

РАЗВИТИЕ РУССКИХ НАРОДНЫХ ХОРОВ (история и современность)

Развитие русских народных хоров тесно связано со сферой общественно-художественной жизни, научной и практической деятельности, системой образования и подготовки специалистов, пропагандой средствами массовой информации, издательской политикой и т.п. Рассмотрение любого из этих вопросов сразу поднимает множество других. Решение же их зависит от конкретных людей, занимающихся творческой деятельностью, от их художественно-эстетических убеждений и целей, наконец, от их профессиональной компетентности, то есть представлений о том материале, с которым они работают.

По проблемам народных хоров имеется большая литература, эпизодически вспыхивают острые дискуссии, появились, наконец, и учебно-методические пособия /4, II/. Но тут-то и обнаруживается изрядная путаница, отнюдь не способствующая прояснению всего комплекса вопросов, стоящих перед народными хорами. С какими, например, критериями — научными и художественно-эстетическими — подходят авторы к определению понятий народная песня, народный хор, народная манера исполнения (в том числе звукоизвлечение), народное многоголосие (полифония) и другие. Существенно также, с каких позиций определяются рассматриваемые понятия — например, с позиций фольклориста-исследователя, работающего в поле и с экспедиционными материалами, или с позиций фольклориста-практика, осваивающего народно-песенную исполнительскую культуру, с позиций руководителя коллектива "в жанре" русского народного хора или хормейстера академического направления, включающего в свою программу профессиональные обработки народных песен.

За этими вопросами стоят принципиальные установки руководителей творческих коллективов и этим, в конечном итоге, определяется художественный результат: что и в каком виде выносится на сцену.

Остановимся на нескольких конкретных примерах. Узловыми понятиями являются "народное творчество" и "народная песня". С ними связано и само название народных хоров, и их репертуарная политика, и специфика их деятельности в целом. Вот какую цепь рассуждений в связи с этими понятиями выстраивает, например, А. Руднева. Рассматривая фольклорно-песенные переработки стихотворения А. Пушкина "Узник" и другие песни на авторские тексты XVIII-XIX веков, исследовательница делает вывод о том, что они могут быть отнесены к народным, поскольку

ку обладают "идейностью, реалистичностью, правдивостью, доступностью и цельностью художественного образа, широкой популярностью и бытованием в устной традиции" /II, с.9/. На этом основании народными объявляются и все "лучшие песни советских композиторов" (например, "Гимн демократической молодежи" А.Новикова - Л.Ошанина), поскольку они отвечают всем перечисленным признакам. Говоря далее о вариантности "народных песен", А.Руднева уже совершенно логично рассматривает вопрос о варьировании и перестройке "авторских хоро-вых партитур" в народных хорах, вводя только одно ограничение - не допускать "искажения художественного замысла композитора" / там же, с.16 /.

Ясно, что такое размывание критериев в определении границ понятия "народное творчество" и "народная песня" ведет к дезориентации руководителей народных хоровых коллективов как в части репертуара, так и в части художественно-эстетического уровня исполняемых произведений ^I. В самом общем виде аргументация А.Рудневой справедлива не только по отношению к массовым песням, но и вообще к огромному слою советской музыки. Если же сузить рамки и, вместо коренного признака традиционности и художественного совершенства произведений народно-песенного творчества, руководствоваться критерием доступности и широкой популярности, то мы придем в конце концов (и, к сожалению, весьма часто приходим) к тому, о чем еще в 1910 году написал в связи с концертами Н.Плевицкой замечательный московский музыкант и критик Ю.Энгель: "...это искусство маленькое, первобытное, подчас вульгарно грубое... А главное, - искусство элементарное, немудреное, всем по плечу. И эта общедоступность, - увы, столь редкая в наше время, - еще один из секретов успеха г-жи Плевицкой" (подчеркнуто нами - В.Л.). И далее - принципиально важное рассуждение: "Любям с элементарным, однобоким художественным кругозором это маленькое, единственно доступное им искусство дает иллюзию, суррогат искусства большого, настоящего ... И все они в восторге от этого суррогата и искренно возводят его в перл создания. Возмущаться этим бессмысленно, но и радоваться нечему. Так было и так будет, пока не поднимется общий уровень музыкально-художественной культуры большой публики" /15, с.290/. Что Энгель знал, о чем он пишет, и знал цену настоящему народному искусству, свидетельствуют его точные и проницательные рецензии на Крестьянские концерты М.Пятницкого и на выступления О.Ковалевой, поддержку которой он оказывал на первых порах ее кон-

^I Вполне обоснованно об этом писал Ф.Рубцов /10/.

цертной деятельности, и, наконец, его активное участие в организации Народной консерватории в Москве /15/.

Но к истории данного вопроса мы еще вернемся. Сейчас же выясним, к каким – логичным, но и вполне неопределенным – репертуарным выводам и рекомендациям ведет подобная позиция. В заключение своей работы А.Руднева утверждает: «Название "народный хор" говорит о том, что основой репертуара хора должны быть народные – старинные и современные – песни» /II, с.77/. Впрочем, автор, опытный фольклорист и знаток русской песни, тут же замечает, что "создавать новые песни народный хор сможет лишь тогда, когда будет знать основной фонд старинных русских народных песен..." /там же; подчеркнуто нами – В.Д./.

Это – вполне справедливое утверждение, но оно, как видим, противоречит всему предыдущему содержанию работы. Более последовательна в этом смысле Н.Калугина: "Современной народной и композиторской песне принадлежит по праву ведущее место в репертуаре хоров" /3, с.28/.

Еще один пример смещения понятий. Как известно, одним из важнейших для народных хоров является вопрос о многоголосии. Мало того, проблема многоголосия, а точнее народной подголосочной полифонии, самым непосредственным образом связана и со стилистикой русской народной песни, и с проблемой импровизации, и, в конце концов, даже со структурой самого хора. Общеизвестны два качественно различающихся вида народного многоголосия: первый – так называемое обиходное (или бытовое) многоголосие, с гетерофонией или терцово-секстовой второй в основе; второй – подголосочное ансамблевое многоголосие, опирающееся на индивидуальное импровизационное мастерство участников песенной артели ². Не останавливаясь на региональных стилевых отличиях, отметим лишь самое важное для нашей темы: обиходное многоголосие как простейший и наиболее доступный вид допускает любое количественное увеличение участников пения, в целом сбалансированно-выравненное звучание партий, в чем и сближается с академическим хорным искусством; подголосочное ансамблевое (артельное) многоголосие предполагает обязательное участие мастеров-импровизаторов и основывается на принципиально иных соотношениях, количественно не сбалансированных (вспомним фактуру семейских, или сольные казачьи "дишканты", или теноров-импровизаторов в курско-белгородском многоголосии и т.д.).

² Наиболее четкая дифференциация этих видов многоголосия и их определения сформулированы Е.Гиппиусом в предисловии к сборнику "двадцать русских народных песен" /1/.

Рассмотрим, как решается этот вопрос в специальной литературе. В первых двух главах единственного в стране вузовского учебника Н. Калугиной вначале хоровое и артельное пение качественно разграничиваются; затем остается только количественное различие — хор-ансамбль — с качественным уравниванием их через термин "многоголосие"; наконец, понятие "ансамблевое многоголосие" окончательно вытесняется термином "хоровое многоголосие" (или "хоровое пение") — и далее автор к этой проблеме уже не возвращается /4/.

Между тем, уничтожение категории "ансамблевое многоголосие", а вместе с тем и принципа импровизационно-подголосочной полифонии, ставит руководителей народных хоров перед серьезной, принципиальной проблемой. В свое время, а именно лет сто назад было осознано, а затем в острейших дискуссиях доказано объективное существование этого феномена, как высшего и специфически-национального достижения русского народно-песенного искусства. Замечательный знаток и энтузиаст-практик народного многоголосия, Е. Линева, писала в 1904 году в первом выпуске своих "Великорусских песен": "Вся сила и красота исполнения хорошего народного хора (Линева имеет в виду именно ансамбль-артель. — В.Л.) заключается в том, что он поет, свободно импровизируя (в оригинале курсив. — В.Л.)... На стороне народных исполнителей всегда остается преимущество, которое мы можем приобрести только огромной работой над собой... Для того, чтобы нам петь хорошо народные песни, нужно знать их и работать над ними, не теоретически только, а петь их, петь и петь. Нам нужно учиться их импровизировать" (подчеркнуто нами. — В.Л.; 6, с. XXIII-XXIV).

Применительно к нынешним условиям, в том числе и практике народных хоров, это очень сложная проблема, требующая сегодня не количественного, а качественного подхода к развитию нашего национального культурного достояния. Сравнительно недавний опыт 20-30-х годов, когда развернулась повсеместная организация самодеятельных академических и народных хоров, оркестров, когда на стадионах проходили грандиозные Олимпиады с тысячными составами, — это было колоссальное движение, выполнявшее важные социально-идеологические задачи, но в художественном отношении — если судить по большому счету — это было в основном массовое движение "музыкального ликбеза", приобщение широких слоев населения к массовому музыкальному образованию. Сравнительная простота и доступность музицирования, энтузиазм и воодушевленность, ошеломляющая массовость и необычайная зрелищность — все это в значительной мере снимало в тот период вопрос о художественно-эстетических критериях.

Следует отметить, что сейчас проблемы подлинного народного многоголосия и импровизации вновь становятся актуальными для профессиональной практики. Достаточно напомнить об Ансамбле народной музыки под руководством Д.Покровского, об определенных сдвигах в этом направлении в деятельности Государственного Кубанского казачьего хора и Ансамбля песни и пляски донских казаков (художественные руководители В.Захарченко и А.Квасов); о смелых творческих замыслах руководителя Государственного Воронежского русского народного хора И.Волкова³. Эти и другие факты дают основание говорить о плодотворности слияния двух движений – профессиональной художественной деятельности и все более усиливающегося интереса фольклористов-исследователей к локальным песенным стилям, которые должны стать творческой базой для профессиональных хоров и ансамблей /2, 3, 13/.

В связи с этим стоит вспомнить замечательный опыт незаслуженно забытого Московского русского народного хора под руководством П.Яркова, который в 30-е годы перед лицом все более усиливавшейся академизации и "стандартизации" профессиональных и самодеятельных народных хоров (прежде всего, жесткого курса на современное профессиональное авторское творчество, взятого В.Захаровым в Государственном русском народном хоре им.М.Е.Пятницкого) упорно и, главное, результативно отстаивал самобытность своего пути – подлинно национального, подголосочно-импровизационного распева народной песни /8, 12/.

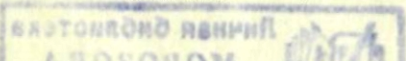
Обращение к истории всегда поучительно. В нашем случае история показывает, что, во-первых, русский город осваивал народное искусство ровно столько, сколько существовала сама городская культура, которая и формировалась в значительной мере в процессе этого освоения; во-вторых, город систематически "рекрутировал" подлинных народных мастеров, владевших традиционным искусством. Можно проследить определенный историко-хронологический ритм этих волн и то, к чему приводило, с одной стороны, "вращение" народных мастеров в городскую культуру, а с другой, – происходившая в городе, при таком симбиозе, эволюция и, главное, тиражирование как оригиналов, так и производных форм. Этот ритм дал несколько одновременных, сложно переплетающихся "синусоид", со своими взлетами и падениями, с вершинными творческими достижениями, определявшими генеральное развитие русского профессионального искусства, и одновременно дешево-развлекательными штампами, дискредитировавшими подлинный фольклор и низво-

³ Эти замыслы были связаны с подготовкой новой концертной программы.

дившими его на уровень общедоступной серости. Здесь уместно напомнить, как ансамбли народных песельников, вроде тамбовского хора М.Митрофанова, вели, например, к великолепным, опережавшим свое время хорovým и оркестровым партитурам Е.Фомина; как усадебные крепостные хоры XVIII века, народные в своей основе, вели и к первоклассным профессиональным хорovým капеллам Дегтярева, Ломакина и Голицина, к замечательным первым цыганским хорам династии Соколовых и к профессиональному народному хору русского певца - крестьянина И.Молчанова. В то же время, уже к 80-м годам прошлого века растиражированные и захлестывавшие все сцены ресторанные "хоры русской песни", цыганские хоры и капеллы во главе с "боярской" Капеллой Д.Агренева-Славянского вызвали к жизни - по контрасту - и великолепный хор владимирских рожечников Н.Кондратьева, и отчаянно-трагическую попытку П.Богатырева, пытавшегося в своем хоре-студии вернуться к подлинным народным основам песенного искусства /4, 7/. Насколько современно, хотя и спустя сто лет, звучат его слова о необходимости вживаться в строй и дух подлинной русской многоголосной песни; о том, что можно спеть песню профессиональным хором певчих - и это будет только "хоровое исполнение нот русской песни. Будут три лошади, но не будет русской тройки!" /5, с.190/. Через четверть века о том же напишет Е.Линева /6/.

Но Линева - это уже другой пик другой "синусоиды", которую вызвали к жизни музыканты-фольклористы, собиратели и исследователи русского музыкального фольклора. Этнографические концерты, начавшиеся в 1871 году с выступлений в Петербурге севернорусских сказителей В.Щеголенка, И.Касьянова. Т.Рябинина, а затем И.Федосовой и следующих представителей рода Рябининых, стали со временем систематическими - и не только в обеих столицах, но во многих городах России, на ярмарках и Художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде. Регулярные фольклорные экспедиции и публичные отчеты Песенной комиссии Русского географического общества и, главное, почти ежегодные выступления выдающихся народных мастеров (например, сказательниц Н.Богдановой и М.Кривополеновой) приобретают значение все более существенного факта культурной и художественной жизни страны /14/. На гребне этой фольклорной волны возникла Московская Музыкально-этнографическая Комиссия, 20-летняя деятельность которой (с 1902 г.) в значительной мере определяла судьбы всего русского музыкального искусства и народного направления в нем, в частности.

Преданная любовь к русскому музыкально-песенному фольклору, незаурядная энергия и исследовательский талант самой яркой представительницы этой Комиссии, Е.Линевой, и ее сподвижников, - охватывали



громадный пласт художественной жизни страны. На первом же отчете об экспедиции в 1899 году кроме фонографа звучал Хор любителей русской песни Т. Филиппова, исполнявший песни из фонографических записей Линева. Затем при Комиссии был создан по ее инициативе и под ее руководством Хор русской песни, участвовавший (кроме самостоятельных выступлений) в цикле этнографических концертов, инициатором которых была также Линева. В 1902 году она заведовала музыкальной частью Всероссийской кустарно-промышленной выставки в Петербурге, где выступали замечательные народные исполнители-солисты и ансамбли.

Как тут не вспомнить довольно часто раздающиеся и в наше время голоса об "этнографизме" и "музейности" народных исполнителей или современных фольклорных ансамблей высокого класса. Вероятно о подлинном искусстве, прошлом и настоящем, традиционном или профессиональном, вообще неправомерно говорить только как о музейной ценности. Никому ведь не приходит в голову утверждать, что иконы Рублева или фрески Дионисия перестают быть фактами нашей современной культурной жизни оттого, что находятся в музеях!

В 1901 году на Втором Всероссийском съезде сценических деятелей Линева выступила с программой организации народных хоров (в городах и деревнях). Она сама организовала рабочие хоры и руководила ими в Петербурге, затем в Введенском Народном доме под Москвой и на знаменитых Пречистенских рабочих курсах. Движение это, начавшееся на рубеже веков, дало поразительные результаты и выдвинуло таких ярких деятелей, как, например, А. Городцов, посвятивший свою жизнь делу музыкального просвещения народа средствами хорового искусства /6, с. 14/. Для самой Линева эта сфера деятельности увенчалась первой в России Народной консерваторией (1906), стержнем работы которой были хоровые классы и спецкурсы по русской народной песне. Такова история проблемы.

В литературе, к сожалению, не всегда объективно освещаются процессы развития народно-песенного исполнительства: одни исторические факты подчас остаются в тени, в то время как другие, напротив, чрезмерно преувеличиваются, либо получают ошибочное толкование. Сложилось, например, довольно устойчивое представление о том, что в конце XIX – начале XX века традиционное русское искусство погибало, задавленное пошлой эстрадой и вульгарными кафешантанными исполнителями, с одной стороны, и модернизмом и всякого рода другими "измами" – с другой; что сначала В. Андреев в сфере инструментальной, а затем М. Пятницкий в песенной – пришли и спасли чуть ли не всю русскую народную музыку. Однако даже самое беглое обращение к истории показывает,

что нет ничего легендарнее этой апологетической традиции ⁴ /13/.

"...В.В.Андреев, и М.Е.Пятницкий, чьи имена сейчас носят ведущие коллективы "народного направления", в своем творчестве опирались на подлинно народную музыку и исполнительскую манеру. Но в дальнейшем исполнители этого направления пошли по пути отхода от традиций народно-песенного и народно-инструментального исполнительства, в результате чего сложился совершенно особый исполнительский стиль" /13, с.87/.

Эту традицию в корне опровергают известная эстетическая и воспитательная деятельность губернских Комитетов попечительства о народной трезвости и Народных домов; организация губернских состязаний сельских народных хоров и певческих праздников; работа десятков столичных и провинциальных хоров народной песни (и не только русской), десятков этнографических и самодеятельных инструментальных ансамблей рожечников, гуслей, жалеечников, балалаечников и гармонистов; многочисленные выступления выдающихся певцов-самородков и профессионализировавшихся народных исполнителей. Все это имело место в первые полтора десятилетия XX века, — наряду с дешевой эстрадой, кафешантанами и ресторанами. В столь мощное и многообразное течение естественно влились и Великорусский оркестр Андреева, и Пятницкий с его Крестьянскими концертами. И если результаты деятельности В.В.Андреева сразу вызвали и до сих пор вызывают научные и практические споры, то М.Е.Пятницкий гораздо точнее попал в "синусоиду" того ритма, о котором говорилось выше, — в пик очередного "рекрутского набора" певцов из среды крестьян, который очищал городскую культуру от накипи пошлости и вливал в нее высокое искусство подлинных народных мастеров /4, 7/.

Можно ли сомневаться, что сейчас (и может быть сейчас особенно) гражданский долг советских фольклористов и практических деятелей современной народно-певческой культуры состоит не только в том, чтобы фиксировать и тем самым сохранять для потомков классику народного творчества, не только в том, чтобы изучать и на качественно новом уровне современных знаний постигать его сокровенные тайны неповторимую специфику, чтобы осваивать и пропагандировать его сокровища, воспитывая тем самым художественный вкус слушателей, но и в том, чтобы отстаивать их художественно-эстетическую ценность в системе всей культуры страны, оберегая тем самым зерна подлинно народного национального искусства от плевел пошлости и невежества, духовно воспитывая на нем новые поколения. Если подлинная народная

⁴ Подробнее об этом см. в /13/.

"песня теряется, если ее по тем или иным причинам перестают петь, и она уходит из культурного обихода, то это общечеловеческая потеря, потому что та грань гуманистической культуры, та грань понимания человека, которая именно в ней запечатлена, никакими средствами уже не восстановима" /9, с. 7 /.

Библиографический список

1. Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях / Сост., нотирование и общая ред. Е.Гишпиуса. - М.: Сов. композитор, 1979. - 68с.
2. Кабанов А. К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях. - В кн.: Художественная самодеятельность / Вопросы развития и руководства. Труды НИИК, 88. - М., 1980, с.80-106.
3. Кабанов А. Молодежное фольклорное движение в городах. - В кн.: Молодежь и культура. Проблемы досуга, художественного творчества, становления личности. Труды НИИК, 137. - М., 1985, с.71-90.
4. Калугина Н. Методика работы с русским народным хором. 2-е изд.-М.: Музыка, 1977. - 255с.
5. Кузнецов Евг. Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки.-М.: Искусство, 1958. - 367с.
6. Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. I. - СПб.: Академия наук, 1904. - 90с.
7. Локлин Д. Замечательные русские хоры и их дирижеры (краткие очерки). 2-е изд. М.: Музгиз, 1963. - 211с.
8. Нахимовский М. Петр Глебович Ярон. - М.: Сов. композитор, 1973. - 40с.
9. Орджоникидзе Г. Гуманистический пафос советской музыки. - Сов. музыка, 1982, №5, с.7-17.
10. Рубцов Ф. Русские народные хоры и псевдонародные песни. - В кн.: Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. Л.: Сов. композитор, 1973, с.182-208.
11. Руднева А. Русский народный хор и работа с ним. - М.: Музгиз, 1960. - 86с.
12. Русские народные песни Подмосковья, собранные П.Г.Ярковым / Ред. и предисл. Е.В.Гишпиуса. - М.: Музгиз, 1951. - 143с.
13. Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм): Сб. науч. трудов / ЛИИМик; сост. и отв. редактор И.Земцовский. - Л., 1984. - 141с.
14. Чистов К. Севернорусские сказители в Петербурге во второй половине XIX в. - В кн.: Старый Петербург. Историко-этнографические исследования / Отв. ред. Н.Юхнева. - Л.: Наука, 1982, с.52-69.
15. Энгель Ю. Глазами современника: Избранные статьи о русской музыке. - М.: Сов. композитор, 1971. - 524с.