пограничного» состояния драматизма благодаря апотропеическим объемам. Иными словами, живописная плоскость знакового орнамента перестраивается и включается в коммуникативное пространство пластики этночеловека, являя собой внешнюю мотивацию и специфику способов ритмического восприятия жизни через передачу символических и защитных свойств элементов костюма.

Можно предположить, что вельхтерда у мордвы как сущее в материальном измерении окружающей действительности, и в частности, для этнопластической модели визуализируемых объектов, заключается в своеобразном магическом круге, который оно (покрывало) совершало от ритмов окружающей природы (символы орнамента) и социальных форм жизни (оберег, защита, отгоняние) до «акта» творения нового рождения человеческого рода. Все эти качества эволюции (биологическое напряжение, психологическое и эстетическое отражение), происходившие во внутреннем и внешнем пространстве поэтики вельхтерда, представляют самостоятельную природу реальных действий человека и произрастающих из нее явлений материальной «плоти» на одном уровне культового (или сакрального) почитания. Последнее обстоятельство значительно усиливает генетическую связь мышления человека с психическими структурами сознания. Так, развивающаяся в пространстве-времени плоскостная визуализация рельефа пластической «ткани» вельхтерда создает трактованный мотив выразительности из ритмических движений и действий, при этом тончайшим образом согласованно с живым разнообразием впечатлений и линиями скульптурного и изобразительного опыта телесного человека. Архитектоническая структура ритуальной образности вельхтерда в данном случае осмысленно не требует вербализации. Но вместе с этим она подчинена исполнительским требованиям антропологической среды. Выделившееся и сформировавшееся в ее основе своеобразное требование символики разума, показывает, что в фактической реальности компоненты человеческого сознания могут существовать в виде отдельных идей, мыслей, периодов, не теряя при этом общей психофизической связи с гармоническим строем еще более древних символов биосемиотической культуры (интуицией, иллюзией, фантазией, игровым поведением).

Тема № 22. Феномен ритуальной образности и архитектурной структуры действий в контексте демифологизации и деструкции практического смысла телесности

Контекст проблематики демифологизации и деструкции практического смысла телесности включает в себе пластические визуализации объектов, обращенные к мировоззренческим идеям мордвы о плодородии и о начале новой жизни, зачастую перерастающие из чисто ритуализированного характера действий в пародийный смысл «сакральное» – «профанное». В пределах подобной деятельной конструкции прежний порядок пластического исполнительского стиля также способен перестраивать свои фонологические и визуальные качества. Например, прямую связь с деструктивными границами мировосприятия у древней мордвы имеют композиции обнаженного тела, которые могли создаваться в помещении и на открытых уличных пространствах (огород, поляна, поле и др.) в зависимости от цели ритуала.

Простейшие функциональные уровни пластической структуры мышления можно представить в виде значений, конструируемых на оппозициях «хаос / космос», «свет / тьма», «жизнь / смерть». Демифологизация смыслов сакрального подтверждается тем обстоятельством, что внутри указанных категорий происходит дополнительное и еще более сложное дробление элементов, например: «свет / тьма, жизнь / смерть». Такая историческая форма меры чувственного (практического и духовного) восприятия, а также мировоззренческого переоплощения была вполне естественной для древней мордвы, поскольку космогонический порядок предписывал земной и духовной жизни человека многократное преодоление нескольких структурных уровней.

«Смерть не есть... прекращение бытия, а особое состояние, в котором происходит переход в другую жизнь» [326, с. 183]. «Полагали даже, что и в потустороннем мире умирают и через вторичную смерть переходят в еще более высокое состояние блаженства...» [355, с. 96]²³.

Обоснуем такую эстетическую категорию *персонажей – ликов* (частично мы уже выделяли ее в сфере похоронной обрядности), которая относится к молянам или праздничной обрядности у мордвы, приуроченной к различным сезонным циклам года (например, Святки, Троица, Пасха и др.). В данном случае следует проследить антропологическую связь театральности в создании архитектурной конструкции ритуальной образности, когда обнаженная человеческая фигура в таком качестве измерения пластического тела: не только «маска» (фантастическое существо или тотем), но и отсутствие всякого

²³ Подробнее см.: первоисточник: Арх. Всерос. обществ. организации «Русское географическое общество». – Р. 53. – Оп. 1. – Арх. №28. В. Орлов. Первоначальные опыты исследования... С. 53–54.

разумения биологического процесса «пола» (физическая нагота), становится главным объектом пластической визуализации – «телесная нефункциональность».

Тема № 23. «Реальное» и «ирреальное (фантастическое)» как форма мировосприятия и языковые смыслы в композиции этнопластического строя мышления

В научной литературе существует гипотеза о том, что «переход» в иную жизнь у древней мордвы выражается в приобретении новых возможностей тела и состояния. Этот «переход» является необходимым и желательным условием для человека [см. : 327, с. 171]. Однако в данной цепочке символических переходных «наклонностей» не все объекты «превращения» и сверхъестественных сил фигурируют как единственные центры драматических переживаний. Между ними есть посредники – «фигуры» людей. Например, в известной мордовской сказке «Зеленые рога» [см. : там же, с.170] образчик рассказов сообщает о двух прямо противоположных друг другу потусторонних началах: «людоед» и оборотень Зеленые рога. Последний персонаж, прожив пятьсот лет и освободившись от материнского проклятья, обращается вновь в человека, а его старуха-мать «проваливается» сквозь землю. Освобождение и очищение оборотня от заклятия происходит благодаря посредническим силам как результат длительного «вымаливания» у матери этого прощения «солдатом» (которого однажды спас оборотень Зеленые рога) и попом.

Такое своеобразное перевоплощение «из человека / биолого-физическое в деятеля сверхъестественных сил / потустороннее и опять возвращение в первоначальный облик человека», с одной стороны, строится на мифологическом контрасте «сакрального» знака – это «переходы» телесных структур в бестелесные. С другой – драматическое переживание (в данном случае сыном) реально случившегося в жизни события – проклятие матери.

В свою очередь *сверхъестественные силы* – духовные божества наделяются чертами явлений: 1) из среды человеческого быта и воссоздаются, 2) через имитированную реакцию и пластику реального (физического) тела как потенциально присущую всему окружающему миру фигуративную материю и энергию протяженности телесно выражаемых движений. Приведем пример из антропоморфной природы духов, записанный И.Н. Смирновым в с. Рыбкине Краснослободского уезда Пензенской губернии.

«В старину к девкам на игрища повадились ходить девки водяные. Парни догадались, поймали их... Девка (водяная. – Н.Д.) вышла (замуж. – Н.Д.), прожила с ним (парнем. – Н.Д.) много лет, народила детей...» [там же, с. 192].

Другой пример мифопоэтического строя мировоззрения засвидетельствован в современной обработке Н.Ф. Мокшина на основе этнофольклорного образца. В сюжетной канве мифа, записанного среди терюшевской мордвы Нижегородского уезда Нижегородской губернии, сообщается о том, как однажды мордовскую красавицу Сыржу пришел сватать в дом ее родителей незнакомец. Он был черный с головы до ног и с горящими как огонь глазами. Однако отец и мать не заметили ничего опрометчивого в представшем перед ними облике чужестранца. Во время свадьбы чужак стал «плясать на столах и стульях, громко кричать» [249, с. 197], а перед отъездом с молодой женой «гремять точно гром, из глаз его сверкала молния... дом наполнился огнем... все гости, словно мертвые, пали ниц...» [там же]. Близкие родственники и сельчане поняли, что не суждено было стать их красавице Сырже женой земного человека, ведь то был сам бог грома. Анализ сюжетного строя мифа интересен той стороной «инаковости», благодаря которой воплощение пространственно-визуальной линии нашло своеобразное продолжение в формах отображения реальных жизненных обстоятельств людей. Когда терюшевская мордва выходила из своих домов во времена сильной грозы, то «воздев руки к небесам, кричала (богу грома. – Н.Д.): “Тише, тише, ведь ты один из нас”... Так она пыталась утихомирить разбушевавшегося Пургинепаз», – пишет Н.Ф. Мокшин [там же, с. 198].

Прибегая к помощи современного инструментария искусствоведческого анализа (сюжет, композиция, идея), остановимся на изучении определенных поведенческих действий, которые заслуживают мифопоэтические объекты воплощения стихийных сил, например, «огонь». Приведем не полную трансформацию рассказа, обрисовывающего «могильную жизнь вампиров». Текст записан И.Н. Смирновым у мордвы с. Рыбкино Краснослободского уезда Пензенской губернии.

Тема Огня настолько «сценографически» точная и оправданная фигура в мифе, что ее присутствие как персонажной и информированной среды, созданной неизвестным автором – художником, на какое-то время, полностью обезоруживает бытийное пространство человека. Относительно нее тема ге-

роя – Мужика в смысловой композиции сюжета не столько действенна сама по себе, сколько представлена в независимых от него характере и обстоятельствах времени действия. Только по ряду уже произошедших событий, а точнее от «ожидания», которое может случиться в деревне, герой – человек переходил к «наступлению» активного действия. И в первом (Огонь), и во втором (Мужик) примерах драматургического построения образной основы композиции как сферы персонажной деятельной среды, а именно «смоделированное» устройителями события поведение, выступает требование абсолютности отражающего принципа природной стихии – «действие – бездействие».

В первом случае Мужик видит, что из земли вылетает Огонь, подойдя поближе, он обнаруживает на этом месте гроб (избу Огня), совершает попытку забрать жилище к себе. Во втором случае горающий Огонь летит «по духу» к Мужику и просит вернуть ему свое жилище. Сосредоточение события (вещественная среда) происходит тогда, когда Мужик, узнает, что Огонь, улетаая каждый раз по ночам из своего дома в село (где проходит очередная свадьба), пьет кровь из новобрачных. Мужик начинает расспрашивать незнакомца, как и «чем можно их (новобрачных. – Н.Д.) вылечить», чем «и как убить тебя (имеется в виду Огня. – Н.Д.)» [327, с. 171]. Отметим, что Мужик еще не знает, о каком конкретно селе идет речь и что его деревню уже постигло аналогичное горе. В пространственном композиционном строе диалога данное переживание можно обозначить как эстетический эпизод – «ожидание», но в отношении линии его развития драматические образы будут выглядеть абсолютно различными по ритму психологического напряжения. Эта смысловая перемена темпа в образах двух (реальное и ирреальное) пространственных зон семантического ряда отображается в различных состояниях проживания внешнего пластического действия героев.

Объект устройства действия в поведении Огня (воплощение стихийной силы), можно сказать, полностью игнорирует «действие» – «ожидание» Мужика. Огонь сообщает своему незнакомому гостю: «...а меня можно убить семилетней осью, вколотивши около меня 12 дубовых кольев» [там же]. Заведомо заручившись ответом, мужик возвращает Огню его жилище – избу и направляется обратно в свою деревню. Здесь-то он «впервые» и обнаруживает горе, которое в действительности постигло его родную деревню.

Огонь в данной композиции «бездейственен». Более того, его мысли идут в разрез опережению означаемого события (т. е. самой возможности предчувствовать свою собственную гибель), которое, как показывает временное развитие пространственного строя, в ирреально существе отсутствует. Однако какое это «бездействие»? В изобразительном плане именно оно служит динамической основой для объекта «ожидания» Мужика. Ожидание, которое благодаря фигуративной среде человека в развязке образного плана всего действия легенды свершается (Огонь погибает).

Мы привели только один образец фольклорного ряда, чтобы при помощи искусствоведческого анализа схематизировать совмещенные вместе «реальное» и стихийное «ирреальное». В первом случае природные (они же ирреальные) образнопластические структуры могут управлять жизнью природы: летать по духу, видеть и говорить на человеческом языке, беспрепятственно уходить под землю, в яму, заполнять и творить собой бестелесный строй пространства и времени, но не всегда одерживают верх во взаимодействии с материальными или вещественными объектами человеческой среды. Есть конкретные примеры этнического фольклора мордвы, когда «ирреальное» и «сверхъестественное» постоянно выходят на первый план, трактуя взаимоотношения между человеком и окружающей природой. Однако теперь, не потеряв своих главных типологических качеств в «живой» среде, они как будто бы заново осознаются в совершенно иной (фигуративной) сфере перспективного пространства, направленного в противоположную сторону семантических значений. «Персонажи стихии» не умеют предчувствовать и предугадывать событие, наконец, находиться в таком состоянии психологического переживания, как «ожидание». В конце концов, они не могут создавать саму вещественную среду объектов (иначе зачем и почему было Огню так настоятельно просить у Мужика вернуть ему свое жилище). То есть явная ограниченность и невозможность действовать в том качестве значений биолого-физического мира, который является естественной и реализуемой потребностью семантики человеческого разума. Последняя ипостась выражается в определенных способностях человека создавать формы жизнеподобия как нового пространственного строя элементов в среде пластических объектов.

ПРИЛОЖЕНИЕ Ж

ПРЕДПОСЫЛКИ ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИИ ТАНЦА В ТЕАТРАЛЬНОЙ СФЕРЕ МОРДОВИИ

Таблица № 6. Этнопластическое мышление: коды и иерархии в аспекте «пространствопонимания» танца

| Тип мышления | Тип композиционных приемов в организации языка танца | Виды соответствий Формы | Коды и мыслительные иерархии |
|---------------|---|--|--|
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| Предметный | Архаический | аутентичные формы фольклора (образная пластика, песни-пляски, игры-пляски, игры-гадания, хороводы-шествия, танцы-шествия, танцы в обряде), где плясовой компонент вышел из крестьянского быта не отдельными элементами, а целостной формой культуры ритма: трудовой; звуковой; орнаментальной | кинетическое мышление , в котором осуществляется связь физического языка двигательного тела с трудовыми процессами синкретическое мышление , в котором переплетены различные компоненты оптической и слуховой перспективы ритма: пространства и времени, голового и ручного языка |
| Образный | орнаментальный (иллюзорно-перспективный) | гротескность образа пространства и мифопоэтическое восприятие, перешедшие из представлений и ментальности пространствопонимания среды: <ul style="list-style-type: none"> • впечатлений окружающего мира; • изобразительных форм (мотивов) ритуальных комплексов действий • приемов организации ритуальных, магических, мифологических, фольклорных образов | |
| Знаковый | орнаментальный | антропоморфные элементы и знаки-гибриды (кресты, квадраты, круги, овалы, линии – вертикаль и горизонталь, ряды, зигзаги); антропоморфные существа – бык, медведь, утка, пчела; творческая адаптация многофигурных форм в скульптурной (статичной) знаковой форме пластики тела | |
| Символический | инкрустационный (т. е. формирование типа композиционного мышления в виде структуры) | <ul style="list-style-type: none"> • соотношение между символами: между реальным бытием и художественными предпочтениями в выборе приемов при формировании пространственного образа, чувство его гротескности • достижение определенной цели | соединение в символической форме мышления разнообразных деталей и их значений: <ul style="list-style-type: none"> • архитектурные сооружения (сооружение куч мусора, вертикальных |

| Тип мышления | Тип композиционных приемов в организации языка танца | Виды соответствий Формы | Коды и мыслительные иерархии |
|--|--|---|--|
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| | | <p>восприятия образа при помощи определенных языковых средств пластики и композиции из элементов символического типа;</p> <ul style="list-style-type: none"> • геометризированные формы, но уже преобразованные и ассимилированные в народной хореографии [см. : 67, 65] | <p>столбов, ворот, качелей),</p> <ul style="list-style-type: none"> • предметы и атрибуты (полотенце, веревка, ковш, лавка, печь, телега; ритуально-обрядовые элементы одежды; савон, свадебное полотно-вельхтерда, свадебная кибитка – он-ава; маска; кукла - заместитель на похоронах и др.); • природные формы и явления – дождь, гром, тучи, ветер, жара, холод; солнце, луна; вода, огонь; • природные и материальные сооружения как особые места для превращений – дорога, дерево (дупло), порог, подпол; луг (поле); лес; улица; • человеческий образ (физическое перевоплощение) – маска, фигура; • образные (вымышленные и невымышленные) впечатления и воспоминания (горе, радость, опустошение и т. д.) на основе отсутствия физических ограничений • сюжетные (игровые) мотивы, для которых свойственны орнаментальный и иллюзорно-перспективный тип плоскости |
| <p>Основное отличие языка двигательной пластики, рожденной кинетическими действиями от акустического языка, состоит в том, что последний оказывается гораздо шире. Он требует соединения зрения и света, часто открытого местонахождения, акустической дифференциации звука, связанного с общим состоянием тела, а главное позволяет проводить более точную моторику в артикуляционном взаимодействии мимических движений как продолжения мускульной механики тела (а не только с жестикуляцией) в мышечной памяти человека.</p> <p>В XX – нач. XXI вв. в Мордовии можно выделить современные сферы практик в области этнонациональной хореографии, в основе которых лежат приемы стилизации (народная сценическая хореография), трансформации (этнонациональный образный строй (в т. ч. пластические мотивы эротизма) в театральном языке танца) [195; 196, с. 7–8, 13–15] и деконструкции (фолк-модерн; постфольклор) [353, с. 7–10, 12, 14–15].</p> | | | |

Тема № 23а. П.А. Органов: краткий очерк профессиональной биографии

- 1912 г. – окончание Санкт-Петербургской консерватории
 1913 г. – звание артиста императорской оперы (за исполнение роли Глашатая в пьесе «Царь Иудейский»)
 1918 г. – преподаватель Советской школы 2-й ступени (Ичалки; место жительства жены)
 1926 г. – организатор Народного дома и народного хора, зарекомендовал себя как учитель – общественник
 1929 г. – переезд в г. Саранск (основание – отзыв председателя правления «ДРП»)
 – организатор хора, солистов и вокального квартета при Облисполкоме ДРП (до 250 чел.)
 1930 г. – организатор и директор музыкально-драматической студии (г. Саранск, сентябрь)
 – организатор «межсоюзной муздрампроббригады» (г. Саранск, октябрь)
 1932 г. – член культсовета при Мордовском Областном ДРП, ответственный за художественное культтослуживание
 – организатор музыкально-драматического техникума
 1933 г. – заведующий вокальным отделением, педагог – вокалист, педагог в музыкально-драматическом техникуме (после личного отказа от должности директора)
 – организатор «студии ОСПС» (впоследствии вечерние отделение муздрамтехникума), которая выполняла задачи профсоюзного характера, несла в параллели с гостеатром художественную работу общегосударственного уровня и областного хозяйственно-политического значения
 1936–1939 гг. – ежегодные курсы повышения квалификации педагогов в Центральном музыкально-педагогическом институте (г. Москва); написание научно-исследовательской работы по специальности на соискание ученой степени кандидата музыковедческих наук (науч. рук. доктор музыковедческих наук, профессор В.А. Багадуров, он же первый рецензент неопубликованной вследствие войны, книги). За время войны содержание работы углублено и расширено «на 50%», а книга издана под редакцией заведующего вокальной кафедрой Московской государственной консерватории профессора Д.Л. А<не внятно>слунд (он же второй рецензент книги);
 1937 г. – организатор оперы (г. Саранск)
 1940 г. – делегирован 25.01 – 02.02.1945 г. на Всесоюзную конференцию по вокальному образованию (основание – распоряжение «ГУУЗ ВКИ»)
 1943 г. – организатор вокальной студии при Мордовском государственном театре оперы (основание – поручение Управления по делам искусств при СНК МАССР). Первоначально в количестве 14 чел. из колхозных девушек (экрзянок и мокшанок), за девять месяцев работы состав оперных артистов увеличился с 5 чел. до 40. Этот же «молодой» хор в рамках реализации программы массовой культурно-просветительной работы с населением выступал с мордовскими песнями по радио под руководством Л.П. Кирюкова.
 Ученики П.А. Органова: артисты оперы – солисты \diamond. \diamond. Галлини, В.С. Киушкин, А.А. Морозова, Т.Я. Ситникова, а также все артисты оперного хора; артисты Ансамбля песни и пляски – \diamond. \diamond. Лимонникова, \diamond. \diamond. Пылаева, \diamond. \diamond. Рункова; артисты драмы – И.П. Артадеев, Г.Е. Вдовин, Н.Ф. Костюшов, К.М. Тягушев, И. Д. Сурайкин и др. [прил. (справ.). №63. Л. 43–49].

Тема № 23б. Статистические показатели художественных коллективов Мордовии в 1944 г.

Статические показатели по результатам смотра колхозной художественной самодеятельности в Мордовской республике (по районам: Пурдошкинский, Лямбирский, Ковылкинский, Зубово-Полянский, Кадошкинский и др.), проходившего с 25–28 февраля 1944 г. [прил. (справ.). №22. Л. 4–6(об.)].

До начала республиканского смотра в Мордовии функционировало 499 постоянно действующих кружков художественной самодеятельности, из них: театральных – 266 (состав – 1415 чел.); хоровых – 211 (состав 4442 чел.), *песни и пляски* – 72 (состав – 467) и др. Участвовало исполнителей одиночек – 2011 чел., из них: певцов – 712, *танцоров* – 517, гармонистов – 120, чтецов – 660, сказителей – 2 [см. : там же. Л. 3(об.)]. *За время проведения смотра* организовано вновь – 317 <326 – восстановлено по: там же. Л. 10>, из них: театральных – 156 (состав – 1092 чел. <1922 – восстановлено

по: там же>; хоровых – 121<131 – восстановлено по: там же> (состав – 1882 чел.), *песни и пляски* – 29 (состав – 922 чел. <1092 – восстановлено по: там же>); народных инструментов – 1 (состав – 15 чел.). Привлечено исполнителей одиночек – 1263 чел. <1508 – восстановлено по: там же>, певцов – 858 чел, *танцоров* – 253 чел. <250 – восстановлено по: там же>; гармонистов – 98 <93 – восстановлено по: там же>, *чтецов* – 307 чел.

Таким образом, по итогам проведения смотра художественной самодеятельности, установлено: всего приняли участие – 62 кружка художественной самодеятельности, из них: театральных – 15, хоровых – 15, *песни и пляски* – 28 <32 – восстановлено по: там же. Л. 11> и ряд др. *Всего на 1 марта 1944 г.* – 344 (состав – 2957 чел.), из них: хоровых – 342, *песни и пляски* – 111, оркестр народных инструментов – 2; исполнителей одиночек – 3274 чел. <3519 – восстановлено по: там же>, *танцоров* – 770 чел. <767 – восстановлено по: там же>, гармонистов – 218 чел. <213 – восстановлено по: там же>, *чтецов* и рассказчиков – 967, мастеров художественного слова – 10 чел. <2 – восстановлено по: там же>.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3



ХРОНОГРАФ :
АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ, ТЕКСТЫ
И
ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТАБЛИЦЫ

СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА АРХИВНЫХ ДОКУМЕНТОВ

а) структура Управления по делам искусств МАССР

Управление по делам искусств руководило деятельностью государственных и самодеятельных театральных, музыкальных, концертных и хоровых организаций Мордовии.

1936 г. образование УПИ на основании постановления ВЦИК и Совнаркома СССР от 17 января 1936 г.

1936–1938 гг. подчинение Всесоюзному комитету по делам искусств при Совнаркоме СССР.

5 июня 1938 г. при СНК РСФСР учреждается УПИ и УПИ при СНК МАССР переходит в его подчиненность.

25 апреля 1946 г. реорганизация УПИ при СНК РСФСР в Комитет по делам искусств при Совете министров РСФСР.

С 1946 г. в связи с переименованием Совнаркома в Совет министров, Управление было переименовано в Управление по делам искусств при Совете министров МАССР.

16 мая 1953 г. ликвидация УПИ с передачей его функций Министерству культуры МАССР (основание: постановление Президиума Верховного Совета МАССР).

Впервые документы УПИ МАССР поступили на хранение в ЦГА Мордовии 31.12.1948 г.

В 1996 г. описи фонда были переработаны: отредактированы заголовки, уточнены крайние даты дел, составлены предисловия и титульный лист.

б) Центральный Государственный архив Республики Мордовия

Материалы включают официальную часть нормативно-правовых документов по театральному делопроизводству. На их основании были определены и прослежены изменения в формировании балетной структуры театра в разное время (1920-е–1960-е гг.). В этом разделе были привлечены законодательные документы исторического прошлого с целью выявления проблематики культурно-образовательного и творческого поля процессов становления этнопластического театрального искусства в Мордовии.

– *источники театрального делопроизводства – материалы решений о создании и реорганизации учреждений в области театрального искусства¹, положения* (Президиума ВЦИК – Всесоюзного Центрального исполнительского комитета; Президиума Мордовского областного комитета; Мордовского ОБКОМа ВКП (б) 1940-е гг.), *уставы* (ВТО – Всероссийского театрального общества, в том числе по работе сети периферийных отделений ВТО по реализации программы районных театров и деятельности сельской художе-

¹ О создании Мордовской областной музыкально-драматической студии (1930); о реорганизации учреждений – теапрактикум (1930), музыкально-драматический техникум и создание национальной труппы (1932), музыкально-театральное училище (1945) и др.; русский театр музыкальной комедии (1935–1937); театр оперы (1936–1941), театр оперы и балета (1937), музыкально-драматический театр (1941–1943, 1954–1969); Государственный театр драмы и Государственный театр оперы (1943), музыкально-драматический театр (1958); театр музыкальной комедии (1969–1990), государственный музыкальный театр (1990) им. И. М. Яушева (1993 – по настоящее время).

ственной самодеятельности в национальных республиках; по разработке структуры Управления по делам искусств, 1937)², *проекты, принимаемые на уровне организационных комитетов* (Наркомпроса Мордовской АССР по Государственному театру русской музыкальной комедии (1935–1936); культурно-массового отдела ВЦСПС – Всесоюзного Центрального Совета Профессиональных Союзов (1946)), *приказы, директивы, резолюции и постановления* (ВЦИК, Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров Союза ССР и Управления по делам искусств при СНК МАССР (1936–1938); СНК РСФСР и Управления по делам искусств при СНК РСФСР (1938), Комитета по делам искусств при Совете министров РСФСР и Комитета по делам искусств при Совете министров МАССР (1946); Президиума Верховного Совета МАССР и Министерства культуры МАССР (1953)). На основе материалов данной группы источников были выявлены тенденции и закономерности нормативного законодательства культурной политики государства в области регионального направления развития национальных театров, определены приоритеты историко-образовательных процессов в отношении музыкально-театральных учреждений, проанализирована специфика формирования этнокультурной модели балетного профессионального искусства в контексте становления его институциональности.

– *документы* (протоколы заседаний Саранского уездного бюро профессиональных союзов Пензенской губернии (1920)³; стенограммы докладов работников искусств Мордовской АССР, включающие выступления представителей из ассоциаций писателей, художников, скульпторов, музыкантов, артистов и др. культурных и театральных деятелей (1930-е гг.); доклады о состоянии искусства в МАССР (1930–1940)), *отражающие проблемы взаимодействия культурных институтов Мордовии и государства: материалы конференций* (о проведении Первой республиканской конференции Мордовского отделения ВТО (1946); конференции режиссеров и драматургов; зрительские конференции с обсуждением текущего репертуара театров, разработкой методических положений по собиранию фольклора; создание профессионального и квалификационного цикла лекториев по ведущим вопросам театрального искусства, популяризации русской и зарубежной классики в национальных республиках), *совещаний* (юбилейная 60-летняя сессия ВТО (1946), творческие совещания национальных театров РСФСР, в частности, республик Поволжья и Приуралья – Башкирской, Марийской, Татарской, Удмуртской и Чувашской АССР, 1943–1945), *круглых столов о деятельности театральных учреждений, официальных встреч с общественностью* по вопросам развития высокого художественного (музыкальной, литературной и драматургической среды) и любительского (самодеятельного) народного искусства.

– *материалы съездов* (первый съезд пролетарских писателей Среднего Поволжья (1929), Областной съезд писателей и Союз советских писателей Мордовии (1934); выборы правления и делегатов Мордовского отделения

² Уставы по управлению театров (1939); типовые уставы филармонии (в том числе с эстрадным сектором; государственной эстрады; концертных бюро, 1938–1941); Домов народного творчества (1943).

³ Относящиеся к этой же структуре циркуляры по налаживанию работы Государственного аппарата в области культурно-просветительной деятельности Профессиональных союзов, проработка положений программы декрета учебной повинности.

ВТО на Всероссийский съезд ВТО (1946) и др.; инструкторские работы по налаживанию непрерывной связи национального фольклора в сфере театральной деятельности и искусства с научно-исследовательским институтом МАССР)), прорабатывающие региональные направления компонентов в развитии культурной и художественной политики в области постановочного репертуара малых театров страны. Особое внимание уделяется вопросам становления этнохудожественного цикла театральных произведений, планам и отчетам о деятельности Государственного музыкального театра РМ и исполнительского творчества национальных артистов (включая приказы театра по личному составу; протокольную часть по созыву совещаний и комиссий художественных советов музыкального театра) в разное время.

– *материалы статистических данных* (планы финансирования искусства по РСФСР; хозяйственному финансированию деятельности театров РСФСР (1937); программа на составление проекта Государственного театра в Мордовии на 800 мест (1939); ввода в действие театров, строящихся на территории РСФСР; планы организации новых театральных коллективов по РСФСР; годовые отчеты по основной деятельности театров МАССР, в том числе отчеты по эксплуатации театрально-зрелищных предприятий, представленные Всесоюзному комитету по делам искусств ЦИК СНК СССР, Управлением по делам искусств при СНК МАССР; информационные, инструктивные и директивные письма, составленные по отчетам приходно-расходных и постановочно-расходных смет (1936–1945) для Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР; штатные расписания – спектакли стационарные, вечерние, гастрольные и т. д.). Официальные данные о количественных показателях театральной структуры позволили определить конкретные положения и изменения в специфике балетного дела Республики Мордовия.

– *творческие заявки* на написание либретто балетов, постановку музыкальных и драматических произведений, опер; извещения закрытого и открытого характера; доклады по обсуждению идей, тем, драматургии, режиссуры, декорационного и костюмного оформления спектаклей в период подготовки к сценическому выходу; критика премьерных театральных работ; творческая переписка деятелей искусств. Основным источником поиска сведений также послужили рукописные (в том числе личные) фонды, включающие проработку текстов либретто, «рабочие» версии и сценические варианты редактур с вынесением замечаний авторов по качеству драматургического содержания и режиссерского замысла спектаклей; опубликование фактов и событий в официальных рубриках материалов газет.

в) архивы Министерства культуры Республики Мордовия и Государственного музыкального театра им. И. М. Яушева

Данная группа материалов включает анализ сведений в рамках проработанной структуры и критериев оценки источников ЦГА РМ, что способствует: 1) продолжению изучения и прослеживанию динамики развития балетного искусства Мордовии в период 1970-х – 1990-х гг.; 2) комплексному анализу предмета этнопластического исследования хореографической деятельности в контексте историко-культурной трансформации театрального искусства.

г) архив Детской хореографической школы Республики Мордовия

Включает источники: Устав развития учреждения (учебно-методические программы по годам обучения артиста балета, проработка специфики учебно-воспитательной, репетиционной и концертной деятельности); видеозаписи самостоятельных балетных вечеров и отчетных концертов; афиши и программки. Эти материалы вносят дополнительную информационную базу во всесторонность изучения провинциальной балетной культуры, а также оценки состояния профессионального хореографического искусства Мордовии в последней четверти XX столетия. Позволяют с точностью установить историко-культурное и институциональное конструирование процессов в области художественно-эстетических практик хореографии с учетом региональной специфики (становления, развития и изменения) деятельности культурных учреждений.

Принятые сокращения по тексту АРХИВНЫЕ ФОНДЫ, ВКЛЮЧЕННЫЕ В ДИССЕРТАЦИЮ

ГЦТМ – архив Государственного Центрального театрального музея им. Ю. А. Бахрушина

ЦГА РМ – Центральный Государственный архив Республики Мордовия (1920–1960-е гг.)

АМК РМ – архив Министерства культуры Республики Мордовии (1970–1990-е гг.)

АГМТ РМ – архив Государственного музыкального театра им. И. М. Яушева (1990–1999 гг.)

РДХШ – архив Республиканской детской хореографической школы (1980–1990-е гг.)

В исследование также включены: материалы личных источников хранения, представленные артистами балета Государственного музыкального театра им. И. М. Яушева (1980–2000-е гг.); Национальной библиотеки им. А. С. Пушкина Республики Мордовии; Научно-исследовательской библиотеки им. М. М. Бахтина ФГБОУ ВПО «МГУ им. Н. П. Огарёва»

ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ПОНЯТИЯ И ИХ ЗНАЧЕНИЯ

Арх. – архив

ВТО – Всероссийское театральное общество

ВЦИК – Высший центральный исполнительный комитет

УРКа – Главное управление по контролю за зрелищами и репертуару комитета

ДНТ – Дом народного творчества

КПИ – Комитет по делам искусств

КРУ – контролер-ревизор управления

МАССР – Мордовская автономная советская социалистическая республика

Наркомпрос – народный комитет просвещения

Наркомфин – народный комитет финансов

Обл. ОНО – Областной отдел народного образования

Оп. – опись

ПАМО – Партийный архив Министерства образования

СМ – Совет министров

СНК (он же Совнарком) – Совет народных комиссаров

ССП – Союз советских писателей

ССХ – Союз советских художников

ТЗ – театральные зрелища

ТЗП – театально-зрелищное предприятие

УЗП – Управление зрелищными предприятиями

УПИ – Управление по делам искусств

Ф – фонд
Ф.р – фонд разряд

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА МОРДОВИИ

1. Нормативно-правовые источники

ЦГА РМ

1. ПАМО. Ф.р-269. Из постановления секретариата Мордовского обкома ВКП /б/ о мерах по улучшению работы Мордовской музыкально-драматической студии и ее реорганизации в музыкально-драматический техникум. – 6 июня 1931 г. – Оп. № 1. – Арх. № 304.

2. ПАМО. Ф.-269. Из постановления Президиума Мордовского облисполкома о реорганизации Мордовской музыкально-драматической студии в национальную труппу и создании национального театра. – 25 авг. 1932 г. – Оп. № 1. – Арх. № 590.

3. ПАМО. Ф.-269. Из постановления секретариата Мордовского областного комитета ВКП /б/ об организации Мордовского театра. – 26 окт. 1933 г. – Оп. № 1. – Арх. № 590 (подлинник).

4. Ф.р-297. Отдел народного образования Мордовского областного исполнительного комитета совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов Мордовской автономной области Средне-Волжского края. – Оп. № 1 – Арх. № 32.

5. Ф.р-238. Мордовский областной совет рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов Мордовской автономной области Средне-Волжского края и его исполнительный комитет. – Оп. № 5. – Арх. № 25 (заверенная копия).

6. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совнаркомех МАССР. Постановления СНК МАССР и выписки из заседаний СНК по вопросам деятельности учреждений. – 3 февр. 1936 г. – 25 сент. 1939 г. – Оп. № 1. – Арх. № 1. – 46 л.

7. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совнаркомех МАССР. Документы о деятельности Управления (приказ, доклад, смета на реконструкцию театра). – 2 июня – 13 окт. 1936 г. – Оп. № 1. – Арх. № 2. – 34 л.

8. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совнаркомех МАССР. Постановления и приказы Управления по делам искусств СНК МАССР по вопросам деятельности учреждений искусств. – 21 янв. 1937 г. – 29 марта 1945 г. – Оп. № 1. – Арх. № 3. – 69 л.

9. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Приказы Управления по делам искусств при СНК РСФСР по вопросам деятельности учреждений искусств. – 1939 г. – Оп. № 1. – Арх. № 10.

10. Ф.р-578. Управление по делам искусств при СНК МАССР. Указы Президиума Верховного совета МАССР, Постановления СНК МАССР, выписка из постановления Первой сессии ВС МАССР о награждении, присвое-

нии почетных званий, освобождении и назначении номенклатурных работников. – 25 июля 1938 г. – 6 июня 1945 г. – Оп. № 2. – Арх. № 4. – 19 л⁴.

11. Ф.р-2049. Мордовский Республиканский драматический театр. Приказы комитета по делам Искусств при Совете министров СССР, РСФСР и МАССР. – 13 июня 1944 г. – 31 дек. 1947 г. – Оп. № 1. – Арх. № 8. – 189 л.

12. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Документы о работе театров и концертных организаций (справки, докладные записки). – 11 янв. – 22 дек. 1944 г. – Оп. № 1. – Арх. № 56. – 80 л. <внутри документа листы указаны не верно. Выявлена ошибочная нумерация страниц с разрывной оцифровкой, вероятно, оставшейся в результате прошлых подшивок. Так, лист под номером 64 – это отсутствующий 54 и т. д.>⁵.

13. Ф.р-2049. Мордовский Республиканский драматический театр. Приказы комитета по делам искусств при Совете министров СССР и МАССР. – 22 авг. 1946 г. – 31 дек. 1947 г. – Оп. № 1. – Арх. № 10. – <общий объем кол-ва листов не указан>⁶.

14. Ф.р-2049. Мордовский драматический театр. Приказы Управления искусств при Совете министров РСФСР, МАССР. План основных мероприятий Правления мордовского отделения Всесоюзного театрального общества на 1948 г. – 13 фев. – 13 дек. 1948 г. – Оп. № 1. – Арх. № 14. – 46 л⁷.

⁴ См. здесь же. Выписка из постановления Первой сессии Верховного Совета МАССР от 25 – 27 июля 1938 г. «Об образовании Правительства МАССР Совета Народных комиссаров МАССР. Верховный Совет МАССР постановляет образовать Правительство МАССР – Совет Народных комиссаров... Начальник Управления по делам искусств – Светкин Василий Лукьянович». – Л. 1.

Указ Президиума Верховного Совета МАССР «О назначении т. Киселева А. Л. начальником Управления по делам искусств при Совнаркоме МАССР». – Л. 12. Указ Президиума Верховного Совета МАССР «Об освобождении т. Лобановой В. В. от обязанностей начальника Управления по делам искусств при Совнаркоме МАССР» <19 янв. 1942 г.>. – Л. 12.

⁵ См. здесь же. Пятилетний план развития искусства на 1944–1947 гг. – Л. 7–8; 52–53; 80–82; Освещение проблем и принятие решений по строительству Оперного театра. – Л. 1–2; 10–10 (об.); 31, 39; 42–42 (об.); 64–64 (об.).

Титульный список капитального строительства по пятилетнему плану учреждений искусства МАССР. – Л. 5.

Постановление (Проект) Совета Народных комиссаров СССР по улучшению деятельности учреждений искусств МАССР. – Л. 11–11 (об.).

Мероприятия по оказанию практической помощи учреждениям искусств МАССР. – Л. 6–6 (об.).

⁶ См. здесь же. Приказ № 255 председателя Комитета по делам искусств при Совете министров РСФСР <.>. Беспалова от 19 марта 1947 г. параграф № 1 пункт (а) «о всемерной помощи концертным организациям в их работе над новым советским репертуаром... не позднее 15 сен. с/г выделить группу наиболее квалифицированных солистов оперы, балета и оркестра и направить мне для подбора репертуара». – Л. 40. Данный документ находится на рассмотрении от 12 сен. 1947 г. в Управлении по делам искусств при СНК МАССР, Мордовской государственной филармонии, а также директора Мордовского театра оперы и балета Н. И. Егорова, художественного руководителя оперы и балета Р. <Г.> В. Евреинова.

Приказ № 106 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 3 сен. 1947 г. о мероприятиях по повышению организационного и культурного уровня работы и улучшению хозяйственно-финансовой деятельности театров МАССР. О выполнении планов по спектаклям. – Л. 44–48.

Приказ № 458 Комитета по делам искусств при Совете министров СССР от 22 сен. 1947 г. об усилении, расширении и активизации связи театрально-зрелищных предприятий через культурно-массовую и просветительную работы: «... возобновить практику выездов творческих работников (художественных руководителей, режиссеров, артистов) на предприятия и в учебные заведения с творческими отчетами, показом и обсуждением отрывков из текущего репертуара и подготовляемых премьер; организовать передвижные выставки работ театров и зрительские конференции... осуществлять систематические коллективные посещения театров и концертных зал рабочими и служащими...». – Л. 1–2.

⁷ См. здесь же. Номенклатуры должностей работников, назначаемые Управлением по делам искусств при Совете министров МАССР. – Л. 7.

План развития организационно-творческих и хозяйственно-финансовых мероприятий учреждений искусств МАССР на 1948 г. – Л. 32–39.

15. Ф.р-2049. Мордовская государственная филармония. Документы по основной деятельности и по личному составу Мордовского музыкально-драматического театра и Мордовского театра оперы и балета (постановления, решения, приказы, планы, штатные расписания, списки, ведомости, переписка). – 15 марта – 4 мая 1948 г. – Оп. № 1. – Арх. № 14а. – 68 л.⁸.

Постановление Совета Министров РСФСР № 269 от 12 марта 1948 г. о снятии Республиканского театра оперы и балета (а также Республиканского театра кукол и колхозно-совхозного театра) с государственной дотации с 16 марта 1948. – Л. 19.

О сокращении штатов всех работников (кроме художественно-руководящего и административно-руководящего состава) в связи с полной реорганизацией театра оперы и балета в театр Оперы и музыкальной комедии (основание: телеграмма комитета Искусств при Совете министров РСФСР; Приказ № 83 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 4 мая 1948 г.). – Л. 22.

⁸ См. здесь же. Постановление № 357 Совета Министров МАССР от 22 марта 1948 г. «о сокращении государственной дотации театрам и мерах по улучшению их финансовой деятельности: 1. Снять с гос. дотации с 15 марта 1948 г. а) колхозно-совхозный театр, б) Республиканский театр Кукол, в) Государственный театр оперы и балета 2. Сохранить... дотацию Республиканскому театру драмы...» (основание: Постановление № 269 Совета министров РСФСР от 12 марта 1948 г.). – Л. 39.

Директивное письмо начальника Управления по делам искусств при Совете министров МАССР Н. <И.> Егорова от 15 апреля 1948 г. председателю Комитета по делам искусств при Совете министров СССР <.>. <.>. Лебедеву о пересмотре решения Совета РСФСР о снятии Мордовского Государственного театра Оперы и балета с дотации. – Л. 44–46.

Телеграмма, содержащая развернутый текст резолюции Секретаря Мордовского Обкома ВКП /б/ <подпись не разборчива> в ЦК ВКП /б/ на имя Секретаря <.>. <.>. Сулова о частичном сохранении дотации (в размере 500.000 руб.) Мордовскому государственному театру оперы и балета с целью подготовки условий к переводу театра на полную самоокупаемость с 1949 г. – Л. 40.

Телеграфируемое распоряжение Комитета по делам искусств при Совете министров СССР от 26.04.1948 г. начальнику Управления по делам искусств при Совете министров МАССР <Н.> <И.> Егорову, указывающее на правомерность решения Совета министров РСФСР, принятого в отношении Мордовского театра оперы и балета о его снятии с дотации. Комитет также не находит достаточных оснований для ходатайства о пересмотре этого вопроса перед вышестоящими организациями (отметка о сроке получения телеграммы – 30.04.1948 г.). – Л. 52.

Правительственная телеграмма (направленная «Росискусство <А.> <.>. Глина» в «Управление искусств <Н.> <И.> Егорову», в почтовой передаче зафиксирована от 28.04.1948 г.) с текстом содержания о разрешении реорганизации театра оперы и балета в театр оперы и музыкальной комедии. – Л. 51.

Два документа, которые позволяют судить о заключительном этапе ликвидации театра оперы и балета в Мордовии в 1948 г. Первый – Постановление (Проект) Совета министров МАССР <номер не указан> от 18 мая 1948 г. – Л. 53. Второй – Справка (дата составления отсутствует). – Л. 56. Данные документы объединяет один пункт, согласно которому для расчетов с уволенными работниками и ряда других позиций по ликвидации театра прописывается сумма в размере 357.000 руб. Однако существует третий источник материалов, который по составлению изучаемых сведений – более ранний. В отличие от первых двух, он хранится в другом фонде ЦГА РМ : Ф.р-578. – Оп. №1. – Д. № 47. – Л. 97–98. Это постановление Совета министров МАССР от 4 мая 1948 г. Итак, подписание документов разделяет 16 дней. Выделим их основные отличия.

- ✓ 4 мая 1948 г. (по пункту № 1) – ведется обсуждение о реорганизации и сокращении штата.
- 18 мая 1948 г. – выносится однозначное решение о ликвидации театра оперы и балета.
- ✓ 4 мая 1948 г. (по пункту № 2) – расчет с сокращаемыми работниками планируется произвести до 10 мая 1948 г. с выделением средств из бюджета Управления искусств в размере 300.000 руб.
- 18 мая 1948 г. – расчет произведи до 1 июня с выделением средств в размере 357.000 руб.
- ✓ 4 мая 1948 г. (по пункту № 3) – о сохранении **симфонического оркестра** в г. Саранске.
- 18 мая 1948 г. – о передаче имущества театра оперы и балета на баланс Республиканскому театру Драмы и Мордовскому государственному Ансамблю песни и пляски.
- ✓ 4 мая 1948 г. (по пункту № 4) – отсутствуют сведения.
- 18 мая 1948 г. – о создании при Филармонии хозрасчетной концертной бригады и направлении в нее штата сокращенных артистов театра оперы и балета, а также о пополнении высококвалифицированными артистами оперы Ансамбля песни и пляски, при этом разрешив вопрос об использовании оркестра.

Исходя из изложенного, можно констатировать, что в документе от 4 мая 1948 г. (кроме существующей разницы о выделении на ликвидацию денежной компенсации) ничего не сказано об устройстве и сокращении штатов артистов театра в другие творческие организации. Это первый аспект. Второй аспект четко указывает на «переукомплектование» и приглашение высококвалифицированных исполнителей не в Филармонию и Ансамбль песни и пляски, а в театр музыкальной комедии. Данное обстоятельство становится еще более важным, учитывая, что ход событий не «просчитывался» и не «предсказывался» как неизвестный факт. Информационно о «реорганизации театра оперы и балета в театр оперы и музыкальной комедии», а

16. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Доклад о состоянии искусства в МАССР. – 1951 г. – Оп. № 1. – Арх. № 90. – 15 л.

2. Образовательные и художественные процессы взаимодействия социума и театра

ЦГА РМ

17. Ф.р-146. Саранское уездное бюро профессиональных союзов Пензенской губернии. – 9 авг. 1920 г. – Оп. № 1. – Арх. № 19. – 5 л.

18. Ф.р-146. Саранское уездное бюро профессиональных союзов Пензенской губернии. Протокол заседания комиссии по проведению празднования 1 мая при Союзе «Медсантруд», Союзе сельскохозяйственных и лесных рабочих и др. организаций г. Саранска. Планы культмассовых работ клубов г. Саранска. – 1 янв. – 1 июля 1928 г. – Оп. № 1. – Арх. № 166. – 244 с.

19. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совнарком МАССР. Документы о деятельности Управления (приказ, доклад, смета на реконструкцию театра). – 2 июня – 13 окт. 1936 г. – Оп. № 1. – Арх. № 2. – 34 л.

20. Ф.р-647. Мордовский Республиканский комитет радиосообщения при Совете министров МАССР. Микрофонный материал ежедневной радиопередачи «Последние известия» русского выпуска за втор. пол. февраля 1945. – 16 фев. – 28 фев. 1945 г. – Оп. № 1. – Арх. № 122. – Л. 36–38, 145–147, 148.

3. Материалы театральных и творческих конференций, смотров

ЦГА РМ

21. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совнарком МАССР. Отчеты о деятельности театра оперы и балета МАССР. – 1937 г. – Оп. № 1. – Арх. № 7. – 26 л.

22. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совнарком МАССР. Документы о концертной и театральной деятельности (доклады, справки, протоколы заседаний жюри, постановления ЦИК МАССР о награждении). – 20 дек. 1937 г. – 26 нояб. 1945 г. – Оп. № 1. – Арх. № 8.

22а. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Репертуарные планы, программы со дня организации театра оперы МАССР за 1937 – 1946 гг. – янв. 1937 г. – март 1946 г. – Оп. № 1. – Арх. № 9.

23. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Приказы театра оперы по личному составу. – 1 янв. – 1 сен. 1941 г. – Оп. № 2. – Арх. № 10. – 111 л.⁹

24. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Отчеты о работе темниковского оркестра народных инструментов. – 1941 г. – Оп. № 1. – Арх. № 37. – 3 л.

также о его «снятии с дотации» в Управлении по делам искусств при Совете министров МАССР было известно из двух телеграфированных сообщений 28 апреля и 30 апреля 1948 г. Почему же в Постановлении от 18 мая 1948 г. акцент о сохранении штатов артистов не был сделан на Музыкальную комедию? Остается только гадать. Возможно, существуют еще документы между датированными материалами источников, проливающие свет по данному вопросу, но в материалах архивного происхождения они нам не встречались.

⁹ См. здесь же. Динамика процесса становления художественного репертуара, а также специфику деятельности и гастрольного передвижения театра.

25. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Документы о деятельности театральных учреждений (план мероприятий, репертуарные планы, переписка). – 15 нояб. 1942 г. – 29 мая 1948 г. – Оп. № 1. – Арх. № 47. – 109 л.

26. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР... – 11 янв. – 22 дек. 1944 г. – Оп. № 1. – Арх. № 56¹⁰.

27. Ф.р-2049. Мордовский Республиканский драматический театр. Приказы комитета по делам искусств при Совете министров СССР, РСФСР, МАССР. – 13 июня 1944 г. – 31 дек. 1947 г. – Оп. № 1. – Арх. № 8. – 189 л¹¹.

28. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Репертуарные планы театров. – 1946 г. – Оп. № 1. – Арх. № 65. – 9 л.

29. Ф.р-2049. Мордовский Республиканский драматический театр... – 22 авг. 1946 г. – 31 дек. 1947 г. – Оп. № 1. – Арх. № 10¹².

¹⁰ См. здесь же. Специфика театрального управления и задачи репертуарной политики. – Л. 14–15, 34–34 (об.), 36, 37–38, 57–58.

Воспитание и укомплектование кадров работников искусств. – Л. 57 (об.) – 58.

¹¹ См. здесь же. Приказ № 67 Управления по делам искусств при СНК МАССР от 17 авг. 1945 г. о проведении Комитетом по делам искусств при СНК СССР в ноябре – декабре 1945 г. «Всесоюзного конкурса музыкантов – исполнителей» (основание: постановление Совета комиссаров СССР). – Л. 113.

Приказ № 11 Управления по делам искусств при СНК МАССР от 18 фев. 1946 г. об утверждении репертуара на 1946 г. (основание: Приказ № 100 Управления по делам искусств при СНК РСФСР от 31 янв. 1946 г.). – 102–102 (об.).

Приказ № 108 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 16 окт. 1946 г. об утверждении репертуара «до конца 1946 г.» (основание: Приказ № 1105 Комитета по делам искусств при Совете министров РСФСР от 26 сент. 1946 г.). – Л. 41–41(об.).

Постановление бюро Мордовского Обкома комсомола и Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 23 окт. 1946 г. о смотре творческой молодежи драматического и оперного театров МАССР (основание: исполнение постановления ЦК ВЛКСМ и Комитета по делам искусств при Совете министров РСФСР «О Всероссийском смотре творческой молодежи драматических и музыкальных театров в 1946–1947 гг.»). – Л. 53–53 (об.).

Приказ № 5 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 21 янв. 1947 г. об утверждении репертуара театров МАССР на январь – февраль месяцы (основание: письмо Комитета по делам искусств при Совете министров РСФСР за № Т18/33), в частности по Мордовскому театру оперы и балета – «Бахчисарайский фонтан». – Л. 48.

Распоряжение № 23 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 28 июля 1944 г. о «подделке» новых декораций для спектакля «Несмеян и Ламзурь»; планируемый срок выпуска 5 августа 1944 г. – Л. 149.

Распоряжение № 3 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР («от...» дата не указана. – Н. Д.), ставящее на вид обсуждение 23 янв. 1944 г. эскизов оперы А. Д. Куторкина – Л. П. Кирюкова «Несмеян и Ламзурь» и предварительное ознакомление с эскизами – не позднее 22 января 1944 г. – Л. 188.

Персональный уровень учета постановочных групп, в особенности балетмейстерской работы в опере и драме.

¹² См. здесь же. Приказ № 105 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 10 окт. 1946 г. о коренном улучшении работы ДНТ (Дома народного творчества) и всего дела художественной самодеятельности в Республике. Считать основными задачами ДНТ: оказание организационной и методической помощи кружкам художественной самодеятельности, повышения качества репертуара и массовое вовлечение широких слоев населения в деятельность кружков. «... в) обратить самое серьезное внимание на создание оригинального национального и музыкального репертуара. Дать заказ писателям Мордовии на написание скетчей, одноактных пьес и рассказов на мордовском языке... сделать заказ на написание национальных песен, танцев и т. д. и эту работу проводить систематически с тем, чтобы национальные драматические и музыкальные коллективы не нуждались в репертуаре. г) в течение 1946 г. в первой половине 1947 г. организовать совместно с НИИМК и ССП МАССР экспедицию по сбору мордовского фольклора...». – Л. 105.

В этом же приказе. В целях подготовки к смотру «музыкальных и хореографических коллективов в Республике до 1 нояб. <1946 г.>... направив для оказания помощи в районы и села оперативных и творческих работников... до 5 нояб. с/г. ...е) организовать подготовку и переподготовку руководителей кружков через краткосрочные семинары; ... до конца 1946 г. провести семинар руководителей драмкружков Республики с обсуждением постановления ЦК ВКП /б/ «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» ж) существующий художественно-методический Совет ДНТ распустить как неоправдавший себя... до 15 дек. представить <<>. <>. Брейкину – назначен новым директором ДНТ» в Управление персональный состав нового художественного Совета на утверждение». – Л. 105.

Распоряжение №1021 Совета министров МАССР от 25 нояб. 1946 г. об утверждении при Управлении по делам искусств при Совете министров МАССР **художественного совета** для обсуждения новых национальных пьес, реперту-

30. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Документы по проведению смотра Национальных театров (доклады, номенклатурные планы театров). – 7 марта – 14 апр. 1945 г. – Оп. № 1. – Арх. № 62. – 59 л. <61 л., ввиду пропущенного листа под номером 5, в документ от 25.02.2014 г. была внесена дополнительная оцифровка листов: 53а, 56а, 56б>¹³.

арных планов театров и новых спектаклей. В его состав из профессиональной хореографической сферы деятельности вошли: «...14. Н. С. Набежко – художественный руководитель Ансамбля песни и пляски... 22. Л. И. Колотнев (выделено мной. – Н. Д.) – балетмейстер театра оперы и балета». – Л. 66.

Приказ № 172 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 13 дек. 1947 г. о подготовке к творческой Конференции композиторов автономных республик, проводимой в конце декабря 1947 г. в г. Казани нар. арт. МАССР Л. П. Кирюкова и нар. арт. МАССР Л. И. Воинова (основание: Решение комитета по делам искусств при Совете министров РСФСР). – Л. 18.

Приказ № 177 <в дополнение к приказу № 172 от 13 дек. 1947 г.> Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 19 дек. 1947 г. о командировании в г. Казань на Конференцию композиторов национальных автономных республик артистов театра оперы и балета: нар. арт. МАССР А. Ф. Юдиной, засл. арт. МАССР дирижера А. М. Брагинского, засл. арт. МАССР В. С. Киушкина, солистки театра Л. А. Вишневецкой и др. – Л. 12.

Приказ № 179 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 23 дек. 1947 г. о направлении директора Мордовского республиканского театра оперы и балета В. К. Мороз в командировку <срок с 24 по 31 дек. 1947 г.> в г. Москву по вопросам приобретения костюмов к постановке оперы «Евгений Онегин», **нотного материала балета «Лебединое озеро»** и оперы «Сорочинская ярмарка». – Л. 15.

Приказ № 12 (параграф № 2) Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 10 февр. 1947 г. об обязательствах приобретения директором театра оперы и балета Н. И. Егоровым в ходе служебной командировки (параграф № 1 сроком с 10 по 20 февр. 1947 г.) в г. Москве **нотного материала для балета «Бахчисарайский фонтан»**. Решение вопроса по репертуару ставится в пределах I квартала 1947 г. – Л. 92.

Приказ № 44 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 18 апр. 1947 г. об утверждении в репертуаре театров МАССР на I полугодие 1947 г. <основание: приказ № 337 Комитета по делам искусств при Совете министров РСФСР от 11 апр. 1947 г.> следующих произведений: «I. театр оперы и балета... 2. “Черевички” – Чайковского 3. **“Бахчисарайский фонтан” – Асафьева** (выделено мной. – Н. Д.) 4. “Несмеян и Ламзурь” – Кирюкова...». – Л. 59–59 (об.).

Приказ № 51 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 19 мая 1947 г. о проведении Комитетом по делам искусств при Совете министров РСФСР смотра театров оперы и балета в 1947 г.: параграф № 1 – утверждение республиканской комиссии («...7. Колотнев Л. И. – балетмейстер»); параграф № 2 – утверждение репертуара произведений («1. “Мазепа” Чайковский 2. “Севастопольцы” Коваль 3. “Флория Тоска” Пуччини 4. **“Бахчисарайский фонтан” Асафьев / балет** (выделено мной. – Н. Д.) 5. “Несмеян и Ламзурь” Кирюков»). – Л. 69.

Приказ № 93 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 12 авг. 1947 г. о подготовке оперы М. Ковалы «Севастопольцы» Республиканским театром оперы и балета (параграф № 1 – директору театра опера и балета Н. И. Егорову выехать в служебную командировку в Москву и Ленинград сроком с 14 авг. по 2 сен. 1947 г. по вопросу обеспечения постановочными материалами т доукомплектования творческого состава театра; параграф № 2 – художественному руководителю театра оперы и балета Г. В. Евреинову – в Новосибирск с 14 авг. по 2 сен. 1947 г. по вопросу приобретения нотного материала (клавиров, оркестровки, партий)). – Л. 58.

Приказ № 137 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 8 окт. 1947 г. о принятии **либретто балета «Элька» (автор Ф. С. Атянин)**, одобренное художественным советом Управления по делам искусств при Совете министров МАССР 3 сент. 1947 г. – Л. 32.

В этом же приказе. О поручении дирекции театра оперы и балета заказа на **написание музыки на либретто балета «Элька» композитору Заслуженному деятелю искусств МАССР Л. П. Кирюкову** и совместно с композитором и автором либретто приступить к осуществлению балета в театре. – Л. 32.

¹³ См. здесь же. Стенограмма докладов на совещании работников искусств МАССР, включающая итоги смотра и оценку качества спектаклей, прокомментированные уполномоченными представителями комиссии кабинета национального театра ВТО (Всероссийского театрального общества, г. Москва). – Л. 6–30.

Выступление <. >. Кондратьева по национальной музыке и проблемам стиливого музыкального оформления спектаклей: «Литова» (Л. 9–11), «Несмеян и Ламзурь» (Л. 12–15), «Три мушкетера» (Л. 15–18), «Норов-ава...» (Л. 18), «Царская невеста» (Л. 19–20).

Выступление <. >. Ходарковской по сценическому воплощению спектаклей (сценографические материалы и художественное оформление, мизансцены, образы, актерское исполнение): «Литова» (Л. 22–25, 27), «Несмеян и Ламзурь» (Л. 25–26, 27), «Норов-ава...» (Л. 26–27), «Царская невеста» и «Три мушкетера» (Л. 27), «На дне» (Л. 29).

31. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Планы мероприятий по проведению смотра художественной и театральной самодеятельности. Документы о работе Союза художников МАССР (план работы, условия конкурса). – 26 янв. – 28 нояб. 1945 г. – Оп. № 1. – Арх. № 61. – 39 л.

32. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Документы о проведении I Республиканской конференции Мордовского отделения Всероссийского театрального общества (протоколы, доклады, справки). – 1946 г. – Оп. № 1. – Арх. № 64. – 36 л.

33. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Отчет о деятельности Мордовского государственного театра оперы и балета. – 1947 г. – Оп. № 1. – Арх. № 69. – 31 л.

34. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Отчеты по основной деятельности театра оперы и балета, муз.-драм. театра. – 1948 г. – Оп. № 1. – Арх. № 75. – 15 л¹⁴.

35. Ф.р-2049. Мордовский драматический театр. Приказы Управления искусств при Совете министров РСФСР, МАССР... – 13 фев. – 13 дек. 1948 г. – Оп. № 1. – Арх. № 14¹⁵.

36. Ф.р-2049. Мордовская государственная филармония. Документы по основной деятельности и по личному составу Мордовского музыкально-драматического театра и Мордовского театра оперы и балета... – 15 марта – 4 мая 1948 г. – Оп. № 1. – Арх. № 14а.

37. Ф.р-3290. Стенограмма совещания с мордовскими писателями при ОБКОМе ВКП /б/, на котором присутствовал А. Д. Куторкин, председатель правления Союза писателей МАССР. – 17 авг. 1949 г. – Оп. № 1. – Арх. № 129. – 24 л.

38. Ф.р-3290. Доклад А. Д. Куторкина о состоянии мордовской литературы и литературной критики (машинопись). – 9 нояб. 1950 г. – Оп. № 1. – Арх. № 85. – 11 л.

39. Ф.р-578. Годовые отчеты Мордовского музыкально-драматического театра, колхозно-совхозного театра, театра кукол, Ансамбля песни и пляски, Мордовской государственной филармонии и оркестра народных инструментов. – 1 янв. 1951 г. – 31 янв. 1952 г. – Оп. № 1. – Арх. № 91. – 113 л.

40. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Приказы по основной деятельности. – 12 янв. – 27 дек. 1952 г. – Оп. № 1. – Арх. № 92. – 52 л¹⁶.

Проблемы освоения национального фольклорного быта, танцевального фольклора, интегрирующие в профессиональную (сценическую) сферу деятельности артистов балета (анализ положительных и отрицательных сторон программных выступлений в указанных спектаклях). – Л. 29–30.

Рукопись программы о работе Мордовского государственного театра оперы, подготовленная Управлением по делам искусств при СНК МАССР в рамках смотра Национальных театров под патронажем Управления по делам искусств при СНК РСФСР и ВТО. – Л. 43–54.

Развернутый перечень списков по организации руководящего художественного, исполнительского состава труппы, а также технического цеха театра. – Л. 53–54.

¹⁴ См. здесь же. Краткие характеристики о специфике работы Колхозно-совхозного театра и театра Кукол.

¹⁵ См. здесь же. Приказы по репертуарной части театра оперы и балета – «Бахчисарайский фонтан» (Л. 1, 31), «Лебединое озеро» (Л. 3, 8).

План написания музыки к балету «Элька», автор либретто Ф. С. Атянин. – Л. 35.

¹⁶ См. здесь же. О работе Мордовской государственной филармонии за 1951. – Л. 12–13.

41. Ф.р-3290. «Наш Союз начинался так...». Статья А. Д. Куторкина к 50-летию образования Союза писателей СССР, опубликованная в газете «Советская Мордовия» (вырезка из газеты). – 17 авг. 1984 г. – Оп. № 1. – Арх. № 83. – 1 л.

АМК РМ

41а. Ф.р-3. Документы по проверке выполнения постановлений, решений, приказов и распоряжений вышестоящих органов и руководителей театра (справки, письма, докладные и т. д.). – 1981 г. – Оп. № 4. – Д. № 5а.

42. Ф.р-3. Приказы по государственным театрам драмы и музыкальной комедии по производственной и творческой деятельности. – 9 янв. 1984 г. – 25 дек. 1984 г. – Оп. № 4. – Д. № 29.

42а. Ф.р-3. Приказы вышестоящих органов, относящиеся к деятельности театров МАССР. – 7 янв. 1985 г. – 25 дек. 1985 г. – Оп. № 4. – Д. № 35.

43. Ф.р-3. Приказы по государственным театрам драмы и музыкальной комедии МАССР по основной деятельности. – 3 янв. 1985 г. – 30 дек. 1985 г. – Оп. № 4. – Д. № 36.

43а. Ф.р-3. Документы по проверке выполнения постановлений, решений, приказов и распоряжений вышестоящих органов и руководителей театра (справки, письма, докладные и т. д.). Государственные театры драмы и музыкальной комедии. – 1985 г. – Оп. № 4. – Д. № 47.

44. Ф.р-3. Приказы по государственным театрам драмы и музыкальной комедии МАССР по основной деятельности. – 9 янв. 1986 г. – 31 дек. 1986 г. – Оп. № 4. – Д. № 47.

44а. Ф.р-3. Постановления, распоряжения и приказы вышестоящих органов, относящихся к деятельности театров. Государственные театры драмы и музыкальной комедии МАССР. – 17 февр. 1987 г. – 30 дек. 1987 г. – Оп. № 4. – Д. № 52.

45. Ф.р-3. Приказы по государственным театрам драмы и музыкальной комедии МАССР по основной деятельности. – 12 янв. 1987 г. – 31 дек. 1987 г. – Оп. № 4. – Д. № 53.

46. Ф.р-3. Приказы по государственным театрам драмы и музыкальной комедии МАССР по основной деятельности. – 12 янв. 1988 г. – 30 дек. 1988 г. – Оп. № 4. – Д. № 56.

47. Ф.р-3. Приказы по государственным театрам драмы и музыкальной комедии МАССР по основной деятельности. – 5 янв. 1989 г. – 29 дек. 1989 г. – Оп. № 4. – Д. № 59.

Приказ № 38 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 30 апр. 1952 «Об усилении борьбы за повышение художественного качества выпускаемых спектаклей» (основание: приказ № 359 от 15 апр. 1952 г. Комитета по делам искусств при Совете министров СССР). «...2. Обязать директоров театров в соответствии с инструкцией проводить просмотры новых спектаклей театров на расширенном заседании Художественного совета театра, на котором решать вопросы о сдаче спектаклей Управлению по делам искусств при Совете министров МАССР» – Л. 24–25.

Приказ № 42 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 3 мая 1952 г. об итогах выполнения производственного плана театра и концертных организаций. – Л. 29–30.

Приказ № 56 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 20 июня 1952 г. о предоставлении театрам и музыкальным коллективам до 1 июня 1952 г. перечня фактически существующих должностей цехового персонала предприятий (основание: постановление Совета министров СССР от 7 февр. 1952 г.). – Л. 34–35.

47а. Ф.р-3. Приказы по производственной деятельности. Государственные театры музыкальной комедии МАССР. – 19 янв. 1990 г. – 29 дек. 1990 г. – Оп. № 1. – Д. № 3.

48. Ф.р-3. Приказы по государственным театрам драмы и музыкальной комедии МАССР по основной деятельности. – 12 янв. 1990 г. – 29 дек. 1990. – Оп. № 4. – Д. № 6.

49. Ф.р-3. Приказы по государственным театрам драмы и музыкальной комедии МССР по основной деятельности. – 4 янв. 1991 г. – 27 дек. 1991 г. – Оп. № 1. – Д. № 8.

50. Ф.р-20. Приказы по государственным театрам драмы и музыкальной комедии МССР по основной деятельности. – 20 янв. 1992 г. – 22 дек. 1992 г. – Оп. 1. – Д. № 18.

4. Материалы статистических данных

ЦГА РМ

51. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Годовой отчет Управления по делам искусств МАССР за 1937. – Оп. № 1. – Арх. № 5. – 22 л.

52. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Годовой отчет Мордовского театра оперы за 1939 г. – Оп. № 1. – Арх. № 21. – 12 л.

53. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР... – 15 нояб. 1942 г. – 29 мая 1948 г. – Оп. № 1. – Арх. № 47¹⁷.

54. Ф.р-2049. Мордовский Республиканский драматический театр... – 13 июня 1944 г. – 31 дек. 1947 г. – Оп. № 1. – Арх. № 8¹⁸.

55. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР...–1947 г. – Оп. № 1. – Арх. № 69. – Л. 7–7(об.), 11–11(об.), 14–14 (об.), 16–17, 22–23, 26.

56. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР...(по основной деятельности театра оперы и балета...). – 1948 г. – Оп. № 1. – Арх. № 75. – Л. 15.

57. Ф.р-2049. Мордовский драматический театр. Приказы Управления искусств при Совете министров РСФСР, МАССР... – 13 фев. – 13 дек. 1948 г. – Оп. № 1. – Арх. № 14¹⁹.

¹⁷ См. здесь же. Состояние штатов Мордовского государственного музыкально-драматического театра на 15 нояб. 1942 г. – Л. 1–6.

Список наличного состава работников Мордов. муз.-драм. театра на 15 авг. 1943 г. – Л. 62 (об.) – 67.

¹⁸ См. здесь же. Приказ № 21 Управления по делам искусств при СНК МАССР от 19 фев. 1944 г. об организованном обслуживании учащихся школ и подростков спектаклями и концертами. – Л. 166.

Приказ № 76 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 25 июня 1947 г. : проверка и анализ бухгалтерских отчетов подведомственных театрално-зрелищных предприятий (театры драмы и оперы, музыкальное училище, филармония, ансамбль песни и пляски) за 1 квартал 1947 г. – Л. 28–31.

Приказ № 60 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 29 мая 1947 г. об утверждении расценки мест по театрам оперы и драмы. – Л. 23–27.

¹⁹ См. здесь же. Приказ №185 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 30 дек. 1947 г. по финансированию театра оперы и балета в связи с его участием в творческом совещании композиторов автономных республик РСФСР. – Л. 13.

58. Ф.р-2049. Мордовский Республиканский музыкально-драматический театр. Годовые отчеты по основной деятельности...на 1957–1958 гг. Годовые отчеты (месячные отчеты) по основной деятельности...за 1959–1960 гг. – 1 янв. 1957 г. – 28 фев. 1960 г. – Оп. № 1. – Арх. № 22. – 203 л²⁰.

59. Ф.р-2049. Указания о порядке заполнения форм годового бухгалтерского отчета по основной деятельности театрально-зрелищных предприятий и художественных культурно-просветительных предприятий Министерства культуры СССР за 1958 г. – 1 янв. – 31 дек. 1958 г. – Оп. № 1. – Арх. № 23. – 49 л.

60. Ф.р-2049. Мордовский Республиканский музыкально-драматический театр. План по труду. Смета производственно-финансовой деятельности. Сметы расходов и доходов. Штатное расписание...на 1959 – 1960 гг. – 17 янв. 1959 г. – 26 янв. 1960 г. – Оп. № 1. – Арх. № 24. – 237 л²¹.

61. Ф.р-2049. Мордовский Республиканский музыкально-драматический театр. Штатное расписание. Сметы расходов на постановку спектаклей и месячные отчеты...за 1960 г. – 1 марта – 28 окт. 1960 г. – Оп. № 1. – Арх. № 26. – 240 л²².

АМК РМ

61а. Ф.р-3. Производственно-финансовый план и штатное расписание за 1985 г. Государственные театра драмы и музыкальной комедии МАССР. – 1985 г. – Оп. № 4. – Арх. № 43.

²⁰ См. здесь же. Стоимость постановок «Литова», «Кармен» (Л. 135 (об.) – 136).

Объяснительная записка к годовому финансовому отчету музыкально-драматического театра за 1959 г. – Л. 156–159.

В расшифровке балансовых счетов за 1959 г. указано о безвозмездном приеме в 1959 г. музыкально-драматическим театром **нот и партитуры к музыкальной драме «Литова» Л. П. Кирюкова**, оцененных стоимостью в 5.500 руб. – Л. 157.

В расходной части баланса в связи с реорганизацией театра сказано о допущении перерасхода денежных средств (основание: распоряжение Совета Министров МАССР № 593 от 25 авг. 1959 г.) «т. к. организовались дополнительные спектакли и особенно репетиции /для хора, балета, солистов и оркестра/». – Л. 158.

²¹ См. здесь же. Распоряжение № 69-р от 25 янв. 1960 г. в связи с реорганизацией Мордовского объединенного театра драмы в музыкально-драматический театр (основание: распоряжение Совета министров РСФСР № 4729-р от 26 июля 1958 г.) и о прибытии в него квалифицированных творческих кадров. – Л. 22.

Полный список прибывших из других городов артистов, в том числе персональный учет исполнителей балетного цеха. – Л. 23. В графе квалифицированные творческие кадры по балету, прибывшие из крупных столичных центров (г. Москва, г. Ленинград, г. Казань и др.) числится только «Л. И. Колотнев – засл. арт. МАССР, прибыл из Москвы». – Л. 123.

Таблицы отчетных сведений с указанием количества спектаклей и обслуженных зрителей за янв. 1960 г. – Л. 24–25.

Сметы на приобретение материалов для оформления спектаклей: «Кармен» и реставрацию спектаклей «Битва в пути», «Товарищи-романтики», «Соседи по квартире» (Л. 91), «Литова» (Л. 92, 127–130).

Сметы расходов (художественное оформление, содержание главного дирижера, оплат хормейстера, концертмейстера, балетмейстера, хора, балета) на подготовку оперы «Кармен». – Л. 237.

Инструктивные письма, объяснительные записки о ходе выполнения практических работ (заседаний художественного совета с участием музыкальной общественности, репертуарном планировании) музыкально-драматического театра. – Л. 191–192, 235–236.

²² См. здесь же. Сметы необходимых материалов на спектакли: «Пиковая дама» (Л. 4–7), «Стряпуха» (Л. 7–9), «Травиата» (Л. 138–141), «Русалка» (Л. 236–238).

Акт от 25 апр. 1960 о принятии **хоровых нот оперы А. Даргомыжского «Русалка»** в количестве 70 листов (подтекстованных и откорректированных) от переписчика Ю. П. Юшкова. – Л. 228.

В репертуарном плане спектаклей в разделе наименований по новым постановкам, выпущенным за 1 квартал 1960 г. числится «...3. «**Вечера балета**»». – Л. 24.

В объяснительной записке по итогам работы Мордовского республиканского музыкально-драматического театра за 1 квартал 1960 г. содержится запись «подготовлен **балетный концерт**». – Л. 44–45.

Отчеты о репертуарной деятельности музыкально-драматического театра за 1960 г. – Л. 43–43 (об.), 133–133 (об.).

61б. Ф.р-3. Годовые отчеты по кадрам за 1987 – 1988 годы. Государственные театра драмы и музыкальной комедии МАССР. – 1985 г. – Оп. № 4. – Арх. № 55.

5. Театральные документы и личные фонды:

а) театральные документы: заявления, приказы, характеристики (в том числе заслуги и достижения работников искусств в текстах радиопередач, статей, представлениях к награждению); отчеты по движению творческого персонала

ЦГА РМ

62. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совнарком МАССР. Приказы оперного театра МАССР по личному составу. – 1 сент. 1935 г. – 8 окт. 1936 г. – Оп. № 2. – Арх. № 1. – 78 л.

63. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совнарком МАССР... – 20 дек. 1937 г. – 26 нояб. 1945 г. – Оп. № 1. – Арх. № 8²³.

64. Ф.р-578. Управление по делам искусств при СНК МАССР. Приказы Управления МАССР по личному составу. – 17 янв. – 28 нояб. 1938 г. – Оп. № 2. – Арх. № 5. – 64 л.

65. Ф.р-578. Управление по делам искусств при СНК МАССР... – 25 июля 1938 г. – 6 июня 1945 г. – Оп. № 2. – Арх. № 4²⁴.

66. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Приказы театра оперы по личному составу. – 1 янв. – 1 сен. 1941 г. – Оп. № 2. – Арх. № 10. – 111 л.

67. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Документы по аттестации работников управления (характеристики, служебная аттестация – бланки, выписки из приказов). – 29 сен. 1941 г. – 26 февр. 1951 г. – Оп. № 2. – Арх. № 12. – 151 л.

²³ См. здесь же. Материалы о П. А. Органове. – Л. 35; 18 фев. 1945. – Л. 43–49.

²⁴ См. здесь же. Постановление СНК МАССР № 163 от 24 янв. 1941 г. «О присвоении звания Заслуженного артиста МАССР артистам Мордовского Государственного оперного театра... 2. Михайловой Тамаре Лавровне – прима-балерина театра». – Л. 7.

Указ Президиума Верховного Совета МАССР «О награждении грамотой Президиума Верховного Совета МАССР артистов Мордовского государственного театра оперы... Михайлову Тамару Лавровну...». – Л. 11.

Постановление № 410 Совета народных комиссаров МАССР от 12 апр. 1945 г. «О присвоении почетных званий и награждении почетной грамотой Президиума Верховного Совета МАССР работников искусства МАССР. Совет народных комиссаров МАССР постановляет:

I. ...о присвоении званий: 1. Народного артиста МАССР Яушеву Иллариону Максимовичу – Заслуженному артисту МАССР... 4. Заслуженного деятеля искусств МАССР Кирюкову Леонтию Петровичу – мордовскому композитору. II. Просить Президиум Верховного Совета МАССР о награждении Почетной грамотой Верховного Совета МАССР работников искусств МАССР: 1. Куторкина Андрея Дмитриевича – члена Союза писателей за написание либретто первой мордовской оперы «Несмеян и Ламзурь»... 3. Михайлову Тамару Лавровну – Заслуженную артистку МАССР, солистку балета Мордовского государственного театра оперы...». – Л. 17.

Постановление № 320-6 СНК МАССР от 19 марта 1945 г. «О семидесяти пятилетия со дня рождения и пятидесятилетия творческой деятельности заслуженного деятеля искусств МАССР Сычкова Федота Васильевича... 2. Чествование Ф. В. Сычкова провести в г. Саранске в помещении Городского театра 4 мая 1945 г. 3. ...провести в Саранске с 1-го мая по 1-е июня 1945 г. персональную выставку произведений Сычкова Ф. В. 4. Поручить Мордовскому Научно-исследовательскому институту /тов. Меркушкину/ совместно с Союзом художников МАССР подготовить и издать в 1945 г. брошюру о жизни и творческой деятельности Ф. В. Сычкова...». – Л. 15.

Постановление № 588 Совета народных комиссаров МАССР от 6 июня 1945 г. «О поддержке кандидатуры профессора Советкина Федора Фроловича в члены-корреспонденты Академии педагогических наук». – Л. 19.

Выписка из протокола № 3965 заседания Президиума Центрального комитета Союза работников искусств от 17 нояб. 1945 г. «...ходатайство Совета народных комиссаров МАССР о присвоении заслуженному деятелю искусств МАССР художнику Сычкову Ф. В. звания Заслуженного деятеля искусств РСФСР». – Л. 16.

68. Ф.р-578. Управление по делам искусств при СНК МАССР. Характеристики, удостоверения работников учреждений искусств. Переписка с Управлением по делам искусств при СНК РСФСР, театрами, концертными учреждениями по вопросам работы с кадрами. – 6 сент. 1941 г. – 28 дек. 1948 г. – Оп. № 2. – Арх. № 13. – 234 л.

69. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Квалификационная должностная характеристика ведущих артистов Мордовского музыкально-драматического театра, характеристики на художественных руководителей...и артистов. – 1943 г. – Оп. № 2. – Арх. № 15. – 18 л.

70. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Приказы театра оперы МАССР по личному составу. – 3 янв. 1944 г. – 23 сент. 1944 г. – Оп. № 2. – Арх. № 21. – 54 л.

71. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совнаркомом МАССР. Приказы театра оперы и балета МАССР по личному составу. – 3 янв. – 19 дек. 1945 г. – Оп. № 2. – Арх. № 24. – 49 л.

72. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Списки лиц, представленных к награждению и награжденных <от имени Президиума Верховного Совета СССР> по Управлению искусств медалью «За доблестный труд в годы Великой отечественной войны». – 24 янв. 1946 г. – 17 марта 1947 г. – Оп. № 2. – Арх. № 27. – 52 л.

АМК РМ²⁵

²⁵ См. здесь же. *Автобиографические справки и характеристики профессиональной деятельности артистов балета:*

Гаврилкина О. В. – артистка балета, солистка, балетмейстер. – <Личное дело не найдено>. – Принята <...> авг.1977 г. – Уволена <...> авг. 1997 г.

Давиденко Ю. В. 21.08.1937 г.р. – г. Киев (укр.). – Образование средне специальное: Киевское хореографическое училище (1957). – Специальность по диплому и квалификация по диплому: артист балета. – Основная профессия – балетмейстер (работал в хореографическом ансамбле «Мечта», 1987). – Принят 20.05.1987 г. – Уволен 14.08.1987 г. (пр. № 255 ст. 31 КЗОТ РСФСР)

Дудин Е. Г. 13.01.1950 г.р. – г. Уфа БАССР (рус.). – Образование средне специальное: Пермское хореографическое училище (1970). – Специальность по диплому и квалификация по диплому: артист балета. – Основная профессия – артист балета. – Принят 03.11.1976 г. – Уволен 12.05.1977 г.

Захарская В. Г. 16.10.1943 г. р. – г. Златоуст Челябинской обл. (рус.). – Образование средне специальное: Челябинская <хореографическая> студия (1960). – Специальность по диплому и квалификация по диплому: артистка балета. – Основная профессия – артист балета (работала в Свердловском обл. театре оперетты). – Принята <не известно>. – Уволена 26 мая 1978 г. (по собственному желанию).

Игошева Л. И. – Засл. артистка МАССР, солистка балета. – Образование средне специальное: Московское академическое хореографическое училище. – <Личное дело не найдено>. – Принята <...> авг.1977 г. – Уволена <...> авг. 1997 г.

Кугушев В. В. 05.01.1959 г.р. – с. Стандрово МАССР (морд.). – Образование средне специальное: Московское хореографическое академическое училище / классическое отделение (1969–1977). – Специальность по диплому и квалификация по диплому: артист балета. – Основная профессия – артист балета. – Принят 01.08.1977 г. – Уволен 16.03.1978 г. (в связи с призыванием в армию).

Мусабилова М. Д. 25.03.1970 г.р. – г. Стерлитамак БАССР (тат.). – Образование средне специальное: <...>. – Специальность по диплому и квалификация по диплому: <...>. – Основная профессия – артистка балета. – Принята 17.09.1987 г. – Уволена 05.10.1988 г. (по ст. 31 КЗОТ РСФСР собст. жел.).

Попова Н. А. 11.04.1957 г.р. – г. Краснокамск Пермской обл. – Образование неполное средне специальное: хореографическое отделение Казанского музыкального училища (1973). – Специальность по диплому и квалификация по диплому: артистка балета. – Основная профессия – артист балета. – Принята 16.02.1987 г. – Уволена 01.01.1987 г. (пр. № 158 по ст. 31 КЗОТ РСФСР собст. жел.).

Скубенко М. В. 07.10.1934 г.р. – г. Брянск Запорожской обл. (рус.). – Образование средне специальное: Киевское хореографическое училище (1951–1955). – Специальность по диплому и квалификация по диплому: артист балета. – Основная профессия – артист балета. – Принят 19.10.1978 г. – Уволен <не известно>; личное дело не найдено>.

73. Ф.р-3. Акинина Л. Н. Личное дело. – 20 июня 1980 г. – 23 сент. 1987 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 1034.
74. Ф.р-3. Ананьев Н. В. Личное дело. – 15 нояб. 1983 г. – 10 окт. 1989 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 1046.
75. Ф.р-3. Андрианов Г. И. Личное дело. – 30 мая 1984 г. – 12 дек. 1986 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 927.
76. Ф.р-3. Баукина Н. В. Личное дело. – <дата не указана>. – 19 февр. 1991 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 1190.
77. Ф.р-3. Бурнаев А. Г. Личное дело. – 1 марта 1979 г. – 15 окт. 1990 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 1062.
78. Ф.р-3. Гранкин Н. М. Личное дело. – 26 мая 1980 г. – 3 сент. 1984 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 840.
79. Ф.р-3. Дементьев Е. К. Личное дело. – 20 окт. 1965 г. – 15 янв. 1987 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 970.
80. Ф.р-3. Иевлев В. М. Личное дело. – 27 окт. 1979 г. – 21 янв. 1991 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 2.
81. Ф.р-3. Карабутова Н. П. Личное дело. – 27 окт. 1982 г. – 27 дек. 1985 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 889.
82. Ф.р-3. Катышев Е. Л. Личное дело. – 28 дек. 1990 г. – 9 дек. 1992 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 13.
83. Ф.р-3. Луговых В. А. Личное дело. – 21 мая 1982 г. – 15 нояб. 1988 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 1043.
84. Ф.р-3. Марченко Е. И. Личное дело. – 14 сент. 1984 г. – 25 июня 1986 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 944.
85. Ф.р-3. Медведенко В. И. Личное дело. – 6 янв. 1986 г. – 28 марта 1988 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 1006.
86. Ф.р-3. Мелехина В. А. Личное дело. – 12 окт. 1970 г. – 3 сент. 1984 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 855.
87. Ф.р-3. Паршутина И. О. Личное дело. – 2 июля 1982 г. – 7 марта 1985 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 896.
88. Ф.р-3. Петрова И. В. Личное дело. – 17 сент. 1987 г. – 9 нояб. 1988 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 1009.
89. Ф.р-3. Рожков Ю. Н. Личное дело. – 14 марта 1988 г. – 9 нояб. 1990 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 1070.
90. Ф.р-3. Селезнева О. В. Личное дело. – 21 окт. 1986 г. – 4 нояб. 1988 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 1011.
91. Ф.р-3. Солманов В. М. Личное дело. – 14 марта 1988 г. – 9 нояб. 1990 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 1074.
92. Ф.р-3. Сливко В. В. Личное дело. – 22 янв. 1988 г. – 3 сент. 1989 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 1055.

Струбина Л. С. 12.02.1958 г.р. – ст. Промышленная Пермской обл. (рус.). – Образование средне специальное: Новосибирское хореографическое училище. – Специальность по диплому и квалификация по диплому: артист балета. – Основная профессия – артистка балета. – Принята 26.05.1980 г. – Уволена 23.10.1980 г.

Соломко О. А. <...>1964 г.р. – г. Славянск Донецкой обл. – Образование средне специальное: Новосибирское культурно-просветительное училище (1985). – Специальность по диплому: культурно-просветительная работа. – Квалификация по диплому: руководитель хореографического коллектива. – Основная профессия – артист балета. – Принят 03.11.1986 г. – Уволен 16.11.1987 г. (пр. № 380 ст. 31 КЗОТ РСФСР в связи с переводом в другой город).

93. Ф.р-3. Соломко И. В. Личное дело. – 1 нояб. 1986 г. – 24 авг. 1989 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 1054.
94. Ф.р-3. Фефелов М. А. Личное дело. – 4 марта 1987 г. – 9 сент. 1988 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 1018.
95. Ф.р-3. Чечеткин Ю. В. Личное дело. – 27 марта 1982 г. – 6 нояб. 1986 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 960.
96. Ф.р-3. Щипачев В. А. Личное дело. – 8 февр. 1982 г. – 19 дек. 1982 г. – Оп. № 6–2. – Д. № 807.

*АГМТ РМ*²⁶

97. Ф.р-20. Государственный музыкальный театр МССР. Приказы по основной деятельности. – 20 янв. 1992 г. – 22 дек. 1992 г. – Оп. № 1. – Д. № 18. <Приказ № 42 от 04.09.1992 г. – Л. 50>.

б) личные фонды деятелей искусства и культуры Мордовии

ЦГА РМ

98. Ф.р-3386. Канаева В. И. Черновые варианты очерка о Саранском народном театре /машинопись, рукопись /. – Оп. №1. – Арх. № 9. – 86 л.
99. Ф.р-3320. Вдовин Г. Е. – Оп. № 1. Предисловие не пронумеровано.
- 99а. Ф.р-2088. Кириллов П. С. – Оп. № 1 за 1932–1960 гг.
100. Ф.р-2155. Кирюков Л. П. – Оп. № 1 за 1918–1949 гг., Оп. № 2 за 1915–1992 гг.
101. Ф.р-3240. Иркаев Н. Л. (Никул Эркай). – Оп. № 1 за 1935–1978 гг. ; Оп № 1 за 1929–1979 гг. – Арх. № 76²⁷.
- Здесь же см. : печатный вариант либретто балета «Моро Ратордо» (в 3 действиях и 6 картинах; авторы либретто М. Г. Дысковский, Н. И. Иркаев). – Л. 29–39.
102. Ф.р-267. М. Е. Евсевьев. – Оп. № 1. – Арх. № 11. – Л. 132.

²⁶ Первые попытки исследовать проблематику балетного искусства Мордовии и систематизировать источники архивного происхождения были предприняты в 2000–2001 гг. На основе изучения историко-культурного развития провинциального балета периода 1960–1990 гг., а также выявления и сопоставления закономерностей в сфере учебно-образовательной и сценической деятельности артистов балета, была депонирована рукопись монографии: Догорова Н. А. Балетный театр Мордовии последней четверти XX века (рукопись монографии) // Мордовский государственный университет. – Саранск. – 2003. – Деп. в НИО «Информкультура» Рос. гос. б-ки 04.04.03, № 3359. – 50 с.

²⁷ В указанном источнике существуют несколько текстовых версий «Моро Ратордо» (слово Ратордо в оригинале документа пишется с заглавной буквы, в остальных – встречается беспорядочное написание, в т. ч. с маленькой. – Н. Д.), включая на эрзянском языке. Характерно, что многие указательные сроки неоднократно корректируются самим автором, например в разделе на Л. 124 – 150:

«... (ад-вариант) 1952—Саранек
1935—1958
Саранек (так в тексте. – Н. Д.)».

Помимо этого отметим своеобразное дробление материалов, которое обнаружено в результате реконструирования художественно-поэтических текстов. Есть рукописно-печатный вариант «Моро Ратордо». – Л. 151–161. В него внесены авторские исправления и отметка о датировании 1936 годом. Следующий отрывок рукописи расположен на Л. 179–181. Это неполная версия источника, раскрывающая содержание 1 и 2 картины оперного плана «Моро Ратордо». Важными для искусствоведческого и драматургического анализа произведения являются художественно-поэтические «вставки»: печатный текст – Л. 15–28 и Л. 29–39; рукописные экземпляры – Л. 162–167, Л. 168–178 и Л. 182–188. Особенно плодотворное изучение и реконструирование либретто «Моро Ратордо» видится в контексте критическо-искусствоведческого дискурса данного архивного материала с другим документом архивного источника: Ф.р-3240. – Оп. № 1. – Арх. № 52. – Л. 58–71.

103. Там же. Арх. № 24. – Л. 216 (1891).
 104. Там же. Арх. № 26. – Л. 190–191.
 105. Там же. Арх. № 42. – Л. 2.
 106. Там же. Арх. № 47.
 107. Там же. Арх. № 55. – Л. 15.
 108. Там же. Арх. № 65. – Л. 26 (об.).
 109. Там же. Арх. № 71. – Л. 32.
 110. Там же. Арх. № 75. – Л. 8.
 111. Там же. Оп. № 3. – Л. 142.

6. Организационные процессы и производственные формы обсуждения репертуара

ЦГА РМ

- 111а. Ф.р-3240. Никул Эркай. «Радость» пьеса в 3 действиях. «Песня о Раторе». Либретто для балета в 3 действиях. ...1939–1943 гг. – Оп. № 1. – Арх. № 52. – 131 л.
 112. Ф.р-578. Управление по делам искусств при СНК МАССР... – 6 сент. 1941 г. – 28 дек. 1948 г. – Оп. № 2. – Арх. № 13²⁸.
 113. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР... – 1943 г. – Оп. № 2. – Арх. № 15²⁹.
 114. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Документы о постановке первой мордовской оперы «Несмеян и Ламзурь» (справки, смета, переписка). – 11 фев. – 20 апр. 1944 г. – Оп. № 1. – Арх. № 57. – 16 л.³⁰.
 115. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР. Документы по обсуждению оперы «Несмеян и Ламзурь», пьесы А. Куторкина «Последний выстрел» (протоколы, обсуждения, переписка). – 23 апр. 1942 г. – 17 окт. 1945 г. – Оп. № 1. – Арх. № 40. – 45 л.
 116. Ф.р-3240. Никул Эркай. План либретто оперы «Моро Ратордо» и др. произведения (пьесы, комедии, очерки, повести) на русском и мордовском-эрзя языках. – Оп. № 1. – Арх. № 75. – 238 л.

АМК РМ

117. Ф.р-3. Государственные театры драмы и музыкальной комедии МАССР. Литературная часть. – 1977 г. – 1984 г. – Оп. № 1. – Д. № 26.
 118. Ф.р-3. Государственные театры драмы и музыкальной комедии МАССР. Программы и буклеты – 1981 г. – Оп. № 4. – Д. № 7.
 119. Ф.р-2049. Государственные театры драмы и музыкальной комедии МАССР. Программы и буклеты. – 1981 г. – Оп. № 4. – <Арх. № 7>. – Д. № 2–4.
 120. Ф.р-3. Государственные театры драмы и музыкальной комедии МАССР. Программы и буклеты. – 1981 г. – Оп. № 4. – Д. № 39.

²⁸ См. здесь же. Запись о плановой реализации и практических сложностях в работе по созданию либретто (автор А. Д. Куторкин) национальной оперы «Несмеян и Ламзурь» от 17 янв. 1941 г. – Л. 44.

Об оркестровке балета «Коппелия» от 21 сент. 1943 г. – Л. 121.

²⁹ См. здесь же. Материалы, позволяющие проанализировать основу динамики процесса становления художественного репертуара, а также специфики деятельности и гастрольного передвижения театра.

³⁰ См. здесь же. «О творческой заявке на либретто <оперы> на мордовском языке «Радость» Н. Эркая». – Л. 1.

121. Ф.р-3. Государственные театры драмы и музыкальной комедии МАСССР. Программы и буклеты. – 1982 г. – Оп. № 4. – Д. № 15.

121а. Ф.р-2049. Государственные театры драмы и музыкальной комедии МАСССР. Программы и буклеты. – 1982 г. – Оп. № 4. – Д. 2–4. – Арх. № 15.

122. Ф.р-3. Государственные театры драмы и музыкальной комедии МАСССР. Репертуарные планы и отчеты о гастрольных поездках. – 1 янв. 1982 г. – 31 дек. 1982 г. – Оп. № 4. – Д. № 16.

123. Ф.р-3. Государственные театры драмы и музыкальной комедии МАСССР. Протоколы профсоюзных собраний (17 апр. 1985 г. «Обсуждение программы Вечера балета». – Л. 24–25; приказ № 37 от 24 мая 1985 г. «...премьера спектакля “Вечера балета” в двух отделениях». Л. 49; 25 июня 1985 г. «Обсуждение спектакля “Литова”. – Л. 31–34»; протокол № 2 от 26 февр. 1987 г. «Выпуск спектакля “Веселая вдова”». – Л. 29–36). – Оп. № 1. – Д. № 25.

124. Ф.р-3. Государственные театры драмы и музыкальной комедии МАСССР. Литературная часть. – 1985–1986 гг. – Оп. № 4. – Д. № 40.

125. Ф.р-3. Государственные театры драмы и музыкальной комедии МАСССР. Литературная часть. Вырезки из газет с отзывами о спектаклях. – 1985–1986 гг. – Оп. № 4. – Д. № 40. <Композиторы – «К Барьеру!», или Несколько слов о балете / Совет. Мордовия. 30 мая 1986. – С. 12>.

126. Ф.р-3. Государственный театр музыкальной комедии МАСССР. Литературная часть. – 1990 г. – Оп. № 1. – Д. № 1.

126а. Ф.р-3. Государственный театр музыкальной комедии МАСССР. Литературная часть. Вырезки из газет с отзывами о спектаклях. – 27 янв. 1990 г. – 23 дек. 1990 г. – Оп. № 1. – Д. № 2.

126б. Ф.р-3. Журнал протоколов художественного совета за 1990 – 1991 гг. Литературная часть. Государственные театры драмы и музыкальной комедии МССР. – 5 янв. 1990 г. – 6 июня 1991 г. – Оп. № 1. – Д. № 3.

126в. Ф.р-20. Протоколы заседаний художественного производственного совета за 1993 год (протокол от 19 янв. 1993 г. «Производственные вопросы». – Л. 4–6; протокол от 16 марта 1993 г. «Перспективный план выпуска спектаклей... “Кармен”». – Л. 18; протокол от 18 июня 1993 г. «Прием и обсуждение спектакля “Риголетто”... балетмейстера Л. Н. Акининой». – Л. 38 – 43; протокол от 5 окт. 1993 г. «Прием эскизов оформления декорации и костюмов к спектаклю “Сияжар ”». – Л. 53–55; здесь же: «Прием эскизов декорации и костюмов к спектаклю “Вечер балета” Романтизм (так в тексте. – Н. Д.). Балетмейстер Л. Н. Акинина, художник-постановщик Е. С. Никитина»). Литературная часть. Государственный музыкальный театр МССР. – 5 янв. 1993 г. – 23 дек. 1993 г. – Оп. № 1. – Д. № 3.

127. Ф.р-3. Государственный театр музыкальной комедии МССР. Литературная часть. – 1991 г. – Оп. № 1. – Д. № 9.

127а. Ф.р-3. Государственный театр музыкальной комедии МССР. Литературная часть. Вырезки из газет с отзывами о спектаклях. – 26 сент. 1991 г. – дек. 1991 г. – Оп. № 1. – Д. № 10.

127б. Ф.р-20. Программы по спектаклям. Литературная часть. Государственный музыкальный театр. – 1992 г. – Оп. 1. – Д. № 19.

128. Ф.р-20. Государственный театр музыкальной комедии МССР. Литературная часть. – 11 янв. 1992 г. – 25 дек. 1992 г. – Оп. № 1. – Д. № 20.

129. Ф.р-20. Государственный музыкальный театр им. И. М. Яушева. Протоколы заседания художественно-производственного совета (Обсуждение хореографии В. Ф. Ирченко в спектакле «Принцесса цирка»: протокол № 4 от 4 февр. 1992 г. – Л. 10–19; от 25 февр. 1992 г. – Л. 25; протокол № 8 от 3 марта 1992 г. – Л. 27–29. Прием и обсуждение спектакля «Муж моей жены» балетмейстера В. З. Ваховского: протокол № 18 от 13 мая 1992 г. – Л. 59 – 60. «Контрольная сдача музыкального спектакля для детей композитора С. Баневича “Стойкий оловянный солдатик”» балетмейстера Л. Н. Акининой: протокол от 22 июля 1992 г. – Л. 74 – 76. «Прием и обсуждение “Вечер балета” в постановке главного балетмейстера Л. Акининой»: протокол от 21 ноября 1992 г. – Л. 96 – 97; «...Заявка от балетмейстера Л. Акининой <на> I квартал 1993 г. Вечер<а> балета “Романтизм”». – Л. 104–105). – 14 янв. 1992 г. – 25 дек. 1992 г. – Оп. № 1. – Д. № 21.

129а. Ф.р-20. Государственный музыкальный театр им. И. М. Яушева. Протоколы профсоюзного собрания (протокол № 15 от 11 апр. 1992 г. «Анализ спектаклей, просмотренных комиссией Министерства культуры РСФСР». – Л. 44–51; протокол от 21 июня 1992 г. «Отчет администрации о проделанной работе». – Л. 1–3). – 1992 г. – Оп. № 1. – Д. № 25.

130. Ф.р-20. Государственный театр музыкальной комедии МССР. Литературная часть. – 1993 г. – Оп. № 1. – Д. № 28.

131. Ф.р-20. Государственный музыкальный театр МССР. Литературная часть. Вырезки из газет с отзывами о спектаклях. – 27 дек. 1990 г. – 23 дек. 1990 г. – Оп. № 1. – Арх. № 2. – Д. № 2–4.

131а. Ф.р-20. Государственный музыкальный театр МССР. Литературная часть. Вырезки из газет с отзывами о спектаклях. – 5 февр. 1993 г. – 31 дек. 1993 г. – Оп. № 1. – Арх. № 29. – Д. № 2–4. <Мельникова М. «Пусть арфа сломана, аккорд еще рыдает» / Саран. ведомости. – 1993. – 5 февр.>.

132. Программа вечера современной хореографии за 1998 г.

АГМТ РМ

133. Ф.р-20. Государственный театр музыкальной комедии МССР. Литературная часть. Программы 1993 г. – Оп. № 1. – Д. № 25.

134. Программы концертов, музыкальных спектаклей и балетов за 1987–1988 гг., 1992–1993 гг., 1995 г., 1997–1999 гг.³¹

³¹ «Король вальса» – лирико-романтическая оперетта в 2-х действиях: музыка И. Штрауса (1988).
 «Золушка» – оперетта-сказка в 2-х действиях: музыка А. Спадавеккиа (1992).
 «Травиата» – опера в 4-х действиях: музыка Дж. Верди (1993).
 «Баядера» – оперетта в 3-х действиях: музыка И. Кальмана (1995).
 «Сияжар» – лирико-эпическая опера в 2-х действиях: либретто М. Фомина по мотивам пьесы В. Радаева «Сияжар» (1995).
 «Музыкальный калейдоскоп» (1997).
 «Евгений Онегин» – лирические сцены в 3-х действиях (семи картинах): музыка П. И. Чайковского, либретто Чайковского и К. Шиловского (1997).
 «Русалка» – опера в 3-х актах: музыка А. С. Даргомыжского, либретто Даргомыжского по драматической поэме А. С. Пушкина (1998).
 «Коппелия, или девушка с эмалевыми глазами» – балет в 3-х действиях: композитор Л. Делиб, хореография А. Горского (1998).
 «Летучая мышь» – оперетта в 3-х действиях: музыка И. Штрауса, пьеса Н. Эрдмана и М. Вольфина (1999) и др.

РДХШ РМ

135. Либретто балетов. – 1988–1993 гг.
 136. Программа вечера балета «Любовь во все времена». Либретто одноактного балета «Не убивай меня, любимый». – 1992 г.
 137. Отчетный концерт Саранской хореографической школы – 1993 г.
 138. Программа вечера балета в двух отделениях «Романтизм». – 1993 г.
 139. Либретто балета в одном действии «Кто ты...». – 1993 г.
 140. Видеозапись балета «Щелкунчик». – 1993 г.
 141. Видеозапись балета «Болеро». – 1995 г.
 142. Концертные программы за 1994–1995 гг.³²
 142а. Устав детской хореографической школы Республики Мордовия 2002 г. / Архив детской хореографической школы Республики Мордовия.

7. Художественные тексты, либретто, программки и рекламные афиши

ЦГА РМ

143. Ф.р-2088. П. Кириллов (1910–1955 гг.). Алена /повесть/. Черновая машинописная копия на мордовском языке. – (даты «начато» и «окончено» не установлены. – Н. Д.). – Оп. № 1. – Арх. № 25. – 104 л.
 144. Ф.р-2088. Кириллов П. С. «Народные песни». Перевод с мордовского языка П. Кириллова (машинописная копия). – (даты «начато» и «окончено» не установлены. – Н. Д.). – Оп. № 1. – Арх. № 38. – 42 л.
 145. Ф.р-2088. П. Кириллов. «Литова» / драма / машинопись. – 1937 г. – 1938 г. – Оп. № 1. – Арх. № 4. – 115 л.
 146. Ф.р-2088. Кириллов П. С. «Литова». Сюжетная схема киносценария (машинописная копия). – 5 апр. 1941 г. – Оп. № 1. – Арх. № 9. – 11 л.³³
 147. Ф.р-578. Управление по делам искусств при Совете министров МАССР... – 7 мар. – 14 апр. 1945 г. – Оп. № 1. – Арх. № 62. – Л. 31 – 40³⁴.

А. Адан «Жизель» – балет в 2-х действиях: либретто Т. Готье и Ж. Сен-Жоржа, Ж. Коралли по легенде Г. Гейне (1999) и др.

³² Вечер балета в двух отделениях: первое отделение «Половецкие пляски» А. Бородина (сцена из оперы «Князь Игорь»), второе отделение «Щелкунчик» П. И. Чайковского (1994).

Вечер одноактных балетов в двух отделениях: первое отделение «Половецкие пляски» А. Бородина, второе отделение «Болеро» М. Равеля (1995) и др.

³³ Стоит обратить внимание на то, что дата «5 апр. 1941» зачеркнута в тексте. Далее на Л. 1 вычеркнуто слово «либретто». Сверху же рукописно стоит отметка: «киносценария сюжетная схема», а на Л. 11 рукописно продолжается текст с содержанием: «В комитет по делам искусств т. Кириллову», но уже с отпечатанной новой датой «3/IV – <19>41 г.».

³⁴ См. здесь же. Программки текстов к спектаклям: «Литова» (Л. 31), «Несмеян и Ламзурь» (Л. 31–32), «Царская невеста» (Л. 33), «Норов-ава ды вечкема» (Л. 34). Афиша оперного и драматического театров МАССР в рамках работы на смотре Национальных театров РСФСР, в которой четко прописан «регламент» репертуара по дням, состав исполнительских групп, внесены коррективы в предыдущие тексты программ (Л. 37–42 <порядок листов нарушен>).

Содержание музыкальной драмы «Литова» по актам (Л. 45 (об.) – 47); содержание оперы «Несмеян и Ламзурь» в действиях (Л. 48 – 50), оперы «Царская невеста» (Л. 51–52 (об.)).

Печатные документы с рукописной правкой, позволяющие выявить разницу между рабочими вариантами составления программки и их окончательными версиями (особенно в отношении учета персонального уровня постановочной деятельности и исполнительской номенклатурой дел). «Литова» (Л. 56а–56б), «Норов-ава ды вечкема» (Л. 58–61).

148. Ф.р-3240. Никул Эркай. План либретто оперы «Моро Ратордо» и др. произведения (пьесы, комедии, очерки, повести) на русском и мордовском-эрзя языках. – 1946 г. – Оп. № 1. – Арх. № 75. – 238 л.

149. Ф.р-3290. Черновые рукописи, материалы на мордовском и русском языках (наброски выступлений. Статей, рецензий, фрагменты произведений и др.). – 17 авг. 1949 г. – Оп. № 1. – Арх. № 81. – 95 л.

150. Ф.р-3240. Никул Эркай. Сборник стихов, песни. Песнь о Раторе (старинная повесть). Том 2. – 1953 г. – 1966 г. – Оп. № 1. – Арх. № 87. – 197 л.

151. Ф.р-3240. Никул Эркай. Моро Лысой Пандодонтъ. Моро Ратордо³⁵. – 1956 г. – Оп. № 1. – Арх. № 45. – 285 л.

152. Ф.р-3290. Либретто оперы «Несмеян и Ламзурь» (отрывок). Рукопись, машинопись с рукописными правками. – Оп. № 1. – Арх. № 71. – 20 л.

8. Эпистолярный (1987–2006 гг.)

153. Переписка балетмейстера Л. Н. Акининой с артисткой балета М. А. Грипиной: г. Москва (1987–1989 гг.), г. Кемерово (1990–1992 гг.), г. Абакан (1991 г.), г. Нижний Новгород (1996–1998 гг., 2001–2003 гг., 2006 г.)³⁶.

154. О работе над постановкой вечера балета «Романтизм». – 13 сент. 1993 г. (основание: приказ № 69, 1993 г.) / Предоставлено из личного архива балетмейстера Л. Н. Акининой.

9. Личный архив

155. Беседы с артистами балета М. А. Грипиной, В. М. Иевлевым, Л. И. Штыряевой (Игошевой), анкетирование и обработка письменных документов. – 2000–2001 гг. – г. Саранск (РДХШ).

156. Материалы бесед с балетмейстером Л. Н. Акининой (рукопись, аудиозапись). – 2001 г. – г. Саранск (РДХШ).

157. Письмо Л. Н. Акининой, адресованное Н. А. Догоровой. – 26.11.2001 г. – г. Нижний Новгород.

158. Письмо Л. Н. Акининой, адресованное Н. А. Догоровой. – 14.08.2002 г. – г. Нижний Новгород.

159. Письмо Л. Н. Акининой, адресованное Н. А. Догоровой. – 15.12.2002 г. – г. Нижний Новгород.

³⁵ «Моро Ратордо /повесть» <в названии слово “~~повесть~~” зачеркнуто и вписано от руки «поэма о старине мордовской / стихи, песни и другие произведения / рассказы». Год 1956 указан синим карандашом». – Л. 212. В завершении произведения автор Н. Л. Иркаев указывает: «Подстрочник закончил в ноябре 1973 г. Саранск».

³⁶ Эпистолярный балетмейстера Акининой подробно представлен в монографии Догорова Н. А. «Творческий путь балетмейстера Л. Н. Акининой в Государственном музыкальном театре им. И. М. Яушева». – Саранск : изд-во Мордов. ун-та. – 2013. – 220 с. Данные материалы были собраны, изучены и систематизированы по хронологическому принципу, а также с учетом различных социокультурных, психологических и индивидуальных факторов, выявляющих специфику процесса становления балетмейстерской деятельности мастера. Обращение к эпистолярному было бы не возможно без исследования синхронистических аспектов проблематики творческой личности: выявление особенностей культурной политики постсоветской эпохи; анализ художественно-эстетических событий в сфере театрального образования и искусства указанного времени; поиск авторского стиля, форм, методов и средств хореографического мышления в аспекте пространственно-временной доминанты сценических явлений танца.

160. Материалы бесед с балетмейстером Л. Н. Акининой (аудиозапись). – 09.01.2002 г. – г. Саранск (РДХШ).
161. Письмо Л. Н. Акининой, адресованное Н. А. Догоровой. – 14.04.2003. – г. Нижний Новгород.
162. Материалы бесед с балетмейстером Л. Н. Акининой (аудиозапись). – 2003 г. – г. Саранск (РДХШ).
163. Электронное письмо Л. Н. Акининой Н. А. Догоровой. – май 2012 г. – г. Нижний Новгород.

10. Публицистика и периодическая печать

ГЦТМ (ОТДЕЛ КНИЖНОГО ФОНДА)

164. Бахрушин Ю. А. Конспекты лекций по истории русского балета, читанных в Государственном институте театрального искусства им. Луначарского и хореографическом училище балета СССР. – М., 1948. – 55 л.
165. Кони Ф. А. Балет в Петербурге // Сборник материалов по истории театра. – № 1. – С. 257 – 295.
166. Коровянов Д. Письма об искусстве // Русский вестник. – 1890. – авг. – Сборник материалов по истории театра. – № 1. – С. 40–64.
167. Театральная хроника // Сборник материалов по истории театра. – № 23. – С. 38–41.
168. 1844-ый театральный год. Русская труппа и Александрийский театр // Сборник материалов по истории театра. – № 1. – С. 257–295.

ЦГА РМ (ГАЗЕТНЫЙ ФОНД)

➤ театральное образование

169. июль – авг. **1930 г.** – *Оп. № 35. – Арх. № 20.* – Л. 40 (об.) / <статистические показатели мест в вузах для мордвы>. В несколько строк // Завод и пашня. – 10 авг. – 1930. – С. 4.
170. сент. – окт. 1930 г. – *Оп. № 35. – Арх. № 118.* – Л. 2 (об.) / С. В. Задачи оперной труппы // Завод и пашня. – 4 сент. – 1930. – С. 4.
171. нояб. – дек. 1930 г. – *Оп. № 35. – Арх. № 22.* – Л. 40 (об.) / <информационное сообщение>. Горбунов. Спектакли для студийцев // Красн. Мордовия.
172. Там же: Л. 55 (об.) / <объявление информационно-справочного содержания>. Пополнить мордовскую студию // Красн. Мордовия. – 1 дек. – 1930. – С. 4.
173. Там же: Л. 116 (об.) / <информационно-справочное сообщение>. Ив. Соболев. Обратите внимание на студию // Красн. Мордовия. – 28 дек. – 1930. – С. 2.
174. май – июнь **1931 г.** – *Оп. № 35. – Арх. № 25.* – Л. 8 (об.) / <объявление>. УЗП <>. <>. Федорову. Приезжающим артистам оперы... // Красн. Мордовия. – 5 мая. – 1931. – С. 6.
175. Там же: Л. 13 (об.) / <информационно-справочное сообщение>. Правление жакта. Оперная труппа крайУЗП в Саранске // Красн. Мордовия. – 8 мая. – 1931. – С. 6.
176. Там же: Л. 76 (об.) / <информационно-справочное сообщение>. Новая труппа // Красн. Мордовия. – 8 июня. – 1931. – С. 4.

177. Там же: Л. 104 (об.) / <информационно-справочное сообщение>. В летнем театре // Красн. Мордовия. – 20 июня. – 1931 г. – С. 4.
178. июль – авг. 1931 г. – *Он. № 35. – Арх. № 26.* – Л. 55 (об.) / <объявление>. Зав. УЗП Горбунов. Мордовская музыкально-драматическая студия производит прием... // Красн. Мордовия. – 29 июля. – 1931. – С. 6.
179. Там же. Л. 122 (об.) / <информационно-справочное сообщение>. А. Фальковский. Ликвидировать прорыв в художественной работе // Красн. Мордовия. – 31 авг. – 1944. – С. 6.
180. сент. – окт. **1932 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 33.* – Л. 30 (об.) / <П>. <А>. Органов. Нам нужно искусство // Красн. Мордовия. – 20 сент. – 1932. – С. 4.
181. Там же: Л. 40 (об.) / <объявление информационно-справочного содержания>. Дирекция. Саранский музыкально-драматический техникум объявляет... // Красн. Мордовия. – 26 сент. – 1932. – С. 4.
182. нояб. – дек. 1932 г. – *Он. № 35. – Арх. № 34.* – Л. 6 (об.) / <объявление>. Дирекция. В Мордовском музыкально-драматическом техникуме открылась материальная возможность допринять... // Красн. Мордовия. – 5 нояб. – 1932. – С. 4.
183. июль – авг. **1933 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 38.* – Л. 58 (об.) / <объявление информационно-справочного содержания>. Дирекция. Саранский музыкально-драматический техникум объявляет прием // Красн. Мордовия. – 12 авг. – 1931. – С. 4.
184. июль – авг. **1934 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 44.* – Л. 40 (об.) / <объявление информационно-справочного содержания>. Дирекция. Мордовский национальный театр подшефный Московскому государственному академическому малому театру объявляет прием... // Красн. Мордовия. – 27 июля. – 1934. – С. 4.
185. Там же: Л. 60 (об.) / <объявление информационно-справочного содержания>. Мордовский музыкально-драматический техникум продолжает прием на 1934 – 35 учебный год... // Красн. Мордовия. – 9 авг. – 1934. – С. 4.
186. март – апр. **1935 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 48.* – <листы не пронумерованы> / <объявление>. Дирекция. Государственный мордовский драматический театр МАССР... // Красн. Мордовия. – 19 марта. – 1935. – С. 4.
187. Там же / <объявление>. Дирекция. Мордовский государственный драмтеатр объявляет... // Красн. Мордовия. – 3 апр. – 1935. – С. 4.
188. май – июнь 1935 г. – *Он. № 35. – Арх. № 49.* – Л. 1 (об.) / А. Д. Молодые таланты // Красн. Мордовия. – 1 мая. – 1935. – С. 2.
189. нояб. – дек. 1935 г. – *Он. № 35. – Арх. № 52.* – <...> / <информационно-справочное сообщение>. С. Салдин. Способных – в училище Малого театра // Красн. Мордовия. – 16 нояб. – 1935. – С. 2.
190. Там же: Л. 50 (об.) / П. Болдов. К постановкам музкомедии // Красн. Мордовия. – 4 дек. – 1935. – С. 4.
191. янв. – февр. **1936 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 53.* – Л. 52 (об.) / <информационно-справочное сообщение>. Пахомыч. Упрек Наркомпросу. Запросы муздрамтехникума остаются без внимания // Красн. Мордовия. – 6 февр. – 1936. – С. 4.
192. май – июнь 1936 г. – *Он. № 35. – Арх. № 55.* – Л. 62 (об.) / <общая полоса театральной рубрики > Петь своему народу новые, радостные песни! <несколько статей воспитанников музыкально-драматического техникума> А. Антонова «В Москву, в консерваторию», Е. Вилякина «С колхозного поля – в тех-

никум»; А. Ларионов «Прекрасный путь», Г. Ситкин «Хочу быть квалифицированным работником сцены» и др., <временный директор техникума> З. Зайчиков «Об успехах и нуждах» // Красн. Мордовия. – 6 февр. – 1936. – С. 4.

193. июль – авг. 1936 г. – *Он. № 35. – Арх. № 56.* – Л. 8 (об.) / <информационно-справочное сообщение>. Дирекция. Мордовский музыкально-драматический техникум МАССР объявляет прием... // Красн. Мордовия. – 5 июля. – 1936. – С. 4.

194. Там же: Л. 28 (об.) / <информация статистического содержания>. 8 тысяч саранцев посетили спектакли Малого театра // Красн. Мордовия. – 20 июля. – 1936. – С. 4.

195. июль – сент. **1937 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 61.* – <...> / Радин В. Творческий рост // Красн. Мордовия. – 26 авг. – 1937. – С. 4³⁷.

196. янв. – февр. **1938 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 64.* – <...> / Жаровский Вл. Кому доверено воспитание музыкально-драматических кадров в Мордовии? // Красн. Мордовия. – 14 февр. – 1938. – С. 4.

197. авг. **1942 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 100.* – <...> / <объявление>. Управление по делам искусств при СНК МАССР. Государственный ансамбль песни и пляски приглашает на работу // Красн. Мордовия. – 6 авг. – 1942. – С. 2.

198. Там же / <информационно-справочное сообщение>. Дирекция. При музыкально-драматическом техникуме открывается национальная театральная студия // Красн. Мордовия. – 22 авг. – 1942. – С. 2.

199. авг. **1943 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 111.* – <...> / <информационно-справочное сообщение>. Управление по делам искусств при СНК РСФСР объявляет прием студентов в Мордовскую оперную студию при Саратовской государственной консерватории им. Собинова // Красн. Мордовия. – 10 авг. – 1943. – С. 2.

200. апр. – май **1947 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 143.* – <...> / <объявление информационно-справочного содержания>. ТАСС. Набор учащихся в театральные студии // Красн. Мордовия. – 14 мая. – 1947. – С. 2.

➤ **специфика организационно-творческой работы театров, артистическая театральная деятельность, социокультурная сфера и искусство**

201. март – апр. **1930 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 18.* – Л. 18 (об.) / Грин А. Артисты в колхозы // Завод и пашня. – 18 марта. – 1930. – С. 4.

202. янв. – февр. **1931 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 23.* – Л. 25 (об.) / Клеметьев Н. Растем, товарищи! // Красн. Мордовия. – 12 янв. – 1931.

203. нояб. – дек. 1931 г. – *Он. № 35. – Арх. № 28.* – Л. 38 (об.) / Дружинин С. К открытию зимнего сезона в Саранске // Красн. Мордовия. – 24 нояб. – 1931.

³⁷ См. здесь же. Статистические показатели информационно-справочного характера по музыкально-драматической студии. Количество обучающихся в 1930 г. – 7–8 человек (К. М. Тягушев, И. Д. Сурайкин, Н. Ф. Костюшов, Г. Е. Вдовин, Т. К. Девятайкин, <Е.> <Г.>. Грешунина (Е. И. Гришунина. – Н. Д.), <В.>. Плешуков), из них четверо ичалковские колхозники; в 1937 г. в труппе уже 42 человека. Качественно новый виток требований в формировании и выстраивании художественных границ программы репертуарных спектаклей наблюдается в 1934 г., что влияет на положительную динамику кадрового роста и исполнительского мастерства артистов труппы, отмеченные за период 1935–1937 гг. В это время в мордовском театре драмы целенаправленно осуществляется процесс освоения исторического наследия форм и методов художественной работы ГАМТа, чего в частности, нельзя отметить в рамках структуры театрального дела и постановочных задач в области балетной специфики.

204. июль – авг. **1932 г.** – *Он. № 35.* – *Арх. № 32.* – Л. 40 (об.) / *Н. Т.-ский.* Развивать мордовское национальное искусство! // *Красн. Мордовия.* – 24 июля. – 1932. – С. 4.
205. Там же: С. Вернер. Без культуры и отдыха.
206. сент. – окт. 1932 г. – *Он. № 35.* – *Арх. № 33.* – Л. 34 (об.) / *Гранд. Театр.* На кануне зимнего театрального сезона // *Красн. Мордовия.* – 22 сент. – 1932.
207. нояб. – дек. 1932 г. – *Он. № 35.* – *Арх. № 34.* – Л. 73 (об.) – 74 / <...> Растет мордовская художественная литература // *Красн. Мордовия.* – 23 дек. – 1932. – С. 2.
208. март – апр. **1933 г.** – *Он. № 35.* – *Арх. № 36.* – Л. 43 (об.) / *Рябов А.* <научно-исследовательский институт культуры> Очередные задачи языкового строительства в Мордовской автономной области. (В порядке постановки вопроса) // *Красн. Мордовия.* – 28 марта. – 1933. – С. 2.
209. май – июнь 1933 г. – *Он. № 35.* – *Арх. № 37.* – Л. 34 (об.) / <автор не известен> Цыганский театр «Ромэн» в Мордовии // *Красн. Мордовия.* – 17 июня. – 1933. – С. 4.
210. июль – авг. 1933 г. – *Он. № 35.* – *Арх. № 38.* – Л. 74 (об.) / *А. С.* О работе театра крайУГТ // *Красн. Мордовия.* – 14 мая. – 1933. – С. 4.
211. нояб. – дек. 1933 г. – *Он. № 35.* – *Арх. № 40.* – Л. 6 (об.) / художественный руководитель театра Братанов. Творческие установки Крайгосдрамтеатра № 5 // *Красн. Мордовия.* – 3 нояб. – 1933. – С. 4.
212. май – июнь **1934 г.** – *Он. № 35.* – *Арх. № 43.* – Л. 20 (об.) / Творческая командировка мордовского театра в Москву // *Красн. Мордовия.* – 14 мая. – 1934³⁸.
213. Там же: Л. 46 (об.) / <рубрика Театр; отв. редактор И. Шапиро> артистка мордовского театра Гришунина Е. И. В гостях у Малого театра. Мордовский театр вернулся из Москвы // *Красн. Мордовия.* – 8 июня. – С. 4³⁹.
214. Там же: Малый театр приезжает в Саранск.
215. Там же <...>: Новые постановки Мордовского Государственного театра // *Красн. Мордовия.* – 16 июня. – 1934. – <...>.
216. июль – авг. **1934 г.** – *Он. № 35.* – *Арх. № 44.* – Л. 6 (об.) / <рубрика Театр> *Б. Ш.* Большое мастерство. Государственный Малый театр в Саранске // *Красн. Мордовия.* – 4 июля. – 1934. – С. 4.
217. Там же: <художественный руководитель Мордовского театра> А. Костров. Смотр художественной самодеятельности в Мордовии⁴⁰.

³⁸ См. здесь же. В творческой командировке должен принять участие мордовский композитор Л. П. Кирюков. В качестве инструктирующей стороны московский Государственный Малый театр покажет «15 выдающихся постановок», а для проведения лекций по искусству Малый театр приглашает «известных искусствоведов и режиссеров: С. М. <Г.> Амагловели (Амаглобели. – Н. Д.), засл. деятеля искусств М. С. Нарокова, профессора Н. Л. Бродского, В. А. Филипова и В. М. Попова...». – С. 4.

³⁹ См. здесь же. Артисткой мордовского театра Е. И. Гришуниной отмечено, что за время учебно-творческой командировки в Москве участники Мордовского театра побывали в крупных театрах столицы на 15 спектаклях, где посмотрели оперу, драму и балет; прослушали пять лекций, прочитанных профессорами, побывали в музеях. Особенно важно подчеркнуть то обстоятельство, что первый показ учебной творческой работы мордовской труппы состоялся на приеме у З. С. Станиславской (сестры Станиславского). Второй – в Малом театре. Оба показа получили положительную оценку театральных мастеров с перспективой на продолжительное сотрудничество.

⁴⁰ См. здесь же. Проблематика статьи затрагивает инициативные задачи «национального театра студии» по проведению 6 июля 1934 г. Смотра художественной самодеятельности с тем чтобы: 1) выявить подготовку самодеятельных коллективов к осуществлению уборочной и хлебопостановочной кампаниям; 2) отобрать

218. Там же: Л. 16 (об.) / <рубрика Театр> Костров А. К отчету перед шефом // Красн. Мордовия. – 11 июля. – 1934. – С. 4⁴¹.

219. Там же: Л. 26 (об.) / <ответственный редактор отчетной полосы о деятельности Национального театра Б. Г.> Национальный театр будет расти и крепнуть. О работе шефской бригады Малого Государственного Академического театра // Красн. Мордовия. – 17 июля. – 1934. – С. 4⁴².

220. Там же: О помощи Мордовскому национальному театру⁴³.

221. Там же: Отчет перед шефом⁴⁴.

222. Там же: Л. 28 (об.) / Н. Б. <и зам. отв. редактора Ив. Козичкин> Бригада Малого театра закончила свою работу // Красн. Мордовия. – 18 июля. – 1934. – С. 4.

223. сент. – окт. 1934 г. – *Он. № 35.* – *Арх. № 45.* – Л. 58 (об.) / Театральное открытие // Красн. Мордовия. – 20 окт. – 1934. – С. 4.

224. март – апр. **1935 г.** – *Он. № 35.* – *Арх. № 48.* – <листы не пронумерованы во всей подшивке документа> / <объявление> «Мордовскому драматическому театру требуются разовые артисты для массовых сцен...» // Красн. Мордовия. – 3 марта. – 1935.

наиболее одаренных кружковцев в Мордовский национальный театр и продолжать пополнять ими состав учащихся музыкально-драматического техникума; 3) выявить качество творческой подготовки МАССР к краевой олимпиаде в г. Самаре. В рамках планируемого трехдневного срока проведения Смотра предусмотрена работа бригады Малого театра, которая заключается в организации бесед с участниками и информировании по инструкторивной деятельности кружков.

⁴¹ См. здесь же. Художественный руководитель национального театра драмы А. <>. Костров (закреплен за мордовской труппой национального театра московским Малым театром) последовательно раскрывает творческую и культурно-просветительную специфику деятельности первых профессиональных драматических кадров в Мордовии. В целом выделен этап «перестройки» театра, активно обозначившийся в результате шефской работы Малого театра (март 1934 г.). Основные задачи в пределах указанного времени обращены на «художественно полноценный драматургический материал, на снятие актерских «штампов» провинциальной игры, на овладение внутренней и внешней техникой, на укрепление дисциплины». Известно, что за короткий срок учебной работы студийцы освоили репертуар некоторых художественных пьес из академического фонда театральных произведений. На них и была ориентирована программа артистов национальной труппы в отчетном показе. Московскому Государственному академическому Малому театру представлены: «1 акт «Власть тьмы» Л. Толстого, отрывок из «Женитьбы Вальзаминова» – <А.> <Н.> Островского, интермедия Сервантеса «Саламанская пещера», импровизации и чтение стихов». В качестве социокультурной проблемы в работе начинающих высоко квалифицированных кадров следует выделить отсутствие профессиональных условий. «Театр даже лишили помещения для учебных занятий» и по возвращении из учебно-творческой командировки студийцы продолжают работать «в фойе кинотеатра «Комсомолец»».

⁴² См. здесь же. Содержание текста Постановления президиума Мордовского облисполкома <Контролирующие укрепление материальной базы мордовского театра и нормативный порядок работы труппы> Предоблисполкома <>. <>. Козиков, Секретарь облИКа <>. <>. Мурзакаев от 16.07.1934 г.

⁴³ См. здесь же. Содержание текста Постановления президиума Мордовского облисполкома от 16.07.1934 г. разработано конкретно по пунктам: «...5. Состав труппы в количестве 11 чел. Не обеспечивают нормальную работу театра, – поручить тт. Кострову и Важаеву объявить конкурс испытания на прием в состав труппы новых кадров к 1 сентября и довести труппу до ее нормального состава 20–22 чел. ...7. Обязать облпотребсоюз выделить по заказу т. Кострова необходимое количество материалов для оборудования сцены.

Обязать саранский леспромхоз дать срочный заказ на изготовление мебели для мордовского театра. 8. Поручить оргкомитету писателей, тт. Кострову и Важаеву в 5-ти дневный наметить твердый список классических и современных пьес для перевода на мордовский язык, в течение 2-х декадного срока подыскать переводчиков и закончить работу до 1 ноября». – С. 4.

⁴⁴ См. здесь же. Б. Г. указывает на точную дату творческого отчета Мордовского театра перед Малым театром – 14 июля 1934 г. Общественный просмотр постановок труппы, устроенный в городском саду, позволяет подвести некоторые итоги в пределах коротких сроков реализации учебной программы в работе артистов (по истечению 4 месяцев обучения). Выявить основные причины слабого и недостающего до профессионализма опыта в исполнительском мастерстве – сценическое движение, мимика и дикция. Отсутствие в театре молодых и талантливых кружковцев из самодеятельной среды также не способствует обновлению методов учебно-воспитательной и творческой сценической работы.

225. Там же: <>. <>. Галаев, <Я.> <П.> Григошин. Накануне творческой встречи // Красн. Мордовия. – 4 марта. – 1935. – С. 4.
226. Там же: *III. О.* Об одном интересном начинании. Смотр юных дарований в школе № 12 // Красн. Мордовия. – 30 марта. – 1935. – С. 4.
227. Там же: В. Фридрих. Накануне конференции зрителя // Красн. Мордовия. – 28 марта. – 1935. – С. 4.
228. Там же: *Т. М.* Зритель на конференции // Красн. Мордовия. – 2 апр. – 1935. – С. 4.
229. Там же: *Н. Б.* 17 мая открытие летнего театрального сезона // Красн. Мордовия. – 20 апр. – 1935⁴⁵.
230. Там же: Гольдберг. Артисты у красноармейцев // Красн. Мордовия. – 6 апр. – 1935. – С. 4⁴⁶.
231. Там же / <статья без заголовка по содержанию> О переоборудовании городского театра к началу летнего сезона // Красн. Мордовия. – 21 апр. – 1935. – С. 4.
232. май – июнь 1935 г. – *Он. № 35.* – *Арх. № 49.* – Л. 28 (об.) / К открытию летнего театрального сезона. Что увидит зритель // Красн. Мордовия. – 21 мая. – 1935⁴⁷.
233. сент. – окт. 1935 г. – *Он. № 35.* – *Арх. № 51.* – Л. 28 (об.) / Вернер С. Михаил Харитонов (Очерк из истории Разинского движения в Мордовии) // Красн. Мордовия. – 23 сент. 1935. – С. 2.
234. Там же: Л. 56 (об.) / Ив. Козичкин. Художественное оформление театра // Красн. Мордовия. – 10 окт. – 1935. – С. 4.
235. Там же: Л. 57 (об.) / Сибиряк И. <научно-исследовательский Институт мордовской культуры> Перед новыми задачами // Красн. Мордовия. – 11 окт. – 1935. – С. 2.
236. Там же: Л. 66 (об.) / Афиша «НКП Зимний гостеатр (После капитального ремонта)» // Красн. Мордовия. – 16 окт. – 1935.
237. Там же: Л. 85 (об.) – 86 (об.) / Я. П. Григошин. 30 октября Торжественное открытие сезона // Красн. Мордовия. – 30 окт. – 1935. – С. 2–4.

⁴⁵ См. здесь же. О спектаклях <12 гастролей с 17 по 30 мая 1935 г.> в г. Саранске «Московского государственного театра пластического балета» и об его худ. руководителе Нине (в др. статье указано имя. – Инна. – Н. Д.) Быстрениной. – С. 4.

⁴⁶ В статье автором сообщается об оказании практической помощи в плановом обслуживании воинской части исполнителей музыкально-драматического техникума и артистов национального театра драмы. Благодаря этим новым формам шефской работы были организованы драматический кружок (особенно проявил организаторскую инициативу на данном этапе художественно-образовательных работ артист театра <>. <>. Дементьев) и красноармейский хоровой кружок.

⁴⁷ Статья поделена на две полосы. Содержание первой части рубрики посвящено открытию 17 мая 1935 г. Летнего сезона в Саранске гастрольным турне Московского театра **пластического балета** «под художественным руководством **Инны Быстрениной** (с 17 по 30 мая включительно)», а также о работе с 5 по 30 июня Московского театра камерной оперетты (июнь). В июле дают свой первый гастрольный концерт в Саранске артисты Московской филармонии «(Месинг (баритон), В. А. Шабанова – (сопрано) профессор Вейс (фортепьяно)»). Кроме того, будет исполнена концертная программа из произведений классической музыки (Бетховен, Даргомыжский, Шуман и др.). В августе ожидается приезд в г. Саранск гастролирующей **балетной пары «Анны Редель и Михаила Хрусталева»**, включая не менее известные выступления артистов Московской и Ленинградской эстрады. Вторая полоса фиксирует особенности развития *социокультурной сферы танцевальной деятельности* в Мордовии. В частности речь идет о приобретении в Москве нового комплекта духового оркестра, обновлении состава оркестра и об устройстве танцевальной уличной площадки. Не маловажно указать на организацию специальной танцевальной школы в парке, т. к. для ее управления по части «массовых и западноевропейских танцев» специально приглашается инструктор (г. Москва).

238. Там же: Л. 85 (об.) / <общая полоса театральной рубрики под заголовком> «Шефский пламенный привет молодому театру» <несколько авторских статей> драматург и директор Государственного академического Малого театра С. Амаглобели «Привет мордовскому театру»; народная артистка республики М. Блюменталь-Тамарина «Будьте нашей гордостью», режиссер Московского государственного академического Малого театра С. И. Каминка «Воспитание национального актера»; директор мордовского театра В. <И.> Новицкий «На родном языке»; С. Салдин «Рост театра» и др. ... С. 2.

239. Там же: Л. 86 (об.)⁴⁸ / Дмитриев Р. Перед поднятием занавеса... С. 4; Писклигин Н. И. Работать над собой...

240. нояб. – дек. 1935 г. – *Он. № 35. – Арх. № 52. – Л. 2 (об.)* / Открытие Мордовского национального театра // Красн. Мордовия. – 1 нояб. – 1935. – С. 4.

241. Там же: Л. 6 (об.) / <...>. Мордовия на экране // Красн. Мордовия. – 4 нояб. – 1935. – С. 4.

242. Там же: Л. 27 (об.) / А. Москвитина. С выставки. Первые начинания // Красн. Мордовия. – 21 нояб. – 1935⁴⁹.

243. Там же: Л. 40 (об.) / Сегодня – первая постановка театра Музыкальной комедии. Покажите хороший спектакль! // Красн. Мордовия. – 28 нояб. – 1935. – С. 4⁵⁰.

244. Там же / <автор статьи> Директор Мордовского театра драмы и Русского театра музыкальной комедии В. И. Новицкий. Начинаем новый сезон⁵¹.

⁴⁸ В этих статьях содержатся редкие исторические сведения о коренном переоборудовании театра и о проводимых внутренних ремонтных работах здания в 1935 г. Важным событием для театра явилась реконструкция сцены: «...она по существу стала новой. Под ней оборудовано специальное помещение для дирекции, фойе для оркестрантов, будка центрального управления электроосвещением» и что еще немаловажно «устройство мужских и женских комнат для актеров, служебных кабинетов режиссера, реквизитора, парикмахера...». Создание профессиональных условий для творческой деятельности артистов предусматривало отказ от «старых» методов исполнительской игры, мешающих целостному художественно-эстетическому восприятию спектаклей. «Теперь уж не придется загримированным актерам пробираться на сцену через зрительный зал» (Перед поднятием занавеса // Красн. Мордовия. – 1935. – С. 4).

⁴⁹ В данной статье А. Москвитиной проанализирован опыт Первой республиканской выставки художников МАССР, на которой были представлены авторские работы (в том числе графика, исторические полотна, прикладное и декоративное искусство) 20 художников и самоучек. Основная тема творческих работ отражает прошлое и настоящее Мордовии, в особенности специфику ее нового культурного быта. В статье подчеркивается значение недостающего в Мордовии высоко квалифицированного кадрового обеспечения в художественной сфере. «Нужна студия живописи и скульптуры», что, безусловно, должно повысить качество знаний и технику мастеров кисти. Эти задачи выносятся на перспективу Второй республиканской выставки МАССР.

⁵⁰ См. здесь же. Помимо продуктивной оценки, сложившейся в ходе учебной и артистической деятельности участников национального театра драмы в Мордовии, а также по результатам создания его репертуарной программы, особое место занимает организация театра Русской музыкальной комедии. Ее преимущество – это «постоянный коллектив», который включает ведущий состав «из опытных артистов», имеет хор, балет и оркестр.

⁵¹ См. здесь же. Выделим три основные характеристики, которые были положены в основу создания театра Русской музыкальной комедии и о которых указывает автор статьи В. И. Новицкий. *Первое* – это подбор художественно-руководящего и исполнительского персонала, производимый дополнительно Дирекцией театра из городов Москвы, Ленинграда, Куйбышева и ряда др. городов. Вместе с этим, учитывая опыт предыдущих актеров <П. А. Болдов, Г. Г. и Л. М. Гальчук, А. А. Казачкова, А. М. Крамовская (в другом архивном источнике – это исполнитель (в т. ч. актер, балетмейстер и танцовщик [б. Л. 3 (об.)]) мужского пола, т. е. Крамовский. – Н. Д.), М. П. Морозов, Я. И. Тарасенко и др.> и вновь прибывших, сложился полноценный коллектив из 80 человек, многие из которых составили основное звено ведущего состава труппы. Второе – это усиление состава хора, балета и оркестра. Из ведущих театров страны приглашены: режиссер и дирижер А. Н. Александровский, **балетмейстер Н. Е.** (в других статьях и архивных материалах находим многочисленные интерпретации инициалов, в т. ч. Е. А., Н. И. и мн. др., но это не верно. – Н. Д.) **Дубровская**, художник Л. В. (в другой статье второй инициал дается А. – Н. Д.) Светлов, хормейстер <М.> <В.> Акатова. Третье – это прямая взаимосвязь между укомплектованием художественно-руководящего и исполнительского

245. Там же / <автор статьи> Главный режиссер и дирижер А. Н. Александровский. Зритель увидит культурную оперетту⁵².

246. Там же: Л. 80 (об.) / <автор статьи> Мальцев Комиссар Н-ской роты (так в тексте. – Н. Д.). Инициатива за Мордовским театром // Красн. Мордовия. – 26 дек. – 1935.

247. янв. – февр. **1936 г.** – *Он. № 35.* – *Арх. № 53.* – Л. 30 (об.) / <рубрика Театр> «Отелло» и «Скутаревский» на сцене мордовского театра // Красн. Мордовия. – 20 янв. – 1936. – С. 4⁵³.

248. Там же: Л. 47 (об.) / Ковалевский К. Оркестр народных инструментов // Красн. Мордовия. – 1 февр. – 1936. – С. 4.

249. Там же: Л. 80 (об.) / <общая полоса, посвященная рубрике музыкального искусства> «Слушай, мир». Мордовская песнь зазвучала в музыке величественным маршем <несколько статей> дирижер муз. комедии А. Н. Александровский «Замечательная песнь»; артист муз. комедии «Бодрый, радостный марш» // Красн. Мордовия. – 20 янв. – 1936. – С. 4.

250. март – апр. 1936 г. – *Он. № 35.* – *Арх. № 54.* – Л. 14 (об.) / Новицкий В. Можем гордиться своими театрами // Красн. Мордовия. – 14 марта. – 1936. – С. 2⁵⁴.

251. Там же: Александровский А. Подготовим новый репертуар⁵⁵.

252. Там же / <несколько авторов-составителей – работники театра: Алайцев, Арендарев, Бакуцкий, Киктенко, Сосновская, Толчинский, Хмельницкая>. Благодарим дирижера тов. Александровского⁵⁶.

персонала театра и определением вектора репертуарной программы, т. е. спецификой освоения опереточно-го жанра произведений («Гейша», «Веселая вдова», «Голубая мазурка», «Ярмарка невест», «Холопка» и др.).

⁵² Речь идет о премьере первого спектакля музыкальной комедии «Нищий студент» немецкого композитора К. Миллекера. В свете постановочных задач особенно важно указать на учебно-воспитательные и творческие задачи сценической педагогики В. И. Немировича-Данченко и Блюменталь-Тамариной, которым следовали провинциальные мастера Мордовии. Таким образом, перенимая опыт высокохудожественных специалистов (теоретиков и практиков сценического искусства), постепенно в пространстве этнопластического театра выкристаллизуются академические ориентиры творческого (исполнительского и постановочного) метода работы в создании жанра музыкальной комедии.

⁵³ См. здесь же. О заключении дирекцией Мордовского театра шефского договора с Государственным академическим Малым театром. О получении согласия на проезд в г. Саранск оперной студии Ленинградской консерватории, которая за гастрольный период июль – август 1936 г. должна была поставить «50–60 спектаклей».

⁵⁴ См. здесь же. В завершении сезона 1936 г. наблюдается положительная динамика роста состава театра музыкальной комедии до 100 человек. К уже указанным опереттам в репертуаре 1935 г. добавились «Цыганская любовь», «Лиса Патрикеевна» и др. В качестве историко-искусствоведческой справки по развитию сценической театральной культуры Мордовии важно выделить информацию В. И. Новицкого о написании А. Н. Александровским ряда музыкальных композиций к произведениям мордовских поэтов. В области зарождения профессиональной балетной культуры в Мордовии, в частности указание автора на особое художественное значение творчества **балетмейстера** Е. А. <Н.> <Е.> **Дубровской** и исполнительского мастерства **солиста балета** <Л.> <Г.> **Бинштока**.

⁵⁵ А. Н. Александровский, подчеркивая высокий уровень творческой работы художественного состава труппы, зацепляет важный исторический факт в создании профессионального фундамента не только по части театра музыкальной комедии, но и в становлении балетного дела в Мордовии. Цитируем: «Зрителю, который за сезон просмотрел ряд спектаклей русской комедии, трудно представить, что этот коллектив артистов, за исключением <.>. <.>. Рябовского, организован из *драматической украинской труппы* (выделено мной. – Н. Д.)». Автор подчеркивает: «Такому хору может позавидовать любая музыкальная комедия». И далее констатирует: «Что же касается балетного цеха, то он, если не считать отдельных исполнителей, слабый». Следовательно, балетная специфика требовала еще более серьезной постановки дисциплины как в учебной, так и в сценической практике, в то время как основные силы театра были брошены на подготовку музыкально и вокальнообразованных актеров в оперетте.

⁵⁶ Работники театра благодарят дирижера и режиссера А. Н. Александровского за проявленную инициативу в организации *музыкального кружка*. Теперь артисты русской оперетты получают возможность практически и теоретически повышать свое музыкальное образование. Отдельные занятия Александровского носят лекционный характер, которые не только наглядно усиливают заинтересованность кадров в совер-

253. Там же: *Б. Ш.* Оперетта показала яркие спектакли⁵⁷.
254. май – июнь 1936 г. – *Он. № 35. – Арх. № 55*⁵⁸.
255. сент. – окт. 1936 г. – *Он. № 35. – Арх. № 57.* – Л. 24 (об.) / Мокшанин П. Путь артиста // *Красн. Мордовия.* – 15 сент. – 1936. – С. 4⁵⁹.
256. Там же: Л. 74 (об.) / <объявление> «Для артистов оперетты временно требуются квартиры, комнаты...» // *Красн. Мордовия.* – 16 окт. – 1936. – С. 4.
257. янв. – февр. **1937 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 58.* – <...> / Пушкинские дни в 12-ой школе // *Красн. Мордовия.* – 9 янв. – 1937. – С. 3.
258. март – апр. 1937 г. – *Он. № 35. – Арх. № 59.* – <...> / <...> Артисты оперы у микрофона // *Красн. Мордовия.* – 20 марта. – 1937. – С. 4.
259. Там же / <артист Мордовской государственной оперы> Канабих / *Мордовская музыка на новом этапе // Красн. Мордовия.* – 21 марта. – 1937. – С. 4.
- 259а. апр. – июль **1938 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 65.* – <...> / <к. искусствования> Левин Н. Олимпиада художественной самодеятельности // *Красн. Мордовия.* – 18 июня – 1938. – С. 4.
260. апр. – май **1942 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 98.* – <...> / Сновальников И. Выставка художников Мордовии // *Красн. Мордовия.* – 20 мая. – 1942. – С. 2.
261. июнь – июль 1942 г. – *Он. № 35. – Арх. № 99.* – <...> / <к. искусствоведческих наук> Львов М. Замечательный концерт // *Красн. Мордовия.* – 9 июля. – 1942. – С. 2.
262. Там же <...> / Львов М. Смотр национальной культуры Мордовии // *Красн. Мордовия.* – 16 июля. – 1942. – С. 4⁶⁰.
263. авг. – сент. 1942 г. – *Он. № 35. – Арх. № 100.* – <...> / Кирюков Л. П. Высокое мастерство // *Красн. Мордовия.* – 6 авг. – 1942. – С. 2.

шенствовании сценической квалификации, но и в целом способствуют сплочению творческой силы коллектива театра (состав кружка насчитывает 25 чел.).

⁵⁷ См. здесь же. Культурно-историческое развитие жанра оперетты (Франция XIX в.) и осовременивание текстов классических оперетт. Развитие искусства оперетты в среде советских композиторов. Решение ЦК ВКП (б) от 23 апр. 1932 г., основанное на требованиях соблюдения классических традиций (музыкальные форма и содержание) «венского» репертуара спектаклей, естественно, а не искаженно переосмысленное через призму современного художника. Правительственный конкурс на лучшую пьесу отмечает либретто оперетты < . >. Аудеева «Как ее зовут». В Мордовии автором *Б. Ш.* отмечены заслуги режиссера и главного дирижера Республиканского театра русской оперетты А. Н. Александровского, который «создал из передвижного коллектива драмы... крепкий музыкальный коллектив».

⁵⁸ См. здесь же. Подшита статья *В. Я.* «Будет ли в Саранске мордовский театр?» // *Красн. Мордовия.* – 16 дек. – 1934.

⁵⁹ Материал статьи выстроен по принципу интервью, которое берет Петр Мокшанин у И. М. Яушева. В самом начале помещено цитирование отрывка из текста правительственного распоряжения о присвоении мордовскому певцу звания заслуженного артиста МАССР. Далее раскрывается авторская и творческая биография Яушева. Особенностью статьи являются редкие биографические сведения, прокомментированные самим артистом. В частности о знакомстве с художником А. С. Кургановым (после выступления на Всесоюзном конкурсе спортсменов разных состязаний; г. Москва, 1926 г.). Курганов со слов Яушева помог ему в поступлении на рабфак, откуда без конкурса и сдачи экзаменов певца зачисляют «на учебу в Московскую консерваторию». Знаменательным событием в творческой биографии Яушева явилось зачисление в студию Большого театра: «Было 900 заявлений. Но в студию приняли нас только 23 человека» (год окончания студии 1936 г.).

⁶⁰ Здесь же. В рамках концерта мордовской музыки, поэзии и драматургии автор М. < . >. Львов выявляет некоторые новаторские приемы, применяемые авторами в национальном сценическом и театральном творчестве («Литова» Л. П. Кирюкова, «Благословение матери» <Ф> <И>. Беззубовой, сцены из пьесы В. Коломасова «Пропокопыч» в постановке режиссера <А.> <А.> Шорина, фортепианное сопровождение песни «Пахсяса» Кирюкова и др.). «Совершенно бесспорно, – пишет автор, – что мордовская музыка и литература имеют яркое национальное лицо». Выделим особенности пластической танцевальной специфики мордвы, о которых как о контексте синтетической этнофольклорной категории заявляет Львов: «...красочные национальные костюмы, плавное <ые. – Н. Д.> и вместе с тем художественно уловатые движения народного танца, интонационное своеобразие песни и чудесная напевность мордовской речи... (выделено мной. – Н. Д.)».

264. окт. – нояб. 1942 г. – *Он. № 35. – Арх. № 102. – <...>* / Викторов П. Странный порядок в театре // Красн. Мордовия. – 25 дек. – 1942. – С. 2⁶¹.
265. янв. **1944 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 116. – <...>* / Кавтаськин Л. О мордовской народной музыке // Красн. Мордовия. – 16 янв. – 1944. – С. 2.
266. апр. – июль 1944 г. – *Он. № 35. – Арх. № 118. – <...>* / Пашта Ф., Рендель Г. Концерт польской музыки // Красн. Мордовия. – 22 июня. – 1944. – С. 4⁶².
267. янв. – февр. **1945 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 123. – <...>* / <интервью композитора Л. П. Кирюкова, статья без названия по первой строчке> «Ваши планы на новый год?» // Красн. Мордовия. – 1 янв. – 1945. – С. 2⁶³.
268. Там же <...> / <интервью засл. арт. МАССР И. М. Яушева> «...С новой программой» // Красн. Мордовия.
269. Там же <...> / Грибоедовский вечер в театре // Красн. Мордовия. – 14 янв. – 1945. – С. 2.
270. март – апр. 1945 г. – *Он. № 35. – Арх. № 124. – <...>* / <автор статьи начальник Управления по делам искусств при СНК МАССР, засл. арт. МАССР> Колганов С. Смотр национальных театров // Красн. Мордовия. – 9 марта. – 1945. – С. 2⁶⁴.

⁶¹ Автор статьи П. Викторов пишет о культурном положении дел в Республиканском музыкально-драматическом театре. Несмотря на военный период жизни страны, в 1942 г. театр не прекращает свою работу. В театре проходят премьеры концертных выступлений джаз-оркестра под руководством Д. Покрасс, драматического спектакля «Русские люди» К. Симонова, «Кармен» с участием народного артиста Казахской ССР <. >. Овчинникова и др. Автор находит: «Сам факт по себе знаменательный: трудящиеся города сроднились с музыкальной и театральной культурой, научились слушать и понимать сложные музыкальные произведения». Однако указывается на учащение случаев, когда зал (рассчитанный на 591 место) переполняется стоящими и сидящими в проходах зрителями: «...по меньшей мере 850 человек. Это на 590 мест!». Тогда иные из гостей (при этом постоянно и постоянно прибывающие по времени даже после открытия занавеса) не выдерживая тесноты, при помощи различных подсобных средств поднимаются в бельэтаж. Возникает шум, который в прямом смысле мешает не только эстетическому, но уже и физическому восприятию происходящего на сцене. Ввиду этого под срывом оказываются целые акты из спектаклей.

⁶² См. здесь же. Концерт польской музыки прошел в Городском летнем театре с участием артистов Мордовского гостеатра оперы. В художественном репертуаре А. А. Росляковой отмечены песни на польском языке, а также особое отточенное мастерство артистки в произведениях: «Желание» Шопена и «Вальс» <. >. Ружицкого. **Легкость и яркость темперамента** подчеркиваются в исполнительской манере **польского танца мазурки** засл. арт. МАССР **Т. Л. Михайловой** и **балетмейстера** театра **Л. И. Колотнева**.

⁶³ Композитор Л. П. Кирюков анализирует прошедший 1944 г. : «...годом кипучей творческой работы». Автор отмечает, что еще в начале года им была написана музыка к первой мордовской опере «Несмеян и Ламзурь» по либретто писателя А. Д. Куторкина. Его мечта – осуществить давнишний замысел по музыкальной обработке мордовских песен, тогда как уже «написано и обработано 65 песен». Не останавливать работу над совершенствованием законченных произведений – это следующий этап работы мастера. Одной из главных своих задач композитор видит доработку спектакля – музыкально-драматической пьесы «Литовы» с целью воплощения ее в полноценную оперу и продолжение работы над оперой «Несмеян и Ламзурь». В качестве новых творческих идей автором отмечены: написание музыкальной одноактной комической пьесы, начало работы над оперой на современную тему и др.

⁶⁴ См. здесь же. С. И. Колганов определяет значение проведения Смотра национальных театров как культурно-историческое и политическое событие для Мордовии. В ряду достигнутых успехов национальной драматургии (музыкальная драма «Литова», первая национальная опера «Несмеян и Ламзурь», мордовская пьеса «Норов ава ды вечкема») начальник Управления по делам искусств при СНК МАССР акцентирует внимание на ее недостатки: обращение драматургов А. Д. Куторкина и П. С. Кириллова исключительно к историческому прошлому мордовского народа, несправедливо оставляя без внимания современную тематику. В качестве важнейших задач смотра выделены следующие этапы: «развитие национальной драматургии, всестороннее обсуждение национальных пьес и их сценическая интерпретация... глубокое создание образов народных героев и художественное раскрытие их». Вместе с этим Смотр должен выявить новые национальные писательские кадры, способствуя их привлечению и активизируя профессиональный рост в создании новых тем драматургических произведений. Благодаря критическому обсуждению программы спектаклей (театра оперы: «Литова» (осуществляемой совместно с театром драмы), «Несмеян и Ламзурь», «Царская невеста» Римского-Корсакова; театра драмы: «Норов-ава ды вечкема» В. М. Коломасова и «На дне» М. Горького) дирекция театров должна пересмотреть текущий репертуар постановок, определив слабые

271. июль – сент. 1945 г. – *Он. № 35. – Арх. № 127.* – <...> / Н. Эркай. Звонкие голоса (итоги Республиканской детской олимпиады) // Красн. Мордовия. – 21 июля. – 1945. – С. 2.

272. янв. – февр. **1947 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 141 (а).* – <листы не пронумерованы> / <директор Мордовского научно-исследовательского института> Цыганов Н. Неустанно развивать мордовскую культуру // Красн. Мордовия. – 5 февр. – 1947. – С. 3.

273. Там же / <рубрика театральная хроника> «Мордовский театр оперы и балета готовит к постановке балета сов. композитора Бориса Асафьева **“Бахчисарайский фонтан”** (выделено мной. – Н. Д.)» // Красн. Мордовия. – 21 февр. – 1947. – С. 4.

274. апр. – май 1947 г. – *Он. № 35. – Арх. № 143.* – <...> / <...> Опера **«Несмеян и Ламзурь»** (выделено мной. – Н. Д.)» // Красн. Мордовия. – 17 мая. – 1947⁶⁵.

275. Там же / <...>. На заключительном концерте. Со смотра детской художественной самодеятельности г. Саранска // Красн. Мордовия. – 4 апр. – 1947. – С. 4.

276. Васильев Л. Талантливый сказитель // Красн. Мордовия. – 20 апр. – 1947. – С. 2.

277. Там же / <...>. Дети нашей страны // Красн. Мордовия. – 1 мая. – 1947. – С. 4.

278. апр. **1948 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 149.* – <...> / <Засл. артист МАСССР> Киушкин В. «Концерт – лекция “М. И. Глинка – Великий русский композитор”» // Красн. Мордовия. – 4 апр. – 1948. – С. 3.

279. Там же / Киушкин В. На юбилейном вечере (25 лет сценической деятельности И. М. Яушева) // Красн. Мордовия. – 9 апр. – 1948. – С. 4⁶⁶.

280. авг. 1948 г. – *Он. № 35. – Арх. № 153.* – <...> / <Засл. артист МАСССР> А. Брагинский. Неустанно развивать музыкальное искусство мордовского народа // Красн. Мордовия. – 22 авг. – 1948. – С. 2⁶⁷.

стороны в художественном и идейном отношении. Организация проведения Смотра также выявила необходимость создания компетентной комиссии по объединенной работе общественных организаций и, в первую очередь, «местных научных сил, мастеров искусств и драматургов». Эта согласованность решений становится особенно актуальной в оценке качества спектаклей.

⁶⁵ См. здесь же. Сообщение о новой музыкальной редакции и режиссуре оперы. Постановочная группа: постановка – засл. арт. МАСССР А. А. Шорина, декорации – художника Б. И. Росленко-<Риндзенко>. «По ходу действия в **1-м, 2-м и 3-м акте – балет** (выделено мной. – Н. Д.) в постановке главного балетмейстера **Л. Колотнева** (выделено мной. – Н. Д.). Дирижирует оперой главный директор театра – А. <М.> Брагинский». – С. 2.

⁶⁶ См. здесь же. Во втором отделении юбилейного концерта были исполнены два танца из оперы Л. П. Кирюкова «Неясмеян и Ламзурь».

⁶⁷ См. здесь же. О художественных функциях и задачах Ансамбля песни и пляски МАСССР: «...должен являться образцовым коллективом хорового пения и национального танца для республики... Именно через посредство ансамбля песни и пляски, используя его богатые вокальные и плясовые возможности, необходимо развивать и пропагандировать чудесные мелодии и пляски мордовского фольклора и таким путем двигать народное искусство песни и танца на более высокую ступень как в смысле исполнительского мастерства, так и в смысле его подлинного содержания». По сути, данные положения являются классическими постулатами, освещающими задачи проблемно-хронологической истории в вопросах становления и развития профессионального хореографического искусства Мордовии. В данном направлении особенно актуально требование разработки композиторами симфонических форм и форм тематических концертов для произведений национального искусства, совершенствуя исполнение «...на богатейшем наследии русской классической музыки».

281. Там же / <Засл. артист МАССР> В. Киушкин. Олимпиада детской художественной самодеятельности // Красн. Мордовия. – 24 авг. – 1948. – С. 4.

282. окт. 1948 г. – *Он. № 35. – Арх. № 155. – <...>* / Самохвалов И. Записка о рядовом концерте // Красн. Мордовия. – 9 окт. – 1948. – С. 2.

283. Там же <...> / Леонидов О. Ведущий советский театр (К пятидесятилетию Московского Художественного театра) // Красн. Мордовия. – 27 окт. – 1948. – С. 4.

284. дек. 1948 г. – *Он. № 35. – Арх. № 157. – <...>* / Беззубов В. Этнографическая деятельность М. Е. Евсевьева // Красн. Мордовия. – 1 дек. – 1948. – С. 3.

285. Там же <...> / Воронин И. Д. Новые данные об Огарёве // Красн. Мордовия. – 9 дек. – 1948. – С. 3.

➤ *художественный репертуар, критика сценических произведений*

286. сент. – окт. **1931 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 31. – <...>* / <рубрика Театр; Бригада “Красной Мордовии” и обл. отдел РОПКП> Н. Клементьев, Б. Горшин. Перелом есть! (с коллективного просмотра) // Красн. Мордовия. – 21 сент. – 1931. – С. 4⁶⁸.

287. май – июнь **1935 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 49. – Л. 31 (об.) / Б. Г. Балет Инны Быстрениной* // Красн. Мордовия. – 24 мая. – 1935. – С. 4⁶⁹.

⁶⁸ В одной из ранних театральных критик коллективом соавторов дается оценка исполнительской игры артистов опереточного жанра (<◊. ◊. Заволжина в роли Графа Кутайсова в «Холопке», депутата в «Ярмаке невест»; ◊. ◊. Аранского (Петрусь), ◊. ◊. Быстреккина (Андрей Туманский), ◊. ◊. Васильева (Елпидифов), ◊. ◊. Касацкой (Виолетта), ◊. ◊. Марской (Поля), ◊. ◊. Маркбэна (Петр) в «Холопке»). Затрагиваются драматургические элементы в основах анализа содержания и построения сюжета произведений («Холопка»). Важной критической отметкой в драматургическом анализе спектаклей оказывается сравнение оперетты «Холопка» с другими вокально-театральными произведениями: «Колокола Корневиля», «Гейша». Их ключевыми характеристиками, как наиболее близкими зрительскому пониманию, определены «замысел» и постановочная специфика оперетты. Наконец, коллектив соавторов фиксирует небольшую информацию **о работе балета в постановке Барского**. И хотя данные сведения лишены персонализации (отсутствуют инициалы в фамилиях) и, кроме того, не уточняется квалификация и специальность постановщика (что в целом затрудняет выявление ранговой иерархии в становлении раннего этапа балетного дела), мы можем судить о некотором характере и специфике зарождения профессиональной театральной хореографической деятельности в Мордовии. Впервые, закономерности историко-культурного становления и развития балета прошли длинный путь преобразований: от опереточного жанра музыкального и театрального искусства к опере и лишь затем к самостоятельному балетному произведению, а во-вторых, как отмечают авторы: «Балет в постановке Барского с каждой постановкой качественно улучшается». Следовательно, ко времени 21 сентября 1931 г. это была «уже» не единственная работа мастера, имеющая открытую общественную и художественно-критическую оценку.

⁶⁹ Статья сопровождается тремя фотографиями («Этюд с обручем» в исполнении артистов ◊. ◊. Фроловой и ◊. ◊. Суворова; «Комическая русская» – ◊. ◊. Абрамовой и ◊. ◊. Гучман; «Пластическая композиция» в исполнении ◊. ◊. Мироновой и ◊. ◊. Ливитина), иллюстрирующими отрывки из разных хореографических сцен авторской программы Инны Быстрениной. Выделим три аспекта в истории становления хореографического искусства Мордовии, связанные с гастрольными событиями коллектива. Первый аспект: в 1935 г. появляются авторы – балетмейстеры и исполнители (такназываемые носители новой культуры пластического и драматургического жанра сценической хореографии) и второй – художественный репертуар произведений, который в совокупности с проблемно-диахронными преобразованиями культурного пространства России советской эпохи знакомит артистов и зрителей Мордовии с неакадемическими традициями балетного искусства. Третий аспект заключается в том, что в театральной среде Мордовии появляются первые авторы, способные критически точно и объективно подходить к анализу форм профессиональной сценической хореографии. Среди них автор изучаемой статьи, публикующийся под псевдонимом *Б. Г.* – это Борис Горшин. Именно благодаря ему становится возможным выявление некоторых закономерностей и связеобразований в происхождении элементов балетной специфики, сложившихся в историко-культурной динамике провинциального города Саранска.

Анализ работы (статьи) начинается с исторической справки о зарождении балета (опорной вехой в его возникновении автор видит эпоху итальянского искусства XVI в., в котором сосредоточились сложные

288. нояб. – дек. 1935 г. – *Он. № 35. – Арх. № 52. – Л. 72 (об.) / К. А. О спектаклях музыкальной комедии // Красн. Мордовия. – 21 дек. – 1935*⁷⁰.

289. янв. – февр. **1937 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 58. – <...> / <директор и художественный руководитель Мордовского государственного театра оперы и балета> Ф. П. Вазерский. Учиться у народа // Красн. Мордовия. – 12 янв. – 1937. – С. 4*⁷¹.

290. март – апр. 1937 г. – *Он. № 35. – Арх. № 59. – <...> / Галина Б. «Евгений Онегин» // Красн. Мордовия. – 3 марта. – 1937. – С. 4.*

291. май – июнь 1937 г. – *Он. № 35. – Арх. № 60. – <...> / Радин. В. «Охотник Бажут» // Красн. Мордовия. – 10 мая. – 1937. – С. 4.*

292. Там же / <композиторы> М. Душский, Б. Трошин. Наша работа над мордовской оперой // Красн. Мордовия. – 14 мая. – 1937. – С. 4.

переходные процессы – массового и развлекательного характеров зрелища, постепенно пришедшие в упадок с началом культурной истории дворянства). После этого Горшин выделяет этап развития русской сценической культуры и ее новое направление: «...симфонически стройное музыкальное оформление», которое привнесли в балетное искусство композиторы А. К. Глазунов, П. И. Чайковский, Н. Н. Черепнин. Автором соблюдается логическая последовательность в определении вектора направленности творческих работ балетмейстера Быстрениной и строгая очередность выкристаллизации ее художественного метода. В этой основе, согласно мнению Горшина, лежат традиции школы А. Дункан, преломленные характером и мировоззрением советской культуры: классическая музыка Р. Шумана, И. С. Баха в сочетании с этюдным профилем работ, составляющим основу эстетики «культивирования тела» (соединение танца с физкультурными упражнениями: «с обручем, мечем, “гибкость” и др.»), а также идея произведения. Горшин стремится определить хореографическую манеру письма Быстрениной, которой по стилю художественного повествования ближе всего оказывается не драматическая (трагическая) основа танца, а гротесково-сатирическая. В этой новой традиции танцевальной культуры автор видит характеры, выражающие «бодрость, радость, здоровье» и именно по этой причине первая часть программы «Похороны» (воплощающая скорбь) и сцена из «Ромео и Джульетты» оказалась гораздо слабее, чем вторая. В первой части концертной программы исполнительская игра танцовщиков не достигает шекспировской силы драматизма и всего лишь примитивно вуалирует черты образной реалистичности характеров.

⁷⁰ См. здесь же. О танцевальных номерах, работе артистов балета и оценке балетмейстерской деятельности <Н.> <Е.> Дубровской. – С. 4.

⁷¹ Ф. П. Вазерский обстоятельно прокомментировал музыкально-драматургическую основу национального спектакля «Кузьма Алексеев». Определен жанр произведения – музыкальная драма, который, по словам критика, является труднейшим этапом работы по созданию национальной оперы, подделанной мордовским писателем <Я.> <П.> Григошиным и А. Н. Александровским. Вслед за автором статьи конкретизируем основные этапы практических недоработок постановки: 1) слабая проработка сюжета, т. к. «нет своей ведущей линии, образа <-ов. – Н. Д.> действующих лиц» (в особенности характерной партии Олды и др.); 2) неосновательность в обрисовке действующих лиц и выборе языковых средств выразительности (отмечается пафосность и искусственность игры актеров). «Хочется больше образности, больше народных оборотов речи», тогда как музыка слабо «делает попытки изобразить программность творческих моментов»; 3) излишние режиссерские приемы по использованию шумовых (треск) эффектов, которые приводят к обрыванию важных патетических и драматических мест, а соответственно к нарушению целостности восприятия произведения. «Эти дешевые приемы не стильны для мордовского фольклора». В результате этого было предложено проработать и применить оркестровку к деревянным инструментам со струнным сопровождением. В качестве достижения более высокого уровня художественного и музыкального конструирования драмы «Кузьма Алексеев» Вазерский предлагает авторам обратиться к творческому наследию Н. А. Римско-Корсакова (его мотивам народно-сказочных опер) и отказаться от приемов «чисто» музыкальной комедии, а в сближении песенного фольклора с художественно-эстетическими задачами сцены использовать классические приемы гармонизации народной музыки. Руководствуясь логикой Вазерского, уникальность национальной песенной и музыкальной культуры лежит в чутком восприятии и осмыслении стиля народной самобытности, а не в «собственной изобретательности» автора или «причесывании музыки под свою гребенку». Отсюда произошли дальнейшие «сбои» музыкального оформления спектакля по части ритмической и метровой проработки спектакля. Как образцы, используемые в народных мелодиях – 5/4 и 7/8 размеры народного эпоса «совершенно не приняты во внимание». А между тем, именно эта основа послужила мелодическим фундаментом при построении фольклорных народных сцен в произведениях М. А. Балакирева, А. П. Бородина, М. И. Глинки, М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова.

293. апр. – май **1942 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 98.* – Л. 58 (об.) / к. искусствоведческих наук Львов М. «Флория Тоска» (Постановка музыкально-драматического театра) // Красн. Мордовия. – 11 апр. – 1942. – С. 4.

294. июнь – июль 1942 г. – *Он. № 35. – Арх. № 99.* – <...> / <автор статьи – заслуженный артист МАССР, главный дирижер театра> Л. <С.> Мандрыкин. К предстоящему концерту мордовской музыки, песни и танца // Красн. Мордовия. – 7 июня. – 1942. – С. 2.

295. апр. **1943 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 107.* – <листы не пронумерованы> / <ответственный секретарь республиканского отделения Всероссийского театрального общества> Марголин Л. Концерт мордовской музыки, поэзии и танца // Красн. Мордовия. – 4 апр. – 1943. – С. 2.

296. июль 1943 г. – *Он. № 35. – Арх. № 110.* – <...> / Н. Эркай. «Литова» // Красн. Мордовия. – 26 июля. – 1943. – С. 2.

297. январь **1944 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 116.* – <листы не пронумерованы> / <художественный руководитель театра оперы> М. Г. Дысковский. Мордовский Государственный театр оперы в новом году // Красн. Мордовия. – 7 янв. – 1944. – С. 2.

298. Там же <...> / М. <Г.> До<ы>сковский. Балет «Коппелия» в Мордовском государственном театре оперы // Красн. Мордовия. – 14 янв. – 1944. – С. 2.

299. апр. – июль 1944 г. – *Он. № 35. – Арх. № 118.* – <...> / <автор неизвестен>. Новая опера на эрзянском языке // Красн. Мордовия. – 14 мая. – 1944. – С. 4⁷².

300. Там же / <художественный руководитель театра оперы> М. Г. Дысковский. «Несмеян и Ламзурь» // Красн. Мордовия. – 8 июня. – 1944. – С. 4.

301. май – апр. **1947 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 143.* – <...> / Вечканов С. Мордовский праздник культуры (К постановке оперы Л. П. Кириллова «Несмеян и Ламзурь» // Красн. Мордовия. – 25 мая. – 1947. – С. 4.

302. март **1948 г.** – *Он. № 35. – Арх. № 148.* – <...> / Луценко Л. Хороший спектакль (опера Дж. Пуччини «Чио-Чио-Сан» в Мордовском республиканском театре оперы и балета) // Красн. Мордовия. – 17 марта. – 1948. – С. 3.

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА ИМ. А. С. ПУШКИНА РМ

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ БИБЛИОТЕКА ИМ. М. М. БАХТИНА ФГБОУ ВПО «МГУ ИМ. Н. П. ОГАРЁВА»

➤ *Театральная критика и анализ репертуара, специфика исполнительской деятельности артистов балета, а также авторская балетмейстерская постановочная работа за 1980–1990 гг.*

303. Акинина Л. Композиторы – «К Барьеру!», или Несколько слов о балете // Молодой ленинец. – 1986. – 3 янв.

304. Акинина Л. Премьера «Кто ты...»? Балет! // Совет. Мордовия. – 1993. – 27 нояб.

⁷² В этом материале важно обратить внимание на художественно-производственное состояние оперы «Несмеян и Ламзурь». В частности, соединяя в себе информативно-справочную характерность изложения, неизвестным автором произвольно подчеркивается значение этапного для работы над оперой события. Согласно предпринятому подходу, становится известно, что в 1944 г. : «... все сольные, хоровые и балетные партии артистами уже разучены. Сейчас идут сценические работы. В мае сценические (актерские, режиссерские) работы над оперой будут закончены и в июне будет первая постановка новой оперы».

305. Акинина Л. Н. Балет – это, как ребенка родить // Столица С. – 1997. – 27 нояб.
306. Барыкин Е. Открытие саранского «Щелкунчика» // Нива России. – 1995. – 11–15 июня.
307. Голубчик В. Вариация на тему балета // Молодой ленинец. – 1985. – 19 апр.
308. Домнина О. Пусть душа останется чиста // Саран. вести. – 1994. – 1 июня.
309. Кириченко Т. Вся жизнь – балет // Совет. Мордовия. – 1992. – 2 дек.
310. Ларин В. Чайки мордовского балета // Саран. вести. – 1993. – 23 нояб.
311. Мельникова М. Балет на десерт... // Совет. Мордовия. – 1992. – 16 дек.
312. Мельникова М. Дневник фестиваля. Фонтан премьер // Совет. Мордовия. – 1993. – 2 дек.
313. Мельникова М. Школа прекрасного. Отчетный экзерсис // Совет. Мордовия. – 1993. – 8 июня.
314. Мельникова М. Как лебедь встает на крыло // Совет. Мордовия. – 1993. – 20 авг.
315. Мельникова М. Пусть арфа сломана, аккорд еще рыдает // Саран. ведомости. – 1993. – 5 февр.
316. Мельникова М. В системе координат балета // Изв. Мордовии. – 1994. – 13 апр.
317. Мельникова М. Юные «звезды балета». Вечная сказка... // Изв. Мордовии. – 1994. – 5 июля.
318. Михайлович С. Балет на все времена // Саран. вести. – 1992. – 6 окт.
319. Ончурова Н. Из московского далека // Изв. Мордовии. – 1995. – 16 авг.
320. Ончурова Н. Не люблю дилетантизма // Балет. – 1996. – № 1. – С. 48.
321. Рякина С. Кошкин дом // Совет. Мордовия. – 1985. – 12 мая.
322. Садовская Н. Медленно, но верно // Балет. – 1999. – № 3 – 4. – С. 46.
323. Седов Я. Маша в зазеркалье. Находка балетной школы // Культура мирового искусства. – 1995. – 3 июня.
324. Симбирская А. Видение прекрасной музыки // Вечер. Саранск. – 1993. – 31 дек.
325. Симбирская А. Чудо в превосходной степени // Вечер. Саранск. – 1994. – 24 июня.
- 325а. Ситникова Н. Невеста грома // Совет. Мордовия. – 1990. – 16 марта.
326. Уварова Е., Любимов А. Знакомьтесь: Сергей Терханов // Саран. вести. – 1994. – 28 мая.

11. Фотоматериалы

ЦГА РМ

а) фонды фотодокументов

✓ *Афиши*

327. Программа «Несмеян и Ламзурь». 1944 г. [фото <...>, передано <...>. Клуниченко 07.05.1968 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 278.

328. Зимний театральный сезон 1937 г. Мордовского республиканского театра драмы [фото <...>, фотокопия <>. <>. Клуниченко, передано 02.04.1973 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 1908.

✓ ***Оформление спектаклей и сцены из них***

329. «Литова» (сцены из спектакля, декорации). А. М. Кузмин (мордовский художник). Эскиз декорации к музыкальной драме, композитор Л. П. Кирюков. Постановка Мордовского республиканского музыкально-драматического театра. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 639.

330. Премьера спектакля «Литова» (фото В. <>. Максина, передано 25.11.1985 г.). – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 3338.

331. Сцена из оперы «Литова» в исполнении артистов Мордовского республиканского музыкально-драматического театра [фото И. В. Весеньева, передано <>. <>. Лоскутовым 26.06.1970 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 485.

✓ ***Композиторы Мордовии и педагоги***

332. Н. Эркай (Иркаев Николай Лазаревич) – заслуженный писатель Мордовии [фото <>. <>. Райского, передано 30.09.1973 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 1653.

333. Л. П. Кирюков – заслуженный деятель искусств РСФСР и МАССР, композитор [фото <...>, передано В. С. Крайновым 27.04.1973 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 1655.

334. П. А. Органов – педагог по вокалу... директор Саранского музыкально-драматического училища им. Л. П. Кирюкова [фото <...>, передано В. С. Крайновым 27.04.1973 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 1659.

335. З. А. Зайчиков – заслуженный учитель школы МАССР, педагог по вокалу Саранского музыкально-драматического училища им. Л. П. Кирюкова [фото <...>, передано В. С. Крайновым 27.04.1973 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 1660.

336. Группа композиторов Мордовии Л. П. Кирюков (в центре у рояля) и слева направо <>. <>. Аранович, <>. <>. Павлов и <>. <>. Сураев-Королев [фото <...>, передано В. С. Крайновым 27.04.1973 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – арх. № 1734.

337. А. Д. Куторкин в кругу коллег и друзей [фото <...>, передано <...> дата <...>]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 167.

✓ ***Учащиеся первых театральных выпусков***

338. Первая мордовская труппа Республиканского музыкально-драматического театра. 1935 г. [фото И. В. Весеньева, передано <>. <>. Лоскутовым 26.06.1970 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 477.

339. Учащиеся Саранского музыкально-драматического училища им. Л. П. Кирюкова выступают с концертом. 1937 г. [фото <...>, передано В. С. Крайновым 27.04.1973 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 1760.

340. Фотография выпускников Саранского республиканского музыкально-драматического училища им. Л. П. Кирюкова (выпуск 1937–1938 учебного года) [фото <...>, передано В. С. Крайновым 27.04.1973 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 1761.

✓ *Театральные здания*

341. Старое здание Саранского музыкально-драматического училища по ул. Республиканской [фото ◊. ◊. Кибарочкина, передано В. С. Крайновым 27.04.1973 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 1818.

342. План-проект музыкально-драматического театра [автор фото <...>, представлено: Министерство культуры МАСССР]. – Ф.р-3373. – Оп. № 14. – Арх. № 22.

343. Строительство музыкально-драматического театра <внешний вид здания без парадных ступеней> [автор фото <...>, предоставлено: Министерство культуры МАСССР]. – Ф.р-3373. – Оп. № 14. – Арх. № 23.

344. Строительство нового Академического театра МАСССР. 1960 г. <внутренний вид здания: холл 2 этажа с выходом на парадную центральную лестницу> [автор фото <...>, предоставлено: Совет министров МАСССР]. – Ф.р-3373. – Оп. № 52. – Арх. № 59.

345. Строительство Мордовского драматического театра в 1960 г. <внешний вид центрального фасада здания с окружающей территорией> [автор фото <...>, предоставлено: Совет министров МАСССР]. – Ф.р-3373. – Оп. № 52. – Арх. № 61.

346. Внутренний вид Мордовского драматического театра <лестничный подъем; потолок и центральный вид лепнины под люстру, стена (декорационное оформление места для светильника)> [автор фото <...>, предоставлено: Совет министров МАСССР]. – Ф.р-3373. – Оп. № 52. – Арх. № 262.

347. Вид с самолета театральной площади и Советской улицы г. Саранска МАСССР. 1966 г. [автор фото <...>, предоставлено: Совет министров МАСССР]. – Ф.р-3373. – Оп. № 52. – Арх. № 153.

б) фотопанорама танцевальной деятельности, представленная в материалах газетной хроники (1930–1940 гг.)

✓ *Профессиональная сценическая среда*

348. <Воздушные поддержки в этюде с обручем (артисты ◊. ◊. Фролова и ◊. ◊. Суворов), фрагмент пластикой композиции (<◊. ◊. Миронова и ◊. ◊. Левитин), фрагмент пластической мизансцены из хореографического номера «Комическая русская» (<◊. ◊. Абрамова и ◊. ◊. Гучман)> / май – июнь 1935 г. – Оп. № 35. – Арх. № 49. – Л. 31 (об.) / Фото <автор неизвестен> размещены в статье «Балет Инны Быстрениной» // Красн. Мордовия. – 24 мая. – 1935. – С. 4.

349. <комментарий к снимку> «Сцена из оперы “Евгений Онегин” в постановке муздрамтехникума» / май – июнь 1936 г.⁷³. – Оп. № 35. – Арх. № 55. – Л. 80 (об.) / Фото П. Иванова // Красн. Мордовия. – 23 июня. – 1936. – С. 4.

⁷³ По театру драмы:

<комментарий к снимкам> «Последняя бабушка из Семигорья»: к постановке в мордовском драмтеатре под руководством режиссера Москов. академ. Малого театра Б. И. Никольского и Н. Б. Этингоф. Сцена из первого акта; «Платон Кречет»: к постановке в мордовском драмтеатре режиссера ГАМТ С. Н. Каминка (и. – Н. Д.)

350. <комментарий к съемке> «Сцена из 3 акта оперы “Евгений Онегин” в постановке музыкально-драматического училища (Саранск). В роли Татьяны – ◇. ◇. Ситникова, в роли Онегина – ◇. ◇. Чистов, студент 4 курса вечернего отделения» / янв. – февр. 1937 г. – *Он. № 35. – Арх. № 58.* – <...> / Фото П. Иванова в рубрике «Великий русский поэт А. С. Пушкин» // Красн. Мордовия. – 9 янв. – 1937. – С. 3.

351. <комментарий к съемке> «2-я картина первого акта музыкальной драмы “Кузьма Алексеев”. Явление бурмистра вотчины князя Грузинского на сборище мордвы» / Там же / Фото П. Иванова размещено в общей полосе театральной рубрики со статьей Ф. П. Вазерского «Учиться у народа» // Красн. Мордовия. – 12 янв. – 1937. – С. 4.

352. <комментарий к снимку> «Опера “Русалка”, постановка мордовского государственного театра оперы и балета... артист Арканов в роли Мельника <пластическая мизансцена>» / март – апр. 1937 г. – *Он. № 35. – Арх. № 59.* – <...> / Фото П. Иванова // Красн. Мордовия. – 10 марта. – 1937. – С. 4.

✓ *Учебно-образовательная сфера*

353. <комментарий к снимку> «Физкультура внедряется в жизнь как один самых любимых предметов... занятия по физкультуре <пластическая гимнастика> в Саранском музыкальном техникуме» / янв. – февр. 1935 г. – *Он. № 35. – Арх. № 47.* – Л. 90 (об.) / Фото <автор неизвестен> // Красн. Мордовия. – 26 февр. – 1935. – С. 4.

354. <комментарий к снимку> «В музыкальном драматическом техникуме для каждого курса введен обязательный урок танца... первая пара – Харитонов Миша, Шестакова Маша. Вторая пара – Еделькин Вася, Тыйдаков Роман, на уроке танца» / янв. – февр. 1936 г. – *Он. № 35. – Арх. № 53.* – Л. 79 (об.) / Фото П. Иванова // Красн. Мордовия. – 26 февр. – 1936. – С. 4.

✓ *Смотры художественной самодеятельности и повседневный быт мордвы*

355. <комментарий к фотосъемке женского хора уцелел частично> «...и с работы ходят с песнями... и идут на улицу... Рузаевского района, в хоро-

и художника артиста ГАМТ Н. В. Бударина. Момент репетиции 3 акта (в больнице) / сент. – окт. 1935 г. – *Он. № 35. – Арх. № 51.* – Л. 86 (об.) / Фото <авторы неизвестны> // Красн. Мордовия. – 30 окт. – 1935. – С. 4.

<комментарий к снимку> Коллектив Мордовского театра после постановки «Чапаев» приступит к работе над «Ревизором» Н. В. Гоголя. Сейчас художником филиала Малого театра... ◇. ◇. Шпильным изготовлен макет декорации для всех актов... макет декорации к постановке «Ревизор» комната в доме Городничего / сент. – окт. 1936 г. – *Он. № 35. – Арх. № 57.* – Л. 94 (об.) / Фото П. Иванова // Красн. Мордовия. – 29 окт. – 1936. – С. 4.

Оркестр народных инструментов (г. Темников):

<комментарий по названию заголовка статьи>, ниже расположено отдельное фото художественного руководителя оркестра и композитора Л. И. Воинова / янв. – февр. 1936 г. – *Он. № 35. – Арх. № 53.* – Л. 47 (об.) / Фото <автор съемки коллектива оркестра на сцене и его дирижера Л. И. Воинова неизвестен> в статье «Оркестр народных инструментов» // Красн. Мордовия. – 1 февр. – 1936. – С. 47(об.).

Совхозно-колхозный театр:

<комментарий к снимку> «Коллектив Мордовского совхозно-колхозного театра... зам директора театра А. А. Акимов, художественный руководитель А. А. Грацинский, артисты: А. П. Шестакова, В. С. Хорунжева... Е. Н. Полякова, С. С. Брейкин, С. М. Дремин, В. И. Николаев, А. П. Вечканов, Е. Н. Акимов... В. С. Савостьянов, Г. И. Ситкин» / нояб. – дек. 1938 г. – *Он. № 35. – Арх. № 67.* – <...> / Фото П. Иванова // Красн. Мордовия. – 26 нояб. – 1938. – С. 4.

воде» / нояб. – дек. 1935 г. – *Он. № 35. – Арх. № 52. – Л. 10* / Фото П. Иванова // *Красн. Мордовия. – 24 мая. – 1935. – С. 4*⁷⁴.

356. <комментарий к снимку> «Исполнительницы узбекских народных танцев, ученицы Саранской школы № 15...» / апр. – июль 1937 г. – *Он. № 35. – Арх. № 59. – <...>* / Фото П. Иванова // *Красн. Мордовия. – 14 марта. – 1937. – С. 4.*

357. <комментарий к снимку> «В каждой школе есть свои музыканты, певцы, танцоры. Саранская школа № 1...» / Там же / Фото П. Иванова // *Красн. Мордовия. – 20 марта. – 1937. – С. 4.*

358. <комментарий к снимку> «Участники колхозно-совхозной олимпиады, колхозницы колхоза “Большевик” исполняют национальные <мордовские> танцы» / апр. – июль 1938 г. – *Он. № 35. – Арх. № 65. – <...>* / Фото П. Иванова в статье «Смотр художественной самодеятельности» // *Красн. Мордовия. – 18 июня. – 1938. – С. 4.*

359. <комментарий к снимку> «Галя Чашина – исполнительница балетных танцев, воспитанница Саранского детдома...» / апр. – май 1947 г. – *Он. № 35. – Арх. № 143. – <...>* / Фото П. Иванова в статье «На заключительном концерте...» // *Красн. Мордовия. – 4 апр. – 1947. – С. 4.*

360. <комментарий к снимку> «Зина Агеева и Рита Сурина исполняют русский танец» / Там же / Фото П. Иванова в статье «Дети нашей страны» // *Красн. Мордовия. – 1 мая. – 1947. – С. 4.*

361. <комментарий к снимку> «Аля Селибовская, ученица 6 школы и Аля Леонтьева, ученица 2 школы г. Саранска исполняют танец “Тарантелла”» / авг. 1948 г. – *Он. № 35. – Арх. № 153. – <...>* / Фото П. Иванова в статье «Вчера в Саранске» // *Красн. Мордовия. – 22 авг. – 1948. – С. 4.*

362. <комментарий к снимку> «На республиканской олимпиаде детской художественной самодеятельности... коллектив Саранского Дома пионеров исполняет балет – вальс из оперы “Иван Сусанин”» / Там же / Фото С. Грошева в статье «Олимпиада детской художественной самодеятельности» // *Красн. Мордовия. – 24 авг. – 1948. – С. 4.*

в) фотодокументы личного происхождения, предоставленные участниками балета (1980–1990-е гг.)

Материалы из личных фотоархивов артистов балета дополняют историко-искусствоведческий поиск исследования новым освещением и позволяют глубже понять хореографические процессы. Значительный корпус фотоархивных источников был изучен и систематизирован в научные работы (статьи, монографии, учебные пособия): [см. : основной список лит.-ры дис. 130, 132, 133, 437].

363. Догорова Н. А. Педагогика балета: новаторский поиск Л. Н. Акининой // *Российские «духовидцы» : традиции и современность : материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, Саранск, 13 дек. 2012 г. // науч. ред. профессор Н. И. Воронина. – Саранск, 2013. – С. 147–151.*

⁷⁴ Для композиционной конструкции рисунка хоровода характерно круговое построение с широко стоящими (на расстоянии полностью вытянутых рук) и равноудаленными друг от друга исполнительницами. Замкнутая линия рисунка рук женщин завершается их «сцеплением» за кисти. Геометрическая композиция центра рисунка визуальнo четко ориентирована на середине, в которой находится одна (вероятно, солирующая) исполнительница.

364. Догорова Н. А. Балетмейстерский поиск Л. Н. Акининой : годы обучения в Москве // Феникс – 2013 (14) : науч. ежегодник каф. культурологии, этнокультуры и театрального искусства / гл. ред. Н. И. Воронина ; редкол. : А. Д. Еремеев [и др.]. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2014. – С. 71–77.

365. Догорова Н. А. Становление авторского стиля Л. Н. Акининой в балетном театре Мордовии // Финно-угорский мир. – 2015. – № 1. – С. 96–102.

**ТАБЛИЦА № 1. СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА МОРДОВИИ (1930–1960 гг.)**

| Историко-образовательные и художественные процессы, отображаемые в правительственных документах и хрониках газет | Типология учебных и культурных учреждений | Основные формы работы (цели и задачи) Нововведения в организации учебно-воспитательной практики | Художественная и сценическая деятельность (управление и репертуар) | Выдающиеся личности: основоположники, ученики и последователи | | | | |
|---|--|--|--|---|--|--|--|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | | | | |
| 1930 г. | | | | | | | | |
| 1. Постановление Президиума ВЦИК «О преобразовании Мордовского округа Средне-Волжского края в Мордовскую автономную область» от 10 янв. 1930 г. ¹ | <p>Начиная с этого времени процессы национализации и профессионализации коснулись практически всех сфер образовательной политики и социокультурной деятельности, в том числе сфер театрального искусства, первоначально в литературе, драме, музыке, балете.</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ 1929 г. Первый съезд Пролетарских писателей Среднего Поволжья, на котором впервые ставятся вопросы о перспективах развития мордовской литературы и организации в Мордовии ассоциации писателей. • Областная газета «Красная Мордовия» отслеживает театральную хронику и культурно-исторические события в Мордовской области. • Журнал «Сятко» (Искра) на мордов. – эрзя языке; создана авторская группа под руководством которой осуществляется контроль за выходом национальных литературных пьес и их переводом для сценического театрального искусства. • Открытие широкоэвещательной радиостанции в г. Саранске; ведется обработка программ художественных передач на русском и мордовском языках. | | | | | | | |
| 2. Письмо Сектора искусств Наркомпроса РСФСР в отдел Народного образования Мордовского ОблСПОЛКОМа от 13 нояб. 1930 г. [4. Л. 1] Автор письма – зам. зав. сектором искусств <Н.> <Б.> Этингоф. | <p align="center">О планах совместных действий по созданию национального театрального искусства:</p> <table border="1" data-bbox="658 1117 2148 1319"> <tr> <td data-bbox="658 1117 1037 1319"><i>О подготовительных мерах по созданию Мордовского национального театра</i></td> <td data-bbox="1037 1117 1413 1319">1. Имеющийся практикум оформить бригаду «Мордовского театра», снабдив ее соответствующим инструкторским составом.</td> <td data-bbox="1413 1117 1789 1319">Направить ее на обслуживание деревни, гл. образом, в ее коллективизированный сектор.</td> <td data-bbox="1789 1117 2148 1319">–</td> </tr> </table> | | | | <i>О подготовительных мерах по созданию Мордовского национального театра</i> | 1. Имеющийся практикум оформить бригаду «Мордовского театра», снабдив ее соответствующим инструкторским составом. | Направить ее на обслуживание деревни, гл. образом, в ее коллективизированный сектор. | – |
| <i>О подготовительных мерах по созданию Мордовского национального театра</i> | 1. Имеющийся практикум оформить бригаду «Мордовского театра», снабдив ее соответствующим инструкторским составом. | Направить ее на обслуживание деревни, гл. образом, в ее коллективизированный сектор. | – | | | | | |

¹ Культурное строительство в Мордовской АССР : [Сб. док.] Ч. 1. (1917–1941 гг.) / Сост. : М. В. Дорожкин (отв. ред.), Е. И. Бакаев, С. П. Кабаева и др. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1986. – С. 370.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|--|---|---|
| – | 2. При ОНО Мордовской автономной области формируется авторская группа . | – | Вместо «больших» пьес для будущего театра создать репертуар малых форм, используя национальные местные темы и условия, как наилучший путь подготовки драматических кадров | – |
| | ...4. ЦДИ им. Н. К. Крупской организует две бригады по обслуживанию мордовского населения РСФСР. | а) при Нижегородском штабе по обслуживанию массовых компаний (для работы в Нижегородском крае и в Сибири) б) при Самарской теабазе – для работы по Средней и Нижней Волге ...по согласованию с ЦДИ... бригады м. б. переброшены в Мордовскую А.О... | – | – |
| | 5. Сектор искусств НКП РСФСР создает при национальном репертуарном центре в Москве мордовскую бригаду . | В ее состав войдут начинающие писатели и переводчики, мордвин консультант, русский квалифицированный драматург. Задача: снабжать мордовские передвижки. | Держать творческую связь с мордовской национальной литературной группой. | – |
| | 6. Одно из русских театральных учебных заведений (Москва) высылает в ближайший же приемный срок приемную комиссию. 7. Подготовить почву для создания стационарного театра | Произвести набор целого мордовского класса для обучения. | – | – |
| – | – | Обладать кадрами не только актерскими, но и драматургическими . | Вынесение работы мордовских теапередвижек на обсуждение сов. критики в | – |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|---|---|--|--|
| – | – | – | 1931 г. в одной из 4-х намеченных Сектором малых областных олимпиад – Самарской Поволжской олимпиаде. | – |
| 3. Письмо Мордов. Обл. ОНО в Сектор искусств Наркомпроса РСФСР на запрос за № 8167 от 21 дек. 1930 г. [4. Л. 7]. | 1. Областная музыкально-драматическая студия 2. «Техникум (театрпрактикум) в г. Саранске при УЗП» | Подготовка первых местных сценических кадров (музыкантов, певцов, драматических актеров) для музыкального и драматического театров МАССР. Подготовка национально-мордовских передвижных театров как основного в г. Саранске, так и в деревне. При Обл.ОНО создается штаб художественного обслуживания и руководства массовой художественной самодеятельностью деревни с целью объединить культ-фронты. | Постановка номеров концертного плана (на русском и мордовском языках); отрывки пьес из текущего репертуара; постановка массовых праздников и уличных мероприятий. – | П. А. Органов – основоположник музыкально-драматической студии в г. Саранске (выпускник Санкт-Петербургской консерватории по классу пения профессора С. И. Габеля, 1912 г. окончания; 1918 г. – работал в с. Ичалки МАССР; 1929 г. – переведен в г. Саранск) [63. Л. 43 – 49]; см. доп. [63. Л. 35; 72. Л. 51; 112. Л. 164]. Г. Е. Вдовин (отец мордов. композитора Г. Г. Вдовина) – участник первого набора студии, первого образцового репертуара, выпускник [3. Л. 330]. |
| 4. Радиопередача от 18.02.1945 г. 18 ч. [63. Л. 35]. | – | Организация при областном ДРП хора (250 чел.), солистов вокального квартета. Данными силами пополнены различные учреждения: городской театр, межсоюзная музгаитпробригада и др. [63. Л. 44 – 45]. | – | <i>Руководитель П. А. Органов</i> |
| 5. Информационная сводка из газеты «Завод и пашня», относящаяся к проблематике станов- | Передвижная опера с балетным отделом (основной состав пригла- | Организация и проведение конференций со зрителями: ознакомление с классиче- | « Борис Годунов » « Севильский цирюль- ник » | – |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|--|---|---|
| ления театральной культуры и образования в Мордовии [170. Л. 2 (об.)]. | шен из московских оперных театров и частью добавлен из Самары и оперы центральных городов Союза). | ской оперой; рассказ о сюжете и характере оперы. | «Травиата» «Евгений Онегин» «Дубровский» «Мазепа» «Демон» «Паяцы» «Майская ночь» «Царская невеста» | – |
| 1931 г. | | | | |
| 6. Информационная сводка из газеты «Красная Мордовия», относящаяся к проблематике становления театральной культуры и образования в Мордовии ² . | Музыкально-драматическая студия «...проектируемая в будущем в Мордовский профессиональный театр с учебным планом, рассчитанным на три года» [179. Л. 122 (об.)]. | 10 янв. 1931 г. – первый образцовый концерт муз.-драматической студии с участием мордовского певца И. М. Яушева. Ведется усиленная подготовка фундамента для работы над произведениями классического наследия оперного зарубежного и отечественного искусства. | Репертуар И. М. Яушева: «Волжская бурлацкая», «Про дьяка», «Песнь Пастуха», «Мордовская свадебная», «Маньжай Катя» и др. Ария Лизы из оперы « Пиковая дама » (испол. студентка ◊. ◊. Стрельцова) Татарская песенка (◊. ◊. Казачкова) Хор: ряд русских и мордовских песен. | Руководитель П. А. Органов Л. П. Кирюков – мордов. композитор, выпускник инороднической учительской семинарии (г. Казань; изучает основы музыкальной теории, гармонии и техники хорового дирижирования; 1910 г. поступл.), Московская консерватория – факультет хорового дирижирования (1931 г. оконч.); Заведующий муз.-драматической студией при Морд. драм. театре; зав. литературно-музыкальной частью Морд. оперного театра [3. Л. 330; см. доп. [68. Л. 167]. |

² ЦГА РМ. Ф. газет. (январь – февраль 1931 г.). – Оп. № 35. – Арх. № 23. – Л. 25 (об.) / <Рубрика объявления> // Красная Мордовия. – 12 января. – 1931. – С. 2.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|---|---|---------------------------------|---|
| 7. Постановление секретариата Морд. Обкома ВКП /б/ о мерах по улучшению работы Мордовской музыкально-драматической студии от 6 июня 1931 г. ³ | Реорганизация музыкально-драматической студии в музыкально-драматический техникум | – | – | – |
| 8. Информационная сводка из газеты «Красная Мордовия», относящаяся к проблематике становления театральной культуры и образования в Мордовии. | <i>Средне-Волжская краевая драма № 4</i> (из 34 чел.) [176. Л. 76 (об.)]; Передвижная оперная труппа Край УЗП в г. Саранске (из 58 чел.) имеет свой симфонический оркестр и балет [175. Л. 13 (об.)]. | – | «Лакме» «Флория Тоска» и др. | Под руководством Ф. П. Вазерского , главный режиссер ◊. ◊. Неделин |
| 9. Информационная сводка из газеты «Красная Мордовия», относящаяся к проблематике становления театральной культуры и образования в Мордовии ⁴ . | <i>Драма № 6 Ленинградского театра драмы и комедии Средне-Волжского Краевого УЗП.</i> | Разворачивание общественной работы театра: проведение конференций, диспутов, дискуссий, орг. консультативного бюро, руководства работой драматического кружка. | – | – |
| 1932 г. | | | | |
| – | Музыкально-драматическая студия | Первый выпуск учащихся музыкально-драматической студии на театральную работу. Укрепление и развитие учебно-образовательной программы по воспитанию квалифицированных сценических исполнителей. Первое учебное учреждение в Мордовии, способ- | – | Солисты оперы: В. С. Киушкин, ◊. ◊. Галлини, <А.> <А.> Морозова, <Т.> <Я.> Ситникова и др. Артисты драмы: Н. Ф. Костюшов, <И.> <П.> Аржадеев, К. <М.>. Тягушев, И. <Д.> Сурайкин, Г. Е. Вдовин и др. З. А. Зайчиков – педагог, |

³ ПАМО. ЦГА РМ. Ф. 269. – Оп. № 1. – Арх. № 304. – Л. 222.

⁴ ЦГА РМ. Ф. газет. (нояб. – дек. 1931 г.). – Оп. № 35. – Арх. № 28. – Л. 38 (об.) / <Рубрика объявления> // Красная Мордовия. – 24 нояб. – 1931. – С. 4.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|--|---|--|
| – | – | <p>ствующее непрерывной профессиональной подготовке артистической труппы, ее постоянного состава и формированию стационарного театра.</p> | – | <p>зав. учебной частью муз-драм. техникума (1932 – 1941) и по совместительству в педагогическом техникуме. Окончил гос. музыкальный техникум (ранее консерватория, г. Самара) [67. Л. 92 – 92 (об.), 94 – 95, 98 (об.)] по двум классам вокально-исполнительскому и инструментально-педагогическому [67. Л. 96]. С 1936 г. повышал свою квалификацию (заочно) в Московском центральном музыкально-педагогич. институте им. Гнесиных. Имеет незак. высш. образов. [67. Л. 96]</p> |
| – | <p>Музыкально-драматический техникум (октябрь, 1932 г.⁵) [182. Л. 6 (об.)] Студия ОСПС (впоследствии вечернее отделение муз.-драм. техникума).</p> | <p>• Вокальное и драматическое отделения (принимаются мордва и лица, влад. морд. яз.: от 16 – 25 лет; образование не ниже пятилетки) [181. Л. 40 (об.)].</p> | – | – |
| <p>10. Постановление Президиума морд. Облисполкома о «реорганизации мордовской муз.-драм. студии...» от 25 авг. 1932 г. [5. Л. 1].</p> | <p>Впоследствии рассматриваемое положение о реорганизации с 1 сент. 1932 г. мордовской муз.-драм. студии в национальную труппу и переименованием ее в мордовский Национальный театр с прикреплением русской труппы было признано ошибочным.</p> | | | |
| <p>11. Постановление Секретариата Морд. Обл. Комитета ВКП /б/ от 26 окт. 1933 г. [3. Л. 330].</p> | <p>Организация самостоятельного Мордовского театра на хозрасчете, деятельность которого подчиняется непосредственно Областному отделу народного образования.</p> | | | |

⁵ Культурное строительство в Мордовской АССР...С. 372.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|--|---|---|
| 12. Постановление Морд. обл. комитета партии от 4 окт. 1932 г. ⁶ | Институт мордовской национальной культуры (1937 г. реорганизован в научно-исследовательский институт языка, литературы, истории). | | | |
| 1933 г. | | | | |
| – | Саранский муз.-драматический техникум <В 1933 г. муз.-драм. техникум был реорганизован в училище, хотя часто в документах его по-прежнему указывают как техникум> | набор на 1-й основной и подготовительные курсы: 2 отделения – вокальное (окончившие семилетку) и драматическое (не ниже пятилетки) [183. Л. 58 (об.)]. | – | <i>В. В. Киушкина</i> (Шулова) окончила полный курс инструкторско-педагогического отделения Мордов. муз.- драм. училища (1933 – 1937) [67. Л. 85]. |
| – | Союз писателей | Первая языковая научная конференция (разработка проектов графики и орфографии мокшанского и эрзянского языков (март 1933 г.) ⁷ . Регулярные творческие встречи, научные и методические конференции, семинары по литературе, организуемые Институтом мордовской национальной культуры. | | |
| 13. Из постановления Секретариата Морд. обл. комитета ВКП /б/ от 26 окт. 1933 г. [3. Л. 330]. | Организация Мордовского <национального> театра | – | – | – |
| 1934 г. | | | | |
| 14. Информационная сводка из газеты «Красная Мордовия», относящаяся к проблематике становления театральной культуры и образования в Мордовии ⁸ . | Мордовский музыкально-драматический техникум | Отделения: • театральное • вокальное • народные инструменты от 16 до 25 лет Продолжение приема на 1934 – 1935 учеб. год на отделения: | – | <i>Н. Д. Власов</i> (1934–1938) обучался по классу домбры, специальность: инструктор педагог по народным инструментам. Преподавал музыку и пение в Ардатовском педагогич. техникуме [67. Л. 45 – 47 (об.)]. |

⁶ Культурное строительство в Мордовской АССР...С. 371.

⁷ Там же. С. 372.

⁸ ЦГА РМ. Ф. газет. (май – июнь 1934 г.). – Оп. № 35. – Арх. № 43. – Л. 27 (об.) / <Рубрика объявления> // Красная Мордовия. – 16 мая. – 1934. – С. 4.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|----------------|--------------------------------------|--|--|---|
| – | – | <ul style="list-style-type: none"> • театральное • вокальное • народные инстр. • этнографическое от 16 до 25 лет [185. Л. 60 (об.)]. | – | <i>В. В. Еделькин</i> обуч. на отделениях: инструкторско-педагогическое (1932–1935., не оконч.), драматическое (1935–1938). Спец-ть и профессия: инструктор педагог, актер драмы. |
| | Мордовский национальный театр | Требования для приема: хорошее знание мордовских языков – эрзя и мокша; образование не ниже девятилетнего; преимущественно пользуются лица с закон. Театральным образованием и кружковцы художественной самодеятельности [184. Л. 40 (об.)]. | | |
| – | – | <p>Вторая языковая конференция, поднимающая вопросы и проблемы формирования литературных эрзя и мокша мордовских языков (апрель, 1934 г.)⁹.</p> <p>Первый профессиональный взаимобмен Гос. академ. Малого театра и начинающих артистов – студийцев из Мордовии. Исполнители, посетившие Малый театр постигали основы сценического мастерства у ведущих театральных артистов школы К. С. Станиславского. По приезде бригады артистов Малого театра в г. Саранск намечен план корректировки студийной работы. Первое учебное произведение, разученное артистами Малого театра Н. О. Григоровской и Б. П. Бриллиантовым с исполнителями мордовской труппы – пьеса «Бедность не порок» А. Н. Островского. Это же произведение стало первой победой – премьерой спектакля на русском и мордовском языках (сдача премьеры была намечена на 18 и 19 марта 1934 г.)¹⁰.</p> | | |
| 1935 г. | | | | |
| – | Мордовский национальный театр | Продолжение профессионального взаимобмена – шефство Государственного академического Малого театра над Мордовским <национальным театром> ¹¹ . Изучение сценического мастерства, посещение лекций | Показ шефам учебных образцов студийной работы: «Екатерина Прохорова» [238. С. 85 (об.)], «Последняя бабушка из Семигорья» [там же]. | Директор Московского государственного академического Малого театра, драматург – Серго Иванович Амаглобели Режиссеры Малого театра Б. И. Никольский и Н. Б. Этингф |

⁹ Культурное строительство в Мордовской АССР...С. 372.

¹⁰ Там же. 231.

¹¹ Культурное строительство в Мордовской АССР...С. 230 – 233.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|--|---|--|
| – | – | и музейных выставок в Москве, уроки грима. Способные и талантливые кадры отбираются в училище Малого театра [189. <...>]. Производит дополнительный прием исполнителей в Государственный мордовский драматический театр на постоянную работу в артистический персонал в возрасте от 16 – 30 лет [186. Л. <не пронумерованы>]. | «Лес» А. Н. Островского и «Шестеро любимых» А. Н. Арбузова [там же]. «Платон Кречет» ¹² по пьесе А. Е. Корнейчука [там же]. | Худ. рук. бригадой Малого театра Н. Н. Рыбников Режиссер С. И. Каминка , художник спектакля – артист ГАМТ Н. В. Бударин |
| 15. Приказ Наркомпросса Морд. АССР за № 108 параграф № 1 от 14.08.1935 г. [62. Л. 3]. | Из бывшего 4-го государственного театра Куйбышевского края организован Государственный русский театр музыкальной комедии (выделено мной. – Н. Д.) (с 1 сент. 1935 г.) [62. Л. 3]. | Отсутствие четкой ранговой иерархии в квалификации танцовщиков балетной труппы и в целом по штату работников театра, т. к. специальности совмещаются не независимо от основного профиля работы. | – | Директор В. И. Новицкий Зам. директора по актерской работе Г. Г. Гальчук Дирижер-режиссер А. Н. Александровский Режиссер С. П. Медведев Художник Л. В. Светлов [62. Л. 23] |
| 1936 г. | | | | |
| 16. Приказ Управления по делам искусств при Совнаркоме МАССР за № 80 параграф № 2 от 5 авг. 1936 г. [62. Л. 65 – 67]. | Государственный русский театр музыкальной комедии | Разработать учебный план работы с художественным персоналом на предмет повышения квалификации работников театра по вопросам: музыкальной части, истории театра, мастерство актера, гриму и др. (к 5 сент. 1936 г.) [62. Л. 66 (об)]. Совмещений по исполнительским специальностям встречается реже. | «Роз Мари» «Веселая вдова» «Холопка» «Фиалка...» «Корневильские колокола» | Ответственность за создание плана и проведение работы в данном направлении возложена на А. Н. Александровского . |

¹² Там же. С. 234 – 235.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|---|--|--|
| <p>17. Информационная сводка из газеты «Красная Мордовия», относящаяся к проблематике становления театральной культуры и образования в Мордовии [193. Л. 8 (об.)].</p> | <p>Мордовский музыкально-драматический техникум</p> | <p>Отделения:</p> <ul style="list-style-type: none"> • вокальное (дневн. и веч.), готовящее инструкторов, педагогов и исполнителей – певцов (от 18 до 25 лет) • драматическое, выпускающее актеров стационарных театров, инструкторов – режиссеров совхозно-колхозных театров (от 16 до 25 лет) • отделение массовых (щипковых) инструментов, готовящее инструкторов, педагогов, дирижеров и исполнителей. <p>оркестровое отделение по специальностям: скрипка, виолончель, контрабас, труба и кларнет готовит исполнителей по классам скрипки, виолончели и фортепиано. Требования: знания в объеме 4 классов дет. муз. школы; образов. дисциплинам неполн. средн. шк.</p> <ul style="list-style-type: none"> • класс баяна готовит исполнителей и педагогов. • этнографический хор готовит исполнителей мордовских песен. | | |
| <p>1937 г.</p> | | | | |
| <p>18. Постановление Бюро Мордовского обл. комитета ВКП /б/ от <число не разборч.> янв. 1937 г.</p> | <p>«1. Согласиться с предложением Совнаркома об организации в г. Саранске Республиканского театра оперы и балета» [6. Л. 2].</p> | <p>«2. Предложить СНК и Управлению по делам искусств обеспечить квалифицированный подбор артистов...вовлечение в состав труппы...кадры муз-драмтехникума¹³ и в дальнейшем систематически пополнять состав труппы за счет молодых кадров из коренного населения, организовав с ними постоянную работу по подготовке кадров</p> | <p>«Евгений Онегин» П. И. Чайковского «Русалка» А. Даргомыжского «Дубровский» П. И. Чайковского «Борис Годунов» Мусоргский «Пиковая дама» П. И. Чайковского «Риголетто» Рубинштейна «Травиата» Гутхейля «Паяцы» Гутхейля «Кармен» Горчаковой (ав-</p> | <p><i>А. А. Кремлев</i> «...имеет среднее образование. Работает в театре с 14.03.1937 г. в качестве дирижера. Очень музыкален, но дирижерской техники абсолютной не имеет...За период работы им осуществлены постановки: “Мазепа”, “Евгений Онегин”, “Риголетто”, “Травиата”, “Черевички”, “Дочь кардинала”, “Русал-</p> |

¹³ Специальный цикл дисциплин, согласно аттестата 1937 г. (квалификация инструктора-педагога): постановка голоса; фортепиано; оперный класс; вокальный класс; сольфеджио; методика хороведения; техника дирижирования; гармония; чтение партитур; методика детского воспитания; методика ритмики; хор. Общеобразовательный цикл: сценическая подготовка; история музыки; педагогич. производ. практика; исполнит. практика; скрипка; анализ музыкальных форм; инструментовка; русский язык; немецкий язык; акустика [67. Л. 85].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|--|
| – | – | для мордовской национальной оперы» [6. Л. 2]. | тор пьесы и либреттист) «Демон» Рубинштейна «Фауст» Гутхейля «Севильский цирюль- ник» <Дж. Россини> «Чио-чио-сан» Пуччини «Лакме» Л. Делиба «Аида» Дж. Верди | ка” и ряд др. ...» [68. Л. 19]. Б. А. Таллер ¹⁴ «...имеет низшее образование, работа- ет режиссером в... театре с момента основания оперы, т. е. с 1937 г.» [68. Л. 24]. |
| 19. Выписка из протокола № 67 параграф № 4 заседания Совета народных комиссаров МАССР от 7 янв. 1937 г. [6. Л. 3 – 4]. | Об организации Государ- ственной оперы Мордо- вии . Управление по делам ис- кусств театру Оперетты тов. <Ф.> <П.> Вазерско- му... постановляет: «Орга- низовать в г. Саранске Республиканский театр оперы и балета (выделено мною. – Н. Д.)» [6. Л. 3 – 4]. «...5. Реорганизовать с 1 февр. Республиканский театр оперетты в театр пе- редвижной на принципах полного расчета (выделено мною. – Н. Д.)» [6. Л. 3 – 4]. | «3. ...с 1 февр. 1937 г. начать работу театра. При комплектовании коллектива вовлечь в его вспомога- тельный состав имеющиеся кад- ры муздрамтехникума...для мордовской национальной оперы» [6. Л. 3 – 4]. | « Царская невеста » Рим- ского-Корсакова « Дочь кардинала » Скриба [21. Л. 6 (об.) – 7]. | «2. Утвердить директо- ром и художественным руководителем театра оперы и балета тов. Ва- зерского Федора Петро- вича (выделено мною. – Н. Д.)». [6. Л. 3 – 4]. |
| 20. Выписка из протокола № 73 параграф № 17 заседания Совета народных комиссаров МАССР от 13 марта 1937 г. [6. Л. 5]. | «6...поручить нач. Управления по делам искусств при СНК МАССР в десятидневный срок подготовить и внести на об- суждение предложение о лик- видации театра музкомедии (выделено мною. – Н. Д.)». | – | – | «...6. Директором пере- движного театра оперет- ты утвердить тов. Галь- чук Григория Григорь- евича (выделено мною. – Н. Д.)» |

¹⁴ «Работая до 1939 года, один осуществляя все постановки (22) (так в тексте – Н. Д.). Как режиссер-постановщик...Таллер <Борис Абрамович> не соответ-
ствует современным требованиям режиссера. Работает старым, давно осужденным методом, путем бессмысленных показов, не вскрывая ни сущности образа, ни
сущности мизансцены» [68. Л. 24].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|--|--|---|
| 21. Проект постановления Совнаркома Морд. АССР от <...> 1937 г. [6. Л. 8 – 9]. | В целях коренизации репертуара Мордовских гос. театров, а также для подготовки условий по созданию мордовской оперы и мордовской драмы объявить среди мордовских писателей и поэтов конкурс на лучшую пьесу <драму, комедию и проч.>, поэму <по тексту которой можно будет написать либретто оперы> и массовую колхозную песню. | | | |
| 22. Информационное письмо Управления по делам искусств при Совнаркомех МАССР Всесоюзному комитету по делам искусств при Совнаркомех СССР [7. Л. 32 – 32 (об.)]. | 1. Организация театра оперы и балета (выделено мной. – Н. Д.) с 1 янв. 1937 г. с количеством артистов 85 чел., в числе их 20 – из коренного населения (мокша и эрзя) [7. Л. 32]. | Ряд композиторов и бригад писателей г. Москвы работают над созданием массовых песен и опер, пьес на родном языке. Произведена организация и сбор лучших образцов национального фольклора с участием бригад из Академии наук СССР, произведены записи на диктофоне (150 песен и нудийных наигрышей для «Трехтомника песен народов СССР») [7. Л. 32 – 32 (об.)]. | – | – |
| – | – | Коллектив театра оперы и балета в целях оказания помощи молодым кадрам из муз.-драм. училища и популяризации образцов фольклора, а также массовой современной песни мордвы организовал кружок по изучению литературы, языка и музыкальных богатств мордвы [7. Л. 32 – 32 (об.)]. | Открытие 28 февр. 1937 г. оперой «Евгений Онегин». Общественный просмотр 11 февр. картины национальной музыкальной драмы «Кузьма Алексеев» (музыка А. Н. Александровского). Перевод мордовскими писателями (под рук. Я. П. Григошина) ряда образцов русской литературы и мордовских песен. Намечены совместные работы муз.-драм. студии и театра оперы в ближайшее время. | |
| 23. Постановление № 17 Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР от 21 янв. 1937 г. (г. Москва) [8. Л. 1 – 29]. | I. На основании Постановления Совета нар. ком. СССР от 5 янв. 1937 г. за № 21 устанавливается следующая структура Всесоюзного комитета по делам искусств : «а) главное управление кинематографии; б)...театров; в)...цирков; г)...музыкальных учреждений; д)...изобразительных искусств; е)...отдел архитектуры; ж)...строительное управление... о) архив» [8. Л. 1]. «1) Управление театров: а) сектор гос. театров; б)...городских театров; в)...детских театров; г)...колхозно-совхозных театров; д) репертуарный сектор; е)...театральных учеб. заведений; ж) планово-финансовый сектор... | | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|
| – | <p>2) Управление музыкальных учреждений: а) сектор концертной работы; б)...муз. учеб. заведений; в)...планово-финансовый сектор; г)...инспектура по творческим вопросам...[8. Л. 2]</p> <p>3) Управление изобразительных искусств: а) музейный сектор; б) сектор изо-учеб. заведений; в) планово-финан. сектор; г) инспектура по видам искусства...</p> <p>4) Строительное управление...при Всесоюзном комитете по делам искусств состоит главное Управление по контролю за репертуаром и зрелищами» [там же].</p> <p>«...V. Предложить Управлению театров: а) с 1 янв. с. г. ликвидировать «объединение» Ленгостеатров...б) входящ. в его состав: театр оперы и балета им. С. М. Кирова, Малый оперный театр, гос. театр Драмы с театральным музеем, театральной библиотекой и хореографическим техникумом – подчинить...Управлению театров Комитета по делам искусств» [8. Л. 3].</p> <p><i>Приложение № 1. План организации новых театральных коллективов по РСФСР</i> Мордов. АССР (по этому пункту не числится. – Н. Д.) [8. Л. 7 – 8].</p> <p><i>Приложение № 2. По плану хозяйственно-финансовой деятельности театров РСФСР, подведомственных Всесоюзному комитету по делам искусств на 1937 г.</i> Мордов. АССР: кол-во спектаклей – 450; кол-во зрителей – 137,0; ... доход театра – 334, 5; кол-во новых постановок – 14...[8. Л. 10 – 11].</p> <p><i>Приложение № 3. План ввода в действие новых театров, строящихся на территории РСФСР на 1937 г. :</i> Мордов. АССР (по этому пункту не числится) [8. Л. 7 – 8].</p> <p><i>Приложение № 4. План организации новых музыкальных коллективов на 1937 г.</i> Мордов. АССР: симфонический оркестр «←→»; оркестр народ. инструментов «←→»; гос. хоры – 1; кол-во работников – 40; срок организации – 1. IV; камерные ансамбли «←→» [8. Л. 12 – 13].</p> <p><i>Приложение № 5. План работы музыкальных коллективов на 1937 г.</i> Мордов. АССР: кол-во симфонич. оркестр – 10; оркестр народ. инструментов «←→»; гос. хоры (число) – 1/40; кол-во концертов – 50; обслуживание зрит. (в тыс.) – 15,0; камерные ансамбли «←→» [8. Л. 14 – 15].</p> <p><i>Приложение № 7. План работы по выставкам по РСФСР на 1937 г.</i> Мордов. АССР: всего – 3; профессиональное искусство – 1; народное творчество – 1; персональные выставки – 1; тематические «←→»; передвижные «←→» [8. Л. 18 – 19].</p> <p><i>Приложение № 8. План подготовки руководителей кружков художественной самодеятельности по РСФСР на 1937 г.</i> Мордов. АССР: драматических кружков (чел.) – 50; музыкальных, хоровых, оркестр – 25; прочие «←→» [8. Л. 20 – 21].</p> <p><i>Приложение № 9. План по учебным заведениям искусств по РСФСР на 1937 г.</i> Мордов. АССР: кол-во учеб. заведений 1936 г. – 1; 1937 г. – 1; контингент – 193; – 273; прием – 102; – 90; выпуск – ; – 10 [8. Л. 22 – 27].</p> | | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|--|---|---|
| – | <i>Приложение № 10. План финансирования искусства по РСФСР на 1937 г.</i> Мордов. АССР: объем ассигнований – 500; на театры – 250; музыка – 100; изо иск-во – 15; самодеят. иск-во – 50; прочее – 58. Ассигнования на учебные заведения – 435,8; всего – 935,8 [8. Л. 29]. | | | |
| 24. Репертуар 1937 – 1941 гг. [22а. Л. 1]. | Театр оперы и балета МАССР | – | 1937 г. – 17 указ. выше опер [21. Л. 6 (об.) – 7]. 1938 г. «Корневильские колокола» «Флория Тоска» Оперы русской классики – 11 Оперы советские – 2 Оперы западноевропейской классики – 11 Музыкальная комедия – 1 «Князь Игорь» «Тихий Дон» 1939 г. «Иван Сусанин» 1940 г. «Черевички» «В бурю» 1941 г. «Мазепа» | Руководящий состав [22а. Л. 1]: с <i>12.12.1936 г. по июль 1938 г.</i> – организатор театра оперы, первый директор и художественный руководитель Ф. П. Вазерский с <i>июля 1938 г. по ноябрь 1939 г.</i> – директор и худ. рук. И. М. Лохвицкий с <i>ноября 1939 г. по июль 1941 г.</i> – директор Л. Н. Чемезов [68. Л. 8]. |
| 1938 г. | | | | |
| 25. Информационная сводка из газеты «Красная Мордовия», относящаяся к проблематике становления театральной культуры и образования в Мордовии [см. сноску 15]. | Музыкально-драматическое училище¹⁵ | Педагогический коллектив муз.-драм. училища впервые выступил на эстраде кинотеатра «Октябрь» с оркестром (основан в конце 1937 г.) 9 июня 1938 г. [см. сноску 15]. | В репертуаре: произведения русских композиторов и мордовские песни [см. сноску 15]. | Директор муз.-драм. училища с 8.08.1938 по 11.08.1938 г. Т. Я. Кривошеев [64. Л. 37, 46]. Директор муз.-драм. училища от 11.08.1938 г. |

¹⁵ ЦГА РМ. Ф. газет. (апр. – июнь 1938 г.). – Оп. № 35. – Арх. № 65. – Л. <...> / Выступление оркестра муз.-драм. училища // Красная Мордовия. – 16 июня. – 1938 г.

Специальный цикл дисциплин, согласно аттестата 1938 г. (квалификация педагог-инструктор народных инструментов): специальный инструмент; техника дирижирования; анализ музыкальных форм; чтение партитур; фортепиано; инструментовка; оркестр; гармония; метод построения инструментовки; знакомство с другими инструментами; сольфеджио; хор. Общеобразовательный цикл: немецкий язык; русский язык; литература; мордовский язык; история музыки [67. Л. 48].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|--|
| – | – | – | – | <p>Г. М. Презенцов¹⁶ [64. Л. 46]. Инспектор по театрам и училищу с возл. обяз. уполн. ГУРКа от 4 июля 1938 г. по 1 сент. 1838 г. А. Н. Русяев [64. Л. 35].</p> |
| <p>26. Приказ № 54 по Управлению по делам искусств при СНК МАССР от 8 июля 1938 г. [64. Л. 37].</p> | <p>Мордовский театр оперы и балета</p> | <p>Отмечается о том, что директором оперы Ф. П. Вазерским «не принято конкретных практических мер по обеспечению театра площадками <самостоятельной оперной и балетной сценами>», а также об «улучшении художественной творческой работы театра оперы в целом, а в частности цехов балета и оркестра, которые стоят на низком творческом уровне» [64. Л. 37].</p> | – | <p><i>Инспектор по Зрелищам и репертуару</i> до 15 февр. 1938 г. Н. М. Пархоменко [64. Л. 6].</p> <p><i>Инспектор по Зрелищам и контролю за репертуаром и учебным заведениям УПИ</i> с 15 нояб. 1938 г. по 29 мая 1938 г. Г. Ф. Борисова [64. Л. 8, 18, 27].</p> <p><i>Начальник УПИ</i> В. <Л.> Светкин [64. Л. 11].</p> <p>Инспектор по театрам с 1 окт. 1938 г. Л. Н. Чемезов [64. Л. 53].</p> <p><i>Инспектор по учету и распределению театрал. кадров</i> с 4 июля 1938 г. Е. В. Плятнер [64. Л. 36; доп. см. : 72. Л. 48].</p> |

¹⁶ Эта фамилия встречается в написании по-разному, например, Презенцев.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|--|---|---|
| 27. Приказ № 41 по Управлению по делам искусств при СНК МАССР от 22 мая 1938 г. [64. Л. 23]. | Мордовский Республиканский драматический театр | – | – | Художественный руководитель и режиссер В. В. Сычев <в виду ухода с 15 авг. 1938 г. по собственному желанию с этой должности Д. И. Мечик> |
| 28. Приказ № 60 по Управлению по делам искусств при СНК МАССР от 28 июля 1938 г. [64. Л. 43]. | Театр драмы | – | – | Оперативное руководство театром <ввиду срока окончания договора директора театра драмы > А. К. Боровского > возложено на П. Т. Лисёнова |
| 29. Приказ № 8 по Управлению по делам искусств при СНК МАССР от 25 янв. 1938 г. [64. Л. 2]. | – | Первый всесоюзный съезд Союза работников искусств (г. Москва, делегат от Мордовии – директор <врем. исп. обяз.> муз.-драм. училища С. Ф. Кошкин) [64. Л. 2]. | | |
| 1939 г. | | | | |
| 30. Постановление № 879 СНК МАССР от 20 авг. 1939 г. [6. Л. 41]. | Отмечены медленные темпы работ по окончанию строительства здания педагогического училища в г. Саранске (срок сдачи объекта в эксплуатацию 17 сентября 1939 г.). О начале занятий в музыкально-драматическом училище | | | |
| 31. Приказ № 162 Управления по делам искусств при СНК РСФСР от 29 сент. 1939 г. [9. Л. 28 – 31]. | Мордовский театр оперы | Основные выводы по обследованию состояния и условий: <ul style="list-style-type: none"> ✓ художественный уровень Мордовской оперы низок; ✓ неправильная линия репертуарной политики «всех оперных постановок, подготовленных к открытию оперы в 1937 г... без надлежащей режиссерской и дирижерской работы... ремесленнический подход со стороны художественного руководства... как старые, так и новые идут без необходимых режиссерских и оформительских исправлений» [9. Л. 28]. ✓ слабая организационная работа и совместительство внутри театра «Со стороны художественного руководителя, режиссеров, дирижеров и других руководящих работников отсутствует элементарная работа с творческими исполнительскими силами, особенно по массовым цехам (хор, балет)» [9. Л. 29]. ✓ критика и самокритика развиты слабо; отсутствие коллективных обсуждений. «Приказываю <начальник Управления по делам искусств при СНК РСФСР | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|
| – | – | Н. Н. Беспалов>: ...3. Дирекции театра...разработать план пересмотра и восстановления спектаклей. Из 25 опер в репертуаре театра выбрать лучшие 15 постановок, наметить точные сроки обновления каждой постановки с музыкальной, режиссерской и оформительской стороны...Лохвицкому обеспечить театр недостающими кадрами и в порядке творческого выдвижения перевести из хора исполнителей вторых и даже первых...партий в актерский состав» [9. Л. 30]. | | |
| 32. Программа на составление проекта Гос. театра на 800 мест в г. Саранске от 3 авг. 1939 г. [7. Л. 25 – 30]. | <p>«В основную задачу проектирования театра...входит создание наилучших условий для современных постановок драмы и различных массовых музыкальных зрелищ...Для быстро растущего гор. Саранска оперно-драматический театр является одной из главных баз высоко-культурного развлечения, отдыха и развития трудящихся...» [7. Л. 25]. «Вместимость зрительного зала 800 чел. Ориентировочная кубатура здания театра 40500 куб. м» [там же].</p> <p>«I группа – Зрительная часть...зал по форме...и общей кубатуре должен отвечать требованиям оперно-драматического театра...Зрительный зал должен иметь хорошую акустику, с подтверждающими схематическими расчетными данными. Освещение должно соответствовать новейшим достижениям электрики...Выбор системы размещения мест... – по усмотрению автора: русская, немецкая, смешанная...Уклон пола партера не должен превышать 9 см на п. м. Уклон пола амфитеатра несколько больше (14 – 15 см. п. м.). Уровень планшета сцены должен быть выше первого ряда партера на 1.05 метр...сообщение зрительного зала со сценой через кулуары» [там же. Л. 25 – 25 (об.)]. «IV группа. Оркестровое помещение определяется на 40 чел из расчета 1 кв. м на человека. Предусмотреть удобную связь оркестра со сценой» [там же. Л. 26]. «Сценическая часть...При проектировании сцены и обслуживающих помещений, надлежит исходить из постоянного состава артистов и служащих в 100 человек (и 40 чел. оркестра). Форма сцены программой не предусматривается...нормы приводятся ориентировочно. Высота сцены до колосников должна обеспечивать свободную уборку декораций вверх. Пол сцены горизонтальный с врезным вращающимся кругом...Ширина просцениума устанавливается не более 2 м, считая наружной кромки порталных сцен...Необходимо предусмотреть удобный доступ с улиц на сцену декораций, автомобиля, лошадей...» [там же. Л. 26 – 26 (об.)]. «В программный перечень...входят...Киноаппаратная с помещением для звукового кино... г) сцена / портал ширина 12 м высота – 8 м ширина сцены 25 м глубина 16 м S 400 Н 21кубатура 8.400...</p> <p>Итого в генеральной смете по реконструкции (а не строительству. – Н. Д.) Городского театра в г. Саранске МАССР...затрат на сумму 550.50 рублей...(скреплено подписями: главный инженер проекта <>. <>. Самсонов. – Н. Д.) согласовано: нач. строительства 26 июля 1939 г.» [там же. Л. 27 – 28 (об.)].</p> | | | |
| 33. Приказ № 173 по Управлению по делам искусств при СНК РСФСР от 5 нояб. 1939 г. | <p>«Переоборудование театра в г. Саранске... Предоставленный проект театра принимается как эскизный со следующими поправками, которые необходимо внести в технический проект: 1. Доработать планы этажей, увязав с технологией сооружения. 2. Ввиду большой площади фойе – 207 м² на 2-м этаже, не соответствующей нормам проектирования, часть площади занять под репетиционный зал...» [9. Л. 36].</p> <p>«Здание театра на 800 зрителей [9. Л. 37 – 40].</p> | | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|--|---|--|
| – | Зрительный зал (в партере и в амфитеатре – 600 мест) на балконе – 200 мест... <u>Сценическая часть</u> (подчеркнуто в тексте. – Н. Д.) 1. Площадь сценического действия: портал ширины 11 м. высота 7,5 м. Общая ширина сцены 22 м глубина 16 м в чистоте высота до колосников 17 м и колосники 2, 50 м ² » [9. Л. 37]. | | | |
| 34. Комитет по делам искусств при СНК СССР Управление театров от 29 марта 1939 г. [8. Л. 56 – 58]. | «В соответствии с положением о производственной практике учащихся театральных училищ от 19 дек. 1938 г. объявляется список театров и театральных училищ между которыми должны быть заключены соответствующие договоры на организацию и проведение производ. практики учащихся театральных училищ...1. Московское гос. еврейское театральное училище 2. Московское городское театральное училище...3. Ленинградское центральное театральное училище...6. Горьковское театральное училище...9. Новосибирское...13. Саратовское...15. Башкирское...16. Бурято-Монгольское...17. Марийское...18. Мордовское... Мордовский государственный драмтеатр» [8. Л. 57]. | | | |
| 35. Постановление № 965 СНК Морд. АССР от 25 сент. 1939 г. [6. Л. 45 – 46]. | – | Отмечается отсутствие своевременных мер по закреплению кадров, «вследствие чего по театру оперы и балета большая текучесть артистов» [там же]. | – | – |
| 1940 г. | | | | |
| 36. Приказ № 163 Управления по делам искусств при СНК РСФСР от 25 апр. 1940 г. [9. Л. 45]. | Мордовский театр оперы | – | – | «Режиссера Молотовского театра оперы... Г. И. <В.> Евреинова перевести на работу в театр Мордовской оперы в качестве художественного руководителя (выделено мной. – Н. Д.)» [9. Л. 45]. Художник Б. И. Росленко-Риндзенко окончил Всероссийскую Академию художеств в 1940 г. по живописному факультету. «работал с 1940 г. в Мордов. гос. муз.-драм. театре... оформил спектакли: “В бурю”, “Мазепа”, “Князь Игорь”, “Русалка”, “Кар- |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|---|---|--|
| – | – | – | – | мен”... “Иван Сусанин”, “Флория Тоска”... В данное время работает над оформлением спектакля “Сильва”» [69. Л. 1]. |
| 1941 г. | | | | |
| 37. Краткая историческая справка [22а. Л. 1 – 2]. | «В июле по представлении Управления по делам искусств при СНК Мордов. АССР – решением Совнаркома Мордов. АССР театра оперы ликвидируется (выделено мной. – Н. Д.)» [сноска 11. – Л. 1 (об.)]. «...театр оперы в Саранске сливается с театром драмы в единый организм – Мордовский гос. музыкально-драматический театр со смешанным репертуаром оперы и драмы» [там же]. | Работа театра на стационаре в г. Саранске, гастролы в полном составе: 1937 г. : г. Казань, г. Таганрог, г. Сумы 1938 г. : г. Рузаевка, г. Краснодар, г. Новороссийск и др. 1938 / 1939 г. : г. Кисловодск, г. Ялта, г. Чкалов, г. Сталинград и др. 1940 г. : Орджоникидзе; г. Брянск, г. Астрахань, г. Сталинград. 1941 г. : г. Туапсе, г. Краснодар и др. [там же]. Солисты: сопрано – 4 меццо-сопрано – 4 баритон – 3 балет – 12 хор – 13 оркестр – 12 концертмейстеры – 3 [22а. Л. 2] | Первый спектакль муз.-драм. театра состоялся 23.10.1941 г. Репертуар: «Русалка» «Запорожец за Дунаем» <новая постановка 20.09.1941 г.> «Травиата» «Риголетто» «Кармен» «Севильский цирюльник» «Корневильские колокола» Премьеры опер: «Холопка» 17.12.1941 г. «Царская невеста» (исп. возобновл.) 13.04.1942 г. «Сильва» (премьера) 27.06.1942 г. «Русь богатырская» – патриотический спектакль, 15.08.1942 г. «Флория Тоска» (кап. возобновл.) 16.02.1943 «Евгений Онегин» (исп. | Художественный руководитель Г. В. Евреинов ¹⁷ с 3 мая по 1940 г. по май 1941 г. Дирижеры: Ф. П. Вазерский, <А.> <А.> Кремлев, Л. С. Мандрыкин ¹⁸ , Г. А. Вайнер и др. Режиссеры: Б. А. Таллер, М. Г. Дысковский, Г. В. Евреинов Инспектор сцены: В. Д. Тарский [66. Л. 33]. |

¹⁷ Евреинов Георгий Васильевич «постановщик оперы “В бурю” и “Мазепа”» [68. Л. 33].

¹⁸ Мандрыкин Лев Степанович «...имеет высшее образование...под его руководством осуществлены постановки: “Иван Сусанин”, “Кармен”, “В бурю”, “Пиковая дама”, “Чио-чио-сан” и ряд других...оркестр из самого слабого звена в н./ театре стал одним из лучшего...под его руководством был осуществлен концерт мордовской музыки. В настоящее время им репетируется вторая программа из Мордовских произведений» [68. Л. 21].

«...с 13 мая с. г. временно назначается художественным руководителем театра оперы...» [66. Л. 95].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|--|--|
| – | – | – | <p>возобновл.) 16.03. 1943 «Фауст» (кап. возобновл.) 1943 «Чио-чио-сан» (кап. Возобновл.) 15.07.1943 «Коппелия» (премьера) 25.10.1943 «Надежда Светлова» (премьера) 06.11.1943 «Евгений Онегин» (нов. исп. возобновл.) 02.05.1944</p> <p>Мордовская национальная музыка: I Морд. концерт – 12.06.1939 II Морд. концерт – 28.06.1942 III Морд. концерт – 15.03.1943 [22а. Л. 2]</p> | – |
| <p>38. Несколько форм документов свидетельствуют об исторически сложном и неоднозначном пути в разрешении вопроса о дальнейшем существовании театра оперы МАССР в 1941 г. Приказ № 103 Управления по делам искусств при СНК МАССР по Республиканскому театру оперы от 11.07.1941 г. [10. Л. 102].</p> | <p>Музыкально-драматический театр</p> <p>В 1941 г. театр оперы функционирует в рамках третьей группы тарификации [68. Л. 42].</p> <p>«Ввиду отсутствия декораций и костюмов и невозможности... перебросить таковые из Краснодара, действуя согласно приказа... перевести театр оперы с 1 июля на простой с</p> | – | – | <p>Оперная часть труппы муз.-драм. театра: Дирижер – засл. арт. МАССР <i>Л. С. Мандрыкин</i> Режиссер-постановщик – <i>А. М. Райский</i> (см. доп. [68. Л. 26]). Балетмейстер – <i>П. Н. Литони <Чеботарев></i> Хормейстер – <i>Г. М. Галицкая</i> Художники: Н. М. Росленко <<i>Б. И. Росленко-Риндзенко</i>>, <i>М. А. Зернина</i> и др. Худ. рук. муз.-драм. те-</p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|----------|----------|---|
| <p>–</p> <p>39. Приказ № 104 Управления по делам искусств при СНК МАССР по Мордовскому государственному театру оперы от 13.07.1941 г. [10. Л. 105].</p> | <p>оплатой 50% зарплаты» [10. Л. 102].</p> <p>«<параграф> 1. На основании постановления СНК МАССР от 11.07.1941 г. и приказа УПИ при СНК МАССР от 12.07.1941 г. <i>Мордовский театр оперы с 12.07.1941 г. расформировать</i> (выделено мной. – Н. Д.)...Руководству-ясь ст. 88 КЗОТ предупредить коллектив театра об окончании работы театра 25 июля 1941 г.</p> <p><параграф> 2. Приказ по мордовскому театру оперы от 11.07.1941 г. о простое театра отменить.</p> <p><параграф> 3. Имущество театра оперы: декорации, костюмы, материалы... передать безвозмездно Мордовскому театру драмы, а характерные балетные костюмы – ансамблю песни и пляски МАССР» [10. Л. 105].</p> | <p>–</p> | <p>–</p> | <p>атра – режиссер драмы А. А. Шорин¹⁹ Директор муз.-драм. театра А. Л. Киселев [22а. Л. 1 (об.)].</p> |

¹⁹ В характеристике производственной работы Александра Арсентьевича Шорина (от 16.11.1943 г.) включены сведения следующего содержания: засл. режиссер МАССР [68. Л. 91 – 91 (об.)], засл. артист МАССР [68. Л. 92 – 92 (об.)]. Окончил «...ГЭКТЕМАС <Государственные экспериментальные театральные мастерские студии > при бывшем театре Мейерхольда...в 1931 году актерское отделение б) Академия кино при ВГИК (режис. фак. не окончил)» [68. Л. 91]. О работе известно: «с 1928 –1934 г. бывший театр Мейерхольда (актер). 1934 – 1936 г. театр «Красный факел» Новосибирск (режиссер). 1935 – 1936 г. Академия кино (режис. факультет)» [там же]. «...работает в Мордовском театре драмы с 1938 года в качестве худ. рука и режиссера...Он является постановщиком почти всех мордовских спектаклей» [72. Л. 51].

В плане подготовки к празднованию 30-летия Великой Октябрьской Социалистической революции отдельным пунктом стоит творческий заказ засл. артисту МАССР Л. И. Воинову кантаты «...“Сказ о Мордовии” слова мордовского поэта Н. Эрка (тема кантаты: советская Мордовия)» [29. Л. 50].

В эту же юбилейную репертуарную программу (в рамках проведения Декады Мордовского искусства 1947 г.) под управлением Л. И. Воинова входят: «Фантазия» (мордовские темы); «Мордовия» (сюита); «Туян-туян» (мордовская песня); «Кштема» (мордовская пляска); «Вирь черес» (мордовская песня); «Лесные эскизы» (сюита в 6 частях); увертюра к опере «Сказка о попе и работнике его Балде»; сюита из балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Риголетто – фантазия» Верди; «Гопак» Ленца [29. Л. 51].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|---|---|--|----------|
| <p>40. Д<оверенность> № 3 от 02.09.1941 г. (доверенность действительна по 31 дек. 1941 г.).</p> <p>41. Д<оверенность> № 4 от 07.10.1941 г. (доверенность действительна по 31 дек. 1941 г.; на печати документа стоит аббревиатура Мордовский государственный театр оперы и балета. – Н. Д.)</p> | <p>«Настоящей доверенностью УПИ при СНК МАССР уполномочивает...Чемезова Леонтия Никитовича совершать от имени <i>Ансамбля оперы</i> все операции в Гос. банке СССР ...и заключать договора от имени <i>Мордовского Ансамбля оперы</i> (выделено мной. – Н. Д.)» [68. Л. 8].</p> <p>« Настоящей доверенностью УПИ при СНК МАССР уполномочивает...Чемезова Леонтия Никитовича совершать от имени <i>Республиканского государственного театра оперы</i> все операции в Гос. банке СССР...и заключать договора от имени <i>Республиканского государственного театра оперы</i> (выделено мной. – Н. Д.)» [68. Л. 8].</p> | <p>–</p> | <p>–</p> | <p>–</p> |
| <p>42. Документ, подтверждающий факт наличия Ансамбля оперы в МАССР в 1941 г. [68. Л. 16 – 17 (об.)].</p> | <p>Ансамбль оперы</p> | <p>«Маршрут Ансамбля по республике сентябрь (дата вычеркнута карандашом. – Н. Д.)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Краснослободск 2. Темников 3. Саров 4. Темлаг 5. Zubovo-Поляна 6. Ширингуши 7. Инсар 8. Ардатов» [68. Л. 16]. | <p>Репертуар</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. «Травиата» 2. «Риголетто» 3. «Евгений Онегин» 4. «Чио-чио-сан» 5. «Русалка» 6. «Кармен» 7. «Севильский цирюльник» 8. «Мазепа» 9. «Фауст» 10. «Демон» 11. «Аида» | <p>–</p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|--|
| – | – | – | 12. «Пиковая дама» 13. «Иван Сусанин» 14. «Паяцы» 15. «Запорожец за Дунаем» 16. «Корневильские колокола» 17. «Сильва» 18. Концерт вальсов 19. Патриотический концерт 20. «Холопка» 21. «Продавец птиц» 22. «Гейша» 23. «Свадьба в Малиновке (этот спектакль вписан карандашом. – Н. Д.)» [68. Л. 17]. | – |
| 43. Отчет о работе Темниковского оркестра народных инструментов [24. Л. 1 – 3]. | «...Темниковского оркестра народных инструментов, награжденного почетной грамотой президиума Верховного совета Морд. АССР ...» [24. Л. 2] | «Оркестр, существующий 24-й год, в своем составе на 1 января 1940 г. имел 45 человек, из которого играющие с основания его, т. е. с 1918 г. и оркестранты играющие по 10 – 15 лет. В большинстве же оркестр состоит и учащейся молодежи города Темникова» [24. Л. 2]. «За 1941 г. проведено: коллективных занятий оркестра – 170 Концертов и выступлений – 51... На 1 янв. 1942 г. состав оркестра – 29 человек» [24. Л. 3]. | Василенко – «Походный марш Красной армии» Прокофьев – «Гавот» Песни и марши Дунаевского, Покрасса, Блантера и др. Глинка – «Марш Черномора» Чайковский – сюита из балета «Лебединое озеро» Штраус – «Весенние голоса» (вальс) Шуберт – «Экосезы» Воинов – «Фантазия на мордовские темы» [24. Л. 2]. | Председатель коллектива оркестра – \diamond . \diamond . Мельников Худ. руководитель – Л. И. Воинов ²⁰ |

²⁰ «...с 1918 года руководит созданным им оркестром русских народных инструментов... Благодаря его настойчивой работе оркестр из самодеятельного коллектива вырос в Государственный оркестр с большой исполнительской культурой и богатым репертуаром» [67. Л. 13]. «Заслуженный артист МАССР... Им ведется большая творческая работа по созданию мордовского искусства, как композитор имеет не малые труды» [72. Л. 49]. О нем см. : 68. Л. 13.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|---|--|---|---|
| 1942 г. | | | | |
| 44. Состояние штата театра | Музыкально-драматический театр | Движение руководящего состава [22а. Л. 2]: Директор А. Л. Киселев ²¹ с окт. 1941 г. до 1 янв. 1942 г. Директор Л. Н. Чемезов ...по 15 нояб. 1942 г. И. О. директора с 16 нояб. 1942 г. по < число не внятно> 1942 г. И. Я. Ажоткин Директор Г. М. Презенцев с 1 янв. 1943 г. до 20 апр. 1943 г. Директор В. Л. Светкин с 20 апр. 1943 г. до с. п. <т. е. 1944 г.> Худ. руководитель А. А. Шорин до 16 июля 1942 г. Худ. руководитель И. Я. Ажоткин ²² с 16 июля 1942 г. по 25 авг. 1943 г. | | |
| 45. Характеристика на уполномоченного ГУРКа по МАССР от 19.06.1942 г. [69. Л. 2]. | Львов Михаил Львович «прибывший...по эвакуации...работает с января 1942 г. уполномоченным ГУРКа по МАССР...большой специалист в области музыкального и театрального искусства...является крупным специалистом по вокалу, ведет большую педагогическую работу в Мордовском музыкально-драматическом театре, принося огромную пользу в повышении квалификации ведущих вокалистов» [69. Л. 2]. | | | |
| 46. Характеристика на драматурга от 16.07.1942 г. [69. Л. 5]. | Коломасов Василий Максимович «...является одним из виднейших мордовских драматургов...написана комедия “Прокопыч”, поставленная Мордов. гос. театром. Принята к постановке в 1942 г. пьеса... “Свадьба”, которая будет показана на сцене муз.-драм. театра...При наличии тесной творческой связи с театром...может дать драматургические произведения с большим идейным и художественным достоинством» [69. Л. 5]. | | | |
| 47. Квалификационно-должностная характеристика ведущих артистов Мордовского муз.-драм. театра от 03.06.1942 г. [69. Л. 3 – 4]. | Колганов Степан Ильич «имеет звание заслуженного артиста МАССР...Из национальных кадров Колганов самая большая величина, удовлетворяющая серьезной профессиональной критике» [69. Л. 3]. Зеленский Александр Филиппович «...основное амплуа – комик – резонер. Большой опыт и выработанная профессиональная техника позволяют занимать в труппе ведущее положение не только в отношении комических ролей. Артист...зарекомендовал себя и как режиссер-постановщик» [69. Л. 4]. | | | |
| 48. Управление по делам искусств при СНК РСФСР 23.06.1942 г. [9. Л. 53]. | – | «Утвердить на 1942 г. следующий репертуар: Новые постановки 1. «Маскарад» Лермонтов 2. «12-я ночь» Шекспир... 7. «Свадьба» (мордовск.) Коломасов... 10. «Госка» Пуччини 11. «Сильва» Кальман | | |

²¹ «РСФСР г. Саранск 15 января 1942 г. № 062 Президиум Верховного Совета Мордов. АССР...Назначить начальником Управления при Совнарком МАССР...Киселева Александра Леонтьевича» [68. Л. 102].

²² Ажоткин Илья Яковлевич «окончил оперно-режиссерский факультет Ленинградской консерватории <1938 г., специальность режиссер оперы. На момент заполнения учетной карточки – художественный руководитель и режиссер Мордовской государственной оперы [68. Л. 165]>...Как режиссер-постановщик он показал себя в концерте – спектакле “Русь Богатырская”» [там же. Л. 12].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|---|---|---|---|
| - | - | 12. «Цыганский барон» Штраус 13. «Литова» (мордов. муз. драм. спектакль) Кирюков и Кириллов Переходящие с прошлых постановок ... 11. «Русалка» Даргомыжский 12. «Евгений Онегин» Чайковский 13. «Царская невеста» Римский-Корсаков 14. «Демон» Рубинштейн 15. «Севильский цирюльник» Россини 16. «Фауст» Гуно 17. «Травиата» Верди 18. «Риголетто» Верди 19. «Кармен» Бизе 20. «Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовский 21. «Холопка» Стрельников [см. : 9. Л. 53]. | | |
| 49. Начальнику Управления по делам искусств при СНК РСФСР <Н.> <Н.> Беспалову от 2 июля 1942 г. (начальника Управления искусств при СНК МАССР А. Л. Киселева) [9. Л. 46 – 46 (об.)]. | Подготовка Управлением по делам искусств ряда мероприятий к 25-летию Великой Октябрьской революции «задача которых отобразить средствами драматургии, музыки, изобразительных <ого> и хореографического искусства 25 лет Советского строя в Мордовии...» [9. Л. 46]. Отдельным пунктом ставится задача «3. восстановление мордовского ансамбля песни и пляски, как наиболее популярной формы художественного зрелища, пропагандирующего и внедряющего в быт лучшие образцы народного творчества» [9. Л. 46]. Запланированы и прорабатываются: первое – программа «Театрального трехдневника»: «а) первый мордовский музыкально-драматический спектакль “Литова” (музыка Кирюкова, текст Кириллова); б) мордовская пьеса «Свадьба» В. Коломасова и ...<текст пропущен в оригинале документа. – Н. Д.>; в) большой сводный концерт народной песни и пляски, а также оригинальных поэтов и композиторов [9. Л. 46 – 46 (об.)]. Второе – в творческом отчете предусмотрено отдельное положение по деятельности профессиональных работников Мордовского театра и выявлению дарований в республиканской самодеятельности (большие художественные выставки, выставки детского худ. творчества, концерты учащихся детских музыкальных школ, выступления в районных домах культуры и др.). В рамках организации мероприятий намечены: «7. Выпуск сборника мордовских песен (около 200), записанных и обработанных композитором Л. П. Кирюковым. 8. Участие в юбилейном сборнике, выпускаемом Мордовским научно-исследовательским Институтом истории, языка и литературы» [9. Л. 46 (об.)]. | | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|---|---|---|--|
| 50. Приказ № 9 Управления по делам искусств при СНК РСФСР от 9 марта 1942 г. | Об объединении оперного и драматического театров Мордовской АССР | «Рассмотрев <начальник УПИ при СНК РСФСР Н. Н. Беспалов.> предложение Управления по делам искусств при СНК Мордовской АССР поддержанное республиканскими организациями о создании музыкально-драматического театра приказываю: 1. Объединить оперный и драматический театры Мордовской АССР, создав из них один театр под наименованием “Государственный музыкально-драматический театр Мордовской АССР”» [9. Л. 49]. | | |
| 51. Приказ № 129 Управления по делам искусств при СНК РСФСР от 8 июня 1942 г. [9. Л. 55 – 56]. | В целях дальнейшего организационного укрепления учреждений искусства Мордовской АССР | «1. Для быстрой подготовки национальных театральных кадров создать при Государственном музыкально-драматическом театре труппу в количестве 15 человек, укомплектовав ее из числа наиболее даровитых участников художественной самодеятельности...2...принять необходимые меры к повышению творческого уровня Мордовского государственного ансамбля песни и пляски, укрепив его талантливыми национальными кадрами и использовав его как базу для пополнения оперного состава Государственного музыкального драматического театра национальными кадрами» [9. Л. 55]. Кроме задачи расширения штатов отдельными пунктами выделено: «4. Предложить начальнику отдела театров т. <>. <>. Мирингофу в ближайшее время доукомплектовать муз.-драмтеатр высоко квалифицированными исполнительскими кадрами, направив в театр в первую очередь артистов мордовской национальности, работающих в данное время в других театрах. 5. Командировать в Мордов. АССР для изучения творческого состояния театра и оказания необходимой помощи квалифицированного специалиста» [9. Л. 55 – 55 (об.)]. | | |
| 52. Характеристика на директора Мордовского республиканского концертно-эстрадного бюро от 23 мая 1943 г. [69. Л. 14] | Мордовское республиканское концертно-эстрадное бюро МАССР | Расширение сети (как в количественном, так и в качественном отношении) концертно-эстрадной деятельности за счет приглашения в республику выдающихся коллективов, мастеров искусства союзного подчинения. | – | Директор Александр Ильич Бенский (начал свою деятельность с июня 1942 г.) [см. : там же]. |
| 1943 г. | | | | |
| 53. Сообщение (копия) совету народных комиссаров РСФСР начальнику УПИ при СНК РСФСР Н. Н. Беспалову председателя СНК МАССР <В.> <В.> Ве- | Реорганизация республиканского музыкально-драматического театра | «Республиканское совещание национальных театров республик Поволжья и Приуралья отметило резкое отставание искусства МАССР и в частности национального театрального искусства. Совнарком МАССР намечает целый ряд мероприятий по дальнейшему развитию искусства республики. | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|
| <p>рендякина от 15 апр. 1943 г. [53. Л. 69].</p> | <p>–</p> | <p>I. Реорганизовать существующий республиканский музыкально-драматический театр, создав из него два театра:</p> <p style="padding-left: 40px;">1. Мордовский академический театр драмы 2. Мордовский театр оперы (выделено мной. – Н. Д.)</p> <p>При этом имеется в виду следующее: Мордовский академический театр драмы будет давать спектакли на мордовском и русском языках пока не назреют все условия для создания самостоятельного мордовского театра. <i>Работа оперного театра будет построена по примеру Татарского оперного театра</i> (выделено мной. – Н. Д.) в репертуаре которого имеются спектакли на русском и татарском языке.</p> <p>II. Театр оперы будет размещен в быв. Здании кинотеатра “Октябрь”, переданном Управлению по делам искусств и заводу № 583 для восстановления <здание находится в полуразрушенном состоянии и требует капитального> переоборудования его на кооперативных началах... На осуществление этого мероприятия просим ассигновать 400 тыс. рублей...</p> <p>III. На организацию и создание мордовской драматической студии при нашем театре отпущено 30 тыс. руб. Потребность выражается в 100 руб. Просим дополнительно ассигновать 70 тыс. руб.</p> <p>IV. В целях подготовки и пополнения оперы национальными кадрами создать с осени 1943 г. при Московской гос. консерватории Мордовскую оперную студию...</p> <p>VI. В целях обеспечения высококвалифицированной консультации и помощи в деле развития национального искусства республики, прикрепить для работы в Мордовии видного композитора и режиссера, которые выполняли бы одновременную работу по написанию опер и осуществлению постановки спектаклей» [53. Л. 69].</p> | | |
| <p>54. Управление по делам искусств при СНК МАССР от 16 окт. 1943 г. [22а. Л. 2].</p> | <p>В этом документе говорится об издании приказа о реорганизации муз.-драм. театра и об образовании раздельно театра драмы и Мордовского гос. театра оперы (В. Л. Светкин) [22а. Л. 2].</p> | <p>Движение руководящего состава муз.-драм. театра: Директор театра В. Л. Светкин Худ. руководитель <i>М. Г. Дысковский</i> с 25.08.1943 г. по 15.09.1944 г. Худ. руководитель <i>И. Я. Ажоткин</i> с 15.09.1944 г. Дирижер засл. арт МАССР <i>Л. С. Мандрыкин</i> Художник <i>Б. И. Росленко-Риндзенко</i> [см. сноску 19]. Балетмейстер <i>П. Н. Литони<-Чеботарев></i> [53. Л. 62 (об.)]. Зав. литературной частью <i>Н. Л. Иркаев</i> Композитор <i>Л. П. Кирюков</i> Концертмейстер <i>С. М. Железнякова</i></p> | | |
| <p>55. Выписка № 64 из Приказа УПИ при СНК МАССР от 16 окт. 1943 г.</p> | <p>–</p> | <p>«...4. Назначить художественным руководителем театра драмы заслуженного артиста МАССР Шорина А. А.» [11. Л. 184].</p> | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|----------|---|---|
| <p>56. Репертуарный план на 1943 г. [53. Л. 25].</p> | <p>Республиканский государственный музыкально-драматический театр МАССР</p> | <p>–</p> | <p>Новые постановки</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. «Горе от ума» А. Грибоедов 2. «Гроза» Н. Островский 3. «Гамлет» В. Шекспир 4. «Нашествие» Л. Леонов 5. «Жди меня» К. Симонов 6. «Синий платочек» В. Катаев 7. «Литова» /морд. муз. драма/ П. Кириллов, Л. Кирюков 8. «Последний выстрел» /морд. пьеса/ А. Куторкин 9. «Надежда Светлова» И. Дзержинский 10. «Ромео и Джульетта» Ш. Ф. Гуно 11. «Ламзурь» Л. Кирюков 12. «Дубровский» Э. Направник <p>Капитальное возобновление</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. «На дне» М. Горький 2. «Кавто брат» /на морд. яз./ П. Кириллов 3. «Прокопыч» /на морд. яз./ В. Коломасов 4. «Чио-чио-сан» Пуччини 5. «Демон» А. Рубинштейн 6. «Кармен» Ж. Бизе <p>Переходящие спектакли с 1942 г.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. «Русские люди» К. Симонов 2. «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьев 3. «В степях украины» А. Корнейчук 4. «12-я ночь» В. Шекспир 5. «Евгений Онегин» П. Чайковский 6. «Царская невеста» Римский-Корсаков 7. «Русалка» Римский-Корсаков 8. «Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовский 9. «Риголетто» Дж. Верди 10. «Травиата» Дж. Верди 11. «Тоска» Дж. Пуччини 12. «Фауст» Ш. Ф. Гуно 13. «Севильский цирюльник» Дж. Россини 14. «Корневильские колокола» Р. Планкетт [53. Л. 25]. | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | | | | | | | | | | | | | | |
|--|--|---|--------------------------|------------|---------------------|-----------|-----------------|-------------|--------------|--------------|-----------|-----------|----------------|--------------|--|------------|--|---|
| <p>57. Приказ № 1684 Управления по делам искусств при СНК РСФСР от 12 дек. 1944 г. [9. Л. 59 – 60].</p> <p>58. Правительственное сообщение зам. председателю СНК СССР Р. С. Землячке председателя СНК МАССР В. В. Верендякина от 05 окт. 1943 г. [53. Л. 56].</p> <p>59. Сообщение начальнику УПИ при СНК РСФСР Н. Н. Беспалову начальника УПИ при СНК МАССР А. Л. Киселева от 12 окт. 1943 г. [53. Л. 59 – 59 (об.)].</p> | <p>Организационные мероприятия по формированию и укреплению работ в системе учреждений искусства Мордовской АССР</p> <p>Музыкальное училище</p> | <p>«Имеются некоторые успехи в области подготовки и воспитания национальных театральных и музыкальных кадров: организованы в 1943 г. студии при Московском ГИТИСе, Саратовской гос. консерватории и при Мордовском театре оперы (выделено мной. – Н. Д.)» [9. Л. 59].</p> <p>«Для подготовки национальных театральных кадров в 1943 г. при Московском государственном Институте театрального искусства им. Луначарского и при Саратовской консерватории им. Собинова созданы мордовские студии с общим количеством слушателей 50 человек» [53. Л. 56].</p> <p>Планирование подготовки кадров. «На ваше отношение от 14 сентября 1943 г. за № 3883 – V – 3 УПИ при СНК Мордов. АССР сообщает: 1. Для подготовки остродефицитных кадров вокалистов и инструменталистов необходимо восстановить в г. Саранске ликвидированное в 1941 г. Мордовское музыкальное училище. Восстановление училища вызывается крайней необходимостью подготовки кадров вокалистов и особенно инструменталистов для мордов. гос. театра оперы, мордов. гос. филармонии и гос. ансамбля песни и пляски. Саранское муз. училище должно иметь след. классы: сольного пения, хорового пения, фортепиано, скрипки, альты, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета, гобоя, валторны, трубы, тромбона и баяна... Контингент приема на 1944 – 1945 г. ... распределить:</p> <table border="0" data-bbox="1041 1173 1780 1348"> <tr> <td>Сольного пения – 10 чел.</td> <td>Флейты – 6</td> </tr> <tr> <td>Хорового пения – 20</td> <td>Гобоя – 4</td> </tr> <tr> <td>Фортепиано – 20</td> <td>Кларнет – 6</td> </tr> <tr> <td>Скрипки – 10</td> <td>Валторны – 6</td> </tr> <tr> <td>Альты – 4</td> <td>Трубы – 6</td> </tr> <tr> <td>Виолончели – 6</td> <td>Тромбона – 6</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Баяна – 10</td> </tr> </table> <p>Весь контингент приема... 122 чел. Такое планирование подготовки кадров не создает пере-</p> | Сольного пения – 10 чел. | Флейты – 6 | Хорового пения – 20 | Гобоя – 4 | Фортепиано – 20 | Кларнет – 6 | Скрипки – 10 | Валторны – 6 | Альты – 4 | Трубы – 6 | Виолончели – 6 | Тромбона – 6 | | Баяна – 10 | | <p>–</p> <p>«...Кадры преподавательского состава...главным образом из числа высококвалифицированных артистов оркестра театра оперы:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Богатырев – быв. преподаватель по классу скрипки Саратовской консерватории 2. Денисенко – быв. преподаватель по классу валторны Свердловской консерватории 3. Лобанов – быв. преподаватель по классу контрабаса в Московской консерватории 4. Мандрыкин – главный дирижер театра, преподаватель по классу трубы 5. Альбова – преподаватель |
| Сольного пения – 10 чел. | Флейты – 6 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Хорового пения – 20 | Гобоя – 4 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Фортепиано – 20 | Кларнет – 6 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Скрипки – 10 | Валторны – 6 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Альты – 4 | Трубы – 6 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Виолончели – 6 | Тромбона – 6 | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Баяна – 10 | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|---|---|---|
| – | – | насыщение кадрами, а лишь обеспечит выпуск остро дефицитных вокалистов и инструменталистов не только для театров и муз. организаций МАССР, но и других областей и республик РСФСР...» [53. Л. 59 – 59 (об.)]. | | по классу флейты. Имеются преподаватели по некоторым другим классам» [53. Л. 59]. |
| 60. Директору Музгиза СССР Председателю комитета по делам искусств при СНК СССР <>. <>. Храпченко (в левом углу документа от руки вписано: д № 3 1/VI – 43) Управлением по делам искусств при СНК РСФСР [68. Л. 84]. | «Ставлю Вас в известность (начальник УПИ при СНК МАССР А. Л. Киселев)...мордовские народные песни издавались всего лишь один раз в 1929 г. и очень небрежно. С тех пор композитор Л. П. Кирюков проделал огромную работу по собиранию и обработке мордовских народных песен...Всего им собрано около 300 песен им подготовлен сборник, куда входят 80 песен, представляющих огромный интерес. В целях широкой популяризации мордовских народных песен, а также проведения исследовательской работы по написанию мордовской оперы и балета (выделено мной. – Н. Д.), УПИ при СНК МАССР просит Вас издать в 1943 г. сборник мордовских народных песен Л. П. Кирюкова» [68. Л. 84]. | | | |
| 1944 г. | | | | |
| 61. Приказ № 60 Управления по делам искусств при СНК РСФСР от 31.07.1944 г. [11. Л. 102 (об.)]. | Театры (оперы, драмы, кукольный, колхозно-совхозный) МАССР | «...максимально использовать площадки клубов разных ведомств г. Саранска и ближайших к городу населенных пунктов для устройства выездных спектаклей...чтобы ежемесячно давать каждому театру не менее 5 спектаклей» [11. Л. 102 (об.)]. | – | В. М. Коломасов (драматург) с 1944 г. зав. литературной частью [27. Л. 43]. |
| 62. Приказ № 1684 УПИ при Совнарком РСФСР от 12 дек. 1944 г. [9. Л. 59 – 60]. | «В работе УПИ при СНК Мордовской АССР имеются серьезные недостатки:... б) Слаба работа с драматургами по созданию пьес на мордовском языке, особенно на мокшанском наречии... ...4. Для оказания практической помощи в работе Мордовского КПИ регулярно направлять оперативных и творческих работников Управления УПИ при СНК РСФСР и ВТО. [9. Л. 59 – 59 (об.)]. | | | «...9. В оперном театре установить штатную должность литературно-музыкальной частью и зачислить на эту должность мордовского композитора <Л.> <П.> Кирюкова (выделено мной. – Н. Д.)» [9. Л. 60]. |
| 63. Приказ № 681 УПИ при Совнарком РСФСР от 27 июня 1944 г. [9. Л. 58]. | – | – | – | М. М. Толчинский переводится из Котласского театра Архангельской области в Мордовский |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|--|---|--|
| – | – | – | – | республиканский драматический театр на должность основного режиссера с 05.07.1944 г. <i>М. Ф. Зубэк</i> на должность актрисы. |
| 64. Мероприятия по улучшению работы театра драмы [27. Л. 156]. | Театр драмы | «I. В отношении подъема производственной квалификации творческого коллектива: а) организовать учебу в театре по следующим дисциплинам Для творческого состава: 1. Техника речи 2. Актерское мастерство 3. Ритмопластика 4. История театра 5. Литературный мордовский язык» [27. Л. 156]. | – | Для организации учебы назначить зав. учебной частью А. П. Дивеева [27. Л. 156; см. доп. 69. Л. 18]. |
| 65. УПИ при СНК МАССР. Документы о работе театров и концертных организаций [12. Л. 1 – 42 (об.)]. | <p>В справке директора театра В. О. Каренина председателю Совнаркома СССР <>. <>. Власову сообщается, что «творческий состав не был достаточно укомплектован в связи с разделением театра на самостоятельные единицы оперы и драмы...Запланировано 220 спектаклей на сумму 637.50 <тыс.> руб., выполнено 101 спектакль на сумму 554.74 тыс. руб. Невыполнение плана спектаклей объясняется отсутствием помещения для оперного театра, который был запланирован в 1944 г. ...1. ...Немедленное приведение театра в нормативный вид, необходимо капитальное переоборудование театра / отсутствие подсобных помещений для сцены без колосников и карманов. В театре очень холодно дров нет...» [12. Л. 1 – 2].</p> <p>Стенограмма совещания с работниками искусства при Совнарком МАССР от 13 окт. 1944 г., на которой описано «в дело 30/Х <19>44 г.», подтверждающая факт неготовности (помещения и артистических кадров) театра к открытию зимнего сезона [12. Л. 31 – 41].</p> <p><i>«Каренин:</i> ремонт театра на сегодня почти закончен, театр к открытию сезона готов, у нас только не совершенно топлива <театр не имеет ни одного кубометра дров ни для отопления самого театра, ни для актеров> и электроосвещение <я>... – нет лампочек. Кроме того у нас очень плохо дело обстоит с вопросом устройства актеров...у нас работники живут прямо при театре и если мы не предоставим квартиру...то зимний сезон открывать нель-</p> | | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|
| – | <p>зя... Существует мнение, что театр все работы должен производить частным путем, строительно-ремонтные материалы...рабочую силу...»²³ [12. Л. 31].</p> <p>«Светкин: ...в основном театр к открытию сезона готов...осталось бетонирование крыши...хочу остановится на вопросе...как мы откроем и будем проводить зимний сезон...</p> <p>Театр оперы. Солистов у нас 14 человек, вместо 23...по штатному расписанию...</p> <p>У нас среди актерского коллектива есть неплохие актеры, которые работают по 5 – 6 лет и...под угрозой 3 актера Монтанюк, Яшнов и Карпов...совершенно негде жить...когда к нам люди приезжали и жили по 3 месяца в театральном сыром помещении, не имея не малейших бытовых условий жизни. ...при таком составе людей мы зимний сезон провести не можем. Кроме того одно помещение театра ни коим образом не может удовлетворить малейшие требования коллектива театра...В этом помещении проводят работу два театра – драмы и оперный...оперному театру мешает работать драматический театр, драматическому...оперный..., а балету мешает работать и тот и другой» [12. Л. 31 (об.) – 32 (об.)].</p> <p>«Мандрыкин: ...война нас застала в Краснодаре и из нашего театра получилась небольшая группа, большая часть людей была взята в армию, некоторые...отошли от нашего коллектива...нет квартир...нет условий роста для актеров...</p> <p>...В смысле художественного состояния театра...Оркестр<a> у нас как такового нет...певцу приходится петь под пианино...ставить становится совершенно нечего...Утром назначается скажем опера “Черевички”, в обед (по причине болезни актера. – Н. Д.) “Кармен”, а к вечеру...другая вещь...работу театра остановить и его доорганизовать, а может быть даже реорганизовать...» [12. Л. 32 (об.) – 33 (об.)].</p> <p>«Председатель главного Управления по делам физкультуры и спорта (фамилия не указана, однако по дальнейшим выступлениям с докладами работников искусств употребляется фамилия <.>. <>. Жуковой. – Н. Д.): Если взять репертуар оперного театра, то он выглядит очень бедным...Я была в Мариинской МАССР и...сравниваю Мариинскую республику с Мордовской и получается чрезвычайно большая разница, там театр хорошо благоустроен, актеры не бегут, театром занимается республиканское правительство, а здесь наоборот. Здесь нет заботы о самом театре, и нечего говорить о заботе об актерах. Мордовская республика богата всем, у вас есть все, республика кругом в лесу, но в театре и у актеров нет ни поленья дров...» [12. Л. 34 – 34 (об.)].</p> <p>«Богданов: Театр находится в ужасном состоянии. Это не театр, а...колхозный скотный двор. Висят везде лоскуты,</p> | | | |

²³ Существуют отчетные сведения о деятельности театров оперы и драмы, а также частном приобретении материально-необходимых ресурсов для их работы в годы войны. В частности план доклада СНК МАССР [12. Л. 14 – 25], составленный рукописно от 27 окт. 1944 г. Возможно, это были подготовительные материалы выступлений в рамках одного и того же совещания, перенесенного по каким-либо конкретным причинам на ближайшие сроки – 13 октября. Изученные документы показывает, что темы докладов детально совпадают с задачами, выносимыми на обсуждение с работниками искусства. Отмечается: «Оформление спектаклей: “Русалка”, “Риголетто”, “Запорожец <за Дунаем>”, “Евгений Онегин”, “Травиата” и др. пришли в совершенную непригодность. В театре драмы были готовы спектакли: “На дне”, “Нашествие”, “Давным давно” <-> актерски готовы, а материально не оснащены.

На складе театра не было ни одного метра мануфактуры, ни одной доски и тесины и ни одного гвоздя. На рынке частным путем покупали одну доску за 70 руб. Дров не было совсем. Словом, материальные ресурсы театров за годы войны иссякли» [12. Л. 14 – 15].

«Колганов: Репертуар театров был составлен без учета реальных творческих и производственных возможностей театров...Производственно-финансовый план был построен с учетом двух помещений на II полугодие по 26 спектаклей для каждого...театра. Фактически же **к строительству** оперного театра до сих пор не приступали (выделено мной. – Н. Д.)» [12. Л. 15].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|---|---|---|
| – | <p>тряпки и к открытию сезона все эти дырочки и лоскутики зашиваются, чинятся...Следующий вопрос...костюмы...брюки с гимнастеркой..., а про сапог<и> не стоит и речи вести...кардинально никто вопросом работы театра не хочет заниматься»</p> <p>[12. Л. 34 (об.)]. «<i>Матанюк</i>: ...просто театр становится не похожий <им>...на самое культурное помещение» [12. Л. 35]. «<i>Русяков</i>: ...работа актеров не ценится. Наш театр много работал над пьесой “Литова” – национальная пьеса, мы его не плохо подготовили и зрители очень довольны этой постановкой, мы подготовили национальную пьесу “Несмеян и Ламзурь”, но...эти вещи на сцене не выступают (не ставятся. – Н. Д.)...Москва нам предлагает приехать...на смотр национальных театров с пьесой “Литова”, но у нас отсутствуют некоторые актеры, да плюс...нет средств...» [12. Л. 35 – 36 (об.)]. «<i>Ажоткин</i>: Меня уговаривают взять...художественное руководство оперного театра...там нет никаких условий для этого и кроме плохого там нет ничего...помещение под театр...не приспособлено. Нового помещения под театр мы требовать не можем при таком тяжелом положении в стране, в связи с войной, но приспособить здание театра, оборудовать – это можно сделать и нужно сделать, тем самым создать самые минимальные условия для работы... Где как ни в Мордовии заниматься развитием национальной культуры...театр серьезно занимался, упорно занимался и не плохо подготовил две мордовские пьесы – “Литова”, “Несмеян и Ламзурь”, но они почти не участвуют на сцене, это большой недостаток...надо учесть и во что бы то ни стало организовать коллектив театра заниматься творческим искусством...» [12. Л. 36 (об.) – 38]. «<i>Тингаев</i>:... Город Сталинград был не в таких тяжелых условиях...в одних рядах работали и защищали свой родной город актеры Сталинградских театров. В таких (ли. – Н. Д.) условиях находился и находится гор. Саранск... Нет, гор. Саранск не слышал ни одного взрыва бомбы, ни пулеметного выстрела... (многозначие принято по тексту. – Н. Д.)... Дать указание тов. <.>. <.>. Николаеву <i>предоставить клуб НКВД для театра</i>. Поручить тов. <.>. <.>. Агапову...вопрос в отношении <i>предоставления помещения пожарного ДЕПО для театра</i> (выделено мной. – Н. Д.)»²⁴ [12. Л. 38 – 41]. Докладная записка председателю СНК МАССР В. В. Верендякину, секретарю Обкома ВКП /б/ М. С. Титову с ознакомительными явками директоров театров драмы В. О. Каренина и оперы <В.> <Л.> Светкина от 3 авг. 1944 г. с четким изложением сути проблемы. «По имеющимся у нас сведениям нового здания оперного театра в этом году не будет. Артисты (особенно оперные), узнав об этом из разных источников, просят их освободить от работы, т. к. в существующем здании зимнего театра они окончательно лишатся голосов и в дальнейшем приобретут профнепригодность...</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ввиду того, что здание зимнего драматического театра капитально не ремонтировалось с 1911 г. – необходим в срочном порядке капитальный ремонт... 2. При условии, что мы приведем в порядок здание, оно все-таки по площади никак не будет соответствовать для работы на два коллектива, поэтому стоит остро вопрос о дополнительной площади для репетиционных работ и декорационного сарая. С этой целью мы ходатайствуем перед Вами о передаче помещения пожарного ДЕПО ОНО (не внятно. – Н. Д.) НКВД МАССР в наше распоряжение, разместив пожарную команду в помещении бывшего ТЭК по рабочему переулку» [12. Л. 42 – 42 (об.)]. | | | |

²⁴ Обратим внимание на то, что в выступлении Тингаева ничего не сказано о строительстве нового здания для театра оперы, но определенно речь ведется о передаче служебных помещений.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|--|---|--|
| <p>66. Выписка из постановления Совнаркома РСФСР от 6 июля 1944 г. (председатель СНК РСФСР А. Н. Косыгин, Управляющий делами СНК РСФСР Болдырев; за подписью зам нач. УПИ при СНК РСФСР Глина) [12. Л. 44]. В левом верхнем углу документа отписано «принять к исполнению...16/VIII – 44 г.» подпись С. И. Колганова.</p> | <p>–</p> | <p>Мероприятия по улучшению деятельности учреждений искусств РСФСР</p> | <p>«Обязать Архангельский, Калининский, Кемеровский, Орловский, Пензенский, Ростовский, Сталинградский, Тульский, Астраханский, Ярославский, Свердловский, Горьковской области, Московский, Омский, Саратовский, Смоленский, Ивановский, Иркутский облисполкомы, Краснодарский, Ставропольский, Приморский, Новосибирский Горисполкомы и Совнаркомы Мордовской (выделено мной. – Н. Д.), Северо-Осетинской, Удмуртской, Башкирской автономных республик – представить вновь открываемым учебным заведениям соответствующие учебные помещения и общежития» [12. Л. 44].</p> | |
| <p>67. Докладная записка начальнику УПИ при СНК РСФСР <А.> <Г.> Глина начальника УПИ при СНК МАССР С. И. Колганова от 17 авг. 1944 г. [12. Л. 44].</p> <p>68. Докладная записка председателю СНК МАССР В. В. Верендякину, секретарю Мордов. Обл. комитета ВКП /б/ М. С. Титову начальника УПИ при СНК МАССР С. И. Колганова (без даты. – Н. Д.) [12. Л. 50].</p> | <p>«О ходе подготовки к открытию в 1944 г. намеченного народно-хозяйственным планом Мордовского музыкального училища в г. Саранске» [12. Л. 44].</p> | <p>«Помещение для учебных занятий выделяется в здании Научно-исследовательского института...из шести – семи комнат полезной площади...» [12. Л. 44].</p> <p>«В 1944 г. УПИ при СНК РСФСР по нашей просьбе запланирована организация музыкального училища в г. Саранске с контингентом приема учащихся 60 чел. Отпущено средств на организацию и содержание училища 110 тыс. руб. Оно явится основным источником, откуда будем брать кадры артистов оркестра, хормейстеров и пианистов для республиканского театра оперы...» [12. Л. 50].</p> | <p>«Можно с полным основанием заверить УПИ при СНК РСФСР в том, что музучилище в г. Саранске в 1944 г. будет обязательно функционировать» [12. Л. 44].</p> | <p>«Директор<а> училища до сих пор нет и вряд ли в условиях г. Саранска мы его подберем. Просим в этом отношении оказать соответствующую помощь ...Педагогическими кадрами мы обеспечены по всем дисциплинам» [12. Л. 44].</p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|--|--|---|
| – | – | «Мероприятия по дальнейшему развитию» | | – |
| 69. Материалы сведений по улучшению и дальнейшему развитию творческой деятельности театров [12. Л. 52 – 53; 54] | Учреждения искусств МАССР (театры, муз. училище, худ. школа) | Первый вариант документа состоит из 16 пунктов: 1. Коренным образом перестроить творческую работу театров драмы и оперы... 2. До 1 сен. 1944 г. доукомплектовать театры и филармонию худ. рук. кадрами и творческими работниками... 3. До 1 сен. 1944 г. закончить отбор в мордов. драм. студию в г. Москве 25 чел. и оперную в г. Саратове 20 чел. 4. До 1 авг. 1944 г. закончить набор в восстанавливаемое Саранское уч-ще, обратив особое внимание на организацию подготовки музыкантов... 5. Провести...в ноябре – декабре Республик. выставку изобр. искусства | Второй вариант ²⁵ – из 9 пунктов: 1. Закончить работу по созданию и постановке 1-го мордовского балета, а в 1945 г. двух мордовских опер (на мокш. и эрз. языках) и двух драм. спектаклей (отв. Колганов) 2. Организовать <i>регулярное проведение лекций</i> для партийного актива и <i>интеллигенции города по русскому и западноевропейскому театру и драматургии</i> (нет лекций по рус. и западноевроп. музыке как в предыдущем документе. – Н. Д.) 3. К 20 дек. 1944 г. (изменена дата, в предыдущ. до 1 дек.. – Н. Д.) закончить <i>строительство здания оперного театра...</i> 4. До 1 авг. 1944 г. закончить <i>ремонт здания драм. театра...</i> | – |

²⁵ Сравнивая планируемый перечень мероприятий второго документа, относительно первого, следует отметить о произошедшей детальной и качественной доработке отдельных положений: организовать регулярные лектории для партийного архива и интеллигенции города, хотя об этих группах ничего не упоминается в предыдущем документе. Внесены некоторые изменения по датам организации строительных работ, поэтому важнее всего подчеркнуть то значение в расстановке акцентов реализуемого поля проблематики, которое принципиально отличается от первичного источника информации. Если в первом документе приоритеты выстраиваются в рамках последовательных и ступенчатых преобразований в области задач самой творческой деятельности: 1. Коренное переустройство работы театров; 2. Доукомплектование театров и филармонии худ. руководящими и творческими работниками; 3. Окончательный отбор в драматическую (г. Москва) и оперную (г. Самара) студии; 4) Организация и подготовка музыкантов и 5) Проведение выставки изобразительного искусства, то во втором документе эти позиции «опускаются» и в первую очередь ставится решение вопросов материального обеспечения и ресурсного оснащения театров, которые необходимы для их качественной (финансово-производственной) работы на стационаре.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--------------|---|---|---|
| – | – | <p>6. Закончить в 1944 г. работу по созданию и постановке первого морд. балета, в 1945 г. двух мордовских опер (на мокш. и эрз. языках) и двух драм. спектаклей (отв. С. И. Колганов).</p> <p>7. До 15 июля 1944 г. организовать при УПИ для проведения лекций лекторий по русскому и западноевропейскому театру и драматургии, по русской и западноевропейской музыке (отв. С. И. Колганов).</p> <p>8. До 1 дек. 1944 г. закончить строительство здания оперного театра (отв. <. <. Щетинин, <. <. Дьяченко и С. И. Колганов)</p> <p>9. До 1 авг. 1944 г. закончить ремонт здания драматического театра (отв. <. <. Щетинин, <. <. Дьяченко и С. И. Колганов)...(выделено мной. – Н. Д.) [12. Л. 52 – 53].</p> | <p>5. До 15 сент. закончить ремонт общежития работников искусств...</p> <p>6. До 15 июля 1944 г. выделить помещение восстанавливаемого муз. училища...</p> <p>7. До 15 июля 1944 г. выделить для работников искусств из городского жилого фонда 15 квартир...</p> <p>8. ...1000 кубм дров для отопления театра и квартир работников искусств...</p> <p>9. Изготовить до 1 окт. 1944 г. на предприятиях наркоммestропрома для сцены 50 стильных хромовых сапог, 30 пар туфель и 20 пар шерстяных костюмов и платья...</p> <p>[12. Л. 64 (дана нумерация страниц по старой подшивке, вместо Л. 54. – Н. Д.).]</p> | – |
| <p>70. Пятилетний план развития искусства Мордовии 1944 – 1948 (дата от декабря 1943 г. пробита подшивкой и едва читаема. – Н. Д.) [53. Л. 80 – 82].</p> <p>«Титульный список кап. строительства по пятилетнему плану учреждений искусства МАССР» см. [там же. Л. 85].</p> | Театры МАССР | <p>Начальником УПИ при СНК МАССР А. Л. Киселевым подчеркивается, что в течение 1944 – 1948 гг. должны быть проведены такие мероприятия, которые бы способствовали дальнейшему успешному развитию театрально-драматического искусства,</p> | <p>«1.Создание на базе существующего объединенного русского и мордовского театра драмы двух театров: мордовского республиканского академического театра драмы и русского республиканского государственного театра драмы с</p> | – |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|----------|---|--|----------|
| <p>Более подробно документы по строительству учреждений искусства МАССР см. :</p> <p>✓ По театру оперы</p> <p>1) «О строительстве и ремонте зданий в системе УПИ при СНК МАССР» от 16 окт. 1944 г. [12. Л. 10 – 10 (об.)]</p> <p>2) Докладная записка²⁶ С. И. Колганова от 27 мая 1944 г. [12. Л. 63 – 63 (об.)].</p> <p>3) Постановление СНК Союза ССР от ноября 1944 г. [12. Л. 11 – 11 (об.)].</p> <p>4) Правительственное сообщение председателю СНК РСФСР <>. <>. Власову начальника УПИ при СНК МАССР С. И. Колганова [12. Л. 6 – 6 (об.)].</p> <p>5) Докладная записка²⁷ в Мордов-</p> | <p>–</p> | <p>оперного и хореографического искусства Мордовии.</p> <p>«IV Учебные заведения и подготовка кадров ... в 1944 г. – 1947 г. вопросу подготовки кадров д. б. уделено особое внимание. Часть кадров д. б. подготовлена в художественных ВУЗах Москвы и Ленинграде, а часть (средней квалификации) на месте.</p> <p>1. В 1944 г. создать при Московском хореографическом училище балетную студию на 25 человек (выделено мной. – Н. Д.).</p> | <p>базой в г. Саранске. Для этой цели необходимо в 1945 г. построить специальное театральное помещение для мордовского академического театра драмы на 700 мест. Существующее малоприспособленное здание, занимаемое государственным объединен. Мордов. и русским театром драмы реконструировать в 1946 г. на 800 мест и передать его республиканскому театру драмы.</p> <p>2. работу республиканского театра оперы строить по принципу объединенных русского и мордовского</p> | <p>–</p> |

²⁶ Здесь начальником УПИ при СНК МАССР С. И. Колгановым сообщается, что Обл. комитетом ВКП /б/ и Совнаркомом МАССР выносятся решение «о переоборудовании бывшего здания кинотеатра “Октябрь” под республиканский театр оперы...на строительство театра оперы отпущено 1.400.00 рублей» [12. Л. 63]. В целом в документах допускаются разночтения. Идут сплошные интерпретации, невзирая на сроки и даты (1944 г. / 1945 г.): от реконструкции (причем абсолютно не подлежащего статусу культурного учреждения пожарного ДЕПО) и переоборудования / преобразования (клуба НКВД, кинотеатра «Октябрь») до строительства нового учреждения искусства для оперы. Последнее достаточно часто подменяет три предыдущие версии. Ясно только одно, что в Мордовии до 1944 г. не было самостоятельного здания для полноценного функционирования оперы. «В целях оказания практической помощи учреждениям искусств МАССР необходимо: 1) Совнаркому Мордов. АССР: 1) Немедленно переключить все транспортные средства, рабочую силу и местные строительные материалы с заканчивающегося строительства Саранского моторо-ремонтного завода на строительство оперного театра, не существующего в 1943 – 44 гг.» [12. Л. 6]. Это свидетельствует о том, что на местах, исходя из специфики вопроса и на законодательном уровнях, прорабатывались различные варианты решения проблемы. Однако все они, так или иначе, имеют один и тот же источник происхождения: «1. Проверить выполнение постановления СНК МАССР и Бюро Обкома ВКП /б/ от 28 августа 1943 г. по вопросу строительства оперного театра, обязать соответствующие организации принять все меры к тому, чтобы они срочно приступили к строительству оперного театра. Строительство театра оперы решает вопрос о приобретении настоящего театральное здания для столицы Мордовской АССР города Саранска и создания главного условия для дальнейшего расцвета драматического и оперного искусства Мордовии» [12. Л. 64].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|----------|---|---|----------|
| <p>ский Обком ВКП /б/ /Отдел агитации и пропаганды/ начальника УПИ при СНК МАССР С. И. Колганова (основание: Постановление XVIII пленума Мордов. Обкома ВКП /б/ от 5 июля 1944 г.) [12. Л. 9 – 9 (об.)].</p> <p>✓ Музыкального училища</p> <p>1) Докладная записка <в дело С. И. Колганову; получено 17.05.1944 г. № 2025>. СНК МАССР <.>. <.>. Бобкову, Мордов. Обл. комитет ВКП /б/ <М.> <С.> Титову [12. Л. 13 (этот же документ подшит в дело на Л. 65)].</p> | <p>–</p> | <p>2. Восстановить в г. Саранске (базу. – Н. Д.) музыкально<го> училища (вокальное и инструментальное отделения).</p> <p>3. В 1946 г. построить в г. Саранске здание музыкального училища.</p> <p>4. Организовать детские муз. школы: в 1944 г. в Рузаевке, в 1945 г. в Краснослободске, в 1946 г. в гг. Ардатове и Темникове...</p> <p>V Художественная самодеятельность</p> <p>1. Оборудование районных домов культуры и клубов... в дома народного искусства.</p> <p>2. Ввести во всех районах штат инспекторов по худ. самодеятельности, работающих под руководством райисполкомов и Управления по делам искусств при СНК МАССР.</p> <p>3. В 1945 г. приспособить одну из зданий г. Саранска под республиканский Дом народного творчества...» [12. Л. 81 (об.)–82].</p> | <p>театра оперы. Для этого необходимо пополнить театр национальными кадрами творческих и худож.-руководящих работников с таким расчетом, чтобы в репертуаре театра были русские и мордовские оперные и балетные спектакли.</p> <p>Для...дальнейшего творческого роста оперного театра, необходимо закончить 1 мая 1944 г. реконструкцию здания театра оперы.</p> <p>3. Создать в 1945 г. Мордов. колхозный театр для художественного обслуживания мордовского населения в с. Чамзинка.</p> <p>4. Построить в 1947 г. в крупнейшем жел<езно>дор<ожном> узле и городе Рузаевка городской театр на 600 мест.</p> <p>5. Приспособить в 1944 г. одно из зданий города для республиканского театра кукол на 400 мест...</p> <p>II Музыка</p> <p>В области развития мор-</p> | <p>–</p> |

²⁷ В этом документе отсутствует дата. Однако действительность документа подтверждают важные сведения: на основании представленной сводной сметы, включающей проработку вопроса количества рабочей силы, материалов и транспорта, необходимых для строительства первой очереди театра («с 15 июля 1944 г. приступить к строительству оперного театра и закончить в 1944 г. строительство первой очереди» [12. Л. 9 (об.)], СНК МАССР выносит постановление от 21/XI – 44 г. [см. там же].

Второй вариант точно такой же докладной записки с исправлениями подшит в этом же архивном материале на Л. 46 – 47 (об.), но датирован, судя по всему, позже от 26/VII – 44 г.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|---|--|---|----------|
| <p>Более подробно документы по коренному улучшению деятельности учреждений искусства МАССР см. :</p> <p>1) Председателю Совнаркома РСФСР < >. < >. Власову начальника УПИ при СНК МАССР С. И. Колганова [12. Л. 5 – 7 (об)].</p> <p>2) Мордовский Обком ВКП /б/ /Отдел агитации и пропаганды/ Докладная записка начальника УПИ при СНК МАССР С. И. Колганова от 27 нояб. 1944 г. [12. Л. 7 – 8].</p> <p>3) Секретарю Мордов. Обкома ВКП /б/ В. П. Петушкову, председателю ЦК ВКП /б/ < >. < >. Горбункову Докладная записка начальника УПИ при СНК МАССР С. И. Колганова от 27 мая 1944 г. [12. Л. 62 – 64 (об.)].</p> <p>4) Докладная записка председателю СНК МАССР В. В. Верендякину, секретарю Обл. комитета ВКП /б/ <М.> <С.> Титову начальника УПИ при СНК МАССР С. И. Колганова от 23 февр. 1944 г. [12. Л. 68 – 68 (об.)].</p> | <p>–</p> <p>План-проект работы театров драмы и оперы</p> | <p>«...е) для улучшения качества подготовки художественно-творческих кадров поднять уровень учебно-педагогической работы в учебных заведениях республики...</p> <p>5. Добиться в течение 1945 г. предоставления помещений всем учебным заведениям» [12. Л. 5].</p> <p>«...3. Проект предусматривает пополнение коллективов театров оперы и драмы...из числа окончивших высшие специальные музыкальные и театральные учебные заведения» [12. Л. 7 (об.)].</p> | <p>довской музыки сделаны лишь первые серьезные шаги. Дальнейшее развитие музыки должно идти по линии:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Широкой популяризации творчества великих русских и западноевропейских композиторов 2. Дальнейшего развития оперной и балетной музыки на основе освоения классического наследия русской музыкальной культуры. 3. Создание симфонической и камерной музыки... <p>...3. В 1945 г. создать симфонический оркестр</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. В течение 1944 – 47 гг. написать 4 мордовские оперы, два балета, две симфонии и шесть драматических спектаклей на мордовском языке. 5. Издать в 1944 – 45 гг. два сборника мордовских песен (мокш. и эрз.). 6. Довести в 1947 г. число концертных бригад при Филармонии, обслуживающих периферию до 10. | <p>–</p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|
| – | – | – | <p>III Изобразительное искусство</p> <p>1. Открыть в 1945 г. в г. Саранске картинную галерею...</p> <p>...3. Создать в 1945 г. студию на 15 чел. для обучения талантливой молодежи изобразительному искусству</p> <p>4. Построить в 1945 г. в г. Саранске худож. мастерские для студии и работы художников и скульпторов.</p> <p>VI. Декада Мордовского искусства в Москве...</p> <p>...наметить проведение декады...в 1946 г.»</p> <p>[12. Л. 80 – 82].</p> <p>«а) необходимо разработать комплекс мероприятий по созданию нового национального репертуара мордовскими драматургами, композиторами и поэтами филармонии; усилить работу по переводу лучших произведений русской советской драматургии</p> <p>б) разработать трехлетний план переводов и издания их на мордовском языке /эрз. и мокш. наречии/ пьес русской и западноевропейской классической драматургии»</p> <p>[12. Л. 5].</p> | – |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|--|---|
| – | – | – | <p>«1. ...Штатное расписание театров 3-й группы не позволяет иметь полуторный состав труппы, необходимый осуществления на сцене произведений с большим составом действующих лиц. В планах работы театра на 1945 г. предусмотрено создание и осуществление спектаклей небольшого масштаба и поэтому серьезно ставится вопрос о переводе театров из 3-й группы во 2-ю группу (выделено мной. – Н. Д.).</p> <p>Кроме того, 2-я группа театров позволит укомплектовать коллективы более квалифицированными руководителями и артистическими кадрами, не говоря уже о том, что имеющиеся сейчас кадры нами будут постоянно закреплены в театрах Мордовской АССР» [12. Л. 7].</p> <p>«...5. Из 295 работников²⁸ (выделено мной. – Н. Д.) искусств МАССР, числя-</p> | – |

²⁸ В другом документе: «В Мордовской АССР по состоянию на 25 мая <1944 г.> имеется четыре театра: Мордовский государственный театр драмы, Мордовский государственный театр оперы, Республиканский колхозный театр и Государственный театр кукол. Кроме того имеются два крупных коллектива Мордовский государственный Ансамбль песни и пляски, Темниковский оркестр народных инструментов и четыре бригады эстрадного типа при Мордовской гос. филармонии. Республика имеет также Детскую музыкальную школу и Детскую художественную школу. Всего работников искусств, находящихся в ведении УПИ при СНК МАССР насчитывается в количестве 219 чел. /не считая писателей и художников/. Это большая армия работников искусств представляет для Мордовии большую политическую и художественную ценность...Кроме того работники искусств являются с...времен гражданской войны культурными шефами РККА» [12. Л. 62].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|
| – | – | – | <p>щихся на 15 ноября 1944 г. ...Проект предусматривает строительство жилого дома для работников искусств на 70 квартир. Причем этим строительством мы решаем и вторую...задачу – размещение в нижнем этаже этого здания ССП МАССР, ССХ МАССР, детской музыкальной школы, детской художественной школы и Мордовского отделения Всероссийского театрального общества...</p> <p>...7. До войны Республиканский театр оперы и...драмы работали в одном помещении...лишь с разницей, что они в одно время не работали / когда занимал помещение театр драмы...оперный театр находился на гастролях в других городах Союза и наоборот/. Начиная с 1941 г. оба театра стационарировались. Работа в одном помещении одновременно двух коллективов стала невозможна»²⁹ [12. Л. 7 (об.)].</p> | – |

²⁹ Приведем некоторые выдержки из материалов документов по содержанию старого театрального здания и его сцены. «Здание для зрелищного предприятия совершенно не приспособлено. Сценическая площадка по размерам слишком мизерна, подсобных помещений нет, репетиционные помещения отсутствуют. Словом, в этом здании нормальная работа даже одного театра невозможна...» [12. Л. 7 (об.)]. И другое более конкретное сообщение: «Сценическая коробка этого здания не дает возможности ставить спектакли большого масштаба, а если они иногда и ставятся, то получается от этого убогое впечатление. На мизерной площадке идет сплошная толкотня. Здание сырое, холодное, несмотря на все меры, которые принимаются ежегодно по утеплению, многие артисты за зимний период теряют и пор-

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|---|---|----------------|-----|---------|------------------|-----|------|--------------------|----|------|--------------|----|----------------|----------------------------|------|----------------------------|----------|-----------------------------|---|------------------------|---------|-----------------------|------------------|--|----------|
| <p>71. Краткая характеристика работы театров и концертных организаций МАССР с 1 янв. 1944 г. по 10 янв. 1945 г. [12. Л. 3 – 4 (об.).]</p> <p>72. Титульный лист <приложение> предприятий и организаций УПИ (документ составлен за подписью зам. нач. УПИ при СНК РСФСР <>. <>. Глина) [9. Л. 52].</p> <p><i>Более подробно документы по производственно-финансовым показателям деятельности учреждений искусства МАССР см. : Производственно-финансовый план по искусству на 1944 г. (приложение № 2) УПИ при СНК РСФСР (зам нач. УПИ РСФСР <>. <>. Глина) [9. Л. 53].</i></p> | <p>Учреждения искусств МАССР</p> | <p>«Сеть учреждений искусств (выделено мной. – Н. Д.):</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Государственный мордовский театр оперы; 2. Государственный мордовский театр драмы; 3. Государственный театр кукол; 4. Государственный колхозно-совхозный театр 5. Мордовская государственная филармония, в состав которой входят: <ol style="list-style-type: none"> а) Мордовский гос. ансамбль песни и пляски б) Темниковский оркестр народных инструментов в) Четыре бригады эстрадного типа /<>. <>. Морзова, <>. <>. Павлова, <>. <>. Уриса, <>. <>. Петрова/ 6. Детская музыкальная школа. 7. Детская художественная школа. 8. Саранское музыкальное училище» [12. Л. 3]. <p>1944 г. Театры тариф. группа</p> <table border="0"> <tr> <td>1. Театр Оперы</td> <td>III</td> <td>Саранск</td> </tr> <tr> <td>2. Драматический</td> <td>III</td> <td>-//-</td> </tr> <tr> <td>3. Кукольный театр</td> <td>IV</td> <td>-//-</td> </tr> <tr> <td>4. Колхозный</td> <td>IV</td> <td>Краснослободск</td> </tr> </table> <p>1945 г. Концертно-эстрадное бюро</p> <p>1946 г. Филармония III Саранск</p> <p>в т. ч. коллектив</p> <table border="0"> <tr> <td>1. Ансамбль песни и пляски</td> <td>-//-</td> </tr> <tr> <td>2. Оркестр народ. инструм.</td> <td>Темников</td> </tr> <tr> <td>3. Музеи, картинные галереи</td> <td>Z</td> </tr> </table> <p>(далее нарушение нумерации, вместо 4 стоит 5 и т. д. – Н. Д.)</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. Дом народного творчества Саранск 5. Учебные заведения <table border="0"> <tr> <td>1. Музыкальное училище</td> <td>Саранск</td> </tr> <tr> <td>2. Детская муз. школа</td> <td>-//- [9. Л. 52].</td> </tr> </table> | 1. Театр Оперы | III | Саранск | 2. Драматический | III | -//- | 3. Кукольный театр | IV | -//- | 4. Колхозный | IV | Краснослободск | 1. Ансамбль песни и пляски | -//- | 2. Оркестр народ. инструм. | Темников | 3. Музеи, картинные галереи | Z | 1. Музыкальное училище | Саранск | 2. Детская муз. школа | -//- [9. Л. 52]. | | <p>–</p> |
| 1. Театр Оперы | III | Саранск | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2. Драматический | III | -//- | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3. Кукольный театр | IV | -//- | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 4. Колхозный | IV | Краснослободск | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1. Ансамбль песни и пляски | -//- | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2. Оркестр народ. инструм. | Темников | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3. Музеи, картинные галереи | Z | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1. Музыкальное училище | Саранск | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2. Детская муз. школа | -//- [9. Л. 52]. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

тят голоса. Репетиционные работы проходят в сплошном хаосе – в одном углу этого маленького помещения – поют, в другом – танцуют, в третьем строят декорации, в четвертом шьют костюмы и т. д. Словом во время репетиции творческий работник вместо того, чтобы сосредоточиться на сценической задаче – только нервничает. Для зрителей, кроме неудобств, это помещение также ничего не представляет...» [12. Л. 63]. Обратим внимание на то, что новые требования по созданию соответствующих нормам производственных условий предусматривают работу театров оперы и драмы, однако и они не учитывают специфики балетной сцены.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|----------|---|---|---|
| <p>73. Проект постановления СНК СССР (№ и дата отсутствуют. – Н. Д.) от ноября 1944 г. [12. Л. 11 – 11 (об)].</p> | <p>–</p> | <p>«Совет народных комиссаров СССР постановляет: 1. В целях обеспечения дальнейшего творческого роста и развития мордовского театрального и музыкального искусства обязать Комиссии по делам искусств при СНК ССР /тов. Храпченко/:</p> <p>а) перевести с 1 января 1945 г. Мордов. гос. театр драмы и Мордов. гос. театр оперы из 3-й группы во 2-ю группу;</p> <p>б) из числа окончивших специальные театральные и музыкальные заведения, направить в 1945 г. в распоряжение УПИ МАССР – 15 чел. артистов оперы и 13 чел. артистов драмы» [53. Л. 11].</p> | <p>«Ввиду того, что ведущие театры Мордовской АССР относятся к 3 группе, они не в состоянии развернуть по настоящему творческую работу и создать высокохудожественные во всех отношениях спектакли. Мордовская АССР испытывает нужду в квалифицированных артистических кадрах» [12. Л. 11].</p> <p>«...3. В целях улучшения производственных и жилищно-бытовых условий работников искусств, предложить СНК МАССР:</p> <p>а) закончить строительство оперного театра в 1945 г. ...» [53. Л. 11].</p> | <p>–</p> |
| <p>74. План доклада С. И. Колганова на СНК МАССР от 27 октября 1944 г. (весь документ составлен рукописно. – Н. Д.) [12. Л. 14 – 25].</p> | <p>–</p> | <p>«Просим утвердить следующий репертуар:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Несмеян и Ламзурь 2. Демон 3. Лакме 4. Дубровский 5. Царская невеста 6. Моро ратордо (Дана) <p>Окончательно утвержден репертуар до конца 1944 г.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Несмеян и Ламзурь 2. Демон 3. Дубровский | | <p>«Основными причинами к невыполнению плана... являются: 1. Планирование на каждый театр 26 спектаклей в месяц. Тогда как фактически они могут дать в одном помещении только по 15 спектаклей...» [12. Л. 20 (об.)].</p> <p><i>«По линии творческой работы</i></p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|--|---|--|
| – | – | 4. Царская невеста 5. Моро ратордо (Дана) ³⁰ <i>Что осуществлено:</i> 1. Евгений Онегин капит. возобн. 2. Несмеян и Ламзурь 3. Травиата капит. возобн. 4. <Флория> Тоска – частично 5. Севильский цирюльник капит. возобн. 6. Сильва – частично <i>Что сейчас идет в театре оперы и пойдет в ближайшее время:</i> 1. Евгений Онегин 2. Севильский цирюльник 3. Травиата 4. Кармен 5. Корневильские колокола 6. Чио-чио-сан 7. Литова 8. Несмеян и Ламзурь | | ...Надо поставить первый мордовский балет “Дана”. Надо укомплектовать оркестр и пополнить состав солистов. Надо осуществить 2 нац. / оперу (так в тексте. – Н. Д.) но обязательно на современную тему “Радость”/ ...Надо пойти по линии... создания монументальных большого плана музыкальных и оперных произведений (выделено мной. – Н. Д.)» [12. Л. 24; доп. по кадрам см. : там же. Л. 21 – 23 (об.)]. |

³⁰ Второе слово в названии произведения дается по-разному, чаще всего с заглавной буквы Ратордо. В другом производственном плане [12. Л. 27 – 28 (об.)] находим: «5. **Для театра оперы были утверждены:** 1. Несмеян и Ламзурь 2. Мазепа 3. Майская ночь 4. Князь Игорь 5. **Тщетная предосторожность** (выделено мной. – Н. Д.)». И далее: «6. **Исходя из производственной необходимости просим изменить** репертуар<ный> план следующими <произведениями>: 1. Несмеян и Ламзурь 2. Демон 3. Лакмэ<е> 4. Дубровский 5. Царская невеста 6. **Моро Ратордо (Дана)** (выделено мной. – Н. Д.)» [12. Л. 27 (об.)]. Следовательно, впоследствии в репертуарной программе театра оперы балет «Тщетная предосторожность» был заменен на национальную тему и сюжет произведения «Моро Ратордо» (или «Дана»). И наконец, синхронизируя разрозненные факты в нормативных документах по делопроизводству театра оперы, укажем на самые важные обстоятельства единой исторической линии репертуарной политики МАССР.

Первое подтверждение о культурно-историческом факте несостоявшегося в системе театрального репертуара балетного произведения находим в источнике «О состоянии творческих дел Республиканского оперного театра и учреждений культуры Мордовии» от 27 мая 1944 г. [12. Л. 60 – 60 (об.)]. «3. **Репертуар театра был составлен без учета нотного музыкального материала** и, когда встал **вопрос об осуществлении** таких произведений как: “Тщетная предосторожность”, “Майская ночь”...вдруг выяснилось, что **у театра нет ни оркестровок, ни клавиров**» (выделено мной. – Н. Д.)» [12. Л. 60].

Второе – Приказ № 1684 УПИ при Совнарком РСФСР от 12 декабря 1944 г. [9. Л. 59 – 59 (об.)]. «Репертуарный план 1944 г. не выполнен. Из запланированных 6 новых постановок в оперном театре осуществлена только одна – “Несмеян и Ламзурь” и два спектакля возобновлены капитально» [9. Л. 59].

Третье – «Краткая характеристика о работе театров...» от 22 декабря 1944 г. [12. Л. 3 – 4 (об.)]. «Управление по делам искусств при СНК РСФСР утвердило для этого <оперы> театра **6 новых постановок** и 11 постановок, переходящих с прошлых лет («Переходящий репертуар утвержден УПИ при СНК РСФСР / приказ № 117 от 3/II – 44 г.» [12. Л. 61]. – Н. Д.). Из них 5 русских опер, 5 классических иностранных опер, одна опера на современную тему, 2 балетные постановки, первый муздрам. спектакль “Литова”, первая мордовская национальная опера “Несмеян и Ламзурь”. *От постановок опер “Князь Игорь”, “Майская ночь”, “Мазепа” и балета “Тщетная предосторожность” пришлось отказаться за недостаточностью оркестра, необходимых оформительских средств и непригодностью для этих постановок сценической площадки* (выделено мной. – Н. Д.)» [12. Л. 3 (об.)].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|
| – | – | <p>9. Риголетто <i>Что пойдет до конца года:</i> 1. Вместо Дубровского “Лакме” 2. Демон 3. Запорожец <за Дунаем> 4. Русалка 5. Царская невеста к 27 годовщине 6. Фауст 7. Мордовский концерт к 10-летию МАССР (выделено мной. – Н. Д.)» [12. Л. 16 – 16 (об.)]</p> <p>«Репертуар театра драмы ... Что окончательно утверждено: 1. Вместо Любви Яровой – Так и будет 2. Вместо “Радость”³¹ и Последнего выстрела – Норов-ава <Норов-ава ол вечкема (на эрз. языке), к 10-летию МАССР> 3. Вместо инженера Сергеева – “Поединок” 4. Вместо Горе от ума – “Вишневый сад” 5. Вместо Мещан – Пигмалион 6. Женидьба Белугина 7. Правда хорошо, а счастье лучше 8. Алеша Пешков» [12. Л. 17 – 17 (об.)] [доп. по театру драмы см. : там же Л. 17 – 18]</p> <p>«Замечания по репертуару театров 1. В оперном театре мало произведений русских композиторов. 2. Мало выпущено премьер ввиду того, что время и средства отдали на постановку первой морд. оперы “Несмеян и Ламзурь”... 4. ...сохранить в репертуаре пьесы “Литова” и “Несмеян и Ламзурь”... чтобы они шли систематически.</p> | | – |

³¹ В другом документе по планированию и утверждению репертуаров театров драмы и оперы находим: «...Сняты с репертуара были: 1. Радость – переделана на оперу...» [12. Л. 27]. Таким образом, важно подчеркнуть движение творческой эволюции в становлении данного театрального произведения: от драматического произведения к оперному.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|--|--|---|
| – | – | 5. В дальнейшей работе следует пойти по линии создания крупных оперных произведений на современную тему (выделено мной. – Н. Д.)...» [12. Л. 19]. | | – |
| 75. Производственно-финансовый план [12. Л. 26]. | – | <p><i>Мордовский государственный театра оперы</i>: доходы – план 622,5 / выполнено 421,4; количество по спектаклям – 144 / выполнено 127; % выполнено доходы 67 / спектаклей 88.</p> <p><i>Мордовский государственный театра драмы</i> : доходы – план 470,6 / выполнено 391,2; количество по спектаклям – 144 / выполнено 119; % выполнено доходы 83 / спектаклей 82.</p> <p>В графе примечаний указано, что «основными причинами к невыполнению плана как по доходам, так и по спектаклям явилась низкая посещаемость и отсутствие разнообразия в репертуаре» [12. Л. 26].</p> | | |
| 1945 г. | | | | |
| 76. Сообщение в УПИ при СНК РСФСР от 19.09.1945 г. Управлением по делам искусств при СНК МАССР [68. Л. 129]. | Мордовский государственный театр оперы и балета | – | – | <p>Л. П. Кирюков – зав. музыкальной частью оперного театра [68. Л. 167].</p> <p>«...о переводе дирижера <i>Инсарова Л. Н.</i> <работает в театре Музыкальной комедии в г. Уфа> на работу по специальности в Мордов. гос. театр оперы и балета на должность директора оперы...» [68. Л. 129].</p> |
| 77. Сообщение Комитета по делам искусств при СНК СССР Главное управление по Зрелищам и репертуар за № 266 от 21 марта 1945 г. [68. Л. 135]. | – | – | Об утверждении «Согласно письма секретаря Обкома ВКП (б) по кадрам <>. <>. Кочнева за № 227 от 12.11.1945 г. по Мордов. АССР И. О. Уполномоченного Главного Управления по контролю за зрелищами и репертуаром Л. Н. Иркаева (выделено мной. – Н. Д.)» [68. Л. 135]. | |
| 78. Сообщение Управления по делам искусств при СНК РСФСР | Государственный мордовский музыкально- | «В соответствии с приказом Комитета по делам искусств при СНК СССР за № 456 (не внятно, последняя цифра м. б. 8. – Н. Д.) по итогам Всесоюзного смотра молодых режис- | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|---|---|---|
| от 04.01.1945 г. [68. Л. 110]. | драматический театр | серв...задержка ответа по вопросу даты, когда ... Шорин А. А. мог быть направлен в творческую командировку в Москву...произошла в связи с подготовкой нашего театра к смотру театров Автономных республик, который должен пройти...10 февраля 1945 г...Шориным проводится большая творческая работа по выпуску национального спектакля музыкальной комедии «Норов-ава ды вечкема». В связи с этим...участник Всесоюзного смотра молодых режиссеров засл. арт. МАССР может быть командирован...в музыкальный театр им. нар. арт. СССР К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко к мастеру засл. деятелю искусств Маркову П. А. с 20 февраля 1945» [68. Л. 110; доп. см. : там же. Л. 130]. | | |
| <p>79. Приказ № 810 УПИ при Совнарком РСФСР от 13 авг. 1945 г. [9. Л. 61 – 64].</p> <p><i>Более подробно о работе Мордовского государственного театра оперы: программе, требованиях, полных отчетах и критике в рамках работы Смотра национальных театров РСФСР см. : 30.</i></p> <p>1) Стенограмма докладов на совещании работников искусств МАССР: музыка, драматургия, хореография, оформление спектаклей «Литова», «Несмеян и Ламзурь», «Норов-ава ды вечкема», «Царская невеста», «Три мушкетера». – Л. 6 – 30.</p> <p>2) Программы репертуара смотра и афиши. – Л. 31 – 42.</p> <p>3) Конкретно о работе театра оперы. – Л. 1 – 4; 43 – 54.</p> <p>4) Либретто спектаклей и исполнительские составы. – Л. 44 (об.)– 52 (об.); 53 – 71.</p> | Итоги смотра национальных /нерусских театров/ РСФСР и дальнейшем их творческом подъеме. | <p>«За годы Великой отечественной войны творчество национальных театров РСФСР стало более содержательным и целеустремленным. Сохранены творческие кадры и большинство театральных коллективов. К работе театров привлечены новые художественные силы: драматурги, композиторы, актеры, дирижеры и др. (этот текст внесен рукописно внизу страницы документа. – Н. Д.).</p> <p>...имеются существенные недостатки...Руководители театров <Чувашский, Удмуртский, Марийский, Кабардинский, Татарский и др.> слабо работают с драматургами... В репертуаре театров недостаточно используется русская современная и классическая драматургия...</p> <p>Серьезным тормозом в развитии национальных театров является имеющийся разрыв между относительно высоким уровнем актерского мастерства и слабостью режиссуры. Режиссеры национальных театров мало работают над повышением своего...профессионального мастерства...</p> <p>В целях дальнейшего подъема национальных /нерусских/ театров РСФСР приказываю <нач. УПИ при Совнарком РСФСР инспектор по контролю Н. Н. Беспалов>:</p> <p>1. Начальникам УПИ при СНК АССР и руководителям театров разработать...</p> <p>а) заказы писателям и композиторам;</p> <p>б) организацию конкурсов на написание новых произведений;</p> <p>в) привлечение в драматургию новых сил из прозаиков и поэтов, а также из окончивших литературные факультеты университетов и вед. институтов;</p> <p>г) организацию планомерной совместной работы театров с драматургами и композиторами;</p> <p>д) направление драматургов и композиторов в Москву для консультации и обсуждения написания ими новых произведений;</p> <p>е) введение в штат наиболее крупные театры по одному-двум драматургов и в оперные театры по одному композитору» [9. Л. 59 – 63].</p> <p>«Для оказания творческой помощи театрам: а) командировать в течение 1945 – 46 гг.</p> | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|---|---|--|
| – | – | 10 – 12 квалифицированных режиссеров и 6 театральные художников из Москвы и передовых театров периферии для постановки спектаклей в национальных театрах; б) В течение 1945 – 46 гг. направить не менее 20 человек театроведов, критиков для просмотра и анализа спектаклей в национальных театрах» [9. Л. 64]. | | |
| 1946 г. | | | | |
| 80. Приказ № 977 УПИ при СНК РСФСР от 6 сент. 1945 г. [9. Л. 65]. | Музыкальные ВУЗы и училища РСФСР | «В целях улучшения производственной практики в музыкальных учебных заведениях, в соответствии с постановлением Совнаркома РСФСР № 519 от 25 августа с. г. Приказываю <начальник УПИ при СНК РСФСР Н. Н. Беспалов>: 1. Организовать в 1945/46 учебном году при всех музыкальных училищах музыкальные и вокальные ансамбли /симфонические оркестры, оркестры народных инструментов, хоры/» [9. Л. 65]. | – | – |
| 81. Приказ № 11 Управления по делам искусств при СНК РСФСР от 18.02.1946 г. [27. Л. 102 – 102 (об)]. | Мордовский государственный театр оперы и балета | «В соответствии с приказом УПИ при СНК РСФСР № 100 (номер написан не внятно, возможно 160. – Н. Д.) от 31 янв. 1946 г. утвердить в репертуаре театров МАССР на 1946 г. следующие произведения» [27. Л. 102]. | «В соответствии с приказом Комитета по делам искусств при Совете министров РСФСР от 26.09.1946 г. № 1105 утвердить в репертуаре театров МАССР до конца 1946 г. следующие произведения | А. М. Брагинский³³ – главный дирижер театра оперы и балета МАССР по совместительству Филармония МАССР (окончил Московскую государственную консерваторию по специальности: |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|----------|--|---|-------------------------------------|
| <p>–</p> <p>82. Приказ № 108 Управления по делам искусств при Совете министров³² МАССР от 16.10.1946 г. [27. Л. 41 – 41 (об.); точно такой же документ см. : 13. Л. 107 – 107 (об.)].</p> | <p>–</p> | <p>–</p> <p>театр оперы новые постановки</p> <p>1. «Пиковая дама» П. И. Чайковский</p> <p>2. «Снегурочка» Римский-Корсаков</p> <p>3. «Князь Игорь» Бородин</p> <p>4. «Аида» Верди</p> <p>капитальное возобновление</p> <p>1. «Несмеян и Ламзурь» 2. «Фауст»</p> <p>переходящий репертуар</p> <p>1. «Евгений Онегин» П. И. Чайковский</p> <p>2. «Мазепа» П. И. Чайковский</p> <p>3. «Царская невеста» Римский-Корсаков</p> <p>4. «Русалка» Даргомыжский</p> <p>5. «Демон» Рубинштейн</p> <p>6. «Кармен» Бизе</p> <p>7. «Флория Тоска» Пуччини</p> | <p>Параграф 1. Театр оперы и балета</p> <p>1. «Несмеян и Ламзурь» Кирюков</p> <p>2. “Фауст” Гуно текущий репертуар</p> <p>1. “Евгений Онегин” П. И. Чайковский</p> <p>2. “Царская невеста” Римский-Корсаков</p> <p>3. “Русалка” Даргомыжский</p> <p>4. “Демон” Рубинштейн</p> <p>5. “Кармен” Бизе</p> <p>6. “Тоска” Пуччини</p> <p>7. “Травиата” Верди</p> <p>8. “Риголетто” Верди</p> <p>9. “Севильский цирюльник” Россини</p> <p>10. “Мазепа” П. И. Чайковский</p> <p>11. “Князь Игорь” Бородин</p> <p>12. “Пиковая дама” П. И. Чайковский</p> <p>13. “Сильва” Кальман...» [27. Л. 41].</p> | <p>дирижер оперы) [68. Л. 165].</p> |

³³ В рамках концерта для торжественного заседания, посвященного чествованию 30-летия Великой Октябрьской соц. революции (1947 г.) была запланирована крупная творческая работа – кантата «Шачама мастор» («Родная сторона»); музыка засл. деятеля искусств МАССР Л. П. Кирюкова, слова мордов. поэта П. У. Гайни. «Исполняет объединенный хор, в который входят хор Ансамбля песни и пляски, студенты муз. училища, лучшие хоровые силы художественной самодеятельности г. Саранска. Аккомпанирует симфонический оркестр из театра оперы и балета. Дирижирует оркестром и сводным хором главный дирижер Республиканского театра оперы и балета Брагинский А. М.» [29. Л. 51 (об.) – 52].

В репертуар юбилейного чествования также вошли мордовские народные песни композитора Л. П. Кирюкова: «Мон масторозе» слова М. А. Бебана, «Молян, молян ляи береков» слова Н. Л. Иркаева, **мордовская плясовая «Кштема» в исполнении балета Ансамбля песни и пляски** [29. Л. 52].

³² «Приказ № 740 Комитета по делам искусств при Совете министров РСФСР...<параграф> 1. Довожу до сведения <председатель Комитета по делам искусств при Совете министров Н. Н. Беспалов> ...Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от **25 июня 1946 г. Управление по делам искусств при Совете министров РСФСР реорганизовано в Комитет по делам искусств при Совете министров РСФСР** (выделено мной. – Н. Д.)» [9. Л. 66].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|--|---|
| – | – | 8. «Чио-чио-сан» Пуччини 9. «Травиата» Верди 10. «Риголетто» Верди 11. «Севильский цирюль- ник» Россини [27. Л. 102]. | – | – |
| 83. Приказ № 63 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 13.07. 1946 г. [11. Л. 78]. | – | «В соответствии с приказом Комитета по делам искусств при Совете министров СССР от 5 июля 1946 г. № 369 “Об улучшении художественного обслуживания рабочей и художественной молодежи в летний период 1946 г.” ...2. Обязать директоров филармонии /Ильина/, Оркестра народных инструментов /Зараева/, Ансамбля песни и пляски /Зайчикова/ организовать бригады и направить их...на периферию республики, а также широко развивать...работу литературных и музыкальных лекториев. 3. Мордовскому отделению ВТО совместно с Управлением по делам искусств МАССР организовать выступления и творческие встречи мастеров театров с молодежью в парке, клубах и залах г. Саранска» [11. Л. 78]. | – | – |
| 84. Срочное сообщение в Управление по делам искусств при Совете министров РСФСР от 8 июля 1946 г. [68. Л. 187] | Мордовская государственная филармония | – | Директор Ю. А. Ильин О назначении артиста театра Мордов. драмы Ю. А. Ильина с 25 июня 1946 г. на должность директора филармонии (ввиду невозможности совмещения с работой и освобождением от этой должности Е. В. Плятнер). | |
| 85. Телеграфируемое сообщение № /9/ б с печатью РСФСР Управления по делам искусств при СНК РСФСР от 06.05.1946 г. (начальник Отдела театров Ю. <>. Ральф) [68. Л. 177]. | Мордовский государственный театр драмы | – | «Отдел театров намеревается направить режиссером в Мордовский драматический театр... Борукаева Б. Т. , засл. арт. СС АССР. Борукаев в 1935 г. окончил ЦЕТЕГИС и с этого времени успешно работает в Северо-Осетинском театре г. Дзауджикау... <i>Жена Борукаева</i> ³⁴ – балетмейстер – может быть использована в театре оперы (выделено мной. – Н. Д.)» [там же]. | |
| 86. Приказ № 1285 Комитета по делам искусств при Совете министров РСФСР от 29 нояб. 1946 г. [11. Л. 63]. | «О пересмотре штатов РСФСР...в соответствии с типовыми штатами (III и IV групп. – Н. Д.), утвержденными приказом Комитета по делам искусств при Совнаркомом Союза ССР № 754 от 17 дек. 1940 г. и действительной | | – | – |

³⁴ В 1948 г. фамилия Борукаевой с одним инициалом «Т» встречается в качестве солистки балета [15. Л. 14 – 16].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|--|---|---|
| – | <p>потребностью в творческих кадрах, освобождения людей неквалифицированных и систематически не используемых в спектаклях...и ликвидации всех излишних должностей не вызываемых производственной необходимостью – Приказываю (п/п Председатель комитета по делам искусств при Совете министров РСФСР Н. Н. Беспалов. – Н. Д.)...4. Освобождаемых при просмотре штатов квалифицированных работников театров направлять на работу в районные и колхозные театры, а также концертные организации...» [11. Л. 63].</p> | | – | – |
| <p>87. Приказ № 101 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 03.10.1946 г. [11. Л. 74]. В этом материале порядок нумерации некоторых страниц нарушен. Документ начинается со стр. 74, а продолжается стр. 69.</p> | – | <p>«В репертуарных планах театров отсутствуют мордовские произведения. Между театрами и писателями Мордовии отсутствует деловая творческая связь...Художественный совет театра оперы и балета в 1946 г. не провел ни одного совещания. Среди работников театров отсутствует деловая творческая спаянность...В театре оперы нет художественного руководителя с января месяца, а в театре драмы с мая 1946 г. Занимающий должность режиссера театра оперы <>. <>. Шереметьев не соответствует своему назначению...За 1945 – 46 гг. выбыло 9 чел. из высококвалифицированных работников театров...6. Предложить директорам театров МАССР а) совместно с Мордовским отделением ВТО организовать творческую учебу работников искусств, систематически проводить чтение докладов и лекций на...специальные темы по вопросам истории и развития театрального и музыкального искусства. ...в) организовать с 15 октября 1946 г. плановую учебно-воспитательную работу без отрыва от производства с имеющимися и вновь набранными национальными кадрами работников искусства как в театре драмы, так и в оперном театре... г) до 1 ноября 1946 г. директорам театров драмы и оперы составить и представить до утверждения мероприятия и <i>хореографического искусства</i>, предусмотрев заказы на <i>создание мордовских пьес, опер и балета</i> (выделено</p> | | – |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|---|---|---|
| – | – | <p>мной. – Н. Д.)» [11. Л. 69 – 69 (об.)]. Здесь же см. подробнее: структуру по утверждению планов театров Союзного и Республиканского подчинения I и II, III и IV групп.</p> | | – |
| <p>88. План работы Всероссийского театрального общества на 1946 г. (заместитель председателя Совета Всероссийского театрального общества профессор М. С. Григорьев) [32. Л. 28 – 31].</p> | <p>Всероссийское театральное общество</p> | <p>«...за высокую советскую театральную культуру, которая должна быть ведущей культурой по отношению к мировому театру...»</p> <p>I. Основные начинания Общества в 1946 г.</p> <p>1. ...будут подготовлены “Очерки по истории советского театра”.</p> <p>2. ...В марте 1946 г. ВТО проведет Юбилейную сессию в связи с 60-летием со дня организации Всероссийского театрального общества. Задача юбилейной сессии будет заключаться в подведении...творческих итогов работы ВТО за 60 лет и в освещении значения деятельности ВТО в истории русского театра.</p> <p>...4. ...примет участие в смотре русской классики в национальных республиках...активная помощь национальным театрам и драматургам в освоении самых лучших традиций русской литературы...поставить вопрос о ведущем значении русской театральной культуры.</p> <p>5. ВТО, совместно с Комитетом по делам искусств при СНК СССР и УПИ при СНК РСФСР примет участие в проведении 2-й Всесоюзной режиссерской конференции и предварительных режиссерских конференций на местах...поставит и обсудит ряд вопросов, относящихся к практике, теории и технологии режиссуры...[32. Л. 28 – 28 (об.)]</p> <p>II. Работа на периферии</p> <p>1. Будет расширена сеть периферийных отделений ВТО.</p> <p>...3. Будет проводиться более тщательное изучение периферийных театров и особенно районных театров, которые меньше всего до сих пор изучались, для оказания им творческой помощи. Отдельные критики будут прикреплены к театрам, чтобы иметь возможность следить за творческим ростом как коллектива в целом, так и отдельных актеров.</p> <p>...5. Будет проведен смотр творческой молодежи драматических театров РСФСР (совместно с УПИ при СНК РСФСР).</p> <p>6. Будет проведен смотр оперных театров РСФСР (совместно с УПИ при СНК РСФСР)...[32. Л. 29].</p> <p>III. Научно-исследовательская работа и критика</p> <p>...на помощь театрам в их постановках, ВТО должно...значительно повысить и углубить качество своей научно-творческой деятельности, не ограничиваясь только собиранием материалов и созданием комментариев, характеристикой эпохи, сценической истории и пр., но постоянно стремясь давать философско-идейный анализ пьес и спектаклей...</p> | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|---|---|
| – | – | <p>...В этом смысле начало положено совместной работой Периферийного отдела ВТО с Институтом истории искусств Академии наук по созданию истории театров периферии, а также кабинета театра Горького и советской драматургии с Институтом мировой литературы Академии наук по вопросу изучения (творчества. – Н. Д.) Горького, Кабинета актера и режиссера – с Институтом психологии.</p> <p>В 1946 г. это сотрудничество будет укреплено и расширено: кроме Института истории искусств Академии наук будет установлена связь с секцией драматургов Союза советских писателей, ГИТИС'ом и с Институтом языка и мышления Академии наук.</p> <p>...2. Наряду с изучением Гоголя, Грибоедова, Островского, ВТО:</p> <p>...в)...продолжает разработку вопроса о роли Островского, Чехова и Горького в зарубежном театре;</p> <p>г)...поставит вопрос о качестве переводов русской классики на языки братских республик...</p> <p>д)...поставит вопрос о значении русской речи – ее чистоты, красоты и выразительности в произведениях русской классической драматургии</p> <p>3. ...б)...проведет совещание по вопросам оперного...точного и балетного либретто (совместно с секцией драматургов ССП);</p> <p>в)...проведет совещание по вопросу о музыкальном фольклоре в классическом и современном оперном искусстве;</p> <p>г) будут поставлены доклады о работе крупнейших музыкальных театров периферии и о крупнейших явлениях в музыкально-театральной жизни за рубежом...</p> <p>4. ...б)...проведет совещание по вопросу об особенностях русской вокальной школы (состояние и перспективы)...</p> <p>...б. а)...продолжит изучение театра Шекспира ввиду его исключительного значения для мировой драматургии; вместе с тем, ВТО особое внимание уделит современному западному театру...</p> <p>...8. а)...организует систематическое изучение теоретического наследия К. С. Станиславского;</p> <p>б)...совещание, посвященное проблемам актерского и режиссерского жанров;</p> <p>...д) о современных методах режиссерской и актерской работы. ...[32. Л. 29 – 30 (об.)]</p> <p style="text-align: center;">IV Массовая популяризаторская и воспитательная работа</p> <p>...3. Будут проведены семинары в нескольких городах и национальных республиках по повышению квалификации театральных критиков» [32. Л. 30 (об.)].</p> | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|--|---|---|
| <p>89. Первая республиканская конференция Мордовского отделения ВТО <вступительное слово перед открытием> [32. Л. 32 – 35].</p> <p><i>Более подробно об организационной, отчетной и планируемой деятельности Мордовского отделения ВТО см. : 32. Л. 24 – 26.</i></p> | <p>Мордовское отделение ВТО</p> | <p>«... Сохранены основные кадры в наших театральных коллективах. К работе театров привлечены новые художественные силы: драматурги – Кириллов и Куторкин, Коломасов и Иркаев, Бебан и др., композитор – Кирюков, актеры, режиссеры. В дни войны впервые в истории развития мордовской культуры появились национальные музыкальные произведения муз. драма “Литова”, опера “Несмеян и Ламзурь” и муз. комедия “Норов-ава ды вечкема”...</p> <p>По-новому прозвучали в дни войны классические пьесы и оперы. Театры (наряду. – Н. Д.) с такими (поднимаемыми авторами темами. – Н. Д.) Островского, Горького, Чехова, играли оперы Чайковского, Римского-Корсакова, Даргомьжского, Рубинштейна. ... Искусство вступает в новую полосу своего развития...</p> <p>Первое слово – за нашей драматургией... Произведение – ...не внешнюю схему событий, а глубоко постигнутую их сущность, предельно раскрытую психологию людей, движение характеров.</p> <p>Репертуар – основа всякого театра, источник... От выбора пьес зависит творческое состояние театрального коллектива, развитие и совершенствование актерского мастерства. ... Управление искусств при Совнаркоме МАССР видя, что связь театров с писателями заметно ослабла, взяло на себя инициативу по заказу мордовским драматургам для театра новых произведений. В частности по заказу Управления последние год – два написаны произведения: Коломасовым либретто к опере (название указано не внятно. – Н. Д.), он же пишет сейчас пьесу в стихах “Вирь чиресэ”. Закончил написание пьесы Иркаев “Ташто седла”, пишет новую пьесу “Изнемонь керякс”. Кириллов после демобилизации из армии приступил к написанию пьесы на тему Отечественной войны и участия в ней мордовского народа под условным названием (в тексте стоит пропуск. – Н. Д.). Бебан пишет пьесу на мокшанском языке под названием (в тексте стоит пропуск. – Н. Д.). В настоящее время композитор (московский) (в тексте стоит пропуск. – Н. Д.) пишет музыку к первому мордовскому балету “Моро ратордо” /Дана/ (выделено мной. – Н. Д.) и другие.</p> <p>Многие писатели... по заказу Управления (см. план работы ВТО на 1946 г. – Н. Д.)... усиленно работают над переводом пьес на мордовский /эрзя и мокша/ язык. Из западно-европейских классиков переводится трагедия В. Шекспира “Отелло” и др. ... Создание новых национальных музыкальных, драматических и хореографических произведений – это вопрос жизни наших мордовских театров. Совместная работа драматурга, композитора, либреттиста и театра может оказать плодотворное воздействие на создание нового национального репертуара (выделено мной. – Н. Д.). ...</p> | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|--|--|---|
| – | – | <p>...в театральной среде завязывается старый спор о взаимоотношениях актеров и режиссеров. Режиссер – важнейшая фигура в Советском театре. <i>Режиссерскому искусству Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова</i> (выделено мной. – Н. Д.) наш театр многим обязан. ... Наша цель – создание национальных спектаклей и спектаклей русских и западно-европейских писателей и композиторов... На пути к этой цели мы опираемся на весь <i>опыт мирового искусства и прежде всего русского реалистического театра от Фонвизина до Горького, от Щепкина до Станиславского</i> (выделено мной. – Н. Д.). ...» [32. Л. 32 – 34].</p> | | |
| <p>90. Список членов Мордовского отделения ВТО по состоянию на 12 марта 1946 г. (в левом верхнем углу документа чернилами рукописно поставлены: дата 4/V <19>46 г. и подпись временно и. о. председателя Оргбюро Мордов. отделения ВТО С. И. Колганова. – Н. Д.) [32. Л. 35].</p> | – | <p>И. П. Аржадеев, Ф. Г. Блохин, П. И. Богатырева, А. Г. Буравикова, Д. С. Давыдов, А. П. Дивеев, З. А. Зайчиков, Г. Ф. Земляков, Е. И. Землякова-Феофилова, В. А. Зорин, Н. И. Егоров, А. И. Ерецкий, Ю. А. Ильин, В. О. Каренин, Л. Е. Карпов, Ю. П. Кащенко, А. Л. Киселев, В. С. Киушкин, С. И. Колганов, Н. Ф. Костюшов, Л. И. Колотнев, А. С. Ларионов, В. В. Маркевич, О. С. Миклашевская, Т. Л. Михайловна, А. Ф. Москалев, Б. М. Орлов, Ф. Г. Сандлер, А. П. Сернова, Г. А. Сокович, В. Д. Тарский, А. П. Федоренко-Гайяр, Н. П. Фоминых, М. К. Шмаков, А. В. Яшнов [см. 32. Л. 35]. Всего по списку представлено 35 человек.</p> | | |
| <p>91. Постановление бюро Мордов. обкома комсомола и УПИ при СМ МАССР от 23 октября 1946 г. [27. Л. 53 – 53 (об.)].</p> | <p>Театр драмы и театр оперы и балета МАССР</p> | <p>Организация программы и проработка положений к смотру творческой молодежи драматического и оперного театров МАССР. «4. Обязать директоров и худ. руководителей театров...председателя Мордов. отделений ВТО... обеспечить участие в смотре всех молодых творческих работников, создать самые благоприятные условия для выявления их способностей: проводить лекции, доклады, беседы мастеров искусств, обсуждение спектаклей, диспуты, зрительские конференции» [27. Л. 53].</p> | <p>«1. Во исполнение постановления ЦК ВЛКСМ и Комитета по делам искусств при Совете министров РСФСР “О Всероссийском смотре творческой молодежи драматических и музыкальных театров”, – провести в 1946 – 1947 гг. ...3. Ответственность за подготовку и проведение смотра возложить на директоров театров т. т. <В.> <О.> Каренина, <Н.> <И.> Егорова и худ. руководителей т. т. <Д.> <К.> Кауль, <Б.> <Т.> Борукаева, секретарей Саранского Горкома и Ардатовского райкома ВЛКСМ и</p> | <p>«...7. Создать республиканскую комиссию в следующем составе: 1. Колганов С. И. – засл. арт. МАССР – председатель ...4. Ларионов А. С. – председатель Правления мордов. отделения ВТО ...6. Борукаев Б. Т. глав. режиссер театра драмы 7. Каренин В. О. – директор театра драмы 8. Егоров Н. И. – директор театра оперы и балета 9. Тимофеев <Д.> <Д.> – дирижер театра оперы и балета ...12. Дивеев А. П. – режиссер – педагог Мордов. театра оперы</p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|---|---|--|
| – | – | – | на Мордовское отделение ВТО» [27. Л. 53]. | 13. Кирюков Л. П. – мордов. композитор – засл. деятель искусств МАССР 14. Саратовский – от редакции газеты «Красная Мордовия»» [27. Л. 53 (об.)]. |
| 1947 г. | | | | |
| 92. Приказ № 185 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 30.12. 1947 г. [14. Л. 13]. | Театр оперы и балета Театр драмы | – | «О финансировании расходов театра оперы и балета по подготовке в связи с участием его в творческой конференции композиторов Автономных республик РСФСР... Параграф 1. Перечислить театру оперы и балету из общих ассигнований 1947 г. по бюджету искусства 8.000 рублей...» [14. Л. 13]. | Директор В. К. Мороз Директор В. О. Каренин |
| 93. Приказ № 14 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 12 февраля 1947 г. [11. Л. 51]. | Театр оперы и балета | – | «Во изменении приказа № 12 от 10 февраля 1947 года Управления по делам искусств при Совете министров МАССР п. 3 временное исполнение обязанностей директора театра оперы и балета возложить на ...Росленко-Риндзенко Б. И. (начальник УПИ при СМ МАССР С. И. Колганов)» [11. Л. 51]. | Временно и. о. директора Б. И. Росленко-Риндзенко |
| 94. Распоряжение № 1021 (копия) Совета министров МАССР от 25.11.1947 г. [13. Л. 66]. | «Для обсуждения новых нац. пьес, репертуарных планов театров и новых спектаклей утвердить <i>при УПИ при СМ МАССР художественный совет</i> (выделено мной. – Н. Д.) в следующем составе: | | « <i>Художественный совет Республиканского театра оперы и балета</i> (выделено мной. – Н. Д.) утвердить в | – |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|---|--|---|
| <p>94 (а). Приказ № 176 УПИ при СМ МАССР от 19.12.1947 г. [13. Л. 17].</p> | <p>1. Коломасов С. И. – нач. УПИ / председ. худож. совета 2. Плятнер Е. В. – инспектор по театрам / ответ секретарь... 3. Егоров Н. И. – директор театра оперы и балета 4. Каренин В. О. – директор театра драмы 5. Брагинский А. М. – гл. дирижер театра оперы и балета 6. Кирюков Л. П. – засл. деятель искусств МАССР... композитор 7. Тимофеев В. М. <С.>— дирижер театра оперы и балета 8. Росленко-Риндзенко Б. И. – гл. художник театра оперы и балета ...14. Куторкин А. Д. – председатель правления ССП МАССР 15. Иркаев Н. Л. – поэт и драматург ...17. Набежко Н. С. – худ. рук. Ансамбля песни и пляски 18. Ларионов А. С. – председ. правл. мордов. Отделения ВТО 19. Шибиков Н. И. – Уполномоченный ГУРКа по МАССР ...22. Колотнев Л. И. – балетмейстер театра оперы и балета (выделено мной. – Н. Д.) ...24. Маркевич В. В. – засл. арт. МАССР режиссер театра оперы и балета ...29. Меркушкин <Г.> <Я.> – директор мордов. НИИМК» [13. Л. 66].</p> | | <p>нижеследующем составе: 1. Мороз В. К. - председатель 2. Тарский В. Д. – засл. арт. МАССР /секретарь/ 3. Кирюков Л. П. – нар. арт. МАССР 4. Брагинский А. М. – засл. арт. МАССР [72. Л. 47] 5. Тимофеев В. С. – дирижер театра оперы 6. Росленко Б. И. – гл. художник 8. Евреинов Г. В. – худ. рук. театра 9. Колотнев Л. И. – засл. арт. МАССР (выделено мной. – Н. Д.) 10. Загорюлько Д. Д. – хормейстер ...» (всего по списку 12 чел.) [13. Л. 17].</p> | <p>–</p> |
| <p>95. Договор от января 1947 г. (в составленном варианте документа отсутствуют: даты, подписи и печать. – Н. Д.).</p> | <p>Театр драмы</p> | <p>«Дирекция театра драмы приглашает художника Русанову Т. И. (г. Москва. – Н. Д.) для осуществления вещественно-декоративного оформления эскизов костюмов спектакля “Отелло” Шекспира по постановочному плану режиссера засл. арт МАССР Шорина А. А. ... 1. Художник Русанова Т. И. представляет черновой проект декоративно-вещественного и черновые эскизы костюмов “Отелло” обговоренные с режиссером постановщиком спектакля на утверждение дирекции и художественного руководства... 3. Художник Русанова Т. И. также принимает на себя обязательство по непосредственному руководству и участию в осуществлении проекта оформления по эскизам принятый</p> | | <p>Худ. рук театра драмы В. М. Кива [11. Л. 10; о нем же см. : 13. Л. 23; 68. Л. 29 – 37].</p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|-----------------------------|---|---|---|
| – | – | режиссурой, художественным руководством и дирекцией театра с момента монтажных работ уже готового в деталях оформления...Ориентировочно март месяц 1947 года» [27. Л. 44 – 44 (об.)]. | | – |
| 96. Приказ № 125 УПИ при СМ МАССР от 27 сентября 1947 г. (существуют два экземпляра документа, описанные В. О. Каренину и А. А. Шорину. – Н. Д.) [27. Л. 17]. | – | «На основании директивного письма Комитета по делам искусств при Совете министров РСФСР № Т – 25/7 от 11/IX – 1947 г. ... <параграф> 3. Поручить Шорину вести с мордовской группой артистов подготовку спектаклей на мордовском языке, а также вести учебные занятия по вопросам овладения мастерством актера» [там же]. | «<параграф> 1. Директору театра драмы ...Каренину В. О. <i>состав мордовских артистов Республиканского театра драмы выделить в самостоятельный коллектив / группу / во главе со своим художественным руководителем</i> (выделено мной. – Н. Д.)... <параграф> 4. ...организовать выездные спектакли мордовского состава в районы республики не реже 6 – 8 спектаклей в месяц...» [там же]. | «<параграф> 2. Художественным руководителем мордовского состава Республиканского театра драмы назначаю режиссера ...Шорина А. А. ...» [там же]. |
| 97. Приказ № 113 УПИ при СМ МАССР от 19 сентября 1947 г. [27. Л. 21 – 21 (об.)]. | Театр оперы и балета | – | опера М. Коваля «Севастопольцы» (планируется выпустить 6 ноября 1947 г.) | «Утверждение постановочных групп по спектаклям...к 30 годовщине Вел. окт. соц. революции... постановщики: режиссер Евреинов Г. В.; художник Росленко Б. И.; дирижер Брагинский А. М.; хормейстер Загоруйко <Д> <Д>; балетмейстер Колотнев Л. И.» [27. Л. 21]. |
| 98. Приказ № 113 УПИ при СМ МАССР от 25 июня 1947 г. [27. Л. 28 – 31]. | – | «...Анализируя (временно исп. обязанности нач. УПИ при СМ МАССР – Е. Плятнер. – Н. Д.) за 1 квартал 1947 г. установлено по театру драмы...3) допущен перерасход...б) на постановки 1.097 руб. в) перерасход по ст. повышение квалификации 2.400 руб. | | – |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|---|--|--------------------------------|---|
| - | - | <p><i>по театру оперы</i> 1) план спектаклей выполнен на 95,5%, план обслуживания зрителей на 17,8% собственные доходы выполнены на 86,7%...4) допущен перерасход...в) расходы по повышению квалификации 500 руб. ...</p> <p><i>Мордовская гос. филармония</i></p> <p>1. При выполнении плана концертов и обслуживания зрителей план доходов выполнен на 79,2%... 2. Контроль за работой артистов в период гастролей в районах отсутствовал, что давало возможность не выполнять план доходов... Ансамбль песни и пляски</p> <p>1.Выполнение плана по концертам...не удовлетворительно из плана 41 концерт – выполнено 26 или 63,4%, причем основное исполнение происходило на стационаре 11 концертов против плана 1 концерта. План по выездным концертам выполнен на 36,8%, план обслуживания зрителей на 42,8%, доходы на 62,7%. ...3. Обязать руководителей подведомственных организаций Управлению искусств...б) сократить во втором полугодии расходы по театрам и другим музыкальным коллективам /за исключением постановочных расходов/ на 10 %» [27. Л. 28 – 30].</p> | | - |
| 1948 г. | | | | |
| <p>99. Сводный годовой отчет по театрам МАССР за 1948 г. [56. Л. 1 – 15]</p> | <p>Республиканский театр драмы (г. Саранск) Театр кукол (г. Саранск)</p> <p>Колхозно-совхозный театр (г. Ардатов)</p> <p><i>Сеть учреждений и предприятий искусств по МАССР:</i></p> <p>1. Мордовский государственный театр оперы и балета</p> | <p>по типу – стационарный; жанр – драма; II тариф. гр.</p> <p>по типу – передвижной; жанр – детская драма; IV тариф. гр.</p> <p>по типу – передвижной; жанр – драма; IV тариф. гр.</p> | <p>(бюджет местный)</p> | - |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|---|---|---|
| - | 2. -//- театр драмы 3. -//- театр кукол 4. -//- колхозно-совхозный 5. Мордов. гос. филармония 6. Мордов. Ансамбль песни и пляски 7. Оркестр русских инструментов 8. Саранское музыкальное училище 9. Дет. музыкальная школа г. Саранск 10. Дет. художественная школа 11. Дом народного творчества 12. Дет. музыкальная школа г. Рузаевка [56. Л. 12]. | - | - | - |
| 100. План организационно-творческих и хозяйственно-финансовых мероприятий учреждений искусств МАССР [14. Л. 32 – 39]. | Мероприятия учреждений искусств МАССР в рамках плана работы на 1948 г. «...3. Закончить реорганизацию творческого состава труппы республиканского театра драмы /согласно приказа Комитета по делам искусств от 21 ноября 1947 г./ провести полное разделение труппы на 2 состава – русский и мордовский... 5. Организовать творческие командировки в Москву с целью обогащения опыта работы: а) мордовский состав труппы; б) руководителей ансамбля песни и пляски <, > оркестра народных инструментов (4 кв. 1948 г.); в) режиссеров и художников республиканских театров оперы <и> драмы (3 и 2 кв. 1948 г.); г) зав. техническими цехами с целью изучения механизации сцены... 7. Реорганизовать творческую деятельность Ансамбля песни и пляски в целях значительного увеличения мордовского национального репертуара...привлечь местные авторские силы: поэтов, композиторов, режиссеров... | | «Выполняя историческое постановление ЦК ВКП /б/ от 26 августа 1946 г. “О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению”...в) расширение национального...репертуара в республиканском театре драмы, в театре оперы и балета, в государственном ансамбле песни и пляски, в концертных бригадах филармонии и в кружках художественной самодеятельности... В 1948 г. организовать новые заказы репертуара... | - |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|--|----------|
| <p>–</p> <p>100 (а). Приказ № (номер не вписан. – Н. Д.) Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 12.01.1948 г. [14. Л. 9].</p> | <p>9. Улучшить творческие составы театров оперы и балета, драмы и театра кукол. . . пополнить их новыми высококвалифицированными артистами, музыкантами. . . (в течение года).</p> <p>10. Организовать при Гос. филармонии постоянно действующий лекторий. Для работы в качестве исполнителей привлечь ведущих мастеров оперы и драмы, мордовских композиторов и поэтов.</p> <p>. . . дать не менее 5 новых симфонических программ, используя в порядке довыполнения нормы оркестр театра оперы и балета. 5 программ камерной музыки. . .</p> <p>Провести 10 литературно-музыкальных вечеров по программе тематического календаря филармонии. . . Всего за год не менее 20 литературно-музыкальных лекций концертов.</p> <p>11. Организовать 2 творческих вечера композиторов и поэтов Мордовии с целью широкого ознакомления зрителей с творчеством мордов. композиторов.</p> <p>12. Подготовить к выпуску /в начале 1949 г./ Мордовскую студию театрального искусства при ГИТИСе. . .</p> <p>13. Совместно с Комитетом по делам искусств в РСФСР организовать в 1948 г. в Москве хореографическую студию на 20 – 25 чел. для пополнения балета театра оперы, ансамбля песни и пляски (выделено мной. – Н. Д.).</p> <p>14. . . направить в ГИТИС, на учебу в режиссерский факультет в 1948/49 уч. год несколько человек из числа мордовского населения.</p> <p>15. <i>По линии Дома народного творчества провести работу по очищению репертуара танцевальных коллективов и танцоров от. . . влияния джазовых и всякого рода западных эксцентричных танцев. В целях принятия (прививания. – Н. Д.) вкуса к народным (м. – Н. Д.), бальным танцам и к классическому балету</i> провести конкурс – <i>смотр исполнителей и коллективов хореографической самодеятельности.</i></p> <p>19. Провести глубокое обследование учебно-воспитательного процесса в художественных учеб. заведениях Мордовии: а) муз. училища (январь) б) музыкальные школы г. Саранска (январь)</p> | | <p>а) расширить и укрепить постоянную связь со зрителем. . . б) углубить воспитательную работу с кадрами творческих работников добиваясь философских знаний. . . » [14. Л. 32 – 34].</p> <p>«Командировать в г. Казань на творческое совещание композиторов автономных национальных республик РСФСР сроком с 14.01.1948 г. по 25.01. 1948 г.</p> <p>1. Народного артиста МАССР композитора Кирюкова Л. П. 2. Народного артиста МАССР композитора Воинова Л. И. . . .</p> <p>9. Представителя от УПИ – директора театра оперы и балета Мороз В. К.» [14. Л. 9].</p> | <p>–</p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|---|--|---|
| – | <p>в) художественные школы (февраль)... Саранскую детскую художественную школу в 1948 г. реорганизовать в художественное училище... 21. Организовать проектно-изыскные работы по строительству республиканского здания республиканского театра оперы и балета (1 кв. 1948 г.). ...23. Оживить организационно-массовую и творческую деятельность Мордовского отделения театрального общества, Союза советских художников...» [14. Л. 35 – 38].</p> | – | – | – |
| <p>101. Приказ № 42 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР (Приказ обсудить по цехам 04.03.1948 г. – вписано от руки за подписью В. К. Мороз. – Н. Д.) от 21 февраля 1948 г. [14. Л. 15 – 15 (об.)].</p> | <p>Отчеты о деятельности театров и концертных учреждений</p> | – | <p>«Рассмотрев (начальник УПИ при СМ МАССР Н. И. Егоров) отчеты о должности театров и концертных учреждений за январь месяц 1948 г. констатирую: 1) театр оперы и балета выполнил план по спектаклям на 107%, по зрителям на 35%, по сборам на 42%. Театр драмы выполнил план по спектаклям на 126 %, по зрителям на 31%, по доходам на 30%. Республиканский ансамбль песни и пляски план по концертам выполнил на 100%, по зрителям на 45,8<9>% (далее печатные знаки даны невнятно. – Н. Д.) по сборам на 46,7%. Государственная филармония, оркестр народных инструментов, колхозно-совхозный театр по всем показателям январского плана не выполнили... Приказываю: ...параграф 2...б) немедленно организовать выездные спектакли и концерты, давать не менее 4 – 5 спектаклей – концертов в месяц» [14. Л. 15 – 15 (об.)].</p> | |
| <p>102. Приказ № 57 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 20.03.1948 г. [14. Л. 19].</p> | <p>О полной реорганизации и лишении Государственного театра оперы и балета МАССР дотации</p> | <p>«Параграф 1. На основании постановления Совета министров РСФСР № 269 от 12 марта 1948 г. снять с государственной дотации с 16 марта 1948 г. : 1. Республиканский театр оперы и балета 2. Республиканский театр кукол 3. Колхозно-совхозный театр... Параграф 3. Обязать директора театра оперы и балета...Мороз В. К. и директора колхозно-совхозного театра...Видяева И. Г. не позднее 22 марта с/г представить в Управление искусств финансовые планы 9 ½ месяцев...с учетом необходимого сокращения штатов и общих расходов и работы на полной самоокупаемости...» [14. Л. 19].</p> | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|---|---|---|
| <p>103. Постановление № 357 Совета министров МАССР от 22.03.1948 г. [15. Л. 39].</p> <p>104. Приказ № 64 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 02.04.1948 г. [14. Л. 30].</p> | <p>О сокращении гос. дотации театрам и мерах по улучшению их финансовой деятельности</p> | <p>«На основании постановления Совета министров РСФСР № 269 от 12 марта 1948 г. Совет министров МАССР постановляет:</p> <p>1. снять с государственной дотации с 15 марта 1948 г.</p> <p>а) Республиканский колхозно-совхозный театр</p> <p>б) Республиканский театр кукол</p> <p>в) Государственный театр оперы и балета</p> <p>2. Сохранить с 15 марта до конца 1948 г. дотацию Республиканскому театру драмы в сумме 300 тыс. руб. Предупредить руководство в том, что с января 1949 г. драм. театр будет переведен на полную самоокупаемость.</p> <p>3. В целях улучшения финансовой деятельности театров предложить Управлению по делам искусств:</p> <p>...б) увеличить количество утренних и параллельных выездных спектаклей республиканских театров;</p> <p>...г) обеспечить максимальную экономию средств на новые постановки...</p> <p>д) ...привести штаты театров с производственно-творческими потребностями и их финансовыми возможностями, обусловленными бездотационной работой, немедленно произведя сокращение штатов.</p> <p>4. Поручить Управлению по делам искусств МАССР совместно с профсоюзом работников искусств наметить мероприятия по использованию на работе в др. учреждениях искусств и культпросвет учреждениях освобождаемых по сокращению штатов театральных работников.</p> <p>...6. Предложить Управлению по делам искусств МАССР пересмотреть репертуарные и производственные планы театров и концертных учреждений...в свете принципов бездотационной работы...(Председатель Совета министров МАССР Н. Тингаев, Управляющий делами Совета министров МАССР И. Пахомов. – Н. Д.)» [15. Л. 39].</p> <p>«Представленный дирекцией театра оперы и балета производственно-финансовый план на 9^½ месяцев 1948 г. не отвечает требованиям бездотационной работы и противоречит постановлению Совета Министров РСФСР № 269 от 12 марта с/г. Приказываю: <Параграф> 1. ...Мороз В. К. составить производственно-финансовый план...без дотации, максимально сократив штаты, эксплуатационные расходы, увеличив число спектаклей, количество новых постановок, выпускаемых в сжатые сроки и увеличение числа параллельных выездных спектаклей...» [14. Л. 30].</p> <p>О служебных командировках в лице начальника Управления по делам искусств при Совете министров Н. И. Егорова и директора оперы и балета В. К. Мороз по вопросу реорганизации работы театров МАССР дополнительно см. : там же Л. 29.</p> | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|----------|---|---|---|
| <p>105. Докладная записка Совету министров МАССР из Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 22.04.1948 г. [15. Л. 49 – 50].</p> <p>106. Правительственные сообщения, в том числе телеграфируемые письма уполномоченных представителей МАССР о сохранении дотации и поддержании статуса художественной деятельности театра оперы и балета.</p> | <p>–</p> | <p>«По поручению Совета министров МАССР и Обкома ВКП /б/ я (Н. И. Егоров. – Н. Д.) выезжал в Москву для решения вопроса о дотации театру оперы и балета. Вопрос о дотации мною ставился в Комитете искусств РСФСР, в комитете искусств СССР, в Совете министров РСФСР и в Управлении пропаганды ЦК ВКП /б/. Во всех инстанциях в дотации театру отказано...Стоит вопрос о расформировании театра. Комитет искусств РСФСР и отдельные товарищи из аппарата ЦК ВКП /б/ рекомендуют, в целях сохранения ведущих творческих кадров, реорганизовать театр в Ансамбль оперы и оперетты на правах хозрасчетной единицы при Мордовской Государственной Филармонии. Эту точку зрения считаю единственно верной и приемлемой в наших условиях...» [15. Л. 49 – 50].</p> <p>1. Председателю Совета министров РСФСР М. И. Родионову от председателя Совета министров МАССР Н. <>. Тингаева <i>от 26 марта 1948 г.</i> «...Наличие театра оперы <в г. Саранске 11 лет> способствует развитию национальной музыки и композиторского искусства начинающих мордовских авторов. Появление впервые в истории мордовского народа симфонических произведений было обусловлено наличием <i>театра оперы, который является единственным исполнителем больших форм</i> (выделено мной. – Н. Д.) растущего национального музыкального искусства МАССР ...Постановлением Совета министров РСФСР от 12 марта 1948 г. № 269 Мордовский театр оперы снят полностью с государственной дотации. Сократить до предела штаты и эксплуатационные расходы, увеличив максимально доходную часть сметы, мы все же не можем обеспечить бездотационной работы театра. Отсутствие финансирования...может в ближайшее время привести к ликвидации ценнейшего художественного коллектива Мордовской республики...просім Вас оставить ему <театру оперы и балета> до конца 1948 г. дотацию в сумме 450 тыс. руб.»[15. Л. 38].</p> <p>2. г. Москва Росискусство Н. Н. Беспалову от начальника Управления по делам искусств Н. И. Егорова: а) <i>от 22.03.1948 г.</i> «...отсутствие своего помещения работать без дотации невозможно...ходатайствую...сохранением дотации сумме 600 тыс. руб» [15. Л. 17]; б) <i>от 02.04.1948 г.</i> «Прошу санкционировать реорганизацию театра оперы и балета <i>в театр оперы и музыкальной комедии</i> (выделено мной. – Н. Д.)» [15. Л. 10].</p> <p>3. Председателю комитета по делам искусств при Совете министров СССР П. <>. Лебедеву от начальника Управления по делам искусств при Совете министров МАССР Н. И. Егорова <i>от 15.04.1948 г.</i> «...Комитет <искусств РСФСР>, лишая театр дотации сознательно поставил его перед фактом полной ликвидации, мотивируя “бесперспективностью” бездотационной работы театра. Ликвидация театра оперы в</p> | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|--|---|---|
| – | – | <p>Мордовской республике будет несправедливым делом не только потому что в ряде автономным республик сохранена частично и только для Мордовии не нашлось этой возможности, но главным образом потому что наш театр существует 11 лет...Мордовия добилась немалых успехов в развитии национальной музыки, в выращивании кадров певцов, композиторов, творчество которых базируется на оперном театре, на его солистах, певцах, оркестре (впервые появились оперные и симфонические произведения. – Н. Д.)...Готовя кадры для оперного искусства Мордовия создала оперную студию при Саратовской консерватории, в которой обучаются 5 человек вокалистов – музыкально одаренных юношей и девушек из коренного населения Мордовии. В Казанской консерватории обучаются 4 человека, окончившие Мордовское музыкальное училище и готовящихся для работы в опере...Правительство МАССР и Мордовский Обком ВКП /б/ поручил мне поставить вопрос перед Вами и пересмотре решения о снятии с дотации с нашего театра.</p> <p>Учитывая что Комитет искусств РСФСР отказался решать вопрос...жду Ваших указаний. О невозможности работы без дотации говорят следующие факты:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Театр оперы работает в одном здании с театром драмы и имеет 14 дней в месяц. 2. В здании театра 589 мест. 3. Фонд зарплаты театра с учетом всех сокращений /штат 110 человек/ выражается в сумме 97 тыс. рублей. 4. Постановочные, эксплуатационные расходы, содержание помещения, налоги и т. д. не могут быть ниже 30 тыс. руб. в месяц. <p>Чтобы собрать от спектаклей 127 тыс. рублей в месяц надо давать не менее 30 спектаклей при 100% загрузке зрительного зала. Эта возможность в условиях г. Саранска ...исключается... Коллектив театра состоит из высококвалифицированных артистов...есть народные и заслуженные артисты нашей республики. В репертуаре театра свыше 18 названий опер, один балет, национальная опера “Несмеян и Ламзурь”...В случае отказа...прошу немедленно командировать представителя Комитета в г. Саранск для решения всех вопросов на месте» [15. Л. 44 – 46].</p> <p>4. Заместителю председателя Совета министров МАССР И. И. Белобородову от начальника Управления по делам искусств Н. И. Егорова <i>от 22.04.1948 г.</i> «Постановление совета министров МАССР № 428 от 5/IV – 1948 г. о выделении средств для расчета с сокращаемыми работниками театров... в размере суммы 190 тыс. руб. Мы имели в виду, что будет увеличен кассовый план по финансировании искусства во II кв...Однако Министерство финансов...отпущенные Управлению 190 т. руб. зачло в счет финансирования по второму кварталу 1948 г. В связи с этим...прекратило финансировать учреждения искусств, благодаря чему...срывается основная деятельность.</p> | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|----------|---|---|---|
| <p>107. Ответные правительственные телеграфируемые сообщения (г. Москва).</p> | <p>–</p> | <p>Прошу Вас дать указание Министерству финансов МАССР об отсрочке до 4 –го квартала 1948 г. ...К этому сроку...Управление будет иметь полную возможность определить с каких учреждений и сколько необходимо сократить дотации для восстановления отпущенного кредита...» [15. Л. 47].</p> <p>5. Управление делами Комитета министров РСФСР <управляющий делами Совета министров РСФСР И. <>. Падежов > от 08.04.1948 г. в Управление по делам искусств при Совете министров МАССР Н. И. Егорову (получено 12.04.1948 г.). «По поручению зам. председателя Совета министров РСФСР <>. <>. Далматова сообщаю, что Ваше ходатайство о дополнительном выделении 226 тыс. руб. для расчетов с сокращаемыми работниками театров направлено Совету министров МАССР (т. Н. <>. Тингаеву) для принятия мер» [15. Л. 41].</p> <p>6. Росискусство. Н. Н. Беспалов. «Выезжайте (обращение к Н. И. Егорову³⁵. – Н. Д.) <к> восьмому апреля <на> Всероссийское совещание. Обязательно привезите просмотренные сметы, штаты, репертуарные планы театров, также решение³⁶ Совета министров <в> связи <с> переходом театра <на> бездотационную работу» [15. Л. 18].</p> <p>7. Комитет по делам искусств при Совете министров СССР от 26.04.1948 г. начальнику Управления по делам искусств при Совете министров МАССР Н. И. Егорову (получено 30.04.1948 г.). «Комитет по делам искусств при Совете министров СССР считает решение Совета министров РСФСР о снятии с дотации Мордовского театра оперы и балета правильным...» [15. Л. 52].</p> <p>8. Росискусство <>. <>. Глина от 28.04.1948 г. начальнику Управления по делам искусств при Совете министров МАССР Н. И. Егорову. «Разрешаем реорганизацию театра оперы и балета в театр оперы и музыкальной комедии (выделено мной. – Н. Д.)» [15. Л. 51].</p> | | |

³⁵ Приказ № 66 Управления по делам искусств при Совете МАССР от 8 апреля 1948 г. «Параграф 1. Выезжаю (Н. И. Егоров. – Н. Д.) в служебную командировку в г. Москву Комитет по делам искусств РСФСР по вопросу реорганизации работы театров МАССР, сроком на 20 дней...Параграф 2. Директора театра оперы и балета Мороз В. К. командировать в г. Москву Комитет по делам искусств РСФСР по вопросам работы театров. Срок командировки с 8 по 18 апреля 1948 г.» [14. Л. 29].

³⁶ Решение Совета министров МАССР «О работе Мордовского государственного театра оперы и балета» (в правом верхнем углу документа красным карандашом стоит запись с отметкой «+»: «Этот проект отклонен председателем Совета министров... Н. <>. Тингаевым» (подпись Н. И. Егорова). – Н. Д.). Далее по тексту: «...Мордовский государственный театр оперы и балета не имеет собственного здания и работает в одном помещении с театром драмы, имея в нем 14 дней в месяц, что дает незначительные сборы от спектаклей, снятие его с дотации приведет к полной ликвидации театра оперы и балета.

Ликвидация театра оперы и балета повлечет за собой задержку роста музыкальной культуры и развитие творчества национальных композиторов Мордовии, которые много сделали для развития мордовской национальной оперы и симфонической музыки, базируя свое творчество на работе театра оперы и балета» [11. Л. 19].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|----------|---|---|---|
| <p>108. Приказ № 83 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 04.05.1948 г. [14. Л. 22].</p> <p>109. Приказ № 85 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 05.05.1948 г. [14. Л. 20].</p> <p>110. Протокол общего собрания работников Мордов. гос. театра оперы и балета от 06.05. 1948 г. [14. Л. 26].</p> <p>111. Постановление (проект) Совета министров МАССР № (отсутствует. – Н. Д.) « » (число отсутствует – Н. Д.) 1948 г.</p> | <p>–</p> | <p>«В связи с полной реорганизацией театра оперы и балета в театр оперы и музыкальной комедии и сокращением штатов до минимума обязываю (начальник УПИ при Совете министров МАССР Н. И. Егоров. – Н. Д.) директора театра оперы... Мороз В. К. предупредить всех работников театра /кроме солистов, художественно-руководящего и адм<инистративно-> руководящего состава/ о сокращении с 18 мая 1948 года. Основание: телеграмма Комитета искусств при Совете министров РСФСР» [14. Л. 22].</p> <p>«Приказ Управления по делам искусств при Совете министров МАССР № 83 от 4 мая 1948 г. и приказ дирекции театра оперы и балета от 4 мая с/г о дополнительном сокращении штатов отменяется. Все предупрежденные о сокращении работники остаются в штате театра и должны продолжить работу на прежних основаниях»[14. Л. 20].</p> <p>«1. Информация начальника Управления по делам искусств МАССР... <Н.> <И.> Егорова о создавшемся положении в театре оперы... в связи с переходом на бездотационную работу, в театре оперы и балета создалось трудное финансовое положение. Для Мордовского театра оперы и балета частичной государственной дотации не отпустили. В театре произвели сокращение в количестве 50 чел. В г. Саранске театр оперы без дотации не может работать. В связи с этим Обкомом ВКП /б/ и Советом министров МАССР был поставлен вопрос перед Москвой о необходимости отпустить частичную дотацию в сумме 600 тыс. руб. На сегодняшний день для театра оперы в дотации отказано. В данное время вопрос о театре стоит в Совете министров РСФСР. О результатах решения будет известно через день, два. Работникам необходимо усилить работу. Вопросы: <>. <>. Маркевич – Ставили ли вопрос в Москве о передаче коллектива театра в другую республику. Ответ: Прямо этот вопрос не ставили...» [14. Л. 26]. (Сверху в левом углу отписано простым карандашом: «Мин. фин. дает заключение на 192, 5 т. р.» подпись Н. И. Егорова. – Н. Д.). Совет министров МАССР постановляет: 1. Ликвидировать Мордов. республиканский театра оперы и балета в следствии его нерентабельности...[доп. см. : 25. Л. 97 – 98] ...3. Все имущество и материальные ценности театра оперы и балета передать на баланс Республиканского театра драмы и Мордов. гос. Ансамбля песни и пляски... 4. В целях использования артистов театра оперы на работе, поручить управлению по делам искусств создать при Филармонии хозрасчетную концертную бригаду, пополнить Ансамбль песни и пляски высококвалифицированными артистами оперы, а также разрешить вопрос об использовании оркестра (выделено мной. – Н. Д.)» [14. Л. 53].</p> | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|-----------------------------|---|---|---|
| – | – | (Внизу документа стоит подпись начальника УПИ МАССР Егорова и дата 18.05.1948 г. В графах: председатель Совета министров МАССР Н. <Я.> Тингаев и управляющий делами Совета министров МАССР И. <П.> Пахомов – подписи отсутствуют. – Н. Д.). | | |
| 112. Приказ № 68 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 08.04.1948 г. [14. Л. 28]. | Театр оперы и балета | «В связи с тем, что Мордовский государственный театр оперы и балета снят с дотации изменились и условия его работы. Выполнение производственно-финансового плана театра может быть успешным...если руководство театра проведет...максимальное сокращение штатов и общих расходов, увеличит число премьер и в частности пополнит репертуар операми комического жанра и классическими музыкальными комедиями (выделено мной. – Н. Д.) и организует театру длительные гастроли за пределами республики<, > начиная с мая месяца 1948 г.» [14. Л. 28]. | | – |
| 113. Приказ № 82 Управления по делам искусств при Совете министров МАССР от 03.05.1948 г. [14. Л. 21]. 114. Договор УПИ при СМ МАССР, составленный на имя заместителя председателя исполкома Облсовета депутатов трудящихся Д. Н. Бакун начальников УПИ Н. И. Егоровым от 5 марта 1948 г. [53. Л. 86 – 87]. | – | Заключение договора на гастрольную программу репертуара (г. Ульяновск) «1. Князь Игорь – Бородин 2. Евгений Онегин – Чайковский 3. Царская невеста – Римский-Корсаков 4. Демон – А. Рубинштейн 5. Пиковая дама – Чайковский 6. Русалка – Даргомыжский 7. Дубровский – Направник 8. Мазепа – Чайковский 9. Риголетто – Верди 10. Травиата – Верди 11. Чио-чио-сан – Пуччини 12. <Флория> Тоска – Пуччини 13. Паяцы – Леонквалло 14. Севильский цирюльник – Россини 15. Несмеян и Ламзурь /национ./ – Кирюков 16. Фауст – Гуно 17. Кармен – Бизе 18. Сорочинская ярмарка – Мусоргский 19. Севостопольцы – М. Коваль | | «На основании приказа Комитета по делам искусств при Совете министров № 182 (печатные знаки перебиты на 172. – Н. Д.) от 1 апреля 1948 г. ...Режиссеру Борукаеву Б. Т. , находящемуся на курсах усовершенствования в Москве (выделено мной. – Н. Д.)...выдавать стипендию <дирекции театра оперы дополнительно к зарплате в размере 200 руб. в месяц> за все время обучения, т. е. с января месяца 1948 г.» [14. Л. 21]. |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|--|--|---|
| – | – | 20. Сильва 21. Бахчисарайский фонтан 22. Лебединое озеро | – Кальман – Асафьев /балет/ – Чайковский» [53. Л. 87]. | – |
| 115. Из сводного годового отчета об исполнении местного бюджета по искусству МАССР и сводного годового отчета по театралльно-зрелищным предприятиям за 1948 г. [56. Л. 1 – 15]. | – | «Театр оперы и балета действует на основании типового устава Комитета по делам искусств при СМ СССР и приказа Комитета по делам искусств при СМ РСФСР как самостоятельная единица. Деятельность театра оперы и балета продолжалась до 20/V – 1948 г., после чего театр был ликвидирован на основании постановления СМ МАССР 19/V – 1948 г. В сводный отчет театр оперы и балета не входит, т. к. ликвидированный баланс был Вам <Комитету по делам искусств при СМ РСФСР> выслан после ликвидации театра» [56. Л. 13]. | | – |
| 1950–1960-е гг. | | | | |
| <p>1951 г.</p> <p>116. Объяснительная записка директора Мордов. республ. драм. театра Д. <>. Монова [39. Л. 1 – 3].</p> | <p>Мордовский республиканский драматический театр</p> | <p><историческая справка> «Мордовский республиканский драматический театр организован в 1932 году и оформлен уставом и находится в ведении УПИ при Совете министров» [39. Л. 1].</p> | <p>«...В 1951 г. театр осуществил 13 новых спектаклей из них советской драматургии 9, т. е. “Два капитана”, “В середине века”, “Комсомольский билет”, “Под золотым орлом”, “Ошибка доктора Кленовой”, “Снежок”, “Незабываемый 1919 г.”, “Свадьба с приданным”, “Иван да Марья”.</p> <p>Русской драматургии 4 “Анна Каренина”, “Самодуры”, “Девушка с кувшином”, “Бесприданница”.</p> <p>С сентября месяца...укомплектован творческий состав, обновлен руководящий состав театра...В целях организации зрителя, введена абонементная система» [39. Л. 1].</p> | <p>Директор Д. <>. Монов</p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|---|---|--|---|
| <p>117. Приказ № 6 УПИ при СМ МАССР от 18 янв. 1952 г. [40. Л. 7 – 9].</p> | <p>–</p> | <p>«Производственный план драматического театра за три квартала 1951 г. (выделено мной. – Н. Д.) не выполнен не по одному показателю... ...6. Принять меры к полной загрузке актеров, дополнительное участие актеров в радиопередачах, в случае невыполнения норм выступлений в театре, засчитывать в счет установленных норм выступлений. Совместительство актеров допускать в соответствии с приказом Комитета по делам искусств при Совете министров СССР от 3/1 – 1951 г. и постановлением СНК СССР от 11/III – 1933 г. “Об упорядочении совместительства” только с письменного разрешения начальника управления искусств при Совете министров МАССР, при условии выполнения норм выступлений в театре» [40. Л. 7 – 9].</p> | | |
| <p>118. Объяснительная записка к отчету по гос. филармонии МАССР директора гос. филармонии Е. <В.> Плятнер [39. Л. 70 – 75].</p> <p>119. Приказ № 7 УПИ при СМ МАССР о работе филармонии за 1951 г. от 19 янв. 1952 г. [40. Л. 12 – 14].</p> | <p>Филармония МАССР (г. Саранск)</p> | <p><историческая справка> «Мордовская гос. филармония реорганизована и оформлена положением из концертно-эстрадного бюро 16 августа 1943 г. /приказ УПИ при СНК РСФСР № 368/. Собственного помещения филармония не имеет. Работа на стационаре...была сосредоточена в арендованном здании театра драмы /лишь в свободные выходные дни театра/, в последний период отчетного времени/ начиная с сентября месяца отчетного года/ даже эти минимальные условия для работы филармонии были нарушены/...в результате чего, план на стационаре филармония не выполнила» [39. Л. 70].</p> | <p>«...дано концертов филармонического плана...124 против плана 120 концертов... проведено 34 лекции – концертов: 1. “Могучая кучка” 2. “Мусоргский” /к 70-летию со дня смерти/ 3. “Девушки нашей страны” /к Междунар. жен. дню/ 4. “Творчество молодежи” 5. “Образы Ленина и Сталина в литературе и музыке” 6. “Сталинское племя” 7. “День победы” 8. “Мордовская литература и музыка” (выделено мной. – Н. Д.) 9. “О тебе поем Мордовия” 10. “Сов. литература и музыка в борьбе за мир” 11. “Чайковский П. И.” 12. “Лауреаты Сталинской премии за 1950 год” 13. “Рус. народная песня”</p> | <p>Директор Е. В. Плятнер</p> <p>Худож. совет: «1. Плятнер Е. В. ... председатель 2. Халевский А. М. худ. руководитель... 3. Шibaков Н. И. председатель Управления искусств /лектор филармонии/ 4. Охотина Е. А. Народная артистка МАССР 5. Киушкин В. С. засл. арт. МАССР 6. Коваленко В. Р. лектор филармонии 7. Волков А. С. артист филармонии 8. Павлов В. В. артист филармонии 9. Румянцев артист театра драмы» [40. Л. 14].</p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|--|--|--|
| – | – | <p>«...13. Наладить учебно-воспитательную работу с артистами путем проведения лекций и бесед об искусстве и эстетике.</p> <p>...16. Пополнить музыкальный фонд филармонии произведениями русской классики, сов. композиторов и сделать специальные доклады композиторам и поэтамам Мордовской АССР на произведения, отражающие жизнь нашей республики.</p> <p>...20. Провести в 1952 г. в г. Саранске не менее 2-х зрительских конференций» [40. Л. 14].</p> | 14. “М. И. Глинка основоположник рус. муз культуры”» [39. Л. 71]. | – |
| 120. Более подробно о работе колхозно-совхозного театра см. в «Годовом отчете по основной деятельности театрально-зрелищных предприятий за 1951 г.» [39. Л. 19 – 26]. | Колхозно-совхозный театр МАССР (г. Ардатов) | – | – | – |
| <p>1952 г.</p> <p>121. Приказ № 2 УПИ при См МАССР от 12 янв. 1952 г. [40. Л. 1].</p> | | – | «<параграф> 1. Акт о ликвидации колхозно-совхозного театра МАССР, передачу основных средств колхозного театра республиканскому театру драмы / в сумме 19.138 руб. 70 коп.» [40. Л. 1]. | Начальник УПИ при См МАССР А. Л. Киселев «...3. Освободить (от занимаемой должности. – Н. Д.) директора театра Голубева В. В. (выделено мной. – Н. Д.) в связи с ликвидацией колхозно-совхозного театра с 13 янв. 1952 г.» [40. Л. 1]. |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|---|---|--|---|
| <p>122. Приказ № 46 УПИ при См МАССР от 11 нояб. 1952 г. [40. Л. 46].</p> | <p>Средние специальные учебные заведения РСФСР</p> | <p>«В соответствии с постановлением Совета министров РСФСР № 1408 от 18/X – 52 г. О мероприятиях по улучшению работы средних спец. учеб. заведений Комитета по делам искусств при Совете министров РСФСР приказываю: 1. Произвести проверку работы Мордов. муз. училища силами комиссии <Н. И. Шибакон – председатель, М. В. Каретникова, В. С. Киушкин>...» [40. Л. 46].</p> | <p>Благодаря созданию комиссий, в том числе по художественному совету стало возможно осуществление контроля по сдаче и приему оперной литературы для оперного театра, необходимой для развития музыкальной и балетной культуры.</p> | <p>–</p> |
| <p>123. Приказ № 96 УПИ при См МАССР от 3 нояб. 1952 г. [40. Л. 45].</p> <p>124. Приказ № 94 УПИ при См МАССР от 1 нояб. 1952 г. [40. Л. 44].</p> | <p>Филармония МАССР</p> | <p>–</p> | <p>«1. Передать с баланса Мордовской государственной филармонии на баланс Мордовского музыкального училища оперную нотную литературу <2. комиссия в составе: С. Н. Расторгуев, Д. Д. Загорулько, А. Д. Еделькина>...произвести проверку согласно состояния хранения оперной нотной литературы, согласно актов приема от оперного театра...» [40. Л. 45].</p> | <p>Художественный совет: «Председатель – Каретникова М. В. 1. Директор муз. училища – Коваленко В. Р. 2. Народ. артист МАССР – Кирюков Л. П. 3. Народ. артистка МАССР – Охотина Е. А. 4. Засл. арт. МАССР – Киушкин В. С. 5. Засл. арт. МАССР – Давыдов Д. С. 6. Худ. руководитель – Расторгуев С. Н. 7. Режиссер театра – Крылова Е. В. 8. Директор Дома нар. творчества – Русяев А. Н. 9. Худ. рук. Ансамбля</p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|---|---|---|---|
| канского драматического театра за 1957 г. [58. Л. 13 – 22]. | – | валя театров и музыкальных коллективов (выделено мной. – Н. Д.). «Члены жюри дали хорошую оценку спектаклю “ Поднятая целина ” (выделено мной. – Н. Д.). Главный режиссер театра Княжич В. И., главный художник Кузьмин В. А. и артист Багрецов А. И. – исполнитель роли Нагульнова, удостоены диплома II степени Министерства культуры РСФСР и ВТО...»[58. Л. 15]. | тельных успехов в своей работе. За это время поставлено 10 новых спектаклей... “Кремлевские куранты” Н. <Ф.> Погодина, “Поднятая целина” <М.> <А.> Шолохова, “Поздняя любовь” А. <Н.> Островского, “Опасная встреча” М. Стадника, “Дмитрий Стоянов” <Б.> Левантовской, “После разлуки” бр. Тур, “В поисках радости” В. <С.> Розова, “Учительница” П. <Л.> Кириллова на мордовском языке. ...сыграно 456 спектаклей вместо 388 по плану, обслужено 118,1 тыс. зрителей при плане 115,2 тыс. человек...» [58. Л. 13]. «В течение сезона будут показаны... “Маскарад” <Ю.> <М.> Лермонтова, “Царь Федор Иоанович” <А.> <К.> Толстого, “Гостиница Астория” А. <П.> Штейна, “история одной любви” К. <М.> Симонова и др.» [58. Л. 15]. | Пятков В. В. – режиссер/ (выделено мной. – Н. Д.)» [58. Л. 14]. Главный художник В. А. Кузьмин |
| 1958 г. 129. <Правительственное сообщение> заместителю председа- | «На основании распоряжения Совета министров РСФСР от 26 июля 1958 г. № 4729-р Мордовский | – | «Учитывая, что в театре совершенно <i>отсутствовала материальная база для постановки музыкальных</i> | Министр культуры МАССР П. <А.> Кокорев |

³⁸ «Вместе с тем следует отметить, что театр ощущает серьезные затруднения в размещении цехов, гримированных уборных, а также служебных помещений. Имеющаяся **сцена не отвечает требованиям сценического искусства** (выделено мной. – Н. Д.), она резко сковывает оформление спектаклей, что снижает их художественный уровень. В очень тяжелых условиях /под сценой, над водопроводным колодезем/ размещены бутафорский и реквизиторский цеха...

В театре совершенно **нет репетиционного зала и зала для написания декорации** (выделено мной. – Н. Д.), поэтому все это делается в фойе театра» [58. Л. 17].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|--|--|---|--|
| <p>теля Совета министров РСФСР М. А. Яснову председателя Совета министров МАССР <И.> <П.> Астайкина [60. Л. 79].</p> | <p>объединенный театр драмы реорганизован в музыкально-драматический театр (выделено мной. – Н. Д.)» [60. Л. 79].</p> | <p>–</p> | <p><i>спектаклей</i> (курсив мой. – Н. Д.), выделенных средств <на 1959 г. дотация музыкально-драматическому театру... в сумме 918 тыс. рублей> на организацию оказалось совершенно недостаточно» [60. Л. 79].</p> | <p>Председатель Совета министров МАССР И. П. Астайкин</p> |
| <p>130. Проект <отчета о работе и реорганизации Мордов. гос. театра> председателю СМ МАССР И. П. Астайкину зам. министра культуры МАССР <>. <>. Поршакова [60. Л. 235 – 236].</p> <p>131. Подробнее о номенклатуре и порядке заполнения форм по основной деятельности «VIII. Форма № 7 – ТЗ “Отчет по доходам и расходам театрально-зрелищного предприятия за 1958 г.” (театры, цирки, филармонии и прочие музыкальные учреждения)» см. : 59. Л. 19 – 20, 26.</p> | <p>–</p> | <p>«Проведено заседание художественного совета с участием музыкальной общности города Саранска, где утвержден репертуар для открытия театра: “Литова” /на мордов. и русском языке/ Кириллова и опера “Кармен”. Для участия в подготовке указанных спектаклей... подобраны местные кадры драм. театра и музыкального училища» [60. Л. 235].</p> | <p>«Не имея утвержденного Министерством культуры РСФСР штата, сметы доходов и расходов, руководство драм. театра по указанию Министерства культуры МАССР с октября 1958 г. приступило к практической работе по реорганизации» [60. Л. 235]. «Мин-во культуры МАССР считает необходимым поддержать инициативу творческих организаций в подготовке оперы “Кармен” собственными силами до получения штата. Это творческое начало явится базой для будущего музыкально-драматического театра, позволит полнее выявить творческие силы и возможности, а также культурные потребности трудящихся» [60. Л. 236].</p> | <p>«15 октября 1958 г. на должность главного дирижера театра Министерством культуры МАССР приглашен... Карпов В. <П.>» [60. Л. 235].</p> |
| <p>1959 г.</p> <p>132. Постановление № 593 УПИ при СМ МАССР от 25 авг. 1959 г. [60. Л. 122].</p> | <p>Музыкально-драматический театр «В соответствии с постановлением СМ МАССР от 8 сентября 1958 г. за № 625</p> | <p>«В связи с реорганизацией Мордовского объединенного театра драмы, осуществляемой в соответствии с распоряжением СМ РСФСР</p> | <p>«Инструкцией бывшего Главного управления театров Комитета по делам искусств при СНК СССР от .../XI – 40 г. “О порядке ра-</p> | <p>Управляющий делами Совета министров МАССР В. <>. Романов [60. Л. 122].</p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|--|---|--|
| <p>133. Проект <отчета о работе и реорганизации Мордов. гос. театра> [60. Л. 235 – 236].</p> <p>134. Сообщение Министерства культуры РСФСР, Главного управления по делам искусств СССР № 08-Б-9 <о порядке работы театров в рамках нормативной инструкции> от 6 мая 1959 г. [60. Л. 182].</p> <p>135. Приказ № 288 по Министерству культуры МАССР г. Саранска <дальнейшее улучшение работы театров и концертной организации> от 17 авг. 1959 г. [60. Л. 125 – 126].</p> <p>136. Приказ № 202 Мин-ва культуры МАССР о трудоустройстве выпускников мордовской национальной студии Ленинградского театрального института им. А. Н. Островского от 31.06.1959 г. [61. Л. 112].</p> | <p>Мордовский гос. театр драмы с 1959 г. реорганизован в музыкально-драматический...» [60. Л. 235].</p> <p>Мордовская национальная студия Ленинградского театрального института им. А. Н. Островского</p> | <p>за № 429-р от 26 июля 1958 г., в музыкально-драматический театр и <i>укомплектованием его квалифицированными творческим кадрами, приглашаемыми из Москвы, Ленинграда, Казани...</i>(выделено мной. – Н. Д.)» [60. Л. 122].</p> <p>Дополнительно о кадрах см. : Приложение к постановлению СМ МАССР <Список прибывших артистов из других городов в Мордов. муз.-драм. театр...> от 25 авг. 1959 г. [60. Л. 123].</p> | <p>боты театров над осуществлением новых постановок”, утвержденной приказом того же Комитета от 16/X – 40 г. № 691 предусмотрено, что рабочие чертежи на изготовление декоративного оформления постановок разрабатывают производственные мастерские, а там где их нет – художники-чертежники театров» [60. Л. 182].</p> <p>«...в 1959 г. ...намечается провести окончательное формирование труппы театра и приступить к работе 1 октября 1959 г.» [60. Л. 236].</p> | <p>Заместитель министра культуры МАССР А. <>. Косарева [60. Л. 126].</p> <p>Начальник главного управления по делам искусств П. <>. Тарасов [60. Л. 171].</p> <p>Начальник отдела штатов Ф. <>. Евсеев [60. Л. 171].</p> <p>Директор мордовского республиканского театра драмы С. К. Иванов [60. Л. 182].</p> <p>Директор <...> театра И. К. Казакова [60. Л. 125].</p> <p>Зав. постановочной частью В. <>. Зумберг [60. Л. 91].</p> <p>Директор филармонии Н. А. Кузнецов [60. Л. 125].</p> <p>Выпускники: В. В. Долгов А. В. Семенов В. В. Акашкин Е. С. Грачева Г. М. Мелехин</p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|--|---|---|--|
| – | – | – | – | Г. И. Некрасов Е. С. Федяева А. И. Кручинкин Н. И. Пискаев Н. Л. Сарайкин и др. [61. Л. 112]. |
| 137. Объяснительная записка директора Мордов. гос. театра драмы С. К. Иванова Главному контролеру-ревизору Управления министерства финансов РСФСР по МАССР Г. И. Поспеловой [60. Л. 191 – 192]. | Музыкально-драматический театр «В соответствии с постановлением СМ МАССР от 8 сентября 1958 г. за № 625 Мордовский гос. театр драмы с 1959 г. реорганизован в музыкально-драматический...» [60. Л. 235]. | «Контролер ревизор...Поспелова Г. И. ...руководствовалась производственно-финансов. планом, утвержденным 8 янв. 1959 г. Мин-вом культуры МАССР...до получения окончательного решения вопроса о реорганизации театра в музыкально-драматический. Получив разрешение на реорганизацию дирекция составила проект смет..., который 18 марта 1959 г. представлен на утверждение Министру культуры МАССР ...Кокореву П. А. В этом проекте сметы.../в зале 500 продажных мест...не согласовано с противопожарным надзором/...поставить 443 спектакля, в т. ч. 214 гастрольных и выездных. Считаем заключение Поспеловой Г. И. о возможности постановки 238 спектаклей на гастрольях и выездах...не имеющих под собой материальной базы. Имея в виду реорганизацию театра, она считает...в октябре – декабре 1959 г. ...дополнительно поставить 72 спектакля. Театр в октябре не будет иметь новых постановок муздрамы...Планируется к этому времени подготовить только одну музыкальную драму “Литова”, которая не делится с другими спектаклями и “Кармен”. Театр не будет иметь возможности, чтобы спектакли могли ставиться в чистую параллель <выездные спектакли по стационару и гастрольные>» [60. Л. 191]. | | |
| 138. Объяснительная записка... [60. Л. 191 – 192]. 139. Форма № 4 – ТЗ – «Отчет <данные аналитического учета: пополнение, содержание, текущий ремонт материального оформления спектаклей, в т. ч. постановок прекращенных, не включенных в репертуар> о затратах на новые постановки и капитально возобновленные постановки» [59. Л. 15 – 16, 19 – 23]. 140. Распоряжение № 35 Министерства культуры МАССР <на | – | «Выездными спектаклями по стационарным спектаклям считаются такие спектакли, когда театральная труппа разбивается на две и одновременно дает спектакли на стационаре и на др. площадке в том же городе. Спектакли стационарных театров, которые связаны с выплатой суточных, считаются гастрольными» [60. Л. 191]. «К спектаклям, концертам и представлениям на стационаре относятся те из них, которые показываются зрителям в постоянном помещении театрально-зрелищного предприятия на его же сценической площадке или арендованной» [59. Л. 20]. «По строке 16...(по театрам оперы и балета) сюда относятся расходы по возобновлению пачек, балетных туфель, трико, чулок. На этой же статье показываются расходы по изготовлению костюмов при вводе в постановку новых исполнителей. Предметы бутафории, реквизита и одежды специального характера, необходимые для постановок, театра и другие зрелищные предприятия – на основании разрешения Министерства торговли СССР, приказом от 8 августа 1956 г. № 434, – могут приобретать через комиссионные магазины за наличный расчет с выдачей счетов /подтверждено | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|----------|--|--|---|
| <p>жилищное строительство: газетная типография, тип. «Красный Октябрь», гос. филармония, Республиканская библиотека, Книжное издательство, муз.-драматический театр, муз. училище, министерство культуры МАССР> от 15 дек. 1959 г. (основание: распоряжение Мин-ва культуры МАССР № 1547-р от 12.XII – 59 г.) см. : 59. Л. 46</p> | <p>–</p> | <p>письмом Министерства торговли СССР 27 июня 1958 г. № I – 5938 / 80... По строке 21 “гарантированная организациям за выступления коллективов и исполнителей” показ. суммы, причитающиеся по договору др. театрально-зрелищным предприятиям за спектакли, отдельные концертно-эстрадные номера и выступления коллективов и исполнителей... ...По строке 31 показываются отчисления от сборов управлению по охране авторских прав в литературный, музыкальный и художественный фонды» [59. Л. 23].</p> | | |
| <p>141. <i>Сметы расходов на подготовку спектаклей и приобретение материалов для оформления опер</i></p> | <p>–</p> | <p>«Кармен», реставрация спектаклей «Битва в пути», «Товарищи романтики», «Соседи по квартире» от 27 авг. 1959 г. [60. Л. 91]. «Кармен» [60. Л. 237]. «Литова» от 31 марта 1959 г. [60. Л. 127 – 130]. <дополнительная смета> «Литова» от 3 сент 1959 г. [60. Л. 92].</p> | | |
| <p>142. Объяснительная записка к годовому финансовому отчету за 1959 г. Главному УПИ Министерства культуры РСФСР, Министерству культуры МАССР, Министерству финансов МАССР [58. Л. 156 – 159].</p> | <p>–</p> | <p>–</p> | <p>«В 1959 г. проведена большая работа по реорганизации театра драмы в музыкально-драматический... выпущено 12 новых постановок при плане 10, среди них: “Битва в пути” по роману Г. Николаевой, “На рассвете” Г. Меркушкина, “Литова” П. Кирюкова /на мордовском языке/, “Барабанщица” А. Сальнского, опера “Кармен” Бизе, опера “Риголетто” (выделено мной. – Н. Д.) Дж. Верди, “Тайфун” /Ураган/ Цай-Юй, “Блудный сын” Э. Раннет, “Люблю...люблю” Масса и Червинского, “Шестеро любимых” А. Арбузова, “Сельские вечера” Леканова /на двух языках/, сказка “Об Иване-царевиче, земле родной, матушке любимой” Гольдфельда... ...дано 131 спектакль...92...в колхозах и на открытых площадках. В связи с реорганизацией театр не выезжал на гастроли за пределы МАССР, поэтому план по доходам от гастролей не выполнен³⁹ на 39, 7 тыс. руб.» [58. Л. 156].</p> | |

³⁹ В документе [58. Л. 128 – 129] указано: «...творческий коллектив вырос с 32 единиц до 112..., а служебные помещения были недостаточны даже для старого состава...Сверхплановая убыточность при эксплуатации вновь реорганизованного театра, т. к. мощных площадок, которые могли бы выдержать лимит музыкально-драматического театра кроме <города> Рузаевки нет, а средняя стоимость поднятия занавеса после реорганизации 4.800 руб.».

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|---|---|--|--|
| 143. Объяснительная записка о работе Мордов. гос. драматического театра в первом полугодии 1959 г. [58. Л. 126 – 129]. | – | – | «...улучшение репертуара и связи со зрителями за первое полугодие 1959 г. театр добился выполнения плана...по количеству спектаклей на 133,9%...В этом году Мордов. гос. драматический театр реорганизуется в... музыкально-драматический театр и в связи с этим ведется большая организаторская и подготовительная работа параллельно с производственной» [58. Л. 126]. | |
| <p>1960 г.</p> <p>144. Репертуарный план на 1960 [61. Л. 23]</p> | Музыкально-драматический театр МАССР | – | <p>1. «И один в поле воин» Дольд-Михайлик</p> <p>2. «Миллион за улыбку» Софронов</p> <p>3. «Стряпуха» Софронов</p> <p>4. «Пиковая дама» Чайковский</p> <p>5. «Неравный бой» Розов</p> <p>6. «Травиата» Верди</p> <p>7. «Иркутская история» Арбузов</p> <p>8. «Русалка» Даргомьжский</p> <p>9. «Весенние скрипки» Штейн</p> <p>10. «Король Лир» Шекспир</p> <p>11. «Таланты и поклонники» Островский</p> <p>12. «У нас в Саранске» Фетисов</p> <p>13. «Якорная площадь» Штейн [61. Л. 23]</p> | – |
| 145. <i>Сметы расходов на подготовку спектаклей и приобретение материалов для оформления опер</i> | – | – | <p>«Пиковая дама» от 31 марта 1960 г. [61. Л. 4 – 7].</p> <p>«Русалка» от 17 апр. 1960 г. [61. Л. 236 – 238].</p> <p>«Стряпуха» от 18 апр. 1960 г. [61. Л. 7 – 9].</p> | <p>Художник-постановщик В. <.>. Барков</p> <p>Художник-постановщик <.>. Соколов-Островский</p> <p>Художник Б. <И.> Росленко<-Риндзенко></p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--------------------------------------|---|---|---|--------------|---|---------------------|----------|----------|----------------|----------------------|---|-------------------|--|---|---------------------|------------|----|------------------|------|----------|---|-------------|----------|--------------------------------|------------|-----|--------------|--------------|----|---------------------|----------|-----------|--|--|---|-------------------|--|---|---------------------|-------------|----|------------------|------|----------|------------------|--------------------------------------|----------|-----------|--------|---|----------------------|-------------|---|------------------------|----------------------|----|
| – | – | – | «Травиата» от 12 июля 1960 г. [61. Л. 138 – 141]. | Художник-постановщик В. А. Кузьмин | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <p>146. Объяснительная записка по итогам работы Мордовского музыкально-драматического театра за 1 квартал 1960 г. [61. Л. 44 – 45].</p> <p>147. Репертуарный план выпущенных спектаклей за 1 квартал 1960 г. [61. Л. 224].</p> <p>148. Отчет театра за январь 1960 г. от 8 февр. 1960 г. [60. Л. 24 – 25 (об.)].</p> <p>149. Отчет театра за 1960 г. от 25 апр. 1960 г. [61. Л. 43 – 43 (об.)].</p> | – | «В результате улучшения подбора репертуара, проведения большой организаторской работы, проведенной театром по привлечению зрителя на спектакли, установления связи театра с промышленными предприятиями и учебными заведениями...» [61. Л. 44]. | <p>«... план 1 квартала 1960 г. театр выполнил по всем показателям: по кол-ву спектаклей – на 103,6%, по зрителю – на 100%...</p> <p>...В течение первого квартала театр выпустил 4 новых постановки “Третья патетическая” Н. Погодина, “Миллион за улыбку” А. <Н.> Софронова, “И один в поле воин” Дольд-Михалика и Ткаченко. Подготовлен балетный концерт (выделено мной. – Н. Д.)...частично профинансирована опера “Пиковая дама”, которая по плану д. б. выпущена в середине апреля» [61. Л. 44].</p> <p>«“И один в поле воин” <срок выпуска> 19/ II <1960> “Миллион за улыбку” 26/ III <1960> “Вечер балета” (выделено мной. – Н. Д.) 12/ III <1960>» [61. Л. 224].</p> <table> <tr> <td>«1. Концерты</td> <td><кол-во сп.></td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>2. Риголетто</td> <td>Д. Верди</td> <td>6</td> </tr> <tr> <td>3. Люблю люблю</td> <td>Масс и Червин<ского></td> <td>4</td> </tr> <tr> <td>4. Барабанщица...</td> <td></td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>5. 3-я патетическая</td> <td>Н. Погодин</td> <td>11</td> </tr> <tr> <td>6. Кармен</td> <td>Бизе</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>7. Литова (выделено мной. – Н. Д.)</td> <td>П. Кириллов</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>8. Сказка об Иване Царевиче...</td> <td>Гольдфельд</td> <td>10»</td> </tr> </table> <p>[60. Л. 24].</p> <table> <tr> <td>«1. Концерты</td> <td><кол-во сп.></td> <td>21</td> </tr> <tr> <td>2. Риголетто</td> <td>Д. Верди</td> <td>18</td> </tr> <tr> <td>3. Люблю люблю... (название невнятно. – Н. Д.)</td> <td></td> <td>6</td> </tr> <tr> <td>4. Барабанщица...</td> <td></td> <td>9</td> </tr> <tr> <td>5. 3-я патетическая</td> <td>Н. Погодина</td> <td>28</td> </tr> <tr> <td>6. Кармен</td> <td>Бизе</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>7. Литова</td> <td>П. Кириллов (выделено мной. – Н. Д.)</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>8. Тайфун</td> <td>Цао-Юй</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>9. Миллион за улыбку</td> <td>А. Софронов</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>10. И один в поле воин</td> <td>Д. Михайлик Ткаченко</td> <td>14</td> </tr> </table> | «1. Концерты | <кол-во сп.> | 1 | 2. Риголетто | Д. Верди | 6 | 3. Люблю люблю | Масс и Червин<ского> | 4 | 4. Барабанщица... | | 3 | 5. 3-я патетическая | Н. Погодин | 11 | 6. Кармен | Бизе | 2 | 7. Литова (выделено мной. – Н. Д.) | П. Кириллов | 1 | 8. Сказка об Иване Царевиче... | Гольдфельд | 10» | «1. Концерты | <кол-во сп.> | 21 | 2. Риголетто | Д. Верди | 18 | 3. Люблю люблю... (название невнятно. – Н. Д.) | | 6 | 4. Барабанщица... | | 9 | 5. 3-я патетическая | Н. Погодина | 28 | 6. Кармен | Бизе | 3 | 7. Литова | П. Кириллов (выделено мной. – Н. Д.) | 1 | 8. Тайфун | Цао-Юй | 1 | 9. Миллион за улыбку | А. Софронов | 2 | 10. И один в поле воин | Д. Михайлик Ткаченко | 14 |
| «1. Концерты | <кол-во сп.> | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2. Риголетто | Д. Верди | 6 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3. Люблю люблю | Масс и Червин<ского> | 4 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 4. Барабанщица... | | 3 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 5. 3-я патетическая | Н. Погодин | 11 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 6. Кармен | Бизе | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 7. Литова (выделено мной. – Н. Д.) | П. Кириллов | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 8. Сказка об Иване Царевиче... | Гольдфельд | 10» | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| «1. Концерты | <кол-во сп.> | 21 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 2. Риголетто | Д. Верди | 18 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 3. Люблю люблю... (название невнятно. – Н. Д.) | | 6 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 4. Барабанщица... | | 9 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 5. 3-я патетическая | Н. Погодина | 28 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 6. Кармен | Бизе | 3 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 7. Литова | П. Кириллов (выделено мной. – Н. Д.) | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 8. Тайфун | Цао-Юй | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 9. Миллион за улыбку | А. Софронов | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 10. И один в поле воин | Д. Михайлик Ткаченко | 14 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|--|----------|--|--|------------|
| <p>–</p> <p>150. Отчет⁴⁰ театра за сентябрь 1960 г. [61. Л. 133 – 133 (об.)].</p> | <p>–</p> | <p>–</p> | <p>11. Сказка об Иване Царевиче... [61. Л. 43].</p> <p>«1. Концерты <кол-во сп.> 31</p> <p>2. Риголетто 21</p> <p>3. Люблю люблю 63</p> <p>4. Барабанщица 12</p> <p>5. 3-я патетическая 28</p> <p>6. Кармен 4</p> <p>7. Литова 1</p> <p>8. Тайфун 1</p> <p>9. Миллион за улыбку 91</p> <p>10. И один в поле воин 10</p> <p>11. Сказка об Иване Царевиче... 40</p> <p><12> Пиковая дама (выделено мной. – Н. Д.) 4</p> <p><13> Блудный сын 67</p> <p><14> Стряпуха 53</p> <p><15> Серебряная свадьба 28»</p> <p>[61. Л. 133 (об.)].</p> | <p>12»</p> |
| <p>151. Акт от 25 апр. 1960 г. [61. Л. 228]</p> | <p>–</p> | <p>«...главный дирижер театра Карпов В. П., хормейстер Фроловский М. И. и библиотекарь Стрюков А. <. . . нами принято от переписчика Юшкова Ю. П. переписанные, подтекстованные и прокорректированные им хоровые ноты, согласно договора /оперы Даргомьжского “Русалка” в количестве 70 листов» [61. Л. 228].</p> | <p>–</p> | <p>–</p> |

⁴⁰ В штатном расписании [61. Л. 161 – 163] музыкально-драматического театра МАССР на 1961 г., утвержденном министром культуры МАССР П. А. Кокоревым всего по театру числятся 216,5 единиц творческого и художественно-руководящего персонала [61. Л. 163]. Из них: артистов драмы – 38, солистов вокалистов – 16, артистов хора – 24, артистов оркестра – 32 [61. Л. 162].

В штатном расписании [58. Л. 172 – 174] на 1960 г. общее количество составляет 207 единиц, из них: артистов драмы – 32, вокалистов – 16, артистов хора – 24 [58. Л. 173 – 174].

ТАБЛИЦА № 2. СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ И ДИНАМИКА РОСТА БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ

| Год | Наименование театрального учреждения (источник документа) | Штат (количество исполнителей) | Балетмейстеры | Персональный уровень учета руководителей и артистов балетного цеха | Ранговая иерархия / категории | Оклад |
|------|---|--|---------------|---|--|--------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
| 1935 | Государственный Русский театр музыкальной комедии Приказ № 1 <параграф> 3 Наркомпроса МАССР от 01. 10. 1935 г. (основание: приказ № 108 <параграф> 1 от 14.08. 1935 г.) [б. Л. 3 – 3 (об.)]. | 5 Всего по штату 35 чел. Из них: исполнит. состав – 28; технический – 7; «чисто» актерский – 21 ¹ [см. : б. Л. 3 – 4]. | 1 | А. М. Крамовский | актер, балетмейстер и танцовщик [б. Л. 3 (об.)] | 500 р. |
| | | | | П. А. Болдов | актер и временный танцовщик [б. Л. 3 (об.)] | 410 р. |
| | | | | И. И. Заверюха | хорист, танцовщик [б. Л. 3 (об.)] | 200 р. |
| | | | | Л. Г. Любина | хористка и временно балет и актрисы [б. Л. 3 (об.); 44 (об.); 74 (об.) – 75] | 240 р. |
| | | | | Е. Д. Сибирская | хористка и балет [б. Л. 3 (об.)] | 240 р. |
| | | | | Н. К. Хмельницкая | хористка и балет [б. Л. 3 (об.)] | 200 р. |
| | Приказ № 16 <параграф> 2 от 10.10. 1935 г. [б. Л. 12 – 13]. | 12 | 1 | числятся 6 артистов из предыдущего списка [б. Л. 12 (об.)] «+» 6 новых [б. Л. 13] | | |
| | | | | Н. Е. Дубровская ² | балетмейстер и солистка балета [б. Л. 9 – 10 (об.)] г. Сасово | 625 р. |
| | | | | Л. В. Рудольф | артистка хора и балета [б. Л. 6 (об.)] г. Вольск | 175 р. |
| | | | | А. Г. Зарецкая | артистка хора и балета [б. Л. 7 (об.)] г. Баз. Карбулак | 240 р. |
| | | | | В. П. Арендарев | артист хора и балета [б. Л. 9 – 9 (об.)] г. Сасово | 250 р. |
| | | | | Л. Г. Биншток | солист [б. Л. 9 – 9 (об.)] (город не | 375 р. |

¹ Можно предположить, что остальной персонал из 7 оставшихся человек – это оркестр. В приказе № 1 <параграф> 3 в ряду вновь зачисляемых работников на 1 сентября 1935 г. значатся только три единицы: скрипач (П. М. Бабков), кларнетист (К. Е. Ракитянский), тромбонист (Г. И. Басарыгин) [б. Л. 3 (об.)].

² В приказе № 11 <параграфе> 2 от 26 сентября 1935 г. единственный раз встречаются персональные данные балетмейстера Дубровской как Н. И., во всех остальных комментариях архивных документов – Н. Е. И так, Дубровская была зачислена на постоянную службу в качестве балетмейстера и солистки балета с окладом содержания «625 руб. в месяц», а также «за амортизацию костюмов и библиотеки 195 руб. в месяц с 26/IX с. г.» [б. Л. 9 – 10 (об.)].

Приказ № 8 <параграф> 1 от 17 сентября 1935 г. (г. Баз. Карбулак): А. Н. Александровский – главный дирижер и режиссер; с окладом содержания: 910 р.«+» за режиссерскую работу 350 р., «а всего 1.290 руб. в месяц с 20/ IX с. г.» [б. Л. 8 – 8 (об.)].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|-------------|---|---|----------|--|--|-----------|
| | | | | | указан, возможно, г. Сасово.– Н. Д.) | |
| | | | | Н. П. Казанцев | актер и танцовщик [б. Л. 10 – 10 (об.)] г. Сасово | 200 р. |
| 1936 | Приказ № 1 <параграф> 1 по Гос. муз. театру МАССР (г. Сызрань) от 16.03.1936 г. [б. Л. 13 (об.)– 20]. | 12 Всего по штату: 77 чел. (78. М. В. Акарова вписана простым карандашом. – Н. Д.) [см. : б. Л. 13 (об.)] | 1 | В 1936 г. сущ. несколько списков: первый – смешанный [б. Л. 13 (об.) – 20] | | |
| | | | | [б. Л. 13 (об.)] | | |
| | | | | Н. Е. Дубровская | | |
| | | | | А. М. Крамовско<и>й | | |
| | | | | П. К.<А.> Болдов | | |
| | | | | [б. Л. 14] | | |
| | | | | Л. Г. Любина | | |
| | | | | Е. Д. Бирская <Сибирская> | | |
| | | | | Н. К. Хмельницкая | | |
| | | | | Л. П. <В.> Рудольф | | |
| | | | | А. <Л.> Г. Биншток | | |
| | | | | А. А. Гай-Горшков | | |
| | | | | Н. А. Казанцев | | |
| | | | | М. Р. Гилевич | | |
| | | | | <М.> <О.> Фураева | | |
| | | | | <Д.> <О.> Екимова | | |
| | | | | <Е.> <Е.> Алексеева | | |
| | | | | <Т.> <А.> Винерская | | |
| | | | | <В.> <О.> Морозова | | |
| | | | | <М.> <Т.> Сатаева | | |
| | | | | <Н.> <О.> Васильева | | |
| | | | | <Т.> <В.> Семенова | | |
| | Приказ № 6 <параграф> 1 по гос. муз. театру МАССР (г. Сызрань) от 29.03.1936 г. [б. Л. 23 – 25]. Внутри документа в заголовке стоит | | | Второй список – таблица состава музыкальной комедии с устанавливаемыми ставками ³ [б. Л. 23 – 24]. На данном этапе персонального учета и ранговой иерархии исполнителей «отсекаются» совместительства артистических специальностей. | | |
| | | | | Н. Е. Дубровская⁴ | <i>балетмейстер</i> [б. Л. 23] | 625 / 870 |
| | | | | А. М. Крамовско<и>й | <i>протак</i> [б. Л. 23 (об.)] | 500 / 620 |

³ В дальнейшем из четырех позиций по ставкам: «оклад, амортизация, квартирные, всего», будут указываться только две – оклад / всего рублей.

⁴ Согласно приказу № 92 <параграфу> 2 от 08.10. 1936 (г. Краснодар): «Балетмейстера Дубровскую Н. Е. от службы освободить с 1 октября 1936 г. ...» [б. Л.77 (об.)– 78].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|--------------------|---|---|--|----------------------------------|---|
| | дата 16.03.1936 г. | | | П. А. Болдов | <i>простак</i> [6. Л. 23 (об.)] | 400 / 500 |
| | | | | Л. Г. Любина | <i>хористка</i> [6. Л. 23 (об.)] | 240 / 315 |
| | | | | Е. Д. Сибирская | <i>хористка</i> [6. Л. 23 (об.)] | 240 / 320 |
| | | | | А. Г. Зарецкая | <i>хористка</i> [6. Л. 23 (об.)] | 240 / 315 |
| | | | | В. П. Арендарев | <i>хорист</i> [6. Л. 23 (об.)] | 275 / 345 |
| | | | | Г. <И.> И. Заверюха | <i>хорист</i> [6. Л. 23 (об.)] | 225 / 305 |
| | | | | Л. П. <Владим.> Рудольф | <i>хористка</i> [6. Л. 23 (об.)] | 175 / 240 |
| | | | | Балет | | |
| | | | | Л. Г. Биншток | солист [6. Л. 24] | 425 / 545 500 / 600 [6. Л. 40 (об.)] |
| | | | | А. А. Гай-Горшков | солист [6. Л. 24] | 325 / 405 350 / 430 [6. Л. 39] 430 / 530 [6. Л. 70 – 77 (об.)] |
| | | | | Н. <А.> Казанцев | кордебалет [6. Л. 24] | 200 / 265 |
| | | | | М. Р. Гилевич | кордебалет [6. Л. 24] | 250 / 315 |
| | | | | М. <>. Фураева | балерина [6. Л. 24] | 225 / 295 |
| | | | | <Д.> <>. Екимова | балерина [6. Л. 24] | 300 / 375 |
| | | | | <Е.> <Е.> Алексеева | балерина [6. Л. 24 (об.)] | 265 / 345 300 / 380 [6. Л. 64] |
| | | | | <Т.> <А.> Винерская | балерина [6. Л. 24 (об.)] | 150 / 215 |
| | | | | <В.> <>. Морозова | балерина [6. Л. 24 (об.)] | 120 / 180 |
| | | | | М. Т. Сатаева | балерина [6. Л. 24 (об.)] | 250 / 320 280 / 250 [6. Л. 33] |
| | | | | <Т.> <В.> Семенова | балерина [6. Л. 24 (об.)] | 250 / 320 350 / 430 [6. Л. 33 (об.)] |
| | | | | <Н.> <>. Васильева | балерина [6. Л. 24 (об.)] | 150 / 220 |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|--|----------|--|--|------------------------------|
| | | Таким образом, в исполнительском составе по штату артистов балета не 12, а 13 человек | | | | 200 / 275 [6. Л. 33(об.)] |
| | | | | Н. С. Раевская (не числится в списках, но занесена в приказ под № 7 от 29.03.1936 г. – Н. Д.) | балерина <с испытательным сроком 1 месяц> [6. Л. 25]. | 200 / 270 |
| | | | | Согласно варианту № 2 штатного списка известен состав артистов оркестрового цеха в количестве 13 чел., включая концертмейстера. Первый оркестровый цех пополнили: 2 скрипки, 1 флейта, 2 трубы, 1 контрабас, 1 кларнет, 1 тромбон, 2 валторны, 1 виолончель, 1 ударный инструмент [6. Л. 24 (об.)]. Отдельно выделим руководящий состав : директор театра В. И. Новицкий, зам. директора Г. Г. Гальчук, дирижер – режиссер А. Н. Александровский, режиссер С. П. Медведев, режиссер – админ. Я. И. Тарасенко, художник Л. В. Светлов, инспектор сцены С. Т. Кутовой, хормейстер М. В. Акатова и др. [6. Л. 23]. | | |
| | Приказ № 24 от 30 апр. 1936 г. объявляет состав музыкальной комедии со ставками установленными с 1 мая 1936 г. [6. Л. 34 – 36]. | 12 | 1 | <i>В балетную труппу были зачислены 3 новые исполнительские единицы</i> | | |
| | | | | <i>Прежний состав</i> | | |
| | | | | Н. Е. Дубровская | <i>балетмейстер</i> [6. Л. 34] | 625 / 870 |
| | | | | Л. Г. Биншток | <i>солист</i> [6. Л. 35] | 425 / 545 |
| | | | | А. А. Гай-Горшков | <i>солист</i> [6. Л. 35] | 325 / 405 |
| | | | | Н. <А.> <П.>⁵ Казанцев | <i>кордебалет</i> [6. Л. 35] | 200 / 265 |
| | | | | М. Р. Гилевич | <i>кордебалет</i> [6. Л. 35] | 250 / 315 |
| | | | | <Д.> <Д.>. Екимова | <i>балерина</i> [6. Л. 35] | 300 / 375 |
| | | | | Е. Е. Алексеева | <i>балерина</i> [6. Л. 35] | 265 / 345 |
| | | | | Т. <А.> Винерская | <i>балерина</i> [6. Л. 35] | 150 / 215 |
| | | | | В. <Д.>. Морозова | <i>балерина</i> [6. Л. 35 (об.)] | 120 / 180 |
| | | | | М. Т. Сатаева | <i>балерина</i> [6. Л. 35 (об.)] | 250 / 320 |
| | | | | Т. В. Семенова | <i>балерина</i> [6. Л. 35 (об.)] | 250 / 320 |
| | | | | <i>Новые исполнители</i> | | |
| | | | | М. <Александр> С. Трофимов г. Сызрань | <i>кордебалет</i> [6. Л. 35 (об.)] | 120 / 180 [6. Л. 29(об.)] |
| | | | | О. А. Санцевич г. Сызрань | <i>кордебалет</i> [6. Л. 35 (об.)] | 300 / 360 [6. Л. 30(об.)] |

⁵ Первый инициал у этого исполнителя всегда совпадает, но второй – в разных документах фиксируется по-разному, ввиду чего мы указываем оба их варианта.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|-----------|---|---|---|---------------------------------|-------------------------|--------------------------------|-----------|--------------------------------------|--------------------------|-----------|--|--------------------------|-----------|--|------------------------------|-----------|--------------------------------------|------------------------------|-----------|-------------------------------------|------------------------------|-----------|--|------------------------------|-----------|--|------------------------------|-----------|--------------------------------------|------------------------------|-----------|--------------------------------------|------------------------------|-----------|---------------------------------------|------------------------------|-----------|---|------------------------------|-----------|---------------------------------------|------------------------------|-----------|---------------------------------------|-----------------------------------|-----------|--|----------------------------------|-----------|
| | | | | <p><М.> <К.> Михайлова г. Сызрань</p> | <p>солистка [6. Л. 35 (об.)] (прима) [6. Л. 31]</p> | <p>500 / 600 [6. Л. 31]</p> | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | | | | <p><i>Артистка балета</i> Н. С. Раевская, зачисленная в труппу 29 марта 1936 г. не упоминается в общих списках приказов ни в марте, ни в апреле этого года. Также в условном третьем списке номенклатурных должностей <i>отсутствуют</i> персональные данные (в т. ч. и в качестве совмещающих специальности) артисток: Н. <>. Васильевой, М. <>. Фураевой.</p> <p><i>Оркестровый цех</i> – 14 артистов, включая концертмейстера, из них: 2 скрипки, 1 флейта, 1 труба, 1 контрабас, 2 кларнета (т. е. прибавился еще один инструмент), 1 тромбон, 1 виолончель, 2 валторны, 1 ударный инструмент, 1 альт (это тоже новый инструмент) [6. Л. 35 (об.)].</p> <p><i>В руководящем составе</i> изменений не обнаружено, за исключением С. П. Медведева, совмещающего теперь должности режиссера и актера (вместо прежней одной – режиссера), а также И. Я. Тарасенко – режиссера, тогда как на совмещаемую ранее должность администратора зачислена самостоятельная штатная единица – М. И. Флейт-Ланго [6. Л. 34].</p> | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Приказ № 44 от 3 июня 1936 г. объявляет состав музыкальной комедии на 1 июня 1936 г. (г. Чапаевск) [6. Л. 44 – 46]. | 14 | 1 | <p>Это условно четвертый список, подготовленный официально приказом в 1936 г., в котором сохраняются: солисты, прима, кордебалет.</p> <table border="1"> <tbody> <tr> <td>Н. Е. Дубровская</td> <td>балетмейстер [6. Л. 44]</td> <td>625 / 870</td> </tr> <tr> <td><Л.> <Г.> Биншток</td> <td>солист [6. Л. 45]</td> <td>500 / 600</td> </tr> <tr> <td><А.> <А.> <Гай->Горшков</td> <td>солист [6. Л. 45]</td> <td>350 / 430</td> </tr> <tr> <td><Н.> <А.> (<П.>) Казанцев</td> <td>кордебалет [6. Л. 45]</td> <td>200 / 265</td> </tr> <tr> <td><М.> <Р.> Гилевич</td> <td>кордебалет [6. Л. 45]</td> <td>250 / 315</td> </tr> <tr> <td><Д.> <>. Екимова</td> <td>кордебалет [6. Л. 45]</td> <td>300 / 375</td> </tr> <tr> <td><Е.> <Е.> Алексеева</td> <td>кордебалет [6. Л. 45]</td> <td>265 / 345</td> </tr> <tr> <td><Т.> <А.> Винерская</td> <td>кордебалет[6. Л. 45]</td> <td>175 / 240</td> </tr> <tr> <td><В.> <>. Морозова</td> <td>кордебалет [6. Л. 45]</td> <td>120 / 180</td> </tr> <tr> <td><М.> <Т.> Сатаева</td> <td>кордебалет [6. Л. 45]</td> <td>230 / 300</td> </tr> <tr> <td><Н.> <>. Васильева</td> <td>кордебалет [6. Л. 45]</td> <td>200 / 275</td> </tr> <tr> <td><Г.> <Д.> Ва<е>рвейн [6. Л. 42]</td> <td>кордебалет [6. Л. 45]</td> <td>230 / 300</td> </tr> <tr> <td><А.> <С.> Трофимов</td> <td>кордебалет [6. Л. 45]</td> <td>120 / 180</td> </tr> <tr> <td><О.> <А.> Санцевич</td> <td>корифейка [6. Л. 45 (об.)]</td> <td>300 / 360</td> </tr> <tr> <td><М.> <К.> Михайлова</td> <td>солистка [6. Л. 45 (об.)]</td> <td>500 / 600</td> </tr> </tbody> </table> <p>Согласно приказу № 44 из прежнего состава кордебалета один исполнитель</p> | | | Н. Е. Дубровская | балетмейстер [6. Л. 44] | 625 / 870 | <Л.> <Г.> Биншток | солист [6. Л. 45] | 500 / 600 | <А.> <А.> <Гай->Горшков | солист [6. Л. 45] | 350 / 430 | <Н.> <А.> (<П.>) Казанцев | кордебалет [6. Л. 45] | 200 / 265 | <М.> <Р.> Гилевич | кордебалет [6. Л. 45] | 250 / 315 | <Д.> <>. Екимова | кордебалет [6. Л. 45] | 300 / 375 | <Е.> <Е.> Алексеева | кордебалет [6. Л. 45] | 265 / 345 | <Т.> <А.> Винерская | кордебалет [6. Л. 45] | 175 / 240 | <В.> <>. Морозова | кордебалет [6. Л. 45] | 120 / 180 | <М.> <Т.> Сатаева | кордебалет [6. Л. 45] | 230 / 300 | <Н.> <>. Васильева | кордебалет [6. Л. 45] | 200 / 275 | <Г.> <Д.> Ва<е>рвейн [6. Л. 42] | кордебалет [6. Л. 45] | 230 / 300 | <А.> <С.> Трофимов | кордебалет [6. Л. 45] | 120 / 180 | <О.> <А.> Санцевич | корифейка [6. Л. 45 (об.)] | 300 / 360 | <М.> <К.> Михайлова | солистка [6. Л. 45 (об.)] | 500 / 600 |
| Н. Е. Дубровская | балетмейстер [6. Л. 44] | 625 / 870 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <Л.> <Г.> Биншток | солист [6. Л. 45] | 500 / 600 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <А.> <А.> <Гай->Горшков | солист [6. Л. 45] | 350 / 430 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <Н.> <А.> (<П.>) Казанцев | кордебалет [6. Л. 45] | 200 / 265 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <М.> <Р.> Гилевич | кордебалет [6. Л. 45] | 250 / 315 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <Д.> <>. Екимова | кордебалет [6. Л. 45] | 300 / 375 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <Е.> <Е.> Алексеева | кордебалет [6. Л. 45] | 265 / 345 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <Т.> <А.> Винерская | кордебалет [6. Л. 45] | 175 / 240 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <В.> <>. Морозова | кордебалет [6. Л. 45] | 120 / 180 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <М.> <Т.> Сатаева | кордебалет [6. Л. 45] | 230 / 300 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <Н.> <>. Васильева | кордебалет [6. Л. 45] | 200 / 275 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <Г.> <Д.> Ва<е>рвейн [6. Л. 42] | кордебалет [6. Л. 45] | 230 / 300 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <А.> <С.> Трофимов | кордебалет [6. Л. 45] | 120 / 180 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <О.> <А.> Санцевич | корифейка [6. Л. 45 (об.)] | 300 / 360 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <М.> <К.> Михайлова | солистка [6. Л. 45 (об.)] | 500 / 600 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|---|---|---|---|--------------------|
| | | | | <p>выделен в иную ранговую иерархию – корифеи. Добавилась 1 танцовщица кордебалета. По данному учету цеха артистов балета вновь появляется Н. <>. Васильева, но убывает Т. В. Семенова.</p> <p>В оркестровый цех зачислена еще 1 скрипка. Итого по учету исполнительских единиц, включая концертмейстера – 15.</p> <p>В руководящем составе изменений нет, за исключением номенклатурных должностей при совмещении: теперь И. Я. Тарасенко – режиссер и актер, а С. П. Медведев – режиссер. И далее: в приказе № 24 Н. Г. Фрикер числится очередным режиссером [б. Л. 34], тогда как в приказе № 44 – вторым дирижером. То и дело изменяется статус работника руководящего состава А. Н. Александровского: дирижер – режиссер (приказ № 6 [б. Л. 23]); дирижер (т. е. без совмещения; приказ № 24 [б. Л. 34]); дирижер и режиссер (приказ № 44 [б. Л. 44]).</p> | | |
| <p>Ввиду того, что в 1936 г. расширенных списков (после марта и апреля) по штату театра музыкальной комедии больше не встречается и Приказ № 44 от 3 июня 1936 г. является последним из подобного рода источников, проведем собственный аналитический анализ последующего движения состава балетного цеха. Учет работников будет фиксироваться в таблице по двум графам, согласно прибывшим и убывшим номенклатурным единицам, собранным по разным данным списков художественно-руководящего и исполнительского должностного состава труппы в разное время.</p> | | | | | | |
| Зачислены на службу | | | | Освобождены от службы | | |
| Июнь | | | | | | |
| А. Б. Лохвицкий гл. дирижер (с нормой 18 спектаклей в месяц) г. Ворошиловград с 10/VI – 1936 г. [б. Л. 49 (об.) – 50] | | | | | | 950/ 1250 |
| В. Г. Эмирзиади 2-й актер и артист балета (г. Ворошиловград) с 4/VI – 1936 г. [б. Л. 53 (об.)] | | | | | | 350 / 425 |
| Июль | | | | | | |
| П. П. Кузьмин 2-й актер и артист балета (г. Ворошиловград) с 5/VII – 1936 г. [б. Л. 53 (об.)] | | | | Е. Е. Алексеева с 1/VII – 1936 г. [б. Л. 50] | | 325 / 400 |
| И. <>. Микритумов солист балета (г. Ворошиловград) с 12/VII – 1936 г. [б. Л. 55 (об.)] | | | | | | 500 / 600 <700> |
| В. А. Макаров 2-й актер и артист балета (г. Ворошиловград) с 22/VII – 1936 г. [б. Л. 56] | | | | | | 300 / 375 |
| Э. К. Шерх (фамилия дана крайне невнятно, доподлинно по тексту Шерх <пробел, значок>у. – Н. Д.) артистка балета и корифейка (г. Ворошиловград) с 22/VII – 1936 г. [б. Л. 56] | | | | | | 275 / 350 |
| Август | | | | | | |
| <>. <>. Орлова артистка балета (г. Краснодар) с 1/VIII – 1936 г. [б. Л. 58 (об.) – 59] | | | | <Г.> <Д.> Вервейн с 9/VIII – 1936 г. (г. Краснодар) [б. Л. 60] | | 300 / 375 |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | |
|-------------|---|---|---|--|---|--|--|
| | <>. <>. Давыдова артистка балета и корифейка (г. Краснодар) с 11/VIII – 1936 г. [6. Л. 61 (об.)] | | | А. С. Трофимов с 16/VIII – 1936 г. (г. Краснодар) [6. Л. 59 (об.)] | | 325 / 400 | |
| | В. А. Захаров артиста балета <с испытательным сроком 10 дней> (г. Краснодар) с 11/VIII – 1936 г. [6. Л. 62] | | | Л. Г. Биншток приостановить выплату зарплаты ввиду нахождения его под арестом с 15/VIII – 1936 г. (г. Краснодар) [6. Л. 63] | | 275 / 350 | |
| | И. <>. Игошин (не внятно. – Н. Д.) артист балета (г. Краснодар) с 12/VIII – 1936 г. [6. Л. 62] | | | | | 150 / 210 | |
| | Е. <>. Алексеева артистка балета (г. Краснодар) с 14/VIII - 1936 г. [6. Л. 64 – 65] | | | | | 300 / 380 | |
| | Сентябрь | | | | | | |
| | | | | <О.> <А.> Санцевич с (подшивка. – Н. Д.) <Приказ № 85 <параграф> 7 от 9/IX – 1936 г.> (г. Краснодар) [6. Л. 60] | | | |
| | Приказ № 80 от 1/IX – 1936 г. (г. Краснодар) (основание: приказ УПИ при Совнаркомe МАССР от 5 авг. 1936 г.) [6. Л. 65 – 67]. В связи с увольнением А. Н. Александровского с должности гл. дирижера и режиссера театра <i>очередными</i> режиссерами остаются: С. П. Медведев и Г. Е. Кольцов, <i>очередным</i> дирижером – А. Б. Лохвицкий. В порядке изменения данного приказа в новом приказе под № 81 от 2/IX – 1936 г. (г. Краснодар) «приставки» <i>очередные</i> признаются директором театра В. И. Новицким ошибочными, ввиду этого: «...Кольцов и Медведев остаются режиссерами, а... Лохвицкий дирижером оркестра» [6. Л. 67 (об.)]. | | | | | | |
| | Л. Д. Арригони режиссер балета (г. Краснодар) с 1/IX – 1936 г. [6. Л. 72 (об.)] | | | <Д.> <> Ефимова с 11/IX – 1936 г.> (г. Краснодар) [6. Л. 73] | | 875/ (аморт. запы 125) / 1050 776/950 [6. Л. 74] | |
| | А. Т. Лукьянов артист балета (г. Краснодар) с 23/IX – 1936 г. [6. Л. 76] | | | Л. Г. Любина с 26/IX – 1936 г. (г. Краснодар) [6. Л. 74] | | 280 / 350 | |
| | Е. В. Мишле (не внятно. – Н. Д.) артист балета (г. Краснодар) с 23/IX – 1936 г. [6. Л. 76] | | | <М.> <Т.> Сатаева с 26/IX – 1936 г. (г. Краснодар) [6. Л. 75] | | 280 / 350 | |
| | Октябрь | | | | | | |
| | Х. Е. Маратьян артистка балета – стажерка (г. Краснодар) с 10/X – 1936 г. [6. Л. 77 (об.)] | | | Балетмейстер Н. Е. Дубровская (г. Краснодар) с 1/X – 1936 г. [6. Л. 78] | | 100 / 150 | |
| | В. И. Бадалов солист балета (г. Краснодар) с 1/X -1936 г. [6. Л. 78] | | | | | 500 / 600 | |
| | Ноябрь | | | | | | |
| | | | | П. П. Кузьмин (г. Краснодар) с 1/IX – 1936 г. [6. Л. 76] | | | |
| 1937 | – | – | – | – | – | – | |
| 1938 | – | – | – | – | – | – | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|-------------------|---|--|---|---|---|-------------------------------------|
| 1939 | Годовой отчет Мордовского театра оперы за 1939 г. [52. Л. 1 – 12] | Утверждено по плану балета 16 / по отчету 15 [52. Л. 10 (об.)] | | | | Фонд з/п по плану 71 / по отчету 64 |
| | | Артисты оперы (оперетты) 21 / 19 [там же] | | | | 251 / 262 |
| | | Артисты хора 24 / 22 [там же] | | | | 112 / 106 |
| | | Оркестра 22 / 19 [там же] | | | | 195 / 201 |
| 1940 | – | – | – | – | – | – |
| 1941 ⁶ | Список работников Ансамбля песни и пляски на 15 августа 1941 г. [12. Л. 65 (об.)]. | | | Т. Л. Михайлова (1910 г. р., место рождения: г. Казань) | служ<ащая> [12. Л. 65 (об.)] образование среднее незаконченное | |
| | | | | Н. <П> Н. Литони-Чеботарев (1895 г. р., место рождения: ст. Каральской Роман. р<айона> С. Кавк ⁷ .) | служ<ащий> [12. Л. 65 (об.)] образование н<езаконченное> / среднее | |
| | Государственный республиканский театр оперы | [15] | 1 | | | |
| | Зачислены на работу | | | Освобождаются от занимаемой должности | | |
| | Январь | | | | | |
| | <i>Прочее:</i> Т. Л. Михайлова («...направляем материал на работников театра...представляемых Правительству для присвоения зва- | | | | | |

⁶ В 1941 г. на работу в Государственный республиканский театр оперы МАССР были приняты артисты миманса и статисты:

А. Н. Антонова статистка с обязанностью исполнения хоровых партий (с окладом 200 р. в месяц) с 14/1 – 1941 г. [66. Л. 10].

А. Д. Демина артистка миманса с обязательным посещением хора (с месячным испытательным сроком и окладом 150 р.) с 1/II – 1941 г. [66. Л. 30].

Н. И. Тишина артистка миманса с обязательным посещением хора (с месячным испытательным сроком и окладом 175 р. в месяц) с 1/II – 1941 г. [66. Л. 22].

Л. А. Шалькова артистка миманса (с месячным испытательным сроком и окладом 150 р.) с 5/II – 1941 г. [66. Л. 26].

⁷ Все сокращения воспроизведены по тексту документа. – Н. Д.

В целом, фиксировать персональные данные по балету в рамках изучаемого документа [12. Л. 65 (об.)] не просто, т. к. конкретная специальность не указывается ни по одному работнику. Всего в штате Ансамбля песни и пляски числится 20 человек.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|---|---|---|--|---|
| | ния заслуженного артиста МАССР (выделено мной. – Н. Д.)» [112. Л. 36] ⁸ . | | | | | |
| | Н. П. Горелова ⁹ артистка балета (считать больной с 25/I – 1941 г.), с 27/I – 1941 г. полагать приступившим к работе [66. Л. 19]. («за опоздание на выход на спектакле “Фауст”...поставить на вид») [66. Л. 36]. <Н.> <Д.> [66. Л. 67] Малышев инспектор балета [66. Л. 19]. | | | | | |
| | Б. Б. Работкин артист балета (оклад при норме 13 спектаклей) с 1/I – 1941 г. [66. Л. 28] (считать больным) с 30/I – 1941 г. [66. Л. 20]. <Н.> <Д.> Малышев инспектор балета (поставить на вид: основание – Приказ № 20 <параграф> 1 по Гос. республ. театру Оперы МАССР от 31 января 1941 г. [66. Л. 21]. | | | | 400 р. | |
| | Февраль | | | | | |
| | Н. <П. (Петр)>. Н. Чеботарев – Литони ¹⁰ балетмейстер с 1/II – 1941 г. (основание Приказ № 26 от 08.02.1941 г.) и педагог [66. Л. 27]. | | | | 1000 р. | |
| | | | | | Почасовая оплата за пед. работу 500 р. | |

⁸ В данном архивном деле обнаружены два документа с одним и тем же содержанием. Для присвоения звания заслуженного артиста МАССР вместе с Т. Л. Михайловой направлены кандидатуры Л. С. Мандрыкина и А. Д. Маршаловой. Касается первого варианта [112. Л. 36], который завизирован Л. Н. Чемезовым, а также скреплен подписями А. Л. Киселева и секретаря первичной парторганизации ВКП /б/ городского театра < >. < >. Баскакова, важно отметить отсутствие даты. Второй вариант документа [112. Л. 38] датирован 20 января 1941 г. за подписью В. <В.> Лобановой. Поверх документа стоит отметка красным карандашом № 3 и запись «согласен».

⁹ О ней см. : 66. Л. 36, 80, 87, 89 – 93.

¹⁰ О нем см. : 66. Л. 45, 51.

«Приказ № 84 от 28 мая 1941 г. <параграф> 1. ...балетмейстеру Литони П. Н. о слабом исполнении рядом артистов балета своих номеров, на сегодняшний день балетный цех (выделено мной. – Н. Д.) является самым слабым звеном в театре, как и по качеству исполнения, так и по дисциплине...Балетмейстеру Литони <-Чеботареву> предлагаю <директор театра <Л.> <Н.> Чемезов> усилить качество балетных номеров, ни в коем случае не допуская слабых исполнителей в первую линию.

Предлагаю переделать танцы во 2-м акте оперы “Аиды” (выделено мной. – Н. Д.) введя сольный номер ответственной солистки Михайловой Т. Л. и ответственного солиста Малышева Н. Д. (выделено мной. – Н. Д.)...

...<параграф> 4. Балетмейстеру Литони П. Н. ...пересмотреть весь состав балета и 1-му (так в тексте. – Н. Д.) июня с. г. представить мне список лиц не соответствующих своей квалификации для замены более квалифицированными кадрами» [66. Л. 85].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|---|---|---|---|--------|
| | <i>Прочее:</i> Б. Б. Работкин артист балета (считать приступившим к работе) с 2/II – 1941 г. [66. Л. 26]. А. Н. Коняшин артист балета (полагать больным) с 5/II – 1941 г. [66. Л. 26]. (считать приступившим к работе) с 11/II – 1941 г. [66. Л. 30]. О. М. Козлова¹¹ артистка балета (выговор за разговор и смех на сцене в спектакле «Фауст» 19 февраля 1941 г.) [66. Л. 36]. | | | | | |
| | Март | | | | | |
| | К. Г. Меншикова (Меньшикова [66. Л. 75]) артистка кордебалета (с месячным испытательным сроком) с 6/III – 1941 г. [66. Л. 45]. | | | | | 200 р. |
| | <i>Прочее:</i> М. М. Меркулов¹² артист балета (установить оклад) с 16/III – 1941 г. [66. Л. 46] | | | | | 400 р. |
| | С. В. Топсон артист балета (полагать больным) с 12/III – 1941 г., (считать приступившим к работе) с 15/III – 1941 г. (основание приказа № 49 по 16 марта 1941 г.) [66. Л. 50]. | | | | | |
| | Апрель | | | | | |
| | <i>Прочее:</i> В. С. Жировов¹³ артист балета (выговор за халатное отношение к работе во время репетиции 10/IV – 1941 г. оперы «Князь Игорь» (докладная балетмейстера П. Н. Литони) [66. Л. 59]. В. Ф. Барышникова (балет, без указания ранга. Строгий выговор «за склоку... в балете») с 15/IV – 1941 г. [66. Л. 63]. | | | | | |

¹¹ О ней см. : 66. Л. 46.

¹² О нем см. : 66. Л. 46, 51.

¹³ О нем см. : 66. Л. 94.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|--|---|---|--|---|--------|
| | Май | | | | | |
| | <p><i>В списке административного и художественного (солистов и артистического) состава, согласно приказу № 66 от 30 апреля 1941 г. по разрешению производственных работ на 1 и 2 мая 1941 г., указаны: «...Михайлова Т. Л., Малышев Н. Д., Петрова А. Н., Топсон С. В., Работкин Б. Б. (выделено мной. – Н. Д.) ...» [66. Л. 67].</i></p> <p><i>«Солисты, занятые в концерте <2 мая 1941 г.> Михайлова Т. Л., Малышев Н. Д., Петрова А. Н., Топсон С. В. (выделено мной. – Н. Д.)...» [66. Л. 67].</i></p> | | | | | |
| | <p><i>Прочее:</i></p> <p>К. Г. Меньшикова артистка кордебалета (установить оклад) с 6/V – 1941 г. [66. Л. 75]</p> | | | <p>М. И. Бедефф артистка балета («В связи с сокращением фонда зарплаты и других расходов – произвести сокращение следующих работников...») с 16/V – 1941 г. [66. Л. 76].</p> | | 275 р. |
| | <p>А. Н. Коняшин инспектор балета (основание о назначении: приказ № 84 <параграф> 3 от 28 мая 1941 г.) [66. Л. 85]</p> | | | <p>Н. Д. Малышев инспектор балета (освободить «как не обеспечивающего должность инспектора балета»; основание: приказ № 84 <параграф> 2 от 28 мая 1941 г.) [66. Л. 85]</p> | | |
| | <p>Т. Л. Михайлова («27 июля 1941 г. исполняется 100-летие со дня гибели М. Ю. Лермонтова...создать юбилейную комиссию...»; основание: приказ № 85 от 28 мая 1941 г.) [66. Л. 86].</p> | | | | | |
| | <p><>. <>. Луговая¹⁴ артистка балета (временная работа) с 28/V – 1941 г. [66. Л. 90].</p> | | | | | 200 р. |
| | Июнь | | | | | |
| | | | | <p>В. Ф. Барышникова артистка балета (по семейным обстоятельствам) с 1/VI – 1941 г. [66. Л. 86].</p> | | |
| | | | | <p><>. <>. Луговая артистка балета (как находящаяся на временной работе) с 30/VI – 1941 г. [66. Л. 101].</p> | | |
| | | | | <p><>. <>. Птушенко (как находящаяся на временной работе) артистка балета с 30/VI – 1941 г. [66. Л. 101].</p> | | |
| | Июль | | | | | |
| | | | | <p>Н. Д. Малышев артист балета («В связи с призывом в ряды РККА освободить от работы...»; основание: приказ № 105 <параграф> 1 от 20 июля 1941 г.) с 23/VII – 1941 г. [66. Л. 107].</p> | | |

¹⁴ О ней см. : 66. Л. 90, 93

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | | |
|--|--|---|--|---|--|---------|--|--|
| 1942 | Состояние штатов Мордовского гос. музыкально-драматического театра на 15 ноября 1942 г. [25. Л. 1 – 6]. | 11 | 1 | П. Н. Литони<-Чеботарев> | балетмейстер ¹⁵ [25. Л. 1] | 1000 р. | | |
| | | | | Художественно-творческий состав «Ш. БАЛЕТ» ¹⁶ [25. Л. 2] | | | | |
| | | | | Т. Л. Михайлова | высшая категория | 900 р. | | |
| | | | | В. Н. Алексеева | высшая категория | 900 р. | | |
| | | | | С. В. Топсон | I категория 2 группа | 600 р. | | |
| | | | | А. Н. Петрова | II категория 1 группа | 400 р. | | |
| | | | | Н. <П.> Горюнова | II категория 2 группа | 300 р. | | |
| | | | | В. <С.> Подстегина | III категория 1 группа | 300 р. | | |
| | | | | <◇.> Хованская | III категория 1 группа | 300 р. | | |
| | | | | <Н.> <А.> Васильева | III категория 2 группа | 200 р. | | |
| <◇.> <◇.> Виноградова | III категория 2 группа | 200 р. /150/ (так в тексте. – Н. Д.) | | | | | | |
| <З.> <Я.> Лепсон | III категория 2 группа | 200 р. | | | | | | |
| <Е.> <И.> Немченко | III категория 2 группа | /200/ (так в тексте – НД) | | | | | | |
| Музыкально-драматический театр д № 13 ¹⁷ Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР (отдел кадров <◇.> <◇.> Гусеву) начальника УПИ при СНК МАССР А. Л. Киселева от 19 октября 1942 г. [112. Л. 59] | – | – | «...2. Литвак Леонид Владимирович | балетмейстер “Работает солистом балета Ташкентского оперного театра”» | | | | |
| | | | 3. Засс Лев Израилевич | солист балета “Ташкентский русский оперный театр”» [112. Л. 59] | | | | |

¹⁵ В изучаемой таблице в графе «примечание» стоит отметка «не удовлетв.» [21. Л. 1]. В выводах по итогам подведения результатов деятельности художественно-руководящего состава выясняется, что исполняющий обязанности «– балетмейстера / П. Н. Литони<-Чеботарев> не удовлетворяет» [21. Л. 4].

¹⁶ В итоговой части по художественно-творческому составу балета, определено: «нет – I категории 1 гр. 700 р. – 2 арт., I категории 2 гр. 600 р. – 1 арт.; II категории 1 гр. 400 р. – 1 арт., II категории 2 гр. 300 р. – 1 арт., II категории 3 гр. 300 р. – 1 арт.» [21. Л. 5]

¹⁷ В данном отношении-просьбе засвидетельствовано следующее содержание: «УПИ при СНК МАССР просит Вас перевести на работу в Мордовский музыкально-драматический театр... товарищей: изъявивших желание работать у нас» [112. Л. 59]. К сожалению, ответа по разрешению поставленного вопроса и принятию дальнейших действий официальными структурами учреждений искусств в архивных документах обнаружено не было.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | | |
|--|---|--------|---|---|---|---------|--|--|
| 1943 | Список наличного состава работников музыкально-драматического театра на 15 августа 1943 г. [25. Л. 62 – 67] | 13 | 1 | Петр Николаевич Литони<-Чеботарев> (1895 г. р.) | <i>балетмейстер</i> стаж работы в театре с 1929 г. [25. Л. 62 (об.)] | 1000 р. | | |
| | | | | <i>Артисты балета</i> ¹⁸ [25. Л. 63 (об.)] | | | | |
| | | | | Наталья Алексеевна Васильева ¹⁹ (1918 г. р.) | к<орифейка>/ балет ²⁰ стаж работы в театре с 19(34) г. | 300 р. | | |
| | | | | Нина Петровна Горюнова (1922 г. р.) | к<орифейка>/ балет -//- с 19(40) г. | 300 р. | | |
| | | | | Зоя Яновна Лепсон (1923 г. р.) | к<орифейка>/ балет -//- с 19(34) г. | 200 р. | | |
| | | | | Тамара Лавровна Михайловна (1910 г. р.) | 1-я солистка (засл. арт. МАССР) -//- с 19(34) г. | 900 р. | | |
| | | | | Екатерина Ивановна Немченко (1921 г. р.) | кордебалет стаж работы в театре (дата указана невнятно. – Н. Д.). | 200 р. | | |
| | | | | Александра Николаевна Петрова (1908 г. р.) | солистка -//- с 19(36 или 38) г. | 400 р. | | |
| | | | | Вера Семеновна Подстегина (1919 г. р.) | кордебалет -//- с 19(37) г. | 300 р. | | |
| | | | | Павел Алексеевич Рябов ²¹ (1918 г. р.) | солист -//- с 19(38) г. | 600 р. | | |
| Сергей Васильевич Топсон ²² (1909 г. р.) | солист -//- с 19(36) г. | 600 р. | | | | | | |
| Галина Дмитриевна Мусалеева ²³ (1927 г. р.) | ученица -//- с 19(43) г. | 150 р. | | | | | | |

¹⁸ В этом документе последние четыре графы таблицы выгорели. Кроме того, результаты написания некоторых данных о стаже работы артистов балета представляют собой впадины от нанесения знаков печатной машиной. Ввиду этого можно только догадываться о точном датировании сроков службы. Именно поэтому последние две цифры нами взяты в круглые скобки, что означает – предположительно.

¹⁹ О ней см. : 71. Л. 1.

²⁰ В тексте обнаружены принятые сокращения, которые, несмотря на свое *возможное* смысловое единообразие, нужно трактовать как разные послылы в ранговой иерархии артистов балета. Например «к/ балета» и кордебалет. Таким образом, встречаясь на разных этапах составления текста (вначале и в конце таблицы) они сохраняют свою знаковую самостоятельность на протяжении всего отчетного списка документа. Исходя из этого, предположим, что в первом случае – «к/ балет» – это корифеи балета, а во втором – «корде-балет» – остается без изменения, но не есть одно и тоже что «к/ балет».

²¹ О нем см. : 71. Л. 1(об.).

²² О нем см. : там же.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|-------------|---|--|---|--|--|--------|
| | | | | Борис Никифорович Жаров (1918 г. р.) | ученик -/- с 19(43) г. | 150 р. |
| | | | | Михаил Васильевич Маскаев (1912 г. р.) | к<орифей>/ балет -/- с 19(35) г. | 300 р. |
| | | | | Светлана Леонардовна²⁴ Снегальская (1910 г. р.) | к<орифейка>/ балет -/- с 19(30) г. | 300 р. |
| | | | | Прочее: <П.> <А.> Рябов [112. Л. 82] <.> <.> Белая [там же] ²⁵ | | |
| 1944 | Основные мероприятия УПИ при СНК МАССР на 1944 – 1945 г. Из раздела «Воспитание и укомплектование кадров работников искусств. | 12 (всего 38 чел.) ²⁶ [12. Л. 57 (об.)]. | | | | |

²³ Фамилия Мусалеева в разных документах дается в орфографической интерпретации. Найдено написание Мусалеева [72. Л. 17]. Учитывая данные обстоятельства, при дальнейшем употреблении фамилии, а также в аналогичных случаях по выявлению персоналий, будем указывать значок <>, означающий вариативность букв.

²⁴ В персоналии артистки балета Снегальской были обнаружены корректурные разночтения. Так, из множества списков, дающих развернутую расшифровку ее инициалов, вместо Леонардовна найдено *Леонидовна* [72. Л. 17].

²⁵ Телеграфируемое сообщение (печать РСФСР УПИ при СНК РСФСР) от 18 февраля 1943 г. начальнику УПИ при СНК МАССР А. Л. Киселеву (получено 25 февраля 1943 г.). «К нам поступило заявление от директора Украинского хозрасчетного музыкального театра Чувашской АССР... <.> <.> Афонины о самовольном уходе с работы артистов балета ... <П.> <А.> Рябова и <.> <.> Белой.

По имеющимся у нас сведениям... <П.> <А.> Рябов и <.> <.> Белая работают в настоящее время в Саранском академическом музыкально-драматическом театре.

Не возражая в принципе против перевода артистов из хозрасчетных коллективов в театры гос. сети, УПИ обращает Ваше внимание на недопустимость самовольного ухода с работы и предлагает принять в отношении... <П.> <А.> Рябова и <.> <.> Белой меры административного взыскания» (зам. нач. Отдела театров <.> <.> Шипов) [112. Л. 84].

²⁶ Из них: лирический баритон – 1; -/- тенор – 1 чел.; -/- сопрано – 1; -/- драматич. сопрано – 1 чел.; лирико-колорат. сопрано – 1 чел.; дирижер – 1 чел.; арт. оркестр – 18; концертмейстер – 2 [12. Л. 57 (об.)]. Здесь важно выделить следующую особенность: составляя отчетные сведения (от 24 июня 1944 г.) об организации и проведении намеченных мероприятий в 1944 – 1945 гг. начальник УПИ при СНК МАССР засл. артист МАССР С. И. Колганов указывает: «Для группы мордовского национального хора и группы мордовского балета – 15 человек, находящихся при театре (курсив мой. – Н. Д.) необходимо выделить общежитие с оборудованием и постельными принадлежностями» [там же]. Соответственно речь идет не о балетном цехе театра (12 чел.), а о самостоятельной группе в количестве 15 чел., функционирующей при нем. Этот исторический факт доказывает, что в 1944 г. в г. Саранске действительно была организована танцевальная группа, конечной целью и творческим результатом для которой должно было стать участие в осуществлении постановки балета «Дана». В данном случае образовавшуюся группу при театре нельзя однозначно назвать профессиональной балетной, т. к. в ней не было квалифицированных специалистов, а основные участники подбирались из талантливой любительской и художественной самодеятельной среды.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|--|---------------------------------------|---|--|---|---|
| | 1. Для театра оперы ... (выделено мной. – Н. Д.)» [12. Л. 57 (об.) – 58]. | 13 ²⁷ [12. Л. 21 (об.)] | | | | |
| | Зачислены на работу ²⁸ | | | Освобождены от работы | | |
| | Январь | | | | | |
| | Б. <В.> Жаров ²⁹ ученик балета с 8/1 – 1944 г. [71. Л. 2] | | | 150 р. | | |
| | Февраль | | | | | |
| | <i>Прочее:</i> Т. Л. Михайлова (по выходу из отпуска) с 1/II – 1944 г. [71. Л. 5] | | | <i>Прочее:</i> П. А. Рябов с 16/II – 1944 г. (по сложившимся семейным обстоятельствам) [71. Л. 29 (об.)] | | |
| | Май | | | | | |
| | <i>Прочее:</i> Премировать за добросовестную работу: Г. Д. Мусалееву, А. Н. Петрову, В. С. Подстегину [71. Л. 25 – 25 (об.)] | | | | | |
| | <З.> <Я.> Лепсон артистка балета (установить ставку з/п) с 1/V – 1944 г. [71. Л. 38] | | | <i>Прочее:</i> <М.> <В.> [25. Л. 63 (об.)] Маскаев артист балета (за опоздание на спектакль 2 мая 1944 г. и срыв танца в 1 акте спектакля «Евгений Онегин») [71. Л. 29 (об.)] | | |
| | Июнь | | | | | |
| | <i>Прочее:</i> Л. И. Колотнев балетмейстер (проведение уроков в «мордовской балетной студии») [71. Л. 42] ³⁰ . | | | | | |

²⁷ По другим отчетным данным [12. Л. 21 (об.)] известно: «В театре обучается балетная труппа в 13 человек». Здесь же: укомплектованность кадрами на 1 января 1944 г. : худ. рук. состав по плану 15 чел., фактич. 9 – 6 чел.; творческий состав – 114 / 71 – 43 чел. На 1 октября 1944 г. несколько иные показатели: худ. рук. состав по плану 15 чел., фактич. 7 – 8 чел.; творческий состав – 114 / 91 – 23 чел. [там же].

²⁸ В приказах по личному составу артистов балета в 1944 г. уже не используется формулировка «зачислен на службу».

²⁹ О нем см. : 71. Л. 5 – 5 (об.), 21 – 21 (об.).

³⁰ Это рапорт балетмейстера, оформленный приказом № 214 <параграф> 1 по Мордов. гос. театру оперы от 22 июня 1944 г., в котором изложена суть следующего содержания: «За отказ от аккомпанемента к уроку мордовской балетной студии 22/VI – 1944 г. пианистке <>. <>. Никольской объявляю выговор» [там же]. Данное свидетельствует: балетмейстер театра оперы Л. И. Колотнев проводил в театре не просто уроки, а учебные хореографические классы, которые важнее всего и, судя, по срокам составления документа, были необходимы для новичков балетной группы. Последняя, как известно, «добиралась» к балетному цеху театра специально для постановки балета «Дана» и представляла собой самостоятельное учебно-образовательное звено. Это обстоятельство ясно подчеркивается и в содержательной части текста документа: «уроку мордовской балетной студии», а не уроку артистов балета.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|-------------|---|------------------|-----|---------------------------------|--|--------|
| | Июль | | | | | |
| | С. А. Гарнишевская ³¹ артистка балета с 3/VII – 1944 г. [71. Л. 41] | | | | | 300 р. |
| | | | | | Прочее: С. В. Топсон артист балета <солист> («считать дезертировавшим с работы») с 17/VII – 1944 г. [71. Л. 45] З. <Я.> Лепсон артистка балета («считать дезертировавшей с работы») с 27/VII – 1944 г. [71. Л. 45] | |
| | Август | | | | | |
| | С. А. Кулагина артистка балета с 12/VIII – 1944 г. [71. Л. 49] | | | | | 500 р. |
| | Сентябрь | | | | | |
| | Г. С. Загидулин артист балета с 3/VII – 1944 г. [71. Л. 51 (об.)] | | | | Прочее: Н. И. <П.> Горе<ю>нова артистка балета (отпуск) приказ от 14/IX – 1944 г. [71. Л. 52 (об.)] | 500 р. |
| 1945 | Театр оперы и балета | [16] | [1] | Л. И. Колотнев | балетмейстер постановщик танцев | |
| | балетная студия при театре | 15 | | П. Н. Литони | | |
| | | итого: 21 | | | | |
| | Приказы <i>театра оперы и балета</i> по личному составу [71. Л. 5 – 48] | | | | | |
| | Зачислены на работу | | | Освобождены от должности | | |
| | Январь | | | | | |
| | Г. <И.> Дыдыкина ученица балета с 1/I – 1945 г. [71. Л. 9] | | | | | 150 р. |
| | В. А. Дерябина ученица балета с 1/I – 1945 г. [71. Л. 9] | | | | | 150 р. |
| | Л. П. Буралкина ученица балета с 1/I – 1945 г. [71. Л. 9] | | | | | 150 р. |
| | Н. <>. Афонина ученица балета с 1/I – 1945 г. [71. Л. 9 (об.)] | | | | | 150 р. |
| | М. А. Елхина ученица балета с 1/I – 1945 г. [71. Л. 9 (об.)] | | | | | 150 р. |
| | Н. И. Ушакова ученица балета с 1/I – 1945 г. [71. Л. 9 (об.)] | | | | | 150 р. |
| | Февраль | | | | | |
| | | | | | <С.> <А.> Го<a>рнишевская (приказ № 6 от 1/II-1945 г.) [71. Л. 5] | |
| | Апрель | | | | | |
| | Исполнители, которые не встречаются в основном штате артистов балета театра, но которые были выявлены как участники танцевальных сцен в «Литове» (6 апреля 1945 г.): А. И. Беткасова, Н. Г. Евстегнеев, Л. Е. Карпов, Е. А. Охотина, А. А. Разин, В., А. Спицын, Ф. С. Шишкин [147. Л. 31]. | | | | | |

³¹ Фамилия Гарнишевская в других архивных источниках встречается в написании, как Горнишевская.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | |
|--|--|---|---|---|---|---------------------------------|---------|
| | Тот же порядок по данным исполнителей принят в показе спектакля «Литова» от 8 – 11 апреля 1945 г., но с небольшими отклонениями в персоналиях: А. И. В<Б>еткасова, Н. Г. Е<в>стигнеев, Л. Е. Карпов, Е. А. Охотина, А. А. Разин, В. А. Спицын, засл. арт. МАССР Т. Л. Михайлова , Ф. С. Шишкин [147. Л. 31. Л. 37 ³²]. | | | | | | |
| | Июнь | | | | | | |
| | Т. И. Локшина стажерка (вспомогательный состав балета с испыт. сроком 1 месяц) с 10/VI – 1945 г. [71. Л. 21] | | | | | 150 р. | |
| | Июль | | | | | | |
| | А. И. Хованская артистка балета с 1/ VII – 1945 г. [71. Л. 22] | | | | | 300 р. | |
| | <i>Прочее:</i> Приказ № 24 <параграф> 2 от 2 июля 1945 г. «Командировать засл. арт. МАССР артистку балета... Михайлову Т. Л. (выделено мной. – Н. Д.) в Москву по делам театра с 6 по 18 июля 1945 г.» [71. Л. 22]. | | | | | | |
| | Сентябрь | | | | | | |
| | <i>Прочее:</i> Приказ № 47 <параграф> 4 от 12 сент. 1945 г. «Установить солистам балета <А.> <Н.> Петровой и <С.> <Л.> Снегальской (выделено мной. – Н. Д.) оклад 500 руб. в месяц с 15 октября 1945 г.» [71. Л. 37]. Здесь же. « Артисту балета... Загидулину Галиму (<Салаватовичу> [71. Л. 51 (об.)] выделено мной. – Н. Д.) за невыполнение распоряжений балетмейстера...строгий выговор...» [71. Л. 40]. | | | | | 500 р. 500 р. | |
| | Декабрь | | | | | | |
| | <i>Прочее:</i> Приказ № 65 <параграф> 2 от 1дек. 1945 г. «Артистку балета... Подстегину В. С. (выделено мной. – Н. Д.) вернувшуюся из отпуска считать на работе с 30 ноября 1945 г.» [71. Л. 46]. <i>Концертмейстеры театра в 1945 г. :</i> | | | | | | |
| | И. С. Шербакова [71. Л. 27] | | | | | («+» доп. за работу в оркестре) | 1050 р. |
| | Л. В. Никольская [71. Л. 28] | | | | | | 700 р. |
| | А. С. Волков [71. Л. 44]. | | | | | | 900 р. |
| Список состава труппы Мордовского государственного театра оперы, представленный на смотре национальных театров РСФСР в 1945 г. [147. Л. 53 – 54] | | | | | | | |
| | Балетмейстер Л. И. Колотнев [147. 53] (обратим внимание на то, что П. Н. Литони-Чеботарев уже не числится балетмейстером в списках по балетному цеху в рассматриваемый период времени, но значится ответственным исполнительным лицом за постановочную часть танцев к спектаклю «Литова» и даже солистом) | | | | | | |

³² Нумерация страниц была нарушена, т. к. указывалась номенклатура старой подшивки документа – Л. 39. Исправление на Л. 37 принято 25.02.1214 г.

В дальнейшем всю систему отсылок будем указывать согласно новой правке: Л. 39 – 37; Л. 40 – 38; Л. 64 – 67: Л. 53 – 54; Л. 65 – 53 (об.); Л. 66 – 54; Л. 67 – 53а; Л. 69 – 56; Л. 70 – 56а, 70(об.) – 56а (об.); Л. 71 – 56б, 71(об.) – 56б (об.); Л. 73 – 76: Л. 58 – 61.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|--|---|--|---|---|---|---|
| <i>Два списка артистов балета</i> | | | | | | |
| Первый список [147. 53 (об.)] | | | Второй список [147. 53а] | | | |
| <p>«засл. арт. МАССР Т. Л. Михайловна солист П. Н. Литони-<Чеботарев> Афонина Н. И. Буралкина Л. П. Горя<ю>нова Н. П. Дерябина В. А. Дыдыкина Г. И. Елхина М. А. Загидулин Г. С. Кулагина С. А. (солистка) Мусалеева Г. Д. Петрова А. Н. (солистка) Снегальская С. Л. Подстегина В. С. Утехина З. Ю. Ушакова Н. И. Щередица А. Ф.»</p> | | | <p>« <i>солисты</i> Колотнев Л. И. Кулагина С. А. Михайлова Т. Л. ... Петрова А. Н. Подстегина В. С. Снегальская С. Л.</p> <p><i>артисты балета</i> Афонина Н. И. Буралкина Л. П. Горя<ю>нова Н. П. Дерябина В. А. Дыдыкина Г. И. Елхина М. А. Загидулин Г. С. Мусалеева Г. Д. Утехина З. Ю. Ушакова Н. И. Щередица А. Ф.»</p> <p>В отличие от первого списка, в представленном документе нет персоналии солиста (он же балетмейстер) «П. Н. Литони-Чеботарев», однако фигурирует Л. И. Колотнев.</p> | | | |
| Балетная студия театра в 1945 г.[147. Л. 54] | | | | | | |
| <p>«Адмакин П. П. Адмакина Е. И.³³ Адмакина М. П.³⁴</p> | | <p>Кочнев Н. С. Кочнева А. П. Лоскутов Ж. Г.</p> | | <p>Резепова А. М. Рузманова М. Н. Рузманова П. А.</p> | | |

³³ Артистка с персоналиями «Адмакина Ел.» встречается в приказе № 9 <параграф> 3 по Мордов. театру оперы от 5 марта 1945 г. [71. Л. 11 – 12]. «В связи с тем, что учащиеся Мордовской национальной хоровой студии при театре оперы окончили курс обучения и вышли в репертуар, **зачислить** ниже наименованных товарищей **в штат хора**:...7. Адмакину О. с окладом в месяц 250 руб. ... Адмакину Ел. (все изменения по шрифту приняты мной. – Н. Д.) ...200 руб.» [там же].

³⁴ В отчетных сведениях за 1948 г. обнаружена персоналия «Адмакина М. И.», которая повторяется в документах дважды [15. Л. 20, 26]. Однако встречается и персоналия «Адмакина М. М.» [15. Л. 14 (об.)]. Был ли этот один и тот же человек или пять разных (Адмакина Е. И., Адмакина М. И., Адмакина М. П., Адмакина М.И., Адмакина М. М.), в настоящее время судить достаточно сложно. Объективно только то, что в 1945 г. Адмакина Е. И. и Адмакина М. П. – это разные артистки. А вот в 1948 г., очевидно, что одна из них (но какая конкретно не ясно) – это исполнительница, не имеющая с предыдущими однофамилицами ничего общего. В исследуемый период по обновлению сведений по штату балетных исполнителей театра не происходит. Соответственно, можно предположить, что Адмакина Е. И. и/или Адмакина М. П. в 1948 г. переводятся из учениц балетной студии в основной состав балетного цеха, но в написании персоналий претерпевают корректурные неточности. Такая интерпретация возможна по ряду причин: а) из-за описки, допущенной в воспроизведении инициалов одной из артисток в 1945 г.; б) из-за изношенности печатного машинного текста, выявляющего спорные знаковые трактовки персоналий; в) действительно разные люди, но однофамилицы. В дальнейшем будем это учитывать.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|--|---|---|------------------------------------|---|---|
| Антонова Т. Г. Канаева О. В. Киржаева Е. В. | Масенина Е. Г. ³⁵ . | Черентаева О. С. Храмов Г. В. Инспектор балета А. П. Петрова» | | | | |
| 1946 | Список ³⁶ лиц, представляемых к награждению медалью «За доблестный труд 1941 – 1945 года» по Мордовскому гос. театру оперы и балета [72]. | Список по театру оперы и балета (директор театра оперы и балета Н. И. Егоров; 11 января 1946 г.) [72. Л. 16 – 17 (об.)] ³⁷ . | | | | |
| | | | | «...9. Горюнова Нина Петровна | артистка балета (стаж работы 1942 г.) характеристика: “талантливая балерина, хорошая производственница” [72. Л. 16]. | |
| | | | | ...25. Колотнев Леонид Ильич | балетмейстер (1943 г.) “отличный работник, много занимается с молодыми национальными кадрами” [72. Л. 16]. | |
| | | | | ...33. Михайлова Тамара Лавровна | солистка балета (1941 г.) “за успехи в области национального танца присвоено звание заслуженной артистки МАССР...” ³⁸ [72. Л. 17]. | |
| | | | | ...37. Мусалиева Галина Дмитриевна | солистка балета (1943 г.) “молодая талантливая балерина. За годы войны сделала большие успехи. Участвовала в шефских концертах” [72. Л. 17]. | |

³⁵ Вполне допустимо, что второй инициал это «Т», который встречается в источнике под номером 15. Л. 20, 26.

В составленных рукописных сведениях по отчету 15 марта 1948 г. написание фамилии производится через удвоенное «с», т. е. Массенина [15. Л. 14 (об.)].

³⁶ Более подробно списки персоналий с производственными характеристиками и творческими достижениями работников см. : а) по Союзу художников Мордовии [72. Л. 31]; б) по Мордовской гос. филармонии [72. Л. 36 – 37]; в) по кукольному театру [72. Л. 41]; г) дополнительный список по Дому народного творчества (с 1943 г. по июль 1945 г.) [72. Л. 42 – 44]; д) по Мордов. гос. театру драмы и оперы (с 1943 – 1945 гг.) [72. Л. 46 – 47]; е) УПИ МАССР [72. Л. 48]; ж) по УПИ при СНК МАССР [72. Л. 49 – 52].

³⁷ Здесь же см. : полный отчет сведений (весь документ составлен рукописно) по художественному и административно-руководящему составу театра оперы и балета.

Второй – печатный вариант списка [72. Л. 18 – 23] показывает тот же номенклатурный состав должностных лиц, за исключением незначительных корректурных уточнений: 1) фамилия «Мусалеева» дается в написании через «е» и следует под номером 36 (вместо 37) [72. Л. 20]; 2) персоналия Подстегиной идет с расшифровкой второго инициала – Леонардовна [72. Л. 21]. В обоих (рукописном и отпечатанном) списках по театру оперы и балета к награждению медалями за доблестный труд во время войны заявлены 64 работника, из них артистов балетного цеха – 8.

Изучим правительственный документ: «Акт вручения медалей от имени Президиума Верховного Совета СССР “За доблестный труд 1941 – 1945 г. г.”» [72. Л. 3 – 6]. Находим, что из 8 заявленных артистов балетного цеха прошло только 6 («...79. Колотнев Л. И. балетмейстер <номер удостоверения 4928207>...86. Михайлова Т. Л. солистка балета <492827>...90. Мусалеева Г. Д. артистка балета <492831>...93. Петрова А. Н. солистка балета <492834>...99. Снегальская С. Л. солистка балета <492840>») и еще 1 артист балета из Ансамбля песни и пляски МАССР («...129. Ф. И. Горячев артист балета <492878>»).

Обратим внимание на то, что в этом окончательном «пункте» правительственного документа из 56 человек штата театра оперы и балета к награждению отмечены только 6 персоналий. Однако не по одному списку не упоминается балетмейстер, педагог, солист и постановщик танцев П. Н. Литони-Чеботарев.

³⁸ Здесь же рукописно см. : «во время войны в 1943 году» [72. Л. 16].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | ...40. Петрова Александра Николаевна | инспектор балета (1936 г.) “аккуратнейший и старательный работник балетного цеха театра” [72. Л. 17]. | |
| | | | | 41. Подстегина Вера Семеновна | солистка балета (1940 г.) “хорошая производственница” [72. Л. 17]. | |
| | | | | ...47. Снегальская Светлана Леонидовна <Леонардовна> | солистка балета (1943 г.) “отличная производственница” [72. Л. 17]. | |
| | | | | ...52. Утехина Зинаида Юрьевна | артистка балета (1943 г.) “хорошая производственница. Любит свое дело ...” ³⁹ [72. Л. 17]. | |
| | | | | <i>Список⁴⁰ по Ансамблю песни и пляски МАССР (директор Ансамбля З. А. Зайчиков⁴¹, 12 октября 1945 г.) [72. Л. 24–24 (об.)].</i> | | |
| | | | | «1. Горячев Федор Иванович | артист балета (стаж работы 4 года) характеристика: “активный участник фронтовой бригады Ансамбля п<есни>/<и> п<ляски>. Пять раз выезжал по худож<ественному> обслуживанию бойцов и командиров Красной Армии. Обслуживал трудящихся колхозов совхозов и МТС Мордовии в период с<ельско->/х<озйственных> работ”» [72. Л. 24] ⁴² . | |

³⁹ Далее идет рукописная вставка: «и сделала за время войны большие успехи в области освоения своего балетного дела» [72. Л. 16].

⁴⁰ Этот документ составлен рукописно. Существует его печатный вариант: 72. Л. 26.

⁴¹ Встречается разная расшифровка инициалов: Захар Авдеевич Зайчиков и Андреевич [72. Л. 3–6]. Будем опираться на данные служебной аттестации [68. Л. 92–92 (об.)], характеристики [68. Л. 96] и личной карточки учета [72. Л. 49], согласно которым отчество Зайчикова – Авдеевич.

⁴² Далее по списку следует «...6. Набежко Нина Семеновна художественный руководитель (2 года). Принимала участие в подготовке программы фронтовой бригады. Выезжала по художественному обслуживанию трудящихся МАССР» [72. Л. 24 (об.)]. Однако весь этот текст вычеркнут.

В последующих официальных списках номенклатурных должностных лиц, представляемых к награждению, Набежко упоминается в «Акте вручения медалей» [72. Л. 3–6].

Там же см. : УПИ – инспектор по театрам Е. В. Плятнер <номер удостоверения 47003>; руководящие работники – худ. рук. театра оперы И. Я. Ажоткин <479004>, директор Ансамбля песни и пляски З. А. Зайчиков <479006>, директор театра драмы В. О. Каренин <479007>, худ. рук. Ансамбля песни и пляски Н. С. Набежко <479010>, директор муз. училища П. А. Органов <479011>, быв. директор театра оперы В. Л. Светкин <479012>, худ. рук. театра драмы А. А. Шорин <479013>; по театру оперы и балета – зав. муз. частью Л. П. Кирюков <492817>.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|-------------|---|--|--|--|--|--|
| | | <i>Дополнительный список по Ансамблю песни и пляски (14 июля 1946 г.) [72. Л. 27].</i> | | | | |
| | | | | «...8. Марков Сергей Степанович | танцор ⁴³ (стаж работы 3 года) “Выезжал на фронт по обслуживанию бойцов и командиров Рабоч. Крестьян. Красной Армии и обслуживанию трудящихся МАССР”» [72. Л. 27]. | |
| 1947 | Театр оперы и балета Отчет о численности рабочих и служащих и фонде заработной платы за 1947 г. [33. Л. 21 – 21 (об.)] | Утверждено по плану/ за отчет. год / на конец года – 22 , в т. ч. женщин 21 для сравнения: артистов оперы / оперетты ²³ , в т. ч. жен. 10 | Согласно прорабатываемому плану на 1946 г., а также в целях проведения плановой учебно-воспитательной работы УПИ при СМ МАССР было вынесено решение: «...к 1 марта 1947 г. выпустить из балетной студии 22 артиста балета (выделено мной. Н. Д.) и 15 артистов хора...» (основание: Приказ № 101 УПИ при СМ МАССР от 3 октября 1946 г.) [11. Л. 69 (об)]. | | | Фонд з/п 160.720 [33. Л. 21] 327.000 [33. Л. 21] |
| 1948 | Справка ⁴⁴ [25. Л. 92] | 11 | 1 [15. Л. 2] ⁴⁵ | | балетмейстер | 1000 р. |

⁴³ В документе (отпечатанный машинный текст за подписью директора Ансамбля песни и пляски З. А. Зайчикова) от 14 апреля 1946 г. [72. Л. 28 – 29] обнаруживаем, что Марков Сергей Степанович – певец [72. Л. 29].

⁴⁴ «1. По состоянию на 22 апреля 1948 г. в Мордовском театре оперы и балета работает *107 человек* (выделено мной. – Н. Д.). 2. В первой очереди сокращение штатов...освобождено 43 человека. ...4. В связи с этим <чтобы театр мог работать без дотации и на полной самоокупаемости...сохранить лишь творческие кадры, добавить 6 – 7 чел. опереточных актеров, чтобы можно было ставить и оперетты> из 107 человек намечается сократить: а) солистов из 2 чел. из 16 человек...б) управленческий аппарат 2 чел. из 3 чел. в) художественно-руководящего 3 из 10 чел. г) **балет 8 чел. из 11 чел. (балет будет дополнен одной специально опереточной танцевальной парой)** (выделено мной. – Н. Д.) д) оркестр 14 чел. из 22 чел. е) хор 17 чел. из 22 чел. ж) технический персонал 17 из 24 чел. / состав солистов, ведущие силы балета, оркестра и хора сохраняются» [25. Л. 92]. Точная такая же справка, составленная начальником УПИ при СМ МАССР Н. И. Егоровым содержится в другом архивном документе: Ф.р.-2049. Оп. № 1. Арх. № 14а. – Л. 48 (в данном справочнике – это апробированный источник под номером 36. Л. 48).

Это не единственный материал, который показывает планирование работ по уменьшению штата театра в 1948 г., вызванное его снятием с дотации. Подобного характера справка «О сокращении штатов по Мордовскому государственному театру оперы и балета на 14 мая 1948 г.» председателю СМ МАССР Н. Я. Тингаеву от того же числа была подготовлена и подписана начальником УПИ Н. И. Егоровым. Согласно этому документу выясняется, что уже «до 15 апреля» (т. е. до очередного отчета о состоянии театра 22 апреля) «было сокращено 52 человека с общим фондом зарплаты 33 тыс. руб. в месяц» (цифры вписаны чернилами от руки. – Н. Д.). И далее: «В настоящее время в театре работает *100 человек* (выделено мной. – Н. Д.)... а) солистов 15 чел. б) артистов оркестра 22 чел. в) **артистов балета 11 г)** артистов хора 22 д) адм. руков. и технического персонала 30» [25. Л. 103]. Таким образом, движение штата с 22 апреля по 14 мая коснулось только семи единиц, что еще раз свидетельствует о том, что дирекция и руководство театра пытались всячески сохранить его творческие силы и оттянуть ситуацию по сокращению обслуживающего персонала. Однако «в связи с реорганизацией театра оперы и балета в Ансамбль песни и музыкальной комедии» в справке от 14 мая указываются обстоятельства и решение второй волны сокращений, в которой «намечаются...дополнительно 60 чел. за счет технических цехов, хора, балета и оркестра...из оркестра...12 человек /из 22 чел./, из хора 18 чел. /из 23 чел./, **из балета 8 чел. /из 11 чел./** (выделено мной. – Н. Д.) из технических цехов сократится 20 чел. /из 24 чел./ из цеха солистов 2 чел.» [там же]. Количественные разногласия, допущенные по наличию и сокращению единиц персонала в составлении двух документов (22 апреля и 14 мая), не расходятся только в одной позиции – это штат балета.

Более подробно о состоянии и деятельности театральных учреждений МАССР в 1948 г. см. : 15. Л. 48; 25. Л. 92.

⁴⁵ На основании производственно-финансового плана музыкально-драматического театра на 1948 г. [15. Л. 1 – 4], куда вошло штатное расписание художественно-руководящего состава (10 человек), удастся провести небольшой аналитико-статический анализ. Так, 1 единица, подразумевающая должностной оклад балетмейстера – 1000 р.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|---|--------------------------|---------------------|----------|------------------------|
| | | 3 (сокращено 8) [25. Л. 92] | | | | |
| | Творческий состав ⁴⁶ : балет [15. Л. 3] | «1. Высшей категории 2 | | | | 1.100 р. / 2.200 р. |
| | | 2. -//- 2 | | | | 900 р. / 1.800 р. |
| | | 3. Первой категории 1 | | | | 700 р. / 700 р. |
| | | Всего 5 | | | | 4.700 р. |
| Список ⁴⁷ работников театра оперы и балета на 15 марта 1948 г. [15. Л. 14 – 16]. | 21 | 1 | «...30. Л. И. Колотнев | балетмейстер | 1.250 р. | |
| | | | | солист | 550 р. | |
| | | | ...37. М. М. Адмакина | артистка балета | 410 р. | |
| | | | 38. Т. <Г.> Борукаева | солистка балета | 980 р. | |
| | | | 39. Л. <П.> Буралкина | балет | 500 р. | |
| | | | 40. Г. <И.> Дыдыкина | балет | 500 р. | |
| | | | 41. Т. <О.> <В.> Канаева | арт<истка> балет<a> | 410 р. | |
| 42. Р. <Н.> Лоскутова | арт<истка> балет<a> | 410 р. | | | | |

была равноценна по уровню заработной платы режиссера первой категории (но их в театре предусматривалось 2 единицы, к тому же по одной из них – 1.250 р.). Оплата балетмейстера оценивалась ниже дирижера 1 категории (1.300 р.) и главного художника театра (1.250 р.), была незначительно выше ставки концертмейстера (790 р.) и почти в два раза выше оплаты работы суфлера (500 р.), несколько выше оплаты помощника режиссера (2 человека по 550 р.) [см. : там же].

⁴⁶ Необходимо подчеркнуть, что балет качественно и количественно отстает: драматический – всего 18 единиц (из них высшей категории – 5 чел., первой – 13 чел.) с общим фондом з/п – 15.500 р. и музыкальный составы – всего 11 единиц (из них высшей категории – 7 чел., первой – 4) с общим фондом з/п – 13.500 р. Более подробно о творческих (драматический, музыкальный) составах музыкально-драматического театра см. : 15. Л. 2.

⁴⁷ Чем интересен этот список в рамках научного исследования? Дело в том, что он представляет собой «живую» картину и реконструкцию процесса реорганизации театра в деталях. Весь список работников активно истолковывается через пометки: красным карандашом – значок «V», зеленым карандашом «←» и «?»». Сличая изменения, произошедшие в последующих корректурных списках, выясняется, что знак «V» означает «сохранить», а «?» и «←» – «сократить».

Под функцию зеленого карандаша попадают следующие артисты балета: Адмакина, Васильева, Канаева, Кочнева, Лоскутова, Масенина, Подстегина, Резепова, Рузманова, Салина, Черентаева – всего 11 человек. Красным значком (сохранить) выделены: Колотнев, Борукаева, Малышев, Меченко, Михайлова – всего 4 единицы творческого и 1 единица руководящего состава балета. Под функцию зеленого и красного карандаша («спорно») попадают: Буралкина, Дыдыкина, Макаров, Немченко, Утехина – всего 5 человек. Соответственно можно предположить, что это были претенденты, выдвигаемые на вторую волну ожидаемого сокращения. Наконец, по Петровой вопрос решается так: в графе солистки – нет отметок, в графе инспектор балета – «сократить». То же самое по Колотневу: в графе балетмейстер – «V» (т. е. оставить), в графе солист балета – «←» (сократить). Следовательно, учитывая стабильную позицию под знаком «V» в штате театра по балетному цеху предположительно должно было остаться 6 человек. Однако не будем спешить с выводами.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|---|---|---|--------------------------------|--------------------------------|
| | | | | 43. Тamar<a> Лавр<ов-на> Михайлова | арт<истка> выс<шей категории> | 1.110 р. |
| | | | | 44. Ник. <Д.>Малышев | арт<ист> балет<a> | 980 р. |
| | | | | 45. Елиз<авета> <Г. [147. Л. 54]> <Т. [15. Л. 20, 26]> Лоскутова | балет | 410 р. |
| | | | | 46. Сер<гей> <>. Макаров | балет | 690 р. |
| | | | | 47. Екат<ерина> <И.> Немченко | балет | 500 р. |
| | | | | 50. <48.> Ал<ександ>ра <Н.> Петрова | солистка инс<пектор> балета | 690 р. 200 р. |
| | | | | 51. <49> Вера <С> Подстегина | балет | 600 р. |
| | | | | 52. <50> А. <М.> Резепова | балет | 410 р. |
| | | | | 53. <51.> А. <М.> <Н.> Рузманова | балет | 410 р. |
| | | | | 54. <52.> З. <Ю.> Утехина | балет | 500 р. |
| | | | | 55. <53.> М. <О.> <С.> [147. Л. 54; 15. Л. 20, 26] Черентаева | балет | 410 р. |
| | | | | 56. <54.> Н ⁴⁸ . <А.> <П.> Кочнева | балет | 410 р. |
| | | | | 57. <55.> З. <Т.> Салина | балет | 360 р. |
| | | | | 58. <56.> В. <> Меченко | арт<ист> балет<a> | 790 р. |
| | | | | 59. <57.> Н. <А. ⁴⁹ . [25. Л. 62 (об.)>, <Н. [15. Л. 20]>, <К. [15. Л. 26]> Васильева. | арт<истка> балет<a> | (сумма не прописана. – Н. Д.)» |

⁴⁸ Судя по первому инициалу «Н», данному в отчетном списке, можно было бы достроить полную персоналию исполнителя. Однако с точно таким же инициалом в 1945 г. встречается исполнитель балетной студии мужского пола. – Н. С. Кочнев [147. Л. 54]. В этом же источнике по балетной студии указывается учащаяся А. П. Кочнева. И только в списке сокращенных работников за 1948 г. [15. Л. 26 – 26 (об.)] мы находим подтверждение, что это была, действительно, артистка балета – А. П. Кочнева [15. Л. 26], вместо «Н. Кочнева» [15. Л. 14 (об.)].

⁴⁹ По второму инициалу Н. Васильевой следует внести пояснения. Дело в том, в 1936 г. и в 1941 г. в штате театра числится артистка кордебалета Н. Васильева. В 1943 г. в списках творческого состава театра находим ее второй инициал «А». Отталкиваясь от даты рождения – 1918 г. и стажа работы в театре – 1934 г., можно рассчитать возраст артистки балета в 1948 г. – 30 лет и стаж работы к этому времени – 14 лет. Соответственно, Н. А. Васильева, спорно, но все же могла бы фигурировать в качестве рабочего персонала балетной труппы.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | «Список ⁵⁰ работников театров, сокращаемых в связи с решением правительства о переводе театров на бездотационную работу за время с 15 марта по 1-е апреля 1948 г.» [15. Л. 20 ⁵¹]. | 11 единиц балета сокращено | | «1. М. И. Адмакина (национальность: мордовка; образование: низшее) 2. О. В. Канаева (-//-; -//-) 3. Р. Н. Лоскутова (-//-; -//-) 4. Е. Т. Масенина (-//-; -//-) 5. А. М. Резепова (-//-; -//-) 6. М. Н. Рузманова (-//-; -//-) 7. Н. Н. <О.> <С.> Черентаева (-//-; -//-) 8. З. Т. Салина (русская; н/ среднее) 9. Н. Н. Васильева (-//-; среднее) 10. В. С. Подстегина (-//-; -//-) ...35. А. П. Кочнева (-//- <мордовка>; низшее) ⁵² | артистка балета -//- (так в тексте. – Н. Д.) -//- -//- -//- -//- -//- -//- -//- -//- -//- (текст документа заканчивается здесь. – Н. Д.)» | |

⁵⁰ В этом документе в списке сокращаемых лиц оказывается композитор Л. П. Кирюков (образование: высшее / консерватория) и зав. музыкальной частью театра; А. И. Путевой – зав. постановочной час и мн. др.

⁵¹ Этот лист пронумерован нами условно, т. к. в документе после листа под номером 19 порядок нарушается и сразу идет Л. : 25, 26...68.

⁵² Итого по списку сокращаемых лиц цеха артистов балета: 8 человек имеют низшее образование, 2 человека – среднее и 1 – незаконченное среднее.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|--|---|----------|---|--|--|
| | Список работников театра оперы на 22.04.<19>48 (весь документ составлен рукописно; дата и дополнительные сведения внесены простым карандашом. – Н. Д.) [15. Л. 67 – 68]. | 10 (наличный состав по штату театра после первого сокращения) | 1 | «...Л. И. Колотнев ⁵³ Балет ...1. Т. Г. Борукаева 2. Л. <П.> Буралкина 3. Г. <>. Дыдыкина 4. Т. Л. Михайлова 5. Н. <Д.> Малышев 6. С. <>. Макаров 7. Е. <И.> Немченко 8. А. <Н.> Петрова 9. З.<Ю.> Утехина 10. В. <>. Меченко | балетмейстер и солист (все оформлено простым карандашом) сократить сократить сократить <т. в. т.> (так в тексте. – Н. Д.) сократить -//- (так в тексте. – Н. Д.) -//- -//- -//- <т. в. т.> (так в тексте. – Н. Д.) | 1.250 ⁵⁵⁰ р. 980 р. 500 р. 500 р. 1.100 р. 980 р. 690 р. 500 р. 690 р. 500 р. 790 р.» |
| | «Список сокращенных работников по театру оперы и балета» ⁵⁴ [15. Л. 26 – 26 (об.)] | 10 сокращенных артистов | | «1. М. И. Адмакина 2. О. В. Канаева 3. Р. Н. Лоскутова 4. Е. Т. Масенина 5. А. М. Резепова 6. М. Н. Рузманова 7. О. С. Черентаева 8. З. Т. Салина 9. Н. К. <Н.> Васильева ...36. А. П. Кочнева Итого по сокращению | арт<истка> балета арт<истка> балета арт<истка> балета арт<истка> балета арт<истка> балета арт<истка> балета арт<истка> балета арт<истка> балета арт<истка> балета арт<истка> балета арт<истка> балета Итого по сокращению | 410 р. 410 р. 410 р. 410 р. 410 р. 410 р. 410 р. 410 р. 410 р. 410 р. 410 р. 21. 475 р.» |

⁵³ Вся информирующая строчка по балетмейстеру Л. И. Колотневу закреплена подчеркиванием. Обратим внимание, что в принятом решении от 15 марта 1948 г. о сокращении Колотнева в должности солиста, в исследуемом документе подтверждает эти данные (только напротив слова «балетмейстер» стоит значок «V»). Петрова по предыдущему списку номенклатурных должностей сокращается как инспектор балета, но сохраняется в полномочиях солистки, однако в изучаемом списке – артистка сокращается уже и по этой номенклатуре. Важно особо подчеркнуть: 5 единиц, определяемых в источнике под номером 15. Л. 14 – 16 как «спорно», также сокращаются. Кроме того, в этот список дополнительно включена солистка балета Т. Г. Борукаева.

Таким образом, проводя аналитический прогноз предыдущих показателей документов с результатами изучаемого материала, можно констатировать, что даже предполагаемые 6 человек из наличного состава балетного цеха не сохраняются, а только три единицы из 22 исходных. Вот что важно. Это Колотнев, Михайлова и Меченко.

⁵⁴ Как видим, это еще один вариант списка со сведениями сокращаемых лиц по балетному цеху (относительно ранее составленного от 22 апреля 1948 г.). В цепочке аналогичных документов не трудно восстановить его очередность именно логическим путем. Это один и тот же список номенклатурных должностей, рассматриваемый в период с 15 марта по 1 апреля. Однако в последнем варианте акцент по сокращению был сделан на учете показателей уровня образования и квалификации артистов балета, а в изучаемом материале – важной позицией в реорганизации театра оперы и балеты является еще и решение финансовой стороны вопроса.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|-------------|--|---|---|--|---|----------------------------------|
| 1949 – 1958 | – | – | – | – | – | – |
| 1959 | Штатное расписание ⁵⁵ музыкально-драматического театра МАССР на 1959 г. [60. Л. 171] | (18 ед. художественно-руководящего состава) | | 1 | балетмейстер | оклад 1.500 / всего в месяц 1500 |
| | «Приложение № 593 к постановлению Совета министров МАССР от 25 августа 1959 г. Список ⁵⁶ прибывших артистов из других городов и остро нуждающихся в жилплощади» [60. Л. 123]. | | | 1 | концертмейстер балета | 750 / 750 |
| | «Приложение № 593 к постановлению Совета министров МАССР от 25 августа 1959 г. Список ⁵⁶ прибывших артистов из других городов и остро нуждающихся в жилплощади» [60. Л. 123]. | | | «...6. Колотнев Л. И. | балетмейстер, засл. арт. МАССР прибыл из Москвы...» [60. Л. 123]. | |
| 1960 | Распоряжение ⁵⁷ № 69-р от 25 января 1960 г. г. Саранск [60. Л. 22]. «Список прибывших артистов из других городов в Мордовский музыкально-драматический театр...» [60. Л. 23]. | 9 (указываются как вновь прибывшие) | 1 | «1. Р. С. Анисимова 2. Н. В. Аникина 3. И. Ф. Бугров 4. Л. И. Колотнев 5. Д. А. Донатов 6. В. К. Корнеев 7. В. А. Карганова 8. С. Н. Кабанцев ...10. Л. <А. [61. Л. 187]> Макшукова 11. В. <А. [61. Л. 187]> Черноярова 12. Т. <>. Жагорникова | артистка – солистка артистка балета артист балет балетмейстер, засл. арт. МАССР артист – солист солист балета солистка балета концертмейстер, флейтист артистка балета артистка балета артистка балета» (Управл. делами Совета министров МАССР В. <>. Романов) [60. Л. 23]. | |

⁵⁵ «Утверждаю <нач. УПИ П. <>. Тарасов> штат в количестве 205 единиц с месячным фондом зарплаты 157.860 рублей» [60. Л. 171]. Полный документ (рассмотренный начальником Отдела штатов Ф. <>/ Евсеевым и скрепленный гербовой печатью канцелярии Министерства культуры МАССР) см. : там же. Л. 171 – 174.

⁵⁶ Этот список показывает, что вопросы обеспечения жилищными условиями по прибывшим артистам и руководящему составу балетного цеха в Мордовии решались далеко неоднозначно. Стоит вспомнить и то, что художественно-производственная деятельность Л. И. Колотнева в качестве балетмейстера и солиста театра начинается в Мордовии с 1943 г.

⁵⁷ В соответствии с распоряжением Совета министров РСФСР за № 4729-р от 26 июля 1958 г., а также с реорганизацией объединенного театра драмы в музыкально-драматический, информирование (зам. пред. Совета министров МАССР И. <>. Соловьев) о прибытии квалифицированных творческих кадров.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|---|--|---|--|--|
| | Штатное расписание ⁵⁸ музыкально-драматического театра МАССР на 1960 г. [58. Л. 172 – 174] | (18 ед. художественно-руководящего состава ⁵⁹) | | 1 | балетмейстер (внизу простым карандашом невнятно приписана фамилия балетмейстера, возможно Чичижов. – Н. Д.) [58. Л. 172]. | сум. в мес. 1.500 / всего в мес. 1.500 / сум. в год 18.000 |
| | | 16 (ед. артистов балета) [58. Л. 173] | (в документ внесена корректура простым карандашом: рядом с цифрой 16 стоит отметка 13 единиц. – Н. Д.) | 1 | концертмейстер балета [58. Л. 172]. | общ. ф. з/п в мес. 12.800 |
| | Приказ № 141 по мордов. музыкально-драм. театру от 2 августа 1960 г. [61. Л. 186 – 189]. | | | | <i>Прочее:</i> (предоставить очеред. отпуск след. работникам театра) <i>Балет</i> 1. Н. Д. Береговая 2. С. П. Лысенков 3. Л. А. Макшукова 4. В. К. Мукасева 5. Г. А. Фролова 6. В. А. Черноярова 7. Г. С. Чубаров [61. Л. 187]. | |
| | | Зачислены на работу | | | Освобождены от занимаемой должности | |
| | Музыкально-драматический театр МАССР | Н. В. Жданков «Перевести солиста мордов. Асамбля песни и танца Жданкова Н. В. солистом мордов. музыкально-драматического театра, с 1 октября 1960 г.» (основание: приказ № 368 (по личному составу) Министра культуры МАССР П. <>. Кокорева от 27 сентября 1960 г.) [61. Л. 187]. | | | Л. И. Колотнев «Директору музыкально-драматического театра... Иванову С. К. отменить балетмейстеру Колотневу Л. И. доплату полставки как солисту балета, установленную приказом за № 286 от 13 августа 1959 г.» [61. Л. 228]. | |

⁵⁸ Утверждено Министром культуры МАССР П. <>. Кокоревым 28 марта 1960 г. [58. Л. 172].

⁵⁹ В том числе помощник гл. режиссера по литературной части, хормейстер, концертмейстер хора, балета, инспектор сцены, оркестра и др. Для сравнения укажем на разницу в окладах з/п концертмейстера хора – 900 р. и концертмейстера балета – 750 р. [58. Л. 172].

Творческий персонал: артисты драмы – 32 ед. (простым карандашом приписано 38. – Н. Д.) с общим фондом з/п – 31.000 р. в месяц; артисты вокалисты – 16 ед. (простым карандашом приписано 15. – Н. Д.) – 20.600 р.; артисты хора – 24 ед. – 15.600 р. [58. Л. 173]. Всего по штату театра персонала – 207 ед. [там же: Л. 174].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|------|--|---|---|---|-------------------------------------|--|
| 1961 | Штатное расписание музыкально-драматического театра МАССР на 1961 г. [61. Л. 161 – 163]. | (19,5 ед. художественно-руководящего состава) | | 1 | балетмейстер | сум. в мес. 1.500 / всего в мес. 1.500 / сум. в год 18.000 |
| | | | | 1 | концертмейстер балета ⁶⁰ | 750 / 750 / 9.000 |
| | | 16 (ед. артистов балета) [61. Л. 162] | | | | общ. ф. з/п в мес. 12.800 |

⁶⁰ В художественно-руководящем составе театра в 1961 г. содержатся 2 единицы концертмейстеров хора с фондом оплаты 800 и 900 р., однако, по-прежнему, сохраняется только 1 единица концертмейстера балета.

Приведем некоторые примеры статистических данных по творческому персоналу: артисты драмы – 38 ед. с общим фондом з/п – 35.700 р. в месяц; солисты вокалисты – 16 ед. – 20.600 р.; артисты хора – 24 ед. – 15.600 р.; артисты оркестра – 24 ед. – 19.200 р. [61. Л. 162]. Таким образом, несмотря на одинаковую численность артистов балета и солистов вокалистов, художественно-производственная деятельность последних оценивается выше уровня работы творческого персонала балетного цеха. Кроме этого, не трудно установить, что количественный показатель по драме и вокально-музыкальному делу, в целом, ориентирован на художественную политику репертуара именно этих групп, но не на балет. Всего в отчете по штатному расписанию театра персонала в 1961 г. числится 216,5 ед. [там же. Л. 163].

**ТАБЛИЦА № 3. РЕКОНСТРУКЦИЯ СПЕЦИФИКИ СТАНОВЛЕНИЯ И ХРОНОЛОГИИ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО БАЛЕТНОГО РЕПЕРТУАРА
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА ИМ. И. М. ЯУШЕВА**

| Год | Название произведения | Авторы | Постановщик (-и) | Начало и окончание первых работ над созданием произведения | Жанр и нововведения в художественном воплощении | Премьера (в т. ч. просмотры и очередные показы) | Кол-во спектаклей / обслуж. зрителей / стоим. постановки |
|--|--|--|---|--|--|---|--|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| Государственный русский театр музыкальной комедии МАССР | | | | | | | |
| 1936 | «Охотник Бажут» Подробнее см. : [292. Л. 4] | композиторы: М. И. Душский Б. М. Трошин (г. Москва) | В основу пластической музыкальной темы положены вокально-песенные и музыкальные записи текстов Л. П. Кирюкова, И. М. Яушева. | <i>Создание музыкальной части оперы</i> | «Мордовская сюита» в 10 частях для симфонического оркестра | – | – |
| Республиканский театр оперы и балета МАССР | | | | | | | |
| 1937 | -//- | либретто драматурга А. П. Глоба (г. Москва) | Создание художественного текста либретто. | 7 мая 1937 г. Открытое слушание либретто на заседании перед художественной общественностью г. Саранска. Утверждение художественного текста либретто «Охотник Бажут» в Мор- | Представлены текст 1 действия (2 картины 1 акта [291. Л. 4]) и сценарий будущего произведения. | Июль 1937 г. Запланировано исполнение «Мордовской сюиты» в г. Москве (в летнем симфоническом сезоне). Октябрь 1937 г. Сдача увертюры, ряда | – |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|-------------------|------------------------|---|---|--|--|--|---|
| | | | | довском театре оперы и балета | | песен, арий, хоров из оперы [292. Л. 4]. | |
| 1939 | «Литова» | писатель и драматург П. С. Кириллов | – | <i>Окончание работы над пьесой</i> [99а. (предисл. к лич. фонду) Л. 4]. | – | – | – |
| 1941 ¹ | «Ламзурь» ² | автор либретто А. Д. Куторкин композитор П. Н. Будашкин ³ [115. Л. 1] | – | 23 апр. 1941 г. С. Городецким составлен первый офиц. отзыв на либретто [там же]. 21 июня 1941 г. ⁴ | Героическую поэму называют романом в стихах. «1. Либретто “Ламзурь” по сюжету, богато развитому либреттистом, вполне подхо- | – | – |

¹ В 1941 году вышел Приказ № 22 по государственному республ. театру оперы МАСССР от 22 февраля 1941 г. со следующим содержанием: а) по репертуару «<параграф> 2. Спектакли, поставленные режиссером Баньковским Г. В. переделать: режиссеру Таллер Б. А. – “Пиковую даму” и “Риголетто”. Главному режиссеру Евреинову Г. В. “Фауст” и “Иван Сусанин”» [66. Л. 23]; б) по дисциплине «<параграф> 4. Обязать инспектора сцены... Тарского В. Д. завести контрольный журнал для записи всех недостатков по каждому спектаклю. Запись в журнале обязаны делать ведущие спектакль дирижер и режиссер...»; в) по качеству исполняемых партий «<параграф> 5. Предлагаю художественному руководителю <Г.> <В.> Евреинову и Главному дирижеру...<Л.> <С.> Мандрыкину назначить на партии артистов только соответствующих данной партии. Артистов, в своем исполнении допускающих “брак”... снимать с партии... назначать им уроки и в дальнейшем на партию назначать после того, как артист сдаст дирижеру свое партию» [66. Л. 23].

Гастрольный репертуар гос. республ. театра оперы МАСССР в 1941 г. : г. *Новороссийск* (24 апреля) – «Аида», «Травиата», «В бурю», «Севильский цирюльник», «Дочь кардинала», «Чио-чио-сан» [66. Л. 61]; г. *Краснодар* (24 мая – 29 июня) – «Аида», «Фауст», «Русалка», «Кармен», «Травиата», «Дочь кардинала» [66. Л. 77; об этом же см. 66. Л. 97]. Спектакли на стационаре (г. Саранск) – «Мазепа», «Травиата», «Аида» [66. Л. 97].

² Исследуем малоизвестный факт из истории сценического этапа создания оперы «Несмеян и Ламзурь». В тексте документа употребляется сокращенное название оперы «Ламзурь» [115. Л. 1]. Из переписки УПИ при СНК РСФСР (<∞. ∞. Христиансенс) и начальника УПИ при СНК МАСССР В. <В.> Лобановой (от 17 января 1941 г. д № 3) известно: «Рекомендованный Вами композитор для написания мордовской национальной оперы...<П.> <Н.> Бул<д>ашкин прибыл в Саранск 13/1 – 1941 г.

Приняв наше предложение о совместной работе над оперой с мордовским композитором...<Л.> <П.> Кирюковым, и после подробного ознакомления с либретто оперы композитора...<П.> <Н.> Будашкин и <Л.> <П.> Кирюков и автор либретто <А.> <Д.> Куторкин пришли к выводу, что пока есть только материал для написания оперы.

Ввиду того, что...<А.> <Д.> Куторкин **либретто** никогда не писал и нуждается в помощи, УПИ при СНК МАСССР решило обратиться к Вам... Вы оказали содействие автору либретто...<А.> <Д.> Куторкину **в получении консультаций у московских либреттистов** (выделено мной. – Н. Д.).

В связи с тем, что над либретто потребуется большая работа автора, УПИ сможет представить либретто на Ваше обсуждение не ранее 20 – 25 февраля 1941 года. Одновременно сообщая, что договор о написании либретто мордовской оперы театром уже заключен с...<А.> <Д.> Куторкиным» [112. Л. 44].

³ Первый инициал автора в разных источниках указывается по-разному, наиболее часто употребляется «Н» вместо «П».

⁴ Направлено (нач. УПИ при СНК МАСССР В. <В.> Лобанова) в УПИ при СНК РСФСР в отдел музыкальных учреждений. Датирование вписано чернилами.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|-----------|---|--------------------------|---|---|----------------------|---|
| | | | | <p>В тексте телеграфуемого сообщения резюмируется: «...либреттист соглашается на необходимую отработку /по мнению консультанта⁵/ доработку литературного текста только в сотрудничестве с композитором, которому видимо пора включиться в эту работу» [там же. Л. 2].</p> <p><i>12 июня 1941 г.</i> «...мы⁶ не возражаем против заказа оперы “Ламзурь” композитору Н. <.>. Будашкину» [там же. Л. 4].</p> | <p>дит для создания оперы. Поэт, как видно, даже по переводу, пишет образным языком. ...4. В настоящее время⁷ работа находится в стадии согласования с музыкальным планом композитора» (автор отзыва С. <.>. Городецкий) [там же. Л. 1]. <i>Более подробно о недостатках сюжета либретто см. : там же.</i></p> | | |
| | «Русалка» | – | дирижер А. А. Кремлев | – | художественное качество спектакля ⁸ | 30 января 1941 г. | – |

⁵ Консультирование и критику, судя по всему, проводит С. <.>. Городецкий.

⁶ Сообщение подписано и направлено инспектором Отдела музыкальных учреждений <.>. <.>. Браудо (г. Москва).

⁷ Отзыв составлен 23 апреля 1941 года.

⁸ «Приказ № 20 <параграф> 1 по Государственному республ. театру оперы МАССР от 31 января 1941 г.

Во время спектакля “Русалка” 30/1 – 1941 г. ... <Н.> <Д.> Малышевым не был предупрежден дирижер <А.> <А.> Кремлев и помощник режиссера... (<Н.> <И.> [66. Л. 73]; <С.> <Н.> [66. Л. 67]) Расторгуев, что **цыганский танец** (выделено мной. – Н. Д.) не будет идти, ввиду чего произошла безобразная накладка, снизилось художественное качество спектакля. Помощник режиссера... <.>. <.>. Расторгуев *перед началом 2 акта* не проверил готовы ли **артисты балета** (выделено мной. – Н. Д.) на выход, ввиду чего тоже виновен в снижении художественного качества спектакля» [66. Л. 21].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|-----------------|------|--------------------------------|---|--|---|---|
| Музыкально-драматический театр МАССР | | | | | | | |
| 1942 | «Охотник Бажут» | -//- | балетмейстер Л. И. Колотнев | – | две части сюиты написаны для балета [294. Л. 2]. | – | – |

Первые материалы по созданию оперы «Охотник Бажут» (композиторы М. И. Душский и Б. М. Трошин) были опубликованы в газете «Красная Мордовия» с небольшим интервалом во времени – 10 и 14 мая 1937 г., тогда как в дальнейшем судьба произведения фактически обрывается и не освещается в средствах массовой информации до 1942 г. С этой же хронологической последовательностью официальные сведения по написанию либретто и музыки оперы «Охотник Бажут» фигурируют в архивных источниках (приказы и постановления по репертуару театров). Следует отметить, что именно в прессе организационная и постановочная работа над оперой получила более широкое освещение.

Композиторы Душский и Трошин – представители Союза советских композиторов были делегированы в Мордовию для собирания и изучения мордовского музыкального фольклора. В экспедиционной поездке авторам удастся записать свыше ста песен обрядового, бытового и исторического содержания, которые составили будущую основу сценического произведения. Также известно, что на данном этапе практической работы были подключены материалы записей композитора Л. П. Кирюкова и национального оперного певца И. М. Яушева.

Во-первых, как подчеркивают сами авторы, создание оперы изначально носило коллективный характер: разработка образов, подбор музыкального материала и его развитие, оркестровка и т. д. – первый опыт сотрудничества композиторов в национальной тематике. Впоследствии об этом факте несправедливо забыли и стали указывать на авторство только одного из композиторов – Душского. *Во-вторых*, предварительным творческим этапом перед созданием оперы стала «Мордовская сюита» в 10-ти частях для симфонического оркестра. Композиторы не были коренными национальными авторами, что явилось одновременно и минусом, и плюсом в их работе и на этом неоднократно будут делать акцент критики из среды профессиональных деятелей искусства Мордовии. В истории вокально-музыкальной культуры Мордовии был собран и обработан цельный пласт этнофольклорных материалов (в основном мордовские песни). Именно этот фактор «воскресил» пластическую тему. «Песенно-танцевальная сюита (музыка композитора Душского) будет исполнена солистами театра, артистами хора с оркестром. Две части сюиты написаны для балета» [294. 2]. Оркестровое прочтение произведения состоялось только после утверждения художественного текста либретто «Охотник Бажут» на слушании открытого заседания перед ответственностью г. Саранска, которое прошло 7 мая 1937 г. в Мордовском театре оперы и балета. Первое исполнение «Мордовской сюиты» было запланировано в июле 1937 г. (в летнем симфоническом сезоне) в г. Москве.

Московский драматург и поэт А. П. Глоба является автором либретто оперы «Охотник Бажут». Из документов известно, что сам автор либретто в момент его обсуждения отсутствовал, ввиду чего либретто было представлено композиторами Душским и Трошиным. Название либретто «Охотник Бажут» авторским составом рассматривалось как условное. Содержание оперного произведения к моменту утверждения либретто не являлось полным. В него вошли только две картины I акта, тогда как полное содержание должны были составить все III акта. Не являлась завершенной и работа над музыкой (что и спровоцировало некоторых членов художественной комиссии на отрицательную оценку в работе всех трех авторов).

В статье «Наша работа над мордовской оперой» композиторы отмечают: «К 20-й годовщине октября мы сдаем Мордовскому театру оперы и балета увертюру и ряд песен, арий и хоров из оперы для исполнения на торжественном концерте» [292. 4]. Таким образом, речь изначально не шла о полноценной части, а тем более о полноценном произведении, но именно эту «склеенность» из музыкальных картин и с условием доработки исторической основы либретто, участники совещательной комиссии преждевременно называют «первым актом оперы» [291. 4].

Содержание художественного текста либретто «Охотник Бажут». *Время действия – XVII в. Дремучие леса, в которых живет мордовское селение (веле). В опере девять действующих лиц: Бажут – охотник, Леса – невеста Бажута, Ортя – брат Бажута и др. [там же]. Конфликт произведения*

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|-------------------------------------|---|----------|---|---|----------|---|
| <p><i>развивается вокруг отношений Бажута и Лесы. Молодые любят друг друга, но Оря, который тоже влюблен в невесту своего брата, создает большие препятствия в обретении их счастья. По вине Орти Бажут попадает в медвежью яму, из которой ему с трудом удастся выбраться. Тем временем в веле идут приготовления к свадьбе. Печаль и тоска одолевают Лесу. Вдруг заиграла дудка старика Бурномки. Она будит своими волшебными звуками пчелиный улей на соседней пасеке. Охваченный роем пчел, собравшийся на празднование народ, в панике разбегается. Этим замешательством пользуется Бажут. Влюбленные скрываются.</i></p> <p>В качестве положительных сторон либретто, высказанных работниками литературы и искусства отмечены: «...его слаженность и высокая музыкальность. Наличие народных мотивов в тексте, яркие картины природы...» [там же]. Отрицательными сторонами либретто признаются: «...отсутствие в нем исторической основы, недостаток бытовых картин из жизни мордвы» и все это, предположительно, потому что автор Глоба: «...мало работал над мордовским фольклором» [там же]. Учитывая, что художественный текст либретто писался на русском языке, предполагалось «...перевести всю оперу на мордовский язык» [там же]. К сожалению, первая мордовская опера «Охотник Бажут» так и не была реализована полностью. В 1942 г. на фронте погиб композитор Б. М. Трошин, в 1942 – 1945 г. (без вести пропал) – М. И. Душский. Таким образом, театральное произведение остается частично реализованным художественным проектом, в котором успели проработаться основные идеи образно-художественного содержания и драматургии либретто, некоторые части музыкально-вокального сопровождения, но не целостное сценическое решение.</p> | | | | | | | |
| <p>«Песенно-танцевальная сюита» [294. Л. 2]</p> | <p>композитор М. И. Душский</p> | <p>балетмейстер П. Н. Литони помощник балет- мейстера артист И. П. Аржадеев</p> | <p>–</p> | <p>художественные процессы театрализации фольклорно-бытовых движений в этнопластической структуре мордовского танца</p> | <p>июнь 1942 г. исполняет солистка балета теат- ра оперы и балета Т. Л. Михай- лова</p> | <p>–</p> | |
| <p>В статье «К предстоящему концерту мордовской музыки, песни и танца» автор Л. С. Мандрыкин анализирует этнохудожественную специфику в конструировании музыкального и хореографического строя сценических текстов [294. 2]. В ладовом построении мордовской народной песни, прежде всего, отмечаются тождественность русской народной песенной культуре и влияние песен соседних народов (татар и чувашей) – это пятиступенный звукоряд (пентатоника). Индивидуальной характеристикой обладают гармонические обороты напевности и мелодические приемы своеобразия голосоведения мордовских песен. Касаясь хореографической исполнительской стороны «Песенно-танцевальной сюиты», вероятно, впервые в анализе конкретизированы основные условия сценической интерпретации и трансформации этнопластической фольклорной темы. Во-первых, для солистки балета Тамары Лавровны Михайловой подобное направление в освоении искусства мордовского танца стало новым этапом сценической творческой деятельности. Во-вторых, серьезные постановочные и репетиционные работы ведутся под руководством балетмейстера театра Петра Николаевича Литони-Чеботарева. Высокий уровень образования мастера (Московская хореографическая студия, где он изучал хореографию народов СССР) позволяет добиться новых приемов в стилистике этнопластического построения хореографического текста и художественного качества исполнения мордовского танца. В-третьих, новизна хореографического строя выкристаллизовалась, с одной стороны, на основе сохранения фольклорного колорита движений (активным помощником балетмейстера на данном этапе работы являлся артист театра И. П. Аржадеев), а с другой – драматизации и театрализации танцевальных элементов фольклорного быта. В частности Мандрыкин связывает значение новых художественных приемов в стилистическом строе театрального танца</p> | | | | | | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---------------------------|--------------------------------|--|-------|---|---|
| ца мордвы с тем, что Литони «...развил кажущиеся на первый взгляд однообразными, свойственные мордовскому танцу, движения» [там же]. В-четвертых, «Песенно-танцевальная сюита» усилила синтез в развитии драматургического потенциала этнопластики. В-пятых, и что особенно важно подчеркнуть, процесс театрализации, связанный с нахождением новых языковых средств пластической выразительности в танце и продиктованный новой школой музыкальной драматургии, затронул еще многие стороны сценического театрального этнотворчества, главным образом: изобразительного и литературного театрального текстов. Л. С. Мандрыкин пишет: «Режиссер А. М. Райский, художник Б. И. Росленко<-Риндзенко> и работники театра работают с энтузиазмом над освоением текстуального материала, преодолевая особенности мелодического рисунка и музыкальной ритмики (выделено мной. – Н. Д.)» [там же]. | | | | | | | |
| Государственный мордовский театр оперы | | | | | | | |
| 1943 | Опера на национальный мордовский сюжет⁹ | композитор И. П. Ильин | – | 12 октября 1943 г. УПИ при СНК РСФСР «заказывает композитору Ильину Игорю Павловичу оперу на национальный мордовский сюжет для Мордовского оперного театра. Доставить композитору Ильину И. П. готовое либретто, одобренное руководящими организациями Мордовской республики, или заказать новое либретто» ¹⁰ [25. Л. 61]. | | | |
| | «Коппелия» [297. Л. 2] | композитор Л. Делиб | балетмейстер Л. И. Колотнев | 21 октября 1943 г. (д. № 3) «Доверенность... инспектору оркестра Республ. морд. гос. театра оперы Денисенко П. А. ¹¹ ...получить оркестровку к балету “Коппелия” и один клавир в Саратовском те- | балет | Числится в репертуаре театра оперы, шедшем в 1943 г. [12. Л. 28] | – |
| | | | | | | Премьера | |

⁹ В исследуемом документе [25. Л. 61], название оперы не указано. Предположительно, ею могла стать опера «Радость» (текст либретто Н. Л. Иркаева). Несмотря на то, что первоначально жанр театрального произведения был определен как опера, в 1944 г. композитор И. П. Ильин приступает к написанию именно балетной музыки к спектаклю «Дана».

¹⁰ Сообщение (№ 4365 начальнику УПИ при СНК МАССР А. Л. Киселеву) подготовлено начальником отдела театров <.>. <.>. Мирингофом и зам. нач. отдела музыкальных учреждений <.>. <.>. Живцовым. В тексте сообщения также отмечено: «Считаем целесообразным, в порядке дополнительной работы, могущей помочь автору в изучении и освоении мордовского национального стиля, – заказать ряд записей и обработок мордовских народных песен за счет УПИ при СНК МАССР» [25. Л. 61].

Однако из «Краткого исторического очерка развития мордовского музыкального искусства» [25. Л. 75 – 77], составленного (дата не указана, но судя по содержанию середина – вторая половина 1940-х гг.) засл. деятелем искусств МАССР Л. П. Кирюковым, становится известно, что в «1938 учеником Саранского музыкального училища <И.> <П.> Ильиным /ныне погибший на фронте Отечественной войны/ по заданию УПИ Мордовии было собрано много песен. Песни сданы в Управление по делам искусств» [25. Л. 75 (об.)].

¹¹ Первый инициал дан невнятно, возможно «Д» или «Н».

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|-----------------|---|--|--|---|--|---|
| | | | | <i>атре оперы и балета</i> (выделено мной. – Н. Д.)» [112. Л. 121]. | | 25 октября 1943 г. [22а. Л. 2] | |
| | «Литова» | текст П. С. Кирилова музыка Л. П. Кирюкова режиссер А. А. Шорин ¹² | Выдвигается в качестве образцового национального театрального произведения на смотр ¹³ творческой деятельности молодых режиссеров драматических театров [12. Л. 48 – 48 (об.)]. | В 1943 г. состоит в отчетах по репертуару на сцене сразу двух театров (оперы и драмы) МАССР [12. Л. 28]. | Музыкальная национальная драма ¹⁴ «Музыкальная народная драма», вошедшая в культурную и художественную историю Мордовии как «переходный этап к созданию мордовской национальной оперы» [147. Л. 44] ¹⁵ . | Премьера 27 мая 1943 г. [147. Л. 43 (об.)] | – |

¹² Производственная характеристика Александра Арсентьевича Шорина составлена для I Всесоюзного смотра молодых режиссеров в 1943 г. : «...с августа месяца 1938 г. осуществлено 15 (16 [112. Л. 76]) самостоятельных постановок / до работы в Морд. госуд. театре драмы / режиссурой занимался самостоятельных постановок не имел/» [112. 91].

Выявлено и изучено несколько учетных листов по художественно-производственной деятельности А. А. Шорина, составленных примерно в одно и то же время. Их отличает не столько содержательная часть текстов, сколько разные посылы в выявлении творческого роста мастера. Первый учетный лист – это рукопись от 16 сентября 1943 г., где автором представлены сведения еще будучи артистом [112. Л. 75 – 76]. Согласно второму документу – засл. артист МАССР и режиссер [112. Л. 91 – 91 (об.)]. В третьем документе – засл. арт МАССР и художественный руководитель театра драмы [112. Л. 92 – 92 (об.)].

¹³ По результатам подготовительных работ над спектаклями, включенными в смотр (по театру драмы «На дне», по театру оперы «Царская невеста» и др.), в Мордовии были проведены специальные художественные комиссии. Главную из них представлял командированный от ВТО (г. Москва) режиссер ГАБТа <Т.> <Е.> Шарашидзе. Благодаря его критической оценке на заседании ВТО в Москве было вынесено решение о показе «Литовы» в столице. Относительно времени первой заявки по конкурсному репертуару (1943 г.), документально 20 апреля 1944 г. сообщалось: «УПИ при СНК РСФСР в лице...<>. <>. Мирингофа против этого не возражает» [12. 48 (об.)].

¹⁴ Воспроизведем небольшую критическую выдержку Н. Эрка о танцевальной действенности картин в решении целостной драматургической конструкции спектакля «Литова». «Нельзя не остановиться на балете. Танцы и пляска поставлены так, что они вместе со всеми элементами спектакля разрешают общую идею и композицию спектакля. Глубокое впечатление оставляет мастерское исполнение танцев заслуженной артисткой МАССР <Т.> <Л.> Михайловой и артисткой <>. <>. Алеевой» [296. Л. 2].

¹⁵ Это отчет справочного содержания о работе Мордовского государственного театра оперы за 1945 г. [147. Л. 43 – 54]. Отчет составлен художественным руководителем театра оперы И. Я. Ажоткиным для смотра спектаклей национальных театров Российской Федерации. Автор сообщает: «Ряд главных ролей в “Литове” исполняют артисты театра драмы. Но удельный вес музыки в ариях, оркестровых и театральных номерах выходит за рамки муз<ыкальной> иллюстрации драматического спектакля...” “Литова” явилась первой ступенью к созданию мордовского музыкального спектакля...” [там же. Л. 44]. И далее о репертуаре: «Театр помимо работы над созданием мордовской оперы и мордовского балета, работает над рядом русских и западноевропейских опер на русском языке. Русский репертуар строится с расче-

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|--------------------------|-----------------------------|---------------------------|---|---|--|---|
| | «Кштема» [295. Л. 2]. | композитор Л. П. Кирюков | балетмейстер не найден | – | поиск этноязыковых средств пластической выразительности в сфере театрализации национального фольк- лорного танца | апрель 1943 г. концерт, по- священный мордовской музыке, поэ- зии и танцу | – |

Отдельного внимания заслуживает анализ Л. <. Марголина о выступлении в 1943 г. Ансамбля песни и пляски МАССР под руководством заслуженного артиста МАССР П. И. Алексеева [295. 2]. Автор статьи, подчеркивает небольшой потенциал и «очень маленькие» исполнительские возможности труппы. Вместе с тем отмечает заслугу руководителя в нахождении подлинного стиля национального ансамбля: «... (особенно характерна в этом отношении исполненная в концерте пляска с хором “Кштема” Кирюкова)» [там же].

Исходя из исторических фактов и событий в создании первых музыкально-сценических произведений, дадим художественную оценку танцевальным номерам. Годом раньше (относительно «Кштемы» Кирюкова) исполнение «Песенно-танцевальной сюиты» М. И. Душского солисткой балета Т. Л. Михайловой не на йоту не оставляло у критики сомнений в органическом соединении всех трех компонентов сценической работы: композитора – балетмейстера – исполнителя, продиктованной драматургическим единством и целостностью метода театрализации звуковых, музыкальных и танцевально-пластических элементов. Теперь же сценическая редакция танца (заметим в исполнении той же артистки) едва «дотягивает» до оценки «танцевальная зарисовка», а в некоторых случаях даже до «штрихов» к музыке. Поиск источника языковых средств по созданию художественной выразительной формы в танце, к сожалению, не был углублен и полноценно раскрыт балетмейстером.

«В танцевальных номерах, показанных в концерте, очень заметно отсутствие настоящей балетмейстерской выдумки, фантазии. Заметно, что балетмейстер мало знает характерные стилевые особенности народной мордовской пляски» [там же]. И далее Марголин уточняет: «В танцах не использованы по-настоящему возможности и мастерство артистов балета. И если артистка Михайлова все же была хороша в “Кштеме”, то это благодаря ее развитой профессиональной интуиции» [там же].

Тем не менее, в этом первом опыте этнопластического воплощения на сцене мордовского танца – значительное событие. С конца 1930-х гг. в художественном (музыкальном, литературном, танцевальном, изобразительном, вокальном) и сценическом пространствах, действительно, были предприняты первые серьезные начинания по созданию и претворению этнопластической темы: от композиторской идеи до образно-художественной драматургии театрального жанра произведений.

том... таких произведений мировой музыкальной культуры, которые по своему стилю и характеру наиболее близки были бы мордовскому национальному искусству. Работа над освоением этих оперных произведений должна помочь театру в поисках стиля, характера и особенностей мордовской оперы» [там же].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|--------------------|-----------|--|---|--|---|---|--|
| 1944 ¹⁶ | «Радость» | автор либретто Н. Эркай музыка Л. П. Кирюкова | – | Творческая заявка на написание либретто на мордовском (эрзя) языке «Радость». 22 декабря 1944 г. «В настоящее время театр упорно работает над созданием второй национальной оперы на современную тему “Радость” / либретто оперы пишет поэт Н. Эркай, музыку...мордов. композитор Л. П. Кирюков» [12. Л. 3 (об.)]. | 18 ноября 1944 г. Заявка, которая «может служить основой для создания либретто национальной оперы». Его фабула «представляет большие возможности для использования национального музыкального, песенного и танцевального фольклора, а также народных обрядов Мордовии» (авторы отзыва И. < >. Самборская, Л. < >. Ященина) [114. Л. 1]. Более подробно о первом замысле, историческом времени и месте действия в рамках прорабатываемого театрального произведе- | – | Заказ либретто и музыки оперы «Радость» – 60.000 р. ¹⁷ [12. Л. 84 (об.)]. |

¹⁶ В проработке положений по пятилетнему плану 1944 – 1947 гг. [12. Л. 80 – 82] по развитию искусства Мордовии предусматривалось: «...II Музыка...4...написать 4 мордовские оперы, два балета (выделено мной. – Н. Д.), две симфонии и шесть драматических спектаклей на мордовском языке» [там же. Л. 81 (об.)]. «Мордовский ансамбль песни и пляски ставит музыкально-театрализованную композицию на фольклорном материале “Мордовская свадьба” либретто пишется авторами А. <М.> Моро и П. <С.> Кирилловым (выделено мной. – Н. Д.). Музыка будет писаться композитором <Л.> <П.> Кирюковым» [там же. Л. 57]. Дополнительно об этом см. : там же. Л. 62 (об.). Стоимость по бюджету закладываемых средств на искусство в 1944 г. (ходатайство С. И. Колганова перед СНК МАССР от 12 февр. 1944 г.), согласно заказанной литературно-музыкальной композиции «Мордовской свадьбы» оценивалась в 25.000 р. [там же. Л. 83]. Оформление (декорации и костюмы) литературно-музыкальной композиции – 25.000 р. [там же. Л. 83 (об.)].

«Включаются в показ первая мордовская национальная опера “Несмеян и Ламзурь” и музыкально-драматический спектакль “Литова”» [там же. Л. 62 (об.) – 63].
¹⁷ Расходы на написание оперы «Радость» приводятся согласно ходатайству С. И. Колганова (начальника УПИ при СНК МАССР) перед Совнаркомом РСФСР по бюджету за 1944 г. и централизованным мероприятиям по искусству в рамках подготовки и проведения в декабре 1944 г. декады Мордовского искусства [там же. Л. 84 – 84 (об.)]. Здесь же см. : «Постановка драматического спектакля английского драматурга <В.> Шекспира “Гамлет”», «Постановка переводной на морд. язык пьесы русского драматурга М. Горького “Мещане”», «Постановка театром кукол первого мордовского спектакля на морд. языке “Баловень наказан” <И.> <П.> Кривошеева» и мн. др.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|-----------------------------------|---|--|--|---|--|------------------------------|
| | | | | | ния, а также худ. критику о недостатках сюжета либретто см. : там же. | | |
| | «Севильский цирюльник» | – | дирижер – Л. С. Мандрыкин художник – Б. И. Росленко-Риндзенко ¹⁸ | Восстановление оперы [71. Л. 27]. | – | – | – |
| | «Тщетная предосторожность» | – | – | На этапе подготовительных и репетиционных работ над спектаклем было выяснено, что «...у театра нет ни оркестровок, ни клавиров» [12. Л. 60]. | Балет | Отказ ¹⁹ от постановки по причине несогласованности репертуарного плана театра: «...без учета наличия нотного музыкального материала...» [12. Л. 60]. «...отказаться...за недостаточностью оркестра...балета, ...необходимых оформительских средств и неприспособ- | Спектакль не был осуществлен |

¹⁸ О нем см. : 112. Л. 163

¹⁹ По этой же причине в 1944 г. не состоялась постановка оперы «Майская ночь» [12. Л. 60]. Полный документ по репертуарному плану см. : там же. Л. 60 – 60 (об).

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|----------------------------------|------|--|---|---|---|---|
| | | | | | | ленностью ...сценической площадкой» ²⁰ [12. Л. 3 (об.)]. | |
| | «Коппелия» [298. Л. 2] | -//- | балетмейстер – Л. И. Колотнев художник – М. А. Зернина | – | <i>Освоение драматургии и произведений крупной формы из репертуара академического наследия классических балетов</i> | Январь 1944 г. | – |
| <p>Премьера балета «Коппелия, или девушка с эмалевыми глазами» Л. Делиба, о которой пишет художественный руководитель оперы М. Г. Дысковский, состоялась в Мордовии в 1943 г. [297. Л. 2]. Можно было бы констатировать, что в этом материале, как и во многих других примерах раннего критического анализа произведений театрального жанра, автором всего лишь приближена попытка в указании на отдельные постановочные детали описательного плана. В частности, как ограничивающегося рамками знаменательного культурно-исторического события, произошедшего в провинции в годы войны. Но не реализован комплексный подход к обоснованию балетного произведения. Однако преимущества критического подхода Дысковского выходят за рамки интереса балетомана и состоят в художественно-искусствоведческом качестве анализа, представляющего дискурсивный поиск проблемы по ряду причин. Менее всего в статье сквозит оценка «хорошо» или «плохо», а все внимание автора сосредоточено на драматургическом и хореографическом построении произведения. Это обеспечило ему возможность выявить очевидные постановочные (режиссерские, технические и актерские) несоответствия относительно традиционной академической версии балета. В составленном отзыве первостепенными задачами балетмейстера автор видит знание классических законов построения структуры балетного произведения, сценической архитектоники, где цели создания или восстановления художественного образа являются неотъемлемой частью полноценной драматургической конструкции.</p> <p>Появление балета «Коппелия...» в Мордовии не было историко-культурным заказом, что само по себе уже является отличительной особенностью постановки. Анализируя линию образного рисунка увертюры и незамысловатого сюжета, Дысковский переходит к обстоятельствам художественного выбора спектакля провинциальным театром, признавая их правомерными в оценке развития репертуарной специфики балетного цеха. Этот грамотный вектор в определении творческого метода работы автор находит в следующем: «...сюжет искупается мелодичностью и танцевальностью музыки, в котором для мимических сцен не так много места». Таким образом, балет «Коппелия...» становится тем историческим фундаментом и той первой платформой в освоении произведений классического наследия (крупная форма), которые открыли самостоятельную страницу жизни в пространстве профессионального балетного искусства Мордовии.</p> <p>Основное внимание критики Дысковского сфокусировано вокруг режиссуры, драматургии и выразительных средств хореографии в балете. Во всех трех пунктах, по мнению автора, не доставало грамотной балетмейстерской работы Л. И. Колотнева (он же и главный со-</p> | | | | | | | |

²⁰ В этом же пункте по постановкам указываются дополнительные причины отказа в осуществлении опер: «Князь Игорь», «Майская ночь» и «Мазепа». А именно: «за недостаточностью... хора, ...отсутствия некоторых голосов, необходимых для оформительских средств...» [12. Л. 3 (об.)]. Полную характеристику о работе театров и концертных организаций МАССР с 1 по 10 января 1944 г. см. : там же. Л. 3 – 4 (об.).

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|--|---|---|---|---|---|---|
| | <p>лист, исполнявший роль Франца жениха Коппелии). Забегая вперед отметим, что Колотнев обладал хорошими академическими хореографическими знаниями, но его основная творческая практика в театре – это сольное исполнительское мастерство. Между тем, слабость постановочной работы проявлялась не столько в «грубом» прочтении произведения, сколько в детальном расхождении и понимании задач общего рисунка роли с отдельными линиями построения художественных и образных тем героев. Все это, безусловно, свидетельствует о начинающем балетмейстерском опыте Колотнева.</p> <p>Основываясь на критических аргументах Дыковского, укажем на отсутствие в балете проработанности мизансцен.</p> <p>Во-первых – главная роль героини балета Т. Л. Михайловой – Коппелия. «Следует указать... Михайловой, чтобы она <i>после своих танцев, продолжала действовать на основе того же хореографического рисунка</i> (выделено мной. – Н. Д.), который продолжает сценическое развитие сюжетной канвы». Следовательно, целостность образа «не заботила», прежде всего, саму героиню и об этом подчеркивает Дыковский. И наоборот, чеканность формы, и завершенность рисунка танцевального движения, усиливали технически слабые стороны исполнительницы. Читаем: «Михайлова вполне справилась с этой партией, показав незаурядную технику в своем исполнении. Если артистка не обладает большим прыжком, то это компенсируется четкостью и эффективными концовками всех танцев».</p> <p>Во-вторых – массовые сцены. В них балетмейстер тоже не увидел продолжения «зерна» образа и, соответственно, не поставил перед исполнителями задачи обрисовки четкой художественной схемы, как по линии создания рисунка пластической композиции, так и в способах выразительной формы игры в плоскости танцевального движения. Однако в данном случае речь заходит уже не столько о переходах, т. е. об артистической и исполнительской задаче «жить в образе», сколько о незнании своего предназначения в балете в целом. Прочитав Дыковского: «Постановка балета осуществлена по линии наименьшего сопротивления – на сцене много людей и с ними не разработана сценическая линия... масса анемична».</p> <p>В-третьих, разрыв драматического и режиссерского «кольца» продолжает слабая линия драматургической образности в партии Коппелиуса. Эту роль исполнял В. Д. Тарский. Ввиду отсутствия детальной проработанности пластических и драматургических средств в языке сценической выразительности партии Коппелиуса, картина с его «художественным диалогом» воспринималась буквально как объяснение в любви девушке Сванильде. Однако с подобным прочтением не согласен Дыковский: «Вместо этого следует показать восторг и любовь старика-мастера к своему творению – ожившей кукле. Но для этого должны быть найдены необходимые формы и сценические движения, которые были бы ясными и вытекали органически из сюжета и музыки балета».</p> <p>В-четвертых, художественность формы в развитии содержания образных мотивов не является продуктивной и в праздничном действии 3 акта, поскольку балетмейстером не было «использовано праздничное шествие...». Наконец, выкристаллизация сюжетной канвы, которая идет от музыкальной драматургии к образно-художественной теме и лишь затем к пластической/балетной интерпретации, совсем не оправдала себя в стилистическом и жанровом смешении танцевальных приемов. «...Колотнев напрасно прибегает к смешению стильных хореографических приемов в танцах “Мазурка”, “Чардаш”. Этот балет требует стиля хороших традиций старого балетного театра», – отмечает Дыковский.</p> <p>В-пятых, в процессе драматургического анализа Дыковский делает акцент на художественном оформлении спектакля М. А. Зерниной. Художественные декорации в балете, по мнению критика, не могут считаться завершенными по форме. Эта новая редакция декорации «канала и домов в 3 этажа, к которым подставляется стол и скамейка» ломает целостность перспективы сценического пространства и нарушает восприятие всего действия балета, а именно «...приближающиеся люди кажутся ростом с эти дома».</p> | | | | | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|-----------------------------|--|---|---|--|--|
| | «Евгений Онегин» | – | дирижер – засл. арт. МАССР Л. С. Мандрыкин режиссер-постановщик – И. Я. Ажоткин художник – Б. И. Росленко-Риндзенко | подготовка оперы ²¹ . | – | – | – |
| | «Несмеян и Ламзурь»²² | композитор Л. П. Кирюков | художники: М. А. Зернина Б. И. Росленко-Риндзенко | <i>Копии протоколов²³ по обсуждению темы, образов и либретто оперы «Несмеян и Ламзурь»</i> [115. Л. 33 – 35 (об.)]. В репертуарном плане за 1944 г. числится в разделе новых постановок театра оперы [12. Л. 27 (об.)]. | премьера 12 апреля 1944 г. «...и которая показывается на смотре вторым спектаклем театра оперы» [147. Л. 44]. | Выход спектакля первоначально намечается «на июль месяц 1944 г. Ответственность за выпуск спектакля в срок возлож. на директора театра В. Л. Светки | По бюджету закладываемых средств (ходатайство С. И. Колганова перед СНК от 12 февраля 1944 г.) на искусство ²⁴ в 1944 г. : Либретто – 10.000 р. Музыка – 20.000 р. [12. Л. 83]. Приобретено материалов для де- |

²¹ Здесь же см. : состав исполнителей, утвержденных на роли согласно приказу № 194 по Мордов. гос. театру оперы от 17 апреля 1944 г. [71. Л. 23 (об.)].

²² Об этапах работы над созданием национального театрального произведения «Несмеян и Ламзурь» говорится в документе «Основные мероприятия УПИ при СНК МАССР на 1944 и 1945 гг.». В частности: «Написана первая мордовская национальная опера “Несмеян и Ламзурь” композитором Л. П. Кирюковым. Сейчас все черновые работы по постановке ее на сцене закончены» [12. Л. 57].

²³ Нами изучены три копии протоколов по обсуждению либретто оперы «Несмеян и Ламзурь». Все тексты по содержанию абсолютно одинаковые, даже рукописная вставка, употребляемая в конце документов «июль 1944 г.» мотивирует историко-культурную и художественную значимость одного и того же обстоятельства – создание первоисточника либретто. Разница состоит только в «отписании» протоколов разным официальным лицам: А. Л. Киселеву [115. Л. 33 – 33 (об.)]; «в дело» за подписью С. И. Колганова [там же. Л. 34 – 34 (об.)]; «в случае надобности переслать <>. <>. Титову» [там же. Л. 35 – 35 (об.)]. В одном из трех экземпляров протоколов, кроме подписи Колганова, содержится печатная аббревиатура без расшифровки подписи секретаря первичной парторганизации УПИ при СНК МАССР Н. Л. Иркаева [26. Л. 42 (об.)].

²⁴ Этот же материал подшит на Л. 77 – 77 (об.) в пределах указанного архивного документа.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|--|---|---|---|
| | | | | | | на, худ. рук. М. Г. Дысковского и УПИ» [12. Л. 57]. | корации и костюмов – 12.000 р. [12. Л. 83 (об.)]. |
| | | | | Изготовление и принятие эскизов ²⁵ по опере «Несмеян и Ламзурь» ²⁶ [71. Л. 19]. Консультирование оперы Л. П. Кирюковым и совместительство (<П.><С.> Туманов, <М.><Г.> Кургузов, <В.><В.> Высоцкий) по поделке декораций и декоративно-постановочным работам [71. Л. 22] ²⁷ . | | «В конце апреля месяца 1944 г. Республиканский мордовский государственный оперы осуществляет первый национальный спектакль на мордовском языке “Несмеян и Ламзурь” Кирюкова – Куторкина» ²⁸ [12. Л. 70]. | В рамках организации и подготовки проведения декады Мордовского искусства ²⁹ : постановка первой мордовской оперы – материальное оснащение (костюмы и декорации) 200.000 р. [12. Л. 84]. Дополнительно сметы на постановку и оформление см. : |

²⁵ Распоряжение № 3 УПИ при СНК МАССР по М. А. Зерниной и Б. И. Росленко-Риндзенко.

«УПИ при СНК МАССР ставит Вас (М. А. Зернину и Б. И. Росленко-Риндзенко. – Н. Д.) в известность о том, что 23 января 1944 г. будет обсуждение Ваших эскизов на оперу Куторкина – Кирюкова “Ламзурь и Несмеян” (так в тексте. – Н. Д.)

В Управление должны быть представлены эскизы для предварительного ознакомления не позднее 22 января с/г» [11. Л. 188].

²⁶ «Приказ № 180 по Мордов. гос. театру оперы от 21 марта 1944 г.

В связи с тем, что на заседании художественного Совета при СНК УПИ при СНК МАССР было установлено изготовление эскизов по опере “Несмеян и Ламзурь” в порядке конкурса с выплатой одной тысячи рублей. Приказываю <директор В. Л. Светкин>: за принятые эскизы к опере “Несмеян и Ламзурь” художникам... <М.><А.> Зерниной <Б.> <И.> Росленко-<Риндзенко> выплатить одну тысячу за счет постановочных расходов» [71. Л. 19].

²⁷ «Приказ № 191 по Мордов. гос. театру оперы от 14 апреля 1944 г.

...<параграф> 2. Установить композитору... Кирюкову за работу по консультации оперы “Ламзурь и Несмеян” (так в тексте. – Н. Д.) 1.000 р. в месяц с 1/ IV 1944 г.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---------------------------|
| | | | | | | | 12. Л. 71 ³⁰ . |
| | | | | Руководство по приобретению материалов и организация пошива костюмов [71. Л. 30]. ³¹ | | | |

...<параграф> 4. За работу по совместительству по поделке декораций и декоративно-постановочную работу...<П.> <С.>Туманову (с 1942 г. – машинист сцены и и. о. обязанности постановочной части; 1944. – зав. постановочной частью. – Н. Д.), <М.> <Г.> Кургузову (рабочий сцены. – Н. Д.) и <Д.> <В.> Высоцкому (рабочий сцены. – Н. Д.) оплатить 50% от основного получаемого ими по драме оклада с 1/XI – 1943 г. по 1/III – 1944 г.» [71. Л. 22].

²⁸ Все изложенное в приказах свидетельствует о том, что выход спектакля неоднократно откладывался. Соответственно, этому сопутствовали весомые причины. Изучим еще один документ, проливающий свет на некоторые обстоятельства в создании спектакля. Это распоряжение № 23 начальника УПИ при СНК МАССР С. И. Колганова (направленное директорам театров драмы и оперы МАССР) от 28 июля 1944 г. : « 1. С 26 июля переключить весь рабочий персонал декоративного цеха театров оперы и драмы на поделку новых декораций для спектакля “Несмеян и Ламзурь”. Всякие нарушения данного распоряжения будут Управлением рассматриваться, как срыв работы по выпуску в срок работы первого мордовского оперного спектакля и будут налагаться на виновных административные взыскания.

2. Срок выпуска спектакля установить на 5-е (на дате стоит исправление, ввиду чего не ясно значение точной даты. – Н. Д.) августа 1944 г. (выделено мной. – Н. Д.)» [11. Л. 149].

²⁹ Это ходатайство УПИ при СНК МАССР (в лице начальника С. И. Колганова) перед Совнаркомом РСФСР по бюджету 1944 г. и учету мероприятий по искусству в период подготовки к проведению в декабре 1944 г. декады Мордовского искусства [12. Л. 84 – 84 (об.)]. В сообщении подчеркивается: «По централизованным мероприятиям на мордовском языке и изо-мероприятиям НКФ РСФСР утверждена сумма 70.0 т. р. Но претендуем на сумму дополнительно 225.0 т. р. На следующие мероприятия: на написание мордовской оперы “Ламзурь и Несмеян” (так в тексте. – Н. Д.) 50.0 т. р.» [12. Л. 84 (об.)].

Дальнейшее движение постановочной части расходных средств по опере «Несмеян и Ламзурь» (1944 г.) находим в ходатайстве зам. председателя СНК МАССР <Д.> <В.> Честнова перед Наркомфином МАССР (в лице <Д.> <В.> Фадеева). «В связи с постановкой в 1944 году первой мордовской оперы “Несмеян и Ламзурь” республиканский театр оперы по разделу расходов на новые постановки произвели большие затраты сверх запланированных сумм. Только **написание музыки и оркестровка** (выделено мной. – Н. Д.) стоили около 60.0 т. р. Большие затраты произведены на *костюмы, которых пошито до 180 штук* (выделено мной. – Н. Д.). Общая сумма затрат на постановку оперы выразилась 115.0 т. р. против 35.0 т. р. запланированных по смете. В связи с чем просим дополнительно выделить театру оперы до конца 1944 года 66.0 т. р.» [12. Л. 9].

³⁰ Из расчета специфики сценической обуви и балетной формы выделим некоторые показатели, свидетельствующие в пользу стилистического сложения языка танцевальной «речи»: сапоги мордовские национальные – 45 пар, сапоги русские мужские – 40 пар, трико – 50 пар, туфли балетные – 40 пар, сапоги стильные – 45 пар [см. : там же].

³¹ Данные работы были возложены «...на артиста <Д.> <В.> Шмакова» согласно Приказа № 195 по Мордов. гос. театру оперы от 18 апреля 1944 г. «...с оплатой 50% получаемого оклада» [71. Л. 30].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|--|--|--|--|---|---|---|
| | «Норов-авады вечкема» | Писатель В. М. Коломасов музыка: Л. П. Кирюков Л. И. Воинов | художественный руководитель, режиссер А. А. Шорин ³² [12. Л. 57]. | <i>К 1 августа 1944 г. планируется закончить написание музыкального произведения</i> [12. Л. 57]. | Музыкальная комедия в сопровождении оркестра народных инструментов (г. Темников) с привлечением национального состава хора и балета театра оперы [12. Л. 57]. | Показ первого спектакля планируется «в сентябре месяце 1944 г. Ответственность... возложена на <В.> <О.> Каренина, <В.> <М.> Коломасова, <А.> <А.> Шорина» [12. Л. 57]. | – |
| | «Дана»³³ (Моро Ратордо) мордовский балет по либретто поэмы «Песнь о Раторе» | авторский состав: либретто Н. Л. Иркаева (худ. псевдоним Н. Эркай), М. Г. Дысковского [114. Л. 1]. | Балетмейстер Л. И. Колотнев [12. Л. 9]. | Творческая заявка на либретто балета «Дана» [см. : 114. Л. 1]. «К 1 августа будут готовы музыка и | <i>18 ноября 1944 г.</i> «Заявка на... либретто для нац. балета “Дана” очень удачна, представляет благородный материал для раскрытия фольклорных мордов- | Предположительно выпуск спектакля «должен быть осуществлен к 7 ноября | По бюджету закладываемых средств на искусство (ходатайство С. И. Колганова перед СНК от 12 февраля 1944 г.) в |

³² Сообщение от 4 января 1945 г. на запрос УПИ РСФСР от 15 ноября 1944 г. : «...по итогам Всесоюзного смотра молодых режиссеров...Шорина А. А. ...должен быть командирован в Москву в музыкальных театр им. народ. арт. Союза ССР К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко к мастеру...П. А. Маркову для повышения своей квалификации...с 20 февраля 1945 г.» [112. Л. 110].

³³ Таким образом, в 1944 г. речь идет о создании первого мордовского балета, предшественниками которого были: а) либретто по поэме «Песнь о Раторе» автора Н. Л. Иркаева, б) музыка «мордовских композиторов Игоря Ильина и Л. П. Кирюкова» [297. Л. 2]. Реконструируем детали в исторической цепочке фактов: «На 1944 год... намечается первый мордовский балет по либретто, сделанному по поэме «Песнь о Раторе» М. <Н.> <Л.> Иркаева, музыка мордовских композиторов Игоря Ильина и Л. П. Кирюкова» [там же].

Балет «Дана» был включен в репертуарный план по театру оперы на 1944 г. [12. Л. 61]. В результате пересмотра плана уточнялось, во-первых: «с учетом... реальных творческих и производственных <сценической площадки> возможностей» [там же. Л. 60]; во-вторых, исходя из этого, национальный балет шел взамен несостоявшейся постановки классического балета «Тщетная предосторожность».

Дополнительно о репертуаре (утвержденные, капитально-возобновленные и текущие постановках) в 1944 г. см. : 12. Л. 27 – 28 (об.)

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|--|---|---|
| | | музыка И. П. Ильина [12. Л. 62 (об.)]. Л. П. Кирюкова [297. Л. 2] | | либретто. Она пишется московским композитором $\langle \rangle$. Ильиным» ³⁴ [12. Л. 57]. <i>22 декабря 1944 г.</i> «Дана» / Моро ратордо /. Либретто уже написано Н. Эр-каем и Дысковским, музыка пишется московским композитором Ильиным И. П.» [12. Л. 3 (об.)]. «...6. Закончить в 1944 г. работу по созданию и постановке первого мордовского балета («Дана». – Н. Д.) ...» ³⁵ [12. Л. 52 – 53]. Дополнительно об этом см. : 12. Л. 9 – 9 (об.), 64. | ских и музыкальных, и танцевальных тем. Написано со знанием построения балетного спектакля» (авторы отзывает И. $\langle \rangle$. Самборская, Л. $\langle \rangle$. Ящинуна) [см. : 114. Л. 1]. | 1944 г.» [12. Л. 57]. Ответственность за него возложена на худ. рук. М. Г. Дысковского и УПИ. | 1944 г. за написание первого мордовского нац. балета по договору должны выплатить: либретто – 10.000 р. музыка – 30.000 р. [12. Л. 83]. Расходы на декорации и костюмы – 50.000 р. [12. Л. 83 (об.)]. В рамках организации и подготовки проведения декады Мордовского искусства: постановка первого мордовского балета «Дана» (постановочные расходы) 200.000 р. [12. Л. 84]. Написание мордовского балета 45.000 р. ³⁶ [12. Л. 84 (об.)]. |

³⁴ Особенно важной вехой в организации этапной (предсценической) работы над балетом «Дана» становится создание специальной национальной балетной студии «в количестве 15 человек, с которой идут усиленные занятия в плане их профессионализации» [12. Л. 57]. На данном этапе творческой работы также отмечается, что «все приготовления к осуществлению балета «Дана» на сцене театра сделаны» [там же].

³⁵ В этом же пункте ведется речь о постановке двух мордовских опер (на мокшанском и эрзянском языках) и двух национальных драматических спектаклях.

³⁶ Цифры приводятся согласно ходатайству УПИ при СНК МАССР (начальника С. И. Колганова) перед Совнаркомом РСФСР по бюджету 1944 г. и централизованным мероприятиям по искусству в рамках подготовки и проведения в декабре 1944 г. декады Мордовского искусства [12. Л. 84 – 84 (об.)].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| <p>Обращаясь к проблематике формирования репертуара театра оперы МАССР и выкристаллизации самостоятельной линии балетных спектаклей, следует вывести и обосновать сравнительно-диахронную связь культурных и художественных событий. «Мордовский Государственный театр Оперы, – пишет М. Г. Дысковский, – за 1943 г. дал следующие постановки: “Чио-Чио-Сан” Пуччини, “Кармен” Бизе, балет “Коппелия” Делиба (выделено мной. – Н. Д.), оперу... “Надежда Светлова” Дзержинского и мордовскую музыкально-драматическую пьесу “Литова” музыка Кирюкова на текст Кириллова» [297. Л. 2]. Как видим, программа уже насыщена непростым наслоением и сочетанием художественно-эстетических «пропорций»: академическая, историческая и социальная формы, классическое наследие приемов и методов театральной работы, жанровое и идейное содержание произведений. Однако процесс становления крепкого фундамента сценического театрального творчества на этом не замыкается. Движение репертуара выстраивается по линии усиления академических традиций музыкального, оперного, опереточного и балетного жанров, как в области классического западноевропейского и русского театрального искусства, так и в русле историко-этнографической тематики произведений. «На 1944 год предполагается работа по постановкам следующих опер: “Майская ночь” Римского-Корсакова, “Мазепа” Чайковского, “Князь Игорь” Бородина, первая мордовская опера “Несмеян и Ламзурь” Кирюкова по либретто Куторкина и намечается <i>первый мордовский балет по либретто, сделанному по поэме “Песнь о Раторе”</i> М. <Н.> <Л.> Иркаева, музыка мордовских композиторов Игоря Ильина и Л. П. Кирюкова (выделено мной. – Н. Д.)» [там же].</p> <p>Первое обращение Н. Л. Иркаева к разработке сюжета и написанию содержания поэмы «Моро Ратордо» по архивным документам зафиксировано 1930-ми гг. С этого момента и вплоть до начала 1970-х гг., поэма неоднократно подвергалась авторским ремаркам. В основном, они касались поиска наиболее точного источника средств и форм воплощения выразительности языка, серьезной жанровой и стилевой редактуре. Единственно неизменной в цепочке этапных трансформаций произведения остается только прагматика замысла Иркаева. <i>Пьеса в стихах</i> (исходный жанр произведения) изначально создавалась как сценическая версия, учитывающая специфику и функциональность законов пластического театра. Однако художественность театрального языка «балетного» практика на первых порах сочинения поэмы проглядывала в авторе менее всего.</p> <p>Реконструируем хронологическую этапность в происхождении источника языковых средств и условий формирования художественного текстового пространства балета «Дана»:</p> <ul style="list-style-type: none"> • начало 1930-х гг. – рукопись старинной повести в стихах «Песнь о Раторе» (первая авторская редакция 1934 г.); • 1939 – 1944 г. – сочинение либретто балета и музыки к нему; • 1940-е (– 1973 г.) – проработка драматургического жанра и структуры произведения – <i>поэма</i> о старине мордовской, она же <i>повесть</i>, а на их основе в дальнейшем ведется создание <i>либретто оперы</i> «Моро Ратордо» (Песнь о Раторе). <p>Таким образом, как мы видим, линию театрального конструирования литературного произведения, замкнуло сочинение либретто балета и гораздо позже либретто оперы (1946). Художественно-поэтический текст – <i>либретто балета</i> (период 1939 – 1943) обретает еще одного своего «родителя» – автора М. Г. Дыковского (установлено документально [101]), а пространственно-визуальная версия – <i>балетное произведение</i>, относительно литературного первоисточника, получает новое название – «Дана». Вместе с тем, художественной текст поэмы «Моро Ратордо» продолжает оставаться для балета естественной фабулой и первичной жанрово-сценической основой пластического текста как будущего источника конструкции самостоятельного стиля и выразительной формы танцевальной лексики. «Моро Ратордо» («Песнь о Раторе») достаточно часто фигурирует в качестве второго названия балета «Дана».</p> <p>Обратим внимание на персональный аспект в создании театрального языка произведения и обоснуем уровни учета композиторского состава.</p> <p>Во-первых, М. Г. Дыковский называет в статье обоих авторов – Л. П. Кирюкова и И. П. Ильина «мордовскими композиторами». Случаен ли этот факт или намеренно введен критиком? Скорее, нет. Независимо от Дыковского, Кирюков также подчеркивает историческое и художественное значение в становлении профессиональной линии биографии Ильина – «<i>ученик мордовского музыкального училища</i>» [25. Л. 75 (об.)].</p> <p>Во-вторых, немаловажно отметить, что в содержательной части приказов, находящихся в ведомстве учреждений искусств МАССР и РСФСР, И. П. Ильин неоднократно указан именно как <i>московский композитор</i>. Однако в отличие от газетной хроники, в официальных документах Управления по делам искусств МАССР об авторстве музыкального текста к балету «Дана» в лице композитора Кирюкова не сказано ни слова. Выходит, что СМИ (1944 г.) подтверждают автор-</p> | | | | | | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|--|---|---|---|---|---|---|---|
| <p>ство музыки сразу двух композиторов (причем, оба автора мордовской национальности), а официальные архивные документы – только одного композитора балета, рекомендуемого для этой работы из Москвы.</p> | | | | | | | |
| <p>В-третьих, можно предположить: композиторы Кирюков и Ильин, работая над созданием музыки к балету (независимо от биографических и творческих корней) в итоге делят это соавторство.</p> | | | | | | | |
| <p>Исходя из этого, критический текст Дысковского проливает свет на историко-культурную хронологию и художественную ценность первоавторства в рождении сценической версии театрального произведения, однако не дает исчерпывающего ответа в обстоятельствах рождения пластической формы балета. Здесь необходимо провести наложение в моделировании фактов:</p> | | | | | | | |
| <p>во внешнем круге обстоятельств, следует учитывать синхронизм событий, предшествующих рождению балета, а также шедших одновременно или параллельно его созданию</p> | | | | | | | |
| <p>1) 1943 г. – кандидатура композитора И. П. Ильина рассматривается официально отделом театров РСФСР и предлагается в качестве автора для написания музыки оперы на мордовский сюжет, для которой только еще предполагается создать либретто и название которой пока еще не фигурирует.</p> | | | | | | | |
| <p>2) 1944 г. – опера «Радость» (по пьесе в трех действиях Н. Л. Иркаева [111а]) автора либретто Н. Л. Иркаева, автора музыки Л. П. Кирюкова.</p> | | | | | | | |
| <p>Мало кому известно, существует а) печатный экземпляр пьесы в 3-х действиях, 7 картинах с прологом – «Радость»; б) возможно, что второе название произведения «Кнут и флейта» (т. к. это название отпечатано и идет второй строкой после указанного) и оно послужило сюжетом для будущей оперы; в) дата окончания «1939 – 1943 гг. Саранск – Москва – Саранск» [там же; листы не имеют архивной нумерации].</p> | | | | | | | |
| <p>– балет «Дана» или «Моро Ратордо» (в трех действиях и шести картинах) автора либретто Н. Л. Иркаева / М. Г. Дысковского, автора музыки по архиву И. П. Ильина; по изложению театральной хроники в СМИ – музыка в соавторстве И. П. Ильина – Л. П. Кирюкова.</p> | | | | | | | |
| <p>3) к обеим заявкам на либретто театральных произведений: опере «Радость» и балету «Дана» в 1944 г. были подготовлены небольшие отзывы И. Самборской, Л. Ящениной, представленные в одном общем документе с печатью УПИ при СНК РСФСР (секретариата) [114. Л. 1]. В указанной последовательности, отзывы шли без разделения текстов рецензентов и конкретизации авторских групп.</p> | | | | | | | |
| <p>Возможно, это послужило одной из причин, в результате которой при дальнейшем поле разворачивания творческих работ по созданию музыки к балету «Дана», авторские составы смешивались.</p> | | | | | | | |
| <p>4) в плане мероприятий по искусству и репертуару театров за 1944 г., в 1945 г. предполагается осуществить оперу «Радость» (на эрзянском языке) и балет «Дана» [см. : 12. Л. 19]. Однако, учитывая тот факт, что основные силы театра в это время были брошены на подготовку к участию в смотре национальных театров РСФСР, а также осуществление работ по усовершенствованию либретто оперы «Несмеян и Ламзурь», музыкальной драмы «Литова», постановку национальной драмы «Норов-ава ды вечкема», классической оперы «Царская невеста» и др., оба произведения так остались незавершенными. Вместе с этим следует конкретизировать, что в отличие от оперы «Радость», постановка балета «Дана» изначально получила наиболее широкую платформу деятельности по реализации организационных, учебно-подготовительных и репетиционных мероприятий, как среди населения, так и в профессиональной сфере артистов. Тогда как доработка и обсуждение либретто оперы «Радость» («Кеняркс») в УПИ при СНК МАССР продолжались еще и в 1945 г. [115. Л. 30 – 31].</p> | | | | | | | |
| <p>5) в архивном фонде № 578 ЦГА РМ хранится <i>копия либретто оперы</i> «Моро Ратордо» автора Н. Эркая. Простым карандашом приписана дата создания либретто оперы – 1946 г. На этот раз опера задумывалась в четырех действиях и в 13 картинах [116]. Все эти обстоятельства в очередной раз подтверждают активную сторону художественной доминанты поэмы «Песнь о Раторе» Н. Л. Иркаева, сначала столь существенно проявившейся в музыкальном и танцевальном жанрах театрального искусства, а за тем в оперном. На этом фоне опера «Радость» оказывается наименее популярной, однако она позволяет взять за основу сам исторический факт пересечения в авторстве поэта и композиторов и уже отсюда вести поиск источника выразительных средств как жанровой и стилиевой разновидности в создании этнопластической театральной темы.</p> | | | | | | | |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|--|---|---|---|---|---|---|---|
| <p>во внутреннем круге обстоятельств выделим факторы, связанные напрямую с рождением балета «Дана»</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) согласно распоряжению по Управлению искусств РСФСР (1943) и материалам о распределении исполнительских групп (1944–1945), автором музыки числится только один человек – это «московский композитор И. П. Ильин». Причем, в первом случае (1943), принимается заказ на написание <i>оперы на национальный сюжет</i>, а во втором – разворачивается полемика по созданию <i>балетной партитуры</i>. 2) именно второе обстоятельство (1944–1945) способствовало проработке вопроса об активной и дополнительной организации на местном уровне творческого персонала. Этот пример в очередной раз свидетельствует, как в попытке подчеркнуть контекст «этно» и «национальное» отсекаются «побочные линии»: первый национальный балет на основе поэтического и музыкального текстов национальных авторов. Однако не будем спешить с выводами и всего лишь выделим этот очевидный факт из истории создания будущего балетного произведения. 3) и так, в 1944 г. в одной строчке с национальным композитором Л. П. Кирюковым стоит «московский», но он же и «мордовский» композитор И. П. Ильин. На наш взгляд, здесь не важно, в каком именно качестве было удобно фиксировать принадлежность композитора: столичного или провинциального масштабов. Гораздо важнее то, что благодаря композиторским начинаниям Ильина, художественность функции музыкального языка обрела в театральной практике Мордовии полноценный фундамент балетного по жанру музыкального произведения и именно эта функция окажется решающей. <p>Таким образом, разгадка историко-искусствоведческого феномена «Песнь о Раторе» состоит не только в этапной трансформации формы произведения, но и в преодолении этнотеатральной специфики его как жанра именно балетного произведения, а также персонального уровня учета авторского состава.</p> <ul style="list-style-type: none"> • написание поэмы – автор Н. Л. Иркаев; • сочинение балетного либретто и музыки к нему – авторы «Иркаев / Дысковский – Ильин / Кирюков»; • сочинение хореографической линии балета – Л. П. Колотнев. <p>Все этапы авторских творческих практик выявлены эмпирическим путем, но этой эмпирической догадке есть логическое, хронологическое и документальное подтверждение.</p> <p>Первое: статья Дыковского «Мордовский государственный театр оперы в новом году» вышла 7.01.1944 г., поэтому автор всего лишь предугадал событие, разделяющее написание балетного либретто и музыки на него с разницей в одиннадцать месяцев.</p> <p>Второе: официально творческая заявка на коллективное написание либретто балета Н. Эркаем и М. Г. Дыковским была одобрена УПИ при СНК РСФСР 18. 11.1944 г., тогда как первая рукопись балетного либретто была составлена Эркаем еще в 1939–1943 гг. [111а].</p> <p>Третье: о постановке балета, порученной балетмейстеру Л. Н. Колотневу стало известно только 21.11.1944 г.</p> <p>Между тем, в этом приближении <i>по срокам завершения музыкальной партитуры</i> (в отличие от указанного в статье 1944 г.), документально установлена еще одна дата – 1945 г. Данное обстоятельство подтверждает двухступенчатый характер в конструировании основы балета. Исторически в его основе лежат: коллективная работа либреттистов «Иркаев – Дыковский» и работа над музыкальной партитурой композитора – Ильина. Говорить о втором соавторе мы не можем по ряду причин, и в первую очередь, потому что музыкальная плоскость произведения так и не была завершена. В производственной и художественной интерпретации важно не упускать детали:</p> <ol style="list-style-type: none"> а) только на этапе написания балетного либретто и музыки к нему, у поэмы «Песнь о Раторе» появляется еще один «родитель – либреттист» – «не литературный» (поэт Н. Л. Иркаев), а «балетный» (художественный руководитель оперы М. Г. Дыковский³⁷); | | | | | | | |

³⁷ Михаил Григорьевич Дыковский (наст. фамилия Дыскин) – балетмейстер, артист, педагог, режиссер, либреттист [см. : vnguide.ru/.../dyskovskij-mikh...grigorevich.html].

М. Г. Дыковский в 1918 г. работал в Воронеже, где в театральной студии (будущий «Свободный театр», организаторы Г. Малюченко и Б. Тодорский) совместно с М. Ф. Моисеевым исполнял танцы и драматические роли. Они же осуществляли постановку многих танцевальных номеров [см. : Далекое-близкое. Нарекли театр «Свободным» / comuna.ru. Новости Воронежа и Воронежской области 22.11.2008]. Важно, что уже после первой премьеры «Свободного театра», представленной спектаклем «Русь» (22 ноября 1918 г.), в качестве одного из самых сильных и достойных сторон в художественном управлении нового театра критика отмечала именно ба-

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|----------|--|------|---|---|--|--|
| <p>б) тоже произошло и с музыкальной партитурой. Теперь ее пишет не оперный композитор (Л. П. Кирюков), а «балетный» (И. П. Ильин) и согласно установленным нормативным источникам (архивный фонд № 578) эти творческие составы: «[поэма] – [либретто балета] – [балет]» не смешиваются.</p> <p>К сожалению, несмотря на то, что начиная с 1943 г. в г. Саранске активно развернулись сценические репетиционные работы с артистами: была создана дополнительно специальная «балетная студия» при театре, в которую отбирались талантливые исполнители из районов Мордовии, работа над хореографией то и дело приостанавливалась.</p> <p>Более того, композитор И. П. Ильин не смог проделать целостной работы по завершению написания музыки к балетному произведению. Первоначально этому сопутствовали финансовые и социально-бытовые неурядицы (военное время), а также в целом отсутствие достаточного материального обеспечения музыкального проекта. Впоследствии, будучи призванным на службу в ряды Красной армии, композитор вынужденно прерывает работу, к которой уже не сможет вернуться (в период Великой Отечественной войны, автор погиб на фронте).</p> <p>О том, какое место занимала личность композитора И. П. Ильина в творческом союзе единомышленников (предполагаемого «второго» композитора балета, двух либреттистов и балетмейстера) дает судить другой немаловажный аспект. Кирюков не смог заменить Ильина в написании музыкально-театрального текста произведения. Менее продуктивными оказались и все остальные близкие к завершению учебные и репетиционные практики балета. Провинциальный зритель так и не смог увидеть грандиозного по масштабам сценического замысла и воплощению художественной идеи театрально произведения – первого национального балета «Дана».</p> | | | | | | | |
| | «Литова» | Либретто П. С. Кириллов музыка Л. П. Кирюкова | -//- | – | Первый национальный музыкально-драматический спектакль, поставленный коллективами артистов дра- | Май 1944 г. [12. Л. 57]. «Время показа спектакля | Для показа спектакля в Москве потребовалось ³⁸ «...дополнительных сумм из местного |

летный цех. Неслучайно и то, что уже 12 декабря 1918 г. в Воронеже состоялась новая премьера театра – балет «Коппелия» Лео Делиба в постановке Дысковского и Моисеева, в котором Дысковский исполнял роль Коппелиуса – мастера механических кукол.

В формировании театральной биографии мастера важно выделить еще одно обстоятельство: **Дысковский был учеником известного итальянского балетмейстера и педагога Э. Чеккетти**, а режиссуре обучался у П. Оленина, Ф. Комиссаржевского, К. Марджанова [см. : там же]. Таким образом, в синхронизме обнаруженных исторических событий, правомерность профессионального подхода М. Г. Дысковского к художественному анализу балета «Коппелии», представленного в Мордовии в 1943 – 1944 гг., является обоснованной сутью «школы» мастера. Здесь обнаруживается связь процессов воспитания (режиссура, актерское мастерство и др.), педагогики танцевального класса и творческих методов работы в пластических театральных практиках.

³⁸ На основании организационных работ по показу в Москве первого национального музыкально-драматического спектакля «Литова» был подготовлен ряд документов. В одном из них (от «первые числа даты пробиты подшивкой» / IV – 1944 г.) начальником УПИ при СНК МАССР С. И. Колгановым сообщалось (председателю СНК МАССР <>. <>. Верендякину и секретарю Мордов. ОБКОМа ВКП /б/ <>. <>. Титову) о том, что возбуждаемое ходатайство перед УПИ при СНК РСФСР и Всероссийским театральным обществом о показе «Литовы»: «...в конечном счете, удовлетворено» [12. Л. 54]. И далее, для реализации намеченных планов УПИ указывает на важные, с точки зрения исторического хода развития музыкального театра Мордовии, события: «широко популяризировать мордовское национальное искусство», «привлечь внимание крупных театральных и музыкальных критиков», а также «внимание местной и Московской печати». Масштабность материально-производственных и художественно-постановочных расходов по гастрольной реализации данного произведения потребовала проведения ряда мероприятий: «...а) специальное ходатайство в письменном виде от СНК и ОБКОМа ВКП /б/ в УПИ при СНК РСФСР и ВТО о показе спектакля; б) два железнодорожных вагона. Один для жилья артистов на время показа спектакля в Москве и перевозки их, – другой для переброски декораций, костюмов и реквизита; ...1. Проезд около 11 тыс. р. / **70 чел.** ... 2. Командир. 10 тыс. р. / 70 чел. × 20 × 7 **суток.** 3. Стоимость вагона под костюмы и декорации и реквизит – 2 тыс. р. 4. Сокращение доходов с **7 спектаклей** (все выделения шрифта, принятые по тексту, внесены мной. – Н. Д.) – 28 тыс. р. 5. Приглашение музыкантов для показа – 20 тыс. р. 6. Погрузка и выгрузка декораций, костюмов и реквизита – 6 тыс. руб.» [12. Л. 54 – 55].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|------|--------------------------|--|--|---|---|---|---|
| | | | | | мы и оперы [12. Л. 57]. | <в Москве> /ориентировочно/ намечено на июнь месяц текущего <1944> года» [12. Л. 55]. | бюджета не менее 90.000 р. ... из расчетов: ... 7. реставрация спектакля – 13 тыс. руб. (выделено мной. – Н. Д.)» [12. Л. 54]. |
| | «Царская невеста» | композитор Н. А. Римский-Корсаков | постановка режиссера И. Я. Ажоткина | опера выдвигается на смотр молодых режиссеров ³⁹ 7 марта 1944 г. «...приступить к окончательной режиссерской и музыкальной обработке оперы “Царская невеста”» [71. Л. 14]. | эта показательная работа решается национальным мордовским режиссером в направлении музыкальной и оперной драматургии русской классики | – | – |
| 1945 | «Литова» | текст П. С. Кириллова музыка Л. П. Кирюкова | режиссер-постановщик – А. А. Шорин дирижер – Л. С. Манадрыкин художник-постановщик – Б. И. Росленко-Риндзенко балетмейстер – П. Н. ⁴⁰ Литони | «“Литову” переделывать на оперу принципиально не возражаю, но переделывать никому не разрешаю... В реализации... планов по театру в этом году... не буду иметь воз- | 1 апреля 1945 г. «...самобытная древняя культура... эрзянская и мокшанская песни имеют свои особенности и сливать их в одну систему нельзя... Наличие многоголосья в мордовской песне имеет своеобразные черты полифонии... клавир спектакля | 6 апреля 1945 г. ⁴³ 8 – 11 апреля 1945 г. ⁴⁴ | – |

³⁹ Известно, несмотря на режиссерскую готовность спектакля к началу смотра, генеральный показ оперы не состоялся. На данном этапе работы уточнялось: «...сроки были продлены Комитетом по делам искусств из-за отсутствия материалов, не были (стоит множественное число, т. к. параллельно готовился еще один спектакль «На дне». – Н. Д.) своевременно декоративно оформлены спектакли, поэтому представитель УПИ при СНК РСФСР...<>. Шарашидзе не имел возможности их просмотреть» [12. Л. 48 (об.)].

⁴⁰ В этом документе [147. Л. 31] представлены только первые инициалы балетмейстера «П.» «Н.», по которым можно восстановить, что это был Литони – Чеботарев, а далее идет полная персоналия – Л. И. Колотнев. О том, что первоначально существовала версия указать только одного из постановщиков, дает судить употребление слова «балетмейстер» в единственном числе. Почему же в УПИ при СНК МАССР было допущено подобное сокращение, остается только догадываться.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|--|---|
| | | | Л. И. Колотнев хормейстер – Д. Д. Загоулько [147. Л. 31]. | возможностей. После войны, если буду жив...» ⁴¹ [115. Л. 22]. | “Литова”... достоинства композитора 1) отличное понимание народной му- зыки 2) мелодический дар 3) хорошее понимание хоровой звучно- сти... недостатки 1) одно- образное скудное разви- тие фактуры 2) неустано- вившиеся гармоническое мышление сопровожде- ний» [147. Л. 8–9]. ⁴² | | |
| | | | | 7 марта 1945 г. Вынесение за- ключения ⁴⁵ о показе оперы на «Смотре» ⁴⁶ наци- ональных теат- | 6 апреля 1945 г. Народная музыкальная драма на морд. эрзя языке. Фиксируется как объединенный спек- такль мордов. гос. те- | «Смотр дол- жен быть проведен в период от де- кабря 1944 г. по апрель | |

В другой полной (без исправлений) программе «Литовы» уточняются важные детали: «...театральная редакция (драматургическая) А. А. Шорин, текстовка Н. Эркай... Танцы поставлены П. Н. Литони и Л. И. Колотневым (выделено мной. – Н. Д.). Хоры разучены Л. П. Кирюковым» [147. Л. 39]. Но это не окончательная интерпретация.

⁴³ В ЦГА РМ сохранился документ с указанием даты, постановщиков и действующих лиц в спектакле за подписью С. И. Колганова. В верхней части документа описано «в дело... ГУРК 29/Ш – 1945 г.» [147. Л. 31]. Полный состав исполнителей см. : 147. Л. 31.

⁴⁴ Инициалы и фамилия балетмейстера П. Н. Литони-Чеботарева даны полностью [147. Л. 37]. Полный состав исполнителей см. : там же.

⁴¹ Письмо П. С. Кириллова, адресованное С. И. Колганову 18.02 1945 г. (Германия) [подробнее см. : 115. Л. 22 – 22 (об.)].

⁴² Подробнее художественную критику: развитие музыкальных форм и тем в спектакле, драматургического действия, хоров и оркестра см. : 147. Л. 7 – 12. Отметим лишь небольшой фрагмент из содержательной части текста, важный с точки зрения формирования специфики этнотеатральной музыки: «...провозглашение анафемы. Ее переняли в церковных песнях и полностью механически перенесли на сцену. Но то, что хорошо в традиционных церковных песнях, то не всегда бывает приемлемо для сцены. Композитор должен учитывать сценические особенности» [147. Л. 10].

⁴⁵ Полную версию документа см. : 147. Л. 1 – 4.

О спектакле «Литова» дополнительно (в том числе о неудачной попытке изложения либретто, режиссерских находках и недостатках в решении художественных образов, а также сценографическом оформлении) см. : 147. Л. 22 – 25; 28.

⁴⁶ Смотр «спектаклей национальных театров в РСФСР» организовывается УПИ при СНК РСФСР, Всероссийским театральным обществом в целях повышения художественного уровня драматургии и качества спектаклей. «Для оценки качества спектаклей УПИ при СНК МАССР создана комиссия по председательством начальника Управления, представителя ОБКОМа ВКП /б/, редактора газеты “Красная Мордовия”, Мордов. отдел ВТО, местных научных сил, мастеров искусств и драматургов» [147. Л. 3]. Календарный план работы комиссии по смотру национальных спектаклей в театрах оперы и драмы МАССР см. : 147. Л. 35 – 36. Полную «Стенограмму докладов на совещании работников искусств МАССР, посвященном итогам смотра национальных спектаклей» см. : 147. Л. 6 – 30.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|-------------------------|---|--|---|
| | | | | ров РСФСР» [147. Л. 2]. | атра оперы и мордов. гос. театра драмы [147. Л. 31 – 32]. | 1945 г. включительно. По МАССР смотр театров установлен Управлением Федерации в первой половине апреля 1945 г.» [147. Л. 2]. | |

Существуют несколько вариантов оформления программки и программных афиш спектакля «Литова». Все они, начиная от рабочих до окончательных (с исправлениями и без) версий, имеют небольшие отклонения в изложении. Выделим некоторые уточняющие компоненты художественно-постановочной части спектакля. Многие из изученных программ за 1944 г. представлены в таблице № 4, согласно специфике исследования этнотеатрального творчества в балете. В новом документе [147. Л. 44 (об.) – 47] также стоит указать на недостающие детали к ранее изложенным фактам критики, касаемые персоналий: 1) автор драмы П. С. Кириллов, автор музыки – Л. П. Кирюков; театральная редакция: драматургическая – засл. арт. МАССР А. А. Шорин; текстовая – Никула Эркай; инструментовка – засл. арт. МАССР Л. С. Мандрыкин [147. Л. 44 (об.)]. Важно, что при очередном составлении документа в оформлении официальной постановочной части спектакля отмечалось: «танцы поставлены – П. Н. Литони», а «балетмейстер – Л. И. Колотнев» [см. : там же]. Соответственно, можно предположить, что в художественном постановочном и репетиционном процессах авторские группы занимали две самостоятельные ниши и творческие иерархии. Однако, справедливости ради, следует выделить и другой очевидный факт в истории создания танцевальных картин в спектакле «Литовы». В 1945 г. в окончательном варианте афиши указано: «балетмейстер П. Н. Литони, Л. И. Колотнев» [там же. Л. 37]. Обратим внимание и здесь на употребление статуса балетмейстера в единственном числе.

В историческом анализе воплощения спектакля «Литова» нельзя обойти стороной и другие этапы творческого процесса: работы концертмейстеров И. С. Щербаковой и Л. В. Никольской, а также работы по проведению историко-фольклорной консультации спектакля: «1. Ф. И. Беззубова 2. Научно-исследовательский институт МАССР» [там же. Л. 44 (об.)]. Информацию по действующим лицам – артистам балета, дополнительно к ранее рассмотренным см. : таблица № 4.

Изложение **сценарной драматургии** 1 – 5 актов «Литовы» см. : 147. 45 (об.) – 47.

Танцевальные сцены в спектакле: 2 акт – «**песни, пляски**» [там же. Л. 46]; 5 акт – «**общий воинственный танец**» [там же. Л. 47].

Остановимся **на проблеме жанра**. Проводя сравнение в определении жанра оперы «Несмеян и Ламзурь» и вытекающих из него расстановок по авторским группам и вспомогательным художественным составам (где на первом месте всегда стоит композитор), в «Литове» жанровость остается специфической дилеммой. Во-первых, понятие «объединенный спектакль» используется только в отношении «Литовы», хотя и в «Несмеян и Ламзурь», и в «Норов-аве...» работают смежные труппы артистов театров оперы и драмы. Во-вторых, данное обстоятельство указывает на то, что пальму первенства правомерно должны одерживать оба театра: как оперы, так и драмы. Однако в 1945 г. встречается несколько вариантов программных афиш и почти во всех из них «верхняя строчка» принадлежит исключительно автору драмы (он же автор театрального драматического текста П. С. Кирил-

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|------------------|---------------------------|---|---|----------------------|--|---|
| <p>лов), а не композитору (Л. П. Кирюков). В-третьих, допускаем, что это «момент» художественной этики, отсылающий к процессу происхождения первоначально – драматического, а не музыкального первоисточника. С другой стороны, жанр произведения определен четко: 1) музыкальная 2) <i>драма</i>. Наконец, в-четвертых, возвращаясь к вопросу о дилемме, в критическом анализе находим: «...очень хорошее исполнение музыки всем вокальным составом труппы. Почему это порадовало неожиданно? В драматических театрах Москвы вы никогда не найдете такого сильного профессионального музыкального ансамбля. Вокально подкованных сил, как правило, в драматических театрах нет.</p> <p>Здесь я (<>. <>. Кондратьев. – Н. Д.) встретил превосходно изложенную силами труппы музыку композитора, отличное хорошее звучание. Следует отметить большую культуру пения, чистоту интонации» [147. Л. 11 – 12]. Это в то время, когда исполнительский состав актеров был смешанным. По театру оперы роли исполняли: Литова – А. Ф. Юдина; Ванева – А. А. Морозова; Варда – Г. А. Сакович; Евлампия – К. Г. Иванова и мн. др. По театру драмы: Васька – С. И. Колганов; Хромуша – В. М. Коломасов; Копнай – засл. арт. МАССР Н. Ф. Костюшов; а партию Ромотея – Д. Д. Загорулько (хормейстер) и Н. Ф. Костюшов; Сырьеска – И. П. Аржадеев; Ордата – П. Е. Асташкин и мн. др. Соответственно, факт о жанровой принадлежности произведения в рамках «объединенного спектакля» остается спорным свидетельством, а именно: в 1945 г. на смотре спектаклей национальных театров РСФСР комиссия оценивает «Литову» как продукт драматического театра.</p> <p>Еще более веской аргументацией по данному выводу является свидетельство очередной программки «Литовы» с рукописной правкой [см. : 147. Л. 56 а]. В ней проработка деталей поражает качественными изменениями относительно уже существующих и исправленных версий. Во-первых, здесь все еще числится постановочная группа в значении «танцы поставлены» П. Н. Литони-Чеботаревым, тогда как персоналия по Л. И. Колотневу оформлена в виде «рукописной приписки». Во-вторых, ранее не встречаемая «узкая» информация по персоналиям: «консультант на эрзя-языке сотрудник Научно-исследовательского института МАССР М. Н. Коляденков». Тогда как вся строчка, информирующая об общей историко-фольклорной консультации в лице сказительницы Ф. И. Беззубовой – вычеркнута. Отдельное звено в цепи создания эпизодических ролей спектакля «Литова» принадлежит артистам балетного цеха (этот исторически важный этап работы по созданию музыкальной драмы отражен в таблице № 4).</p> | | | | | | | |
| | «Радость» | либретто Л. Н. Иркаева | «...поручено мордовскому писателю Н. Л. Иркаеву, который приступил к работе над этим произведением и сдает либретто в готовом виде 1 января 1945 г.» [12. Л. 9]. «Срок сдачи му- | 16 мая 1945 г. Протокол обсуждения ⁴⁷ либретто на мордов. /эрзя/ языке Н. Л. Иркаева «Кеняркс» /Радость/ [115. Л. 30]. С. И. Колганов: «Либретто в таком виде... есть... чисто литера- | оперное произведение | «Осуществляется на сцене “Радость” в первом полугодии 1945 г.» [12. Л. 9]. Планируется осуществить в 1945 г. как образцовый | – |

⁴⁷ На обсуждении присутствовали: автор пьесы Н. Л. Иркаев, композитор Л. П. Кирюков, артист оперы В. С. Киушкин, дирижер оперы В. Л. Светкин, мордовский скульптор С. Д. Нефедов, драматург В. М. Коломасов, поэт А. К. Мартынов, начальник УПИ МАССР С. И. Колганов. Полные тексты выступлений с анализом драматургии, музыки и сюжета, а также критикой по выстраиванию основного действия либретто «Радость» см. : 115. Л. 30 – 31.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|-------------------------------|----------|--|--|--|---|----------|
| | | | <p>зыка ориентировочно нами намечается на 1-е марта 1945 г.» [12. Л. 9].</p> | <p>турное произведение...нет элементарных вещей, нужных в каждом драматургическом произведении – завязки, развязки и финала...Сейчас уже надо связаться творчески с режиссером – будущим постановщиком оперы на сцене и композитором, и совместно делать либретто на представленном материале» [115. Л. 31].</p> | | <p>произведение «по линии создания крупных оперных произведений на современную тему» [12. Л. 19].</p> | |
| | <p>«Три мушкетера»</p> | <p>–</p> | <p>–</p> | <p><i>7 марта 1945 г.</i> Вынесение заключения о показе оперы на «Смотре национальных театров РСФСР» [147. Л. 2].</p> | <p>«Огромное значение <в драматическом театре> имеет вопрос стиля, правильное понимание композитором и постановщиком задач музыки, контакт между ними...Но композитор совершенно не понял стиля спектакля. Я (< >. < >. Кондратьев. – Н. Д.) не согласился с композитором и режиссером в их трактовке тех людей, кото-</p> | <p>–</p> | <p>–</p> |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|--|--|---|--|--|---|---|
| | | | | | рые жили в эту эпоху» [147. Л. 16] ⁴⁸ . | | |
| | «Царская невеста» | опера в 4 действиях композитор – Н. А. Римский-Корсаков либретто – И. ◊. Тюменева по драме Л. Мея [147. Л. 50 (об.)] ⁴⁹ . | режиссер-постановщик – И. Я. Ажоткин дирижер – Л. С. Манадрыкин художник – Б. И. Росленко-Риндзенко балетмейстер – Л. И. Колотнев хормейстер – Д. Д. Загоулько [147. Л. 33]. | 7 марта 1945 г. Вынесение заключения о показе оперы на «Смотре национальных театров РСФСР» [147. Л. 2]. | Слабые стороны: оркестр. Сильные стороны сценической работы: «состав труппы квалифицированный, превосходно поют солисты, хорошая дикция, чистая интонация, хороший хор...» [147. Л. 18] ⁵⁰ . | 9 апреля 1945 г. [147. Л. 33] 10 апреля [147. Л. 37] | – |
| | «Норов-авады вечкема»⁵¹ («Мать урочая и любовь или Вот как было»⁵²) | В. М. Коломасов | режиссер-постановщик – засл. арт. МАССР А. А. Шорин художник – М. А. Зернина, скульптор – И. Н. Абрамов | 7 марта 1945 г. Вынесение заключения о показе оперы на «Смотре национальных театров РСФСР» [147. Л. 2]. | «Композитор не сказал ничего нового. Он просто подтвердил, что отлично владеет песней, хором и танцами (выделено мной. – Н. Д.). Недостатки сопровождения оста- | 10 апреля 1945 г. [147. Л. 34] 11 апреля 1945 г. [147. Л. 56] 12 апреля ⁵⁵ 1945 г. | – |

⁴⁸ Полный анализ о специфике музыкального оформления спектаклей в драматическом театре и конкретно по спектаклю «Три мушкетера» см. : 147. Л. 15 – 18; дополнительно см. : 174. Л. 29.

Приказ № 6 УПИ при СНК МАССР от 21 февраля 1945 г. : «За высокохудожественное декоративное и костюмное оформление спектакля “Три мушкетера” в Мордов. гос. театре драмы...благодарность с занесением в личное дело и награждению грамотой УПИ при СНК МАССР: 1. Зернину Марианну Александровну – художника спектакля 2. Плодохину Панну Николаевну – зав. постановочным цехом театра» [12. Л. 140]

⁴⁹ Полную версию драматургического сценария оперы см. : 147. Л. 50 (об.) – 52. Здесь же: действие первое «...По требованию Малюты пляшут девушки. Зовут Любашу» [там же. Л. 51]; действие третье «...Жениха и невесту поздравляют и желают счастья. Возникает величание (идет величественный. – Н. Д.) хоровод...» [там же. Л. 52 (об.)]. Действующие лица и исполнители см. : там же.

⁵⁰ Дополнительно о художественной критике оперы «Царская невеста», включенной вместе с драматическим спектаклем «На дне» в раздел доклада «Русские спектакли» см. : 147. Л. 27 – 30. Полный состав исполнителей см. : там же. Л. 33, 37.

⁵¹ Рядом стоит рукописная запись: «эли Вана кода ульнесь» [147. Л. 34]. Полный состав исполнителей см. : там же; дополнительно см. : там же. Л. 37.

⁵² Перевод с эрзянского языка дается в апрельской программе 1945 г. [147. Л. 40]. Полный состав исполнителей см. : там же.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|----------------------------|--|--|---|--|--|---|
| | | | музыка – Л. П. Кирюкова танцы в постановке Л. И. Колотнева хор театра оперы оркестр народных инструментов под управ. засл. арт. МАССР Л. И. Воинова Мордовский гос. Ансамбль песни и пляски под управ. Н. С. Набежко [147. Л. 34]. | | лись те же, немного скучноватая фактура» [147. Л. 18]. ⁵³ . Музыкальная комедия в 3-х частях /на мордов. эрзя языке/ [147. Л. 40] ⁵⁴ . | [147. Л. 37] | |
| | «Несмеян и Ламзурь» | либретто А. Д. Куторкина [147. Л. 31 – 32] музыка Л. П. Кирюкова [147. Л. 47 (об.)] | режиссер-постановщик – М. Г. Дысковский дирижер – Л. С. Манадрыкин художники – М. А. Зернина, Б. И. Росленко-Риндзенко | 15 сент. 1945 г. <i>Протокол заседания по возобновлению оперы «Несмеян и Ламзурь»</i> [115. Л. 49]. <i>Обсуждение</i> ⁵⁷ нового либретто оперы [115. | «<Л.> <П.> Кирюков: ...надо сейчас же переделать сюжет...как автор музыки я могу приложить свои силы, чтобы <i>эта первая опера была возобновлена в переделке</i> (выделено мной. – Н. Д.) | 7 апреля 1945 г. [147. Л. 31 – 32] 13 апреля 1945 г. [147. Л. 37] | – |

⁵⁵ Через дефис рукописно стоит отметка числа 15, т. е. «12 апреля – 15 1945 г.».

⁵³ Полную версию художественного и драматургического анализа см. : там же. Дополнительно об этом см. : 174. Л. 26 – 27, 28 – 29.

⁵⁴ В другой премьерной программе «Норов-ава...» 1945 г. находим уточняющую информацию следующего содержания: 1) развернутое название «Норов-ава ды вечкема» или Вана кода ульнесь /Мать урожая и любовь/ или «Вот как было»; 2) при сохранении жанра произведения, происходит интерпретация в названии его структуры «в 3-х актах» (а не «частях», как было принято); 3) конкретизация творческой функции скульптора И. Н. Абрамова в создании спектакля – «скульптура портала»; 4) музыкальное сопровождение комедии – гос. оркестр народных инструментов под управ. Л. И. Воинова; 5) инструментовка Л. И. Воинова; 6) указываются не один, а два хормейстера – Н. С. Набежко и Д. Д. Загорулько [147. Л. 41 – 42]. Полную версию изложения постановочных групп спектакля см. : там же.

Обратим внимание на программку премьерного спектакля (весь документ составлен рукописно, содержит исправления и числится по календарному смотру театра драмы, подшит в том же источнике на Л. 58 – 61). Здесь же находим уточняющую для нас информацию, которой не доставало в ранее изученных архивных материалах: 1) «текст песен мордовских поэтов С. <Е.> Вечканова и А. <К.> Мартынова» [147. Л. 60]; 2) «помощники режиссера – И. П. Аржадеев и Е. С. Раковская» [там же].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|--|---|---|
| | | | балетмейстер – Л. И. Колотнев хормейстер – Д. Д. Загоулько [147. Л. 31 – 32] ⁵⁶ . | Л. 46 – 49]. <i>7 марта 1945 г.</i> Вынесение заключения о показе оперы ⁵⁸ на «Смотре национальных театров РСФСР» [147. Л. 2]. | <Л.> <С.> Мандрыкин: ...желаю видеть новую оперу... <А.> <Д.> Куторкин: работа композитора, либреттиста и постановщика должна при возобновлении и переделке оперы проходить в тесной контакте. Только так мы можем создать новую оперу. <В.> <М.> Коломасов: ...надо <i>коренным образом переделать либретто</i> (выделено мной. – | | |

⁵⁷ «<М.> <А.> Бебан: Я читал текст либретто в оригинале...очень удачный. Но в подстрочнике этот материал много теряет и не понятен. По-моему, основной образ – Несмеян автором выведен...

<В.> <М.> Коломасов. В своем выступлении возразил принять в работу новый вариант либретто, потому что последний вариант не лучше предыдущих» [115. Л. 46]. Более подробно материалы по обсуждению либретто оперы (директора театра оперы Н. И. Егорова, артистов оперы В. С. Киушкина и <В.> <В.> Маркевича, композитора Л. П. Кирюкова, а также начальника УПИ при МАССР С. И. Колганова) см. : там же.

В первом списке по обсуждению нового либретто среди приглашенных числятся 11 человек [115. Л. 47], во втором – 15 [там же. Л. 38]. Списки не повторились не по одной персоналии, но вот что интересно: и в первом, и во втором вариантах совещание предполагалось провести «24 ноября 1945 г. в 8 часов вечера». Возможно, что обсуждения проходили параллельно.

⁵⁶ Среди сохранившихся в архивном фонде вариантов программ спектакля «Несмеян и Ламзурь», выделим еще один [147. Л. 47 (об.) – 50]. Обратим внимание на детальные доработки состава постановочных групп: 1) «постановка 2-го действия и общая сценическая редакция режиссера И. Я. Ажоткина»; 2) «концертмейстеры Л. В. Никольская, И. С. Щербакова»; 3) «консультация засл. арт. МАССР А. А. Шорин» [там же. Л. 47 (об.)].

Действующие лица и исполнители – артисты балета см. : таблица № 4.

Драматургический сценарий 1 – 4 действий см. : 147. Л. 48 – 49 (об.). Действие первое «Моляна. .Начинаются песни и пляски. .Большой массовый танец» [там же. Л. 48 – 48 (об.)].

⁵⁸ В качестве слабых сторон оперы художественной критикой (г. Москва) были отмечены: либретто, а в некоторых местах драматургическое развитие партии хора. Сложность трактовки либретто повлекла за собой остальные неурядицы, как в драматургии, так и в музыкальном оформлении: «...композитор оказался перед очень трудной проблемой...без драматургического развития, без образов, без развития характеров» [147. Л. 13]. Положительные стороны театральной музыки: «1) он (композитор. – Н. Д.) попытался внести гармоническую характеристику действующих лиц /...епископа/; 2...развитое построение вокальных ансамблей; 3) ...шаг вперед по сравнению с “Литовой” развитие репертуара; 4) появились попытки симфонической разработки как например картины рассвета в 4-ом акте; 5)...чувство оркестрового колорита» [147. Л. 14]. Подробный художественно-критический анализ оперы «Несмеян и Ламзурь» см. : 147. Л. 12 – 15; 25 – 26.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---------------|------|---|---|---|---|---|
| | | | | | <p>Н. Д.), а быть может, написать все заново. Куторкин соглашается...» [115. Л. 49].</p> <p>1 апреля 1945 г. Художественная критика: «Особенно хорошее впечатление произвели...номера в опере...9) эпизодические танцы⁵⁹ (выделено мной. – Н. Д.)» [147. Л. 14].</p> <p>7 апреля 1945 г. опера в 4 действиях [147. Л. 31]⁶⁰.</p> | | |
| | «Дана» | -//- | – | – | балет Планируется осуществить в 1945 г. как об- | «Срок выпуска спектакля первого мордов- | – |

⁵⁹ В целом, критика балетных сцен в спектаклях, заявленных в смотре национальных театров РСФСР, носит обобщенный характер, а не конкретный по каждому произведению. В выступлении < >. < >. Ходорковской подчеркивается: «Что значит создать национальный спектакль? Это значит овладеть национальными формами национального фольклора, который существовал в недрах театра Мордовии. Театр изучил бытовые мордовские танцы, музыку и песни» [147. Л. 22]. Или другое: «Исполнение народного танца очень интересное. Чувствуется разнообразие, плавность. Особенного внимания заслуживает балерина <Т.> <Л.> Михайлова» [там же. Л. 30].

⁶⁰ В оформлении очередной программы «Несмеян и Ламзурь» (от 13 апреля 1945 г.) все еще существуют исправления, вносимые рукописно. Однако творческая «величина» композитора по отношению к другим творческим и исполнительским группам спектакля занимает ведущее положение. Это обстоятельство подчеркивает значимость поиска источника художественной и выразительной формы языка в конструировании жанра произведения – оперно-музыкальное искусство. Так, в театральной программе сразу после первой строки «Мордовский государственный театр оперы» отдельно на второй следует персоналия композитора Л. П. Кирюкова (минуя либреттиста и автора драматургической пьесы А. Д. Куторкина). Специфика и технология музыкального театра предполагает большие требования к визуальной и фактурной конституции исполнения произведений. Соответственно, композитор есть неотъемлемая творческая единица не только в масштабах целостного художественно-театрального союза авторов, но и в масштабах создания эстетического кредо пластического театра в пространстве отдельного этноса. Здесь пластическая доминанта склоняется и в сторону танцевального искусства, вот что важно.

Полный состав исполнителей см. : 147. Л. 31 – 32, 37.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|----------------|-----------------------------|---|---|---|--|---|
| | | | | | разцовое произведение в рамках национального репертуарного наследия театральных произведений крупной формы ⁶¹ [12. Л. 19]. | ского балета “Моро ратордо” или “Дана” установлен нами ⁶² в I половине 1945 г.» [12. Л. 9]. | |
| Государственный театр оперы и балета МАССР | | | | | | | |
| 1946 | «Пиковая дама» | композитор П. И. Чайковский | – | – | «...в подготовке к празднованию 29 годовщины Великой Октябрьской Социалистической революции...подготовка праздничных спектаклей и программ концертов...Мордовскому театру оперы “Пиковая дама” Чайковского / в новом составе и переработанном виде» (основание: приказ № 106 УПИ при СМ МАССР от 12 октября | – | – |

⁶¹ Полную версию доклада С. И. Колганова по плану работы театров оперы и драмы на совещании СНК МАССР от 27 октября 1944 см. : 12. Л. 14 – 25.

⁶² Мордовский ОБКОМ ВКП /б/ /Отдел пропаганды и агитации/ [12. Л. 9 – 9 (об.)]. Вариант точно такой же докладной записки (но с исправлениями) подшит на Л. 46 – 47 (об.) в пределах того же архивного документа и датирован 26 июля 1944 г. Прочитируем отдельную выдержку из документа, важную с точки зрения определенного этапа культурной истории становления балета в Мордовии и художественной специфики создания первого национального балетного произведения «Дана».

«...а) **Либретто первого балета “Моро ратордо” или “Дана”** написано мордовским писателем Н. Л. Иркаевым и художественным руководителем оперы <М.> <Г.> Дысковским. Оно апробировано нами и **утверждено УПИ при СНК РСФСР** для написания музыки. Написание музыки к балету поручено московскому композитору И. Н. <П.> Ильину, который должен сдать **партитуру этого произведения не позднее 1 декабря 1944 г.** постановка балета на сцене театра оперы поручается **балетмейстеру...<Л.><И.> Колотневу.** Для участия в балетном спектакле нами произведен *добор артистов из сельских районов МАССР* в феврале месяце с. г. в количестве *15 человек*, с которыми в настоящее время ведутся занятия в плане их профессионализации... (все изменения шрифта, принятые по тексту, внесены мной. – Н. Д.)» [12. Л. 9].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|------|--|-----------------------------|------|---|---|--------------|---------------------------------------|
| | | | | | 1946 г.) [11. Л. 39]. | | |
| 1947 | «Бахчисарайский фонтан» [33. Л. 7 (об.)] | композитор Б. В. Асафьев | -//- | 10 февраля 1947 г. «<параграф> 2. Обязать директора театра оперы и балета. .Егорова Н. И. : приобрести в г. Москве <командировка с 10 февр. по 20 февр. 1947 г.> нотный материал для балета “Бахчисарайский фонтан”. б) решить вопрос на счет репертуара на 1 квартал 1947 г. в) получить наряды на получение материалов за 1 кв. 1947 г. из “Ростснабкостюм”» (основание: приказ № 12 УПИ при СМ МАССР от 10 февр. 1947 г.) [29. Л. 92]. | Освоение академического направления балетов из репертуара мирового классического наследия | балет | — |
| | | | | 8 января 1947 г. «В соответствии с письмом Комитета по делам искусств при СМ РСФСР 8 января 1947 г. за № Т 18 | | | 16 / 5.066 / 32.0 [33. Л. 7 (об.)] |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|--|--|---|---|
| | | | | <p>/ 33⁶³ о репертуаре театров МАССР... Утвердить на январь и февраль месяцы (выделено мной. – Н. Д.) 1947 г. для постановки... произведения: 1. Мордовскому театру оперы и балета: “Бахчисарайский фонтан”» [11. Л. 48].</p> | | | |
| | | | | <p>18 апреля 1947 г. «На основании приказа⁶⁴ Комитета по делам искусств министров РСФСР от 11 ап-</p> | <p>24 июня 1947 г.⁶⁵ 19 мая 1947 г. «<параграф> 1⁶⁶. В связи с проведением Комитетом по делам искусств при СМ РСФСР Смотра</p> | | |

⁶³ Машинные печатные знаки не дают точного варианта воспроизведения номера письма, т. к. он может быть вполне интерпретирован и как № Т /8/ 33.

Изучаемый текст является содержательной частью приказа № 5 УПИ при СМ МАССР от 21 января 1947 г. Документ с точно таким же содержанием находим в материалах источника [13. Л. 70], апробированного в данном справочнике.

⁶⁴ Под номером этого приказа в разделе «новые постановки» проходит утверждение нескольких опер: «Черевички» П. И. Чайковского, «Севастопольцы» М. Ковалю (на II полугодие), «Несмеян и Ламзурь» Л. П. Кирюкова; по капитальному возобновлению – «Пиковая дама». Более подробно об этом см. : 29. Л. 59 – 59 (об.).

⁶⁵ «Разрешаю заменить Мордовскому театру оперы и балета для постановки на сцене в I полугодии оперу “Черевички” Чайковского “Дубровским” Направника. Основание: телеграфируемое разрешение председателя Комитета по делам искусств при СМ РСФСР... Беспалова Н. Н.» (основание Приказ № 73 УПИ при СМ МАССР от 24 июня 1947 г.) [29. Л. 68]. На обороте изучаемого документа помещено текстовое пояснение, оформленное синим карандашом: «За 1947 г. 1) Несмеян 2) Бах<чисарайский> ф<онтан> (выделено мной. – Н. Д.) 3) Дубровский 4) Севастопольцы 5) Пиковая дама кап<итальное> возобновление» [29. Л. 68 (об.)].

⁶⁶ В первом параграфе исследуемой части документа говорится *об утверждении республиканской комиссии по МАССР по смотру мордов. гос. театра оперы и балета* в составе 17 человек, из них: «1. Колганов С. И. – председ. 2. Плятнер Е. В. – зам. пред. 3. Ларионов Е. В. – от мордов. Отделения ВТО 4. Егоров Н. И. – директор театра оперы и балета 5. Евреинов Г. В. – худож. рук. театра 6. Брагинский А. М. – гл. дирижер театра 7. Колотнев Л. И. – балетмейстер (выделено мной. – Н. Д.) 8. Росленко<-Риндзенко> Б. И. – гл. художник театра 9. Кирюков Л. П. – засл. деятель искусств МАССР, композитор ... 12. Рузавин Д. Е. – от редакции газеты “Красная Мордовия” 13. Зубов <. >. – от газеты “Эрзянь коммуна” 14. Руськин <. >. – от газеты “Мокшень правда” 15. Куторкин А. Д. – от ССП МАССР... 17. Цыганов <. >. – от НИИМК» [29. Л. 69].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|-----------|--|---|--|--|---|
| | | | | <p>реля 1947 г. № 337 утвердить в репертуаре театров МАССР на 1 полугодие 1947 г.3. «Бахчисарайский фонтан»...» (приказ № 44 УПИ при СМ МАССР от 18 апр. 1947 г.) [29. Л. 59].</p> | <p>театров оперы и балета в 1947 г. ... <параграф> 2. Утвердить репертуар...из следующих произведений⁶⁷: ...4. Бахчисарайский фонтан Асафьев /балет/> [29. Л. 69].</p> | | |
| | <p>«Севастопольцы» [11. Л. 21 – 21 (об.)].</p> | М. Коваль | <p>режиссер – Г. В. Евреинов дирижер – А. М. Брагинский художник – Б. И. Росленко-Риндзенко балетмейстер – Л. И. Колотнев хормейстер – Д. Д. Загорулько</p> | <p><i>12 августа 1947 г.</i> «...<параграф> 1. Ди-ру театра оперы и балета Егорову Н. И. выехать в служеб. командировку в г. Москву и Ленинград сроком с 14 авг. по 1-е сент. с. г. по вопросу обеспечения постановочными материалами и доукомплектования творч. состава театра.<параграф> 2.</p> | опера | <p>«...сдача не позднее 1-го ноября с. г. Выпуск премьеры 8 – 10 ноября с. г.» [29. Л. 57⁶⁸].</p> | – |

⁶⁷ В список программных произведений по смотру вошли: «1. Мазепа Чайковский
2. Севастопольцы Коваль
3. Флория Тоска Пуччини...
...5. Несмеян и Ламзурь Кирюков» [там же].

⁶⁸ В этом документе – «План подготовки театра оперы и балета к 30-1 годовщине Октябрьской Соц. революции» [29. Л. 57 – 57 (об.)] содержатся уточняющие сведения этапных работ по созданию спектакля, а именно: «...4) Установить месячный срок режиссерской работы с коллективом на сцене с 1 октября до 1 ноября, включая в этот срок и монтировочные репетиции.

5) Гл. художник Росленко-<Риндзенко> Б. И. не позднее 8 сентября с. г. представляет эскизы и макеты декоративного оформления спектакля и эскиза костюмов, которые после утверждения их художественным советом при УПИ при СМ МАССР немедленно поступают в работу соответствующим производственным цехам.

...10) Привлечь к участию в работе спектакля в качестве консультанта военных служащих» [там же].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|--|---|---|---|
| | | | | <p>Худ. рук. ...Евреинову Г. В. выехать в служеб. Командировку в г. Новосибирск сроком с 14 августа по 1 сентября с. г. по вопросу приобретения нотного материала / клавиров, оркестровок, партий /» (основание: приказ № 93 УПИ при СМ от 12 авг. 1947 г.) [29. Л. 58].</p> | | | |
| | | | | <p><i>19 сентября 1947 г.</i> «Предложить директору театра... Егорову Н. И. распределение ролей основных действующих лиц утвердить в УПИ при СМ МАССР не позднее 22/IX – 1947 г.» (основание: приказ № 113 УПИ при СМ МАССР от 19 сент. 1947 г.)⁶⁹ [11. Л. 21].</p> | | <p>«...выпустить 6 ноября 1947 г.» [11. Л. 21].</p> | |

⁶⁹ Документ с точно таким же содержанием см. : 13. Л. 39 – 39 (об.)

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|--------------------------|---------------------------------|---|---|---|--------------|---|
| | «Элька» | либретто Ф. С. Атянин | – | 8 октября 1947 г. «Принять либретто балета “Элька”, написанное Ф. С. Атяниным, одобренное худ. советом УПИ при См МАССР 3 сентября 1947 г. Поручить дирекции театра оперы и балета заказать музыку на либретто балета “Элька” композитору засл. деятелю искусств МАССР Л. П. Кирюкову. Совместно с композитором и автором либретто приступить к осуществлению балета в театре» (основание: приказ № 137 УПИ при СНК МАССР от 8 окт. 1947 г.) [29. Л. 32]. | продолжение совершенствования музыкальной темы в жанре этнопластического театрального искусства и специфики танцевальной технологии (написание музыки на либретто балета) | <i>балет</i> | – |
| | «Лебединое озеро» | композитор П. И. Чайковский | – | 23 декабря 1947 г. 1. Командирование директора мордов. республ. театра оперы и балета В. К. Мороз в Москву по | – | балет | – |

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|--|---|------|---|--|---|--------------|---|
| | | | | вопросам приобретения нотного материала для постановки (основание: приказ № 179 УПИ при СМ МАССР от 23 дек. 1947 г.) [29. Л. 15] ⁷⁰ . | | | |
| Театр оперы и музыкальной комедии МАССР | | | | | | | |
| 1948 | «Бахчисарайский фонтан» ⁷¹ [33. Л. 14 (об.)] | -//- | – | 5 марта 1948 г. УПИ при СМ МАССР от лица Н. И. Егорова делает заявку на заключение творческого договора между театрами Оперы и балета МАССР и музыкальным театром г. Ульяновска. Из 22 названий про- | – | балет | Затраты на постановку балета «Бахчисарайский фонтан»: по плану – 30.0; по отчету – 32.0; матер. оформлению – 15.9; оплата авторов и композиторов – 14.5; оплата постановщиков, художников, кон- |

⁷⁰ В этом же документе ведется речь о постановке двух опер: «Евгений Онегин» (а также о приобретении для нее костюмов) и о «Сорочинской ярмарке» с целью приобретения нотного материала [см. : там же].

⁷¹ Приведем некоторые статистические данные по реализации балета «Бахчисарайский фонтан» из отчетной таблицы «Сведения о сборах проводимых спектаклей с 15 марта 1948 г. по 1 мая 1948 г.» [25. Л. 95]. Количество охвата зрителей и сумма дохода выражаются в следующих показателях: 18 марта – 33 зрителя и сумма дохода от спектакля – 270 р.; 29 марта – 58 зрителей при сумме – 470 р.; 4 апреля – 191 человек и сумма дохода составившая 819 р. Это относительно низкие показатели, если их сравнить с оперой «Князь Игорь» (4 апреля) – 274 единицы зрит. аудитории при сумме 2.591 р. или даже «Травиаты», прошедшей относительно «Бахчисарайского фонтана» за отчетное время 4 раза и, что немаловажно, в гораздо более поздний период показов по времени – 28 апреля при статистических показателях: 52 зрителя и сумме дохода, выражающегося в размере 438 р. Последнее обстоятельство свидетельствует о нормах, которые превышают показатели первого просмотра балета «Бахчисарайского фонтана» и почти сравнявшихся со статистическими показателями второго показа. Тогда как наибольшее количество просмотров «Травиаты» приходится на 1 апреля – 292 чел. (876 р.). Эта статистика является наивысшим показателем в системе репертуарных показов театра рассматриваемого, однако не по доходной части. В частности, «Сильва», прошедшая 21 марта с количеством 243 зрителя собрала 2.216 р. Почти с таким же качественным отрывом шел спектакль «Чио-чио-сан» (27 марта): просмотр – 226 чел., доходная часть – 2.166 р. Более подробно о сборах и датах проводимых спектаклей см. : там же.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|--|------|---|---|---|---|---|
| | | | | изведений в репертуаре числятся два балета – «Лебединое озеро» и «Бахчисарайский фонтан» [25. Л. 87]. | | | сультантов – 0.7; оплата проч. персонала – 0.9 [33. Л. 14 (об.)] |
| | «Лебединое озеро» [25. Л. 86 – 87] | -//- | – | | – | балет | |
| | | | | <p>20 января 1948 г. Приказ № 11 <параграф> 1 УПИ при СМ МАССР «Утвердить в репертуаре театров МАССР на первое полугодие 1948 г. след. постановки:...Лебединое озеро Чайковский» [14. Л. 8].</p> <p>11 февраля 1948 г. Приказ УПИ при СМ. МАССР «... приобретение оркестровок...балета “Лебединое Озеро”...» [14. Л. 3]⁷².</p> <p>13 февраля 1948 г. Приказ № 161 по театру Оперы и балета Комитета по делам искусств при СМ РСФСР Дополнение к приказу за № 1139 от 31 декабря 1947 г. «утвердить в текущем репертуаре... “Бахчисарайский фонтан” – Асафьев...» [14. Л. 1].</p> | | «...выпуск 15 апреля 1948 г.» [14. Л. 8]. | Согласно Распоряжению УПИ при СМ МАССР Н. И. Егорова от 5 марта 1948 г., «утвердить на 7 – 8 марта 1948 г. спектакли... театру оперы и балета...“Бахчисарай-ский фонтан”...В дни работы областной партийной Конференции утвердить...“Бахчисарайский фонтан”» [14. Л. 31]. |

⁷² Для осуществления планируемой работы предполагалось отправить в служебную командировку в г. Москву директора театра оперы и балета В. К. Мороз. В рамках данной командировки также планировалось приобретение оркестровок для опер «Сорочинская ярмарка» и «Паяцы».

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|--|------|---|--|---|--|---|
| | «Элька» | -//- | – | «Написать музыку на текст либретто к балету “Элька”...» ⁷³ [14. Л. 35]. | – | – | – |
| | «Русалка» | -//- | – | 20 января 1948 г. Приказ № 11 <параграф> 1 ⁷⁴ УПИ при СМ МАССР «Утвердить в репертуаре театров МАССР на первое полугодие 1948 г. след. постановки:... ...1. Русалка Даргомыжский» [14. Л. 8]. | – | «...выпуск 25 февраля 1948 г.» [14. Л. 8]. | – |
| 1949 – 1957 | Мордовский объединенный театр драмы | | | | | | |
| Музыкально-драматический театр МАССР (реорганизован из мордовского объединенного театра драмы в 1958 г.) | | | | | | | |
| 1958 | «Кармен» | – | – | «...до получения штата, развернулась репетиционная работа оперы “Кармен” хоровые партии разучиваются музыкальным училищем, для сольного исполнения ролей приглашены привлечены солисты филармонии» (основание: проект ⁷⁵ проделанной подготовительной работы по реорганизации театра в соответствии с постановлением СМ МАССР от 8 сентября 1958 г. за № 625) [60. Л. 235]. | | «Силами имеющихся кадров эта опера будет подготовлена к 1 мая 1959 г.» [60. Л. 235]. | – |

⁷³ Полный план «Организационно-творческих и хозяйственно-финансовых мероприятий учреждений искусств МАССР на 1948 г.» см. : 14. Л. 32 – 39.

⁷⁴ В этом же приказе по плану репертуара на 30 мая 1948 г. ставится выпуск оперы «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского [147. Л. 8].

⁷⁵ Полную версию документа см. : 60. Л. 235 – 236.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | |
|------|----------|---|---|--|-------------------|---|---|--|
| 1959 | «Кармен» | – | – | <p>«1. Художественное оформление оперы (костюмы, декорация...реквизит, бутафория и т. д. Оплата художника – 25.000 руб. 2. Содержание главного дирижера до получения штатов с 1 января по 1 октября 1959 г. – 10.000 руб. 3. Оплата хормейстера (часовая оплата 250 ч. × 10 р.) – 2.500 руб. 4. Переписка нот (хоровых партий) – 300 руб. 5. Оплата концертмейстера (100 ч. × 10 р.) – 1000 руб. 6. Оплата балетмейстера (выделено мной. – Н. Д.) – (50 ч. × 10 р.) – 500 руб. 7. Оплата приглашенных двух солистов на 3 спектакля, не имеющих в МАССР... – 7000 руб. 8. Оплата хора (разовая) 30 чел. × 30 руб. ... за 3 спектакля – 2.700 руб. 9. Оплата балета (выделено мной. – Н. Д.) (6 чел. × 30 р) за 3 спектакля – 540 руб. 10. Оплата солистов производится за счет филармонии по штатному расписанию. ...11. (реклама, освещение) – 2.460 руб. Итого расход на подготовку и проведение спектаклей планируется 60.000 руб.» [60. Л. 237].</p> <p>В первом полугодии 1959 г. дано 5 спектаклей [58. Л. 135 (об.)].</p> <p>Смета на приобретение материалов от 27 августа 1959 г. [60. Л. 91]⁷⁶.</p> | | | | |
| | «Литова» | – | – | – | музыкальная драма | Смета расходов от 31 марта 1959 г. «...3...<расходы на материалы для оформления музыкальной драмы “Литова”> Всего по смете: 37.897-85» [60. Л. 130] ⁷⁷ . | | |

⁷⁶ В эту смету вошли объединенные позиции на приобретение материалов для оформления оперы «Кармен», реставрацию спектаклей: «Битва в пути», «Товарищи романтики», «Соседи по квартире» на общую сумму затрачиваемых средств – 53.868 р.-70 к. Из них: сумма 418 р. – колодки – 14 пар; 474 р.-50 к. – кисти моховые – 25 шт.; 2.876 р.-70 к. – волос бортовой – 77, 8; 3.809 р.-00 – *трико* – 53; 2.962 р.-00 к. – полотно – 50,2; 417 р. – газ театральный – 30 м; 13.658 р.-00 к. – бархат – 201 м; 6.570 р.-00 к. – ткань тарная – 1.991 м; 7.000 р. – бязь суровая – 1.000 м и мн. др.

⁷⁷ Полную смету расходов см. : 60. Л. 127 – 130; включая расходы: мебельный цех – 0,60 кубм пиломатериала (150 р.), дубовые стулья – 6 шт. (300 р.); реквизиторский цех: кожа стелечная, суровое полотно, белая бязь, мешковина; бутафорский цех – олово и мн. др. [там же. Л. 127]

Выделим наиболее важные позиции по изготовлению костюмов, в частности для того, чтобы иметь представление не только о материальном оснащении танцевальных сцен в спектакле, но и о художественно-технической стороне вопроса. Обувь: «...11. Сапоги женские в гармошку <пар> 15; 12. Сапоги мужские в гармошку <пар> 4; ...21. Полусапожки женские к/ зам. пары 2; ...24. Сапоги мужские из заменит. ...пар 4; ...32. Лапти из лыка...пар 60; ...35. Туфли лодочки шт. 1» [60. Л. 129], Исходя из изложенного, можно предположить, что **в танцевальных картинах, действительно, не было художественной задачи постановки академической балет-**

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|------|--|---|---|---|--|---|---|
| | | | | | | Дополнительная смета на материалы для оформления музыкальной драмы от 3 сент. 1959 г. на общую сумму затрачиваемых средств – 2.421 р.-66 к. [60. Л. 92] ⁷⁸ . | Приложение к квартальному балансу по эксплуатационной деятельности театрально-зрелищного предприятия на первое полугодие 1959 г. [58. Л. 134 – 135 (об.)] ⁷⁹ . |
| | | | | | | В сентябре 1959 г. было дано спектаклей – 7 раз с показателями просмотра – 769 зрителей [58. Л. 136] ⁸⁰ . | |
| 1960 | Вечер балета (репертуарный план выпущен- | – | – | Завершены подготовительные работы по балетному концерту (объяснительная | Первое художественно-театральное представление (концерт) с самостоятельным названием «Вечер балета». | 12 марта 1960 г. | сумма затрат – 2,4 (так в тексте. – Н. Д.) [там же. Л. 24]. |

ной техники. Подобное качество специфики обуви изначально обязывает хореографа отталкиваться от фольклорного и бытового стиля этнопластики, а не от академической классической формы.

Кроме этого в спектакле предусматривалась разностилевая фактура сценических тканей. Ткань: китайский подкладочный шелк, сатин черный, шелк коричневый, парча (золото и серебро), парчовое облачение, бархат бордовый, китайский набивной шелк, сатин цветной и белый, «листья, шкурка целая», ленты шелковые разного цвета, кружева узкие и широкие, атлас белый или бордовый, тесьма цветная [см. : 60. Л. 129].

Возрастные характеристики героев и их этнохудожественные черты, отчасти, прослеживаются в функциональном назначении париков:

- «1. Белый парик с лысиной и большая длинная борода и усы <комплект> 1.
2. Парики русские с бородами и усами разных цветов разм. 60 – 62 <см> <штук> 6.
3. Дамские парики с 2 косами <штук> 3...» [60. Л. 130].

⁷⁸ В смете прописаны такие расходы, как: реквизит (виноград – колич. 25 шт., на сумму – 225 р.; листья хлорвиниловые – 5.000 шт. на сумму – 250 р.), грим ВТО (80 кор. – 332 р.), клей (30 фл. – 52 р.), дерматин (12 м. – 442 р.-80 к.), линолеум (8,5 – 215 р.-66 к.) и др.

⁷⁹ В указанном приложении находим: «Литова» по утвержденной смете полная стоимость постановки – 21 тыс. руб. [58. Л. 135 (об.)], а по отчету фактических средств с начала работы (по балансу...) – 26, 8 тыс. руб. Для сравнения: стоимость постановки «Кармен» в графе полной стоимости – показатель расхода отсутствует, а в графе фактич. с начала работы – 20,6 тыс. руб. [см. : там же].

⁸⁰ Эта информация взята из отчета по деятельности музыкально-драматического театра от 29 октября 1959 г. Дополнительно о статистических показателях просмотра спектаклей музыкально-драматического театра («Соседи по квартире» Л. Б. Гераскиной, «Семеро <Шестеро> любимых» А. Н. Арбузова, «Маскарад» М. Ю. Лермонтова) см. : 58. Л. 136.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|--|------|---|---|---|--|---|
| | ных спектаклей в 1 квартале 1960 г.) [61. Л. 24] | | | записка по итогам работы муз.-драм. театра за 1 квартал 1960 г.> [там же. Л. 44]. | | | |
| | «Литова» | – | – | – | – | – | Отчет музыкально-драматического спектакля за январь 1960 г. : кол-во спектаклей – 1; число зрителей – 474 [60. Л. 24. (об.)] ⁸¹ . |
| | «Пиковая дама» | -//- | – | – | – | «...которая по плану должна быть выпущена в середине апреля <1960 г.>» [61. Л. 44] | Смета [61. Л. 4 – 7] ⁸² необходимых материалов на спектакль всего 38.297 р.-00 к. [там же. Л. 4]. профинансирована частично [там же. Л. 44] ⁸³ . Кол-во показов в сентябре 1960 г. – 4; число обслуж. зрителей – 1,1 [там же. Л. 133 (об)]. |

⁸¹ Полный отчет о работе музыкально-драматического театра от 8 февраля 1960 г. см. : [60. Л. 24 – 25 (об.)]. В целях составления аналитической картины сравнения оперных и музыкальных спектаклей приведем некоторые примеры статистических показателей: «Риголетто» Дж. Верди – 6 спектаклей / 1.960 р.; «Сказка об Иване Царевиче...» <В.> <А.> Гольдфельда – 10 спектаклей / 420 – зрителей; «Кармен» <Ж.> Бизе – 2 спектакля / 562 р. и т. д.

⁸² По костюмированию и костюмному поделочному цеху выделим: *трико черное* – кол-во 6 пар / цена 80 / сумма 480; *лосины трикотажные белые* – 40 пар / 36 / 1440; зеленое сукно на мундиры – 4 шт. / 80 / 320; тканевые материалы – сатин черный, мех кроличий белый, шерсть белая, парча золотая или серебро, школьное полусукно синее, кожаменитель, черный бархат и мн. др.

⁸³ См. : объяснительная записка по итогам работы музыкально-драматического театра за 1 квартал 1960 г. [61. Л. 44 – 45].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|-------------------------------------|--------------------------|---|---|---------------------|--|---|
| | | | | | | Дата выпуска (репертуарный план на 1960 г., предоставленный в Министерство культуры МАССР) – апрель 1960 г. [там же. Л. 23]. | Сумма затрат – 20 <тыс. руб.>, в т. ч. за счет бюджетных средств – 20 <тыс. руб.> [61. Л. 23]. |
| | «Кармен» | -//- | – | – | – | – | кол-во спектаклей – 3; кол-во обслуж. зрителей – 889 [61. Л. 43] ⁸⁴ . |
| | «Стряпуха» [61. Л. 7 – 9] | пьеса А. В. Софронова | художник Б. И. Росленко-Риндзенко зав. постановочной частью В. <>. Зумберг | – | комедия / мелодрама | Срок выпуска спектакля 18 мая 1960 г. [61. Л. 7]. | Смета расходов: 6.208 р.-50 к. [61. Л. 7] ⁸⁵ сентябрь 1960 г. : количество спектаклей – 53; число обслуж. зрителей – 14.835 [там же. Л. 133 (об.)]. |

⁸⁴ Дата этого отчета, составленного и указанного как 25 апреля 1960 г., скорее всего, предполагает 1 квартал 1960 года. Это видно из предыдущего отчетного срока (за январь 1960 г.), ограничивающегося иными показателями по репертуару и количеству обслуживаемых лиц. Например, в январе спектакль «Риголетто» Д. Верди был дан 6 раз с обслуживанием зрителей 1.960 чел. [60. Л. 24 (об.)], а в изучаемом варианте отчета – 18 раз со статистическим отчетным показателем по зрительской аудитории 4.937 чел. [61. Л. 43]. Тогда как в сентябре 1960 г. этот же спектакль был сыгран уже 21 раз / 5,3 [61. Л. 133 (об.)]. Опера «Кармен», по сравнению с изучаемым вариантом отчетного списка, в январе 1960 г. была показана 2 раза / 562 чел. [60. Л. 24 (об.)], а в сентябре того же года 4 раза / 0,9 [61. Л. 133 (об.)]. Неизменные статические показатели в обоих отчетах (за январь и 1 квартал) имеются только по спектаклю «Литова» (1 раз / 474 чел.) [см. : там же], сохраняются они и в отчете за сентябрь 1960 г. – 1 раз / 0,5 [61. Л. 133 (об.)]. Опера «Пиковая дама» П. И. Чайковского, относительно заявленного срока репертуара и планируемого выпуска спектаклей (второй квартал), действительно, появляется гораздо позже – только в сентябре 1960 г.

⁸⁵ В описании наименований материалов, представленных по костюмному цеху театра для постановки спектакля «Стряпуха», в том числе указаны балетные туфли в количестве 32 пар [61. Л. 7].

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|------------------|------|--|---|------|---|--|
| | | | | | | Дата выпуска (репертуарный план на 1960 г.) – апрель 1960 г. [там же. Л. 23]. | Сумма затрат – 10 <тыс. руб.>, в т. ч. за счет бюджетных средств – 10 <тыс. руб.> [там же. Л. 23]. |
| | «Русалка» | -//- | художник ◊. ◊. Соколов-Островский зав. постановочной частью В. ◊. Зумберг | – | -//- | Срок выпуска спектакля не указан [61. Л. 236]. Дата выпуска (репертуарный план на 1960 г.) – июль 1960 г. [там же. Л. 23]. | Смета расходов: 13.601 р. [61. Л. 236 – 238] ⁸⁶ . Сумма затрат – 30 <тыс. руб.>, в т. ч. за счет бюджетных средств – 30 <тыс. руб.> [там же. Л. 23]. |

⁸⁶ В смете расходов легкие ткани восполняют основной материал художественного оформления спектакля. Это позволяет предположить не только о возможных массовых балетных сценах, шедших в спектакле (сапоги кожаные (коричневые) – 15 пар), но и о единой цели в достижении художественности средств драматургии и эстетического стиля образов. Только одного сатина потребовалось 158 м, шелка белого – 57 м, штапель – 87 м, атласа белого – 13 м, атласа «Король» – 7 м, капрона – 6 м и др. Из наиболее грубой ткани: холст – 24 м и др.

**ТАБЛИЦА № 4. РОЛИ, ПАРТИИ, СЦЕНЫ, ИСПОЛНЯЕМЫЕ АРТИСТАМИ БАЛЕТА
В ОПЕРНЫХ СПЕКТАКЛЯХ, БАЛЕТАХ И ТАНЦЕВАЛЬНЫХ МИНИАТЮРАХ**

| ГОД | АРТИСТ(-КА) БАЛЕТА | РОЛЬ / ПАРТИЯ / МАССОВЫЕ СЦЕНЫ | ОПЕРА / ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ НОМЕР / ПОСТАНОВЩИКИ |
|------|---|---|--|
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| 1936 | <Н.> <К.> Хмельницкая | – | опера «Веселая вдова» [6. Л. 26 (об.)] балетмейстер Н. Е. Дубровская [6. Л. 22 (об.)] «Роз Мари» [6. Л. 28 (об.) – 29] «Голубая мазурка» [6. Л. 70 – 71] [6. Л. 74 – 74 (об.)] [6. Л. 73] «Фиалка Монмартра» [6. Л. 74 – 74 (об.)] |
| | Н. <◇>. Васильева | – | |
| | <◇>. <◇>. Шульц | – | |
| | <О.> <А.> Санцевич | – | |
| | Н. <◇>. Васильева | – | |
| | П. П. Кузьмин | – | |
| | М. Т. Сатаева | – | |
| | В. <◇>. Морозова | | |
| | <Т.> <А.> Винерская | | |
| 1942 | Т. Л. Михайлова | Сольное исполнение этнотеатральной хореографической композиции | «Песенно-танцевальная сюита» [294. Л. 2] композитор М. И. Душский балетмейстер П. Н. Литони-Чеботарев |
| 1943 | засл. арт. МАССР <Т.> <Л.> Михайлова и артистка <◇>. <◇>. Алеева ¹ | «Танцы и пляска» | «Литова» [296. Л. 2] балетмейстер не указан ² |
| | Ансамбль песни и пляски МАССР | «Пляска с хором» | «Кштема» композитор Л. П. Кирюков |

¹ К сожалению, в исследовании архивных документов в пределах 1930–1940-х гг. нам не удалось найти артистку балета с персоналиями <◇>. <◇>. Алеева, кроме созвучных данной фамилии персоналий: В. Н. Алексеева (1942); Г. Д. Мусалеева (1943). Возможно, Алеева была исполнительницей смежных театральных специальностей (хора, оперы или драмы). Автор статьи Н. Эркай определяет широкий жанровый диапазон сценической театральной практики этой артистки: «танцы и пляска». Однако важно подчеркнуть, что этот же автор ставит танцевальное мастерство Алеевой в один ряд с высоким художественным балетным творчеством засл. арт. МАССР Т. Л. Михайловой.

² В статье от 26 июля 1943 г. (газета «Красная Мордовия») имя балетмейстера не указано [296. Л. 2]. Известно, что в театре с 1941 г. работает балетмейстер П. Н. Литони-Чеботарев. Исследование усложняется тем обстоятельством, что по разным источникам (в т. ч. отчетного списка (1946 г.) лиц, предоставляемых к награждению за добросовестный труд в годы Великой Отечественной войны) в 1943 г. в штате театра уже мог работать Л. И. Колотнев. Опера «Охотник Бажут» (1942) – балетмейстер Колотнев, первое тому подтверждение. Премьера спектакля «Коппелия. . .» – балетмейстер Колотнев, которая числится в отчетах газетной хроники по художественному репертуару за 1943 г., второе подтверждение. Исходя из этих фактов, можно констатировать, что в 1942–1943 г. Колотнев совмещал наряду с исполнительской практикой постановочную деятельность. Однако мы не нашли приказа о его зачислении в период с 1940–1943 гг. ни в качестве артиста балета, ни в качестве солиста, ни в качестве балетмейстера театра. Между тем, в 1944 г. в театральной критической среде и прессе МАССР продолжает активно обсуждаться постановка балета «Коппелия. . .». В это же самое время архивно установлено: Колотнев проводит уроки в мордовской балетной студии при театре [71. Л. 42]. Также известно, что в 1944 г. Колотнев начинает производственно-художественную деятельность в мордовском театре в должности солиста балета и плодотворно совмещает ее с руководительской практикой балетного цеха. Он же проработал в статусе балетмейстера до 1960-х гг. Таким образом, позиция по созданию хореографии в опере «Литова» исторически остается спорной. Можно допускать, что первоначально постановочные работы над танцевальными сценами развернул балетмейстер П. Н. Литони-Чеботарев, после чего к постановочному и репетиционному процессу подключился Л. И. Колотнев.

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|------|---|---|---|
| | солистка балета Т. Л. Михайлова | | балетмейстер не указан (автор статьи ответ. секретарь республ. отд.-я ВТО Л. <>. Марголин) [295. Л. 2] |
| 1944 | засл. арт. <МАССР> <Т.> <Л.>. Михайлова, <С.> <В.> Том<п>сон, <Л.> <И.> Колотнев ³ [114. Л. 13]. | Массовые сцены | национальная опера « Несмеян и Ламзурь » [114. Л. 12 – 13] дирижер – засл. арт. МАССР <Л.> <С.> Мандрыкин балетмейстер – <Л.> <И.> Колотнев хормейстер – <Д.> <Д.> (инициалы по тексту Н. И. – Н. Д.) Загорулько декорация и костюмы по эскизам <М.> <А.> Зерниной и <Б.> <И.> Росленко<-Риндзенко> композиция спектакля, постановка и режиссура <М.> <Г.> Дыковского (инициалы по всему худ. составу вычеркнуты. – Н. Д.) художественный руководитель театра оперы М. Г. Дыковский [114. Л. 13]. |
| | Т. Л. Михайлова Л. И. Колотнев <В.> <Д.> Тарский ⁴ (не известно. – Н. Д.) <П.> <А.> Рябов (выделен по слабой стороне мимического исполнения. – Н. Д.) <М.> <В.> [25. Л. 63 (об.)] Маскаев (художественным руководителем театра оперы М. Г. Дыковским отмечены | Главные роли и партии Коппелия Франц – жених Коппелии Коппелиус Сванильда Ансамблевые танцы китаец | балет « Коппелия, или девушка с эмалевыми глазами » Л. Делиба [298. Л. 2]. балетмейстер Л. И. Колотнев художник по оформлению – М. А. Зернина |

³ Этот документ содержит рукописные исправления. Первоначально (после перечисления трех основных артистов балета) его содержание выглядело так: «...и балет студия театра». Потом в тексте на союзе «и» была поставлена запятая, а после слова балет союз «и» переписан в очередной раз. Это привносит качественно иную деталь в конструирование исходного выражения. Видимо, трансформированное таким образом содержание должно было выражать более точный смысл. Воспроизведем доподлинно: «..., балет и студия театра». Следовательно, было важно подчеркнуть значение не одного, а двух театрально-зрелищных предприятий. Первый – это балетный цех театра, а второй – функционирующая при театре самостоятельно балетная или танцевальная студия.

⁴ В штате театра засл. артист МАССР В. Д. Тарский числится оперным певцом. Можно предположить насколько далеко от совершенства образно-художественного языка и специфики технического мастерства балета была представлена по исполнению в балете «Коппелия...» партия Коппелиуса.

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|-------------------------|--|--|---|
| | отрицательные стороны стилистического смешения, допущенные балетмейстером при постановке танцевальных номеров) | Персонажи кукол Вставные танцевальные номера в балете: «Мазурка», «Чардаш» | |
| 1945 | Отмечается высокий уровень исполнительского мастерства засл. арт. МАССР Т. Л. Михайловой, а также хорошая постановочная работа танцев и исполнительское мастерство Л. И. Колотнева [71. Л. 11]. | Характерные массовые и эпизодические партии Партия Мельника – засл. арт. МАССР И. М. Яушев Партия Наталии – А. Г. Лукашева Партия Княгини – Е. А. Охотина Партия Князя – А. В. Яшнов [71. Л. 11 – 11 (об.)] | опера «Русалка» (выпущена 1 марта 1945 г.) [71. Л. 11 – 12] режиссер засл. арт. МАССР А. А. Шорин балетмейстер – Л. И. Колотнев хормейстер – Н. И. (<Д.> <Д.>) Загорулько концертмейстер – Л. В. Никольская освещение спектакля – Н. <>. Фоменко |
| | засл. арт. МАССР Т. Л. Михайлова А. А. Разин, Н. Г. Евстегнеев, В. А. Спицын, Л. Е. Карпов, Ф. С. Шишкин, Е. А. Охотина, А. И. Веткасова. Весь состав балета [147. Л. 31]. | | «Литова» (6 апреля 1945 г.) [147. Л. 31]. балетмейстер – П. Н⁵. <Литони-Чеботарев> , Л. И. Колотнев. |
| | А. И. Веткасова, Н. Г. Евстегнеев, Л. Е. Карпов, Е. А. Охотина, А. А. Разин, В. А. Спицын ⁶ , засл. арт. МАССР Т. Л. Михайлова , Ф. С. Шишкин, весь состав балета [147. Л. 37]. | | «Литова» (8 – 11 апреля 1945 г.) [147. Л. 37]. балетмейстер – П. Н. Литони, Л. И. Колотнев [147. Л. 37]. |
| | Артисты балета театра оперы | Эпизодические роли⁷ [147. Л. 39]: Дети Арчилова | программа «Литова» танцы поставлены П. Н. Литони и Л. И. Колотневым [147. Л. 39]. |
| | А. А. Разин | Мурза мокшанский | |
| | Н. Г. Евстигнеев | Царев гонец | |
| | А. Н. Петрова | Сын боярский | |
| В. С. Подстегина | Дочь боярская | | |

⁵ В архивном документе даны только первые два инициала балетмейстера [см. : 147. Л. 31].

⁶ Эта фамилия дается по-разному, также встречается ее написание, как Спицн.

⁷ Подобное пересечение ролей: артистов балета в драматических эпизодических партиях, а артистов хора и драмы в танцевальных сценах, имело место быть. Даже партию Сенного мужика исполнял Д. Д. Загорулько – хормейстер. Возможно, именно эта причина объясняет отсутствие части исполнительского состава в официальных списках артистов балета по штату театра оперы в рассматриваемое время.

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|---|
| | В. А. Спицын | Юродивый | |
| Изучим специфику исполняемых партий артистов балета и выявим некоторые закономерности в последовательности данных преобразований ⁸ | | | |
| | Е. Д. Миронова, М. Т. Кривуляк (вместо конкретных персоналий артистов балета, которые в данном случае вычеркнуты, вписано: артисты балета театра оперы. – Н. Д.) [147. Л. 156а (об.)] | Дети Арчилова | программа «Литова» танцы поставлены П. Н. Литони<Чеботаревым> и Л. И. Колотневым [147. Л. 56а – 56б]. |
| | А. Н. Петрова | Сын боярский (без изменений. – Н. Д.) | |
| | В. С. Подстегина | Дочь боярская (без изменений. – Н. Д.) | |
| | Г. Д. Мусалеева, З. Я. Лепсон (артисты балета вычеркнуты и вписано: артисты хора театра оперы. – Н. Д.) [147. Л. 156а (об.)] | Мальчики ⁹ | |
| | «...П. А. Рябов,...С. В. Топсон... (эти персоналии артистов балета вычеркнуты. – Н. Д.)» [147. Л. 156а (об.)]. И далее: «солисты балета... Т. Л. Михайлова, А. Н. Петрова, П. А. Рябов, С. В. Топсон (из них: артисты Рябов и Топсон вновь вычеркнуты и без инициалов вписаны Колотнев, Горюнова, Подстегина «+» перед Т. Л. Михайловной стоит рукописная отметка засл. арт. МАССР. – Н. Д.)» [там же]. | Стрельцы | |
| | «Н. А. Васильева, А. И. Депутатова, М. Г. Кривуляк, З. Я. Лепсон, Е. Д. Миронова, Г. Д. Мусалеева, А. И. Петрова, В. С. Подстегина, А. И. Хованская, Е. М. Немченкова (вычеркнут весь указанный список | Массовые и ритуальные танцы | |

⁸ Происходит замена по всем исполнительским (ведущим и эпизодическим) художественным группам и сольным ролям см. : там же. В дальнейшем мы будем указывать лишь на изменения, произошедшие в балетном составе театра оперы.

⁹ Эта версия с артистами хора, судя по всему, и закрепилась в последующем исполнительском сценарии.

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|--|---|---|
| | и вписано: <i>артисты балета театра оперы.</i> – Н. Д.) [147. Л. 156а (об.)]» | | |
| | А. Н. Петрова, В. С. Подстегина | Дети Арчилова | программа «Литова» [147. Л. 44 (об.) – 47]. |
| | Л. П. Буралкина, В. А. Дерябина | Мальчики ¹⁰ | танцы поставлены – П. Н. Литони<-Чеботарев> |
| | Солисты балета: засл. арт. МАССР Т. Л. Михайлова, Л. И. Колотнев, Г. С. Загидулин, А. Н. Петрова, С. Л. Снегальская | | балетмейстер – Л. И. Колотнев |
| | Весь состав балета | Массовые танцы | |
| | засл. арт. МАССР Т. Л. Михайлова, Л. И. Колотнев и весь состав балета [147. Л. 32; 37]. | | «Несмеян и Ламзурь» (7 апреля 1945 г.) балетмейстер – Л. И. Колотнев [147. Л. 31]. -//- (13 апреля 1945 г.) [147. Л. 37]. |
| | «засл. арт. МАССР Т. Л. Михайлова, Л. И. Колотнев и весь состав балета и балетная студия (выделено мной. – Н. Д.)» [147. Л. 47 (об.)]. | Мордовский народ, русский народ, стрельцы, бояре | программа «Несмеян и Ламзурь» |
| | засл. арт. МАССР Т. Л. Михайлова, Л. И. Колотнев и артисты балета [147. Л. 34]. Мордовский гос. Ансамбль песни и пляски под управ. Н. С. Набежко [147. Л. 34]. | | «Норов-ава ды вечкема...» (10 апреля 1945 г.) танцы в постановке Л. И. Колотнева [147. Л. 34]. |
| | Солисты балета: засл. арт. МАССР Т. Л. Михайлова, Л. И. Колотнев, А. Н. Петрова, Н. П. Горе<ю>нова, В. <С.> Подстегина [147. Л. 40]. | Массовые и ритуальные танцы: артисты балета театра оперы. Мордовский народ – артисты оперы, хора, балета [147. Л. 40]. | «Норов-ава ды вечкема...» [147. Л. 38]. |
| | артисты Ансамбля песни и пляски МАССР | Женщины из бригады Эмеля | |

¹⁰ Детские партии мужского пола исполняли женщины (артистки балета).

| 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|--|
| | Концертная бригада – Ансамбль песни и пляски МАССР: артисты ансамбля Ф. И. Горячев и В. < >. Голова | Мордовский танец парня и девушки | программа «Норов-ава ды вечкема...» [147. Л. 40 – 42]. танцы поставлены Л. И. Колотневым. |
| | засл. артистка МАССР Т. Л. Михайлова | Танец мордовской девушки | |
| | артисты балета Государственной оперы МАССР | Хороводный танец девушек | |
| | Ф. И. Горячев и <В.> <>. Голова | Русская пляска | |
| | Л. И. Колотнев | Пляска парня | |
| | Некоторые корректурные изменения, внесенные по творческим исполнителем группам ¹¹ | -//- | программа «Норов-ава ды вечкема...» [147. Л. 58 – 61] танцы поставлены Л. И. Колотневым. |

¹¹ О том, что материалы архивного источника под № 147 [Л. 40 – 42] и [Л. 58 – 61], несмотря на свое, относительно, одинаковое содержание были составлены в разное время, дают судить обнаруженные детали. В последнем документе вместо названия роли Эмеля указано Эмелья, вместо Государственной оперы МАССР – «Гос. театра оперы МАССР». Из двух упоминаний об артистах ансамбля Головой – инициалы отсутствуют в обоих случаях, Ф. И. Горячев (в отличие от первой версии документа) упоминается только один раз. Наконец, найденное в указанных вариантах источника уточнение «концертная бригада – гос. Ансамбль песни и пляски» позволяет допустить версию о том, что именно в концертной бригаде Ансамбля песни и пляски состояли исполнители танцовщики (а не только хора как основного штата артистов), которые также принимали активное участие в становлении и развитии сценического танцевального искусства Мордовии.

ГЛОССАРИЙ

СОДЕРЖАНИЕ

Антропологические особенности театральности
Антропологическая временность восприятия
Антропологическая подсистема этнопластики
Антропологический подход в искусствоведении
Архитектоника
Архитектоническая структура композиции
Архитектоническая структура ритуальной «зоны» маски
Архитектонические структуры ритуальной образности
Балетная антропология
Бытовые образы
Вторые лица – фигуры
Заместитель
Демифологизация и деструкция телесности
Изобразительные и внеизобразительные планы костюма
Лирические образы
Маска – фигура или ряженный персонаж
Маска – лицо или внешний облик
Мордва
Пластическое мышление (в т.ч. в танце)
Плоскостная ориентация трактованного пространства этнотелесности
Психические подсистемы этнопластики
Портретная визуализация
Синкретические этнопластические исполнительские структуры
Скульптурные образы
Содержание пространственного и пластического строя этномышления
Танцевальная лексика мордвы
Телесная нефункциональность
Фактурные образы
Фольклорный период
Физическая подсистема
Физиологическое тело
Функциональность костюмных композиций
Художественность элементов в биомеханической структуре телесно выражаемых действий
Эстетическая составляющая языка тела
Эстетическая (физиологическая) подсистема
Этномодель пластического мышления
Этнопластическая деформация
Этнопластический код
Этнопластическое мышление
Этнопластическое мышление в сфере танца
Этнопластические танцевальные структуры
Языковая сущность физиологического тела
Языковой строй этнопластической коммуникации

Антропологические особенности театральности

Особенности пластического творчества, которые на всем этапе формирования истории этнопластики у всех народов можно определить двумя объективными обстоятельствами: *первое* – исконно визуальным качеством происхождения зрелищности, *второе* – эволюцией элементов (память, восприятие, ощущение, воображение, темпоритм, отношение, оценка, действие и взаимодействие) пластического мышления.

Первое качество исторически было заложено в представленческой 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, заключая теоретическую возможность произрастания явлений подобного рода.

Второе объективное обстоятельство продиктовано такими антропологическими особенностями театральности, которые выкристаллизовались в пределах эволюции биолого-физической среды как эстетические (осознанные) действия человека. Научное осмысление процессов театральности любой этнокультуры, лежащее в антропологической плоскости вопроса, должно развиваться не просто как «данность», а как результат измерения «атрибутов» образной деятельности этноса в плоскости различных областей наук (история, этнография, филология, лингвистика, психология культуры, искусствоведение). Таким образом, чтобы в результате исследования стало возможно преобразовать и свести показатели языка телесной организации из пространственно-визуальной среды к материальности «биоса», иными словами к этнопонятиям театральной исполнительской культуры – «техника и артистическая этика».

Изучение антропологических особенностей театральности в культуре мордвы невозможно без обращения к историческому, антропологическому, этнографическому, географическому, художественно-эстетическому и культурологическому синтезу явлений. Самостоятельные качества императива танцевального знания возникают и преобразуются во внутренних генетических связях и во внешних процессах этнопластического мышления: 1) антропологических свойствах культурной среды этноса; 2) содержании и формах пространственного и пластического строя; 3) архитектурных структурах ритуальной образности.

Антропологическая временность восприятия

Во многом является естественной (потенциальной) средой, гармонизирующим фактором и условием для обособленности сложившихся в природе этночеловека механических рефлексов (жизнеподобие, самосохранение, выживание и др.).

Антропологическая подсистема этнопластики

Один из уровней пространства языковой работы человеческого сознания.

Предполагает своеобразную сформированность и схематичность алгоритмов естественных действий этночеловека – имитация, иллюзорность, стихийность, спонтанность, мгновенность, которая способна достигать визуального ряда телесновыражаемых сущностей пластических движений.

Антропологический подход в искусствоведении

Антропологический подход в искусствоведении позволяет переосмыслить человека в танце, выявляя новые функциональные грани во взаимодействии мышления, тела и движения. Танец дает не пространство, а само понимание пространства, которое дистанцируемо (неодинаково между разными направлениями и сферами практик) и различимо по свойствам телесной и текстуальной организации (стилизиция, синтезирование, трансформация, симфонизация, деконструкция) в границах одного и того же способа мышления. Антропологический подход в искусствоведении формирует новый тезаурус как средство фиксации пластического мышления в языке движения через своеобразный поиск баланса: физическая, ментальная и телесная ткань.

Антропологический подход позволяет аргументировать механизмы преобразования пластического мышления на различных исторических этапах (первобытность, античность, классические и неклассические эпохи), а также в области определенных видов, направлений и практических сфер профессионализации танца. Здесь искусство, образование, творчество воссоединяются через общие художественно-эстетические ориентации развития общества – сохранение и приумножение наиболее совершенных традиций и образцов художественной культуры, создание на этой основе профессиональной системы обучения и художественных школ в искусстве. Вместе с этим, конкретно-исторические направления и формы художественных практик (классицизм, академизм, романтизм и др.) образуют механизм территориальной и географической, социокультурной и интеллектуальной закреплённости «пространствопонимания» в искусстве танца. Несмотря на общие черты, повторяемые в способах творческой деятельности человека, антропологический подход позволяет всесторонне изучить особенности становле-

ния и трансформации в этнопластическом пределе мышления: от бытовой манеры и культурных стереотипов поведения до лиризации стиля этнопластики, которые у разных народов не повторяются.

Архитектоника

Ключевой концепт, заимствованный из архитектуры, означающий в техническом смысле «главное устройство» целого на основе соблюдения базовых принципов: несущих и несомых, внутренних и внешних частей сооружения. Имеет прямое отношение к искусству как к одной из разновидностей социальных систем (М.М. Бахтин, М.С. Каган и др.). В литературе исследуется с позиции соотношения между отдельными элементами художественного текста. В создании этнопластической формы языка танца рассматривается не только как онтологическое устройство культурного пространства в целом, но и как рефлексия и способ самоописания естественного физического языка тела в организации художественного процесса в определенной культурной среде этноса. Архитектоника алгоритмирует границы действительности разнообразных ассоциативных (визуальных и слуховых, предметных и творческих, рациональных и магических) смыслов, впервые создавая на пути творческого самосовершенствования человека идеальные и субъектные способы трактовки пространственности языка танца.

Архитектоническая структура композиции

Особая форма организации времени и пространства в естественной среде обитания человека: ритуалы зимних, весенних и летних традиционных праздников. Отличается чрезвычайной многосложностью. Внутри себя она подразделяется на объемы физической энергии тела (шум, голос, сила, эмоция, впечатление, молчание), подчиняемые определенной цели и стремлению ее освободить. Пространственные слои, так как в действии участвуют земля, вода, огонь, дым, пепел, костер, солома, волос, мусор. В целях проектирования и достижения выразительности иллюзии изображения элементы архитектурной структуры также способны трансформироваться в различные визуальные формы – вертикальные столбы, куклы-чучела, толстые оси и тележные колеса; жилые и хозяйственные постройки; горизонтальные возвышенности. Последние существуют или подбираются в природной среде, иногда сооружаются искусственно самими участниками обрядов (например, кучи снега, мусора, насыпи, места для костров, для устройства каруселей – символ нового солнца).

Например, насколько архитектурно был важен и оправдан объект визуализации – «ворота» (в некоторых случаях – дверь) как зона символической концентрации внимания или границы перехода физического и эмоционального состояния всех участвующих, наконец, цельной своеобразной драматизации переживания всего действия, дает судить один немаловажный факт. Иногда ворота искусственно сооружались участниками в обряде, но даже и в таком качестве имитации они были «определенной зоной» в ряду ассоциативных значений пластического исполнительского комплекса.

Ассоциации антропологического эгоцентризма (пример композиции «погружения» и изображения поклонов на четвереньках с единым сфокусированным объектом внимания – «ворота») оказываются включенными в исполнительскую среду многих ритуально-обрядовых действий мордвы. Это граница есть результат «переключения» ожидаемого плана визуализации присутствующих. Например, в поминальном обряде сначала все участники падают на колени «перед» заместителем, а затем и он сам становится в роли «постороннего» и моделирует общую тему ритуального поведения (тем самым принимая сторону трактованного мотива пространства участников «перед воротами»). Обнаруживая характер тесной связи с персонификацией сверхъестественных сил «я в них», а «они во мне», хотелось бы отметить, что подобное преодоление «границ» в архитектурной конструкции ритуальной образности постоянно присутствует в объектах пластической визуализации у древней мордвы. Например, создавая среду выбора для заместителя, участники обряда «просили усопшего *сообщить ему* (заместителю. – Н.Д.) *свой ум* (курсив мой. – Н.Д.)»¹. Согласно старинным приданиям, в молениях от притки в Пензенской губернии, страдавшая от бесплодия женщина, просила Ведьаву «*найти в ней себе место* (курсив мой. – Н.Д.)»². В мифопоэтическом мировоззрении мордвы существует идея о том, что Шкай (бог), освободил (но не до конца исправил) жертвенное тело человека (созданное из глины) от злобы Шайтана, успевшего оплевать и вдохнуть в него злобное дыхание. Шкай «...выворотил человека наизнанку и сделал его снова чистым... : вдунул в него свое доброе дыхание...»³.

¹ Цит. по : Смирнов И.Н. Мордва : ист.-этнограф. очерк / НИИ гуманитар. наук при Правительстве Респ. Мордовия ; авт. вступ. ст. В.А. Юрченков. – Саранск, 2002. – С. 165.

См. первоист. : Пензенские епархиальные ведомости. – 1866. – № 3.

² Цит. по : Смирнов И.Н. Мордва : ист.-этнограф. очерк... С. 222.

См. первоисточник : Тамбовские епархиальные ведомости. – 1876. – № 362.

³ Цит. по : Смирнов И.Н. Мордва : ист.-этнограф. очерк... С. 205.

Архитектоническая структура ритуальной «зоны» маски

Пространственная среда и ее атрибутивное, включающая материальный носитель и месторасположение; образный фактор, его цельность, подверженность изменению и/или перестроению; временность – начало восприятия (происхождение и принадлежность к определенному носителю) и завершение существования.

Архитектонические структуры ритуальной образности

Формы ритуально-обрядовых действий, благодаря которым можно выделить идеи и визуальные объекты самостоятельной образной функциональности: изобразительные и выразительные планы этнокультурной среды, построения телесности и конструирование визуального ряда пластического движения, гипертрофированные способы восприятия мира.

Например, в цикле поминальной и ритуальной обрядности мордвы необходимой реминисценцией этнопластического исполнительства, воссоздающей объект драматического переживания и в то же время способной восприниматься как своеобразное преодоление границ перехода в пределах космогонической структуры мира, выступает *поющая и пляшущая толпа*. Архитектоническая структура внутри рассматриваемой группы персонажей выглядела так: «одевали умершую девушку в свадебную одежду, а... подруги... исполняли не похоронные плачи, а свадебные причитания. В похоронной процессии принимали участие два парня, которые назывались урвалыт (свадебные персонажи). После погребения подружки становились вокруг могилы и исполняли хороводную песню»⁴. Было и так, что для «него» или для «нее» выбирали пару «персонажей – фигур» и устраивали нечто вроде свадьбы.

Пример другой архитектурной структуры – ритуальная образность «смерти» включает в себя четыре обязательных компонента зрительно-пространственного развития композиции: 1) объект поклонения, 2) посредническое лицо или группа лиц, 3) определенное место служения, 4) определенное содержание и смысловая функция ритуала (в свою очередь, давших основание культу предков у мордвы⁵).

Балетная антропология

Отрасль знания. Опирается на законы практического мышления и интеллектуализации форм познания в танце. Ключевым положением в балетной антропологии является то, что она может представить практику танца, интеллектуально воплощающую прочные теоретические позиции, в долговременной исторической перспективе.

В балетную антропологию входят пластические принципы организации телесности и методы работы с композицией танцевального движения. Как деятельностный процесс, она представляет собой цельность художественно-эстетического конструирования действительности, которая преобразуется субъектным типом (стилем) мышления художника в купе практического и теоретического, творческого и интеллектуального уровня пространственности танца. В результате, независимо от разности материальных потенциалов (приемов, правил и условий техники), рождается самофигуративность (код) языка танца, т. е. особая художественно-образная форма (логос движения, тела и сознания), способная очертить весь синтез профессиональной эстетики пластического мышления. В танце этот синтез представлен: от конкретных инструментов, а также эмпирического изучения и понимания физической формы языка хореографии (механика, заучивание и повторение) до «эластичных» соединений – специфики молчаливого вчувствования (энергия мысли) как архитектурного устройства пространства в целом и архитекторов, в частности. Архитекторы активно использовали и используют в языке театральной формы движения отечественные и зарубежные хореографы – от многомерности (а не трехплановости) пластического рисунка М. М. Фокина, от конструктивистских (перспектива и динамический объем) величин Ф.В. Лопухова, от диахронно-синхронистического строя движения Дж. Балачина до графической прерывности времени и пространства движения У. Форсайта. Диссертант подчеркивает, что такое (синтетическое) качество пластического мышления свойственно только профессионалу, ибо оно рождается в практике многих искусств, и диктуется атмосферой восприятия явления ритма. Отсюда построение языка движения в танце может быть сравнимо с ассоциативностью изобразительных фигур, мелодией и повествованием графической линии, музыкальным звучанием картины, взаимосплетением голосов времени, повествовательностью (в том числе физического) пространства, силовой протяженностью звукового фона света и тени и т. д.

Границы теории и практики балетной антропологии помимо исполнительских задач (постановочных, артистических или технических), могут смыкаться и с задачами создания театрального танцевального

⁴ Цит. по : Федянович Т.П. Похоронные и поминальные обряды мордвы // Бытовая культура мордвы (Труды НИИ яз., лит., истории и экономики при Совете Министров Мордов. АССР) / редкол. : Н.Ф. Мокшин (отв. ред.), И.М. Петербургский, Н.Ф. Беляева. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1989. – С. 103.

См. : Кавтаськин Л.С. Мордовские обряды и причитания при похоронах девушки // Проблемы изучения финно-угорского фольклора. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1973. – С. 189–190; Устно-поэтическое творчество мордовского народа. Мокшанские причитания. – Саранск : Морд. кн. изд-во, 1963. – Т. VII, ч. 2. – С. 10, 44.

⁵ Смирнов И.Н. Мордва : ист.-этнограф. очерк... С. 225.

произведения. Однако здесь важно установить индикатор. С точки зрения функционирования различных методов (классический, академический, симфонический, экспериментальный), балетная антропология указывает на то, что пространствопонимание танца, преобразуясь внутри стиля мышления художника, выявляет «микро-нюансы» в структуре организации физического и театрального языка хореографии. Этот качественный сдвиг элементов внутри хореографической структуры мышления опирается на изменяемые компоненты (лексика, пространство, время, энергия и др.) пространственности танца, не ломая фундаментальные основы понимания архитектоники искусства тела (равновесие, точки опоры в пространстве и в теле). Соответственно, отрасль знания балетной антропологии очерчивает еще более усугубляемую связь механизмов, существующих внутри творческого процесса хореографической формы, нежели только понимание его как техники танца или законов создания танцевального произведения искусства.

Бытовые образы

Один из языковых уровней этнопластической культуры мышления, в котором ум, тело и движение объединяются в многофигурную композицию общей «иллюстративной» пластики.

Любопытную историческую трансформацию в пределах разновидности пластических видов движения бытовых образов у древней мордвы представляет ритуализированная среда обитания. 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. Феномен аутентичности тела становится главным объектом измерения и выражения процесса этнопластики.

Вторые лица – фигуры

Образовались посредством игры – действия «посторонние». В данном контексте мы будем часто прибегать к условным понятиям «живая маска» и «персонаж – фигура».

Под первым смыслообразованием понимается физически и реально присутствующий человек. Второе значение дает возможность представить объект визуализации как процесс «примеривания» на себя реальным человеком условности общих знаковых и типических качеств ритуала (т. е. допустимо гипотетическое значение феномена). Наконец, финальное воплощение образной сущности персонажа обязательно достигается благодаря «зеркальному отображению» фигуральных значений (как звуковых (фонологических), так и визуальных). Например, обряды поминального цикла. Совершаемые в данном контексте ритуальные действия – «выбор заместителя» и «изображение души», близки по жанру воплощения к импровизированным временным пластическим визуализациям.

Результатом эпического мотива «заместителя» стали такие обстоятельства встраиваемости биологических физических и социальных ритмов среды в пластические формы композиции, как: внешняя схожесть и близость общения «заместителя» с умершим, одевание его одежд, а также обретение специального места для моделирования ритуального поведения как «противоположности» объемов (действие – бездействие). Характерным явлением для создания архитектурной структуры «заместителя» выступают общие драматические визуализации ритуальной образности, конструируемые в форме различных трактованных мотивов в пространстве пластических композиций похоронного обряда. Это приветствия заместителя и заместителю, ритуальные «поклоны» в сторону «воображаемого» покойника, реминисценции с подношением подарков и просьбы осведомления «как ему живется на том свете» и как продолжать жить оставшимся на земле⁶.

В условной группе «прощание» с заместителем самостоятельным объектом персонажной значимости выступает «священное молчание». В других случаях, по окончании поминок «заместителей умершего провожали с громогласным плачем»⁷ или словами «...твой пир уже прошел. Ступай живи в своем месте!.. Когда еще будет у нас праздник... милости просим к нам гости на время праздника...прощай!»⁸.

Заместитель

У мордвы – «эзем озай (э.) – сидящий на скамье или «вастозай» (м.) – сидящий на каком-то особом месте; у марийцев – «вургэмчише» – надевавший одежду; у удмуртов этот обычай существовал в прошлом, и

⁶ См. : Смирнов И.Н. Мордва : ист.-этнограф. очерк...

⁷ Федянович Т.П. Похоронные и поминальные обряды мордвы... С. 105.

⁸ См. : Арх. Всерос. обществ. организации «Русское географическое общество». – Р. 28. – Оп. 1. – Арх. № 10. П. Секторов. Погребальные обычаи мордвы (1856). Пензенская губ. Мокшанский у., с. Вазерок. – Л. 1–10.

о нем остались только воспоминания⁹. Некоторые представления (зазыв, угощение и проводы предков), бытовавшие у мордвы еще и в конце XIX в., у русских исчезли гораздо раньше. В частности, приглашать на поминки душу покойного, угощать и провожать ее¹⁰, оставлять полоску несжатого хлеба и проводить поминки в честь дня «сжатия урожая покойного»¹¹.

Вместе с этим, исторически эстетическая функциональность ритуально-образной среды «заместителя» допускает такое представление символической имитации бестелесной и бесполой плоти, как: 1) *чучело*, 2) *подобие куклы*, одетой в костюм покойного или 3) даже заменяемую в архаической структуре образа покойного *типическую условность элемента этнической одежды*. Речь идет о сосредоточении таких антропологических границ театральности в культуре мордвы, как визуализации скульптурного образа – «лик». Самым показательным примером служит ритуальная одежда. Конкретизируя значение эстетических функций «куклы» заместителя, рассчитанных на *второе лицо* – персонажа – фигуры, хотелось бы отметить особенные качества в устройстве смоделированного пространства условной «характерной» среды. Можно предположить, что внутренние границы ритуала, а значит, и само драматическое переживание сужается к центру гармонизации и согласования элементов костюма с телом. Таким образом, вошедший в объект визуализации элемент одежды оказывается как бы в вывернутом «наизнанку» изображением плана «лика» – оболочкой тела умершего, с которым, так или иначе, соотносятся все «зримые» ожидания присутствующих участников.

Соответственно, можно выделить субстациональную разнородность в архитектурных структурах этноисполнительства роли заместителя по аналогу полного и неполного сложения пластических объемов действия. «Полное действие» – когда заместитель (есть реальное физическое лицо) проходит все стадии драматического наполнения визуального пространства и пластического ритма композиции в нужный момент времени и действия обряда. «Неполное действие» – маска (кукла, чучело) только указывающее на «место» как на важное обстоятельство этого происходящего события. Пространственно-визуальные средства в данном случае замыкаются на совокупности качеств таких объемов пластики, которые только рождают отклик зримых ассоциаций, но отнюдь не восприятия и воображения в движении визуально-пространственных действий. Иными словами, это в «чистом» виде *атрибутирование* компонентов действия – *сжатое действие*. Наконец, такая разновидность оценки характера «неполного» ритма, как завуалированность пространственного строя и композиции образа. Она также присуща пластическому исполнительскому комплексу заместителя и может выражать собой визуальное действие – замену. Это атрибутирование образа, которое характеризуется полным отсутствием в это время «какого-либо» физического лица (реального персонажа, маски).

Теоретизирование разницы в интерпретации терминов «заместитель» и «замещающий», с ярко выраженными признаками этимологических основ, а также их литературно-аналоговой формы, заключается в попытке внести объективную ясность в функциональные характеристики пластического времени развития композиции – ритм, действие, статичность, бесконечность, невидимость, завуалированность и другие признаки. В совокупности «чисто» зримо восприятия эта разница психофизических процессов более чем очевидна, но на этапе активного воображения загадка пластического мышления остается эстетической загадкой для исследователя. Говорить о том, что наличие психофизической данности средств в пластическом действии усиливает воображение, а во втором – смысловой эквивалент замены психофизического действия «куклой» (чучелом, маской) элементом одежды и т. д., наоборот, ослабевает, в принципе неверно. «Считывание» пластической формы композиции происходит и там, где присутствует физический «аналог», и там, где он отсутствует, а существует нефигуральное (воображаемое) действие. Все зависит от того, куда себя помещает сам реципиент, а так же на что и как направлено его восприятие. Поэтому и в первом, и во втором случаях возможно произвольное переключение зримо / визуального эффекта, превышающее «наше» воображение (т. е. способность достроить, дофантазировать метафорическую вещественность). Другой аспект архитектурной проблематики, когда древняя мордва сама выстраивает для себя эту «грань» табу метафоричности и действует в соответствии с точно заложенными в нее особенностями веры и мировоззрения. Благодаря им происходящее в пространственно-визуальной среде становится единственно непреложным обстоятельством восприятия, не выходя за пределы зримо / воображаемого смысла.

Демифологизация и деструкция телесности

⁹ См. : Маркелов М.Т. Культ умерших в похоронном обряде волго-камских финнов (мордва, мари и вотяки) // Религиозные верования народов СССР. – М. : Москов. рабочий, 1931. – Т. 2. – С. 27; Корнишина Г.А. Знаковые функции народной одежды мордвы. – Саранск : Мордов. гос. пед. ин-т, 2002. – С. 44.

¹⁰ См. : Котляровский А. О погребальных обрядах языческих славян. – М., 1968. – С. 150, 209.

¹¹ Мокшин Н.Ф. Мифология мордвы : этнограф. справ. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 2004. – С. 191.

Контекст проблематики демифологизации и деструкции практического смысла телесности включает в себе пластические визуализации объектов, обращенные к мировоззренческим идеям мордвы о плодородии и о начале новой жизни, зачастую перерастающие из чисто ритуализированного характера действий в пародийный смысл «*сакральное*» – «*профанное*». В пределах подобной деятельной конструкции прежний порядок пластического исполнительского стиля также способен перестраивать свои фонологические и визуальные качества. Например, прямую связь с деструктивными границами мировосприятия у древней мордвы имеют композиции обнаженного тела, которые могли создаваться в помещении и на открытых уличных пространствах (огород, поляна, поле и др.) в зависимости от цели ритуала. Объектами «чисто» иронического плана высмеивания у мордвы становятся мужские фигуры в так называемых женских праздниках (например, образный строй композиции обряда «Авань боза» (бабы праздники))¹².

Простейшие функциональные уровни пластической структуры мышления можно представить в виде значений, конструируемых *на оппозициях* «хаос / космос», «свет / тьма», «жизнь / смерть». Демифологизация смыслов сакрального подтверждается тем обстоятельством, что внутри указанных категорий происходит дополнительное и еще более сложное дробление элементов, например: «свет / тьма, жизнь / смерть». Такая историческая форма меры чувственного (практического и духовного) восприятия, а также мировоззренческого перевоплощения была вполне естественной для древней мордвы, поскольку космогонический порядок предписывал многократное преодоление нескольких структурных уровней земной и духовной жизни человека.

«Смерть не есть... прекращение бытия, а особое состояние, в котором происходит переход в другую жизнь»¹³. «Полагали даже, что и в потустороннем мире умирают и через вторичную смерть переходят в еще более высокое состояние блаженства...»¹⁴.

Изобразительные и внеизобразительные планы костюма

У мордовского этноса исторически четко сложились изобразительные (описательные) и внеизобразительные (скульптурные) планы выражения естественной плоскости движения.

В их основе находятся неодинаковые процессы организации и использования пространственных уровней движения. Сам источник движения – костюм – объект диктует разную игру, настроение, характер и способы его достижения.

Предполагается, что появление новых элементов в культуре пластического выражения и ритуальных способах поведения *в рамках изобразительных планов костюма* вызвано постепенным приобретением в символической деятельности человека (фонологические и визуальные комплексы коммуникаций) «симптомов» аналитического значения. Именно экологическая среда ритуального костюма, с одной стороны, выступает новым условием, а с другой – сама создает эти необходимые средства для совершенствования человеческой деятельности в сфере пластического движения. Теперь уже внутри единой группы компонентов пластического мышления (например, в методах «чисто» фонологической среды – песенной, звуковой, голосовой, словесной, декламационной или «чисто» визуальной – танцевальной) можно выделять специфические уровни бытования пластических исполнительских структур. Первое – «описательность» жизнеподобия («что вижу, то и воспроизвожу»), второе – «скульптурность» (значения коммуникативных планов).

«Скульптурность» пластической телесности неразрывно соотносится с задачами анализа человеком обитаемого пространства и формируемой им самой социокультурной действительности через психо-физические структуры реагирования – наблюдение, повторение, запоминание, фиксирование и передача информации. Выделяются и такие механизмы работы психического сознания, как энергия отражения движения. «Скульптурность», в отличие от «описательности» (только изобразительный план действий), проецирует различные стороны жизни *логического образа* (а не только естественного биологического).

Внеизобразительные планы ритуальной одежды позволяют интерпретировать сознание человека как вышедшее за пределы понимания сакрального и неприступного содержания – «табу». Поэтому «манипулирование» процессами психо-физики в актах одевания ритуальной одежды куда более сложное явление

¹² См. : Смирнов И.Н. Мордва : ист.-этнограф. очерк... С. 148.

¹³ Мордва : ист.-этногр. очерк / [соч.] И.Н. Смирнова. (Восточные финны. Т. 1: Приволжская, или болгарская группа : ист.-этногр. очерки; Ч. 2. Мордва). – Отдельный оттиск из X–XII т. – Казань : тип. Императ. ун-та, 1895. – С. 183.

¹⁴ Цит. по : Федянович Т.П. Похоронные и поминальные обряды мордвы... С. 96. См. первоисточник : Арх. Всерос. обществ. организации «Русское географическое общество». – Р. 53. – Оп. 1. – Арх. № 28. В. Орлов. Первоначальные опыты исследования... С. 53–54.

ние, чем кажется на первый взгляд. Так, феномен ритуального панара объединяет в себе как минимум три аспекта языка телесной выразительности, в основе которого лежит мотив «исцеления»: 1) исцеление себя, 2) исцеление пространства и времени, 3) исцеление самих участников моления, следуемые месту события, условиям восприятия окружающей природы, обстоятельствам состояния погоды. Подобное осмысление пространственно-временной и пластической организации телесности можно интерпретировать в искусствоведении как феномен культурного события этноса, растянутого в антропологическом и историческом времени – «безактерские» исполнительские практики¹⁵.

Лирические образы

Поэтическая конструкция обрядовых и ритуальных действий (в том числе похоронных и свадебных причитаний), центральными фигурами которых выступают *естественные природные и материальные (реальные и ирреальные) формы пластического мышления*. Например, многосложная архитектурная структура лирического образа невесты (ее будущая судьба и душевные переживания) нашла воплощение у мордвы эрзи и мокши в причитаниях матери, родственников или подруг, представленных в форме побочного диалогового многоголосия. Невесте всегда помогали причитывать – вайгель максыть («голос падают»).

Маска – фигура или ряженный персонаж

Специально изготавливали для традиционных праздников и употребляли в качестве устрашения, а также игровых (особенно зимних праздниках, сопровождавшихся ритуалами ряжения) форм в виде образов зверей (в национальном фольклоре мордвы широко распространена медвежья, выступавшая в роли покровителя конопля и прядильщиц). Главными особенностями в первой категории значений «масок» является их типичный и условно «неоухотворенный» характер, который постоянно доминирует в драматических интерпретациях и персонажных значениях под воздействием живых фигур (людей). Маски в таком качестве имеют половозрастные особенности – ограничения. Она есть и материальная вещь, и в буквальном смысле выступающая катализатором желания человека обрести в творении особенного семантического мира – *хронотоп*.

Маска – лицо или внешний облик

Предполагает физическое (реальное) обличие. *Основные условия фигуральной* или вещественной среды «маски – фигуры или ряженного персонажа» нельзя применить (или по крайней мере не все из обнаруженных выше качеств) для пространственно-временной конструкции (*размер* – высота, объемы пластической формы выражения движения, *темп* и *скорость* пластического интонирования, *драматургия тембров* и *ритмический колорит* смыслового содержания действий) масок – персонажей.

Мордва

Мордва – древний народ и архогенетический этнос, включающий два крупных субэтноса – эрзя и мокша и обладающий собственным самосознанием, исторической и культурной памятью, этноязыками.

Пластическое мышление (в т.ч. в танце)

Понятие сложное и до сих пор не до конца проясненное. Его основными доминантами являются феномены бытия и сознания, сущности форм времени, пространства и разума, цивилизации и культуры. Они осмысливаются как процессы, формирующие научную и художественную картину мира и определяющие полифоническую целостность человека в мире. Вместе с этим, пластическое мышление выступает очевидным феноменом культуры и понятием, объединяющим различные виды деятельности человека. Можно установить, что пластическое мышление нацелено на результат зрительно-пространственных форм конструирования культурной среды, которые обладают мерой чувственного восприятия. Именно поэтому, с другой стороны, природа данного понятия не объемлема.

В широком осмыслении, пластическое мышление – это устойчивое понятие, артикулирующее основы пластической человеческой «речи» в непрерывном становлении биологических движений. Отсюда «результат членового строения человеческого тела»¹⁶, двигательное и ритмическое различие возможностей, определяемое социальным ритмом, хозяйственными условиями и техникой трудовых процессов. Соответственно, первоначальный мускулатурный характер телу сообщает именно требование двигательного порядка – это свободное проектирование движения, жеста, мимики и т. д. В целом такой выбор фиксации мускулов тела в мышечной памяти человека будет обусловлен антропологической и бытовой функциями со всеми их вытекающими признаками. В этой связи необходимо говорить о *кинетическом* и *синкретическом* качествах мышления. В первом случае, мышление представляет собой функ-

¹⁵ Воронина Н.И., Догорова Н.А. Танцевальная пластика мордвы как феномен портретной визуализации этнографического текста // Известия Самар. науч. центра Рос. академии наук. Т. 17. – № 1. – 2015. – С. 260–265.

¹⁶ Иоффе И. И. Избранное. Часть 1. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления / И. И. Иоффе. – М. : ООО «РАО Говорящая книга», 2010. – С. 49.

циональный комплекс средств действующего человеческого тела, предполагающий слитность и протяженность с трудовыми (в том числе коллективными) процессами. Во втором – синкретическом – недифференцированность способностей, слитность органов чувств и органов движения, речевых и трудовых действий, мышления и поведения, пространственного и временного. И кинетическое, и синкретическое мышление имеют важный практический смысл в культурной истории человечества, но он носит оценку наблюдательности, и не будет считаться активно и актуально направленным с точки зрения художественно-эстетической упорядоченности и функциональной действенности искусства.

В узком (практическо-специальном) осмыслении, пластическое мышление – это единый акт художественно и эстетически ориентированной сферы деятельности человека – творца, содержащий внутри себя дифференцированность художественно-эстетических механизмов и их закономерностей в искусстве танца. Для танца особенно ценно подчеркнуть аспект профессионализации языка тела, а именно рождение «хореографического», т. е. знакового смысла языка пластики как результата проектирования рельефа физического движения, который зависит от визуально-пространственного стиля мышления в искусстве, а не просто от двигательного характера тела. Отсюда пластическое мышление в танце можно различать не только по характеру стиля, но и *по типам*: предметное, образное и орнаментальное, амбивалентное, ментальное, интеллектуальное.

В танце пластическое мышление – это мышление художника в материале, которое формирует многофункциональный (анатомический, физический, психологический, интеллектуальный, трансцендентальный) по свойствам язык тела. С позиции искусствоведческого анализа пластическое мышление обладает многоуровневым характером смыслообразований, поэтому уловить устойчивый характер его центров в пространственно-визуальных и временных искусствах не всегда представляется возможным. Следует намеренно вводить точную дифференциацию исследования: эпохи, художественно-эстетические принципы и механизмы; философская картина мира; авторские концепции (цель); стиль, методы, форма и приемы достижения хореографического знания; структурные изменения и переменные компоненты, используемые в создании хореографической формы (пространство, время, энергия и др.).

Плоскостная ориентация трактованного пространства этнотелесности

В основу развития данной терминологической формулировки положена методология историка искусства М.И. Свидерской. Ученый изучает историю итальянского изобразительного искусства эпохи Возрождения и стремится теоретизировать зоны перспективного (трактованного, т. е. тончайшим образом «рельефно» соотношенного) пространства в плоскостной ориентации (создание глубины и ритмического моделирования движениями, пластикой тел, согласованностью и пропорционированием пластического ритма) мотивов как результата закрепленности архитектурных структур в произведениях указанной эпохи.

Методология Свидерской введена в связи с тем, что многие обрядово-ритуальные практики мордвы в научной литературе имеют описательный характер текстов, однако почти не исследуются в искусствоведческом направлении. Результатом станет «закрепленность» и «прочтение» специфики этномышления, актуализирующего не только культурно-исторические особенности жизнедеятельности мордовского этноса, но и осознание основ физиологического пропорционирования телесности как синтеза пластики и пространственно-временного ритма событий. А именно:

- позволит изучить плоскостную ориентацию телесности через глубину ритмических форм движений и пластики тела.
- выявить «зоны» архитектурного пространства ритуальной образности, которые имеют скрытую динамику развития, как в плоскостном и рельефном соотношении мотивов ритуально-обрядовых действий, так и в содержательном (драматургическом) плане взаимодействия элементов мифопоэтического строя мировоззрения.
- вскрыть метафоричность смыслов этнопластического мышления, подняв их до уровня критического и аналитического дискурса: согласованные и гармонизируемые объекты действий в границах моделирования синкретических процессов древней поэтики.

Психические подсистемы этнопластики

Один из уровней общей психической системы адаптации и языковой работы человеческого сознания. Предполагает едва уловимые рефлексивные действия: переживание, сочувствие, возбуждение, сверхвозбуждение и др., способные достигнуть пластичности тела и движения, а значит стать действительностью языка телесной выразительности. Элементы психической структуры способны вырвать «человекоособь» из естественной среды обитания и «впервые» сделать ее подготовку к пластическим действиям разрозненными состояниями, отрицая рефлексивный опыт сознания как таковой.

Портретная визуализация

Невербальная экспрессия этноповедения этночеловека в наложении нескольких существенных факторов: пространственный строй (окружающей и материальной) среды, содержание пластической и ритуальной образности, позволяющая выделить и обосновать границу, когда из нетанцевальной плоскости действий формируется танцевальная сфера практики, а из человека не танцевального – пластически танцевальный субъект.

Синкретические этнопластические исполнительские структуры

Универсальный язык пластической способности: отчасти фонологический – звуковой (музыкальный, песенный, словесный), отчасти – пространственно-визуальный (телодвижение, жест, мимика, пантомима, пляска). Последнее качество обязывает к гипертрофированному единству (выражение и восприятие) конструирования информативной среды как формы этнокоммуникативной пластической телесной условности.

Позволяют проследить эволюцию танцевального движения от архаического процесса пластикотворчества до формирования его как конкретного средства и условия самостоятельной материальной единицы (состояние, поведение, знак) в семантическом мире произведения искусства.

С метафизической точки зрения древние исполнительские структуры у мордвы можно рассматривать как «безактерские» и «безтеатральные» пространства творчества, потому что компонента аналитического и эстетического мышления во многом еще не носила самостоятельного характера, и долгое время не выделялась в образно-пластическую комплексную среду. Исторически пластические исполнительские структуры неразрывно связаны с культурой обрядов, ритуалов, обычаев; их названиями и типологией, наконец, трансформацией мышления и обусловленностью изменений, происходящих в культурно-историческом времени социума.

Любопытную цепочку эволюции вскрывают процессы обновления языка пластической выразительности, в которых элементы телесной пластики фиксируются (через наблюдение, показ, повторение, запоминание) в мышечной и подсознательной памяти человека, как правило, неосознанно и на генетическом уровне. В чем, собственно, и заключается историческая и теоретическая сущность произрастания феномена эволюции в исполнительских структурах пластического творчества.

Синкретичность элементов театральности в пластических структурах этноисполнительства, с одной стороны, подчеркивается значением *ограниченного доступа к ощущениям внешнего пространства* (здесь не важно, о каком конкретно жанре исполнительства идет речь: вокальное, музыкальное, танцевальное, инструментальное и т. д.), а с другой – глубокое концентрирование исполнителем этого «не обозреваемого» пространства в самом себе.

Скульптурные образы

Один из языковых уровней этнопластической культуры мышления, в котором тело и движение образуют связь с обрядово-ритуальными (в некоторых случаях культовыми) действиями и мифотворчеством.

Общими характерными элементами «скульптурных» образов в контексте ритуализированного смысла пластических действий является некая «зона» действия, устанавливаемая членами древнего общества как граница между осознанным «контролированием» собственного поведения и «безконтрольностью» телесной организации пространства. Примеры такого качества естествоповедения могут быть отделены друг от друга большими промежутками не только культурного и социального времени, но и дисциплиной этических норм. Однако здесь речь заходит не столько о символическом значении «оригинальных» плясок, которые, трансформировавшись согласно историческим требованиям социальной среды, приняли формы народной забавы, сколько об очевидности сложения некоторых элементов поведенческих действий в этнокультурную двигательную способность тела – пластическое движение 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 языкового строя изображения поверхности. Культурная структура исполнительского стиля выражалась при помощи смысловой и символической связи движения со свободной пластикой языка тела. Некоторые аутентичные этнокомпозиции строятся на убедительном и несколько вызывающем «эротичном» подтексте, а также спонтанности пластического изображения в форме грубых и «соблазнительных» движений.

Содержание пространственного и пластического строя этномышления

Своеобразная конструктивность форм и средств этнопознания, а также объективных смысловых значений пластической телесности, которые способны стать ощутительной действительностью языка визуального ряда пространства-времени. Содержание пространственного и пластического строя

этномышления достигается в процессе праархитектурных действий человека в условиях формируемого им же самим окружающего и материального пространства.

Важная категория праархитектурных значений «старого» мира – это земляные знаки – «обереги», выполняемые в различных зонах на поверхности почвы. Данные действия у мордвы сохранились в составленных свидетельствах у многих историков и этнографов. В частности, М.Т. Маркелов приводит пример, когда девушки впрягались в полночь (двенадцать часов ночи) в старую соху и опахивали село (схожий обряд был у русских и чувашей), делая *вокруг* него борозду. Чтобы не допустить заразу в село, заставляли молодую девицу спрясть суровых ниток, которыми *троекратно обносили границы* поселения. Магическое значение придавалось *кругу*, который чертился сохой или делался нитками, и чистоте молодого тела.

Естественная окружающая среда – небо, ветер, воздух, вода, почва, животный и растительный мир диктовали древнему мордвину собственную выразительную плоскость в конструировании и восприятии элементов визуально-пространственного строя. Он выражался в наложении на генетическую память (включая вкусовые качества и запахи) и пластическую линию фиксации объектов (в том числе и эмоционального состояния, и ощущения) синтетических (зрительных и сенсорных) комплексов физико-метеорологического измерения – «тепло / холод», «влажность / сухость», «твердость / мягкость / сыпучесть» явлений.

Танцевальная лексика мордвы

Выразительная форма языка тела и движений. В пространстве этноса мордвы ведет летоисчисление от первоначал трансформации уникального ритмического стиля и рифмосложения строфы, специфики песенного и инструментального контрапункта (включая традиции костюмного комплекса и его звучащих элементов), характерных для этнопсихологических структур восприятия, воображения, памяти и этнопластического «видения» в целом.

Телесная нефункциональность

Предполагает вполне самостоятельную эстетическую категорию *персонажей* – *ликов* (частично она выделена в сфере похоронной обрядности), которая относится к молянам или праздничной обрядности у мордвы, приуроченной к различным сезонным циклам года (например, Святки, Троица, Пасха и др.). В данном случае следует проследить антропологическую связь театральности в создании архитектурной конструкции ритуальной образности, когда обнаженная человеческая фигура в таком качестве измерения пластического тела: не только «маска» (фантастическое существо или тотем), но и отсутствие всякого разумения биологического процесса «пола» (физическая нагота), становится главным объектом пластической визуализации – «телесная нефункциональность».

Относительная самостоятельность объектов персонажного измерения данной группы построена у мордвы на совершении ритуальных (в том числе и магических форм) действий, представляющих непрерывную цепочку мировосприятия во взаимосвязи этногенетических способностей как цельности физических и духовных ощущений. В исторической основе языка «безактерских» исполнительских структур лежат все те же требования «праэстетического» восприятия природных образов. Мордва, как и многие другие народы, приурочила все ритуальные формы обрядовых практик (кормление и почитание богов, поклонение явлениям природы) к тем временам года, когда благоволение или неблаговоление со стороны ирреальных сил было способно продуцировать половую потенцию человека и существенно влиять на результаты земледельческих работ («Вель озкс»). В данном контексте пластическую телесность можно рассматривать как бесконечно длящийся процесс своеобразной истории «физических опытов» – тело, время и пространство.

В отличие от символической значимости многослойной «плоти» костюма – «закрывание» и «маскирование» тела человека, в ряду обрядовых действий данной архитектурной группы особый ритуализированный смысл имеет телесная нагота, распущенные (а не заплетенные в несколько кос по свадебному обычаю) волосы, босые ноги, свободные и распоясанные от узлов одежды. Наиболее часто соотносимые между собой идеи плодородия и ритуальная магия, также находят свое выражение в масках и объектах пластической скульптурности тела с элементами его обнаженности. Причем в одних сезонных обрядах предусматривается обязательное одевание маски на лицо (Рождественские персонажи и Покров баба), а в других – только костюмирование без «маскировки» лиц (Весна и Пасха). Например, большую часть обрядов (молянов) «наготы» составляют пластические исполнительские группы, в которых идея коллективных композиций воссоздавалась массовой толпой участников: «Посев льна», «Изгнание саранчи» и др.

Фактурные образы

Один из языковых уровней этнопластической культуры мышления, в котором ум, тело и движение представляют единство процесса этнохудожественности, ведущего свое начало от традиции пластической костюмной и масочной истории человека.

С одной стороны, заключаются в познании языка пластики как внешней формы и физической рефлексии, а с другой – смыслотворящего пространства, в рамках которого только и возможно рождение этнопластических мотивов «театральности» и собственно элементов театрализации культурной среды. Лишь благодаря такому сочетанию статических видов регулярностей, которые соответствуют субъективно понятному смыслу культурного и эстетического действия, можно вычленил дополнительные способности этноповедения и закономерности древних исполнительских стилей для этнотанца мордвы – становление характерности и игровой (сюжетной) действенности.

Фольклорный период

Накопленный в результате культурно-исторической социализации общества художественный опыт этнопластических традиций позволил обозначить в работе новое качество антропологических средств мышления как будущего материала свойств языка и «программы» театральности – «фольклорный период». Это определенный исторический этап (или уровень) формирования архаического художественного текста языческого образца. Его отличительными особенностями являются: способность адаптироваться в бытовой и окружающей среде человека, создавать новые конфигурации элементов пластического мышления (например, переход акустических средств мышления в оптические и наоборот), не разрушая границы ментальной пространственности восприятия. Свойственный всем традиционным народным культурам этот уровень познания сфокусировал в себе естественные фазы стадийности и отражения коммуникативной условности пластических текстов и их мотивов – жизне- и бытоподобие.

Физическая подсистема

Существование *тела физического* есть непосредственно знаковая граница. Здесь происходит одновременное биологическое рождение и последующее, обусловленное естественными «ритмами» социальной эволюции культуры, «сворачивание» смыслового кода телесности. Последнее, не всегда может послужить твердой основой для выделения сущности физиологической.

Физиологическое тело

Способно сосуществовать параллельно с его биологическими и физическими показателями. Однако в отличие от них, физиологическое тело – это всегда «нормативное» тело и именно оно имеет отношение к танцу и танцевальным процессам. Являясь естественным результатом мышления социальной культуры, физиологическое тело одновременно выступает и продуктом внешней формы искусства, и воплощением личности человека. Поэтому, рассуждая с позиции «предназначения» человека, антропологические смыслы телесности не всегда могут совпадать с его личностным ростом. А, соответственно, на определенном этапе культурной эволюции, специфике развития физиологического тела следует искать уже не в общей антропологии, а в ее автономных (нормативных) разделах, исследующих области человека с определенными психофизическими ориентированными способностями (спорт, гимнастика, танец, балет и мн. др.).

Функциональность костюмных композиций

Рассматривается как очередная цепочка эволюции в создании визуального ряда *природных образов* и *образов костюмной плоти*, способная воссоздавать самостоятельную драматическую тему – «безактерское» действие. Это такая стадия острого драматизма в развитии древних исполнительских структур, в границах которой «костюм» становится автономным пластическим образом совершенно иного психологического порядка и эстетического наполнения, чем просто защита тела. Костюм как определенная функциональная разновидность языка есть не только средство, но и «посредник» мышления, примыкающий к определенному типу визуализации и выражаемый в образно-знаковой форме.

Например, у мордвы-мокши к особым ошутительным средствам и способам создания персонажной визуализирующей функциональности: *не обман, а выразительность иллюзии*, можно отнести конструкцию пластического комплекса «вельхтерда» (парадное свадебное полотно, которым укрывали голову невесты). Иногда покрывало накидывали на свадебную кибитку – *он ава*, если таковая специально сооружалась. Он ава была характерна для районов Саранского уезда и ряда сел Симбирского уезда конца XIX в. Однако пойдем в искусствоведческом методе анализа от обратного. Не от функциональности геометрического мотива вельхтерда, а от специфики психофизических процессов, которые постоянно варьируются и видоизменяются в пластической структуре исполнительских действий человека в сторону: а) архитектурного плана смещения ритмов композиции и б) создания образных противоположностей в пространстве. Прежде всего, среди широкого круга пространственных аспектов атрибутирования, вельхтерда несет в себе действенную семантическую «звучность». Оно (покрывало) раскрывает материальность интонационного (цвет, линии, идеи, колорит движения, действия) смысла через символически закодированное в ритмических знаках со-

держание текста. Внутри «покрывала – фигуры» находится другой «персонаж», и, он в данном случае тоже является фигурой, которая помогает вельхтерда обрести свою завершенную смысловую концепцию. Эту позицию можно отнести к укрупненному плану восприятия масштабов «зримой» картины. Ведь персонаж – фигура, находящийся внутри «маски» (покрывало), сообщает ей определенное передвижение в обыгрывании пространства. Наконец, являя собой внешнюю мотивацию и специфику способов ритмического восприятия жизни через передачу символических и защитных свойств элементов костюма (первоначально – это свадебный оберег, а вторично – покрывало для детской колыбели), можно считать, что в материальном измерении окружающей действительности, вельхтерда заключает собой своеобразный магический круг. Этот круг начинается от ритмов окружающей природы (символы орнамента), биологических (половозрастные факторы взросления – напряжения, психологического и эстетического отражения) и социальных форм жизни (оберег, защита, отгоняние) до «акта» творения нового рождения человеческого рода.

Художественность элементов в биомеханической структуре телесно выражаемых действий

В пространстве мордовского этноса художественность элементов, рассматриваемая в биомеханической структуре телесно выражаемых действий, имеет отношение к общим (традиционным) особенностям евразийских стилей исполнительских культур. Вместе с тем она неотделима от географии аналитических значений: приобретения и осознания отдельных составляющих, запоминаемых и фиксируемых человеком в собственной (биологической, физической, психической, эмоциональной, чувственной, мышечной) естественной памяти и создаваемой (механической и социальной) этнокоммуникативной условности. Благодаря органичному сочетанию и согласованному действию элементов костно-мышечной рефлексии, мордвину удается проработать особые уровни психического сознания в резервах биомеханической схемы. В первую очередь речь идет о создании особого вида аналитической и физической энергии – как энергии концентрирования и отражения телесного пластического движения. С помощью последней проецируются различные стороны жизни *логического образа*, проявляемые в специфических формах «отношения» к окружающей действительности (гнев, радость, страх, боль, опустошение и мн. др.).

Эстетическая составляющая языка тела

Есть ориентированность языка «мыслящего тела», которое специфицируется и проявляется в своем конкретном существовании как художественность ритмопластического развития и функционирования телесного движения. Это означает, что без дополнительных функций рефлексивной и координационной работы мускульных и нервных анализаторов, вообще не возможна интеллектуальная по степени воспроизводства работа физического тела в танце. Этот фоновый баланс достигается за счет «наработанности» мышечного *танцевального* тонуса (ставшего второй естественной природой для танцовщика). При таком качестве осознанной физиологической типичности уже мыслящее (а не биологическое или только физическое) тело руководит анатомо / физико / математической и геометрической логикой движения. Тогда как сама по себе пластика, существующая в естественной среде *события* и рождаемая механической рефлексией¹⁷ действ, ничего не означает и не выражает с точки зрения специфических рецепторных ощущений, необходимых для создания внешне-телесного состояния танцевально-пластического человека.

Эстетическая (физиологическая) подсистема

В *эстетическом* же значении появляется *физиологическое качество* (мера) пластической танцевальности, которое объединяет в единое целое психические и физические структуры, ритм и биомеханику, внутренние и внешние характеристики протекания телесного движения во времени и пространстве. Такое особое существование пластического (танцевального) движения в антропологических и психических проявлениях телесности требует, с одной стороны, реально представленное физическое тело, а с другой – *внешнетелесное*, сменяющее внутреннее единство человека иной согласованностью и равномерностью измерений, связанных с внешней выразительно-пластической реальностью (физиологически мыслящее тело). Более того, именно физиологическое тело способно достичь сущностного основания бытия как значения произведения искусства в семантическом мире.

Этномодель пластического мышления

Имеет важное доминирующее значение в пределах внешних и внутренних механизмов функционирования исторических эпох. Помимо базовых элементов формирования этноса (антропология, история, геогра-

¹⁷ Догорова Н.А. Язык танца как феномен символической деятельности // Известия Самар. науч. центра Рос. академии наук. Т. 17, № 1. – 2015. – С. 265–269.

фия, культура, психология), подчеркнем значение *этнокомпозиционной составляющей пластического пространства*. Это традиционно присущие культурному творчеству образно-выразительные основы пластики: вербальные, фонологические (голосовые, звуковые, музыкальные), визуальные и гипертрофированные (смешанные этноисполнительские основы действий). Танец, имея «чисто» визуальные способы воплощения и восприятия, сопряжен с различными временными (музыка, звук, слово) и пространственными (архитектура, драма, живопись, скульптура) видами деятельности человека в границах пластической реализации условной среды. Исходя из этого, *этнопластическая модель мышления* позволяет шире взглянуть на проблему происхождения языка телесной выразительности. В этнографическом контексте изучения древних культурных текстов построение композиционного пространства разрабатывается как физический и временной феномен *ритмического языка-основы*, во многом соответствующий биологическим ритмам самой жизни. Тогда как функциональная недифференцированность творческих способностей приводит к гипертрофированным формам создания *семантики* этнопластики как продукта пластическо-аналитического и интеллектуального процесса мышления (хотя надо отметить, что формирование творческих способностей не всегда прямо зависит от последнего фактора).

Этнопластическая деформация

«Деформация» есть процесс изменения «физической» формы и состояния явлений предметной среды, например сжатие, расширение, плотность, газо- и жидкообразность, а соответственно и изменение способов их предназначения, и функциональности.

Деформация этнопластическая – понятие условное. Оно введено с той целью, чтобы обозначить не столько общие или конкретные изменения этнопластики, сколько выявить точную «меру» – границы и динамику протекания двигательной активности тела в этнопластическом пределе языка танцевальности. Под деформацией автор понимает: во-первых, обнаружение константных величин психофизического склада, согласно которым узнаются первичные (базовые) признаки принадлежности элементов «техники» танцевальной структуры, неотъемлемые от контекста этнического «безактерского» театра (мимика, жесты, пластика тела, поступь, манера стояния и передвижения и др.). Во-вторых, измерение одних и тех же константных величин, но в наложении их на материальность явлений жизненного цикла человека, в частности, происходящих под воздействием процессов ритуализации внутреннего и внешнего быта. В-третьих, определение качества эстетических параметров (конструирование движущейся перспективы в пластической композиции) для приобретения новых «сил» способности, как во внешней мотивации действий, так и во внешней форме объемов пластики тела. Такая завершенность соединений придает танцевальной структуре исходную архитектурную целостность и функциональность. Кроме этого, в изучении феномена этнопластической «деформации» необходимо актуализировать «чистоту» познания и разведения границ антропологического, этнографического и эстетического смысла значений, лежащих в основе становления языковых средств этнического танца. В виду этого и был определен вектор научного поиска: от «пластической телесности» к «языку пластической выразительности».

Этнопластический код

Чередование историко-этнографических и антропологических условий формирования экологической среды этноса. Особенно значимыми для потенциала *культурных границ творчества* оказываются:

- *контактные связи* (исторически известно, что мордва значительно поправила свое промышленное и экономическое хозяйство наиболее активно во взаимодействии с русскими общинами).
- *развитые орудия труда* (особенно земледельческие) сказались и на «технологии» новых способов и навыков эстетического качества освоения пластических ремесел. Это такие нравственно-воспитательные ценности этнохудожественного мастерства, как: изготовление различных ювелирных украшений, рукоделие, вышивание, плетение, перебирание, окрашивание, вырезание, глиняное мастерство и многие другие.
- *ручная работа* способствовала развитию моторики более сложных видов пластической исполнительской деятельности, например: визуальной, слуховой, голосовой, а также мышечной памяти.

Этнопластическое мышление

Многосложное и многоуровневое явление. Этнопластическое мышление с позиций междисциплинарной и интегративной сущности понятия «творчество», произрастает из качества специфики и конкретных форм культурно-исторической деятельности этноса.

Сфокусировало на себе разные «программы» способов и задач пластического этноисполнительства – подражание, имитирование, переживание, одухотворение и т. д.

Как понятие является одним из направлений и неотъемлемой частью пластического мышления. Оно набирает обороты в теории различных видов искусств (живопись, скульптура, архитектура, кино), но продолжает оставаться мало разработанным и не типологизированным в хореографии.

Этнопластическое мышление как понятие апеллирует к антропо-биологическим, географическим и культурно-историческим факторам развития определенного этноса. В своем конкретном существовании эт-

номышление признается проекцией реального исторического развития этноса, которое способно функционировать на основе традиций глубокой древности, а также различных ментальных ценностей и культурных установок самосознания. Специфицируемость плоскости пластического мышления зависит от социокультурного контекста и может проявляться по-разному. **Этнопластическое мышление** есть всегда динамический процесс соматического бытия (ценности самого тела) человека в его взаимоотношениях с разумом, безотносительно к классической завершенности видов и типов пластического мышления. Это всегда «более» или «менее» ориентированно выраженные антропологические основания в практике творческих способностей или значений творческой деятельности: что-то вижу, а что-то не вижу, что слышу и запоминаю, а что-то не слышу, что-то чувствую и воспринимаю, а что-то не ощущаю из реальной и окружающей действительности. Отсюда что-то из физической жизни воздействует, а другое диктуется мыслительными процессами восприятия и понимания.

В процессе становления пластического мышления мордвы выделились действующие методы научения и погружения в психоэмоциональную сферу (возбуждение, эмоция, впечатление, проживание моментов переживания и др.), которые и стали постоянными проводниками – обстоятельствами «навязанного ритма энергии», отличными от «средне-нормального» состояния психики и сознания этночеловека.

Функционирование эластического мышления в области творческой двигательной способности связано с практикой конкретных жизненных ресурсов, генезисом физических типов и морфологией природных данных, при которых происходит становление ближайшего пространства тела (природная основа) и телесности (интеграционные процессы информационных взаимодействий: совокупность опыта сознательных и бессознательных, комбинации биологических и духовных, социальных и культурных качеств) этночеловека. Постепенно, выходя из ограниченной сферы жизне-и бытоподобия, антропологические основы мышления обращаются к *телесной изоляции* человека – человека этнопластического. На данном этапе исследования важно учитывать не только антропобиологическую составляющую в художественно-эстетическом пересечении тела и мышления, но и ментальную границу и основу (*идеи, образы, эталоны*) этнопластического в мышлении: то, что является смыслом пластического и танцевального для одного этноса, может быть лишённым этого смысла в объектах «исчислимости» у другого.

Этнопластическое мышление в сфере танца

Информативная система взаимодействия психофизических уровней (внутреннего и внешнего, биологического, антропологического, социального, культурного, умственного) бытия в пространстве этночеловека, образующая целостную связь между телесностью (приобретаемые качества, а также комплексы опыта и явлений из окружающего, практического и духовного мира человека) и физиолого-ритмическими функциями языка человеческой пластики.

Этнопластические танцевальные структуры

Условно понимаются как внешнетелесные функциональные (зрительно-пространственные и ритмические) формы древних исполнительских практик, которые образовались в текстах ритуальных и обрядовых действий, теологических воззрениях и мифотворческой природе явлений, а также бытовой, социальной, материальной и духовной среде обитания мордвина.

Элементами пластических танцевальных структур являются жест, мимика, пантомима, позы, телоположения и мн. др. жанровые элементы древней плясовой культуры, которые выступают закономерными носителями этнопластической модели мышления и одной из опосредованных компонент этого творческого процесса.

Языковая сущность физиологического тела

Сущность языка *физиологического тела* в танце двойственна. В отличие от физической и биологической «данности», она (сущность языкового выражения) имеет обособленное дополнительное предназначение – продолжать создавать в «противоположность» природе и социуму не известную до этого реальность – художественное пространство и время. Иными словами языковая сущность физиологического тела способна трансформироваться в произведение искусств и быть авторским танцевальным повествованием или личным «высказыванием» художника.

Языковой строй этнопластической коммуникации

В совокупности со спецификой ландшафтообразования, а также сферами взаимодействия человека и природы у мордвы сложился весьма широкий жанровый диапазон языкового строя элементов пластической коммуникации. От конкретных телесно функциональных (обрядовых и драматически ритуализированных) до «телесно нефункциональных» (этот термин в аспекте проблематики «культурный маркер» (одежда, функция) прорабатывает исследователь М. Маерчик) – «шаман-

низм» (медитативные пластические средства игры) и несвязанных с определенностью биологических процессов пола – «травести». В недрах архаичной культуры мордвы можно выделить близкие характеру *театральности аутентичной* такие антропологические формы этноисполнительства как: «имитативность», «стихийность», «иллюстративность», «представление», «показ», «игра», «действенность», «переживание» и мн. др. Рассматриваемые в данном исследовательском ключе понятия могут быть справедливо соотнесены как со сферой древней поэтики мордвы, так и с мыслительными процессами отдельных телесных опытов и экспериментов представленческой природы этнотворчества.