

НАРОДНЫЕ ХОРЫ И ФОЛЬКЛОРНЫЕ АНСАМБЛИ: ОТ ПРОТИВОСТОЯНИЯ К ВЗАИМОДЕЙСТВИЮ

***Аннотация.** Статья посвящена двум основным видам коллективного фольклорного музицирования — хоровому и ансамблевому. Они рассматриваются в историческом развитии, в связи со стратегиями государственной культурной политики и с социокультурными процессами, формировавшими запросы общества в разные периоды истории нашего государства. По мнению автора, оба вида вокальных коллективов имеют право на существование, подтвержденное наличием уникальных, присущих только им признаков. Их творческое взаимодействие представляется наиболее перспективной стратегией, способствующей успешной актуализации музыкально-фольклорного наследия в современной отечественной культуре.*

***Ключевые слова:** народные хоры, фольклорные ансамбли, традиционная музыкальная культура, бытовое музицирование, концертная деятельность.*

Музыканты старшего поколения ещё помнят те времена, когда на отечественной сцене в сфере народно-певческого исполнительства безраздельно господствовали государственные народные хоры, максимально отошедшие от традиционного репертуара, исполняющие почти исключительно авторские произведения советских композиторов и немногие эстрадные «хиты» псевдонародного характера, и не ставящие перед собой задач хоть скольконибудь адекватной презентации богатейшего музыкально-фольклорного наследия. Эти «тёмные времена» начались в период коллективизации и продолжались вплоть до середины 1960-х годов. Результатом такой культурной стратегии стало полное отторжение как минимум двух поколений от фольклорного наследия. Само понятие «народная песня» стало синонимом чего-то отсталого, косного, фальшивого и малохудожественного, а следовательно — непривлекательного.

В 1960-е годы, на излёте «оттепели» отчётливо обозначились противоположные тенденции: стремление просвещённых слоёв общества к истокам отечественной культуры, желание получить неискажённые знания о ней, восстановить её подлинную сущность, пробраться сквозь толщу идеологических фальсификаций¹. Поднималась мощная волна российского фольклорного движения. Одной из первых знаковых его фигур стал Дмитрий Покровский — музыкант, общественный деятель, основатель ансамбля, ставшего в те времена символом «новой фольклорной волны». Его позиция по отношению к народным хорам была неоправданно резкой; неоправданно — потому что ансамбль Покровского, особенно его первый состав, был тесно связан с отделением по подготовке дирижёров народных хоров Государственного музыкально-педагогического института² имени Гнесиных. Выпускниками этого отделения были Тамара Смыслова, Татьяна Петрова, Владимир Алексеев, Борис Базуров, Андрей Котов, Александр Гапшуров и другие участники ансамбля, работавшие в нём в разные годы. Сам Дмитрий Викторович, обучавшийся на факультете народных инструментов того же вуза, нередко принимал участие в концертных программах гнесинского народного хора, о чём свидетельствуют фотографии, опубликованные в посвящённом Покровскому сборнике³. Тем не менее в своих заметках и интервью разных лет Д. В. Покровский высказывается весьма жёстко и о самих народно-сценических коллективах⁴,

¹ См. об этом: Жуланова Н. И. Молодёжное фольклорное движение // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 107–133; Гавриляченко Е. Э. Новая фольклорная волна и молодёжное фольклорное движение // Традиционная культура. 2007. № 4. С. 11–22 и др.

² Ныне — Российская академия музыки.

³ См., например: Дмитрий Покровский. Жизнь и творчество / Сост. Н. Р. Буданова, Н. В. Морохин. М.: Ассоциация Экоств, 2004. С. 39.

⁴ См.: «Вместо народных хоров — блестящие сувенирные ансамбли песни и пляски, плохо поющие, народная культура напоказ...» [Дмитрий Покровский. Жизнь и творчество... С. 47]. Подчеркнём, что автор имеет в виду именно хоровые коллективы, а не эстрадные ансамбли с псевдофольклорным репертуаром, поскольку в 1980-е годы, когда были написаны эти заметки, последние были представлены

и о входящих в их репертуар аранжировках народных песен⁵. Мнению Покровского были созвучны и заявления музыкальных деятелей из его ближайшего окружения⁶. Думается, что такая непримиримая позиция (которая с годами декларировалась всё реже) связана прежде всего со стратегией вызова, культурного эпатажа, которой придерживался ансамбль на раннем этапе своего существования. Но именно такое отношение инициировало достаточно долгий период противостояния двух ветвей отечественного народно-певческого исполнительства.

В реальности народные хоры и фольклорные (фольклорно-этнографические) ансамбли представляют собой две различные модели коллективов, каждая из которых связана с определённой традицией музыкально-сценической деятельности. Народные хоры, вошедшие в практику городского музицирования ещё в середине XIX века, а к концу его ставшие неотъемлемой частью городских праздничных гуляний, связаны с многовековой культурой русского церковного пения. Они испытали влияние европейских хоровых традиций и по сей день сохраняют связи с академическим хоровым пением. Необходимо сразу же указать, что понятие «народные хоры» не имеет чётких границ и объединяет весьма разнородные явления, от государственных академических коллективов до сельских клубных «капелл», созданных по их образу и подобию. Если внимательно рассмо-

единичными образцами на отечественной эстраде. Под «народными хорами» в данном случае, по-видимому, имеются в виду ранние хоровые коллективы, сложившиеся ещё до революции, как, например, хор Пятницкого, или в первые послереволюционные годы, как Крестьянский хор Яркова. Об истории обоих коллективов Покровский хорошо знал от своего научного руководителя Е. В. Гиппиуса.

⁵ См.: «Подобные обработки для человека, знающего настоящую песню, так же от неё отличаются, как набитое ватой чучело от живого зверя» [Там же].

⁶ Так, Л. Б. Переверзев — музыкальный журналист, исследователь джаза и теоретик дизайна (1930–2006) в одном из своих интервью высказался следующим образом: «Нельзя отнести его [Ансамбль Покровского — Е. Д.] к разряду противоестественных гибридов, именуемых (несмотря на очевидное противоречие в прилагательных) «академическими народными хорами», поскольку всякий академизм Покровскому чужд...» [Там же. С. 125].

треть и проанализировать деятельность этих вокальных групп во всей совокупности их репертуара, обстоятельств и стилистики его исполнения, состава участников, их внешнего облика и др., легко обнаружить и черты сходства, и различия, которых оказывается значительно больше. И всё же можно определить ряд основных признаков хорового коллектива, среди которых — преимущественно сценические формы музицирования, значительный количественный состав⁷, а главное — единообразие внутри голосовой партии. Чем выше уровень этого единообразия, тем совершеннее исполнительское искусство народного хора. Проявление личностных качеств музыкантов допустимо лишь в сольных запевах.

Эта особенность народно-хорового исполнительства с предельной ясностью описана И. И. Земцовским в одной из его ранних статей: «Соотнесённость голосов в ансамбле принципиально отличается от хорового принципа голосовых партий — как отличаются голоса квартета от партий струнного оркестра! Поэтому, в частности, так естественно не темпированное пение в ансамбле, которое, будучи проведено как принцип, в хоре было бы практически невозможным, обернувшись откровенной фальшью»⁸.

Ещё одним свойством народно-хоровых коллективов, сыгравшим в их судьбе негативную роль, является их управля-

⁷ У сельских хоров он, как правило, меньше (в среднем, 12–18 певцов), чем у городских, в которых количество участников может в отдельных случаях доходить до 100–120 человек. Кроме того, количественный состав этнографических ансамблей во многом диктуется нормами, сложившимися в локальных музыкально-фольклорных традициях. Так, казачьи станичные коллективы (которые, кстати, раньше в основном, именовались «хорами») могут включать большее количество участников, но при этом сохранять принципы их ансамблевого взаимодействия, иногда сочетающиеся с хоровыми. Такая необычная ситуация порождена практикой полкового хорового пения, а в полковых хорах нередко пели лидеры станичных этнографических ансамблей.

⁸ Земцовский И. И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? // Фольклор и фольклоризм: Сб. науч. тр. Вып. II: Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли / Сост. И. И. Земцовский, В. А. Лапин. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 15–16.

емость — качество, во все времена высоко ценившееся государственными структурами, осуществляющими руководство отечественной культурой. Безусловное подчинение большого коллектива воле одного руководителя отвечало советской идеологии и всесторонне поддерживалось. Напротив, любое проявление стихийности, индивидуального мнения, нестандартной точки зрения воспринималось как крайне подозрительное и подлежало безусловному искоренению. Таковы были условия, в которых формировалась стилистика государственных народных хоров в середине XX века.

Особую группу составляют сельские народные хоры. Их деятельности был посвящён ряд статей в научных сборниках и музыкальной периодике в 1960-е годы⁹; из недавних публикаций укажем статью М. В. Строганова, написанную на основе его доклада на IV Всероссийском конгрессе фольклористов¹⁰.

Ф. А. Рубцов оценивал сельские народные хоры критически, отмечая: «Хоровые коллективы русской народной песни поют в особой манере, которую полагают народной, и выступают в стилизованно-русских костюмах, подчёркивая этим свою национальную основу и коренные связи с исконной русской народно-песенной культурой. Вместе с тем они почти не исполняют традиционных народных песен, а заполняют свой репертуар современными песнями самодеятельных или профессиональных композиторов — песнями, в большинстве своём не имеющими никаких оснований расцениваться как народные...»¹¹.

⁹ См., например: Земцовский И. И. Сельская хоровая самодеятельность и фольклор // Проблемы музыкальной самодеятельности. Л.: Музыка, 1965. С. 70–89; Рубцов Ф. А. Хоровые коллективы русской народной песни // Там же. С. 45–69; Копосов А. О русских народных хорах // Сов. музыка. 1962. № 4, и др.

¹⁰ Строганов М. В. Деревенский фольклорный хор 1950-х — 1990-х годов в исторической перспективе // IV Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. науч. ст.: В 3 т. Т. 1: Народная музыкальная культура: история изучения, современные исследования, проблемы актуализации / Ред.-сост. Е. А. Дорохова, Д. В. Морозов. М.: ГРДНТ им. В. Д. Поленова, 2019. С. 124–130.

¹¹ Рубцов Ф. А. Хоровые коллективы русской народной песни... С. 45.

Отличие сельских народных хоров от аутентичных стихийных фольклорных коллективов очевидно: они целиком находятся в сфере **самодеятельного** народного творчества; инициатива их создания, как правило, исходит от работников сельских домов культуры. Если продолжать сопоставление клубных хоров и аутентичных певческих артелей, необходимо отметить различия среды и условий функционирования, репертуара (частично) и способов его презентации — у хоров они исключительно сценические; в их программах предполагается непереносимое участие баяниста. Следствием является изменение темпа и строя, упрощение многоголосной фактуры и мелодического контура напевов, сокращение объёма словесных текстов и многое другое. Общими остаются состав участников — местных сельских жителей, а также, что особенно важно, способ разучивания новых песен — на слух, с голоса руководителя.

Исполнение песен сельскими народными хорами Ф. А. Рубцов называет «организованной формой бытования фольклора», предлагает отказаться от употребления слова «народный» по отношению к их деятельности и заменить его словом «массовый» — «бытовое массовое песнетворчество». Как мы знаем, это предложение не нашло поддержки, и в результате понятие «народный» оказалось в настоящее время полностью дискредитированным, как и «народ» — слово, практически утратившее свой смысл, употребление которого заставляет подозревать говорящего в неких манипуляциях.

Пафос статьи Рубцова состоит в утверждении необходимости связать самодеятельное творчество с местными фольклорными традициями¹², в призыве, адресованном фольклористам, всесторонне помогать самодеятельным сельским хорам в их деятельности.

Проблематика, связанная с клубной самодеятельностью (а следовательно, и с функционирующими в её системе народными хорами), в последние десятилетия перестала привлекать исследователей. Исключением стала упоминавшаяся выше

¹² Ср.: «В наличии местного колорита состоит особое обаяние, а в сохранении его — особое назначение крестьянских хоров» [Там же. С. 81].

статья М. В. Строганова, в которой, однако, данная тема получила неожиданный поворот, оказавшись напрямую связанной с отечественным фольклорным движением. Автор рассматривает деятельность нескольких тверских клубных «хоров»¹³, но при этом оставляет за скобками факт их существования в сфере художественного самодеятельного творчества. Конечно, в каком-то смысле любое непрофессиональное музицирование, в том числе сельское, можно считать самодеятельным, но в этом случае невозможно проследить специфику различных его направлений. Кроме того, автор называет «хорами» все фольклорные коллективы, и сельские, и городские, независимо от их типологических характеристик.

Особенности репертуара, исполнительской стилистики клубного народного хора, степень его близости к местной аутентичной музыкально-фольклорной традиции во второй половине XX века во многом зависела от руководителя и его активности, отношения к традиционной народной культуре и её знания, желания (или, наоборот, нежелания) что-то изменить, «улучшить» в творческом облике руководимого им коллектива.

Заканчивая краткий экскурс в область функционирования сельских самодеятельных хоров, отметим два факта, которые, на наш взгляд, способны полностью реабилитировать и оправдать их существование даже в глазах самых яростных противников. Первый. Абсолютное большинство фольклорных коллективов, которые выступали в программах музыкально-этнографических концертов 1960-х годов, — а именно они сформировали у музыкальной общественности первичные представления о русском музыкальном фольклоре, — относилось к кругу клубных коллективов, постоянных участников смотров художественной самодеятельности, на которых многие из них и попали в поле зрения столичных фольклористов. И второй. В наши дни записать музыкально-

¹³ Взято в кавычки, потому что рассматриваемые коллективы лишь с большой натяжкой можно считать хоровыми; по сути, они репрезентируют местное **ансамблевое** пение. В данном случае сказывается существующая в сельской среде тенденция любые вокальные коллективы называть хорами.

фольклорные тексты возможно только от пожилых людей, которые когда-то пели в клубных «хорах» или продолжают петь в них и сейчас, — они и являются основными хранителями уходящих в прошлое крестьянских традиций.

Иной вид певческого коллектива — ансамбли; они существуют как в аутентичной среде (для которой являются основной формой коллективного музицирования), так и в городской; как в профессиональном творчестве, так и в любительском. Для ансамблевого пения важен высокий уровень личностной реализации певцов во время исполнительского акта; ансамблевое пение основано на взаимодействии солистов, что неоднократно отмечалось исследователями.

Теория фольклорного ансамблевого исполнительства пока разработана лишь частично. Этапными для её формирования стали работы Е. В. Гиппиуса, А. С. Кабанова, Д. В. Покровского, Т. С. Рудиченко, Т. В. Дигун, Г. Я. Сысоевой, С. Ю. Власовой и других этномузыкологов. Почти все они совмещали аналитическую деятельность с практикой, были активными деятелями отечественного фольклорного движения, руководителями студенческих и молодёжных коллективов. Многие, однако, до сих пор остаётся не до конца выясненным — в частности, типологические характеристики малых певческих групп в различных региональных традициях; взаимосвязь структуры традиционных вокальных ансамблей и многоголосной структуры напевов и др.

Проблемные «узлы» будущей теории обозначил в своих статьях, лекциях и в беседах с учениками один из основоположников российского практического этномузыкального знания Е. В. Гиппиус. Именно он впервые обратил внимание на существование в естественной среде двух различных видов исполнительских групп: «замкнутых» ансамблей мастеров, культивирующих «виртуозные» мелодические стили преимущественно в протяжных песнях, и «обиходных» песенных артелей, складывающихся ситуативно во время коллективного крестьянского досуга и сельских праздников, и не имеющих постоянного состава. По сути, именно в «замкнутых» группах наиболее ярко выражены характеристики традиционного ансамблевого пения. В 1978 году в своём выступлении на конференции «Фольклор

и современность» (г. Кириши Ленинградской области) Е. В. Гиппиус отмечал: «Всякое ансамблевое многоголосное пение в традиционной русской песне — это пение небольших ансамблей. Каждый участник ансамбля должен чувствовать другого. Как только число певцов превышает возможности этого взаимного контакта, традиционная форма многоголосия утрачивается. Наиболее сложные формы многоголосия зафиксированы в дуэтах и трио. Чем больше число участников ансамбля, тем более упрощается многоголосная партитура»¹⁴. Казалось бы, это высказывание звучит парадоксально: каким образом могут в дуэтах и трио существовать «наиболее сложные формы многоголосия», которые в нашем понимании ассоциируются с переплетением множества голосов и с большими звуковыми объёмами? Но совершенно ясно, что Гиппиус имел в виду не столько плотность, сколько сложность мелодико-многоголосных воплощений и сочетаний отдельных голосовых линий, их повышенную вариативность. Эти черты можно встретить лишь в пении выдающихся «замкнутых» ансамблей прошлого — к сожалению сейчас их искусство сохранилось лишь в звукозаписях и выполненных на их основе нотных транскрипциях. Классические примеры включены в давно ставший библиографической редкостью сборник нотных транскрипций фонографических записей 1897–1935 годов из собрания Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН¹⁵.

Сельские «замкнутые» коллективы представляли высочайшие, совершенные образцы русской традиционной музыкальной культуры, относящиеся к жанру протяжной песни, который сам по себе может быть отнесён к вершинным достижениям не только отечественной, но и мировой музыкальной культуры. Этот факт, как и глубоко личностная природа такого пения, никаким образом не соответствовал советской государственной культурной политике 1930-х — 1960-х годов,

¹⁴ Цит. по: Материалы и статьи: к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / Ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. М.: Композитор, 2003. С. 20.

¹⁵ Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях / Сост., нот. и общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Сов. композитор, 1979.

направленной на дискредитацию крестьянства и подавлению его культурных ценностей. Поэтому линия вокального исполнительства, связанная с сельскими этнографическими ансамблями, не поддерживалась, и сами коллективы сохранились только благодаря тому, что в большинстве своём были известны лишь узкому кругу профессиональных исследователей и собирателей музыкального фольклора.

Менее благополучной оказалась судьба народных хоров, сложившихся в первые десятилетия XX века, и прежде всего — Хора имени Пятницкого и Крестьянского хора П. Г. Яркова. Тучи над ними стали сгущаться уже в конце 1920-х годов: Радиокomitee стал всё настойчивее требовать от хора «не только старинных, но и песен, отражающих сегодняшний день»¹⁶. Вскоре после кончины М. Е. Пятницкого, последовавшей 21 января 1927 года, была с пристрастием проведена ревизия дел хора; тогда же состоялось прослушивание программы его выступления заместителем директора ГИМН'а¹⁷, выразившим своё недовольство репертуарной политикой коллектива. Был ликвидирован и созданный Пятницким Музей народной песни. В 1930 году в центральной прессе разворачивается кампания, направленная против деятельности хора. Приведём заголовки лишь некоторых публикаций: «Суд слушателей над хором Пятницкого», «Песни не наши», «Песни хора нам непонятны», «Нам не нужны ваши песни» ... В текстах повторялись такие определения творчества коллектива и его репертуара как «песни о гнилом прошлом», «кулацкие выступления на идеологическом фронте», «движение назад». Тогда же состоялся съезд хоровых деятелей, в резолюции которого было указано: «Ликвидировать так называемые крестьянские хоры»¹⁸. «Спасло» коллектив назначение на должность его руководителя компози-

¹⁶ Казьмин П. М. С песней (страницы из дневника). М.: Сов. Россия, 1970. С. 27.

¹⁷ ГИМН — Государственный институт музыкальной науки, организация, созданная в 1921 году на базе Наркомпроса и московского Пролеткульта для осуществления научно-исследовательских программ в области отечественного музыкального искусства. Существовал до 1931 года.

¹⁸ Подробно об этом см.: Казьмин П. М. С песней... С. 37–58.

тора В. Г. Захарова, но оно же открыто длинный ряд изменений в исполнительской стилистике, репертуарной стратегии и даже в облике участников хора.

Репрессии коснулись и Крестьянского хора П. Г. Яркова, а также самого Петра Глебовича, который был раскулачен, подвергся обвинению в шпионаже, и в результате дважды был арестован — в 1927 и 1938 годах. Намного благополучнее сложилась ситуация в Северном народном хоре¹⁹, организованном сельской учительницей А. Я. Колотиловой в 1926 году. Вплоть до 1950-х годов коллективу удавалось сохранять «ядро» своего репертуара, диалектное произношение песенных текстов и, что особенно важно, тесные связи с локальными песенными очагами. По-видимому, сыграл свою роль целый комплекс факторов: значительная удалённость от центра, исключительно женский состав вокальной группы, отношение к Русскому Северу как к «заповедному уголку русской старины», который необходимо сохранять хотя бы потому, что там бытовали эпические формы — *богатырские старины*, живое свидетельство героического прошлого нашего народа. Нельзя забывать и о широко развернувшемся среди северных сказителей движении по созданию *новин* — псевдо-эпоса о событиях советской истории и государственных лидерах.

Главной причиной «воспитательных мер», призванных если не пресечь, то серьёзно скорректировать деятельность первых советских народных хоров, конечно же, были их связи с крестьянскими традициями. Государственные хоры, созданные в 1940-е годы и позднее на основе принципа массовости, безупречного соответствия генеральной линии партии и правительства, отличались идеологически выдержанным репертуаром, исключавшим любые обвинения в «пропаганде кулацких пережитков», и создавали образы счастливых советских колхозников, распевавших жизнеутверждающие песни и стройными рядами идущих в счастливое будущее...

Интересно, однако, что в процессе организации новых хоров проявлялось подлинное отношение некоторых музыкантов

¹⁹ В первый период своего существования он носил название: «Народный хор северной русской песни», а затем «Государственный русский народный хор северной песни».

к задачам и исполнительскому стилю народно-хоровых коллективов, не афишируемое публично, но ясно доказывающее, что у них существует по этому поводу своё мнение, и оно далеко не всегда совпадает с официальным. Так, в марте 1943 года состоялась встреча основателя Уральского народного хора Л. Л. Христиансена с В. Г. Захаровым, который уже 12 лет руководил хором имени Пятницкого и уверенной рукой вёл его всё дальше и дальше от тех принципов и творческих установок, которые были заложены Митрофаном Ефимовичем Пятницким в первые годы существования его детища. Тем не менее, Захаров советовал Христиансену руководствоваться именно этими принципами: создавать коллектив из лучших местных самодеятельных хоров, т. е. собрать несколько групп народных певцов из разных мест, как это сделал в своё время Пятницкий, «не приписывать к песням искусственных подголосков»²⁰, одеть певцов в подлинные уральские народные костюмы. «Помните, — наставлял он молодого руководителя Уральского хора, — народная песня — это сама правда. Хор должен показать эту правду и в выборе репертуара, и в манере его исполнения. Не старайтесь учить народных певцов петь, а сохраните их естественные навыки в пении, их жизненный говор — он неразрывно связан с напевами песен»²¹. Этот, казалось бы, парадоксальный эпизод заставляет задуматься о том, что реальная история формирования народно-хорового направления может оказаться гораздо сложнее и неоднозначнее, чем это представляется нашим современникам.

Всё выше сказанное должно было бы убедить читателя в том, что две «ветви» современного народно-певческого исполнительства (а далее мы будем говорить преимущественно о профессиональном искусстве) имеют мало общего и не пересекаются практически ни в чём, кроме основного места своей деятельности — концертной эстрады. Но это не так. Во-первых, многие народно-хоровые коллективы сложились на основе сельских певческих ансамблей. Общеизвестен пример хора

²⁰ Подробнее о беседе Л. Л. Христиансена и В. Г. Захарова см.: Манжора Б. Г. Государственный Уральский русский народный хор. Свердловск, 1958. С. 16.

²¹ Там же.

имени Пятницкого, первоначально объединившего три группы исполнителей: воронежскую (самую многочисленную), рязанскую и смоленскую. К тому же у истоков хора стояло трио Аринушки Колобаевой и её дочерей, полностью отвечавшее характеристикам «замкнутого» аутентичного ансамбля. Хор был небольшим по своему составу: на известной фотографии его участников с Пятницким их 20 человек; а в 1921 году, по свидетельству П. М. Казьмина, их количество не превышало 18-ти.

То же касается и Северного хора: в 1926 году, когда коллектив складывался в Великом Устюге, в него входило только 12 певиц²²; через 10 лет хор включал 31 исполнительницу, при этом он состоял из нескольких локальных групп, в том числе пинежской и поморской.

Сближает народные хоры с фольклорными ансамблями и сходное отношение к напеву и словесному тексту исполняемых песен, а точнее, к их сочетанию. В народно-хоровой практике всегда декларировалось бережное отношение к произнесению слов в пении, существовало требование их чёткой артикуляции, что вполне объяснимо — ведь именно словесные тексты несут идеологическую нагрузку. Но в реальности для городских музыкантов гораздо важнее оказывается звук, sound, и чем он необычнее, богаче по тембру — тем увлекательнее оказывается работа по его освоению. Такая же ситуация сложилась в фольклорном движении 1970-х — 1990-х годов. Об этом много писал Д. В. Покровский в своих статьях, эссе и дневниках. Для него наиболее привлекательными были песни, сохранившие сложные, неизвестные (в то время) музыкантам-профессионалам принципы организации музыкальной ткани, далёкие от норм и правил западноевропейского гомофонно-гармонического склада и тональной музыки. Одним словом, всё, что определялось в 1960–70-е годы понятием «музыкальная архаика» — обрядовые напевы необычной ладомелодической организации, а также масштабные композиции русских протяжных песен с абсолютным доминированием музыкального начала над словесным рядом. Что же касается поющего слова, то к нему По-

²² Отметим, что таким же по количественному составу был Ансамбль Дмитрия Покровского в 1988 году.

кровский относился весьма прохладно: «Нам говорят порой, что трудно понять слова, которые мы поём. Прежде всего это происходит потому, что язык сохранившихся народных песен уже сильно отличается от современного языка. Но, главное, мы не считаем необходимым доносить до слушателей внятные, чёткие слова наших песен. Ведь и коллектив наш носит название Ансамбля народной музыки. Музыки, а не поэзии! <...> Вот почему так важна для нас в песне прежде всего музыкальная традиция, а потом уже конкретное содержание песни»²³. Эта же тенденция, но не декларируемая и вряд ли осознаваемая, прослеживается в исполнительской практике многих городских ансамблей, составлявших «ядро» российского фольклорного движения в 1980-е годы²⁴. И в этом смысле городские фольклорные ансамбли, как, впрочем, и народные хоры, находятся в оппозиции к сельским этнографическим коллективам, для которых в песне главным является слово.

Процесс профессионализации фольклорного движения, инициированный благодаря разработке А. М. Мехнецовым Государственного образовательного стандарта по специальности «этномузыкология» и введением в ряде российских музыкальных вузов обучения по соответствующему профилю, в немалой степени способствовал дальнейшему сближению двух направлений народно-певческого исполнительства. Дело в том, что образовательный стандарт был разработан только для высших учебных заведений²⁵, поэтому абитуриентами, избравшими данную специальность, и по сей день становятся преимущественно выпускники народно-хоровых отделений музыкальных училищ. В процессе обучения полученная ими в средних учебных заведениях базовая певческая подготовка соединяется с углублёнными знаниями о системе региональных музыкально-фольклорных традиций, о традиционной исполнительской стилистике, с навыками этномузыкологиче-

²³ Дмитрий Покровский. Жизнь и творчество... С. 132.

²⁴ Подробнее об этом см.: Дорохова Е. А. Фольклорное движение в России: миф и реальность // Массовая культура на рубеже веков: Сб. ст. / Ред.-сост. Е. В. Дуков, Л. И. Левин. М.: ГИИ, 2005. С. 195.

²⁵ Для средних учебных заведений — училищ и колледжей — он не разработан до сих пор.

ского анализа. В идеале результатом должно стать формирование квалифицированных специалистов широкого профиля, обладающих обширным комплексом знаний о традиционной музыкальной культуре и навыками практической работы с фольклорными коллективами. Выпускники отделений этномузыкологии могут самостоятельно осуществлять исследования народной музыкальной культуры и вместе с тем руководить фольклорными коллективами. К сожалению, существенным недостатком действующей в настоящее время системы этномузыкологического образования является слишком малая продолжительность образовательного процесса (при этом с каждым годом происходит его дальнейшее сокращение), которая не даёт возможности освоить необходимый объём знаний в полной мере.

Для того, чтобы обозначить ещё одну возможную область пересечений народно-хорового и ансамблевого исполнительства, необходимо совершить ещё один экскурс в историю отечественных народных хоров. Одна из её ярких страниц связана с существованием при ряде хоров фольклорных групп, состоящих из аутентичных сельских певцов. Такие группы фактически являлись «замкнутыми» ансамблями мастеров, призванными культивировать местные стили вокального музицирования, «отшлифовывать» их для дальнейшего включения в практику народно-хорового коллектива. Фольклорная группа, состоящая из крестьянских певиц, жительниц деревни Чакола Пинежского района Архангельской области, существовала при Государственном Северном народном хоре с первых лет его существования. В буклете, изданном в 1948 году, приведены фамилии участниц: А. Г. Буланова, Т. П. Киприянова, Ф. Н. Кузнецова, В. П. Некрасова, А. П. Лыцова, К. Н. Рюмина, К. М. Серебренникова; а в тексте даётся краткая характеристика их мастерства: «Самостоятельной единицей является творческая группа пинежских мастериц пения». Пинежанки должны были демонстрировать «живые оттенки исполнения», «колорит», особенности диалектного произнесения слов и всё «то, что не может быть передано нотной и буквенной грамотой, весьма приблизительно фиксирующей высоту

и изменения ритма и темпа исполнения»²⁶. Обычно фольклорная группа выступала в первом отделении концертной программы. Своей необычностью, безусловной почвенностью певицы должны были убедить публику в этнографической подлинности хора, в бережном сохранении фольклорных традиций Русского Севера. В рецензии музыковеда, доктора искусствоведения С. А. Бугославского описывается реакция публики на пение пинежских крестьянок: «В первом концерте [Всесоюзного смотра хоров, ансамблей и солистов-исполнителей русской народной песни — Е. Д.] выступала замечательная группа песенниц Пинежского района Архангельской области, с очень своеобразными песнями, созданными в глубокой древности. Участницы хора пели выдержанно, строго, необычным звуком, причудливо сплетая узоры голосов в непрерывном песенном потоке. При первых звуках пинежских песен в зале слышался шёпот недоумения, но уже вторую половину песни слушали в напряжённой тишине, а затем зал огласился громом рукоплесканий. Слушатели чувствовали обаяние пинежской песни, тот русский “строгий стиль”, в котором таятся неисчерпаемые возможности для композитора»²⁷.

С большим вниманием относился к пению фольклорной группы Северного хора Е. В. Гиппиус. Он дважды осуществлял запись музыкально-фольклорных произведений от этих исполнительниц. Первый сеанс был проведён совместно с Н. М. Бачинской в августе 1944 года²⁸; было записано 197 образцов пинежского вокального фольклора, в том числе причёты, ««байки» (колыбельные), песня окончания жатвы («бородная»), а также основные жанры местной традиции — лирические, свадебные, хороводные песни.

²⁶ Государственный русский народный хор северной песни. 2-е изд. Архангельск: ОГИЗ, 1948. С. 6.

²⁷ Рецензия С. А. Бугославского была опубликована в газете «Вечерняя Москва» 22 августа 1944 года. Цит. по: Государственный русский народный хор северной песни... С. 12.

²⁸ Запись состоялась во время пребывания хора в Москве на Всесоюзном смотре хоров, ансамблей и солистов-исполнителей русской народной песни, где коллектив завоевал I место. Фонограммы хранятся в Фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН: фонд ОКМФ, ф. 996–1000.

Второй сеанс состоялся в апреле 1955 года²⁹; наиболее интересна запись небылицы, произведённая от количественно разных составов исполнительниц. Наконец, в 1977 году, когда фольклорная группа уже была упразднена, а большинство её участниц покинуло этот мир, Е. В. Гиппиус направил на Пинегу московских композиторов Б. И. Тобиса и А. И. Вустина. Наряду с другими деревнями Пинежского района музыканты посетили и Чаколу, где записали 42 песни разных жанров по списку, подготовленному Гиппиусом. Этот интереснейший материал ещё ждёт своего исследователя³⁰.

Фольклорная группа была создана и при Уральском народном хоре. В неё вошли жители ряда сёл Свердловской области, в который проводил экспедиционные исследования основатель хора Л. Л. Христиансен: села Измоденова Белярского района, села Покровского Артёмовского района, села Катарач Талицкого района. Однако эта группа уже в середине 1950-х годов именовалась не «фольклорной», а «творческой», и задачи её формулировались несколько по-иному. Певцы должны были сочинять новые песни: слова или музыку, а иногда и то, и другое, причём делать это в художественно совершенной форме, отвечающей вкусам «современного слушателя». Кроме того, творческая группа практически представляла собой лабораторию для изучения традиционного многоголосия, в частности, приёмов «подхвата» хором мелодии запевалы³¹.

Деятельность творческих групп при народных хорах постепенно сошла на нет, и причин тому было несколько: угасание фольклорных традиций в регионах, репертуарная политика народно-хоровых коллективов в 1950–60-е годы (традиционные песни, даже в виде обработок, всё чаще заменялись авторскими произведениями); свою роль сыграло и открыто декларируемое руководителями ведущих хоров неприятие

²⁹ ФА ИРЛИ, фонд ОКМФ, ф. 028–029.

³⁰ ФА ИРЛИ, фонд ОКМФ, ф. 862–875.

³¹ О деятельности творческой группы Уральского народного хора, определяемой его руководителем как «организованное народное творчество», см.: Христиансен Л. Л. Процесс складывания напева и его многоголосного распева у народных певцов // Избранные статьи по фольклору: к 100-летию со дня рождения. Саратов, 2010. С. 121–122.

региональной стилистики народных песен и тезис о «недопустимости так называемого народного произношения» слов в пении³².

В 1970–80-е годы идея создания «творческих лабораторий» для изучения исполнительских приёмов и певческих стилей получила новый стимул в связи с активизацией российского фольклорного движения. Стремясь соответствовать запросам общества на аутентичные образцы традиционного музыкального искусства, некоторые профессиональные народные хоры начали вводить в свой состав фольклорные группы. На этот факт обратили внимание Л. Шамина и Н. Ломанова, оценивая итоги II Всероссийского смотра народных хоров: «Стремясь максимально приблизиться к аутентичным формам исполнения, Воронежский и Кубанский казачий хоры ввели в свои программы выступления фольклорных групп, которые проводят важную работу по собиранию, изучению и освоению родных песен. Обращение к фольклорным источникам позволило Кубанскому казачьему, Оренбургскому, Рязанскому хорам построить на таком материале целые отделения»³³. К сожалению, уже несколько лет спустя эта инициатива сошла на нет, указанные коллективы вернулись к своей прежней стилистике и в дальнейшем продолжали развиваться по прежнему пути, заданному несколько десятилетий назад.

Интересно, что в конце 1970-х годов такие же задачи ставил Е. В. Гиппиус перед Ансамблем Дмитрия Покровского, начинавшего свою деятельность на базе Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР: «У нас создан небольшой ансамбль, задачу которого можно сформулировать так: овладеть мастерством вокального и инструментального народного исполнительства методом обучения у мастеров вокального и инструментального народного искусства. И вот небольшая группа наших молодых исполнителей заинтересовалась этим и решила выяснить: теми

³² Дискуссия о народных хорах // Сов. музыка. 1955. № 7 (200). С. 91.

³³ Шамина Л., Ломанова Н. Народные хоры: проблемы и перспективы развития // Сов. музыка. 1984. № 11 (552). С. 69.

ли путями идут так называемые хоры, народные ансамбли?»³⁴. Мысль о том, что городские ансамбли этнографического направления могли бы заменить ушедшие в прошлое фольклорные группы при народных хорах, неоднократно высказывалась учёным в беседах с учениками. В свете этого получают особый смысл единичные опыты объединения в концертных программах государственных народных хоров и фольклорно-этнографических ансамблей. Примером может служить совместное выступление Государственного хора имени Пятницкого и воронежского ансамбля «Воля» под руководством Г. Я. Сысоевой, состоявшееся в 2011 году в рамках проекта «Вся Россия».

Всё же следует признать, что подобный симбиоз скорее представляет собой творческий эксперимент и вряд ли может носить массовый характер — слишком различны творческие установки государственных хоров и фольклорных ансамблей, слишком разные задачи ставят перед собой их руководители для того, чтобы такой союз обрёл необходимую прочность. Более продуктивной представляется модель современного народного хора, предложенная Д. В. Морозовым и объединяющая хоровую и ансамблевую формы в рамках одного коллектива: «Отправной точкой в нашей модели народно-хорового исполнительства является принцип “поющего села”, руководствуясь которым хор должен представлять собой совокупность ансамблей по аналогии с селом. Ансамблевый тип мышления скрепляет певцов внутри каждой группы и объединяет группы хора между собой. При этом соблюдается дифференцированный подход к количественному и качественному составу исполнителей при обращении к каждому песенному жанру <...> Тип “замкнутого” ансамбля должен быть “ядром” каждого народно-хорового коллектива, а помимо хормейстера, всему хору и его фольклорной группе необходимы постоянные консультации этномузыковеда, специализирующегося на той традиции, ко-

³⁴ Выступление Е. В. Гиппиуса на конференции «Теоретические проблемы народной инструментальной музыки» (Москва, 1974 год). Цит. по: Материалы и статьи... С. 55.

торой занимается коллектив»³⁵. Очевидно стремление автора объединить позитивный опыт народно-хоровых коллективов прошлого (и в первую очередь Хора Пятницкого) с современными научными разработками российских этномузыкологов. Представляется, что именно этот путь, каким бы сложным и тернистым он ни был, как бы ни сопротивлялись новым тенденциям приверженцы «классических» принципов народно-хорового исполнительства, — может обеспечить отечественному народно-певческому искусству долгую и успешную творческую жизнь и востребованность в современном российском обществе.

Литература

Богданов Г.Ф. Русский народный танец: в жизни и на сцене // Традиционная культура. 2007. № 4. С. 22–30.

Гавриляченко Е.Э. Новая фольклорная волна и молодёжное фольклорное движение // Традиционная культура. 2007. № 4. С. 11–22.

Гавриляченко Е.Э. Фольклоризация общества в историческом и проектном контекстах // Фольклорное движение в современном мире: Сб. ст. / Сост. Е. А. Дорохова. М.: ГРЦРФ, 2016. С. 11–20.

Дискуссия о русских народных хорах // Сов. музыка. 1955. № 7 (200). С. 91–101.

Дмитрий Покровский. Жизнь и творчество / Сост. Н. Р. Буданова, Н. В. Морохин. М.: Ассоциация Экост, 2004.

Жуланова Н.И. Молодёжное фольклорное движение // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 107–133.

Земцовский И.И. Сельская хоровая самодеятельность и фольклор // Проблемы музыкальной самодеятельности. Л.: Музыка, 1965. С. 70–89.

Земцовский И.И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? // Фольклор и фольклоризм: Сб. науч. тр. Вып. II: Тра-

³⁵ Морозов Д.В. Современный народный хор как модель «поющего села» // Фольклорное движение в современном мире: Сб. ст. / Сост. Е. А. Дорохова. М.: ГРЦРФ, 2016. С. 142.

диционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли / Сост. И. И. Земцовский, В. А. Лапин. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 6–19.

Кабанов А. С. Воспитательное воздействие музыкального фольклора на участников художественной самодеятельности // Художественная самодеятельность: традиции, мастерство, воспитание: Сб. науч. тр. Вып. 141 / Отв. ред. Н. Г. Михайлова. М.: НИИ культуры, 1985. С. 15–30.

Казьмин П. М. С песней (страницы из дневника). М.: Сов. Россия, 1970.

Кондратьева С. Н. О состоянии сельских хоров // Народное творчество: Сб. науч. ст. Вып. IV: Проблемы сельской художественной самодеятельности / Отв. ред. Н. Михайлова. М.: НИИ культуры, 1976. С. 56–85.

Локшин Д. Л. Замечательные русские хоры и их дирижёры. Изд. 2-е. М.: Гос. муз изд-во, 1963.

Манжора Б. Г. Государственный Уральский русский народный хор. Свердловск, 1958.

Морозов Д. В. Современный народный хор как модель «поющего села» // Фольклорное движение в современном мире: Сб. ст. / Сост. Е. А. Дорохова. М.: ГРЦРФ, 2016. С. 140–144.

Никитина В. Н. Русская песня и русские хоры: взгляд в прошлое // Музыкальная академия. 2003. № 2 (685). С. 154–158.

Рубцов Ф. А. Хоровые коллективы русской народной песни // Проблемы музыкальной самодеятельности. Л.: Музыка, 1965. С. 45–69.

Современные фольклорные коллективы в городе: Методические рекомендации / Авт.-сост. А. С. Кабанов. М.: НИИ культуры, 1986.

Строганов М. В. Хор Д. А. Агренева-Славянского или Куда может завести любовь к народной песне // Фольклорное движение в современном мире: Сб. ст. / Сост. Е. А. Дорохова. М.: ГРЦРФ, 2016. С. 167–180.

Строганов М. В. Деревенский фольклорный хор 1950-х — 1990-х годов в исторической перспективе // IV Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. науч. ст.: В 3 т. Т. 1: Народная музыкальная культура: история изучения, современные исследования, проблемы актуализации / Ред.-сост. Е. А. Дорохова, Д. В. Морозов. М.: ГРДНТ им. В. Д. Поленова, 2019. С. 124–130.

Сысоева Г. Я. Фольклор на сцене // Фольклорное движение в современном мире: Сб. ст. / Сост. Е. А. Дорохова. М.: ГРЦРФ, 2016. С. 128–139.

Христиансен Л. Л. Процесс складывания напева и его многоголосного распева у народных певцов // Избранные статьи по фольклору: к 100-летию со дня рождения. Саратов, 2010. С. 116–158.

Шамина Л., Ломанова Н. Народные хоры: проблемы и перспективы развития // Сов. музыка. 1984. № 11 (552). С. 69–72.

Юркевич М. В. Д. А. Славянский в его четвертьвековой художественной и политической деятельности. М., 1889.