

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



УДК 785.16

DOI: 10.52469/20764766_2021_02_109

М. С. КОПЫРЮЛИН

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

КАМПАНИЯ ПО БОРЬБЕ С ФОРМАЛИЗМОМ 1948 ГОДА В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ И ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИЯ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В РОССИИ: ВЗАИМОУСЛОВЛЕННЫЙ ПАРАДОКС

Профессионализация отечественного народно-инструментального исполнительства – исторический процесс, по сути, укладывающийся в рамки столетия. Начавшись в 1920-х годах с открытия отделений народных инструментов в музыкальных училищах и техникумах Российской Федерации, указанный процесс к середине XX века ознаменовался основанием первого в России вузовского факультета народных инструментов (ГМПИ им. Гнесиных, 1948). Тем самым было положено начало полномасштабной и систематически упорядоченной профессиональной подготовке исполнителей соответствующих специализаций в русле академических традиций европейского музыкального искусства.

Данное событие рассматривается автором настоящей статьи в социокультурном аспекте, исходя из множественных составляющих известной кампании по борьбе с формализмом в советской музыке (1948 год). При этом выявляется и обосновывается глубинная сопряженность между официальными эстетическими декларациями, предопределившими специфику названной кампании, и последовательно утверждаемым академическим статусом русских народных инструментов на территории СССР в указанный период. Исследователь уделяет особое внима-

ние повсеместному включению упомянутого инструментария в систему отечественного профессионального музыкального образования на протяжении 50–60-х годов XX века. Данная тенденция характеризуется в статье как безусловная закономерность, парадоксально совпавшая с идеологическими постулатами заведомо «ситуативной» культурной политики послевоенного пятилетия. Не имея сколько-нибудь ощутимых перспектив длительной реализации, указанная политика явилась фактическим «импульсом» к осуществлению ярко выраженных прогрессивных преобразований в народно-инструментальном искусстве Советского Союза при активной поддержке государства.

Вышесказанное позволяет рассмотреть драматические события 1948 года, как правило, трактуемые отечественной музыкальной историографией с однозначно «негативистских» позиций, в новом ракурсе и придать известным фактам подлинно многомерное освещение.

Ключевые слова: отечественное профессиональное исполнительство на народных инструментах, оркестр русских народных инструментов, кампания по борьбе с формализмом 1948 года в советской музыке, академическое музыкальное образование в СССР.

Для цитирования: Копырюлин М. С. Кампания по борьбе с формализмом 1948 года в советской музыке и профессионализация народно-инструментального исполнительства в России: взаимноусловленный парадокс // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 109–117. DOI: 10.52469/20764766_2021_02_109

M. KOPYRYULIN

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE CAMPAIGN OF THE FIGHT AGAINST FORMALISM OF 1948 IN THE SOVIET MUSIC AND PROFESSIONALIZATION OF THE FOLK INSTRUMENTAL PERFORMING ART IN RUSSIA: THE INTERCONDITIONAL PARADOX

Professionalization of the art of performance of the folk instruments in Russia is a historical process completed within a century. It started in 1920s with the introduction of folk instruments branches to the music colleges curricula and led to the opening of the first folk instruments department in Gnesins Music and Pedagogical Institute in 1948. Thus, full-scale and systematic professional education of folk music performers in accordance with academic traditions of European musical art was set in motion.

This event is considered in social and cultural dimensions, taking into account multiple elements of the famous campaign against formalism in the Soviet music (1948). At the same time the author identifies and justifies the deep connection between the official aesthetic declarations, which provided the specificities of the campaign, and the approving academic status of Russian folk instruments in the USSR at that period of time. Special attention is

paid to the inclusion of the folk instruments into the system of Russian professional education during the 1950–1960s. This tendency is characterised as an unconditional regularity, which paradoxically coincided with ideological postulates of wittingly situational cultural politics of the post-war five years. Not having tangible prospects of a long-term realisation, this politic was basically an impulse for implementation of noticeable changes in the art of folk instruments performance in Soviet Union with the active government support.

Aforementioned allows to consider the dramatic events of 1948, as a rule interpreted by Russian music history from the unequivocally negative perspective, from the new angle.

Key words: Russian professional folk instruments performance, Russian folk instruments orchestra, campaign against formalism of 1948 in Soviet music, academic musical education in USSR.

For citation: Kopyryulin M. The campaign of the fight against formalism of 1948 in the Soviet music and professionalization of the folk instrumental performing art in Russia: the interconditional paradox // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 109–117.

DOI: 10.52469/20764766_2021_02_109



Отечественная профессиональная школа исполнительства на русских народных инструментах давно и прочно завоевала не только всероссийское, но и международное признание. Заслуженный авторитет российских музыкантов – баянистов и аккордеонистов, балалаечников и домристов – регулярно подтверждается высоким уровнем исполнительского мастерства, который демонстрируется лучшими представителями отечественного народно-инструментального искусства на крупных международных конкурсах и фестивалях. Процесс обучения музыкантов-«народников» с давних пор охватывает все ступени трехуровневой системы музыкального образования в Рос-

сии (школа – училище – вуз), функционируя наравне с аналогичной школой исполнительства, включающей в себя гораздо более «возрастные» инструменты академической традиции. Такое положение, самоочевидное с позиций современности, тем не менее, установилось в результате длительного и порой довольно «бурного» развития, начавшегося почти столетие назад – в середине 1920-х годов.

Одним из важных этапов становления российской системы академического народно-инструментального образования явилась организация первого вузовского факультета народных инструментов, открытого в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гне-

синих (Москва, 1948). Осуществление полномасштабной профессиональной подготовки молодых музыкантов по указанным специальностям благоприятствовало достижению необходимой логической завершенности соответствующего процесса обучения. Однако в исторической перспективе само восприятие профессионального исполнительства на народных инструментах в течение длительного времени оставалось довольно скептическим, оценка же реальной значимости подготовки отечественных музыкантов-«народников» в сфере высшего академического музыкального образования – скорее негативной, а процессы, благоприятствующие этим тенденциям, порой откровенно саботировались.

Учитывая изложенное выше, представляется уместным обратиться к историческим событиям 1948 года, которые сыграли весьма позитивную роль в академизации российского народно-инструментального исполнительства и, вместе с тем, запечатлелись в трудах по истории музыки XX столетия как потрясения катастрофического уровня – «разгром советской музыки», демонстрация «сталинского идеологического диктата» и т. п. Речь идет о кампании по борьбе с формализмом, инициированной партийно-государственным руководством СССР на рубеже 1947–1948 годов и охватившей преимущественно сферы композиторского творчества, музыкальной науки и критики, высшего музыкального образования¹.

¹ Глубинные мотивы этой «антиформалистической» кампании (равно как и перекликающихся с ней других – в сферах литературы и киноискусства) до сих пор освещены специалистами лишь фрагментарно. Согласно ряду современных публикаций, исходный побудительный мотив к «борьбе с культурной экспансией Запада» был заимствован, ни много ни мало, из фултонской речи У. Черчилля, прозвучавшей 5 марта 1946 года и спровоцировавшей начало многолетней «холодной войны» между странами Запада и Советским Союзом. Оглашенные У. Черчиллем (и незамедлительно поддержанные тогдашним президентом США Г. Трумэн) претензии «братского союза англоязычных стран», которые «неустанно и бесстрашно провозглашают великие принципы свободы и прав человека», демонстрируют готовность к «силовому» утверждению вышеуказанных принципов на территории всего земного шара, были крайне серьезно восприняты руководством СССР. В интервью И. Сталина, опубликованном газетой «Правда» 14 марта, отмечалась видимая параллель между агрессивными действиями фашистской Германии и новейшими поползновениями «союза англоязычных стран»: У. Черчилль огласил имеющиеся планы «...развязывания войны, тоже опираясь на расовую теорию и утверждая, что только нации, говорящие на английском языке,

Как известно, в ходе многочисленных общественно-политических акций, сопутствовавших этой кампании на протяжении января – апреля 1948 года (закрытое Совещание деятелей музыкального искусства в ЦК ВКП(б), публикация в газете «Правда» Постановления ЦК партии «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», серия оперативно организованных «дискуссий на местах» и т. д., вплоть до последующего I Всесоюзного съезда советских композиторов) были подвергнуты остракизму всевозможные «псевдоноваторские» явления в новейшей отечественной музыке. Они признавались порождением «западного эпигонства», расцветшего в среде авторитетных музыкальных деятелей и репродуцируемого их последователями, учениками и подражателями. «Формалистические» обвинения были предъявлены крупнейшим отечественным композиторам, а также ряду авторитетных музыковедов и музыкантов-исполнителей – профессоров Московской и некоторых других консерваторий. Все «новоявленные формалисты» сразу же стали объектами жесточайшей партийной критики и последующего беспрецедентного общественно-политического давления, а засилье «западно-космополитичных проявлений формализма и натурализма», так или иначе признаваемое характерным для их творчества, активно порицалось в ходе публичных обсуждений и со страниц периодической печати.

Вместе с тем, как ни парадоксально, дальнейшая идеологическая и организационная перестройка различных сфер советской музыкальной культуры сопровождалась постановкой ряда задач, реализация которых, в конечном счете, может быть отнесена к положительным моментам рассматриваемых событий. К числу последних, безусловно, принадлежало успешное завершение длительного многоэтапного процесса организации профессионального народно-исполнительского образования в СССР – процесса, начатого еще в 1920-е годы и продолжавшегося вплоть до начала Великой Отечественной войны. Достигнутому успеху, несомненно, благоприят-

являются полноценными нациями, призванными вершить судьбы всего мира...» (цит. по: [1, с. 26]). Коль скоро выражение «английский язык» фактически подразумевало тогда совокупное культурное наследие упомянутого «братского союза» (обладавшего, в лице США, монополией на ядерное оружие), то именно противодействие соответствующей «экспансии» в области культуры (с учетом предполагаемой «пятой колонны», требующей известных «превентивных мер») становился первоочередной задачей государственных учреждений и общественных организаций Советского Союза при заговоренной подготовке к очередной войне – «холодной» или «горячей»...

ствовавали «антиформалистическая риторика», постулируемая партийно-государственной пропагандой, и выдвигание на первый план основополагающей идеологемы: развитие советского музыкального искусства впредь должно осуществляться в русле преемственного развития традиций русской музыкальной классики XIX – начала XX веков и органической взаимосвязи с национальной художественной культурой обозначенного исторического периода.

Концентрированным выражением реализуемого соответствующими идеологическими институтами «общегосударственного» курса на сближение художественных запросов массового слушателя с творческими исканиями профессиональных композиторов академического направления явился новейший «категорический императив» советского музыкального искусства – органичное сочетание народно-песенной мелодико-интонационной основы музыкальных произведений с высоким профессиональным мастерством ее разработки². С призывами к восприятию народности и ярко выраженной «национальной идентичности» как незыблемых основ русской советской музыки в современную эпоху публично выступил один из старейших отечественных композиторов С. Василенко: «...русская тематика, русский стиль должны быть на первом плане в творчестве русских композиторов» [3, с. 176].

Исходя из данной установки, осуществлялась тотальная канонизация отечественной

² Интересно заметить, что данная точка зрения отчасти выражала эстетические пристрастия самой партийно-правительственной элиты первого послевоенного десятилетия. Например, в воспоминаниях Ю. Жданова – сына секретаря ЦК ВКП(б) по идеологии А. Жданова, являвшегося непосредственным проводником и официальным рупором «антиформалистической» кампании, – представлена следующая характеристика: «...музыкальный мир отца базировался на трех китах: приоритет классической музыки, народность искусства и революционно-демократическая традиция. <...> Народность для него отнюдь не сводилась к самовару, сарафану и барыне. Народность означала в первую очередь внимание к музыкальным, эстетическим потребностям десятков миллионов, а не “верхних десяти тысяч”». При этом стремление А. Жданова к возрождению «отживших» идеалов прошлого иронически комментируется так: «Отцу была поставлена в вину его борьба против формалистического искусства, против модернистской музыки. Помнится, в Москве 1948 года ходил анекдот: “Жданов призывает идти вперед – назад к Чайковскому”. Отец не был противником новаторства в музыке. Он, однако, полагал: новое должно быть лучше старого, – что не воспринималось адекватно» [2, с. 88, 90].

музыкальной классики так называемой эпохи критического реализма, при этом художественные достижения последнего рассматривались в качестве незыблемого эстетического идеала и морально-нравственного абсолюта. Музыкальное наследие М. И. Глинки, «кучкистов», П. И. Чайковского, их учеников и последователей признавалось безусловным мериллом оценки творчества любого современного композитора. Следует подчеркнуть, что вновь провозглашаемая парадигма «новой эстетики» не имела ничего общего с революционностью и марксистским учением, а, напротив, была обращена к традиционалистским представлениям о естественности, красоте и гармоничности в духе «эмоционально-биологического» восприятия музыки, широко распространенного в позитивистских учениях XIX века. Не случайно декларации по поводу «жизненного», «правдивого» отражения современной действительности в музыке вновь и вновь переключались с общехудожественными установками русского критического реализма второй половины XIX столетия. Наряду с этим, охотно эксплуатировались и эстетические идеи русских литературных критиков и публицистов 1840–1860-х годов – В. Белинского, Н. Добролюбова и Н. Чернышевского, «прогрессивное» наследие которых в процессе данной кампании целенаправленно приспособлялось к потребностям «новой эстетики».

Очевидная укорененность музыкально-эстетического канона поздней сталинской эпохи в смыслах и сентенциях русского классического реализма констатируется немецким исследователем Д. Гойови. Он выявляет генетические истоки «новояза», образующего вновь сформулированный официальный пропагандистско-культурологический тезаурус, с его характерными анти-тезами («красота», «благозвучие», «распевность» и противостоящие им «уродливость» «извращенная натуралистичность», «дисгармония», «невропатичность») или показательными рассуждениями о том, что в «эмоциональной, красивой, мелодически ясной музыке» не должно быть места «смакованию банального, пошлого, ничтожного», «нигилистически циничному гротеску», «издевке над явлениями жизни», «неверию в человека».

Истоки эти, по мнению Д. Гойови, коренятся в эстетических представлениях национально-романтических, «кучкистских» и славянофильских течений второй половины XIX столетия: «Мысль о том, что искусство должно отражать действительность и одновременно ей служить, что его содержание заимствуется из действительности (содержательность), что оно является носителем

идей (идейность) и должно быть народным, создаваемым для народа (народность), имманентна русской духовной истории. Она доминировала в социально-критической поэзии 1860-х годов (например, у Некрасова) и – как представление о единстве с простым народом в национальном, а также социальном плане – повлияла на творчество наиболее значительных русских композиторов XIX века (особенно петербургской “Могучей кучки”) в отношении сюжетов, характера программности, фольклорной интонационности и т. д. Мотивы национальной истории и мифологии играют важную роль в оперных сюжетах <...> от Глинки до Римского-Корсакова. Традиционным становится национальное воодушевление, а также идея об особом предназначении русских, мировоззрение, согласно которому “Восток” – Россия – воплощает собой молодое здоровое человеческое начало, а “Запад” – болезненное, чересчур утонченное, немощное, декадентское и оскудевающее, при контактах с которым необходимо сохранять свой духовный потенциал и иммунитет» [4, с. 22]. Развивая далее концепцию преемственности русской национальной художественной парадигмы второй половины XIX века и вновь выстраиваемой послевоенной музыкально-эстетической иерархии, Д. Гойови фиксирует критерии «формалистического искусства», принятые в 1948 году. Соответствующие оценки музыкальных явлений, полагает цитируемый исследователь, изначально обуславливаются консервативно-охранительным восприятием «классики» – прежде всего, классического наследия XIX века, возведенного партийными идеологами в образец. Именно этому образцу должны были следовать ныне живущие советские композиторы, неусыпно оберегая «классику» от любых нигилистических поползновений современных «вырожденцев» и «формалистов». Как отмечает Д. Гойови, «в этой связи положительно оценивали по преимуществу консервативных композиторов старшего поколения» [4, с. 24], таких как А. Глазунов, С. Танеев, А. Лядов, А. Гречанинов, М. Ипполитов-Иванов, А. Кастальский, которые по своей природе и генезису были близки классико-романтической традиции; при этом поздний А. Скрябин подвергался критике. Позитивно оценивались также Р. Глиэр, С. Василенко, М. Штейнберг, А. Гедике и Вас. Золотарев, ориентировавшиеся на традиции П. Чайковского и «Могучей кучки» в 1930–1940-х годах. Отступление от классических традиций, признаваемых новой советской эстетикой вечными и незыблемыми законами «...в плане голосоведения, гармонии, мелодики, интонационности, строения

формы, в особенности же эмоционального характера... и отношения композитора к музыкальному материалу», указывает Д. Гойови, означало «ложно понятое новаторство» [4, с. 25], немедленно дезавуировалось и объявлялось вне закона.

Традиционным и потому образцовым провозглашался также подход русских классиков к использованию народной песни, а способы претворения и композиционные приемы развития русской песенности, выработанные в XIX – начале XX века, объявлялись высшими достижениями национальной композиторской школы: «Народная песня приобретает непревзойденное, почти магическое значение в качестве художественного образца лишь в связи с использованием ее у русских классиков: требуется ее “творческое, активное преобразование”, композиторов предостерегают от “музейно-реставраторского и формально-этнографического” обращения с ней, от “формального любования элементами фольклора”» [4, с. 25]. Всеобъемлющее значение русской песенности, утверждаемое на протяжении данного периода, обрело «универсально-мировоззренческий» характер в рассуждениях известного советского музыковеда И. Нестьева: «В распевности русской музыки органически проявляют себя красота и благородство гуманистических идеалов, присущих лучшим представителям нации. В широте и сердечности мелодии выражены правдивость чувств, человечность и духовное величие национальных характеров. В простоте и ясности мелодического стиля сказываются скромность, чистота и искренность выражения, которые в равной степени свойственны и классическому русскому исполнительству, и всей русской музыке в целом» [5, с. 98].

В свете предпринятого властью беспрецедентного, не имеющего видимых аналогов эксперимента по решению художественно-эстетических и музыкально-социологических проблем специфическими средствами государственной политики, вполне логичным выглядело пристальное внимание, уделяемое партийно-пропагандистским корпусом актуальной роли и значению русских народных инструментов. Анализируя причины, благодаря которым продвижение упомянутого инструментария по иерархической лестнице музыкального искусства оказалось одним из «трендов» кампании 1948 года, М. Имханицкий отмечает, что «...народные инструменты стали явлением *социальным* <...>. Как только на народном инструменте начинают играть по нотам, он становится в обществе посредником от музыки быта к высокой и содержательной композиторской музыке... вплоть до

ее высочайших образцов. Инструмент начинает занимать все “ступеньки” в огромной многоступенчатой “лестнице”, от простейшего бытового музицирования до самых значительных явлений академического искусства». Цитируемый автор также подчеркивает, что процесс «сокращения дистанции» между академической музыкальной культурой и «творчеством для масс» был инспирирован встречными тенденциями: «...пытались-то в 1948 году преодолеть этот барьер с обеих сторон! Ведь не только “пригibaldi” композитора к широкой слушательской массе, но и стали очень многое делать для развития музыкально-культурных потребностей огромной массы людей» [6, с. 3].

Переосмыслению подвергался и статус оркестров русских народных инструментов как непосредственных выразителей сущностных особенностей национальной культуры. Их особое историческое предназначение, в частности, мотивировалось пространственными экскурсами в историю отечественной музыкальной культуры, призванными выявить закономерные связи народно-оркестрового исполнительства с магистральными процессами ее эволюции. Кроме того, привлекались аналитические описания арсенала выразительных средств указанных оркестровых коллективов, трактуемые в русле самобытных проявлений национального художественного мышления. Это способствовало активной разработке проблем, связанных с народно-оркестровым репертуаром и подборающим местоположением вышеупомянутых коллективов в обнуждаемой иерархии музыкально-исполнительских форм.

Вот как характеризовался потенциал русского народного оркестра применительно к профессиональному композиторскому творчеству на страницах журнала «Советская музыка» тех лет: «Нельзя механически переносить в эту область принципы симфонического письма. В ней столько своеобразия, идущего от народных напевов, от способов игры на народных инструментах, от характера тембровых соотношений, что само построение партитуры и приемы развития приобретают самобытный характер. Тем не менее, нельзя считать, что русские оркестры (равно как и другие оркестры народных инструментов) отгорожены от музыкальной классики, от накопленного ею громадного творческого опыта. Практика народных оркестров не может пройти мимо данного опыта» [7, с. 41]. Цитируемое высказывание представляется некой «программной декларацией», подчеркивающей фактическое «равенство» народного и симфонического оркестров. Исходя из этого, вновь создаваемый

народно-оркестровый репертуар должен как запечатлеть неповторимое «своеобразие» определенного инструментария с его специфическим арсеналом выразительных средств, так и претворять художественные достижения «музыкальной классики». Здесь подразумевается оригинальная исполнительская репрезентация лучших образцов русского и зарубежного классического наследия посредством соответствующих переложений, окончательно разрушающих многовековую «монополию» симфонического оркестра на воссоздание рассматриваемого пласта академической музыкальной культуры.

Красноречивым свидетельством описываемой тенденции является факт, приводимый известным деятелем народно-инструментального исполнительства А. Илюхиным: «На заключительном концерте Всероссийского смотра сельской художественной самодеятельности в Государственном Большом театре Союза ССР в феврале 1948 года прошли две с половиной тысячи талантливых представителей народного искусства. И среди них был большой объединенный русский оркестр Московской, Псковской, Калининской, Сталинградской, Ленинградской, Ивановской, Владимирской областей и Марийской АССР, мастерски исполнивший “Пляску скоморохов” из “Снегурочки” Чайковского» [8, с. 7]. Таким образом, совершенно очевидно, что выступление сводного (!) оркестра народных инструментов на главной академической сцене страны, да еще и с пьесой великого русского композитора-классика П. Чайковского, а не с обработкой или оригинальным сочинением, например, В. Андреева, абсолютно по-новому «кодирует» русский народный оркестр в общественном сознании. При этом осуществляемая «перекодировка» выглядит вполне органичной, если не сказать более – закономерной, концентрированно выражающей концепцию «сталинского ампира», который стремится к синтезу «универсальных классических принципов» и народности путем акцентирования неких общих черт первого и второго – доступности высказывания, эмоциональной открытости, естественности. Указанная тенденция, отмечаемая современным отечественным исследователем Е. Добренко, характеризуется им при помощи аналогий с вагнеровским «совокупным произведением искусства» – *Gesamtkunstwerk*. Речь идет «...не о снижении классики до уровня массового вкуса, не о предпочтении классики или народной музыки... но о рождении синтеза искусств и стилей, того высокого образца “тотального произведения искусства”, в которое вылилась жизнь советского народа. <...> Тем самым, наконец,

совершается главное событие советской эпохи – рождается, по известному сталинскому определению, “наша советская классика”, в которой слились и народная песня, и симфоническая музыка, и патриотическая декламация. В этом невиданном ранее синтезе снимаются традиционные музыкальные жанры. Исчезает, наконец, оппозиция массового и высокого. Вместо их традиционного противопоставления происходит диалектический синтез <...>. Рождается нечто совершенно новое, не разлагаемое на составные части, неделимое – *Gesamtkunstwerk*» (цит. по: [9, с. 133]).

Поистине исторически прорывным, в какой-то степени революционным событием, явившимся прямым «отголоском» кампании 1948 года, стало открытие первого в России факультета народных инструментов в ГМПИ им. Гнесиных (1948/1949 учебный год), определившего своей целью подготовку специалистов с высшим образованием по классам народных инструментов. Следует заметить, что постановка вопроса о планомерном формировании профессиональных исполнительских кадров в данной сфере к середине XX века не только назрела, но и фактически уже запаздывала. Вот как вспоминала об этом Елена Гнесина, основательница и многолетний руководитель Гнесинского института: «В начале нашего века (речь идет о XX столетии. – М. К.) исполнительство на народных инструментах только зарождалось. С огромным интересом встречали мои современники выступления Андреева и его необыкновенного оркестра – тогда это было смелой попыткой возродить подлинное звучание народной музыки. Можно ли было предвидеть, что со временем обучение на народных инструментах примет такой грандиозный размах, как теперь, когда множество одаренных молодых музыкантов получает образование в стенах нашего института, во многих училищах и консерваториях. Откровенно говоря, когда создавался факультет народных инструментов – “народники”, мне казалось, что им – “народникам” – недостает культуры в сравнении с пианистами и оркестрантами...» (цит. по: [10, с. 5]).

Открытие факультета народных инструментов в Гнесинском институте и последующие аналогичные процессы в остальных крупнейших музыкальных вузах РСФСР – консерваториях Ленинграда, Казани, Свердловска, Саратова и Новосибирска – можно считать весьма существенной вехой в исторически закономерной легитимизации народно-инструментального исполнительства. Таким образом, на государственном и социально-культурном уровнях был окончательно утвержден профессионально-академический

статус русских народных инструментов, что в наши дни представляется однозначно положительным следствием «антиформалистической» кампании 1948 года.

Действительно, в «Гнесинке», а затем и в республиканской системе вузовской подготовки профессиональных кадров «народникам» впервые была предоставлена возможность получать высшее образование наравне с музыкантами «элитных» профессий – скрипачами, пианистами и т. д. К числу немаловажных атрибутов этого процесса относились: неограниченный доступ к интеллектуальным ресурсам соответствующих учебных заведений; организация самостоятельных структурных подразделений – кафедр народных инструментов, располагавших значительной автономией в плане функционирования и учебно-методического оснащения; наличие комплексных учебных планов, не уступающих и даже отчасти опережающих традиционные. В самом деле, перечень обязательных дисциплин, изучаемых «народниками», подразумевала формирование исполнителя в равной степени как солиста, ансамблевого и оркестрового музыканта. При этом обязательное изучение ряда «сопутствующих» дисциплин (прежде всего, дирижирования, чтения партитур, инструментальной аранжировки) позволяло студенту не только освоить дополнительную дирижерскую специальность, но и существенно расширить индивидуальное «пространство» творческой самореализации. Здесь подразумевается многогранное развитие универсального «музыкантского комплекса», обретающего некие специфические черты в разнообразных процессах креативной профессиональной деятельности – руководстве инструментальными исполнительскими коллективами, создании оркестровок, переложений, транскрипций и даже оригинальных сочинений для различных ансамблевых и оркестровых составов, отдельных солирующих инструментов и т. д.³

Следует особо подчеркнуть, что вышеуказанная модель профессиональной подготовки «народников» в рамках отечественной академической традиции реализуется (вплоть до настоящего времени) всеми вновь открываемыми вузовскими факультетами и организуемыми кафедрами народных инструментов. Сложившееся

³ Недаром из среды музыкантов-«народников» выдвинулись такие выдающиеся симфонические дирижеры, как В. Федосеев, А. Лазарев и В. Понькин; наряду с этим, многие исполнители на народных инструментах – выпускники музыкальных вузов – стремились параллельно или в дальнейшем обучаться на композиторском факультете, приобретая соответствующие профессиональные навыки.

в послевоенный период четко структурированное музыкально-образовательное пространство характеризовалось ярко выраженной централизацией. Так называемыми ведущими вузами осуществлялось формирование единой совокупности педагогических стратегий и методологических принципов, а также генерировались основные тенденции в области обучения по тем или иным специальностям⁴. На основании этих установок разрабатывались конкретные методические рекомендации и нормативные учебные программы, которые утверждались и директивными способами внедрялись профильным

⁴ Подобными функциями, как известно, были наделены Московская консерватория и ГМПИ им. Гнесиных.

Министерством в рамках типового учебного плана, обязательного к исполнению для подведомственных отечественных учреждений высшего образования. Вот почему российские музыканты-«народники» уже в послевоенный период обрели четко сформулированную и основательно продуманную стратегию подготовки профессионального исполнителя. В основу данной стратегии была положена классическая система музыкального образования, утверждавшаяся в России начиная с 1860-х годов (открытия братьями Рубинштейнами Санкт-Петербургской и Московской консерваторий), а непосредственно изучаемым «художественно-дидактическим материалом» явилось наследие русских и зарубежных композиторов-классиков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зуева К. А. Столкнуть медведя с бизоном, или Как «маленький английский ослик» спровоцировал начало «холодной войны» // Литературная газета. 2021. № 9 (3–9 марта). С. 26–27.
2. Жданов Ю. А. Взгляд в прошлое: Воспоминания. Ростов-на-Дону: ЮФУ, 2019. 452 с.
3. Первый съезд Союза советских композиторов: Стенографический отчет. М.: ССК СССР, 1948. 456 с.
4. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. М.: Композитор, 2006. 368 с.
5. Нестьев И. В. О национальной специфике музыки // Советская музыка: Теоретические и критические статьи. М.: Музгиз, 1954. С. 63–126.
6. Научно-практическая конференция «Народно-инструментальное искусство на пороге

XXI века: проблемы и перспективы» [Стенографический отчет] // Народник. 2000. № 2. С. 1–7.

7. Григорьев А. В. Новые произведения В. Бунина, Н. Будашкина и Л. Книппера // Советская музыка. 1949. № 4. С. 39–43.

8. Илюхин А. С. Русский оркестр. М.: Госкультпросветиздат, 1948. 128 с.

9. Ганжа А. Н. Советская музыка как объект сталинской культурной политики // Логос. 2014. № 2. С. 123–155.

10. Факультет народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных: сб. ст. и мат-лов / ред.-сост. Б. М. Егоров. М.: РАМ им. Гнесиных, 2000. 336 с.

REFERENCES

1. Zueva K. Stolknut' medvedya s bizonom, ili Kak «malen'kiy angliyskiy oslik» sprovotsiroval nachalo «kholodnoy voyny» [To Set the Bear and the Bison at Loggerheads, or How "The Little English Donkey" Provoked "The Cold War"]. In: Literaturnaya gazeta [Literary Newspaper]. 2021. No. 9 (March 3–9). Pp. 26–27.

2. Zhdanov Yu. Vzglyad v proshloe [The Look on the Past]: Memoirs. Rostov-on-Don: South Federal University, 2019. 452 p.

3. Pervyy s'ezd Soyuzs Sovetskikh Kompozitorov: Stenograficheskiy otchet [The First Congress of The Soviet Composers Union: Stenographical Report]. Moscow: The Soviet Composers Union, 1948. 456 p.

4. Goyovy D. Novaya sovetskaya muzyka 20-tykh godov [The New Soviet Music of the 1920s]. Moscow: Kompozitor, 2006. 368 p.

5. Nest'ev I. O natsional'noy spetsifike muzyki [On the National Specific of Music]. In: Sovetskaya muzyka: Teoreticheskie i kriticheskie stat'i [Soviet

Music: Theoretical and Critical Articles]. Moscow: Muzgiz, 1954. Pp. 63–126.

6. Nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Narodno-instrumental'noe iskusstvo na poroge 21 veka: problemy i perspektivy» (Stenograficheskiy otchet) [The Research-practical Conference “The Folk Instrumental Art on the Boundary of the 21st Century: Problems and Perspectives” (Stenographical Report)]. In: Narodnik [Folk Instruments Performer]. 2000. No. 2. Pp. 1–7.

7. *Grigor'ev A.* Novye proizvedeniya V. Bunina, N. Budashkina i L. Knipper [The New Works by V. Bunin, N. Budashkin and L. Knipper]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1949. No. 4. Pp. 39–43.

8. *Ilyukhin A.* Russkiy orkestr [A Russian Orchestra]. Moscow: Goskul'tprosvetizdat, 1948. 128 p.

9. *Ganzha A.* Sovetskaya muzyka kak ob'ekt stalinskoy kul'turnoy politiki [Soviet Music as Object of Stalin's Cultural Policy]. In: Logos [Logos]. 2014. No. 2. Pp. 123–155.

10. Fakul'tet narodnykh instrumentov Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [The Folk Instruments Faculty of Gnesins Russian Academy of Music]: collected articles and materials. Compiled and edited by B. Egorov. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2000. 336 p.

Копырюлин Михаил Сергеевич

начальник учебно-методического управления,
преподаватель кафедры оркестрового
и оперно-симфонического дирижирования

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
kopiryulin.m@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-6675-1630

Mikhail S. Kopyryulin

Head of Educational Management,
Lecturer at the Orchestral and Opera-Symphony Conducting Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
kopiryulin.m@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-6675-1630

