DOI: 10.17117/na.2016.10.02.486

<http://ucom.ru/doc/na.2016.10.02.486.pdf>

Поступила (Received): 24.10.2016

Сапожников П.И.
Влияние художественной культуры России
второй половины XIX – начала XX веков на
становление народно-инструментального
искусства письменной традиции

Sapozhnikov P.I.
The influence of the artistic culture of Russia of the
second half of xix – early xx centuries on the formation
of folk-instrumental art written tradition

В статье рассматриваются вопросы влияния художественной культуры России конца XIX – начала XX столетий на становление и развитие исполнительства на народных инструментах академического направления. Сделаны выводы о благотворном влиянии выдающихся представителей отечественной композиторской и исполнительской школ на совершенствование художественно-выразительных возможностей народно-инструментального исполнительского искусства

Ключевые слова: литература, искусство, композиторы, исполнительство, народные инструменты, Россия

The article discusses the influence of the artistic culture of Russia in the late XIX – early XX centuries on the formation and development of folk instruments performance of academic direction. The conclusions are made about the beneficial effects of prominent persons of the domestic composing and performing schools to the improvement of artistic and expressive possibilities of folk-instrumental performing arts

Key words: literature, art, composers, music performance, folk instruments, Russia

Сапожников Павел Иванович
 Кандидат искусствоведения, профессор
 Тольяттинская консерватория
 г. Тольятти, ул. Победы, 46

Sapozhnikov Pavel Ivanovich
 Candidate of Art Criticism, Professor
 Togliatti conservatory
 Togliatti, Pobedy st., 46

Процесс развития исполнительства на русских народных инструментах – балалайке и домре – проходил под влиянием идей демократизации и просветительства, возрождения национального самосознания, господствовавших в общественной мысли российского государства второй половины XIX – начала XX веков. Многие прогрессивно мыслящие представители интеллигенции видели обновление русской художественной культуры во всех её проявлениях в том, чтобы обратиться к глубинным пластам самобытной народной мудрости, изучать музыкально-поэтические образцы традиционной культуры и создавать на этой основе произведения искусства высокохудожественного уровня.

Значительное влияние на становление народно-инструментального исполнительства академического характера оказало развитие русского музыкального искусства, достигшего подлинного расцвета к концу XIX века.

Эти тенденции в отечественной художественной культуре особенно усилились после отмены крепостного права в 1861 году. Однако, обратившись к истокам развития идей просветительства и русского национального самосознания, можно увидеть, что подобные направления в литературе и искусстве имели место и в более ранний период развития общества. Так, еще А.Н. Радищев, автор *Путешествия из Петербурга в Москву*, одного из первых литературных сочинений обличительного характера, высказывал мысль о народной музыке и её значении следующим образом: «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто такое, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. На сем музыкальном расположении народного уха умеи учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа» [цит. по: 5, с.313].

Одним из характерных явлений музыкальной жизни России конца XIX – начала XX столетия стало внедрение в провинциальную концертную жизнь академической музыки высокого художественного уровня.

Под влиянием этих тенденций происходило формирование принципов составления концертного репертуара в зарождавшемся академическом направлении народно-инструментального исполнительства. Наряду с профессионально выполненными обработками русских народных мелодий, в концертные программы оркестра народных инструментов включались переложения произведений русских композиторов и зарубежной классики.

Важнейшим фактором, кардинально повлиявшим на переход народно-инструментального исполнительства из фольклорного в академическое русло, стал процесс развития в России академического музыкального образования.

Расширение круга музыкантов высокохудожественного исполнительского уровня, несомненно, оказывало влияние не только на развитие сферы музыкального просветительства и музыкального образования, но и на становление зарождавшейся народно-инструментальной исполнительской культуры. Так, отдельные выпускники Петербургской консерватории разных специальностей становились сподвижниками основателя жанра В.В. Андреева и принимали непосредственное участие в формировании академических исполнительских традиций *Великорусского оркестра*.

Значительное влияние на формирование художественно-эстетического мировоззрения основателей народно-инструментального исполнительства оказала деятельность композиторов-единомышленников, объединившихся в конце 50-х – начале 60-х годов в группу, названную В.В. Стасовым (в одной из его статей) *Могучей кучкой*. Содружество композиторов по идейно-художественным мотивам началось с организации М.А. Балакиревым кружка под названием *Новая русская музыкальная школа*, куда, кроме Балакирева, входили А.П. Бородин, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргский и Н.А. Римский-Корсаков, а также примкнувшие к этой группе Н.В. Щербаков, А.С. Гусаковский, Н.Н. Ладыженский.

Целью Балакиревской группы было создание национального искусства на подлинно демократической основе. «Их непреклонная воля к борьбе со всяческими тормозами, <...> мощь <...> таланта, исконно русского, богатырского, уходящего в недра родной земли, — пишет видный исследователь фортепианного искусства А.Д. Алексеев, — подобно корням векового дуба, таланта разностороннего, щедро себя обнаруживающего не только в творчестве, но даже в манере говорить — сочно, образно, метко, — все это вызывает чувство восхищения и глубокого уважения» [1, с. 297–298].

Рассуждая о художественных принципах представителей *Могучей кучки* и их роли в формировании эстетических взглядов основателей народно-инструментального исполнительства, не следует забывать, что и другие деятели музыкального искусства России, формально не входившие в состав группы Балакирева, также находились в творческом поиске, придерживались передовых реалистических идейно-художественных позиций. Выдающейся фигурой в этом плане, несомненно, был П.И. Чайковский. Некоторые расхождения во взглядах с *кучкистами* не помешали Чайковскому воспринять и творчески переосмыслить многое из их художественного кредо.

Чайковского как художника волновала психологическая проблематика трагедийного плана, картины русского народного быта, многогранность чувств, душевных переживаний человека в реальной действительности. Обращение к сюжетам из народной жизни, отраженной в русской художественной литературе, ярко представлено в оперном творчестве Чайковского периода 1885–1887 годов. В эти годы им были созданы оперы *Черевички* (вторая редакция оперы *Кузнец Вакула*) по повести Н.В. Гоголя *Ночь перед Рождеством* и *Чародейка* по трагедии И.В. Шпагинского.

Так в опере *Чародейка*, представляющей собой симфонизированную драму, Чайковский широко использовал мелодии русских народных песен, ярко представляя природные красоты и лирико-эпическое созерцание рек Оки и Волги. В художественном отображении русской природы и характера героев оперы видится духовная близость Чайковского к идеям возрождения народной песни, народного инструментального исполнительства. Это подтверждают собственные слова композитора: «Мне кажется, что я действительно одарен свойством правдиво, искренно и просто выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст. В этом смысле я реалист и коренной русский человек» [цит. по: 3, с. 174].

Творчество П.И. Чайковского и композиторов *Могучей кучки*, опиравшееся на интонационные корни русской народной песни, как известно, оказало мощное влияние на развитие музыкального искусства России. Их эстетические воззрения были близки музыкантам, видевшим и стремившимся раскрыть богатейший художественный потенциал народного музыкального наследия.

В этой связи, деятельность В.В. Андреева и его соратников по реконструкции русских струнно-щипковых инструментов и возрождению коллективного народно-инструментального музицирования на новой академической основе представляется идейно обоснованной и вполне правомерно вписывающейся в контекст прогрессивных общехудожественных тенденций России конца XIX

века. «Вернуть народу его песню во всей её чистоте, без всяких ужасных изменений, которым она подвергалась», – так описывает одну из своих главных задач основатель Великорусского оркестра [2, с. 145].

Благотворное влияние на развитие народно-инструментальной исполнительской культуры оказывали и композиторы следующего, более молодого поколения, продолжавшие развивать художественные традиции своих великих учителей. Наивысшего расцвета достигло творчество композиторов А.К. Лядова, С.И. Танеева и А.К. Глазунова. Многие их произведения были переложены на состав оркестра народных инструментов и вошли в репертуар *Великорусского оркестра*, что способствовало повышению его исполнительского уровня и утверждению академического статуса.

Произведения А.К. Лядова по музыкальному языку и художественной основе ярко национальны, они близки музыке М.И. Глинки, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского. Во многих из них отражены образы сказочной фантастики, былин, звучат подлинные народные мелодии. Именно благодаря сказочности содержания и народно-песенной основе музыкальные образы Лядова по своему колориту и разнообразию нюансировки близки исполнительским возможностям русского народного оркестра.

С.И. Танеев, композитор, педагог, пианист, ученый и общественный деятель, внес огромную лепту в становление просветительской и образовательной миссии русской музыкальной культуры. Будучи одним из основателей и педагогов *Народной консерватории* в Москве (1906), учредителем и членом *Музыкально-теоретической библиотеки* (1908), он активно участвовал в работе *Музыкально-этнографической комиссии*, был консультантом *Московской симфонической капеллы*, *Кружка любителей русской музыки*, поддерживал многие новаторские проявления в области музыкального искусства.

Ведущим в композиторском творчестве С.И. Танеева стало проблемно-философское начало: «ряд его произведений, – отмечал Б.В. Асафьев, – находятся на грани интеллектуального становления музыки как философии» [цит. по: 4, с. 414]. Сам Танеев видел источники дальнейшего прогресса искусства в народном творчестве. По его выражению, «прочно только то, что корнями своими гнездится в народе» [цит. по: 4, с. 415]. Данное утверждение, как нельзя более точно, выражает творческое кредо В.В. Андреева и его единомышленников, осуществивших колоссальную работу по возрождению народных инструментов и превращению их в орудия музыкального просвещения.

Самое непосредственное влияние на развитие исполнительского мастерства *Великорусского оркестра*, на становление его академического репертуара оказала творческая деятельность крупнейшего русского композитора А.К. Глазунова. Вслед за М.И. Глинкой и композиторами *Могучей кучки* Глазунов широко использовал в своем творчестве разнохарактерные фольклорные элементы. Например, в симфонической поэме *Стенька Разин* русская народная песня *Эй, ухнем!* сопоставляется с темой восточного склада.

В ноябре 1905 г. Глазуновым специально для *Великорусского оркестра* было написано произведение, названное *Русской фантазией*. Посвященное В.В. Андрееву, это сочинение стало знаковым для дальнейшего развития народно-

оркестрового искусства, поскольку именно с него началось новое направление в формировании репертуара на основе оригинальных сочинений симфонического плана как по строению формы, так и по художественному содержанию. Данное произведение Глазунова по праву считается первым крупным произведением для народного оркестра, в котором драматургическая линия построена на симфонических принципах развития.

Отмечая общность художественно-эстетических позиций и взглядов названных композиторов на развитие отечественного музыкального искусства, рассмотрим теперь некоторые факты, свидетельствующие об их художественно-эстетическом отношении к народным инструментам.

Одним из часто упоминаемых в литературе отзывов о балалайке является высказывание П.И. Чайковского после посещения концерта *Кружка любителей игры на балалайках* В.В. Андреева: «Какая прелесть эти балалайки! Какой поразительный эффект могут они дать в оркестре! По тембру – это незаменимый инструмент» [цит. по: 2, с. 282]. Достоверность данного высказывания вполне вероятна, поскольку существует еще один факт, о котором сообщает композитор Н.П. Фомин. Он говорит о весьма одобрительном отношении Чайковского и других русских композиторов 80-х годов к исполнительству на балалайке. В своих воспоминаниях Фомин приводит случай, когда он встречался с Андреевским коллективом на заседании *Беляевского кружка*. В программу вечера входило концертное выступление *Кружка* Андреева. Присутствовали постоянные члены объединения – Н.А. Римский-Корсаков, В.В. Стасов, А.К. Лядов, А.К. Глазунов, а также П.И. Чайковский, А.В. Вервильович, Ф.М. Blumenфельд и др. «Первым номером играли народную русскую песню *Во саду ли, в огороде*. Исполнение было очень стройным, ритмичным, с нюансами. Окончание этой песни вызвало шумные аплодисменты. Особенно усиленно аплодировал П.И. Чайковский. <...> По окончании концерта все разбрелись по комнатам обширной квартиры Беляева и группами обсуждали концерт. В.В. Андреева окружили М.П. Беляев, П.И. Чайковский и другие» [2, с. 227]. В той же статье Н.П. Фомин воспроизводит впечатление В.В. Стасова о концерте балалаечников В.В. Андреева: «А знаете, – это, признаться, здорово! Красиво! И какие молодцы, как хорошо играют!» [там же, с. 227].

Одобрение со стороны ведущих композиторов России было очень важным для становления народно-инструментального оркестрового искусства. В.В. Андреев и в дальнейшем всегда чувствовал поддержку и творческую заинтересованность со стороны представителей профессиональной музыкальной элиты, несмотря на сильнейшее негативное давление, оказывавшееся со стороны аристократических кругов устоявшимся предубеждением к балалайке как к инструменту простолюдинов.

Говоря о влиянии музыкальных деятелей России на развитие академической линии в исполнительском искусстве оркестра русских народных инструментов, вспомним еще один примечательный факт из истории становления коллектива В.В. Андреева. По предложению известного в то время дирижера А.Л. Горелова *Великорусский оркестр* должен был участвовать в концерте, посвященном 10-летию со дня смерти П.И. Чайковского. С этой целью было намечено

исполнение оркестром Андреева Скерцо *Pizzicato ostinato* из Четвертой симфонии Чайковского в переложении Н.П. Фомина. Произведение было тщательно подготовлено, но выступление в концерте не состоялось по причине официального запрета, инициированного родственником композитора. Данный случай показал, что оркестр русских народных инструментов может вполне органично входить в репертуар классической музыки, если по своему содержанию, исполнительским возможностям и колористическим характеристикам она вполне соответствует критериям, присущим народным инструментам. Подтверждением тому может служить отзыв выдающегося бельгийского скрипача Э. Изай, присутствовавшего однажды вместе с другими музыкантами на специально устроенном прослушивании Скерцо Чайковского в исполнении *Великорусского оркестра*. Андреев в статье *Из воспоминаний* писал об этом: «Особенно был в восхищении Исайе, находя, что задача, осуществить которую стремился композитор в своей инструментовке, блестяще решена нашими народными инструментами» [2, с.126 –127].

Стремление В.В. Андреева к исполнению составом оркестра народных инструментов произведений композиторов-классиков, причем не только русских, но и зарубежных, было продиктовано самой целью создания нового, народно-инструментального направления в музыкальном искусстве. Он постоянно подчеркивал огромное значение народных инструментов не только для сохранения народной песни в лучших её обработках, но и в донесении массовому слушателю произведений русской и зарубежной классики доступными для восприятия средствами народных инструментов. Поэтому, на фоне развивавшихся тенденций включения в репертуар оркестра Андреева произведений академической музыки, все больше проявлялся интерес к вновь созданному оркестровому коллективу как к новой художественной единице со стороны отечественных композиторов.

Особого внимания в этом плане заслуживает отношение к Великорусскому оркестру Н.А. Римского-Корсакова, который одним из первых оценил художественно-выразительные возможности нового оркестрового коллектива.

В качестве пояснения отметим, что сказочно-эпическое направление творчества Н.А. Римского-Корсакова, отраженное в операх *Снегурочка*, *Садко*, а также в более поздних — *Сказка о царе Салтане*, *Золотой петушок* и др., пронизано заботой композитора об отражении национального характера, духовной сущности и мировоззрения русского народа. Своим творчеством Н.А. Римский-Корсаков ярко продемонстрировал колоссальные эстетические перспективы отечественного музыкального искусства, опирающегося на фольклорные национальные традиции, убедительно доказав тем самым правомерность обращения народного музыкального творчества в академические формы исполнительства. Эта линия творчества великого композитора, безусловно, оказала влияние на формирование у В.В. Андреева убежденности в правильности и своевременности появления идеи о реконструкции балалайки и введения её в лоно музыкального академизма.

Продолжением и кульминацией развития фольклорной оперной тенденции у Римского-Корсакова, связанной с воспроизведением яркого колорита

народного музицирования, стал эксперимент по введению в партитуру одной из сцен оперы *Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии* оркестра Андреева. Находясь под большим впечатлением от посещений концертов этого коллектива, композитор счел уместным и художественно оправданным появление ярких тембров домр и балалаек в плясовом эпизоде. Этот фрагмент в партитуре сопровождался авторской ремаркой *слышны бубенчики и наигрыши домр* (сцена свадебного поезда), как и в последующем широко распевном хоре *Как по мостикам, по калиновым*. Это нововведение Римского-Корсакова обогащало звучание оркестра, существенно расширяло его красочную палитру.

Обращение русских композиторов в своем творчестве к оркестру народных инструментов оказало огромное влияние как на рост исполнительского мастерства оркестрантов, создавая, таким образом, мощные стимулы для его развития, так и на формирование общественного мнения о больших художественно-выразительных возможностях народно-инструментального исполнительства.

Обобщая содержание вышеизложенного текста, подчеркнем следующее:

- идея возрождения народно-инструментального исполнительства возникла в атмосфере общедемократических тенденций развития российского общества и пробуждения национального самосознания во второй половине XIX – начале XX столетий;

- становление исполнительства письменной традиции на народных инструментах проходило под влиянием прогрессивных направлений в литературе и искусстве, основывавшихся на идеях просветительства и творческого созидания, характерной чертой которого было стремление к художественному преломлению образцов неисчерпаемого богатства русского фольклора;

- необычайно яркий расцвет русской музыки, благотворное влияние выдающихся представителей отечественной композиторской и исполнительской школ, их художественно-эстетических взглядов и творческих достижений способствовали совершенствованию художественно-выразительных возможностей народно-инструментального исполнительского искусства.

Список используемых источников:

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. 415 с.
2. Андреев В.В. Материалы и документы. М.: Музыка, 1986. 352 с.
3. Келдыш Ю.В. Чайковский Пётр Ильич. Муз. энци. Т. 6. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 172-189.
4. Корабельникова Л.З. Танеев Сергей Иванович. Муз. энци. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 412-423.
5. Шестаков В.В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 351 с.

© 2016, Сапожников П.И.

Влияние художественной культуры России второй половины XIX – начала XX веков на становление народно-инструментального искусства письменной традиции

© 2016, Sapozhnikov P.I.

The influence of the artistic culture of Russia of the second half of xix – early xx centuries on the formation of folk-instrumental art written tradition