

Из истории русской музыкальной культуры

Лариса Белогурова

ГНЕСИНСКОЕ ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ В ПЕРСОНАЛИЯХ: ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА КАЗАНСКАЯ

Гнесинская этномузыкалогическая традиция сформировалась как научная школа, занимающаяся изучением главным образом вокального фольклора. Специалисты в области этноинструментоведения в ней всегда исчислялись единицами. Среди них — Татьяна Николаевна Казанская (11.12.1937–15.06.2021), талантливый собиратель и исследователь смоленской скрипичной традиции, оставившая яркий след в отечественной науке о народной инструментальной культуре.

Фольклорист с неординарной научной судьбой, она, как это ни парадоксально, никогда не считала себя специалистом в области этномузыказнания. Музыкальное образование Т. Н. Казанская получила в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (ГМПИ), где с 1957 по 1964 год училась по классу скрипки у известного профессора М. И. Фихтенгольца. Лишь очень недолго, в 1963–1967 гг., и по совместительству Казанская была сотрудником Лаборатории по изучению русской песни и народного музыкального творчества в гнесинском институте. С момента окончания вуза и до 1993 года преподавала на кафедре скрипки и альта в должности ассистента своего педагога, а после этого перешла на работу в музыкальную школу-десятилетку имени Гнесиных.

Татьяна Николаевна принадлежит к числу гнесинских фольклористов, если можно так выразиться, первого призыва. Осенью 1958 года Владимир Иосифович Харьков, незадолго до этого организовавший и возглавивший в ГМПИ Кабинет народной музыки, запланировал фольклорную экспедицию во Владимирскую область. Среди выразивших желание принять участие в проекте оказалась студентка второго курса оркестрового факультета Казанская. Поездка произвела неизгладимое впечатление на юную скрипачку, обладавшую редкой природной музыкальностью и эмоциональной отзывчивостью: по воз-



Т. Н. Казанская с ученицей (начало 2000-х годов). Фото из личного архива Т. Н. Казанской

вращении из экспедиции она играла на скрипке песни, услышанные в деревнях. В 1960 году В. И. Харьков, очевидно, учитывая специализацию Казанской, направил ее вместе со студенткой оркестрового факультета М. Тушиной уже в самостоятельную экспедицию в Смоленскую область по конкретным адресам с целью записи народных скрипачей.

Отправляясь в поездку, Татьяна Николаевна, по собственному признанию, не испытывала особого энтузиазма и была настроена, скорее, скептически: *«Я же профессиональная скрипачка и представляла себе деревенских скрипачей как неумёх. Ну что они там могут сыграть?»*¹

Впоследствии она неоднократно подчеркивала, что равнодушие профессиональных музыкантов к фольклору и традиционному исполнительству нередко вызвано высокомерием, мешающим по достоинству оценить красоту народного искусства и подлинное мастерство его носителей. А для самой Татьяны Николаевны поворотной стала первая же встреча — с Петром Архиповичем Большчевым из деревни Ананьино Починковского района. Односельчане называли его «скоморох», причем очень уважительно, без оттенка шутки. Уже тяжело больной, после инсульта, он был плох и почти не вставал. Но для гостей поднялся, взял инструмент, настроил, заиграл. *«Играл долго. Говорить после инсульта совсем не мог, а играл бесподобно!»* — вспоминала Татьяна Николаевна и признавалась: *«А я вдруг такую игру услышала, что у меня сердце зашло! Захолонуло, затрепетало! Как прозрение»*. Эти первые впечатления от встреч со смоленскими музыкантами отразились в дебютной статье исследовательницы «О традиционном искусстве народных скрипачей Смоленщины», где она восторженно писала: *«Народные скрипачи музицируют с упоением. Огонь вдохновения преобразует исполнителя. Проникновенность, бодрость, жизнерадостность, буйное веселье, задор их игры увлекает слушателей. Изобретательность вариаций восхищает, а виртуозная техника поражает»* [3, 108].

В сборительской работе Казанской самыми результативными стали экспедиционные сезоны 1960, 1961 и 1975, 1976 годов. В этих поездках было выявлено 50 скрипачей, зафиксировано порядка 700 инструментальных наигрышей и в конечном итоге — установлены границы смоленского скрипичного ареала. Большая часть записей сохранилась в фондах Музыкально-этнографического центра им. Е. В. Гиппиуса Российской академии музыки имени Гнесиных. К счастью, уцелели замечательные экспедиционные фотографии, снятые

самой Татьяной Николаевной. Необычная черта характеризует полевую работу Казанской — она, по-видимому, не вела полевых дневников, полагаясь на свою поистине феноменальную память. Любая информация запечатлевалась в сознании собирательницы и при необходимости без труда извлекалась в нужный момент — один раз сыгранное или услышанное произведение, беседа с народным музыкантом, визуальная картинка (например, постановка рук скрипача, техника игры). Именно таким образом до нас дошли многочисленные факты о бытовании смоленской народной скрипки в середине прошлого столетия.

Не получившая музыковедческого или фольклористического образования, не имевшая опыта и какой-либо специальной подготовки, Татьяна Николаевна Казанская оказалась прирожденным, незаурядным этноинструментоведом-полевиком. Уже в первых своих поездках, будучи совсем молодой девушкой двадцати с небольшим лет, она выказала удивительную грамотность в подходе к фольклорному материалу, его оценке и сбору, редкую интуицию и инициативность, необходимый любому фольклористу интерес к деталям, умение работать с народными музыкантами (причем с таким специфическим контингентом, как мужчины старшего и пожилого возраста), вызывать в них доверие и уважение к себе и своей работе.

Характеризуя методы собирательской работы Казанской, нужно сказать, что по своей сути, в самом главном они согласуются с идеями К. В. Квитки, которые, используя современную терминологию, можно связать с социально-антропологическим подходом (сама исследовательница говорила о социально-историческом, функциональном аспектах изучения народной скрипичной культуры).

Однако программные труды корифея восточнославянского этноинструментоведения — «Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (Программа для исследования их деятельности и быта)» [8], «Об изучении быта лирников» [7] — в то время не были известны научной общественности (они вышли в свет лишь в начале 1970-х). Думается, что методы полевых музыкально-фольклористических исследований Квитки, так же как и круг интересовавших его проблем в области народной инструментальной культуры, были усвоены Казанской через В. И. Харькова — ученика и младшего коллеги К. В. Квитки, под руководством которого он приобрел практические навыки собирательской работы, в том числе по изучению музыки украинских лирников и кобзарей [1]. Вместе с тем сама Татьяна Николаевна в наших беседах никогда не упоминала о наставлениях подобного рода со стороны Харькова (впрочем, прямые вопросы на эту тему не задавались), указывала только, что он отказался быть научным руководителем ее диссертации, ссылаясь на то, что она уже *«все знает и со всем справляется самостоятельно»*. Даже если с большой долей вероятности предположить, что В. И. Харьковым было задано общее направление собирательской деятельности начинающей исследовательницы, приходится удивляться ее наблюдательности и научной проницательности. Чего стоят такие, например, наблюдения: *«Маркин Фи-*



Лекция и мастер-класс Т. Н. Казанской
в Государственном республиканском центре
русского фольклора (01.02.2016)

липн Никонович, прежде чем скрипку взять, шел мыть руки. Отвлечется, положит инструмент, что-то там сделает — опять надо мыть руки. На скрипке играл только чистыми руками! Очень щепетильный был».

Общаясь с народными скрипачами, многие из которых были большими мастерами, Татьяна Николаевна отмечала отсутствие в них кичливости, открытость и искреннюю, подкупающую увлеченность музыкой. Сравнивая их с профессиональными музыкантами, неизменно отдавала предпочтение традиционным исполнителям. «Ни один профессиональный скрипач не согласится играть неподготовленным. Меня всегда поражало, что они [смоленские скрипачи] никогда не отказывались играть!» Об этом же есть фрагмент в первой статье: «Основной повседневный труд, которым занят народный музыкант, в большинстве случаев никак не способствует сохранению эластичности мышц и подвижности суставов.

Федор Алексеевич Щербина по профессии печник. Вот при каких обстоятельствах произошло наше знакомство с ним. Федор Алексеевич пришел с работы поздно вечером, с натруженными руками, побитыми молотком пальцами. Выяснилось, что за полгода до нашей встречи у него разбилась скрипка, и он никак не мог подобрать себе другую. У нас, к счастью, была с собой плохонькая скрипка. Хотя она и не удовлетворила Федора Алексеевича, он согласился сыграть на ней для нас. Записывали мы в местном клубе при стечении любопытных слушателей. Внимание и интерес собравшихся воодушевили скрипача. Предварительно немного потренировавшись, он объявил, что можно записывать. И играл с большим блеском и артистичностью» [3, 109]. Другой случай: «В экспедиционных условиях мы обычно заставляли музыкантов врасплох, они не имели возможности заранее подготовиться к нашей встрече. Так, когда мы пришли к Осипу Егоровичу Филиппову, оказалось, что он на сенокосе <...>. Наш провожатый сходил за ним и привел его. Осип Егорович устал. Кисти рук, пальцы отекали. «Чтобы хорошо играть, надо каждый день тренироваться, — сказал он, — а сейчас лето и не до игры. Пальцы после ковы не гнутся». Но постепенно разыгрываясь, скрипач все больше увлекался, стал энергично притопывать в такт. В стремительном темпе он исполнил плясовые «Голубец» и «Камаринскую»» [там же]. И, как профессионал, Т. Н. подмечает:

«Я удивлялась, что у них руки не устают. Вот у профессиональных скрипачей руки устают. А у них нет, хотя играют подолгу».

Необычная для музыкально-фольклорных экспедиций начала 1960-х годов практика Казанской — брать с собой инструмент, чтобы поучиться у народных исполнителей, попытаться освоить новые приемы игры и получить рекомендации из первых рук. Вряд ли будет ошибочным утверждение, что Татьяна Николаевна была если не первой, то в числе пионеров практического освоения традиционного инструментализма. Занималась этим, надо полагать, из чистого интереса, из желания удостовериться, насколько правильно она понимает природу народной скрипичной техники, испробовать ее на себе. Разумеется, в первую очередь привлекали внимание штрихи, не встречающиеся в академической музыке. *«У смоленских скрипачей есть такой штрих — несовпадение правой и левой руки, особенно когда гаммообразный кусочек из нескольких нот. И я всегда думала, что это недостаток, и не делала так [когда играла им]. Они мне говорят: “Ну, ты не кручинься! Научишься играть по-нашему! Получится у тебя!” И я думаю: Дай-ка попробую перенять эту манеру! Не помню уже, какой наигрыши показала — “О! О! О! То самое!”»* Или: *«Вот, например, скрипач играет партию вторы — это в основном повторяющиеся ноты. Профессиональный скрипач [в таком случае], если поставил палец, не будет его снимать. А народный — сколько раз смычком водит, столько раз поднимает и ставит пальцы. И получается еле заметное несовпадение [правой и левой руки]. Каждый раз он ставит пальцы заново. Я как-то у Маркина спрашиваю: “А зачем Вы каждый раз снимаете палец?” — “Да чтоб красивше было!” — “А если просто поставить?” — “Не знаю. Можно. Но так же красивше!”»* Некоторые из таких «уроков», как называла их Казанская, были записаны участниками экспедиции на магнитную ленту, и сегодня представляют собой уникальные свидетельства саморефлексии народной инструментальной культуры.

Казанскую с полным правом можно назвать вторичным носителем смоленской скрипичной традиции. В этом качестве она одно время принимала участие в знаменитом ансамбле Дмитрия Покровского. Полученные навыки традиционного скрипичного исполнительства Татьяна Николаевна сохранила на протяжении всей жизни. Много позже, в 2000–2010-е годы, выступая с публичными лекциями о смоленской народной скрипке, она неизменно сопровождала их собственной игрой, показывая постановку рук, отдельные штрихи, манеру игры разных музыкантов, и практически всегда исполняла наигрыши наизусть.

В свою очередь, для народных скрипачей, которые с подлинным пиететом относились к искусству профессиональных музыкантов², общение с Т. Н. Казанской также предоставляло возможность узнать что-то новое в скрипичном исполнительстве. *«Скрипачи любят перенимать все передовое, — рассказывала Татьяна Николаевна. — Когда они увидели, как я играю, стали спрашивать: “А почему ты так?” Например, я мостик использовала: “А это зачем?” — “Удобнее держать”. Кто-то один попробовал — по-*

нравилось: *“Ты мне пришли!”*» Были также просьбы снабдить их хорошими струнами, канифолью, машинками для настройки — и Татьяна Николаевна исполняла эти пожелания.

Интересны наблюдения Т. Н. Казанской за реакцией народных музыкантов на произведения академической музыки: *«Меня, конечно, всегда просили: Сыграй ты сама! Что ж мы-то всё время играем! — Думаю: что сыграть? Ну, танцы Брамса. Ну да, хорошо. Чайковский — хорошо. Играю Баха — Прелюдию Grave, это музыка импровизационного склада. И вот, мало-помалу разговоры прекращаются, замирают — тишина. И один скрипач: “Да-а! Скрипка у тебя говорит!”*» Татьяна Николаевна неоднократно отмечала подобный эффект восприятия баховской музыки и объясняла это ее интонационной содержательностью, в чем усматривала общность между творчеством великого немца и искусством смоленских народных скрипачей. Но исследовательница находила и буквальные аналогии в штриховой технике и фактурном складе: *«Маркин играл великолепно, и у него очень интересная манера игры. Если б не музыкальный материал, то можно было бы сравнить с некоторыми баховскими произведениями для скрипки-соло. Например, в до-мажорной сонате есть третья часть с самоаккомпанементом: мелодия идет легато, а на другой струне постоянно цепляется аккомпанирующий голос. Маркин всё играет в такой манере! Это трудно».*

Целью предпринятого Казанской исследования было выявление основных признаков смоленского народного скрипичного искусства в целом, его общих региональных черт. Но сама смоленская скрипичная традиция в глазах Татьяны Николаевны представляла не только в своих типологических чертах, но и как галерея разнообразных индивидуальных стилей, носителями которых являлись талантливые народные музыканты. Среди них были те, которых она в особенности выделяла.

Петр Архипович Болычев — первый смоленский скрипач, услышанный Казанской. Его исполнительский стиль стал для нее самым искусным воплощением старинной традиционной манеры игры на скрипке — бурдонно-полифонической. *«Его импровизация <...> затейлива, благодаря ритмическому и орнаментальному разнообразию и перемещению бурдона то на нижнюю, то на верхнюю струну»* [3, 91].

Еще один музыкант — Осип Егорович Филиппов из д. Мавринское Починковского района. *«Чудесный скрипач! Подлинный виртуоз, очень артистичный. Если бы были другие условия жизни, он мог бы продвинуться благодаря своему таланту. Очень артистичная подача материала! Понимаете, есть виртуозы, которые замечательно играют, но как-то неинтересно. А здесь всё нуτρο играло!»*

О Филиппе Никоновиче Маркине, жителе поселка Монастырщина, и его баховской манере игры уже говорилось выше. Один из любимых инструменталистов, воплощавший, по мнению Татьяны Николаевны, истинно смоленский стиль народной скрипичной музыки — Григорий Николаевич Бабынин, которого она записывала многократно. Необычна судьба

этого человека: с детства тянулся к скрипке, тайком бегал к учителю и освоил инструмент, несмотря на то, что родители не приветствовали увлечение. Перед войной поступил в военное училище, куда он приехал, конечно же, вместе со скрипкой. Поступил на заочное обучение в консерваторию Харькова, где проходил службу, но проучился всего год. Прошел войну, стал кадровым военным. И все это время не бросал скрипку. Казанская записывала его, когда Бабынин, офицер в отставке, жил под Смоленском. В своей первой статье она посвятила этому скрипачу такие строки: *«У Григория Николаевича несомненный исполнительский талант. Его звук отличается округлостью, сочностью. Ему удастся придать наигрышу яркую эмоциональную окраску. Проникновенно, с большим чувством и настроением исполняет он печальную мелодию свадебной песни “Косица моя русая”. Здесь выявляется его владение выразительной агогикой и филировкой звука. Эффектна резкая смена динамических оттенков <...> в “Барыне” и “Цыганочке”»* [2, 108–109].

В ряду замечательных смоленских музыкантов особняком стоит искусство Федора Алексеевича Щербины, который жил в д. Издешково Сафоновского района. Блестящий виртуоз, он был представителем украинской этнокультурной традиции, поселился на Смоленщине лишь после войны и, хотя вполне овладел местным скрипичным репертуаром, продолжал играть в совершенно иной манере — *«с экспрессией и чеканно, вроде румынских или венгерских скрипачей. Темперамент же у него потрясающий!»*

Были и другие яркие впечатления. Шумилин Федор Петрович из деревни Мосолова Гора неподалеку от Смоленска — пример удивительной преданности музыке и любимому инструменту! *«По профессии он учитель. Играет на скрипке с детства, но попал под поезд и потерял часть предплечья левой руки. Ему сделали протез — деревяшку с крючком, чтоб можно было держать им смычок. И он переучился играть правой рукой. Струны переставил соответственно, а левой рукой водил смычком. Сами понимаете, левая рука не приспособлена к размаховым движениям, невозможно различные штрихи выполнять, все очень однообразно. Тем не менее играл. Говорил: “Хоть как-то могу!” Страшно любил скрипку!»*



Григорий Николаевич Бабынин
(пос. Колодня Смоленской области).
1960-е гг. Фото Т. Н. Казанской

Отдельно следует сказать об интересе Т. Н. Казанской к традиционной скрипичной педагогике, который был вызван, конечно же, тем, что это одна из главных сфер ее профессиональной деятельности. Татьяна Николаевна выясняла образовательную «родословную» каждого смоленского скрипача, благодаря чему ей удалось выявить существование местных «школ», стихийно формировавшихся вокруг талантливых народных музыкантов, склонных к педагогической работе. Сравнивая методы обучения детей в профессиональной и фольклорной среде, Татьяна Николаевна находила в последней большое число приемов, с помощью которых у начинающих скрипачей поддерживался интерес к игре на инструменте. Один из них — совместное музицирование учителя и ученика, что исследовательница применяла в собственной практике и горячо пропагандировала. В экспедициях ей посчастливилось найти деревенских детей — десятилетнюю Олю Елисееву и Алешу Шевелева, семи с половиной лет, учившихся игре на скрипке традиционным способом, и зафиксировать их игру, в том числе в ансамбле со своим наставником — опытным скрипачом Петром Ионовичем Михалкиным из д. Синявино Смоленского района.

Заслуживает особого внимания «оркестр» смоленских народных скрипачей, созданный Т. Н. Казанской и В. И. Харьковым в 1963 году. Инициатором этого проекта (сегодня его с полным на то основанием назвали бы полевым экспериментом) был Владимир Иосифович Харьков, которым, вероятно, руководила идея организовать коллектив, подобный украинским традиционным инструментальным капеллам. Вместе с тем во время смоленских экспедиций были получены сведения, что такие скрипичные ансамбли в прошлом бытовали и на данной территории. В основе коллектива лежит принцип традиционных скрипичных дуэтов с функциональной специализацией их участников на «верхи» (мелодическую партию) и «втору» (гармонический аккомпанемент). Это объясняет четное число скрипачей в оркестре и их рассадку парами. Обычно в оркестре участвовали шесть скрипачей, то есть три дуэта. По свидетельству Казанской, опыт дуэтной игры имели абсолютно все смоленские скрипачи, с которыми ей пришлось работать.

Лучшие музыканты из разных районов собирались в Смоленске дважды в год на три-четыре дня, в течение которых они репетировали — сыгрывались, а затем устраивался концерт или запись на смоленском радио. В архиве МЭЦ сохранился внушительный корпус записей этого прекрасного ансамбля, где, помимо скрипачей, принимали участие также исполнители на других инструментах — цимбалах, балалайках, мандолине, гитаре, реже — гармони или баяна.

Оркестр просуществовал до 1976 года. За это время он неоднократно выезжал в Москву и Ленинград, где выступал на творческих встречах в консерваториях и ГМПИ, а также принимал участие в первых этнографических концертах. Таким образом Т. Н. Казанская внесла свой вклад и в развитие музыкально-этнографического исполнительства в нашей стране. Концерты аутентичных певцов и инструменталистов, так же как и деятельность



Оркестр смоленских скрипачей. В первом ряду слева направо: Григорий Николаевич Бабынин (пос. Колодня Смоленского р-на), Федор Алексеевич Щербина (с. Издешково Сафоновского р-на), Федор Мартынович Минин (пос. Шумячи), Осип Егорович Филиппов (д. Мавринская Починковского р-на), Николай Александрович Голенкин (г. Ельня). Во втором ряду: Серков (мандолина), Калугин (балалайка), фамилия третьего музыканта (балалайка) не установлена. Смоленск, начало 1960-х гг.
Фото Т. Н. Казанской

вторичных фольклорных ансамблей, исследовательница считала важными формами пропаганды и сохранения народной музыкальной культуры в современных условиях³.

Говоря об экспедиционной работе Татьяны Николаевны, необходимо охарактеризовать ее подход к отбору и фиксации фольклорных инструментальных текстов. В этом вопросе она также во многом предвосхитила принципы полевой практики гораздо более позднего времени. Несмотря на то, что основной массив произведенных ею записей составляют традиционные жанры (музыка свадебного обряда, плясовые и танцевальные наигрыши), фиксация которых входила в приоритетные задачи экспедиции, на пленке оказались запечатлены образцы различных стилей — поздний городской фольклор, частушечные формы, авторская музыка дореволюционного и советского времени. Показателен в этом отношении репертуарный список почти из 100 произведений, составленный замечательным скрипачом Ф. Н. Маркиным. Сегодня это дает возможность судить об объеме и многообразии репертуара смоленских скрипачей, а через него — о музыкальном кругозоре и эстетическом вкусе жителей смоленской деревни третьей четверти XX века.

Как новаторский элемент в методике полевой этномузыкологической работы того времени следует расценивать практиковавшиеся Казанской многократные записи одних и тех же наигрышей от исполнителя-солиста или коллектива музыкантов, осуществлявшиеся как в течение одного полевого сезона, так и с временной дистанцией. Осознавая огромное значение ансамблевого музицирования в западнорусской традиционной культуре, собирательница всегда варьировала состав участников ансамблей, фиксируя фольклорный музыкальный текст, к примеру, свадебную песню, в нескольких версиях — вокальной, инструментальной, инструментально-вокальной. Наличие большого числа разнообразных версий народных музыкальных произведений — отличительное и чрезвычайно ценное качество собранной Т. Н. Казанской музыкально-фольклорной коллекции.

Основной постэкспедиционной формой работы с полевыми материалами стало нотирование скрипичных образцов. Уже в 1960-е годы Казанской были выполнены расшифровки более 70 скрипичных наигрышей (сольных и в ансамбле с певцами) из записанных ею в экспедициях, в это число входят и нотировки пьес в исполнении «оркестра» скрипачей. Надо полагать, это самое крупное на тот момент, а возможно, и по сей день, нотированное собрание западнорусской скрипичной музыки. О высоком профессиональном уровне работы свидетельствует факт закупки нотаций Фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР для включения в свой архив⁴. В отличие от уже опубликованных к тому времени расшифровок Б. Ф. Смирнова⁵, привязанных к абсолютной высоте звучания, транскрипции Казанской выполнены в скрипичном строе, они содержат многочисленные штриховые и артикуляционные обозначения. Позднее (в конце 1970-х и в 1980-е годы), во время работы над диссертацией, коллекция Казанской пополнилась еще несколькими десятками нотировок. Их новая черта — аналитическая графика наигрышей и вертикальный ранжир, которые не соблюдались в расшифровках более раннего периода. Уникальными до настоящего времени остаются партитурные нотации скрипичных ансамблей, насчитывающих от двух до шести музыкантов. Причем нужно иметь в виду, что сделаны они со звукозаписей на один общий микрофон, без использования многомикрофонного метода.

Столь же смела и самостоятельна Т. Н. Казанская в своей исследовательской работе с материалом народной инструментальной музыки. Перу Татьяны Николаевны принадлежат пять статей, посвященные различным аспектам изучения смоленской скрипичной культуры. Помимо двух уже упоминавшихся, «О традиционном искусстве народных скрипачей Смоленщины» [3] и «Сохранение фольклорного наследия: русская народная скрипка» [5], это работа «К вопросу о научной классификации смычковых инструментов» [2], инструментоведческая по своей тематике, а также еще две, вышедшие в свет на рубеже 1980–1990-х: «Традиции народного скрипичного искусства Смоленской области» [6] и «Скрипка на Смоленщине» [4]. Разумеется, все эти статьи в той или иной степени содержат информацию, которая позднее вошла в кандидатскую диссертацию «Традиционное

искусство русских народных скрипачей»⁶, но именно последняя является самым значительным научным трудом Т. Н. Казанской и в полной мере раскрывает ее как своеобразного, ни на кого не похожего ученого, демонстрируя особый взгляд автора на изучаемую культуру.

Что, помимо культурно-социологического аспекта, стало предметом исследовательского интереса Казанской? Разумеется, исполнительская техника народных скрипачей — постановка, техника рук, настройка инструмента, специфические штрихи, игровые приемы и прочее. При этом, фокусируясь на выявлении особенностей локально-региональной инструментальной традиции, исследовательница одновременно рассматривала ее в широком этнокультурном контексте — восточнославянском, общеславянском, и даже выходя за пределы славянского мира. Благодаря этому были обнаружены разнообразные межэтнические связи и широкий спектр этнокультурных параллелей, что давало повод рассуждать как о вероятном взаимодействии различных национальных традиций скрипичной игры, так и об их типологическом сходстве.

В непосредственной связи с техническими приемами народного инструментального исполнительства, по мнению Т. Н. Казанской, находится фактурная организация скрипичных наигрышей. Результатом ее изучения стало выделение в смоленских скрипичных образцах двух типов фактуры, по определению исследовательницы, — бурдонно-полифонического и виртуозно-мелодического. Она рассматривала их как «стилевые манеры» скрипичной игры, представляющие различные исторические пласты традиционной музыки: бурдонно-полифонический Казанская считала наследием старой эпохи и отмечала у сравнительно небольшого числа смоленских скрипачей, виртуозно-мелодический — относительно новым, но уже преобладавшим в смоленской скрипичной традиции в период ее фиксации.

Одна из генеральных идей, последовательно разрабатываемых Т. Н. Казанской в ее исследовании, — взаимообусловленность технологических элементов инструментального исполнительства и эстетических норм традиционной музыкальной культуры. Так, специфическая, отличная от академических стандартов постановка пальцев левой руки у смоленских скрипачей объясняет необычные звуковысотные характеристики их наигрышей. Прибегнув, с помощью специалистов акустической лаборатории ГМПИ, к точным измерениям звукового строя исследуемых инструментальных пьес, Казанской удалось установить ориентацию смоленских скрипачей не на темперированный, а на чистый, то есть натуральный, строй. Именно им обусловлено особое инструментальное интонирование, непривычное звучание музыкальных интервалов — то, что автор назвала «феноменом интонации» в народном скрипичном исполнительстве. Осуществленный Казанской акустический анализ звуковысоты в смоленских скрипичных наигрышах — новаторский не только для этноинструментоведческих, но и в целом для этномузыкалогических работ второй половины XX века. И по сей день этот опыт остается в отечественном этномузыкальном знании уникальным, не получившем, к сожалению, дальнейшего продолжения и развития.

Еще один новационный аспект исследования Т. Н. Казанской — предпринятое ею аналитическое описание традиционных скрипичных наигрышей с использованием методики структурного анализа народных инструментальных пьес, что до сих пор крайне редко отмечается в отечественной этноорганизологии.

Характеризуя исследовательскую позицию Т. Н. Казанской, следует отметить еще несколько важных моментов. Народную скрипичную культуру Татьяна Николаевна рассматривала как часть единого исторического процесса развития скрипичного искусства. Свидетельством тесной связи и генетического родства фольклорного исполнительства и академической профессиональной традиции игры на скрипке, подтверждением гипотезы о народных истоках европейского скрипичного искусства для исследовательницы служили многочисленные аналогии, которые она усматривала между ними. Речь идет об особенностях постановки, способах игры, штриховой технике, которые характеризуют профессиональное скрипичное исполнительство на ранних этапах развития (барокко и период формирования классицизма). Несомненно, в таком подходе сказалось влияние и исследовательские интересы супруга Татьяны Николаевны — скрипача, профессора Московской консерватории и ГМПИ имени Гнесиных, доктора искусствоведения, специалиста в области старинной скрипичной музыки Владимира Осиповича Рабей (1922–2009). Другим ракурсом единой исторической перспективы для Т. Н. Казанской стала развиваемая ею идея о связи народной скрипичной культуры со скоморошьей музыкальной традицией. Сегодня эта тема несколько утратила свою актуальность, однако она характеризует не только научные взгляды автора, но и время, когда создавалась работа⁷.

В настоящий момент сотрудники МЭЦ им. Е. В. Гиппиуса Российской академии музыки имени Гнесиных готовят к выходу в свет специальный том «Смоленского музыкально-этнографического сборника», где будут опубликованы диссертационное исследование Т. Н. Казанской, все выполненные ею нотации смоленских скрипичных наигрышей и соответствующие им аудиозаписи. Это издание станет данью памяти недавно ушедшей исследовательнице и одновременно — подарком многочисленным любителям народного скрипичного искусства в нашей стране и за рубежом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Битерякова Е. В. Владимир Харьков: страницы переписки с Климентом Квиткой // *Opera musicologica*. — 2022. — Т. 14. — № 1. — С. 184–218.
2. Казанская Т. Н. К вопросу о научной классификации смычковых инструментов // *Скрипка, альт: история, музыкальное наследие, педагогика* / Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных, Вып. 112. Отв. ред. и сост. В. О. Рабей. — Москва: ГМПИ, 1990. — С. 9–27.
3. Казанская Т. Н. О традиционном искусстве народных скрипачей Смоленщины // *Музыкальный фольклор* / Труды ГМПИ им. Гнесиных. — Москва, 1974. — С. 79–111.
4. Казанская Т. Н. Скрипка на Смоленщине // *Музыка России* / Ред.-сост. А. Григорьева. — Москва: Сов. композитор, 1989. — Вып. 8. — С. 332–356.

5. *Казанская Т. Н.* Сохранение фольклорного наследия: русская народная скрипка // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. — Вып. 1. — Москва, 1990. — С. 196–208.
6. *Казанская Т. Н.* Традиции народного скрипичного искусства Смоленской области // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов: В 2 ч. / Ред.-сост. И. В. Мациевский. — Москва: Сов. композитор, 1988. — Ч. 2. — С. 78–106.
7. *Квитка К. В.* Об изучении быта лирников // Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. — Т. 1. — Москва: Сов. композитор, 1971. — С. 77–99.
8. *Квитка К. В.* Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (Программа для исследования их деятельности и быта) // Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. — Т. 1. — Москва: Сов. композитор, 1971. — С. 77–99.
9. *Рейли М. В.* Образ скомороха в научном и литературном творчестве А. А. Горелова // Русский фольклор. Т. XXXVII: Фольклоризм в литературе и культуре: Границы понятия и сущность явления / Сборник статей и материалов памяти А. А. Горелова. — СПб.: Нестор-История, 2018. — С. 24–36.
10. *Смирнов Б. Ф.* Народные скрипичные наигрыши, записанные на родине М. И. Глинки. — Москва: Сов. композитор, 1961. — 80 с.

REFERENCES

1. *Biterjakova E. V.* Vladimir Har'kov: stranicy perezpiski s Klimentom Kvitkoj [Vladimir Har'kov: Correspondence with Klyment Kvitka] // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 1. P. 184–218.
2. *Kazanskaja T. N.* K voprosu o nauchnoj klassifikacii smychkovyh instrumentov [On the question of the scientific classification of stringed instruments] // Skripka, al't: istorija, muzykal'noe nasledie, pedagogika [Violin, viola: history, musical heritage, pedagogy] / Sb. trudov GMPI im. Gnesinyh, Vyp. 112. Otv. red. i sost. V. O. Rabej. Moscow: GMPI, 1990. P. 9–27.
3. *Kazanskaja T. N.* O tradicionnom iskusstve narodnyh skripachej Smolenshhiny [About the traditional art of folk violinists of Smolensk region] // Muzykal'nyj fol'klor [Musical folklore]. Trudy GMPI im. Gnesinyh. Moscow, 1974. P. 79–111.
4. *Kazanskaja T. N.* Skripka na Smolenshhine [Violin in the Smolensk region] // Muzyka Rossii [Music of Russia] / Red.-sost. A. Grigor'eva. Moscow: Sov. kompozitor, 1989. Vyp. 8. P. 332–356.
5. *Kazanskaja T. N.* Sohranenie fol'klornogo nasledija: russkaja narodnaja skripka [Preservation of folklore heritage: Russian folk violin] // Sohranenie i vozrozhdenie fol'klornyh tradicij [Preservation and revival of folklore traditions]. Vyp. 1. Moscow, 1990. P. 196–208.
6. *Kazanskaja T. N.* Tradicii narodnogo skripichnogo iskusstva Smolenskoj oblasti [Traditions of folk violin art of the Smolensk region] // Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naja muzyka [Folk musical instruments and instrumental music]: Sb. statej i materialov: V 2 ch. / Red.-sost. I. V. Macievskij. Moscow: Sov. kompozitor, 1988. Ch. 2. P. 78–106.
7. *Kvitka K. V.* Ob izuchenii byta lirnikov [About the study of the life of performers on a wheel lyre] // *Kvitka K. V.* Izbrannye trudy: V 2 t. Т. 1. Moscow: Sov. kompozitor, 1971. P. 77–99.
8. *Kvitka K. V.* Professional'nye narodnye pevцы i muzykanty na Ukraine (Programma dlja issledovanija ih dejatel'nosti i byta) [Professional folk singers and musicians in Ukraine (A program for the study of their activities and everyday life)] // *Kvitka K. V.* Izbrannye trudy: V 2 t. Т. 1. Moscow: Sov. kompozitor, 1971. P. 77–99.
9. *Rejli M. V.* Obraz skomoroha v nauchnom i literaturnom tvorcestve A. A. Gorelova [The image of a buffoon in the scientific and literary work of A. A. Gorelov] // Russkij fol'klor. Т. XXXVII: Fol'klorizm v literature i kul'ture: Granicy ponjatija i sushhnost' javlenija (Sbornik statej i materialov pamjati A. A. Gorelova) [Folklore in Literature and culture: The Boundaries of the Concept and the essence of the Phenomenon (Collection of articles and materials in memory of A. A. Gorelova)]. SPb.: Nестор-История, 2018. P. 24–36.
10. *Смирнов Б. Ф.* Народные скрипичные наигрыши, записанные на родине М. И. Глинки [Folk violin tunes recorded in the homeland of M. I. Glinka]. Moscow: Sov. kompozitor, 1961. 80 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Здесь и далее цитатами без отсылок к литературе приводятся фрагменты из бесед автора с Т. Н. Казанской, состоявшихся в ноябре 2020 и феврале 2021 г.
- ² «Скрипачи Исаченков и Щербина не пропускают ни одной радиопередачи скрипичной музыки, хорошо знают исполнительский “почерк” целого ряда советских музыкантов. Не остаются без внимания и радиопередачи из музыки для народных инструментов, а также и симфонической, в особенности русской» [3, 103].
- ³ См. об этом специальную статью Т. Н. Казанской [5].
- ⁴ В настоящее время эти нотные транскрипции, объединенные в девять «тетрадей», хранятся в архиве МЭЦ им. Е. В. Гиппиуса.
- ⁵ Первый сборник нотированных скрипичных образцов, записанных на Смоленщине, см.: [10].
- ⁶ Защита состоялась в 1990 г. в Ленинградской государственной консерватории.
- ⁷ Представление о значении данной темы в отечественном искусствознании и литературоведении XIX–XX вв. можно составить по библиографическому списку к статье М. В. Рейли, см.: [9, 33–35].