



Луганская Эльвира Александровна, аспирант 2 года обучения по направлению «Искусствоведение» (Музыкальное искусство) кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке (Москва, ул. Маршала Соколовского, 10), e-mail: SamovarovaElvira@yandex.ru

Научный руководитель: **Зайцева Елена Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке (Москва, ул. Маршала Соколовского, 10), e-mail: mlad61@mail.ru

ПРОБЛЕМА АУТЕНТИЧНОГО И СЦЕНИЧЕСКОГО ИСПОЛНЕНИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В ЗЕРКАЛЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ

В данной статье рассматриваются два основных направления, по которым развивается обучение народно-певческому искусству сегодня, а также исторически прослеживается критический взгляд музыковедов на творчество известных певиц XX века, имена которых неразрывно связаны с народной песней (Надежда Плевицкая, Ольга Ковалева, Людмила Зыкина).

Ключевые слова: фольклор, музыкальная критика, вокальная школа, Мешко Н.К., «гнесинская» школа народного пения.

E.A. Luganskaya

Luganskaya Elvira Alexandrovna, graduate of the 2 course on direction «Art criticism» (Musical art) of department of philosophy, history, theory of culture and art of the Moscow state institute of music n.a. A.G. Schnittke (10, Marshal Sokolovskiy St., Moscow), e-mail: SamovarovaElvira@yandex.ru

Research supervisor: **Zaytseva Elena Alexandrovna**, candidate of history of art, assistant professor, professor of department of philosophy, history, theory of culture and art of the Moscow state institute of music n.a. A.G. Schnittke (10, Marshal Sokolovskiy St., Moscow), e-mail: mlad61@mail.ru

THE PROBLEM OF AUTHENTIC AND STAGE PERFORMANCE OF RUSSIAN FOLK SONG IN THE MIRROR OF MUSICAL CRITICISM

The article discusses two main directions of development of education of folk singing art today, as well as historically traced musicologists' critical view on the creativity of famous singers of the XX century, whose names are inextricably linked to the folk song (Nadezhda Plevitskaya, Olga Kovaleva, Lyudmila Zykina).

Key words: folklore, musical criticism, vocal school, Meshko N.K., «Gnesin» school of folk singing.

«Основа русской школы пения, нашей музыкальной культуры – в народной песне, – говорил Лемешев. А так как песня – душа народа, то в ее трактовке многое решает искренность. Без нее нет ни песни, ни исполнения. В народе много поют не так, как это делаем мы, профессиональные певцы. Но нам так петь и не надо. Мы должны исполнять песню по-своему, но обязательно так, чтобы народ ее принял за свою».

Людмила Зыкина

Народное пение – самый древний, естественным образом развивавшийся вид пения. Оно близко к естественной речевой манере человека, произношение звуков в народном пении «открытое». Русское народное пение характеризуется теплотой грудного тембра, открытыми гласными, которые придают яркость и пронзительность звучанию. В ходе развития данного типа пения сложились два основных направления в манере звукоизвлечения: аутентичное и так называемое сценическое. Первое связано с именем музыковеда, собирателя и исследователя фольклора *Льва Львовича Христиансена*, положившего начало российской народно-хоровой школе и создавшего Саратовскую школу народных певцов, главной задачей которой является сохранение традиций подлинного, аутентичного исполнения народной песни. Основателем второго направления является народная артистка России, композитор, основатель Гнесинской школы народного пения – *Нина Константиновна Мешко*. Так она дала определение народному пению в своем учебном пособии «Искусство народного пения»: «естественное, открытое ... с соединением регистров на каждом звуке диапазона, основанное на открытой, распевной и характерной речи с приоритетом смысловой интонации» [6, с. 2]. Говоря о народно-певческом образовании, у которого в 2016 году состоялся 50-летний юбилей, важно упомянуть имя Елены Константиновны Гедевановой, которая «... первая поняла, что народниц надо учить, готовить. И добилась открытия впервые сольного отделения народного пения в Ипполитовке. <...> и экспериментального отделения народного пения в Гнесинке» [7, с. 204]. Примечательно, что в созданной ей «Хрестоматии для пения» она подчеркивает, что «Педагоги, занимающиеся этими певцами (народниками – прим. автора), не должны переучивать их на академический лад, устранять или сглаживать их природную манеру пения. Следует тактично, не торопясь, прививать им основные профессиональные навыки – научить их правильно владеть дыханием, пользоваться резонаторами, постепенно расширяя диапазон голоса учащегося и обогащая его новыми красками» [3, с. 2].

Подробным изучением проблематики отличия аутентичного (диалектного) и концертного (наддиалектного) пения занималась заслуженный деятель искусства России Людмила Васильевна Шамина. В научном труде «Основы народно-певческой педагогики» в параграфе «Русское народное “наддиалектное” пение» она сравнивает данные типы звукоизвлечения и выделяет понятие «концертное народное пение» как «...вокально-исполнительский жанр, обладающий самостоятельной эстетической системой, своими особенностями развития и собственным местом в современной культуре» [8, с. 95]. Шамина подчеркивает, что «идентифицировать концертное пение с бытовым категорически нельзя, поскольку это совершенно разные сферы» [8, с. 95]. Несмотря на это, данные историческим путем сложившиеся школы находятся в некотором противоборстве, и, как правило, последователи дела Христиансена критикуют представителей школы Мешко. Так, известный этномузыколог В.М. Щуров в своей статье «Исторические корни современного профессионального вокального народного исполнительства», изданной в Саратове к 100-летию Л.Л. Христиансена, дает отрицательную оценку научно-обоснованной Гнесинской школе народного пения. Он пишет, что «... так называемая ее (Н.К. Мешко) вокальная школа базировалась на обобщении опыта таких мастеров концертной эстрады, как Надежда Плевицкая, Лидия Русланова, Ирма Яунзем, Зинаида Кириллова, имевших академическую вокальную подготовку и лишь слегка приближавших свою певческую манеру к народной. Главная задача такого вокального воспитания – найти возможность в женском пении сглаживания регистров, чтобы певица могла петь произведения широкого вокального диапазона. А подготовленные Ниной Константиновной мужчины-вокалисты поют в откровенно академической манере, никак не связанной с народными корнями, что дает возможность некоторым из них (например, Владимиру Девятову) участвовать в оперных спектаклях» [9, с. 80]. Вячеслав Михайлович пишет, что в педагогической деятельности Н.К. Мешко в работе с певцами-

солистами опиралась «... на кабацко-ярмарочный репертуар, причем иногда наиболее низкого, «кабинетного» вкуса. В результате сегодня обучение студентов-вокалистов народного профиля в РАМ им. Гнесиных основано порой на абсолютном дурновкусии» [9, с. 80]. В своей статье Щуров апеллирует и к педагогам МГИМ им. А.Г. Шнитке, критикуя последних за то, что они внедряют в репертуар студентов композиторские сочинения, написанные для академического голоса (А.Г. Шнитке, В.А. Гаврилин).

Продолжая мысль о вышеупомянутой плеяде эталонных для гнесинской школы певиц, хотелось бы остановиться на некоторых из них. Надежда Васильевна Плевицкая – исполнительница, одна из первых вынесшая народную песню на большую эстраду. Представляет особый интерес критическая рецензия на один из ее концертов известного музыковеда, фольклориста и композитора, современника певицы, Юлия Ангеля. Сегодня имя Плевицкой, как уже было упомянуто, почитается представителями гнесинской школы народного пения, однако статью Ангеля нельзя назвать хвалебной: «"Русская народная певица" – так титулует себя г-жа Плевицкая и этим как бы подчеркивает тот жанр, который создал ее быстро разбухшую славу... Не думайте, однако, что госпожа Плевицкая воскрешает из забвения неподражаемые сокровища старинного народного песенного творчества. Нет, она далека от этого коренного, векового народного искусства, да оно, вероятно, было бы ей и не под силу. То, что г-жа Плевицкая называет "русскими народными песнями" в большинстве случаев не имеет права даже называться этим именем, а если и называется, то подложно» [2, с. 53]. Конечно, в какой-то степени музыковед прав, ведь Плевицкая интерпретировала русскую народную песню в духе эстрадно-сценического воплощения, а именно в этом виде она продолжает существовать у профессиональных исполнителей народной песни в XXI веке. Но, несмотря на замечания Ангеля и несогласие его с исполнительской интерпретацией Плевицкой, начинает автор свою статью со слов: «Масса публики, переполнившей большую залу консерватории, несмотря на почти

летнюю жару и повышенные цены. Бесконечные аплодисменты, вызовы, требования повторений. Словом, успех настоящий, большой, которого не создать одной рекламой» [2, с. 53]. Очевидно, что публика понимала, высоко ценила, а главное, была готова воспринимать такой вид искусства. Это была генетическая потребность и, вероятно, единственная возможность для городского жителя услышать народную песню, пусть и в таком нетрадиционном и искаженном, по мнению Энгеля, варианте. Песни «курского соловья», а именно так называл Надежду Плевицкую император Николай II, критик характеризует как «продукты сегодняшнего дня, музыкальные мухи-паденки» [2, с. 53]. Но прогнозы его не оправдались, и имя ее помнят и по сей день. Энгель пишет, что «голоса у Плевицкой нет», но подчеркивает, что есть в ней то неподдельное умение говорить слова в песне «... не безучастно, не формально, а вкладывая в них всю душу человека, верующего в свое дело» [2, 53]. Важно, что именно «слово» является основообразующим элементом в научно-обоснованной школе народного пения Н.К. Мешко. И это абсолютно закономерно, ведь для любви публики необязательно иметь голос, диапазоном в несколько октав, если в нем нет души. Благодаря такому своему таланту любовь публики в свое время заслужили Л.О. Утесов, К.И. Шульженко, а позднее – В.В. Толкунова. Важно отметить, что в выше упомянутой статье Щурова автор, несомненно, разделяющий позицию Энгеля относительно «ненатурального», искусственного воплощения народной песни на эстраде, ставит певиц – Ольгу Ковалеву и Надежду Плевицкую – закономерно на один пьедестал. Он пишет, что «Особое место в истории вокального профессионального исполнительства в русском стиле занимает искусство Надежды Плевицкой. Получив академическое вокальное воспитание, певица в особой, присущей ей мягкой, теплой певческой подаче интерпретировала главным образом песни своей родины, Курской губернии, в сопровождении фортепиано» [9, с. 81]. Но что бы ни писали критики об аутентичности либо эстрадности исполнения народных песен Н.В. Плевицкой, имя ее золотыми буквами

вписано в академическую музыкальную культуру первой половины XX века с легкой руки С.В. Рахманинова, который записал с ней граммпластинку. Композиторское впечатление именно от ее тембра, от ее «мяукающих» интонаций, женского образа, положили основу произведения-символа, которым является «Три русские песни для оркестра и хора» ор. 41.

В другой своей статье «Песни русской деревни», посвященной творчеству еще одной знаменитой певицы, народной артистки РСФСР Ольги Васильевны Ковалевой, Энгель разделяет исполнительниц русских народных песен на два типа. Певицы первого типа, по мнению музыкального критика, «... поют в сущности песни не народные в настоящем смысле слова, а «под народные», сделанные по специальному заказу особыми сил дел мастерами. Старинная деревенская песня этим мастерам чужда; вдохновляются они, прежде всего, новой, городской песней, фабричной, казарменной, трактирной... Исполнение песен соответственно вульгарно, что, однако, при художественной ограниченности артистов и публики не исключает искренности, убежденности, – и в этом сила таких певиц» [5, с. 401]. К такому роду исполнительниц Энгель относит Н.В. Плевицкую.

Другой тип исполнительниц – это «певицы-интеллигентки, большей частью прошедшие консерваторию, а то и курсы. Пришедшие к справедливому сознанию, что старинная народная песня – высокое, художественное сокровище, они изучают ее по сборникам и затем пропагандируют ее словом и делом» [5, с. 401]. Но здесь Энгель подчеркивает, что такому типу исполнения «...свойственна некая абстрактность, оторванность от той реальной народной стихии, в которой песня создалась и живет» [5, с. 401]. Мы можем предположить, что сегодня к данному типу народного пения критик отнес бы представителей школы Н.К. Мешко.

В этих условиях эталонным для автора статьи становится исполнение народной песни Ольгой Ковалевой, которая «...вышла из народной среды, от этой среды сохранила не только внешнее знание народной песни, но, что

самое главное, внутренний подход к ней...» [5, с. 402]. По его мнению, она «не изображает, как поют в деревне, а просто поет, как там поют... Так что ее «деревенское» исполнение – в своем роде высшее» [5, с. 402]. Энгель полагает, что «...для певиц первого типа наиболее подходящий аккомпанемент – гармоника, балалайка, в лучшем случае гитара» [5, с. 402], а исполнительницы второго типа в качестве музыкального сопровождения предпочитают фортепиано. Но парадоксально, что на сегодняшний день русская народная песня неотделима ни от гармоники (баяна), ни от балалайки. В творческих вузах на уроках по специальности «сольное народное пение» фольклорные образцы исполняются а'capella или под аккомпанемент концертмейстера-баяниста.

Говоря о гнесинской школе народных исполнителей, а также в год 90-летия со дня рождения замечательной певицы, нельзя не упомянуть имя народной артистки России, одной из немногих исполнительниц, для народного голоса которой писали отечественные композиторы, Людмилы Георгиевны Зыкиной. Один из таких авторов – народный артист России, советский и российский композитор Родион Константинович Щедрин, создавший «Поэторию» и кантату «Ленин в сердце народном» специально для тембра певицы. Так он говорил о Зыкиной: «Торжественный и светлый, широкий и сильный, нежный и трепетный, неповторимый зыкинский голос. Мы явственно слышим отголоски старинных традиций русского сольного женского музицирования: наверное, что-то «зыкинское» было в голосах предков наших сказительниц, деревенских плакальщиц – эпическое спокойствие и какая-то щемящая, отчаянная «бабья» нота. Но мы определенно слышим и интонации сегодняшней России, то, что характеризует неизменное развитие народного, доказывает, что понятие это всегда находится в движении, не стоит на месте» [4].

Представители саратовской школы критикуют последователей гнесинской за то, что, по их мнению, данный тип пения создан искусственно и не имеет отношения к истокам. В свою очередь, гнесинцы отстаивают свою

позицию, подчеркивая, что данный тип пения, опираясь на аутентичное исполнение, продиктован **временными условиями**. Важную мысль по этому поводу выделяет Шамина в ранее упомянутой книге «Основы народно-певческой педагогики»: «Сцена, с которой имеют дело народные концертирующие исполнители (солисты, коллективы), диктует свои законы творчества, потому что сценическое искусство – это также самостоятельный вид художественной деятельности, и как таковой, обладает своим (для него «первичным») языком и правилами «музыкально-сценической речи», которые должны осваиваться наряду с изучением закономерностей фольклорного песнетворчества» [8, с. 96]. Народную песню необходимо представлять широкой публике, выносить на эстраду, пусть и в такой «видоизмененной», по мнению представителей саратовской школы, форме. Представляет интерес мысль венгерского композитора и фольклориста Белы Бартока в предисловии к сборнику обработок венгерских народных песен: «...требуется собрать лучшие песни и приблизить их к вкусам широкой публики путем соответствующей музыкальной обработки. Уж если мы привозим песню с поля в город, нужно подобающим образом одеть ее. Но городское платье неуклюже, тесно. Одежда должна быть свободной, иначе песня задохнется. Независимо от того, делается обработка для голоса или для фортепиано, она должна возместить песне утраченные поле и деревню» [1, с. 2].

Исследуемая проблематика рассмотрена в контексте движения от аутентичного исполнения к сценическому на примере трех значимых певческих фигур XX века. Они родились в разных точках России, прожили разные судьбы, представили широкой публике разный репертуар, но их голос и песни сохранились в памяти людей, в ментальном и материальном аспектах (книги, видео- и аудиозаписи) и прошли сквозь время.

Список используемой литературы:

1. *Барток Б., Кодай З.* Предисловие к первому изданию // Венгерские народные песни: с примеч. / Предисл. Б. Бартока и З. Кодая. М., 1977. 2 с.
2. ВМОМК им. М.И. Глинки.Ф. 93. Д. 269. Энгель Ю.Д. Концерт Н.В. Плевацкой // Музыкально-критические рецензии. Т. I. 1898–1913 гг. С. 53.
3. *Гедеванова Е.К., Попов А.Т.* Хрестоматия для пения. Русские песни в сопровождении баяна и без сопровождения. М., 1973. 79 с.
4. *Гончаров А.* Зыкина Людмила Георгиевна. URL: <http://chtoby-romnili.net/page.php?id=3336> 3
5. *Кунин И.Ф.* Энгель Ю.Д. Глазами современника. М., 1971. 526 с.
6. *Мешко Н.К.* Искусство народного пения: практическое руководство и методика обучения народному пению в 2 ч. М., 2000. 40 с.
7. *Петрова Т.Ю.* Чувство живого сердца (Беседа с Мариной Воропаевой) // Наш современник. № 9. 2017. С. 203–210. URL: <http://nash-sovremennik.ru/archive/2017/n9/1709-15.pdf> 6
8. *Шамина Л.В.* Основы народно-певческой педагогики. М., 2017. 98 с.
9. *Щуров В.М.* Исторические корни современного профессионального вокального народного исполнительства // К 100-летию Льва Львовича Христиансена. Сборник научных статей «История, теория, практика фольклора» по материалам III Всероссийских научных чтений. Саратов, 2011. С. 74–88.