

В. И. АКУЛОВИЧ

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В ОРКЕСТРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Современное развитие самодеятельных оркестров и ансамблей народных инструментов требует поиска новых форм концертных выступлений. Наиболее эффективным, на наш взгляд, является внесение элементов театрализации в исполнение народной инструментальной музыки.

В настоящее время выступления оркестра народных инструментов на эстраде носят зачастую академический характер. Обычно это концертный коллектив, исполняющий образцы профессиональной музыки, аккомпанирует певцам и солистам-инструменталистам. Однако такая сценическая форма, на наш взгляд, не только малоперспективна (особенно в самодеятельности), но и противоречит самой природе бытования народной инструментальной музыки. Подтверждением наших слов служит ряд концертных программ современных коллективов, как самодеятельных, так и профессиональных.

Полезным может оказаться обращение к богатому опыту предшественников — первых популяризаторов (организаторов первых оркестров русских народных инструментов) народной музыки — В. В. Андреева и Н. И. Привалова. Продолжительная деятельность музыкальных коллективов под руководством В. Андреева и Н. Привалова, заложивших основу для развития оркестров русских народных инструментов, достойна особого внимания. Возрождение многих русских народных инструментов и их пропаганда, использование многообразных форм демонстрации на концертной эстраде — огромная заслуга этих музыкантов. Их достижения и сегодня не могут не привлекать работающих в жанре народной музыки.

Особо хотелось бы отметить использование элементов театрализации, создания так называемого «балалаечного действия» в оркестре, которым руководил В. В. Андреев, а также постановку картин народных обрядов и игрищ при участии оркестра под управлением Н. И. Привалова, что еще раз приводит к мы-

сли о необходимости внесения элементов театрализации в исполнение произведений народного искусства.

Внимательное изучение народных традиций и обычая, с одной стороны, опыта и достижений наших предшественников — с другой, дает новый импульс к популяризации народного творчества. Эти исследования интересны тем, что они намечают практические пути воплощения произведений русского инструментального творчества на концертной эстраде.

Рассматривая современное состояние оркестров и ансамблей русских народных инструментов, обращаешь внимание на появление в их составах и репертуаре различных тенденций. С одной стороны, исполнение произведений — от традиционных «андреевских» до эстрадных миниатюр с элементами джазовых композиций (например, репертуар ансамбля «Балалайка»), с другой стороны, от исполнения фольклорной музыки — до произведений современных композиторов с использованием таких приемов композиторского письма, как линсарная техника, клаксоны и т. д. Что касается инструментальных составов, то в одних случаях вводятся трубы, валторны, фаготы и другие духовые инструменты, а с другой стороны напротив, наблюдается увлечение фольклорными инструментами такими, как жалейка, брелка, рожки, свирели, всевозможные ударные. Самодеятельные ансамбли и оркестры народных инструментов, подвергаясь влиянию профессионалов, выходят за традиционные рамки как по составу, так и исполняемому репертуару. Репертуар коллектива и в какой-то мере его инструментальный состав оказывают влияние на форму концертного выступления. Применение, например, фольклорных инструментов вызывает необходимость не только высокого профессионального исполнения, но и обязательного артистизма в демонстрации таких предметов быта, как пила, рубиль, кокошник. Начинаются поиски возможностей наиболее яркой выигрышной подачи этих инструментов на эстраде. Обращение к приемам народного исполнительства приводит к выводам о целесообразности театрализации инструментальных номеров. Внимательно приглядываясь к этому явлению, мы находим, что истоки подобного исполнения лежат в самом народном искусстве и имеют свое обоснование в самом существовании народного инструментального жанра в народном быту.

Рассматривая театрализацию по методу демонстрации народного исполнительского творчества, мы находим в ней такие положительные моменты, как возможность более полно раскрыть исполнительские качества и индивидуальность участников коллектива, оживить музыкальные картины. Театрализация способствует созданию цельной программы, объединяя отдельные концертные номера в стройную композицию, создает сценарное действие, рождает зрелищность, повышает эмоциональное воздействие концертного номера на зрителя.

Необходимым условием воплощения замыслов театрализации является изучение истоков этого явления, вопросов существования народной инструментальной музыки в Древней Руси и средств ее исполнения, то есть бытования фольклорных старинных русских инструментов. Знание истоков и истории развития инструментального народного творчества дает основу для дальнейшего развития современных оркестров и ансамблей русских народных инструментов.

О существовании инструментальной народной музыки в Древней Руси мы можем судить лишь на основе косвенных данных изобразительных и письменных источников. До нас дошли подлинные древнейшие русские музыкальные инструменты, а первые записи инструментальной фольклорной музыки относятся лишь к концу XIX — началу XX века. Русские письменные источники свидетельствуют о глубокой связи музыкального искусства славян с народным бытом. «Произведение фольклора так или иначе живет в сфере житейской практики, приспособливается к ее рамкам, создается теми средствами, которые здесь имеются».¹

Зарождение ритма в первобытной пляске привело к организованным движениям и звукам. Ощущив радость ритма, предки наши стали «пробовать на звук» предметы, окружавшие их в быту.² В качестве музыкальных инструментов использовалась чуть ли не вся домашняя утварь. Это и ложки, и пила, любой горшок, коса и пр. Бытовые «предметы», окружавшие человека, приобретали вторую функцию — художественную: издавали звуки, быту не свойственные, в быту не нужные, — звонкие, музыкальные... Люди как бы искали повсюду звучащую душу предметов — часто находили ее. Инструментальная музыка рождалась как поэтизация трезвого быта». Но родившаяся в народном быту инструментальная народная музыка, игра на музыкальных инструментах в далеком прошлом имела магическое значение. Взять хотя бы обычай играть на кувыках, который «окутан если не тайной, то таинственностью и суевериями: играют на них исключительно женщины, начинают игру не раньше, чем зацветет рожь (чтобы колос пустой не был), кончат — когда приходит пора сеять озимые».³

Инструментальная музыка, песня, пляска сопутствовали всем сторонам жизни восточных славян. Поклонение язычников своим идолам не обходилось без пения и плясок, музыка звучала на общественных и семейных праздниках, сопутствовала древним обрядам.

«... По народному представлению, они (музыканты, певцы) были посвящены в тайны природы, были «всющими», «волхвами», «кулесниками», обладали даром пророчества и «захарства». Сила вдохновения объяснялась — как реальное проявление стимула вселившегося в человека высшего существа».⁴ Народной музыке, песне, танцу приписывалось магическое воздействие на

грозные силы природы. Они считали, что исполнитель во время ритуальной пляски вступает в контакт с духами.

Определение основных функций музыки в Древней Руси как «...примитивно — эстетической утехи..., сопровождавшей обряды, торжества или празднества», мы находим у П. Д. Перепелицына.⁶ Таким образом он говорит, с одной стороны, о развлекательной функции музыки, существующей в повседневном быту, и отмечает роль инструментальной музыки, сопровождавшей песню, обряды, торжества или празднества — с другой. Исходя из этого, основная функция инструментальной музыки — сопровождение обрядов, хороводов, свадеб, плясок, народных игрищ (будущих народных театральных действ).

Говоря о быте Древней Руси исследователи подчеркивают, что большая часть народных праздников возникла во времена глубокого язычества, когда «каждый праздник сопровождался обрядами, ... песнями или пением».⁷

Вопрос об инструментарии русского народа основывается на существовании такого исконно русского явления, каким было скоморошество. Скоморохи — основные носители русского народного музыкального искусства с древнейших времен вплоть до середины XVII века.

Упоминание о них в древних летописях дает нам представление о музыкальных инструментах Древней Руси. Основные из них: струнные — гудок, гусли и домра; ударные — бубен, накры, арган и большое количество духовых — рог, труба, сурна, рожок, окарина, кувилы, дудка и пр. Так как явление скоморошества носило и профессиональный характер, то К. А. Вертыков делает вывод, что несомненно к числу профессиональных, скоморошеских инструментов относятся домра, гудок, шлемо-видные гусли; к массовым — цевница, сопель, свирель, дуда, крыловидные гусли, бубен и другие (любопытно, что профессиональные инструменты скоморохов — гудок и домра совсем исчезли из употребления к концу XIX века.).

Народная инструментальная музыка является величайшим сокровищем русской национальной культуры. Выросшая из песни и танца, черпающая истоки из песни и хореографии, она неразрывно связана с этими видами народного творчества. Ведущим звеном народного музыкального искусства является песня; инструментальная музыка получает распространение лишь тогда, когда «музыкальные инструменты настолько совершенствуются, что становятся приспособленными для воспроизведения мелодий в формах, ранее возникших в сфере вокального исполнения..., в народной песне... складываются основы так называемого музыкального языка, то есть средств музыкального выражения содержания музыкального произведения...»⁸. Исследователи П. Д. Перепелицын, Н. И. Привалов и другие отмечают уже в первобытных хороводах, игрищах зачатки драматического элемента, комплексный, синcretический

характер народного искусства. Как нам кажется, это очень важное положение выявляет определенный взгляд на способ существования каждого вида народного искусства в отдельности (песня, танец, инструментальная музыка), и в то же время предопределяет формы концертного показа в виде театрализованного действия. Так, П. Д. Перепелицын обращает внимание на хороводы, «содержащие символическое значение различных перспектив любви, выраженных народною, безыскусственною мимикой и сценической игрой в соединении с песней, пляской, нередко с сопровождением музыки (балалайки, дудки, рожка, а в новейшее время гармонии) ярко обнаруживаются примитивные зачатки драматического элемента».⁹ Налицо, с одной стороны, синcretизм народного искусства, а с другой стороны, существование элемента «действа», театрализации. У всех народов существуют песни плясовые и игровые. Музыкальная структура их тесно переплетается с хореографическим движением. Связь устного народного творчества с музыкальным породила старинный вид музыкального творчества — былины. «К древнейшим народным песенным жанрам относятся песенные вставки в сказки и другие поэтические рассказы, а также песенные эпизоды больших эпических сказаний».¹⁰ Все эти примеры могут быть продолжены. Они раскрывают перед нами картину существования народного искусства — как жанра синтетического искусства, объединяющего элементы всех форм народного творчества — песни, хореографии, инструментальной музыки и устного поэтического творчества, несущего в себе элементы драматического действия.

Подтверждением вышеприведенного являются исследования Николая Ивановича Привалова в области русской народной музыки. Изучая старинные русские обряды, мифологию, игрища, Привалов осуществил ряд постановок на основе фольклора и этнографии Древней Руси.

Обосновывая свой подход к показу старинного эпоса на театральной сцене, Привалов в одном из интервью пишет, что чтение лекций в археологическом институте привело его к созданию целой системы быта древних славян, «при этом открылась... настолько интересная почти сказочная картина существования нашего народа, что я почувствовал необходимость, кроме изложения с кафедры, показать со сцены публично... наш старинный эпос... Славянская мифология красотой не только не уступает мифологии античных греков, но во многом превосходит ее искренностью чувства и картиностью... поэтический и певческий склад всей жизни восточных славян... проникнут песнями, сказаниями, плясками, хороводами, игрищами».¹¹ И далее: «песня, пляска, драматические игрища были для них славян молитвой, религиозным ритуалом их солнечного культа».¹²

Привалов неоднократно указывал на значение в жизни народа песни, он писал, что она является олицетворением мощного творчества, исключительного вдохновения, в ней трагедия русской жизни, радость и горе, счастье и печаль. «Народное творчество охватывало всю жизнь, все ее проявления, потому вся русская песенная литература так необычайно богата и важна для русского быта».¹³ Подчеркивая важное значение народного искусства, он говорит о русской песне, что она жила вне зависимости от гонений со стороны церкви. Несмотря на табу, наложенное на народное искусство, языческие обычай с их музыкальными обрядами продолжали жить в народе. Русская песня, обряды, игрища неотделимы от русского народа: «самобытное прошлое Руси нелегко искоренить, и обрядовые, и хороводные и другие песни, дошедшие до нас, свидетельствуют о тесной связи, существующей между русской жизнью и ее песнями».¹⁴

Привалов обосновывает связь народной песни со священной пляской, пишет о культовости народной песни: «Русская песня в корне своем имеет, так сказать, божественное происхождение, исходя из обрядов Древней религии наших предков».¹⁵ Песня и хоровод были не удовольствием, а способом обращения к божеству, своеобразной молитвой. Песня отзывалась на все проявления жизни народа, в результате выработался особый «поэтическо-музыкальный уклад, где царила гармония между текстом, напевом, игрищем»¹⁶, то есть Привалов высказывает мысль о объединении в народном искусстве поэзии, музыки, действия. И далее русская песня «...стояла в неразрывной связи с поэтическим словом, текстом и сопровождалась соответствующим игрищем, хороводом, т. е. заключала в себе зародыш драматического наглядного действия».¹⁷ Сформулирован эту важную мысль, Привалов прежде всего подчеркивает неразрывную связь музыки, поэзии, движения (в танцах, хороводах) — с одной стороны и наличие действия и драматического построения (в обрядах, игрищах) — с другой. Он указывает на синтетичность народного обряда, игрища, включающего в себя музыку, поэзию, движение, на присутствие в них «драматического наглядного действия».¹⁸

Николай Иванович осуществил на основе любительского оркестра ряд театрализованных представлений. Один только перечень их даст представление о многообразии форм этой работы: «Игрища Древней Руси», «Уголок русской деревни», «Скоморохи старины», «Посиделки», «Уголок дреинерусского писцотворчества», вечеринка «Русская сказка» и др. Многочисленная пресса после всех вышеупомянутых постановок отмечала их музыкальную часть, писала об этнографической чистоте музыкальных номеров, жизненной правде в постановке картин русской старины, в чем заслуга их создателя — большого знатока русской истории. Очень часто основная роль в подобных

постановках отводилась артистам-любителям. Остановимся на одной из них — «Игрицах Древней Руси».

«Игрица Древней Руси» — концертное представление, состоящее из одиннадцати номеров. Здесь под наигрыш гуслей звучала стариная былина, старинные русские народные песни, исполняли солисты, женское трио, хор и оркестр народных инструментов, можно было увидеть и пляску скоморохов. Для выступлений коллектива были использованы стариные русские песни из сборников А. К. Лядова, Т. И. Филиппова, обрядовая былина из сборника Д. А. Агренева-Славянского и стариная былина из сборника Кирши Данилова. Сам Н. И. Привалов пишет для «Игрищ» оркестровое вступление, два хора, использует для танца скоморохов ранее им написанную русскую пляску «Полянка», делает музыкальные переложения ко всем номерам. Пресса того времени писала о постановке Н. Приваловым «Игрица Древней Руси» (1911 г.), что картины привлекали «подкупавшей своей простотой...», где много жизненной правды и увлечения... сама концепция, мысль, яркие намерения автора захватили публику».¹⁹ И далее: «Затея Н. И. Привалова оставила не только в высшей степени симпатичное впечатление, но свидетельствовала вместе с тем о художественной чуткости и глубоких знаниях этого даровитого музыкального деятеля».²⁰

Привалов стремится к разнообразию музыкальных средств, он привлекает оркестр, ансамбль гусляров, хор, вокальное трио солистов, используя различные музыкальные формы — колыбельную и хороводную песню с игрищем, звучат стариная обрядовая песня, сопровождаемая гаданием, стариная былина и старишка богатырская, общая пляска скоморохов и русская пляска в исполнении солистки. На наш взгляд, подобная форма музыкального представления своей зрелищностью, разнообразием музыкальных средств, фольклорностью может представлять интерес для работы современного самодеятельного коллектива. Общая сценарная канва, сцены народного быта театральность в преподнесении музыкального материала — все это придает подобным выступлениям особую привлекательность.

Н. И. Привалов был прежде всего практиком, на основе своих теоретических выводов он осуществляет театрализованное воплощение быта и обрядов Древней Руси. На сцене Народного дома он поставил древнерусское игрище «Богатырь Илья Муромец», где сделал попытку, драматизируя знаменитую былину, используя песни, танец, инструментальную музыку, создать народное зрелище. Успех этого произведения был необычайный, о чем свидетельствует целый ряд рецензий, помещенных в печати, «Тайна успеха этих былин заключается в их общедоступности, несложности костюмов, отсутствии декораций и простой пепритязательной бутафории, этот «самодеятельный» театр пришелся по душе учащейся молодежи».²¹ Большое внимание в печати уделялось и тому, что к постановке были при-

влечены не актеры-профессионалы, а любители из рабочих и ремесленников, учащиеся музыкально-хоровых классов под управлением Н. И. Привалова.

Музыкальный критик М. М. Иванов писал в газете «Новое время»: «Давно уже не испытывал такого захватившего меня свежего впечатления... Это не только народный спектакль в полном значении слова (исполнители, пьеса, музыканты и танцоры — все из рабочих), но и прелестный спектакль.. Мы видели театр Шекспира, даже еще менее приспособленный, совсем не заботившийся о внешности... была живая сила актеров и, конечно, забота режиссера (в данном случае Привалова), чтобы распределить эту силу. Зал слился в общем подъеме, все были увлечены... Мы были перенесены в дни юности театра, в дни его первой свежести. Декораций не было, сцены не было, аксессуаров, тоже, ибо каких аксессуары — лавки и столы и какая сцена — простые подмостки... Рабочие, мужчины и женщины, держались с таким пониманием своей задачи, каждый их жест и движение так были приурочены к моменту и положению, что серьезно соперничали с выученниками любых драматических курсов. Не оскудевает русская земля талантами».²² Всё рецензенты дружно отмечали исполнителей былины, учащихся бесплатных музыкально-хоровых классов: «Простые люди, почти все рабочие петроградских фабрик, — явились чуткими исполнителями».²³

Деятельность Н. И. Привалова свидетельствует о том, что многообразие различных форм использования оркестра народных инструментов заложено в самой основе естественного бытования народной инstrumentальной музыки.

Говоря о демонстрации фольклора на концертной эстраде, нужно признать, что необходимость внесения элемента театрализации очевидна. Исполняя номер на концертной эстраде, мы тем самым переносим его в новые условия, где и должны подчинить его законам сцены, придать ему черты законченности, концертности.

Хотя фольклористы иногда и заявляют, что ничего в фольклорном номере вносить не стоит, тем не менее практика показывает иное. Вопрос о театрализации в народном искусстве поднимался в специальной литературе. Опыт М. И. Пятницкого, В. В. Андреева, Д. А. Агренева-Славянского, Н. И. Привалова продолжает и сейчас использоваться в концертных программах.

Традиции, заложенные в постановке обряда «Русской свадьбы» Д. А. Агренева-Славянского и М. И. Пятницкого, в этнографических постановках и театрализованных «Игрицах» Н. И. Привалова продолжают жить и сегодня в концертных программах самодеятельных коллективов и исполнителей. Элементы театрализации в народном искусстве обусловлены его происхождением и существованием, и являются не чем-то привнесенным, а скорей наоборот — органической составной частью

народного творчества. Поэтому именно театрализация — одно из важнейших условий успешной демонстрации его на концертной эстраде.

В 70-е годы руководители самодеятельных коллективов в поисках новых тембровых звучаний стали все чаще обращаться, помимо традиционного инструментария (домры, балалайки, баяны), к фольклорным духовым народным инструментам — жалейкам, свирелям, брелкам, различным ударным инструментам. Звучание духовых, а также ударных — трещеток, кокошника, ложек, руббеля, бубенцов, внесло в оркестр новые краски, оживило его звучание. Эти инструменты становятся неотъемлемой частью многих самодеятельных коллективов. Благодаря этому стали возрождаться традиции скоморошеских номеров, объединяющих песню, инструментальный номер, пляску, что придает им оттенок старины народных игрниц. Необходимым атрибутом этих музыкальных пьес является использование старины русских народных инструментов отличительной чертой — импровизационность и разнообразие музыкальных средств. Использование элементов скоморошества внесло оживленность, праздничность, яркость в исполнительство на народных инструментах. Ярким примером подобной музыки являются сюита «Русские потешки» Вадима Бибергана, написанная для ансамбля русских народных инструментов, солистов и вокального ансамбля, концерт для оркестра «Праздник на селе» Владимира Комарова, пьеса Юрия Зацарного «Брыньковский казачок» и ряд других, так что примеры композиторского творчества в этом плане не единичны.

В настоящее время работают самодеятельные и профессиональные коллективы, в основе творческого кредо которых лежит использование элементов театрализации. Вот несколько примеров.

Большой популярностью у зрителей пользуется Народный коллектив «Лесная сказка» Сосновского поселкового ДК Ленинградской области. Уже при создании коллектива в 1973 году, его руководитель заслуженный работник культуры РСФСР В. А. Ивановский подготовил сценарий театрализованного представления, написанного в духе народных игр, музыкальных забав, действ. Цель руководителя состояла в раскрытии художественных способностей каждого исполнителя через непосредственное его участие в различных жанрах: вокальном, таццевальном, инструментальном. Именно это многообразие форм участия в коллективе привлекает и объединяет его исполнителей. Участники его играют в ансамблях гуслеров, гармонистов и ложкарей, в оркестре русских народных инструментов и ансамбле дударей, участвуют в пении и танцах, в народных хороводах.

Каждый номер, как и вся программа, театрализованы. Подготовка новых концертных номеров, постоянное расширение и

обновление репертуара привели к созданию в театрализованном представлении нескольких блоков («Утро в деревне», «Ярмарка», «Музыкальные забавы», «Посиделки» и др.), что делает возможным их разнообразное сценическое использование: отдельно и как единое представление.

Множественность музыкальных форм, динамичность действия на сцене, яркие костюмы, масса остроумных находок, таких как — огромная расписная ложка, разъезжающая сама по сцене; исполнение концертного номера на «дровах», представляющих собой своеобразный ксилофон, и ряд других придают этому самобытному коллективу особую привлекательность и оригинальность.

Свидетельством успешной деятельности ансамбля «Лесная сказка» явились его выступления по Центральному телевидению и поездка за рубеж, снятый документальный фильм о коллективе, концерты на лучших площадках Ленинграда и Москвы. Наконец — присвоение ему звания «Народного» и присуждение диплома Первой степени на Всесоюзном фестивале самодеятельного творчества тружеников.

В Ленинградском институте культуры им. Н. К. Крупской в ансамбле русских народных инструментов «Скоморохи», включающем в себя помимо инstrumentальной группы, солистов-певцов, танцевальную группу и ведущих концерта, форма выступлений обуславливается сценарной основой. Таковыми были программы ансамбля: «Я счастлив, что я — ленинградец» и — посвященная 60-летию Института. Все участники коллектива были задействованы в этом театрализованном концерте, сценарий которого придавал стройность выступлению ансамбля.

При подготовке к исполнению сюиты композитора Вадима Бибергана «Русские потешки», написанной очень оригинально, ярко, с юмором, своеобразным музыкальным языком, оказалось целесообразным прибегнуть к исполнению элементов театрализации. Исполнители представили себе каждую часть сюиты как иллюстрацию к сценам народной жизни. Применение таких инструментов, как ложки, пила, береста, трещетки, рубиль, заставило участников коллектива задуматься не только о профессионализме исполнения, но и о режиссуре каждого номера сюиты, об артистизме в преподнесении музыкального материала. Это привело к выстраиванию мизансцен к отдельным номерам сюиты, требующих нетрадиционной формы подачи на эстраде.

Московский ансамбль «Жалейка» (руководитель Владимир Назаров), используя фольклорные, старинные духовые инструменты, заботится о зрелищности своих выступлений. Это прежде всего достигается тем, что все исполнители имеют возможность передвигаться на эстраде. Перегруппировка исполнителей на эстраде, обыгрывание выхода каждого и всего коллектива в целом, кульминация и финалы — все это свидетель-

ствует о режиссуре каждого номера программы, придающей выступлениям ансамбля «Жалейка» законченность формы. Театрализация вносит живость и яркость в выступления коллектива. Концертные номера ансамбля, как правило, тоже строятся в виде народных сценок. Во время одного и того же номера каждый исполнитель ансамбля в стиле скоморошьей традиции играет на нескольких музыкальных инструментах. Когда звучит, например, «Камаринская», живо представляешь себе танцующего мужичка, выбрасывающего лихие «коленца», и восторг окружающей толпы, хотя на сцене только инструментальная группа, которая мастерски владеет жалейками, свирелями, гуслями, владимирскими рожками и раскрывает музыкальную картинку, подчеркивая ее самобытность тембровой красочностью русских народных инструментов.

Деятельность этого ансамбля получила высокую оценку специалистов, он стал лауреатом Второго Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах.

Показательным является и тот факт, что Государственный академический Русский народный оркестр им. Осипова в ряде последних программ реализует замысел создания единого музыкального действия. Еще раньше в оркестре им. Осипова была подготовлена музыкально-литературная композиция «Тебе, женщина» и др. Этот коллектив, как ни один другой из народных оркестров ведет большую концертную деятельность. Во время празднования 60-летнего юбилея оркестра концертная программа его была театрализована: широко использовались световые решения концертных номеров, были введены текстовые заставки, объединенные единой мыслью. При исполнении поэмы Е. Светланова «Калина красная» главный дирижер Н. Калинин «прибегнул к синтетическому решению, широко используя световое оформление (например, в коде, когда одиноко звучит песня на погруженной во мрак сцене, а луч прожектора выхватывает фигуру певицы на фоне силуэтов оркестрантов, застывших в рост в скорбном молчании), сопровождая исполнение показом слайдов, документальных кадров из фильма о Василии Шукшине, кинозарисовок пейзажей среднерусской природы».²⁴ Автор рецензии В. Пасхалов, поддерживая театрализацию в оркестре, говорит, что это раскрывает новые формы общения со зрителем, является стремлением к поиску новых выразительных ресурсов в инструментальном жанре. Подтверждая эту мысль, он пишет, что «тенденции театрализации, синтеза различных искусств, имеют право на жизнь и в области народно-инструментальной музыки».²⁵

Свидетельством поисков новых форм инструментального исполнительства явилось произведение, написанное Владимиром Комаровым совместно с участниками оркестра — златоками и собирателями народных традиций. Речь идет о концерте для оркестра «Праздник на селе» (1977) В. Комарова. В ре-

зультате совместной работы композитора и исполнителей в партитуре произведения появились инструменты, не используемые ранее в профессиональной музыке, такие как «стекляшки», «кузница», «коса», «терка», «шпоры» и др. Дирижер оркестра Валерий Петров пишет об этом произведении: «Авторские поиски коснулись не только музыкальной формы сочинения, но и формы концертной жизни. Атмосфера непосредственности, шутки, юмора, без которых немыслимо исполнение Концерта, превращают его в оригинальное музыкальное действие — музыкальный спектакль, где музыканты оркестра, солисты исполняют не только свои партии, но и играют еще и роль участников народного праздника, организатором, заводилой которого является исполнитель сольной партии ударных инструментов».²⁶

Перед нами еще один пример того, что на сцене рождается не музыкальная иллюстрация праздника, а перед слушателями и зрителями — сам праздник, идущий от народно-инструментальной традиции, помноженной на мастерство исполнителей. Значимость этого концерта в том, что он сам указывает на один из путей дальнейшего развития русского народного инструментального искусства: от фольклорных инструментов в партитуре — к театрализации исполнения.

В заключение, обобщая вышесказанное мы можем отметить, что используя элементы театрализации, мы решаем одну из важнейших проблем в работе сегодняшних оркестров народных инструментов — деятельность их становится более привлекательной, разнообразной, современной.

Основные направления этой работы следующие:

I) поиск новых форм эмоционального воздействия при демонстрации народного искусства на концертной эстраде;

II) включение в репертуар разнообразных произведений — фольклорного плана, оригинальной музыки современных композиторов, эстрадной миниатюры;

III) подготовка театрализованных концертных программ на базе оркестра, имеющих сценическое действие, выстроенных в стройную композицию.

Все это позволяет надеяться на привлечение в ряды исполнителей и пропагандистов сотни и тысяч участников народных коллективов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Давлетов К. С. Фольклор как вид искусства. М., 1966, с. 39.

² См.: Кулаковская Н. И., Кулаковский Л. В. За народной мудростью. М.: «Сов. композитор», 1975, с. 11.

³ Там же, с. 12.

⁴ Там же, с. 15.

⁵ Перепелицын П. Д. История музыки в России с древнейших времен и до наших дней. Изд. М. О. Вольф, 1888, с. 17.

⁶ Там же, с. 2.

⁷ Забылин М. Русский народ, его обычай, обряды, предания, суеверия. М., 1880, с. 1.

⁸ Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971, с. 220.

⁹ Перепелицын П. Д. История музыки в России с древнейших времен и до наших дней. Изд. 1888, с. 9.

¹⁰ Музикальная энциклопедия. Т. III. «Народная музыка». М., 1976, стлб. 894.

¹¹ «Обозрение театров», 1913, 23.Х, № 2241.

¹² Там же.

¹³ Аннотация к циклу «Русская песня» концерты М. И. Горленко-Долиной. СПб., 1907.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

1913.

¹⁶ Аннотация к циклу «Европейская песня» М. И. Горленко-Долиной. П.,

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ СПб ведомости, 1911, 14 апреля.

²⁰ Там же.

²¹ «Новое время», 1916, № 14603, 30 октября.

²² «Новое время», 1916, 29.XII, № 16771.

²³ «Вечернее время», 1916, 11.XI, № 1659.

²⁴ Пасхалов В. Осиповцам — 60 лет. — «Советская музыка», 1980, № 8, с. 79.

²⁵ Там же.

²⁶ Петров В. Вступительная аннотация к партитуре. — В. Комаров. «Праздник на селе». М., «Советский композитор», 1980.