

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ЖАНР «МУЗЫКАЛЬНОГО ПОЛДНИКА» В ПОСТРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ 30-Х ГОДОВ: ОБ ОДНОМ ИСТОРИЧЕСКОМ ДОКУМЕНТЕ ИЗ АРХИВА А.Л. ОСТРОВСКОГО

Фалалеева Е.И.

ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», Институт музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена (196084, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, 2), e-mail: e.i.falaleeva@mail.ru

В статье формулируется проблема существования экспериментального жанра «музыкального полдника». Основанием для постановки такого рода проблемы стал неизвестный ранее исторический документ из архива А.Л. Островского — основателя Петербургской-Ленинградской школы сольфеджио. Гипотетически приписывая авторство документа А.Л. Островскому, главную задачу статьи автор видит в том, чтобы ввести в научный обиход интереснейший исторический документ, исследование которого обогатит представления как о специфике музыкальной жизни России в 30-е годы XX века, так и о творческом наследии А.Л. Островского — выдающегося Мастера, имя которого ассоциируется, как показывают исторические источники, не только с сольфеджио. В работе ставится проблема существования «музыкального полдника» как специфического жанра эпохи, проводится общий текстологический анализ исторического документа, требующего дальнейшего всестороннего исследования.

Ключевые слова: «музыкальный полдник», документ эпохи, музыкальное восприятие, школа А.Л. Островского, музыкальная культура, текстологический анализ.

EXPERIMENTAL GENRE OF «MUSICAL AFTERNOON SNACK» IN RUSSIA OF 1930 YEARS: ABOUT ONE HISTORICAL DOCUMENT FROM ARCHIVE OF A.L. OSTROVSKY

Falaleeva E.I.

The Herzen State Pedagogical University of Russia, the Institute of Music, Theatre and Choreography (Russia, 190000 Sant-Petersburg, Kahovsky street, 2), e-mail: e.i.falaleeva@mail.ru

We formulate the problem of the existence of an experimental genre «musical afternoon snack». The basis for the formulation of such problems was the previously unknown historical document archive A.L Ostrovsky - the founder of St. Petersburg-Leningrad school of ear training. Hypothetically, attributing the authorship of the document A.L. Ostrovsky, the main task of the article the author sees it, is to enter into scientific use interesting historical document, whose research will enrich the presentation of both the specifics of the musical life of Russia in the 30th years of XX century, and the creative heritage AL Ostrovsky — a master, whose name is associated primarily with ear training, but, as shown by historical sources, not just. The problem of existence of «musical afternoon snack» is in-process put as a specific genre of epoch, the global textual criticism analysis of historical document requiring further all-round research is conducted.

Keywords: «musical afternoon snack», document of epoch, music perception, school of A.L Ostrovsky, musical culture, textual criticism analysis.

Существуют основные направления музыкальной психологии, в числе которых исследователи (В.И. Петрушин, Л.Л. Бочкарев, Г.П. Овсянкина и др.) выделяют психологию музыкального восприятия, психологию музыкально-исполнительской и музыкально-творческой деятельности, психологию музыкального обучения и др. [1]. Между тем еще в 20-е годы XX века — в годы становления и бурного развития науки и искусства молодой страны Советов — представитель русской физиологической школы В.М. Бехтерев, разрабатывая рефлексологическую концепцию научной организации труда в России, акцентировал важность развития направления музыкальной психологии, исследующего

влияние музыки на трудовую деятельность на производстве. Бехтерев находит перспективным изучение вопросов влияния музыки на производственный процесс, акцентируя способность музыки облагораживать рабочую обстановку и положительно влиять на трудоспособность [2].

Тем временем именно в 30-е годы прошлого века в России в сфере производства получили развитие так называемые музыкальные полдни́ки с целью создавать психологический настрой к работе на производстве. О существовании такого экспериментального жанра можно судить на основе исторического документа, полученного нами из архива А.Л. Островского, долгое время хранившегося в частном собрании профессора Санкт-Петербургской государственной консерватории, заслуженного работника высшей школы РФ, кандидата искусствоведения Людмилы Михайловны Маслёнковой.

Речь идет об интереснейшем документе объемом в 13 нестандартных по размеру машинописных страниц с названием «Программы и заметки о музыкально-оперативной работе эксперимента на тему: Влияние муз.[ыкальных] полдни́ков на производительность труда». Обозначена структура программы: «Откат и зарядка». Текстологический анализ документа, датированного с апреля по май 1931 года, свидетельствует об эксперименте в духе соцреализма 30-х годов. Был ли этот проект нового мероприятия, изложенный на страницах данного документа, госзаказом или попыткой разработчиков (и главным образом, гипотетически, выдающегося музыканта XX века Арона Львовича Островского) найти применение музыке в новых исторических условиях, доказать и обосновать ее полезность новой власти? Думается, и то и другое. «В 1931 году, — пишет К.А. Филимонов, — выходит Постановление ВКП(б) “О начальной и средней школе”, которое предписывает учебным заведениям “проводить тесную связь обучения с производственным трудом” и “сочетать эту работу с прикреплением школ к предприятиям, на основе договоров”» [3, с. 24]. Где в эти годы работал А.Л. Островский, предположительный автор этого документа, которому было всего в те годы 26 лет? На основании собственного «Жизнеописания» А.Л. Островского — белой рукописи объемом в два листа текста и черновой рукописи в один лист — с 1930 до 1935 года будущий основатель Петербургской-Ленинградской школы сольфеджио являлся педагогом-теоретиком Первого музыкального техникума (ныне училище им. М.П. Мусоргского). В 1928 и 1929 годах А.Л. Островский руководил хором на Государственной макаронной фабрике. Так что нужды производства он знал не понаслышке, и за фразой на титульном листе документа о «внимании и построении качественно хороших программ относительно <...> состава данной группы рабочих фабрики Москвошей № 5» стоит реальное представление о производственном процессе.

20-30-годы XX века — один из наиболее сложных периодов в истории России. Как отмечают исследователи, в этот период особое внимание уделялось «массовому» музыкальному воспитанию. «Проблемы музыкального быта, восприятия музыки, <...> определение места музыки в общей системе воспитания и образования» [4, с. 3] — вопросы, волновавшие музыкальную науку тех лет. Сам поиск места музыкальной науки, академической музыки и музыки вообще в жизни новой России, попытки найти и занять свою нишу в истории проходили в сложной политической обстановке, в острой идейно-теоретической борьбе. Музыка, как и другие сферы искусства, оказалась в центре внимания и споров, приводя к разного рода декларациям, резолюциям, «платформам», художественно-творческим организациям, экспериментам. В их числе оказался и данный эксперимент.

Трудно сказать, по крайней мере пока, насколько авторы этого документа в своих намерениях были искренними, но ясно одно: в условиях объявления работ Б.В. Асафьева в 1929 году «глубоко реакционными и враждебными пролетарскому миросозерцанию и музыковедению», А.Ф. Лосева — «философом-мракобесом, реакционером и черносотенцем» [4, с. 4], авторами, осознанно или неосознанно, под давлением или интуитивно, был сделан компромиссный ход с одной лишь целью: найти сферу применения музыкального исполнительства, музыкальной науки и музыкальной педагогики или инструктирования, как ее называли в то время, в советском и постсоветском пространстве, доказать необходимость существования Музыка и музыкантов в эпоху перемен, наметить возможные пути функционирования академической музыки в иных исторических условиях. При этом, с одной стороны, ставилась цель приобщить к музыке рабочий класс, оказавшийся в авангарде исторической эпохи; причем не через «хождение в залы», а прямо на рабочих местах; с другой — через применение музыки в производстве это самое производство интенсифицировать, создавая определенный настрой на работу. Причем осуществлять этот процесс предлагалось во время обеденного перерыва, то есть — полдников.

Трудно судить, насколько продуктивно удалось внедрить эту идею в реальную жизнь. На основании некоторых документов можно лишь с уверенностью утверждать: этот опыт был, и был далеко не единичным. К примеру, в протоколе заседания Президиума 3-го Государственного музыкального техникума от 8 марта 1928 года зафиксировано вынесение на обсуждение вопроса по «обслуживанию обеденных перерывов на фабриках и заводах концертами учащихся и проведение этого вопроса в жизнь» [Цит.: 5].

В рамках столь «перспективного», по словам Бехтерева, направления развития музыкальной психологии, как «влияние музыки на трудовую деятельность», в постреволюционной России XX века и возникли так называемые музыкальные полдники, определяемые в документе как «музыкальное воздействие в обеденный перерыв —

введением “усиленного отдыха, комбинированного отдыха, смены жизнедеятельности”». В документе последнее выражение «усиленного отдыха» выделено дополнительными знаками. Возможно, процитирован фрагмент из какого-то источника.

Полдники дифференцированы на группы. Содержание первой группы полдников определено довольно четко: в ней оказался материал, направленный на «борьбу за организацию слуш.[ательского] худож.[ественного] внимания и построение качественно хороших программ относительно данной аудитории».

В документе на с. 1 четко формулируется основная цель эксперимента — «получить повышение кривой производительности труда средствами муз.[ыкального воздействия] в обеденный перерыв». За прозаической, с позиции сегодняшнего дня, и наиважнейшей для того времени целью, формулируемой как «повышение кривой производительности труда», на самом деле кроется грандиозная научная задача — изучение специфики музыкального восприятия с последующим поиском средств ее активизации. Эта задача формулируется в документе исподволь, без четкого определения, через назывные предложения, без подлежащего. В частности, на той же с. 1 первый абзац так и начинается: «Основное средство найти, нащупать методы овладения слушат.[ельским] вниманием аудитории». По сути, через «эксперимент на производстве» решается задача организации слушательского внимания.

Профессиональный интерес к обозначенной теме просматривается в комментариях. При разработке программ музыкальных полдников всесторонне исследуется проблема музыкального восприятия: как слушают (констатирующий фактор), почему возникают потери слушательского внимания, каковы причины? Об этом можно судить на основании следующих высказываний анализируемого документа на с. 3: к примеру, «на определенном отрезке времени песня (речь идет о соединении двух песен — песни “Ванька Ключник” с какой-то еще, названия которой нет в документе. — *Е.Ф.*) воспринимается серьезно — затем вызывает смех серьезным исполнением бессмысленного текста. Ассоциаций множество». После программы от 3–10 апреля 1931 года, состоящей сплошь из народных песен (белорусские, татарские, бурятские, еврейские, украинские, немецкие или «германские»), в ряду «общих замечаний» ставятся следующие вопросы: «воздействие индивидуального исполнителя (один исполнитель в программе)»; «воздействие песни, понятной через звуковой текст, интонационность»; «анализ принципов исполнения, основанного на органичности (реализме) внутр. [енного] движения (дыхания) и производства звука и на режиссерской постановке каждого произведения (как бы драматизации через тембры) (элементы множественности)».

Внимательно анализируется то, как слушают музыку. В документе на с. 4 отмечается: «Мгновенно установилось слушательское внимание на большой высоте напряжения. “Дудек” (татарская песня с “кряканием утки” — *Е.Ф.*) и “бурятская” (революционная песня “Белый цветок”. — *Е.Ф.*) вызвала интерес к ловкости исполнения (мимика, удивления, улыбки). “Рот Фронт” (народная песня, сложившаяся, по убеждению авторов, “после майских расстрелов 1930 года”. — *Е.Ф.*) — совпала с заводским гудком — конец эксперимента смазан. “Еврейская шуточная” — вызвала хохот до слез рабочих-евреев».

Формулируя принципы составления программы, в документе дается перечень музыкального материала с краткой аннотацией по каждой пьесе: для чего, зачем, с какой целью? К примеру: «Трубный сигнал (речь идет о сигнале из “Леоноры № 3” Бетховена. — *Е.Ф.*) к сбору в клуб и к выходу в цех». В такой манере подробно выписаны программы одиннадцати полдников. Полдники № 12–16 — дан только перечень исполняемых сочинений. Это говорит о том, что планировалось разрабатывать тему далее.

Что касается приобщения к музыке рабочего класса, то в этом вопросе разработчики документа идут в ногу со временем, пытаясь, возможно, ввести на производстве нечто аналогичное предмету «Слушание музыки», одна из первых программ которого была разработана М.С. Пекелисом и утверждена в 1927 году. Разница в том, что курс «Слушание музыки» предназначался для детей, а экспериментальный опыт «музыкальных полдников» — для взрослых, и, что важно, без отрыва от производства, и, разумеется, с музыкой иного содержания.

Очевидно, что в анализируемом эксперименте авторы опираются на традиции дореволюционной России. Как известно, во второй половине XIX века русские музыканты, в частности М.А. Балакирев и другие, развивают и воплощают на практике идеи демократизации образования вообще, и доступности музыкального образования для разных слоев населения. Новая эпоха — эпоха индустриализации — наложила свой отпечаток, сделав «точкой приложения» музыкально-образовательный процесс на производстве. Таким образом, «музыкальные полдники» 30-годов XX века в России стали своеобразным отсветом просветительских традиций России XIX века, развиваясь, по выражению исследователей, «на иных идеологических основах, когда общедоступность музыкального образования декларируется в качестве одной из задач “культурной революции”, поставившей целью преодоление “культурной отсталости”» [5] населения страны.

В процессе работы над экспериментом, в частности перед полдником № 8 от 13 мая 1931 года, появились новые моменты, а именно: «объявление об увеличении обеденного перерыва на 5 минут»; появление вступительных слов, «разъясняющих содержание»; «включение впервые симфонического оркестра, чего не было ранее».

Все это говорит не только о том, что эксперимент был «живым организмом», но и о том, что разработчики планировали продолжать работу над проектом. Об этом говорят и ремарки, к примеру, на с. 2: «термин “динамогенный” взят условно — искать иное»».

Одни из ключевых вопросов при обращении к данному документу — какая же музыка использовалась, с какой целью и по каким принципам составлены программы? Необходим тщательный анализ программ каждого полдника с последующим выявлением приоритетных принципов выбора и последования номеров. Причем, на наш взгляд, есть не только явные, видимые причины выбора той или иной музыки и выстраивания музыкального материала, но и «скрытая» драматургия. При первом приближении отметим лишь, что в каждой программе пьесы подобраны по жанровому, темповому и образному контрасту, они различны по своим функциям: в обязательном порядке — пьесы маршевого характера, предполагающие движение под музыку, с которых начинается программа (процедура «вход и выхода» из клуба); пьесы, ставящие целью призвать слушателей ко вниманию (как правило, это пьесы, идущие вторым номером, что вполне естественно); обязательное лирическое произведение с целью успокоить, эмоционально раскрепостить, дать разрядку; пьесы-развлечения, веселые по характеру; пьесы социального плана, насыщенные протестом, призывом к борьбе; завершают программы пьесы бодрого характера.

Музыкальные источники пестры не только по именам (Глюк, Мусоргский, Бах, Моцарт, Россини, Бородин и др.), но и по жанрам (оперные арии, русские песни, песни народов мира, «песни-агитки» и др.). Музыкальный материал при первом приближении может быть систематизирован определенным образом.

Первая группа: академическая музыка прошлых эпох. К примеру, Гайдн «Песнь английского матроса», Россини «Ария Фигаро», Шуберт «В путь», «Утренняя серенада», Глазунов «Эй, ухнем», Римский-Корсаков «Ария Индийского гостя» из оперы «Садко» и др.

Вторая группа: вокальные сочинения композиторов начала XX века на современную для того времени тематику. К примеру, песня Б.С. Шехтера «Молодая гвардия» («Железными резервами»); А.А. Давиденко «На десятой версте» и «Первая конная» и др.

Важно отметить, что в этой группе представлено много песен, весьма популярных в то время, благодаря творческому объединению с названием «Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории» — «ПРОКОЛЛ». Он был организован в 1925 году группой композиторов по инициативе А.А. Давиденко и ставил целью создание новых форм пролетарской музыки. «Проколловцы» выступали как против эстетских, узкоакадемических тенденций, распространенных в то время в среде композиторской молодёжи, так и против упрощенчества в области музыкального языка. Они стремились воссоздать в звуках образы советской действительности, понятные массовому слушателю. Из

сочинений членов «Проколла» широкую известность получили песни: А. Давиденко — «Конная Будённого», «Первая конная» (на слова Н. Асеева), «Нас побить, побить хотели» (на слова Д. Бедного); В. Белого — «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (на слова Н.М. Минского); М. Ковалю — «Юность» (на слова И. Френкеля); Б. Шехтера — «Железными резервами» («Молодая гвардия», на слова С.М. Третьякова). Известность в то время получили вокальные циклы: М. Ковалю — «О Ленине» (на слова Д. Бедного), Б. Шехтера — «Когда умирает вождь» (на слова В.В. Каменского), В. Белого — «26» (памяти бакинских комиссаров) (на слова Н. Асеева). Многие из перечисленных песен есть в программах «музыкальных полдников», что говорит о том, насколько хорошо авторы были осведомлены о песенной культуре того времени.

Третья группа: инструментальная музыка маршевого характера из академического репертуара. К примеру, Р.М. Глиэр «Марш Красной Армии», Э. Григ «Шествие гномов».

Четвертая группа: революционные и народные песни.

Преобладание песенного материала, в частности народно-песенного и революционного, отвечает духу того времени. Думается, что работа над этими программами, в случае подтверждения нашей гипотезы о принадлежности анализируемого документа руке А.Л. Островского, скажется в его дальнейшей творческой и педагогической деятельности, в особенности — в период работы над многотомным изданием учебника «Сольфеджио» в 70-е годы XX века.

В документе детально описываются используемые примеры, характеризуя как текст, так и образное содержание музыки. Четко констатируется, на достижение какого эффекта в плане восприятия рассчитан тот или иной музыкальный материал. К примеру, из той же программы от 13 апреля 1931 года: «“Извозчик” как разрядка» (с. 3). Любопытны наблюдения, к примеру: «Исполнение в медленном темпе с четким метром; медленность и четкость дает впечатление нагнетания». Речь идет о теме Тореадора из увертюры к опере Бизе «Кармен». О теме: «активность, самодовольство, уверенность». Четко фиксируется время звучания каждой музыкальной пьесы. Полдничают не более 15–20 минут, даже меньше. Пьесы сменяют друг друга через одну-две минуты; хронометраж вписан весьма тщательно.

Заключение

Думается, есть все основания именовать музыкальный полдник специфическим жанром эпохи, возникшим локально, ставшим исторически преходящим, имеющим особые условия бытования. Не исключено, что в общей иерархии жанров, возможно, найдется место для группы так называемых производственных жанров, одним из представителей которых, а может, и единственным станет жанр «музыкального полдника». Стал ли этот жанр

прототипом других мероприятий на производстве в Советской России? В массовом порядке — конечно же, нет, если не считать популярную в советскую эпоху радиопередачу «В рабочий полдень».

Было ли продолжение эксперимента в жанре «музыкального полдника»? Трудно сказать: на сегодняшний день документальных подтверждений или опровержений на этот счет нет. Можно лишь свидетельствовать, что программы полдников с № 12 по № 16, датированные апрелем 1931 года, выписаны уже от руки без всяких комментариев и замечаний. Почему этот опыт не имел своего продолжения? Положили ли «полдники» начало другим музыкальным традициям на территории советского и постсоветского пространства? Эти вопросы, равно как и сам документ, и сама тема, ждут своих исследователей, а значит — последуют новые и удивительные открытия.

Список литературы

1. Орлова Е.М. Вопросы музыкальной психологии в творчестве В.М. Бехтерева [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/voprosy-muzykalnoy-psihologii-v-tvorchestve-v-m-behtereva>.
2. Повякель Н.И. Рефлексологическая теория (В.М. Бехтерев) [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.km.ru/referats/8F16AE906E7941FEB78665567A509A62>.
3. Филимонов К.А. Из истории одного петербургского уголка // Музыкальное приношение : сб. ст. - СПб., 2008. - С. 11-29.
4. Чернобровник В.А. Философско-эстетический анализ музыки: Отечественные теоретические концепции 20–30-х гг. XX века [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. фил. наук. - СПб., 2004. - Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/filosofsko-esteticheskii-analiz-muzyki-otechestvennye-teoreticheskie-kontseptsii-20-30-kh-go>.
5. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Ф. 44, оп. 2, Л. 28.
6. Файзрахманова Л.Т. Культурная революция в России и задачи музыкально-педагогического образования (ТАССР, 20-30-е гг. XX в.) // Педагогические науки. – 2014. - №1 [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://science-review.ru/pedagogy/pdf/2015/3/1358.pdf>.

Рецензенты:

Денисов А.В., д.искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории и истории культуры ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», г. Санкт-Петербург;

Клюев А.С., д.ф.н., профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», г. Санкт-Петербург.