

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.33>

Гулая Татьяна Николаевна, Кинякина Людмила Викторовна

[Возрождение древних традиций мордвы в современных формах культуры \(на примере обрядового праздника "Тейтерень пия кудо"\)](#)

В статье рассматривается древний мокшанско-эрзянский обрядовый праздник "Тейтерень пия кудо" ("Девичий дом пива"), а также его возрождение в современной музыкальной культуре Мордовии на примере сценария массового народного праздника В. С. Брыжинского и одноименной вокально-хореографической сюиты Г. Г. Вдовина. Анализируются тематика, форма проведения и музыкальное содержание аутентичного действия, а также степень его переосмысления в перечисленных произведениях. Несмотря на бережное отношение к образцам народного творчества, каждый из авторов привнес в произведения свое видение старинной народной традиции.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/4/33.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 4. С. 160-166. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/4/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.072.2(=511.152)

Дата поступления рукописи: 25.02.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.33>

В статье рассматривается древний мокшанско-эрзянский обрядовый праздник «Тейтерень пия кудо» («Девичий дом пива»), а также его возрождение в современной музыкальной культуре Мордовии на примере сценария массового народного праздника В. С. Брыжинского и одноименной вокально-хореографической сюиты Г. Г. Вдовина. Анализируются тематика, форма проведения и музыкальное содержание аутентичного действия, а также степень его переосмысления в перечисленных произведениях. Несмотря на бережное отношение к образцам народного творчества, каждый из авторов привнес в произведения свое видение старинной народной традиции.

Ключевые слова и фразы: народный театр мордвы; сценарий народного представления; вокально-хореографическая сюита; «Тейтерень пия кудо»; Василий Сергеевич Брыжинский; Гавриил Григорьевич Вдовин; сохранение народной культуры.

Гулая Татьяна Николаевна, к. культ., доц.

Кинякина Людмила Викторовна, к. иск.

*Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва, г. Саранск
tngulay@mail.ru; vesta.klv@yandex.ru*

Возрождение древних традиций мордвы в современных формах культуры (на примере обрядового праздника «Тейтерень пия кудо»)

Статья посвящена воплощению идеи мордовского обрядового праздника «Тейтерень пия кудо» («Девичий дом пива»), некогда представлявшего собой масштабное театрализованное музыкальное действие, в современных формах культуры. Речь идет о двух одноименных произведениях: сценарии массового народного представления В. С. Брыжинского, критика и драматурга, одного из ведущих исследователей народного театра мордвы, и вокально-хореографической сюите мордовского композитора Г. Г. Вдовина. **Актуальность** данного исследования обусловлена тем, что традиция этого оптимистичного жизнеутверждающего праздника активно бытовала до 20-х годов XX века и полностью прервалась в 50-е годы вместе с организацией в Мордовии объединенных колхозных хозяйств. Изучение имеющихся в настоящее время материалов о не бытующем ныне обряде, а также вариантов его реконструкции современными деятелями искусства отвечает задаче сохранения древних образцов народной культуры.

Научную новизну статьи определяет ракурс исследуемой в ней проблемы – переосмысление древней народной традиции на примерах ее реконструкции в современных формах культуры. На сегодняшний день в научной литературе существует лишь несколько исследований похожей тематики, но все они посвящены иным аспектам изучаемого вопроса. В основном это историко-искусствоведческая информация, касающаяся мордовского обряда-праздника «Тейтерень пия кудо» («Девичий дом пива»). К примеру, в антологии «Духовное наследие народов Поволжья» представлено поэтапное описание обряда, сделанное собирателем мордовского музыкального фольклора М. И. Чувашёвым [14], и приведены фольклорные тексты песен, традиционно исполнявшихся во время обряда. Аналогичный подход использован в статье исследователя мордовской народной культуры А. Д. Шуляева [15], но в отличие от предыдущего автора Шуляев представляет более сжатое, концентрированное описание масштабного народного праздника. В статье филолога Ю. Г. Антонова это календарно-обрядовое действие рассмотрено с точки зрения народной драматургии [1]. В данной статье впервые проведено исследование сценария Брыжинского и сюиты Вдовина на предмет авторских трансформаций формы и содержания народного обряда, а также впервые применен сравнительный анализ авторских мелодий Вдовина с аутентичными напевами песен, тексты которых послужили основой для хоровых миниатюр.

Таким образом, авторы ставят **целью** выявление степени трансформации мордовского народного праздника «Тейтерень пия кудо» в современных формах культуры. Для достижения поставленной цели определены следующие **задачи**: 1) рассмотреть структуру и содержание народного обряда в период его бытования в традиции по имеющимся в настоящее время данным; 2) проанализировать сценарий народного представления, созданный Брыжинским, выявить изменения формы и содержания праздника, которые привнес автор; 3) проследить степень трансформации обряда на примере вокально-хореографической сюиты Вдовина, созданной на основе сценария Брыжинского. Соответственно решению поставленных задач статья условно подразделяется на три части. В процессе анализа авторских произведений мы отталкивались от их соответствия временным рамкам обряда, ходу обрядового действия, его содержанию и музыкальному оформлению.

Л. Б. Бояркина отмечает, что «Девичий дом пива» просуществовал у мордвы до 20-х годов XX века, после чего «часть приуроченных к нему песен и наигрышей стала исполняться вне породивших их обрядов, перешла в разряд необрядовой лирики» [5, с. 411]. Для послереволюционного периода в целом характерен процесс трансформации народной культуры, который привел к исчезновению целых пластов традиционных песен. Коллективизация и создание крупных колхозов окончательно подорвали «прежние формы хозяйствования и связанные с ними духовные традиции», – пишет Н. Е. Булычева [8, с. 17]. В период активного бытования праздник

приручивался к завершению полевых работ и проводился в начале октября в течение одной или двух недель. Девушки, достигшие к этому времени брачного возраста, собирали со всего села продукты и деньги и нанимали специальный дом, где проводилось обрядовое действо. В качестве угощения готовился национальный напиток «пуре», а также блины и пироги. Обряд пронизан духом своеобразной женской инициации и призван продемонстрировать «знаковость взрослости и переход во взрослые члены общества» [15, с. 11]. Этим объясняются трудовые и свадебные игры, традиционно составлявшие важную часть праздничной церемонии. Смену социального статуса символизировал также ритуал переодеваний и пародирования, который привносил в обрядовое действо элементы карнавальности. Ю. Г. Антонов усматривает связь данного праздника мордвы с пережитками «глубокой старины, когда женщина занимала главенствующее положение» [1, с. 324].

В. С. Брыжинский пишет, что «праздник “Дом девичьего пива” проводился повсеместно в селах Самарской, Оренбургской, Пензенской, Нижегородской, Симбирской губерний» [7, с. 310]. Наиболее полное описание традиционного действия сделал в 1964 году собиратель мордовских народных песен, педагог по образованию М. И. Чувашёв. Согласно Чувашёву, обряд имел несколько эрзянских вариантов названий: «Тейтерень пия» («Девичье пиво»), «Тейтерень пиянь кудо» («Девичий дом пива»), «Тейтерень кудо» («Девичий дом»); а также мокшанский вариант «Стирень кудо» («Девичий дом»). Но в некоторых селах «этот праздник мог называться и киштема-морамо кудо – дом песен и плясок» [14, с. 29]. Для его организации и проведения выбирали двух бойких веселых девушек, часто похожих друг на друга внешне, которых называли «отоманки» или «андямот». Поверх рубашки и праздничного «покая» отоманки надевали черный кафтан с кушаком, на голову – разукрашенную войлочную шляпу, а в руки брали ногайку. Перед открытием праздника, которое приручивалось к воскресенью, в выбранный заранее дом привозили сваренную брагу (пия) и продукты для питания девушек и угощения гостей, которые собирали всем селом. После благословения стариков отоманки на конях выезжали за околицу, обращались к Норов-аве (богине урожая) и Комулянь-аве (богине хмеля и веселья), а затем объезжали все дома, приглашая жителей села «славить девичью брагу».

В первый день в дом приходили только старики, которых угощали блюдами из курицы, кашей и брагой. После сытного угощения начинались пляски, в которых старые люди охотно принимали участие, и пение песен, в основном семейно-бытовых: «Утянь Катя» («Утина Катюша»), «Ашо утка» («Белая утица») и других. Старики часто просили спеть исторические песни «Тюштя» («Тюштя») или «Сыре ракша» (Старая лошадь), которые девушки разучивали заранее. Второй день был посвящен матерям и старшим невесткам девушек. Так же, как и стариков накануне, их встречали веселой плясовой, но в этот день звучали песни о женской доле и бытовых проблемах. Затем в праздничный дом приходила молодежь с плясовыми и частушками, тематика которых была связана с заботами об урожае. «Так, в песнях и плясках, играх и забавах поэтизировались каждодневные нужды быта мордвы, выражалась ее мечта о благополучии и счастье. Вот почему забота о хлебе никого не покидала даже в разгар веселья», – отмечает Чувашёв [Там же, с. 22]. Важной частью обряда было также разыгрывание свадебных церемоний.

Во время проведения праздника отоманки старались поддерживать порядок, постоянно держа в руках ногайки как особый символ власти (неприятности иногда доставляли подвыпившие парни). Гости приходили два раза в день: днем и вечером. Дневные развлечения предназначались для стариков, женщин и детей, вечернее время отводилось молодежи. Если праздничным визитам мешала непогода, девушки устраивали посиделки, коротая время за вышивкой и лирическими песнями, а также разучивали причитания невесты (урнемат). Когда празднества подходили к концу, отоманки вновь выезжали на конях в село, приглашая стариков на прощальный вечер.

В 1983 году Василий Сергеевич Брыжинский, используя собранный Чувашёвым фольклорный материал о празднике «Тейтерень пия кудо», написал сценарий одноименного массового народного представления. Сценические условия потребовали сокращения продолжительного народного обряда, поэтому автор счел необходимым сжать его временные рамки и оставить для современного варианта зрелища наиболее интересные игровые и песенные номера. Представление включает несколько частей: открытие праздника, сцена с Покров Бабой, молодежное гуляние, разыгрывание свадьбы и хоровод с ржаными и пшеничными снопами. Состав действующих лиц соответствует традиции: две отоманки – Андямо, старики и старухи, парни и девушки, музыканты, Покров Баба, Медведь, Казаки и участники свадебной игры. Таким образом, в целом автор сценария не вносит существенных изменений в ход обряда и его содержание, сохраняя его главные события, но основные «дни» празднества проходят на сцене в рамках условного времени.

Сцена открытия, сопровождаемая традиционной застольной песней «Козонь чачнесь, комолявкась?» («Где родилась, матушка-хмелинушка?»), начинается с благословения стариков на проведение праздника, поклонения Нороваве, покровительнице полей и плодородия, Хмелиной матушке, или Комоляве – богине хмеля и пиршества, и приглашения жителей села. Затем в пространстве сцены открывается богато убранный стол с яствами и брагой, музыканты садятся на скамеечки и аккомпанируют девичьему пению. Широкая мелодия песни «Косо, косо паро Домна тев теи?» («Где, где хорошая Домна рукодельем занята?») сменяется озорным плясовым напевом «Дель-дель, дель-дер, деролель!» в исполнении девушек-Андямот, которые приглашают на пир и веселье, а также напоминают гостям о небольших подарках. Старики, отведавшие браги, поют застольную песню «Аволинь симне мон винадо» («Не пил бы я вина»), которая также заканчивается веселым переплясом стариков и девушек. Старики признают, что им не удалось «переплясать» молодых, и удаляются, поблагодарив девушек за угощение и веселье.

Вторая сцена начинается с объявления Казаков о приходе бабушек, матерей и снох, которые угощаются брагой и другими блюдами, которые готовили накануне девушки. Этот вечер посвящен проверке готовности девушек к ручному труду, поэтому в центре внимания оказывается Покров Баба – традиционный персонаж, появившийся для того, чтобы проверить качество девичьих вышивок и загадать им сложные загадки. После загадки о льне звучит традиционная трудовая песня «Лен» о выращивании и выделке этой популярной у мордвы культуры, а девушки движениями «воспроизводят весь процесс по обработке льна, начиная с посева» [7, с. 324]. После ухода женщин слышатся наигрыши, исполняемые на мордовском инструменте нюди (две скрепленные между собой тростниковые трубки), а также гармонь и балалайка. Пространство сцены освобождается для молодежных игр и плясок.

Казаки объявляют о начале третьего «дня» гуляний, затем Андямот опять поют веселые куплеты «Дер-дер-деролель», приглашая парней и девушек к богатому столу. Звучат частушки – излюбленный песенный жанр молодежи, наполненный искрометным юмором, после чего одна из Андямот предлагает разыграть импровизированную свадьбу – основное событие четвертого дня. «Девушка-невеста» исполняет традиционные причитания, прощаясь с родным домом, отцом и матерью. Это становится своеобразной проверкой готовности к свадебной церемонии и знания необходимого песенного репертуара. Далее разыгрываются традиционный выкуп невесты, свадебный поезд, встреча молодой пары родителями «жениха» и постоянным участником мордовских свадебных обрядов Овто – переодетым Медведем. После этого молодых провожают в «дом», и на этом молодежный вечер, представляющий собой «репетицию» свадебного действия, заканчивается.

На сцене появляется Пастух со «стадом» овец и коров, которых имитирует часть участников игры, держа в руках картонные головы животных, насаженные на палки. Звучит приглашение к хороводу, который заводят девушки. К ним постепенно присоединяются другие участники, у каждого в руках небольшие снопы ржи и пшеницы. Из-за кулис появляются старик и старуха. В руках старика большой ржаной сноп, имитирующий мужскую фигуру – «символический образ плодородия земли по ее мужской линии. Старуха выносит накрытый шелковой фатой большой просяной сноп – символ плодородия земли по женской линии» [Там же, с. 336]. Большие снопы, изображающие молодоженов, ставятся в центре сцены, вокруг них продолжают водить хоровод участники с маленькими снопами. Затем, выстроившись в один ряд по центру сцены, все поют песню «Где уродилась, мать-хмелинушка?», с которой начиналось праздничное действие, после чего участники постепенно уходят со сцены, держа над головой свои снопы. Традиционная мордовская застольная песня о хмеле выбрана Брыжинским для открытия и завершения представления неслучайно. В мордовской народной культуре хмель выступает символом веселья, любви и, в то же время, силы, мужской дружбы.

В приложении к сценарию даны напевы и тексты песен, которые автор вводит в действие и которые чаще всего исполнялись на этом празднике. Безусловно, в традиции имелись территориальные различия в репертуаре, но были также песни, которые звучали в большинстве районов и сел: «Аволинь симне мон винадо», «Лен», «Козонь чачнесь, комолявкась», «Косо, косо паро Домна тев теи?» и другие известные образцы с аутентичными напевами. На основании этого мы можем утверждать, что музыкальная сторона обряда оставлена автором сценария без изменения, так как песни, использованные в ходе сценического действия, соответствуют традиции.

На основе сценария Брыжинского в 1985 году Гавриил Григорьевич Вдовин создал вокально-хореографическую сюиту «Тейтерень пия кудо» («Дом девичьего пива»). Так же, как и сценарий народного праздника, сюита была написана для Мордовского государственного ансамбля песни и танца «Умарина», и ее отдельные номера были показаны в Москве, в Олимпийской деревне в 1985 году. Так, пишет С. А. Исаева, самобытные «мордовские народные музыкальные традиции послужили основой для формирования композиторского и концертно-исполнительского творчества» [10, с. 253]. Брыжинский, говоря в данной связи о возникновении в сценическом искусстве такого жанра, как «театр песни», вместе с тем подчеркивает, что «песня всегда театральна. Создать образы и характеры героев песни было основой основ любого народного исполнительского коллектива. Современная профессиональная певческая культура перенесла это искусство на сцену, придала ей новую форму, развила ее зрелищность» [6, с. 127]. Драматургия спектакля в целом повторяет ход обрядового действия в сценарии: благословение на проведение праздника представителями старшего поколения, вечера для односельчан различных возрастных групп, имитация свадебной церемонии, игровой хоровод, озорные частушки. Чередование хоровых номеров и танцевальных эпизодов выстроено по принципу нарастания: динамика нагнетается вплоть до кульминационной точки, роль которой играет «символическая свадьба» злаков и круп, разыгрываемая старушками («Хоровод на току»).

По мнению Т. И. Одинокоевой, в сюите Вдовина привлекают внимание «авторские напевы к фольклорным текстам для сольного и ансамблевого исполнения» [13, с. 19]. Композитор включил в сюиту самые известные мордовские песни, создав на основе оригинальных народных текстов авторские мелодии. Глубокое проникновение в сущность народного музыкального мышления позволило Вдовину создать песни, «первоначально непривычные по мелодике», которые «со временем стали восприниматься как народные» [6, с. 128]. Сейчас такие образцы, как «Аволинь симне мон винадо» («Не пил бы я вина») или «Мадинь, удынь, а уряжай» («Спала, сон видела, сношенька моя»), чаще исполняются с авторскими напевами Вдовина. Чтобы создать действительно народную музыку, «использования только фольклорного материала мало. Необходимо вживание в национальную психику, тип мышления, особенности мировосприятия нации», – пишет Л. П. Иванова [9, с. 166].

Авторский подход к фольклору всегда предполагает различную степень переосмысления народных источников. В данном случае необходимо рассматривать два уровня преобразований: уровень общей формы и уровень конкретной хоровой миниатюры. Принимая во внимание тот факт, что в основе сюитной формы лежит

сценарий, повторяющий ход праздничного действия, трансформации формы будут аналогичны преобразованиям в сценарии. Следует учесть и сам характер обрядового праздника: его относительно жесткая форма не исключала доли импровизации, смены песенного и танцевального репертуара, выбор которого зависел как от территориального фактора, так и от глубины знаний традиции девушками-ведущими. Последовательность вокальных и танцевальных номеров в сюите – это один из возможных вариантов развития действия. Подчеркнем также, что сюитная форма в целом не характерна для народной музыки, тем не менее такой выбор в наибольшей степени отвечает характеру проведения и содержанию этого обряда, который, как уже подчеркивалось выше, традиционно представлял собой череду праздничных вечеров со сменой песенного репертуара.

Основные элементы творческого переосмысления источников находятся на уровне конкретных номеров сюиты – хоровых миниатюр. Как пишет Н. И. Бояркин, хоровые миниатюры представляют особый интерес для понимания индивидуального авторского стиля Вдовина, являются «своеобразной творческой лабораторией композитора» [4, с. 14]. Вдовину всегда удавалось передать «средствами хора характерные особенности мордовской песни – мелодико-гармоническое мышление, особенности ритмики, формы, другие важные компоненты музыкального языка» [3, с. 158]. Но при этом композитор создавал на основе народного музыкального мышления оригинальные произведения, отражая в них свое видение народных традиций. Для наглядности рассуждений и умозаключений сравним напевы аутентичных песенных образцов с авторскими мелодиями Вдовина. Рассмотрим, к примеру, хоровую миниатюру «Песня девушек», воспроизводящую жанр неприуроченной лирической песни – один из немногих жанров, которые до сих пор живут «в современном быту мордовских сел наиболее активной творческой жизнью» [2, с. 21]. Текст миниатюры взят композитором из мокшанской лирической песни «Туян, тядякай» («Уйду, матушка»), опубликованной в сборнике «Мордовские народные песни» [12].

Пример № 1: традиционная народная песня

ТУЯН, ТЯДЯКАЙ УЙДУ, МАТУШКА

Медленно

Запев

Хор

Ту . ян, ты . дя . кай, ту . ян еф . сикс аф са . ян э а

тейвь ань . цек пая у . жяль Ку . дов . гель . девь го . рев . даясь

Detailed description: The score is written in 5/4 time and marked 'Медленно'. It begins with a 'Запев' (solo introduction) in the treble clef, followed by a 'Хор' (chorus) in the bass clef. The melody is characterized by a descending line in the solo part and a more rhythmic, repetitive pattern in the chorus. The lyrics are written below the notes.

Пример № 2: хоровая миниатюра Г. Г. Вдовина

«Песня девушек»:

Медленно

C.

A.

ёф - сикс аф са - ян, тей - не ант - цек

Ту - ян, тя - дя - кай, ту - ян,

Detailed description: The score is in 5/4 time and marked 'Медленно'. It is a two-part setting with parts for Soprano (C.) and Alto (A.). The Soprano part starts with a rest, followed by a melodic line. The Alto part has a more rhythmic, repetitive pattern. The lyrics are written below the notes.

Визуальный сравнительный анализ Примеров № 1 и 2 позволяет выделить те элементы, которые композитор оставил без изменения: куплетно-строфическую форму, двухголосную полифонию, выделенный запев в нижнем голосе и его квинтовый амбитус. Изменения коснулись, прежде всего, размера, который из равномерноакцентного (4/4) превратился в свободно-повествовательный (5/4). Иным стал и характер попевок. В аутентичном варианте мелодии (Пример № 1) начальный «квинтовый всплеск» запева уравнивается постепенным нисходящим движением к устою, что характерно для мордовских лирических песен. Но авторский запев (Пример № 2) предполагает синкопированный скачок вниз от квинтовой вершины к устою после чередования больших секунд. В сравнении с аутентичным напевом, мелодика Вдовина насыщается плачевыми интонациями, что полностью соответствует содержанию фольклорного текста, повествующего об уходе девушки из родного дома и семьи в чужую деревню. Привнесение в мелодическую ткань жалобных малотерцовых ходов и большесекундовых повторов в сочетании с нисходящими и восходящими квинтами, а также ритмические дробления, передающие взволнованное состояние, усложняют полифоническое голосоведение авторского варианта в сравнении с народным. Синтез разножанровых элементов позволяет говорить о глубокой степени переосмысления песни.

Среди номеров сюиты есть пример еще более серьезной трансформации традиционной песни – хор «Козонь чачнесь Комолявкась?» («Где родилась Хмелиная матушка?»). Сравним аутентичный и авторский напевы.

Пример № 3: традиционная народная песня

**КОЗОНЬ ЧАЧНЕСЬ КОМОЛЯВКАСЬ ?
ГДЕ РОДИЛСЯ ХМЕЛЬ ?**

Медленно

Запевала

Хор

Ко зонь чач - несъ ко - мо - дяв - касъ?

Ко зонь кас - несъ бо я - ра - каъ?

Пример № 4: хоровая миниатюра Г. Г. Вдовина

**Козонь чачнесь Комолявкась?
Где родилась Хмелиная матушка?**
из сюиты "Тейтерень пия кудо"

f

Ко - зонь чач - несъ ко - мо - дяв - касъ?

Нач - ко тар - кас

Ко - зонь кас - несъ бо я - ра - каъ? Нач - ко тар - кас

В данном случае мы имеем дело с полным переосмыслением народной песни, текст которой послужил основой для хоровой миниатюры. В сборнике «Мордовские народные песни» [Там же] «Козонь чачнесь Комолявкась?» помещена в раздел свадебной лирики, но в авторской трактовке Вдовина мы наблюдаем полное исчезновение жанровых признаков застольной свадебной. Вместо переменного размера (4/4 и 5/4) в традиционной народной песне (Пример № 3), в авторском варианте появляется постоянный четкий двухчетвертной, темп ускоряется, становится более оживленным и упругим, практически исчезают характерные для лирики распевы (Пример № 4). Традиционную структуру мордовских долгих песен «выделенный запев – коллективный подхват» сменяет хоровая переключка женской и мужской групп, напоминающая распространенный в мордовской традиции антифон, после чего две четырехтактовые попевок сменяет общее звучание смешанного хора. Песня исполняется в сопровождении фортепиано (опущено в примере в целях экономии места), партия которого сообщает ей нетрадиционные для народных образцов музыкальные краски, но характер сопровождения лишь подчеркивает новые стилевые элементы, привнесенные Вдовиным. Таким образом, сравнение Примеров № 3 и 4 позволяет утверждать, что выбранные композитором выразительные средства привели к полной трансформации исходного жанра народной песни, приблизив авторский вариант к плясовым. Ярким примером авторского переосмысления народной традиции стали также широко распространенные песни «Аволинь симне мон винадо» и «Мадинь, удынь, а уряжай», мелодии которых, как уже подчеркивалось выше, «заменили» традиционные и в настоящее время бытуют как народные.

Говоря о современном этапе развития мордовской музыкальной культуры в целом, Исаева отмечает, что для него характерно «стремление к сохранению национальной самобытности, что связано с необходимостью поддержания идентичности мордовского этноса» [11, с. 181]. Проанализированные в статье произведения полностью отражают особенности этого процесса. Ушедшее в прошлое обрядовое действие мордвы «Тейтерень

пия кудо» послужило основой для сценария массового народного праздника и вокально-хореографической сюиты. Авторы этих произведений продемонстрировали бережное отношение к фольклорным источникам, но, в то же время, представили свое авторское видение древних национальных традиций.

На основе проведенного выше анализа этих произведений мы можем сделать следующие **выводы**. Сценарий народного представления Брыжинского, как и вокально-хореографическая сюита Вдовина, характеризуются определенной степенью трансформации самого обряда и входящих в него песенных образов, так как существование народных обрядов и песен в условиях современной сцены невозможно без определенных изменений. Но в каждом отдельно взятом произведении степень этих изменений различна. Так, сценарий Брыжинского сохраняет форму проведения обряда, сжимая при этом его временные рамки: сценическое переосмысление народного праздника приводит к существенному сокращению его продолжительности и отбору наиболее ярких и важных драматургических моментов. Сюда относятся открытие праздника, «вечера» для женщин и молодежи, разыгрывание реальной и символической свадебной церемонии (хоровод со снопами). Что касается музыкально-оформления сценария, то здесь авторские изменения минимальны: Брыжинский использовал наиболее распространенные песни, исполнявшиеся на отдельных вечерах без изменения их традиционной формы и содержания.

Что касается сюиты Вдовина, то здесь мы наблюдаем следующую картину: 1) на уровне формы сюита в большинстве драматургических моментов повторяет сценарий, то есть здесь преобразования касаются временных рамок обряда; 2) будучи не характерной для народного музыкального искусства, сюитная форма, выбранная композитором, в наибольшей степени соответствует ходу обрядового действия; 3) основное содержание праздника, как и в сценарии, в целом соответствует традиции; 4) на уровне конкретных хоровых миниатюр наблюдается глубокое переосмысление народных первоисточников. Это касается как создания мелодий на фольклорные тексты, так и степени трансформации исходного жанра песен. Сравнение отдельных эпизодов сюиты с аутентичными образцами мелодий, тексты которых послужили основой для хоровых миниатюр («Туян, тядякай», «Козонь чачнесь, комолявкась?»), свидетельствует об оригинальном индивидуальном почерке композитора в сочетании с бережным подходом к национальному фольклору.

Таким образом, в сценарии Брыжинского сжаты временные рамки обряда и отобраны наиболее яркие драматургические моменты, но структура и музыкальное содержание оставлены без изменений. Такой сценарий может служить основой для народных гуляний, которые стали популярны в конце XX – начале XXI века. В сюите Вдовина мы наблюдаем глубокую степень трансформации народной традиции, которая проявляется на уровне отдельных хоровых номеров, где использована авторская музыка композитора, созданная на фольклорные тексты. Но структура действия, логика его развития и содержание, как и в сценарии, соответствуют традиционному варианту.

В заключение отметим, что анализ авторских произведений, созданных на основе народных обрядов, позволяет не только постичь индивидуальный почерк творца, но и глубже изучить материал, касающийся уходящих в прошлое народных традиций. Поэтому данная тематика требует дальнейшего глубокого исследования. Ответы на вопросы о том, могут ли образцы народной традиции полноценно существовать в сценических условиях, какова степень трансформации каждого образца, насколько данные преобразования отвечают идее сохранения народной культуры, являются чрезвычайно важными для понимания сути происходящих в настоящее время процессов. Подчеркнем также, что внимание деятелей культуры и ученых к древним национальным обрядам и праздникам позволяет сохранить эти образцы для будущих поколений, а также сделать их частью мировой культуры.

Список источников

1. Антонов Ю. Г. Элементы драматического искусства в мордовском календарно-обрядовом фольклоре // Вестник Тамбовского университета. 2010. № 5 (85). С. 319-325.
2. Бояркин Н. И. Мордовское народное музыкальное искусство. Саранск: Мордовское кн. изд-во, 1983. 184 с.
3. Бояркин Н. И. Народный мелос в творчестве Гавриила Вдовина // Фольклор в творчестве мордовских писателей и композиторов / сост. и отв. ред. Н. И. Бояркин. Саранск: Мордовское кн. изд-во, 1986. С. 117-172.
4. Бояркин Н. И. Проблема стиля в творчестве Г. Вдовина // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и мат-лов. Саранск: Тип. «Красный Октябрь», 2006. С. 12-15.
5. Бояркина Л. Б. Мордовская музыкальная энциклопедия / под общ. ред. Н. И. Бояркина. Саранск: Мордовское кн. изд-во, 2011. 430 с.
6. Брыжинский В. С. Драматургия и музыка в произведениях для сцены Гавриила Вдовина // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и мат-лов. Саранск: Тип. «Красный Октябрь», 2006. С. 123-129.
7. Брыжинский В. С. Мордовская народная драма. История. Проблемы реконструкции. Драматургия. Режиссура. Театр песни. Саранск: Тип. «Красный Октябрь», 2003. 536 с.
8. Бульчева Н. Е. Фольклор и фольклоризм периода формирования профессиональных традиций (на материале мордовской музыки). Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2003. 240 с.
9. Иванова Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века: монография. Астрахань: Изд-во ФГОУ ВПО «АГТУ», 2004. 224 с.
10. Исаева С. А. Сохранение и преемственность музыкального наследия мордовского народа // Регионоведение. 2012. № 4. С. 253-256.
11. Исаева С. А. Специфика межкультурного взаимодействия мордовской музыки на современном этапе // Регионоведение. 2012. № 79. С. 180-181.
12. Мордовские народные песни / сост. Г. И. Сураев-Королев, Л. С. Кавтаскин. М.: Гос. муз. изд-во, 1957. 164 с.
13. Одиноква Т. И. Хоровое творчество Г. Вдовина: парадигма стиля // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и мат-лов. Саранск: Тип. «Красный Октябрь», 2006. С. 16-30.

14. **Чувашёв М. И.** Тейтерень пия кудо – Девичий дом пива у эрзян // Духовное наследие народов Поволжья: живые истоки: антология / сост. М. И. Чувашёв, И. А. Касьянова, А. Д. Шуляев, А. Ю. Малыхин, Т. И. Волкова. Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. С. 13-57.
15. **Шуляев А. Д.** Тейтерень пия кудо – Девичий дом пива // Духовное наследие народов Поволжья: живые истоки: антология / сост. М. И. Чувашёв, И. А. Касьянова, А. Д. Шуляев, А. Ю. Малыхин, Т. И. Волкова. Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. С. 10-12.

Revival of the Ancient Mordovian Traditions in Modern Forms of Culture (by the Example of the Ritual Festival “Тейтерень Пия Кудо”)

Gulaya Tat'yana Nikolaevna, Ph. D. in Culturology, Associate Professor
Kinyakina Lyudmila Viktorovna, Ph. D. in Art Criticism
National Research Ogarev Mordovia State University, Saransk
ingulay@mail.ru; vesta.klv@yandex.ru

The article examines the ancient Moksha-Erzya ritual festival “Тейтерень Пия Кудо” (“Maiden House of Beer”) and the process of its revival in the modern Mordovian musical culture by the example of V. S. Bryzhinsky's folk festival scenario and G. G. Vdovin's vocal-choreographic suite of the same name. The subject, form and musical content of the authentic ceremony are analysed, specificity of its reinterpretation in the mentioned works is revealed. Keeping a careful attitude to folk art, each of the authors suggested his own vision of the ancient folk tradition.

Key words and phrases: Mordovian folk theatre; folk festival scenario; vocal-choreographic suite; “Тейтерень Пия Кудо”; Vasily Sergeevich Bryzhinsky; Gavriil Grigoryevich Vdovin; preservation of folk culture.

УДК 78.082.4

Дата поступления рукописи: 12.03.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.34>

Статья содержит результаты исследования путей воплощения художественного времени в музыке XXI века на примере рекомпозиции британским минималистом Максом Рихтером цикла Антонио Вивальди «Времена года». Посредством анализа межтекстового диалога барокко и современности рассмотрен процесс рождения нового произведения с оригинальной концепцией времени. В сочинении Рихтера модели старинного инструментального концерта как знаки исчезнувшей эпохи адаптируются к современной культуре, взаимодействуют с минимализмом, рок- и электронной музыкой, стилем эмбиент. В итоге художественное время в «Обновлённых Временах года» предстаёт перед слушателем как многомерное или полислойное, где в равной степени актуальны и прошлое, и настоящее.

Ключевые слова и фразы: Антонио Вивальди; Макс Рихтер; Времена года; рекомпозиция; концепция времени; текстовый подход.

Изергина Алина Рашитовна

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
Izergin1@rambler.ru

Концепция времени в рекомпозиции шедевра Антонио Вивальди британским минималистом Максом Рихтером

Двадцатый век по праву считают «переломной эпохой», когда происходит радикальная трансформация социального бытия человека, ломка привычных представлений о жизни, истории и культуре. Эти изменения повлекли за собой и переосмысление универсальных философских категорий, среди которых центральное место занимает феномен времени. В XX столетии проблема осмысления и восприятия времени выходит за рамки естественных наук и философии, получая новое преломление в пространстве художественных произведений. В музыке как временном искусстве эта тенденция получила наиболее яркое воплощение. Композиторы выстраивают оригинальные концепции времени, управляя процессом его развёртывания в музыкальном тексте. Ставя музыкальное время в центр творческих экспериментов, авторы подчиняют его эстетике игры, «манипулируя» как протяжённостью и наполненностью процесса звучания сочинения, так и его эмоционально-психологическим или образно-смысловым восприятием. В этой связи исследование способов воплощения времени в тексте музыкальных произведений XX-XXI веков является одной из самых актуальных, сложных и дискуссионных проблем в современном музыкознании.

Обращаясь к проблеме развёртывания музыки во времени и, наоборот, отображения времени в музыке, учёные, как правило, акцентируют внимание на темпоральной и метроритмической сторонах организации музыкального текста (М. А. Аркадьев, М. А. Кокжаев, Т. В. Цареградская). При этом на первый план выходит внутритекстовая организация сочинений. Однако в последние десятилетия музыковедов всё больше