



**ПОВОЛЖСКАЯ АКАДЕМИЯ
ОБРАЗОВАНИЯ И ИСКУССТВ**

ИМЕНИ СВЯТИТЕЛЯ АЛЕКСИЯ МОСКОВСКОГО

**Кафедра
исполнительского искусства
и музыкального образования**

П.И. Сапожников

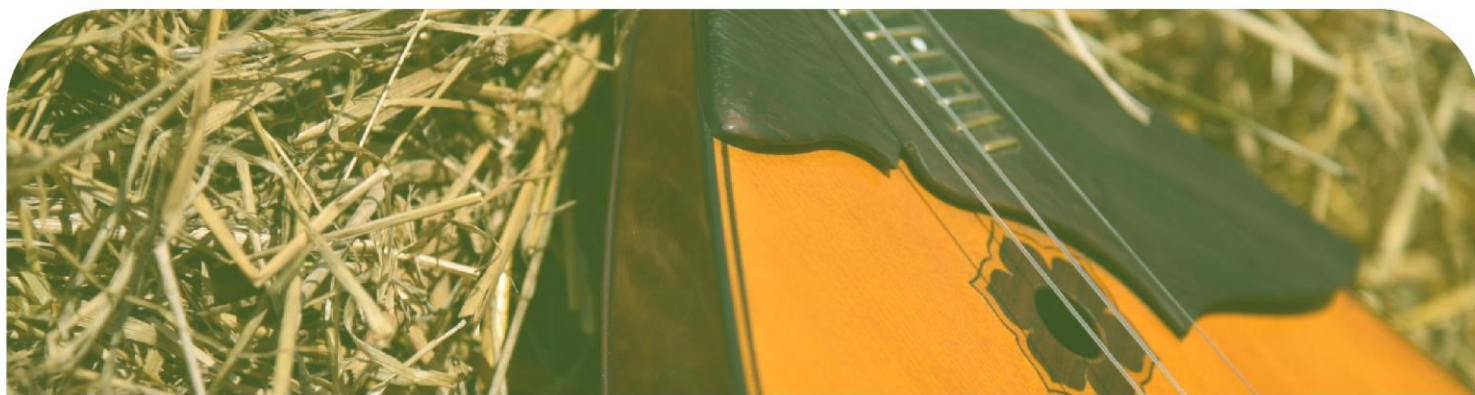


• электронное учебное пособие •

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ

**народно-инструментального исполнительства
письменной традиции в Самарской области**

• часть I •



ISBN 978-5-6049311-8-9

Поволжская академия Святителя Алексия

Тольятти, 2023

Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия,
митрополита Московского»

Кафедра исполнительского искусства и музыкального образования

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ В САМАРСКОЙ ОБЛАСТИ**

Часть I

Электронное учебное пособие

Издательство
Поволжской академии Святителя Алексия
Тольятти, 2023

УДК 78
ББК 85.03
С 195

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор Российской академии
музыки имени Гнесиных *М.И. Имханицкий*;
кандидат искусствоведения, профессор кафедры
«Исполнительского искусства и музыкального образования»
Поволжской академии Святителя Алексия *Е.В. Эйкерт*

С 195 Сапожников, П.И. Становление и развитие народно-инструментального исполнительства письменной традиции в Самарской области: Часть I: электронное учебное пособие / П.И. Сапожников. – Тольятти : Поволжская академия Святителя Алексия, 2023. – 1 CD-ROM. – ISBN 978-5-6049311-8-9.

В первой части учебного пособия рассматриваются вопросы становления и развития исполнительства на народных инструментах академического направления в Самарской области в исторический период со второй половины XIX до середины XX столетия. Основные вехи пути развития данного вида искусства отражены в контексте общероссийских тенденций.

Пособие адресовано педагогам и студентам образовательных организаций искусств и культуры, широкому кругу обучающихся музыке, всех интересующихся историей и современным состоянием сольного, ансамблевого и оркестрового народно-инструментального исполнительства в регионе Средней Волги.

Рекомендовано к изданию научно-методическим советом Поволжской академии Святителя Алексия.

Текстовое электронное издание.

Минимальные системные требования: IBM PC-совместимый компьютер: Windows Vista/7/8/10; ПИИ 500 МГц или эквивалент; 128 Мб ОЗУ; SVGA; CD-ROM; Adobe Acrobat Reader.

© Сапожников Павел Иванович, 2023

© Поволжская академия Святителя Алексия, 2023

Учебное издание

Сапожников Павел Иванович

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ В САМАРСКОЙ ОБЛАСТИ

Электронное учебное пособие

Редактор *Е.Ю. Жданова*

Художественное оформление,
компьютерное проектирование: В. Горбачева

Дата подписания к использованию 13.09.2023.

Объем издания 2,68 МБ.

Комплектация издания: компакт-диск, первичная упаковка.

Заказ № 2-44-23. Тираж 50 экз.

Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия,
митрополита Московского», 445028, г. Тольятти, ул. Революционная, 74.

Сайт: pravinst.ru

ОТ АВТОРА

Появление мысли о необходимости создания учебного пособия по изучению процессов становления и развития народно-инструментального исполнительского искусства в регионе Самарской области было обусловлено, во-первых, стремлением расширить имеющиеся знания о данном феномене музыкального искусства России, во-вторых, практической целесообразностью, связанной с необходимостью создания дополнительного дидактического материала для ведения занятий по дисциплине «История исполнительского искусства» в музыкальных образовательных организациях региона.

В ходе работы по подготовке данного пособия, наряду с имеющимися трудами по народно-инструментальному искусству изучался массив документов Самарского государственного архива, свидетельствующих о богатом музыкальном прошлом области, в котором сольное, ансамблевое и оркестровое исполнительство на народных инструментах, всегда занимало достойное место.

У читателя может возникнуть вопрос: почему объектом исследования стало в основном домрово-балалаечное исполнительское искусство, а не исполнительство на народных инструментах в целом, во всем его многообразии? Ответ можно найти, обратившись к истории становления и развития академического направления в народно-инструментальном исполнительстве. Именно от балалайки и домры, реконструированных в конце XIX века гениальным музыкантом В.В. Андреевым и его соратниками, начиналось как сольное, так и ансамблево-оркестровое исполнительство на народных инструментах письменной традиции. Другие народные инструменты основателями академического направления в народно-инструментальном исполнительстве в большинстве случаев рассматривались либо как отдельные солирующие (гармонь, баян), либо как эпизодические (рожки, жалейки и пр.). Однако следует отметить, что высокий уровень современного баяно-аккордеонного исполнительства в Среднем Поволжье, история его развития – достойны отдельного рассмотрения и ждут своего глубокого исследования.

ВВЕДЕНИЕ

Академическое направление в народно-инструментальном искусстве, опирающееся на традиции европейской и русской музыкальной культуры, несмотря на свою молодость (существует немногим более 100 лет), ныне представляет собой значительный пласт отечественного музыкального искусства.

Данная сфера музыкальной культуры России формировалась в русле многовековой истории народно-инструментального творчества. Начиная с древнейших времен — от язычества и образования Киевской Руси, пройдя через многие исторических этапы общественного развития, русские народные инструменты определили свой статус как музыкальные орудия, сопровождающие человека на многотрудном жизненном пути и направленные на удовлетворение эстетических его потребностей. Струнно-щипковые, духовые и ударно-шумовые инструменты широко использовались при проведении досуга, осуществляли прикладные функции в руках крестьян-пастухов и ратных воинов на поле брани. Традиции исполнительства на народных инструментах повсеместно сохранялись, несмотря на изменчивое отношение к ним вплоть до откровенных гонений и глубоких «искоренений».

Социально-политическая обстановка, установившаяся в России после отмены крепостного права в 1861 году, открыла определенные возможности для активизации демократических тенденций и возрождения исконной народной культуры, сохранения фольклорных традиций. Одной из примечательных идеологических тенденций в Российской империи конца XIX века стало увлечение идеей возрождения культуры славянских народов. Передовая интеллигенция, деятели искусства, как в центральных городах, так и на периферии, активно включались в изучение богатейшего культурного наследия крестьян, населявших просторы России, что привело к возрождению народного песенного и инструментального творчества, к активизации музыкального просветительства.

В сложившейся культурной ситуации возник новый вид сольного и оркестрового исполнительства на народных инструментах, основанный на европейских академических принципах. Благодаря активной деятельности группы передовых

музыкантов, вдохновленных идеей Василия Васильевича Андреева о возрождении и усовершенствовании балалайки и домры, народные музыкальные инструменты становятся на путь академического музицирования. Исполнительство на струнно-щипковых народных инструментах, зародившееся в Петербурге, стало развиваться и активно распространяться в российской провинции. Этому способствовала широкая поддержка ряда деятелей русской культуры и композиторов, обративших внимание на новое развивающееся явление музыкальной культуры, и, в частности, на неизменно совершенствующееся мастерство музыкантов — исполнителей на балалайке и домре.

В регионе Средней Волги, отличавшемся значительным этническим и культурным своеобразием, данный вид музыкально-творческой деятельности также прошел определенные стадии становления и развития. Находясь в едином государственном пространстве и в общем политическом русле культурного созидания, связанного с идеологическими установками разных исторических периодов, музыкальная культура Поволжья, в частности, Самарской области, развивалась, в целом, идентично относительно реформ и преобразований, происходивших в центральных городах России. Вместе с тем, географическое положение Самары, пути исторического развития и полиэтническая структура населения предопределяли и некоторые характерные черты, отражавшие особенности процессов формирования в данном регионе академического направления в домрово-балалаечном исполнительстве.

Развитию в провинциальных центрах России академического направления в народно-инструментальном искусстве на протяжении советского периода способствовали не только известные преобразования в социально-культурной и музыкально-образовательной политике государства, но и, главным образом, как показывает история, активная творческая и организаторская деятельность музыкантов, исключительно преданных народно-инструментальной музыке. В российской провинции — на Дальнем Востоке, в Сибири, на Урале и в Поволжье, на южных, северных и западных окраинах Центральной России — повсюду, благодаря самоотверженной деятельности многих энтузиастов, зарождалось и развивалось сольное, ансамблевое и оркестровое исполнительство на народных инструментах.

В отечественном музыкознании вопросам теории и практики искусства игры на народных инструментах посвящены многие труды известных ученых, среди которых следует, в первую очередь, назвать Г.И. Благодатова, Д.И. Варламова, К.А. Верткова, А.С. Илюхина, А.И. Пересаду, М.И. Имханицкого, Е.И. Максимова, А. М. Мирека. Однако, анализируя историю развития того или иного явления в народно-инструментальной музыке России, они, в большинстве случаев, обращают внимание на музыкальное искусство столичных городов. Это вполне объяснимо, поскольку в столицах, в отличие от провинциальных культурных центров, музыкальная жизнь отличается большей концентрацией высококвалифицированных музыкальных коллективов и концертных исполнителей, лучшей их подготовленностью и, как следствие, более высоким художественным уровнем профессионализма, исполнительской культуры в целом. В результате недостаточно изученной остается деятельность местных мастеров народно-инструментального исполнительского искусства, активно развивавшегося и в провинциальных городах России.

Лишь в последнее время появились публикации, посвященные изучению развития данной сферы музыкального исполнительства на периферии — в Орловской области, в Саратове, Ростове-на-Дону, Воронеже, Екатеринбурге. Вместе с тем, эти публикации, во-первых, носят, в основном, явно выраженный публицистический, а не научный, характер, а во-вторых, совсем не касаются специфики данного вида музыкального искусства в Среднем Поволжье. А между тем, история развития народно-инструментального исполнительства в этом регионе по своей содержательности и значимости достойна серьезного научного анализа и обобщения, что сделало бы картину развития исполнительства на народных инструментах в России более содержательной и полной.

Исходя из сказанного, актуальность настоящего пособия определяется тем, что особенности процесса развития народно-инструментального искусства в российской провинции исследованы недостаточно, а его становление и современное состояние в средневожском регионе до сих пор не изучены.

Вопросы народной музыкальной культуры России неоднократно, начиная с XIII века, рассматривались зарубежными путешественниками, историками, писа-

телями в контексте описания особенностей российской жизни, ее примечательных бытовых сторон. К первым попыткам специального описания русского народно-инструментального музицирования принято относить работу Якоба Штелина «Известия о музыке и балете», помещенную в изданной в 1770 году книге И. Хайтгольда «Приложения к преобразованиям в России».

Отечественные исследователи стали целенаправленно заниматься историей русского народного музыкального творчества лишь со второй половины XIX столетия. Из наиболее значительных работ, созданных в этот период, следует назвать опубликованные труды профессора Петербургской консерватории А.С. Фаминцына: «Скоморохи на Руси» (1889); «Гусли: русский народный инструмент» (1890); «Домра и сродные ей инструменты русского народа» (1891). Определенный вклад в российское фольклорное инструментоведение внес соратник В.В. Андреева, ученый-этнограф Н.И. Привалов. Среди его опубликованных работ выделяются несколько, наиболее примечательных: «Ударные музыкальные инструменты русского народа» (1903); «Гудок — древнерусский музыкальный инструмент» (1904); «Танбуровидные музыкальные инструменты» (1905). Перечисленные научные публикации в значительной степени повлияли на формирование идей В.В. Андреева о реконструкции и усовершенствовании русских народных (струнно-щипковых) инструментов.

Из более поздних научных источников, посвященных изучению русского народного инструментария, следует выделить фундаментальный труд К.А. Верткова «Русские народные музыкальные инструменты» (1975), который посвящен разностороннему исследованию данной области музыкальной культуры с общих инструментоведческих позиций (в аспекте исторического развития исполнительства на народных инструментах).

Пути развития ансамблевого и оркестрового исполнительства на русских народных инструментах отражены в работах А. Чагадаева «В.В. Андреев» (М.–Л., 1946, 1961); В.Ф. Соколова «В.В. Андреев и его оркестр» (Л., 1962); А.С. Илюхина «В.В. Андреев. Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных музыкальных инструментах», вып. 1 (М., 1969); А.С. Илюхина «В.В. Андреев. Ме-

тодический материал к курсу истории исполнительства на русских народных музыкальных инструментах», вып. 2 (М., 1971); Е.И. Максимова «Ансамбли и оркестры гармоник» (1974, 1979), «Оркестры и ансамбли русских народных инструментов» (1983); Л.Г. Бендерского «Страницы истории исполнительства на народных инструментах» (Свердловск, 1983); Е.И. Максимова «Российские музыканты-самородки» (1987).

К наиболее значительным достижениям науки последних лет в области истории исполнительства на народных инструментах следует отнести исследования М.И. Имханицкого, в которых обоснован новый взгляд на многие процессы, происходившие в данной сфере: «История исполнительства на русских народных инструментах» (М., 2002), «Становление струнно-щипковых народных инструментов в России» (М., 2008).

Однако перечисленные научные источники, посвященные изучению основных тенденций развития отечественного народно-инструментального искусства, при всей широте охвата явлений и глубине проникновения в исследуемые процессы, недостаточно отражают особенности становления данного вида музыкального искусства в отдельных регионах страны. Восполнению знаний в этой области посвящена первая часть предлагаемого ниже учебного пособия, состоящая из введения, двух глав, семи подразделов-тем, заключения, краткого хронографа основных дат и событий, списка литературы и приложения, в котором даны примечания к основному тексту. Прилагаются также фрагменты эпистолярия, иллюстрации и фотодокументы.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ В РОССИИ МУЗИЦИРОВАНИЯ НА НАРОДНЫХ СТРУННО-ЩИПКОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Следует, прежде отметить, что современное народно-инструментальное исполнительство академической направленности представляет собой феноменальное явление не только отечественной, но и мировой музыкальной культуры, оно начало формироваться в конце XIX — начале XX веков в процессе выдающейся деятельности талантливых русских музыкантов — истинных подвижников данного вида исполнительского искусства.

Именно в этот период благодаря глубокому пониманию богатых выразительных возможностей струнно-щипковых инструментов, а также энтузиазму и исключительной преданности Василия Васильевича Андреева и его единомышленников народно-инструментальному искусству в целом, была воплощена идея их усовершенствования и введения в сферу академической музыкальной культуры.

Правомерно было бы выяснить: можно ли считать вторжение балалайки и домры в исполнительскую культуру академического музицирования закономерным следствием длительного процесса их бытования как носителей фольклорного направления в русской музыкальной жизни? Если положительно ответить на этот вопрос, то следует понять: благодаря каким факторам развития музыкальной культуры в России стало возможным превращение фольклорных по сути музыкальных орудий в инструменты, репрезентирующие академическое музыкальное искусство письменной традиции?

Ответы на этот и подобные вопросы могут быть даны лишь в результате осмысления исторических процессов формирования музыкальной культуры, свидетельствующих о характере функционирования народно-инструментального исполнительства в структуре духовных ценностей на разных этапах развития Российского государства, начиная со времени язычества и Киевской Руси.

Придерживаясь установившейся временной периодизации, рассмотрим вопросы зарождения и эволюции народно-инструментального исполнительства. При этом будем опираться на специальные источники, а также на фундаментальные труды в области истории русской музыкальной культуры (Ю.В. Келдыш, О.Е. Левашова, А.И. Кандинский, Ш.М. Левин, и др.).

1. Фольклорные истоки, распространение игры на домре и балалайке в русском быту

Наиболее ранние сведения о культуре древних славян относятся к началу нашей эры. Исполнительство на народных музыкальных инструментах исходит из глубины веков от культуры славянских племен, проживавших на обширной территории Восточноевропейской равнины. Народы, входившие в данную группу племен в IV–VI веках, назывались антами, а в VII–VIII веках — россами. Существует предположение, что именно «от этого последнего наименования произошли и слова «Русь», «русская земля» [19, с. 9].

Эпоха язычества, в которую жили многочисленные самостоятельные объединения, предшествовала образованию древнего Киевского государства и обращению в IX веке восточных славян в христианскую православную веру. Данные археологических раскопок свидетельствуют о том, что у этих племен уже существовало достаточно развитое искусство. «В скульптурных изображениях, в различных украшениях из бронзы и серебра, находимых археологами при раскопке мест поселения и могильников восточных славян, запечатлены картины быта и религиозно-языческие представления наших далеких предков» [там же].

О музыкальном и хореографическом искусстве древних славян свидетельствуют сохранившиеся до наших дней в народном творчестве некоторые признаки языческой обрядовой культуры (например, сопровождаемый пением ритуал опускания в воду венков в ночь на Ивана Купалы и др.). Кроме того, о развитии культуры славян языческой эпохи говорят и некоторые древнейшие памятники изобразительного искусства. «В одном из кладов VI века, обнаруженных на Ки-

евщине, было найдено несколько литых серебряных изображений плясуна. Ученые-археологи обратили внимание на характерный рисунок вышивки на рубахе пляшущего мужчины: аналогичный тип рисунка до сих пор встречается в украинской и белорусской народной одежде» [19, с. 10].

Изучению культуры славян дохристианской эпохи посвятил свои исследования выдающийся русский историк Н.М. Карамзин, автор фундаментального труда «История государства Российского». Так, в главе «О физическом и нравственном характере Славян древних», подчеркивая скромность жизненных условий славян и, в то же время, их склонность к искусству, он отмечал: «не зная выгод роскоши, которая сооружает палаты и выдумывает блестящие наружные украшения, древние славяне в низких хижинах своих умели наслаждаться действием так называемых Искусств Изящных» [21, с. 41].

Говоря о потребностях славян в музыкальном искусстве, Карамзин приводит сообщение славян греческому императору о том, что «...главное услаждение жизни их есть музыка, и что они берут обыкновенно в путь с собою не оружие, а кифары или гусли, ими выдуманные» [там же]. В той же книге упоминается о любимых славянами инструментах волынке, гудке и дудке. Данные свидетельства подчеркивают миролюбивый характер языческих племен, неразрывную связь их бытия с развитием в духовной сфере, приверженность музыкальному творчеству, игре на музыкальных инструментах.

При изучении истории русской музыкальной культуры искусство древних славян рассматривается как предыстория к началу профессионального академического развития, связанного с введением христианства на Руси. При этом первыми упоминаниями о славянских музыкантах принято считать свидетельства византийских историков Феофилакта, Анастасия и Феофана о фактическом событии, произошедшем в конце VI века. В их рассказе, помещенном в работе Н.М. Карамзина, повествуется о взятых греками в плен трех славянах, у которых в руках были гусли.

Для более ясного представления об этом историческом случае приведем основное содержание рассказа византийских историков, цитируя его по Карамзину.

«Греки, повествуют они, взяли в плен трех чужеземцев, имевших вместо оружия кифары или гусли. Император спросил, кто они? Мы Славяне, ответствовали чужеземцы, и живем на отдаленнейшем конце Западного Океана (моря Балтийского). Хан Аварский, прислав дары к нашим старейшинам, требовал войска, чтобы действовать против Греков. Старейшины взяли дары, но отправили нас к Хану с извинением, что не могут за великою отдаленностию дать ему помощи. Мы сами были 15 месяцев в дороге. Хан, невзирая на святость посольского звания, не отпускал нас в отечество. Слыша о богатстве и дружелюбии Греков, мы воспользовались случаем уйти во Фракию. С оружием обходиться не умеем и только играем на гуслях. Нет железа в стране нашей: не зная войны и любя музыку, мы ведем жизнь мирную и спокойную» [21, с. 15].

Эти сведения о музыкальной культуре славян представляются весьма примечательными с нескольких точек зрения. Одна из них принадлежит Ю.В. Келдышу. Комментируя данный рассказ византийских историков, он отмечает: «С давних времен у восточных славян были широко распространены гусли — популярнейший музыкальный инструмент в древней Руси» [19, с. 12]. Далее подчеркнута социально-политическая значимость музыкантов: «Это сообщение историков интересно тем, что оно свидетельствует о почетном, привилегированном положении древнеславянских музыкантов. Выполнять ответственные дипломатические поручения могли только люди, облеченные высоким доверием, близкие к племенным вождям и их дружине» [там же].

Рассказ трех византийских историков К.А. Вертков рассматривает с другой позиции. В его комментарии к данному историческому эпизоду подчеркнут мирный характер древних славян, не использовавших сигнальные инструменты, предназначавшиеся для военных действий: «Первое датированное свидетельство о трубе ратной можно отнести к концу VI века, к эпизоду захвата в плен в 591 году во Фракии трех славянских послов, которые старались доказать свои мирные намерения и мирную жизнь славян, утверждая, что они будто бы не ведут войн, не знакомы с железом и не владеют игрой на трубе» [9, с. 64].

Современный исследователь русского народно-инструментального искусства М.И. Имханицкий считает рассказ вышеназванных историков свидетельством коллективного исполнительства древних славян. «В самом факте наличия инструментов у каждого из этих трех славян, — пишет он, — можно предположить совместный характер инструментального музицирования» [17, с. 8].

Три славянских музыканта VI века, о которых повествуют византийские историки, явились прообразом вещего певца Бояна, легендарной личности, фигурирующей в многочисленных русских былинах. В одном из замечательных памятников древнерусской литературы «Слове о полку Игореве» сказитель Боян, «...возлагая персты свои на струны звонких гуслей», возносит славу доблестным воинам и вождям, воспевает храбрость и мужество княжеской дружины. Из былин можно узнать «о свадебном чине и о правилах древнего благочестия, об устройстве городских стен и ворот, “наугольных” башен, о росписи и украшениях в теремах, о воинском оружии, составе дружин и боевых порядках полков, об игре на гусях и гусельных “наигрышах”» [8, с. 290].

Яркой фигурой древнерусского музыканта, играющего на гусях, представляется легендарный былинный герой Садко:

«Ай как Садку теперь да соскучилось,
Ай пошел Садке да ко Ильмень он ко озеру,
Ай садился он на синь на горяч камень,
Ай как начал играть он во гусли во яровчаты
А играл с утра как день теперь до вечера» [там же, с. 243].

Ко времени образования древнерусского государства с центром в Киеве важное место в семейном и общественном быту занимала народная песня, танец и их инструментальное сопровождение, осуществлявшееся инструментами различного типа. По утверждениям исследователей, одним из любимых инструментов славян уже в VI веке были гусли.

Таким образом, нам представляется обоснованным предположение о том, что задолго до основания Киевской Руси славянская культура имела вполне опре-

деленные черты, отражавшие национальный характер, мировоззрение народа, его жизненные устои и традиции. Музыка древних славян служила средством выражения состояния духа, использовалась в обрядовых праздниках для создания определенного эмоционального тонуса, способствовала созданию атмосферы веселья и радости на различных пиршествах.

Музыканты имели высокий социальный статус в обществе, пользуясь привилегиями и доверием у вождей, выполняя дипломатические функции в общении с иноплеменниками. Музыкальное искусство развивалось на базе традиционных славянских песнопений и инструментального музицирования в едином русле духовной жизни, не знавшей еще сформировавшегося в более поздние времена разделения на светское и культовое, на фольклорное и академическое, на профессиональное и любительское. Из-за отсутствия какой-либо письменной фиксации оно передавалось изустно от поколения к поколению. Наиболее любимым славянами музыкальным инструментом, часто употребляемым в музыкальном быту, были гусли. В дальнейшем к ним добавились духовые (трубы, сопели), ударные инструменты (бубны, накры), а также смычковый инструмент гудок.

В жизни восточных славян музыкальные инструменты — предшественники появления домры и балалайки выполняли различные функции. В отличие от камерного звучания струнно-щипковых гуслей, использовавшихся в бытовом музицировании, сигнальную функцию исполняли инструменты с более мощным звуком, летевшим на дальнее расстояние. Так, К.А. Вертков отмечает: «Рог и труба, обладающие сильным, далеко идущим звуком, служили незаменимыми орудиями сигнальной связи для жителей горных и лесных районов, занимающихся охотой и скотоводством» [9, с. 106]. Незаменимым инструментом при осуществлении военных походов была «труба ратная». «Это был подлинно ратный инструмент Руси в ее многовековой борьбе с иноземными захватчиками за государственную целостность и независимость» [там же, с. 64].

Сигнальная функция многих музыкальных инструментов (пастушьих рожков, различных свирелей и проч.) постепенно перерастала в художественно-музыкальную. «Однако даже на самых ранних этапах формирования сигнально-

сти, когда она была целиком подчинена практически-прикладным задачам, — отмечает М.И. Имханицкий, — в ней уже, несомненно, содержался один из важнейших элементов, характеризующий музыкальное искусство. А именно: ярко выраженный эмоциональный заряд того или иного сигнала, будь он у пастухов, воинов, охотников или звонарей» [15, с. 57]. В домашнем же музицировании, славяне использовали инструменты более камерного звучания — гусли, гудки бубны, сопели, окарины различных видов и др.

После образования Киевской Руси и принятия православия музыкальная культура развивалась в двух направлениях. В русле традиционного народного музыкального творчества продолжало процветать светское (мирское) музыкальное искусство и, в то же время, начинала развиваться церковная хоровая музыка, привнесенная из Византии.

Характерным в данный период было то, что церковное музыкально-исполнительское творчество, базировавшееся исключительно на вокально-хоровом искусстве, изначально развивалось как академическое исполнительство с использованием различных форм письменной фиксации (знаменное или крюковое пение, кондакарное, строчное, партесное пение). К середине XVII века церковное многоголосное хоровое пение достигло в России своего наивысшего развития, ибо «... к этому времени не только во много раз увеличился мелодический запас знаменного пения, но и гораздо богаче стали его формы, а напевы приобрели большое разнообразие, широту и протяженность» [19, с. 47].

Светская музыка продолжала развиваться, как было отмечено выше, в фольклорных традициях, представляя собой, по существу, народное искусство в его разновидностях. Несмотря на активизацию процесса введения на территории России христианских церковных праздников, норм нравственности в поведении и повседневной жизни людей, многие древнейшие формы музыкально-поэтического творчества долгое время сохраняли свое социальное значение в виде обрядового фольклора, былин, исторических и лирических песен, отражавших эстетическое мировоззрение древних славян. Народные музыкальные инструменты при этом были их неотъемлемым атрибутом, придававшим обрядовым действиям,

пению, пляске, былинному повествованию соответствующий эмоциональный тонус, концентрируя внимание участников представлений и усиливая эффект воздействия на слушателей.

Своеобразным «двоеверием» называет Ю. Келдыш это явление древнерусской культуры, отмечая, в то же время, некоторое сближение языческих и христианских традиций: «Традиционные обряды и игры, которыми отмечались смены времен года, постепенно сблизились с датами христианских праздников, а образы языческих божеств, олицетворявших различные силы природы, частично слились с представлением о христианских святых и получили имена этих последних. Так, Перун-громовержец превратился в Илью-пророка, “скотий бог” Волос в святого Власия и т. д.» [19, с. 31].

Говоря о состоянии музыкальной культуры в зарождавшейся России, Келдыш отмечает: «В Древней Руси не существовало развитых форм профессиональной светской музыки, что определяло особенно большую роль фольклора в жизни общества» [там же, с. 758]. Тезис о том, что в Древней Руси не существовало развитых форм профессиональной светской музыки, требует, на наш взгляд, некоторого уточнения. С самого зарождения Киевской Руси при княжеских и боярских дворах образовывались группы музыкантов, актеров, танцоров, которые были на полном содержании у своих хозяев, зарабатывая себе на жизнь искусством. Это обстоятельство позволяет считать их профессионалами. Совершенно обоснованным представляется утверждение о «большой роли фольклора в жизни общества» в период Киевской Руси, поскольку в этот период на Руси повсеместно господствовало музыкальное творчество устной традиции.

С утверждением первого российского государства начался новый этап развития русского народно-инструментального искусства, связанный с зарождением и многовековым бытованием уникального явления художественной культуры — деятельностью скоморохов. Именно в сфере скоморошеского искусства стали появляться различные музыкальные инструменты, среди которых можно назвать не только традиционные гусли, но и домру, появившуюся именно в период расцвета данного явления в культуре России.

Искусство скоморохов, развивавшееся на основе народных традиций, занимало нишу светской музыки, причем среди музыкантов-скоморохов, как известно, было немало профессионалов. «Откуда бы ни пришло в Россию искусство скоморохов, с юга ли (из Византии) или с запада, — пишет А.С. Фаминцын, — но уже в XI веке оно оказывается привитым и укоренившимся в обиходе народной жизни русской; с этой поры оно может быть рассматриваемо как явление, на русской почве вполне акклиматизировавшееся и принявшее здесь самостоятельное развитие, сообразное с местными условиями и характером русского народа» [54, с. 4].

Пройдя многовековой путь развития, вплоть до периода полного искоренения со стороны церкви и властей, заключительным актом которого стал памятный указ царя Алексея Михайловича «Об искоренении нравов и уничтожении суеверий» (1648), искусство скоморохов стало той платформой, на которой сформировались и получили дальнейшее развитие отдельные самостоятельные виды творчества. «Скоморохи — древнейшие представители народного эпоса, народной сцены, народного музыкального искусства» [там же, с. 4].

Наивысшего расцвета и массовости скоморошеское искусство достигло в конце XVI — начале XVII веков. В состав артистов Государевой потешной палаты, созданной в начале XVI столетия, входили скоморохи-музыканты различных специализаций. Исследователи отмечают «наличие здесь целого штата «домрачев», «гусельников», «скрыпотчиков» и других инструменталистов» [16, с. 16].

К этому времени относятся также сведения о том, что, наряду с традиционными инструментами скоморохов, в Государевой потешной палате существовали и инструменты, которые завозили из-за рубежа. К.А. Вертков в этой связи уточняет: «В XVII веке в Потешной палате производилась игра как на русских, так и на западноевропейских музыкальных инструментах: сурнах, трубах, гусях, домрах, барабанах, бубнах, накрах, виолах, скрипках, клавиборде, органе и клавесине» [9, с. 118].

Именно «в XVII столетии, — отмечает А.С. Фаминцын на основе летописных свидетельств, — скоморохов во время пиров царских и знатных особ стали

вытеснять хоры духовой (и ударной) музыки, состоявшие из труб, сурн, накров, бубнов, набатов и т.п.» [54,17]. По определению автора, скоморохи различались направлениями своего творчества следующим образом: «скоморох-певец, древнейший представитель народной поэзии (домрачей, гусельник), певец мифических, богатырских и исторических песен; скоморох-гудец (гусельник, домрачей, волынщик, сурначей), игрок для плясок; скоморох-плясун» [там же, с. 174].

Рассмотрим вопросы музыкального инструментария, который использовался скоморохами. Как было отмечено выше, они использовали самые разные инструменты. Струнный щипковый инструмент домра, история употребления которого нас интересует, появился лишь в XVI веке, когда скоморошество достигло апогея в своем развитии. Но, несмотря на это обстоятельство, «к концу XVI века в России домровое исполнительство достигает такой популярности, что даже всегда любимые гусли в значительной степени уступали место домрам», — отмечает А.И. Пересада [35, с. 16].

В руках скоморохов, как мы могли убедиться из приведенных слов Фаминцына, домра была универсальным инструментом, использовавшимся как для сопровождения пения, так и для исполнения танцевальной музыки. А если учесть, что в репертуар скоморошеских групп включались театрализованные постановки, то и здесь домра была незаменима для их музыкального оформления. Принадлежность домре этих функций подтверждают современные исследователи, признавая важную, но все же вспомогательную роль инструмента в синкретическом, по существу, искусстве скоморохов. «Скорее всего, домра у скоморохов имела прикладное значение во время развлекательных зрелищ, забав — с ее помощью подыгрывали танцам, помогали поющему», — предполагает Т.В. Бурнатова [7, с. 9].

Отмечая многогранность и яркость функционирования домры в скоморошеском искусстве, зададимся вопросом, вызывающим интерес у многих исследователей русского народно-инструментального творчества: каким образом струнно-щипковый инструмент под названием «домра» проник в сферу русского народно-инструментального творчества, каково его происхождение. Рассуждая о появле-

нии того или иного инструмента, его названию и сфере использования, следует учитывать объективно происходящие процессы многовекового взаимовлияния национальных музыкальных культур. Так, исследователи А. Фаминцын, Н. Привалов, А. Новосельский, а вслед за ними и К. Вертков в своих трудах придерживались вполне объяснимой и подтверждаемой версии о том, что русская домра, как и само название этого инструмента, «пришла в Московскую Русь от «азиатских народов», где она, в свою очередь, являлась потомком древнего арабо-персидского танбура» [9, с. 81].

Неоспоримо и то, что народные музыкальные инструменты одной национальной культуры, попав в среду традиционной музыкальной культуры другого народа, постепенно, естественным образом трансформировались, адаптируясь к новым художественно-эстетическим условиям¹ «Домра, как и другие народные музыкальные инструменты, — отмечает Е.Г. Скрябина, — появилась в обиходе русского народа в результате длительной исторической и межнациональной эволюции, обусловленной общим многовековым развитием народно-инструментальной культуры» [45, с. 14].

Таким образом, вполне правомерным представляется вывод о том, что русская домра является продуктом взаимосвязей и взаимовлияний музыкальных культур разных народов, наблюдаемых на протяжении длительного периода развития российского общества. Обосновывая это положение, М.И. Имханицкий замечает: «Связь, например, русской домры и казахской (или узбекской) домбры не случайно проявляется даже в названиях; они настолько родственны, что и сегодня очень часто не только любители музыки, но даже и многие музыканты-профессионалы путают термины «домра» и «домбра!»» [16, с. 60].

¹ Ярким примером тому могут служить видоизменения конструкции гармоника, завезенной в начале XIX века из Германии в Россию. В процессе адаптации конструкции к местным народным музыкально-эстетическим традициям, она получала и различные названия, соответствующие местности, в которой была сконструирована: Черепашка, Елецкая, Саратовская, Касимовская, Ливенская и т. д.

Появлению в период расцвета скоморошеского искусства XVI–XVII веков струнно-щипкового инструмента домры предшествовал продолжительный период формирования используемого народными музыкантами инструментария. Еще в начале своего становления, наряду с гуслиями, музыканты-скоморохи использовали и танбуровидные щипковые инструменты, о чем свидетельствуют различные исторические летописные и иконографические документы, фрески на стенах древних соборов.

Так, говоря о традиционных пиршествах киевских князей, сопровождавшихся музыкальными и зрелищными представлениями, Ю.В. Келдыш приводит в качестве подтверждения широко известные изображения на фресках Софийского собора в Киеве, относящиеся к XI веку. «На одной из них изображен музыкант со струнным смычковым инструментом типа средневекового фиделя (предшественника виолы) в руках, на другой — группа исполнителей на духовых и щипковых инструментах вместе с плясунами и акробатами» [19, с. 16–17]. На эти же фрески ссылается и А.С. Фаминцын, когда пишет о зарождении скоморошеского искусства: «Здесь изображены игроки на флейте, на длинных трубах, на арфообразном и гитаровидном инструментах» [54, с. 12].

Исходя из данных свидетельств, можно сделать вывод о том, что появление танбуровидных струнно-щипковых инструментов в музыкальном арсенале скоморохов относится к XI веку. Пройдя через столетия, различные щипковые инструменты, которые, по выражению Фаминцына, «вероятно заимствованные были от византийского двора», неоднократно преобразовывались и видоизменялись, пока не получили в XVI веке название «домра».

Не лишенной обоснованности представляется и версия появления у русских музыкантов танбуровидного инструмента со стороны юго-западных славян балканского региона. И сегодня у сербов, хорватов и других народов популярностью пользуется тамбурица — струнно-щипковый инструмент, напоминающий одновременно и современную домру, и мандолину [см.: *приложение 2.1*].

Как сообщает современный исследователь Р. Бонифачик, «...этот инструмент восточного происхождения был привнесен в Боснию и Сербию турками в

XIV–XV столетиях. Хронологически самый ранний из известных документов, где упоминается использование инструмента в южных славянских землях, относится к 1551 году. Это — сообщение Джермена Н. Николая, который сопровождал французского консула в его поездке в Стамбул, где он видел молодых янычаров, преподававших игру на тамбуре выходцам из Боснии и Сербии» [61, с. 4–5].

Вопросы происхождения и бытования домры как русского народного музыкального инструмента волновали многих исследователей — этнографов и искусствоведов. Особенно остро данная проблема обозначилась в конце XIX — начале XX столетий, когда решался вопрос о ее воссоздании и изготовлении тесситурных разновидностей с целью введения целой группы домр в Великорусский оркестр. И даже после того, как удачно сконструированная домра и ее разновидности (домра-альт, домра-бас) стали неотъемлемой частью оркестра русских народных инструментов и начало развиваться сольное исполнительство на этом инструменте, долгое время не утихали споры вокруг реконструированной андреевской домры, ее соответствии одноименным музыкальным инструментам скоморохов-домрачеев. Под сомнение ставилась и правомерность введения такого инструмента в состав Великорусского оркестра, призванного лишь сохранять и олицетворять национальные традиции инструментального исполнительства.

Причиной негативного отношения со стороны отдельных исследователей-инструментоведов, этнографов, деятелей музыкального искусства к воссозданному Андреевым инструменту послужило то обстоятельство, что с «искоренением» скоморошеского искусства вышли из употребления и их музыкальные инструменты, поскольку «высочайшим указом» царя предписывалось их «изымать» и уничтожать.

«Последнее упоминание о домре, — пишет А.И. Пересада, — встречается в памятнике XVIII столетия, а именно в рукописном сборнике Румянцевского музея, составленном в 1754 году» [35, с. 17]. Вероятно, появление этого упоминания связано с работой А. Востокова о рукописях XVI столетия, на которые ссылается и А.С. Фаминцын. Именно поэтому, несмотря на предпринятые Андреевым и его соратниками усилия в поисках хотя бы одного сохранившегося инструмента,

называемого домрой, пришлось создавать этот инструмент, в большой мере, интуитивно, опираясь лишь на весьма скудные к тому времени письменные источники и исходя из сохранившейся в Вятской губернии балалайки с овальным корпусом, вначале принятой за старинную домру.

Исследуя вопросы происхождения и реконструкции домры, мы встречаемся с подтверждением трудности их изучения в высказываниях различных ученых. Так, А.С. Фаминцын, автор первого специального исследования «Домра и родственные ей музыкальные инструменты русского народа», сообщает: «Несмотря на довольно частые упоминания о нем, до нас не дошло ни изображения, ни даже описания этого инструмента, вследствие чего представления о нем до последнего времени были самые шаткие, гадательные...» [53, с. 319].

Касаясь неоднозначности вопроса происхождения домры и трудностей описания ее конструкции, инструментовед К.А. Вертков опирается на цитату из работы Д.В. Разумовского «О народной инструментальной музыке»: «домры — это наша балалайка, музыкальный инструмент с ладами, по большей части, о 2-х, а иногда и о трех кишечных струнах» [цит. по: 53, с. 174]. На основании данного утверждения К.А. Вертков, как показали дальнейшие, более поздние исследования данного вопроса, ошибочно выдвигал тезис о том, что созданный Андреевым оркестр «... явился, строго говоря, не балалаечно-домровым, а балалаечным из балалаек двух видов: с треугольным и овальным корпусом» [53, с. 175].

Характерной в этой связи представляется попытка К.А. Верткова внести научную достоверность в спорный вопрос о трехструнной домре с квартовым строем, которую использовал Андреев, и четырехструнной домре с квинтовым строем Г.П. Любимова. «В свете приведенных материалов своеобразная «война домристов» выглядит, по меньшей мере, странной и бесполезной, ибо та и другая домры являются искусственными, а какой строй был у подлинной русской домры, никому неизвестно» [там же].

Опровергая тезис К.А. Верткова об «искусственных домрах», М.И. Имханицкий, исследовав большое количество рукописных архивных документов, обнаружил множество материалов в виде иллюстрированных, так называемых «ли-

цевых» церковных рукописей, на которых были изображены музыканты, играющие на различных, в том числе и танбуровидных, инструментах с овальным корпусом. Более того, на одном из рисунков Апокалипсиса XVII века сохранились поясняющие надписи над изображениями музыкантов. Над двумя музыкантами, держащими в руках шестиструнные танбуровидные инструменты, помещена надпись: «Лик домер».

Изучив рисунки рукописных лицевых документов XVI–XVII веков, свидетельствующих о многообразии размеров и форм струнных щипковых инструментов, М.И. Имханицкий приходит к альтернативному выводу: «под названием “домра” понимался любой грифный инструмент. Иными словами, имелся в виду струнный щипковый инструмент, состоящий из корпуса (резонаторного ящика) и струноносителя — грифа с натянутыми на нем струнами» [16, с. 44].

На основании аналитической работы над изображениями, помещенными в древних рукописях, ученому удалось установить существование в XVI–XVII столетиях двух основных, наиболее часто встречающихся вариантов домры. «Она могла иметь форму, чрезвычайно близкую к современной Андреевской домре. Но, — указывает автор, — весьма распространенной была и форма, представляющая собой разновидность лютни, многострунного инструмента с большим корпусом, коротким грифом и отогнутой назад головкой» [там же, с. 45].

Таким образом, можно с большой долей уверенности считать, что реконструированный Андреевым русский народный музыкальный инструмент «домра» соответствует своему историческому прототипу, изображенному в различных документах, лицевых рукописях, фресках и проч. Это означает, что не следует говорить об искусственности его создания.

С исчезновением в XVII веке домры в социально-культурном обиходе появляется другой русский народный инструмент — балалайка.

Опираясь на различные научные источники, остановимся на наиболее важных, с нашей точки зрения явлениях, характеризующих происхождение и социальную сферу функционирования данного инструмента в фольклорном музицировании XVIII — начала XIX столетий.

Одним из самых дискуссионных является вопрос: балалайка — это видоизмененная домра или инструмент, возникший сам по себе после исчезновения домры? Для того чтобы ответить на данный вопрос, необходимо сравнить общественные условия появления и сферы использования данных инструментов.

Домра, как известно, прежде всего, была музыкальным орудием скоморохов, искусство которых ко времени первых упоминаний о данном инструменте в летописных и других источниках, достигло, по всей вероятности, своего апогея и представляло собой, в основном, профессиональную деятельность. Музыканты, игравшие на домрах (домрачеи) в XVI — начале XVII веков, наряду с исполнителями на гуслях и других инструментах, состояли на службе при царском дворе. Следовательно, домрачеи относились к музыкантам-профессионалам, не только добившимся высокого уровня игры, но и достигшим значительного социального статуса. Вполне вероятным представляется и то, что их инструменты изготавливались профессиональными мастерами и потому отличались более высоким качеством, благородством звучания от музыкальных инструментов массового спроса, в большом количестве продававшихся на городских рынках.

С приходом на царствование Алексея Михайловича в начале XVII века активизировался процесс взаимосвязи с зарубежными странами, что привело к постепенному вытеснению русских народных инструментов из придворной жизни и замене их европейскими (струнными и духовыми) инструментами.

Мощной поддержкой царской власти путем издания вышеупомянутого «Указа» и его ревностного исполнения победоносно завершилась многовековая борьба церкви со скоморошеским искусством. При этом истреблялись и все его сопутствующие атрибуты, в том числе и музыкальный инструментарий. А поскольку домры представляли собой достаточно сложные по конструкции и дорогие по изготовлению орудия скоморохов, можно предположить, что среди низших социальных сословий — крепостных крестьян, городских ремесленников — такие инструменты в обыденной повседневной жизни не имели широкого распространения, как это может показаться по отдельным публикациям.

Так, «популярность» исполнительства на домре в России конца XVI века, о которой говорит А.И. Пересада [35, с. 16], скорее всего, можно отнести к широкому ее использованию музыкантами-скоморохами, так как именно к этому времени отмечается пик развития скоморошеского движения по всей России. И если гусли уступали место домре, то это также, вероятно, происходило в рамках скоморошеского музицирования, а не касалось повседневной жизни беднейших слоев населения.

Возможно, именно в этой связи, наряду, конечно, с целенаправленным истреблением скоморошества, домровое исполнительство не нашло своего продолжения в фольклоре. Тем более что не сохранились и подлинные образцы данного музыкального инструмента скоморохов, тогда как гусли, будучи более демократичным инструментом, в том числе в плане изготовления простейших крыловидных и шлемовидных видов, сохранили свой статус народного инструмента вплоть до периода их возрождения на академической основе.

Рассматривая время исчезновения домры и появления балалайки, Фаминцын говорит о том, что «домра изредка упоминается в письменных русских памятниках XVI столетия, довольно часто в XVII и, наконец, исчезает в XVIII веке» [53, с. 365]. При этом он находит последнее упоминание о домре в вышеупомянутой рукописи 1754 года, где имеется изображение героев народной шуточной песни о Ерёме и Фоме, который в руках держит домру. Комментируя данный рукописный источник, Фаминцын отмечает, что он, «... хотя и написан в 1754 году, однако, воспроизводит лишь старинные запрещения и порицания разных народных забав и обычаев, а потому упоминание в нем домры не может служить доказательством распространенности данного инструмента в народе в середине XVIII столетия» [там же, с. 366].

Говоря о появлении балалайки, Фаминцын доказывает родство ее с исчезнувшей из обихода домрой на основе характерных черт, присущих всем танбуровидным инструментам (наличие объемного корпуса, резонаторной деки, грифа, натянутых струн и проч.). Кроме того, он отмечает факт существования балалаек с овальными корпусами в период своего появления: «первоначальная форма ее

была несколько иная, а именно: корпус ее бывал очертания то треугольного, то круглого или овального» [там же, с. 367]. При этом Фаминцын ссылается на труды 1789 года о российской жизни Я. Штелина [59], наблюдения западноевропейских писателей XVIII века Георги, Беллермана и др., после чего заключает: «Балалайка, следовательно, замещает собою домру, исчезающую из употребления именно в пору появления балалайки» [53, с. 365].

Подытоживая доводы об истории появления балалайки, А.С. Фаминцын пишет: «Приведенные обстоятельства наглядно показывают, что XVIII столетие (может быть, следует причислить сюда же и конец XVII века) было переходным временем, в которое в руках русского народа из прежней танбуровидной домры произошла своеобразная, по треугольному виду кузова своего, балалайка; последняя под этим названием приобрела себе в народе право гражданства и сделалась почти исключительным достоянием простого народа» [там же, с. 367].

На основании вышесказанного, можно с достаточной уверенностью ответить на вопрос о происхождении балалайки: этот инструмент возник не сам по себе, а стал, своего рода, видоизмененным продолжением домры.

Все последующие исследования по истории исчезновения домры и возникновения балалайки, в целом, подтверждают выводы Фаминцына; однако, его версия относительно того, что «в руках русского народа из прежней танбуровидной домры «произошла» своеобразная, по треугольному виду кузова своего, балалайка», вызывала у некоторых исследователей сомнения и вопросы.

Во-первых, базируясь на первых упоминаниях о балалайке (1688)² и последних — о домре (1754), обосновывается мнение о том, что балалайка возникла не в прямой зависимости от исчезновения «прежней» домры, а появилась в народе в своем первоначальном виде, может быть, даже с овальным корпусом, и длительное время использовалась параллельно с домрой. Об этом, кстати, пишет и А. Пересада в своем «Справочнике домриста». В этой связи он утверждает: «Даты

² Документ, хранящийся в Центральном государственном архиве древних актов, – «Памяти из Стрелецкого приказа в малороссийский приказ» о том, что 13 июня... доставлены Савка Федоров и Ивашко Дмитпиев «а с ними принесена балалайка»... доставлены за то, что «в балалайку играли и караульных стрельцов, которые стояли у Яуских ворот на карауле, бранили» [цитр по: 62, с.100].

являются лишь вехами, обозначающими пределы того, что происходило не раньше или не позже указанного срока. Однако их сопоставление (1754–1688) говорит не в пользу приверженцев теории трансформации домры в балалайку, поскольку «налицо доказательства сосуществования этих двух инструментов в один и тот же исторический период времени» [35, с. 17].

Во-вторых, если рассматривать проблему возникновения балалайки в социальном плане, то и у Фаминцына, и у Верткова так же, как у Переседы и, особенно, у Имханицкого, глубоко изучившего саму сущность понятия «народный» инструмент, мы находим неопровержимые свидетельства того, что балалайка, с самого начала своего существования в гораздо большей степени была «народной», так как, в отличие от домры, функционировала исключительно в любительской сфере и была атрибутом широких слоев народа, составляющего «доминирующую часть общества, не входящую в художественную элиту» [15, с. 47].

Следовательно, инструмент, получивший название «балалайка», мог возникнуть не в столь тесной зависимости от домры, как это может показаться на первый взгляд при исследовании истории его происхождения. Но, скорее, он появился в качестве ответа на ее гонения и последующее окончательное истребление. Это и предопределило наследование балалайкой от домры определенных черт в конструкции и принципах звукоизвлечения. Данные обстоятельства позволяют, по Фаминцыну, считать домру, в известной степени, родоначальницей балалайки.

Более того, балалайка, как музыкальный инструмент, могла произойти не только в результате подражания домре на примитивном самодельном уровне как инструменту профессиональных музыкантов-скоморохов, но и при использовании в качестве образца какого-либо другого танбуровидного инструмента, например, калмыцкого дóмра³. Такая мысль возникает в связи с приводимым многими исследователями «Реэстром» Петра I, написанным в 1714 году по случаю женитьбы

³ Название калмыцкого народного инструмента дóмра произносится как слово мужского рода с ударением на «о».

тайного советника Никиты Зотова. В этом документе предписывалось, кому из придворных сановников в какой одежде быть и «с какими играми» [16, с. 68]. В данном документе при перечислении различных фольклорных инструментов отсутствует упоминание о домре, но имеется название «балалайка», которая должна была быть в руках участников шутовского свадебного шествия, переодетых в калмыцкие костюмы.

В комментарии к данному документальному свидетельству Фаминцын уделяет внимание следующему обстоятельству: «Едва ли сопоставление это было случайное: у калмыков, — пишет он, — <...> один из употребительнейших инструментов — домр, похожий на русскую балалайку. Вероятно, это обстоятельство было небезызвестно составителям маскарадной программы» [53, с.371].

Характеризуя приведенный в книге Фаминцына рисунок с изображением исполнительницы на двухструнном калмыцком домре, М.И. Имханицкий отмечает: «Достаточно лишь ознакомиться с приведенным рисунком девушки, играющей на таком инструменте “дóмр”, чтобы убедиться в явной схожести его корпуса с корпусом русской балалайки XIX столетия» [16, с. 69]. Говоря о другом рисунке из книги Фаминцына, изображающем бурятскую исполнительницу на щипковом трехструнном инструменте XVIII века, предке современной бурятской чанзы, исследователь обращает внимание на еще бóльшую схожесть его с балалайкой: «При схожем корпусе, с треугольными очертаниями, он еще более похож на русскую балалайку, поскольку его гриф более короткий, чем на приведенном выше калмыцком музыкальном орудии» [там же, с. 69].

Схожесть калмыцких и бурятских струнно-щипковых инструментов с балалайкой только подтверждает тезис о взаимовлиянии национальных культур в социально-демографических условиях развития Российского государства.⁴ О

⁴ Во времена правления Петра I и Екатерины II особенно активизировались миграционные процессы, что, безусловно, способствовало углублению культурных взаимосвязей между различными народами. Проводилась политика приобщения кочевых народов к земледелию. Свидетельством тому

взаимосвязи восточнославянской и тюркской культур говорит само название народного музыкального инструмента «балалайка». Общность исторических корней происхождения и развития языковых культур этих двух этносов убедительно доказывает известный поэт и исследователь в сфере языкознания Олжас Омарович Сулейменов в своей книге «Язык письма» (1998 г.). «Тюрки и славяне находились издавна и подолгу в тесных до двуязычия союзах, что может говорить о процессах социально-этнических скрещиваний <...>. Практически вся грамматическая схема тюркских языков сопоставима со славянской» [47, с. 484].

Выводы О. Сулейменова подтверждают гипотезу А.С. Фаминцына о татарском происхождении слова «балалайка»: «Татарского музыкального инструмента этого имени не существует, но есть у татар слово “бала”, означающее “дитя”, “детеныш”. Оно, быть может, послужило источником происхождения вышепоименованных слов: балакать, балабонить, балагурить и проч., заключавших в себе понятие о неразумной, как бы детской, болтовне, пустяках, дурачестве, ребячестве и т.п. (ср. также слова: баловать, баловаться, в смысле шалить, резвиться, вести себя как дитя, и т. п.)» [53, с. 370].

М.И. Имханицкий, указывая на две составные части слова балалайка «бал» и «лайка», приводит примеры их употребления в русской речи: «балабонить», «балакать», «баламут» и др., причем, уточняет он, «согласно “Словарю церковнославянского и русского языка”, “балабонить”, равно как и “балагурить”, означает “говорить пустое, не заслуживающее внимания, пустословить» [16, с. 71]. Кроме того, слово «лайка» также находит свое объяснение в «Словаре русских народных говоров». Оно означает «ворчун», «брюзга»; «тем же термином обозначается то, что воспринимается как прерывистое звучание, брюзжание» [там же].

может служить пример из истории Самарской губернии, когда в 1738 году была предпринята попытка заселить русскими крестьянами левый берег р. Волги в Ставропольском уезде с целью насаждения оседлого образа жизни среди кочующих в этой местности калмыков. Понятно, что вместе с русскими крестьянами сюда пришла и народная музыкальная культура.

«Главное, что следует во всем этом подчеркнуть, — резюмирует М.И. Имханицкий, — подобные производные от основ “бал” и «”лайка” всегда несли в себе оттенок действия малозначащего, несерьезного, пустого» [там же].

В вопросе о происхождении балалайки важным фактором представляется то обстоятельство, что она появилась в период европеизации русской культуры на рубеже XVII–XVIII веков. Начиная с середины XVII века, источником западного влияния на русскую жизнь были Украина и Белоруссия. «Как только стало намечаться решающее значение Московского государства, в судьбах восточного славянства, — считают историки, — в Москву потянулась интеллигенция Украины и Белоруссии, преимущественно из духовенства...» [25, с. 145]. Из сферы светского придворного музицирования вытесняются фольклорные музыкальные инструменты и все больше упрочиваются инструменты академического направления — скрипки, виолончели, клавикорды, различные деревянные и медные духовые инструменты. Говоря о беспримерной в истории жестокости исполнения царского указа 1648 года, когда «в Москве целые возы нагружались музыкальными инструментами и другими орудиями скоморошьего искусства, и все они беспощадно уничтожались и сбрасывались в реку» [19, с. 96], Ю.В. Келдыш, в тоже время, отмечает: «Вместе с тем, среди просвещенной верхушки русского боярства распространялся вкус к более утонченным «заморским» развлечениям, в том числе к инструментальной музыке европейского типа» [там же].

Таким образом, исполнение указа царя Алексея Михайловича «Об искоренении нравов и уничтожении суеверий», с одной стороны, и культивирование европейских музыкальных ценностей академического характера среди правящих и имущих кругов российского общества — с другой, в совокупности, способствовали вытеснению русских народных инструментов за пределы официальной светской музыкальной культуры. В стране создалась уникальная, в своем роде, социально-политическая и культурная обстановка, когда широчайшие слои населения — крестьяне и мелкие ремесленники — официально лишались традиционных форм проведения досуга и скоморошеских театрально-музыкальных зрелищ, то-

гда как насаждаемое светское искусство европейского происхождения, доступное лишь немногочисленной социальной верхушке общества, было им чуждо.

В условиях своеобразного вакуума в народе появляется альтернатива уничтожавшимся атрибутам искусства скоморохов, в том числе струнному щипковому инструменту домре, так как в этот исторический период, несмотря на серьезные преобразования в общественной жизни России, традиционные художественно-эстетические потребности подавляющей массы населения оставались устойчивыми. А поскольку с уничтожением домр и преследованием за их хранение прекратили свое существование и мастерские с квалифицированными мастерами, прекратилась продажа домр на рынках, то изготавливать подобные инструменты стали самодельным способом.

«Именно как музыкальное орудие, изготавливаемое самодельным, кустарным способом, и возникла новая модификация русского струнно-щипкового инструмента» [16, с. 72]. Простота самодельного изготовления балалайки связывается с простотой освоения игры на ней. «Профессиональный инструмент требует профессиональной игры, а на самодельном, по простонародному понятию, можно и «балабонить» [там же]. Нельзя не согласиться с автором данного высказывания М.И. Имханицким в том, что именно в этом «коренится смена названия». Появившаяся во второй половине XVII века балалайка стала, таким образом, «фольклорным видом профессиональной домры» [там же, с. 73]. Однако данное утверждение исследователя, на наш взгляд, нуждается в пояснениях ввиду того, что искусство домрачеев-профессионалов также представляло собой разновидность традиционного фольклорного искусства, хотя и более высокого исполнительского уровня. С учетом этого обстоятельства, можно, очевидно, говорить о балалайке того времени как инструменте, предназначенном для любительского фольклорного музицирования и не требующем профессионального подхода к овладению техникой игры.

Как уже отмечалось, балалайка с самого начала функционировала исключительно в сфере народного музицирования низших социальных сословий. Обретая различные конструкции, отличавшиеся количеством струн, длиной грифа, формой

и объемом корпуса и т.д., этот инструмент во всех своих разновидностях всегда назывался балалайкой, поскольку считался принадлежностью несерьезных музыкантов, игравших для забавы на веселых народных гуляньях, пирушках.

«Балалайкой в конце XVII–XVIII столетий, — утверждает на основе различных документальных свидетельств Имханицкий, — подобно более ранней домре, назывался любой грифный струнно-щипковый инструмент: и лютневидный, и танбуровидный» [16, с. 83]. На основании этого, исторически обоснованного мнения, вполне можно предположить, что если бы домра, профессиональный скомороший инструмент, вдруг появилась в середине или, особенно, в конце XVIII века, то его непременно стали бы называть балалайкой. Может быть, как раз по этой причине и не дошел, да и не мог дойти до времен В.В. Андреева ни один инструмент с названием «домра», а балалайка с овальным корпусом была, в определенном смысле, совершенно объективно принята за домру.

Из инструмента с овальным и даже круглым корпусом в конце XVII и первой половине XVIII века балалайка к концу того же столетия обретает треугольную форму. А.С. Фаминцын, комментируя данный процесс, сообщает: «русское происхождение, может быть приписано лишь треугольному очертанию корпуса или кузова, заместившему круглую или овальную форму корпуса домры и резко отличающему балалайку от инструментов того же типа всех народов» [52, с. 374]. Далее, он уточняет, что в трансформации корпуса из овального в треугольный «отнюдь не следует видеть сознательного улучшения инструмента» [там же].

Такое утверждение поддерживает и М.И. Имханицкий, объясняя появление треугольной формы в результате поисков простого решения, не требующего сложного оборудования при самодельном изготовлении инструмента. При этом он ссылается на высказывание Фаминцына о том, что «народ, изготавливая сам свой инструмент, перешел от свойственной танбуру-домре круглой формы корпуса к треугольной вследствие практических соображений, как к форме более легкой и удобной для самодельного сооружения» [там же, с. 388]. Сам А.С. Фаминцын, уточняя свою мысль о происхождении балалайки, говорит: «...изобретенная народом правильная треугольная форма кузова, удовлетворяя до известной степе-

ни эстетическому его чувству, представляла чрезвычайное облегчение при сооружении инструмента: стоило лишь склеить несколько треугольных дощечек, и кузов балалайки был готов. Ввиду такого удобства вновь изобретенной треугольной формы последняя могла естественно установиться и сделаться типичной для русского народного инструмента, единственного в своем роде по отношению к форме кузова» [там же].

На основании приведенных материалов представляется вполне правомерным сделать вывод о том, что именно в период расцвета скоморошеского движения (XVI — первая половина XVII веков) народный, в своей основе, инструмент домра получил наибольшее распространение и популярность в народе, став орудием профессиональных музыкантов. Балалайка же появилась в народе вследствие полного разрушения скоморошества как вновь воссозданный струнно-щипковый инструмент и как альтернатива, продолжающая в новом облике функции привычной домры на любительской фольклорной основе — как прекрасного и нежного цветка, словно возрожденного из пепла.

Таким образом, вопрос о происхождении балалайки, в известной степени, и в наше время остается открытым, поскольку имеющиеся в разных источниках аргументы не доказывают в полной мере версию ее рождения непосредственно от домры, так же, как и не опровергают мнения отдельных ученых о параллельном их сосуществовании в определенный исторический период.

Дальнейшее развитие русского народно-инструментального творчества целиком и полностью было связано с веком «разума и просвещения», с общекультурными тенденциями в России, сложившимися в конце XVII и существовавшими на протяжении XVIII — начала XIX столетий, когда произошел, по словам музыковеда О.Е. Левашовой, «знаменательный перелом». Поясняя суть перемен, она следующим образом определяет их основной признак: «русское искусство вступает на путь общеевропейского развития и постепенно освобождается от оков средневековой схоластики» [19, с. 99].

Реформаторская деятельность Петра I способствовала созданию благоприятных условий для взращивания на российской почве европейских форм музы-

кального искусства. Концентрируясь в пределах императорского дворца и близкого к нему круга столичной аристократии, формы европейского музицирования все же постепенно проникали в широкие слои русского общества. Тенденции конца XVII века, связанные с культивированием в России западноевропейского искусства и обретением популярности среди образованной части социума, получили возможность интенсивного развития.

В 1730 году открывается итальянская, а затем и французская придворная опера, создаются два оркестра европейского образца для обслуживания различных праздничных торжеств; на основе ранее существовавшего хора «государевых певчих дьяков» в 1763 году учреждается Императорская Придворная Певческая Капелла. В среде придворной аристократии, вельмож и крупных помещиков в то время широко распространялось любительское музицирование на академической основе, причем обучение детей музыке становилось обязательной частью дворянского воспитания.

В этот период главенствующую роль в развитии музыкального искусства в России играли иностранные музыканты, большинство из которых были итальянцами. Их деятельность имела для России двойственное значение. Слепое преклонение верхушки общества перед всем иностранным, высокомерное отношение к русским национальным эстетическим ценностям не способствовало раскрытию богатейшего художественного потенциала народной музыки и часто вызывало справедливые упреки прогрессивно мыслящих представителей общества. В то же время, нельзя недооценивать вклад иностранных композиторов, исполнителей и педагогов в развитие музыкальной культуры России и воспитание собственных профессиональных музыкальных кадров.

В последней трети XVIII века под влиянием новых демократических взглядов, достижений русской литературы и общественной мысли началось формирование русской национальной композиторской школы. Ее родоначальники, опираясь, как известно, на традиции раннего европейского классицизма, стремились к художественному отображению русской действительности, используя в своем творчестве богатейший мелодический материал народной песни. «Осваивая до-

стижения западноевропейской музыки, русские композиторы сумели проявить к ним творческое отношение, использовать их в духе своей национальной культуры», — отмечает О.Е. Левашова [19, с. 126].

В ответ на засилье западноевропейских форм музыкального искусства передовая русская общественность все активнее проявляла глубокий интерес к нравам и обычаям, к музыкальным традициям своего народа. В 80-х, 90-х годах XVIII столетия появились первые сборники народных песен с нотными текстами В.Ф. Трутовского, Н.А. Львова и И. Прача. Русские композиторы в своем творчестве использовали записи многих из этих песен.

К концу XVIII столетия относится и появление первых научных трудов о русском народном музыкальном творчестве. Среди народных песен исследователи того времени выделяли песни крестьянских восстаний, исторические песни, солдатские и рекрутские.

Но особый интерес, с точки зрения влияния на развитие народного инструментализма, вызывают песни нового типа, связанные с развитием промышленности и появлением крупных градообразующих производств, так называемые «городские песни». Если крестьянские, исторические, солдатские и рекрутские песни существовали, в основном, в духе традиций народного протяжного песнопения, то городские песни, напротив, подвергались влиянию развивавшейся культуры русской песни и романса авторского происхождения. Это отражалось в особенностях их мелодического, ритмического и гармонического склада, связанного с влиянием европейской музыки письменной традиции. В отличие от преимущественно подголосочно-полифонического развития мелодики протяжной песни, ладо-мелодическая структура городской песни характеризуется гомофонным изложением со строгой метроритмической пульсацией. В ней построение музыкального текста основывалось на упорядоченном чередовании ударений, что обуславливало подчеркивание равномерных музыкальных слогов с помощью акцентного ритма и закономерного чередования гармонических функций. Такое строение городских песен, в большей степени, требовало инструментального сопровождения, нежели в протяжных песнях, исполнявшихся в большинстве случаев *a cappella*.

Постепенно городские песни получили широкое признание и стали популярными на всей территории России, что, в свою очередь, повлекло за собой не только изменение инструментального состава народного музицирования, но и модификацию самих инструментов. Исследуя явления взаимовлияния песенной и инструментальной народной музыкальной культуры, известный этно-органолог И.В. Мациевский высказывается следующим образом: «С одной стороны, в строении музыкальных инструментов проявляются особенности исполняемой на них музыки. С другой — сами инструменты и свойственные им акустические и художественно выразительные возможности оказывают влияние на формирование звуковысотной, тембровой, ритмодинамической, агогической шкалы и конструктивных особенностей народной музыки» [29, с. 14].

Обосновывая закономерность процесса развития народного инструмента балалайки из двухструнного бурдонирующего инструмента в трехструнный, исследователи выявили основные критерии, которым должен отвечать инструмент, аккомпанирующий городской песне: «1) максимальная приспособленность воплощению простейшей аккордовой фактуры; 2) четкая передача метрического пульса мелодии и стиха; 3) дешевизна в силу массовости; 4) портативность и транспортабельность, поскольку городская песня, становившаяся органичной частью массового быта, могла исполняться в любых условиях организации досуга людей» [15, с. 70].

Таким образом, из всех народных инструментов, таких как гудок, волынка, колесная лира и даже гусли звончатые, перечисленным критериям в наибольшей мере соответствовала лишь трехструнная балалайка, которая и получила в XVIII — начале XIX веков широчайшее распространение по всей России.

Функционирование балалайки в русском быту того времени было связано, как можно убедиться из вышесказанного, прежде всего, с народным песенным творчеством, с проведением досуга широких народных масс городского и сельского населения, не относящегося к социальным верхам. Однако официальный статус балалайки как несерьезного простонародного инструмента, недостойного использования в высшем обществе, оставался прежним. Тем не менее, начиная со

второй половины XVIII века, этот любимейший народом инструмент все же стал вхож в аристократические круги — вначале «для потехи» и «увеселений», а затем и для проведения частных музыкальных вечеров.

А.И. Пересада приводит любопытный документ — запись камер-курьерского журнала, отражающую эпизод из жизни екатерининского двора: «В седьмом часу, по выходе из комнаты <...> была турецкая музыка, составленная из одной скрипки, другой балалайки и третьей флейты с припевом двух трубок» [цит. по: 34, с. 8–9]. Можно также обратить внимание на любопытную запись историка Н.Я. Эйдельмана, характеризующую одну из личных особенностей царя Павла I: «Царь музыкален, отлично играет на балалайке» [цит. по: 16, с. 93].

С середины XVIII века балалайка, будучи чрезвычайно популярной, привлекала внимание музыкантов-профессионалов, представителей складывавшейся в тот период русской композиторской школы. Ярким примером тому могут служить сохранившиеся в истории немногочисленные свидетельства о технически совершенной игре на балалайке видного русского виртуоза-скрипача композитора Ивана Евстафьевича Хандошкина (1747–1804). Балалайка, на которой он играл, отличалась тем, что корпус ее был сделан из круглой высушенной тыквы, внутренняя сторона которой была обклеена порошком битого хрусталя, что придавало звучанию особые акустические свойства. В лице Хандошкина, отмечают исследователи, не только скрипка, но также и балалайка, нашли наиболее совершенного художника-исполнителя, непревзойденного артиста-виртуоза, удивлявшего слушателей неподражаемым исполнением русских песен.

Будучи автором множества вариаций на темы русских песен, сонат для скрипки соло, И.Е. Хандошкин, вполне вероятно, мог оставить после себя и нотные записи сочинений для балалайки, которые сам исполнял. В этой связи Г.Ф. Фесечко, биограф композитора, сообщал: «...есть сведения, что Хандошкин написал концерт для балалайки, но, несмотря на тщетные розыски, его так и не удалось обнаружить» [цит. по: 16, с. 94].

Отмечая склонность Хандошкина к игре на балалайке, Н.И. Привалов писал: «Любимец Потемкина и Нарышкина, Хандошкин часто играл перед ними,

приводя их в музыкальный раж своею балалайкою. Как позже Паганини играл на гитаре, так и русский скрипач был балалаечником!» [там же].

В качестве последователей и учеников Хандошкина в литературе упоминается придворный скрипач Екатерины II, камер-музыкант И. Ф. Яблочкин, мастерски игравший на балалайке.

Среди продолжателей балалаечного искусства XIX столетия выделяются балалаечники-любители доандреевского периода — такие, как М.Г. Хрунов, В.И. Радивилов, П.А. Ладыженский, Н.В. Лавров, А.С. Паскин.

В начале XIX века широкой известностью в качестве эксцентричного виртуоза-балалаечника пользовался Матвей Григорьевич Хрунов, которого охотно принимали в салонах многих знатных особ. По свидетельству его современников, приведенному К.А. Вертковым в работе «Русские народные музыкальные инструменты», исполнение Хрунова (пение с балалайкой «Барыни») отличалось мощным эмоциональным накалом, сильным драматургическим развитием, страстной увлеченностью исполняемым под аккомпанемент балалайки импровизационным текстом. Это был, по определению Верткова, «...веселый балагур, скоморох-любитель, несомненно, выдающийся балалаечник» [9, с. 144].

Деятельность музыканта-профессионала, композитора и дирижера Владимира Ильича Радивилова (1805–1863) со студенческой поры была связана с игрой на балалайке, когда, обучаясь в Московском университете, «...он играл на всевозможных инструментах и играл как артист, в особенности же, он увлекал публику своей игрой на устроенной им самим так называемой балалайке, на которой струны были без ладов. Все увертюры были собственного его сочинения» [там же, с. 145]. О виртуозе-балалаечнике Радивилове встречаются отзывы в периодической печати провинциальных городов. Так, в «Самарских губернских ведомостях» за 3 октября 1853 г. сообщается об усовершенствованной им четырехструнной балалайке, что он «в игре на ней достиг такого совершенства, что удивлял тамошнюю публику в даваемых им публичных концертах» [цит. по: 9, с. 145]. Своей виртуозной игрой В.И. Радивилов способствовал формированию положитель-

ного мнения в обществе о достоинствах балалайки как музыкального инструмента.

Орловский помещик П.А. Ладыженский был известен как виртуоз-балалаечник, которого неоднократно приглашали во дворец Николая I для исполнения народных песен на балалайке. По свидетельству современников, «... играл он на гитаре и балалайке с неподражаемой техникой, особенно он щеголял своими флажолетами, которые отбивал также на грифе балалайки» [9, с. 145]. Искусство балалаечной игры Ладыженского знаменательно именно тем, что он, по всей вероятности, одним из первых стал широко использовать флажолеты как средство художественной выразительности.

Виртуозно владел игрой на балалайке Николай Владимирович Лавров (1805–1840), оперный певец-бас, певший в Большом театре. Примечательно, что именно Лавровым написано первое, дошедшее до наших дней сочинение для трехструнной балалайки — Вариации на тему русской народной песни «Ельник, мой ельник», посвященные А.А. Алябьеву.

Владелец поместья в Бежецке Александр Степанович Паскин, перенявший навыки балалаечной игры у вышеупомянутого Н.В. Лаврова, стал одним из основных вдохновителей В.В. Андреева в овладении приемами игры на балалайке. Услышав игру А.С. Паскина, молодой Андреев начал увлеченно осваивать технику игры на этом инструменте, что послужило первым толчком для зарождения идеи совершенствования и реконструкции балалайки. О значении для Андреева встречи с Паскиным, владевшим игрой на балалайке, в «Тверской газете» (25 апр. 1913 г., № 510) в статье «Балалайка и Андреев» сообщалось: «А.С. Паскин, обладающий редкими музыкальными способностями, гитарист и пионер-балалаечник, с которым Василий Васильевич встретился в одном знакомом доме в г. Бежецке, своей игрой зажег в Андрееве любовь к родной балалайке, и с тех пор началась кипучая деятельность Андреева по культу балалайки» [цит. по: 3, с. 334].

Приведенные сведения о балалаечном исполнительстве говорят о том, что этот «самодельный» инструмент, «произошедший» в среде простого народа, на протяжении XVIII–XIX столетий стал «пользоваться определенным признанием и

в просвещенной части русского общества» [16, с. 96]. Но такое признание было все-таки, скорее, исключением, а не правилом, так как в общественном сознании балалайка ассоциировалась с инструментом «низкого» происхождения, не достойного серьезного внимания.

На основании ретроспективного обзора исторического процесса развития русского народно-инструментального музицирования можно сделать следующие основные *выводы*:

1. Народные инструменты с древнейших времен, начиная от восточнославянского язычества, были неотъемлемой частью музыкальной культуры русского народа.

2. Длительный период дохристианского развития общества, образования древнерусского государства и введения православия (вплоть до середины XVII века) фольклорное народно-инструментальное искусство было важной составной частью официальной светской культуры.

3. Развитие скоморошеского движения, берущего начало со времен образования Киевской Руси, способствовало появлению и широкому распространению в XVI — начале XVII столетий струнно-щипкового инструмента — домры, которая широко использовалась как музыкантами-любителями, так и профессионалами.

4. С искоренением в середине XVII века скоморошества и активным культивированием в России европейских академических музыкальных традиций народное музыкальное творчество утрачивает свои позиции в сфере официальной светской жизни, оставаясь, однако, неизменно востребованным в среде широчайших малоимущих слоев населения.

5. Как альтернатива исчезнувшей со скоморошеством профессиональной домре появляется балалайка — самодельный инструмент музыкантов-любителей из народа, получивший большую популярность в исторический период рубежа XVIII — XIX веков, когда стали появляться песни нового типа, так называемые городские песни, отличавшиеся гомофонным строением, строгой метrorитмической пульсацией и гармонической структурой.

6. Внедрение в России европейского музыкального искусства академического направления, с одной стороны, развитие балалаечного исполнительства на фольклорной любительской основе, как и проявление интереса к балалайке со стороны ряда музыкантов-профессионалов — с другой, определенным образом обусловили закономерность вхождения реконструированных вскоре народных инструментов — балалайки и домры — в сферу академической музыкальной культуры.

Основные вопросы по содержанию раздела.

Первые упоминания о славянских музыкантах (свидетельства византийских историков VI века Феофилакта, Анастасия и Феофана) и их значение. Фольклорные музыкальные инструменты досугового и сигнального предназначения. Народные музыкальные инструменты в период образования Киевской Руси и принятия Православия. Появление домры в период расцвета скоморошеского искусства (XVI – XVII вв), причины её исчезновения. Появление балалайки – результат искоренения скоморошества и исчезновения домры. Причины вытеснения русских народных инструментов за пределы официальной светской музыкальной культуры (конец XVII – XVIII вв.). Возрождение интереса к народному музыкальному творчеству (конец XVIII – начало XIX века), влияние фактора появления жанра городских песен на распространения и популярность игры на балалайке.

2. Отечественная художественная культура второй половины XIX — начала XX веков и ее влияние на становление народно-инструментального искусства письменной традиции

Процесс развития исполнительства на русских народных инструментах проходил под влиянием идей демократизации и просветительства, возрождения национального самосознания, господствовавших в общественной мысли русского государства второй половины XIX — начала XX веков. Многие прогрессивно мыслящие представители интеллигенции видели обновление русской художественной культуры во всех её проявлениях в том, чтобы обратиться к глубинным пластам самобытной народной мудрости, изучать музыкально-

поэтические образцы традиционной культуры и создавать на этой основе произведения искусства высокохудожественного уровня. В частности, значительное влияние на становление народно-инструментального исполнительства академического характера оказало развитие русского музыкального искусства, достигшего подлинного расцвета к концу XIX века.

Эти тенденции в отечественной художественной культуре особенно усилились после отмены крепостного права в 1861 году. Однако, обратившись к истокам развития идей просветительства и русского национального самосознания, можно увидеть, что подобные направления в литературе и искусстве имели место и в более ранний период развития общества. Так, еще А.Н. Радищев, автор «Путешествия из Петербурга в Москву», одного из первых литературных сочинений обличительного характера, высказывал мысль о народной музыке и её значении следующим образом: «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто такое, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таких песен суть тону мягкого. На сем музыкальном расположении народного уха умеи учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа» [цит. по: 58, с. 313]. Если мысленно перекинуть арку от размышлений Радищева к идеям Андреева, то при их сопоставлении можно заметить удивительную схожесть смысла, особенно последних слов Радищева, с высказываниями Андреева о музыкально-просветительской миссии исполнительства на близких народу инструментах: «Цель возрождения древних инструментов — дать народу музыкальное орудие, соответствующее его складу, характеру и, в то же время, по возможности удовлетворяющее требованиям современной музыкальной культуры» [3, с. 55].

Развитию тенденции возрождения национальных основ в русском искусстве послужило набиравшее силу «славянофильское» мировоззрение. Его основатели — писатели, философы А.С. Хомяков и И.В. Киреевский — в своих работах обосновали особые, в противоположность западничеству, самобытные, внеевропейские тенденции в развитии истории и культуры России. Славянофильство, сыгравшее важную роль в становлении русской классической литературы и искус-

ства, побудило и стремление к подвижническому собиранию образцов устного народного творчества, исследованию этнических особенностей русской народной песни и сопутствующих её исполнению атрибутов музыкального инструментария.

Представители отечественного просвещения видели в народной крестьянской песне богатейший источник развития профессионального музыкального искусства России. Именно в этом идеологическом русле возникли предпосылки для зарождения и воплощения в жизнь перспективной идеи реконструкции народных инструментов и возрождения коллективного народно-инструментального исполнительства на качественно новом уровне.

Возникновению реформаторской идеи В.В. Андреева о реконструкции народных музыкальных инструментов способствовала атмосфера борьбы различных идейно-художественных течений в конце XIX — начале XX столетия, проявившейся в реалистических тенденциях творчества А.П. Чехова, А.М. Горького, Ф.М. Достоевского, В.Г. Короленко и других, демократически мыслящих, писателей. Жизнь простого народа, представителей разных социальных сословий, их духовные чаяния становились предметом пристального изучения и художественного обобщения. При обращении к истокам русской культуры внимание многих известных писателей привлекали и народные музыкальные инструменты.

Свое восхищение от игры народно-инструментального ансамбля описывал Ф.М. Достоевский: «Тон, вкус, исполнение, обращение с инструментами, характер передачи мотива — все это было свое, оригинальное... Честное слово, я до тех пор не имел понятия о том, что можно сделать из... простонародных инструментов...» [цит по: 5, с. 7].

Лев Николаевич Толстой в романе «Война и мир» с душевной теплотой описал сцену с балалайкой, очаровавшей своими звуками героиню романа: «Из коридора ясно стали слышны звуки балалайки, на которой играл, очевидно, какой-нибудь мастер этого дела... Еще, пожалуйста еще, — сказала Наташа в дверь, как только замолкла балалайка. Митька настроил и опять задрезжал Барыню с переборами и перехватами... Мотив Барыни повторился раз сто... и слушателям не наскучивало, а только хотелось еще и еще слушать эту игру» [51, с. 594]. Ав-

торитетным мнением Толстого очень дорожил В.В. Андреев, обращавшийся к нему за советом по поводу целесообразности обучения игре на балалайке военнослужащих Санкт-Петербургского гарнизона [см.: 3, с. 164].

Мощным идеологическим и методологическим фундаментом, выполнявшим направляющие функции в развитии прогрессивных тенденций русского искусства, оказавших влияние и на возрождение коллективного народно-инструментального исполнительства, была музыкальная критика.

Впервые проблему народности как цельного и глубокого выражения народного характера поднимал в своих трудах, посвященных операм «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», всесторонне одаренный писатель, философ и музыкант В.Ф. Одоевский. Он первым дал исторически верную оценку Глинке как композитору, с творчества которого начался новый период в отечественном и мировом искусстве — эпоха возвышения русской музыки. Именно в контексте идеи развития русского музыкального искусства, отразившейся в трудах многих музыкальных критиков, могла зародиться и получить успешную реализацию мысль о возрождении исполнительства на русских народных инструментах в новом, академическом русле.

Продолжая разрабатывать идеи Одоевского, А.Н. Серов положил начало изучению особенностей музыкального фольклора русского народа. Рассматривая музыку как язык души, он так определил задачи, стоящие перед музыкантом-исследователем: «...музыкальная наука должна заключать в себе и историю развития этого языка и его литературы, и философию этого языка, то есть часть эстетики, науки об изящном» [42, с. 182]. Отмечая, в частности, значение народного песенного творчества для развития музыкального искусства, Серов писал: «Народная песня, как великорусская, так и украинская, для музыкальной обработки представляет обильное, еще не вспаханное поле. Мыслящий музыкант найдет тут неисчерпаемый клад для своего труда и вдохновения» [44, с. 108]⁵.

⁵ Следует заметить, что Серов, излагая эти мысли в своих Письмах о музыке (1852), вероятно, имел в виду богатейшее устное музыкально-поэтическое творчество русского народа, не включая сюда

Идеи народности в русской музыке, получившие дальнейшее развитие в трудах музыкальных критиков В.В. Стасова, Ц.А. Кюи, Г.А. Лароша, стали основой для их оригинального воплощения в процессе создания оркестра, составленного из реконструированных русских народных инструментов.

При рассмотрении вопроса о влиянии развития русского искусства на становление отечественного народно-инструментального исполнительства, необходимо учитывать объективные исторические предпосылки, создававшие ту или иную ситуацию в соотношениях *национально-самобытного* и *привнесенного европейского* элемента. Интересно, в этой связи, что, признавая и отстаивая в своих трудах правомерность самостоятельного пути развития русской музыки, Ларош отмечал: «... в истории искусства каждого народа, призванного совершать великое на этом поприще, наступает, наконец, время равновесия и состязания, когда созревшие силы народного творчества меряются с иноземным преобладанием и, наконец, перевешивают его» [27, с. 4].

В этом высказывании кроется понимание объективности предпосылок и закономерности возникновения идеи академизации русского народно-инструментального исполнительства. Практическое её воплощение стало следствием развития национального русского музыкального искусства на основе всевозрастающего интереса к изучению народных музыкальных истоков и их преломления в творчестве композиторов, воспитанных на европейских традициях.

Значительное влияние на развитие всей сферы художественной культуры России рассматриваемого периода, в том числе и на становление идейно-

возможности развития народно-инструментального исполнительства, поскольку в то время балалайка, как и другие инструменты, функционировала исключительно в фольклорной среде и, в основном, как бытовое музыкальное орудие вспомогательного, аккомпанирующего плана. Так, говоря об отношении к Баху и Генделю со стороны ученых музыкантов, считавших их творения апогеем искусства, Серов отмечает: «И это понятно: строгий контрапунктический стиль этих великих мастеров, столь далекий от современных нам погрешек и от балалайного направления музыкального искусства, заключает в себе для истинных музыкантов такой запас живительной силы, который они найдут только в весьма немногих произведениях Моцарта, ...» [43, с. 200].

художественных и просветительских позиций в народно-инструментальном исполнении, оказали преобразования в сфере изобразительного искусства. К наиболее характерным чертам этих прогрессивных изменений, имеющим непосредственное отношение к формированию художественного мировоззрения андеевцев, следует, например, отнести отход части художников от эстетических традиций классицизма и академизма в сторону набравших силу реалистических тенденций, характеризовавшихся обращением к жизни простого народа и реальным её отображением в искусстве. Показательно и стремление многих художников к демократизации и просветительской деятельности путем создания условий для предоставления народу возможности общения с произведениями искусства.

Важным шагом в этом направлении было создание в 70-х годах XIX века по инициативе группы художников Москвы во главе с Г.Г. Мясоедовым «Товарищества передвижных художественных вставок», профессионально-коммерческого объединения художников, стоявших на прогрессивных идейных позициях. На предложение москвичей откликнулись художники Петербурга, примкнувшие к «Товариществу» с целью обрести административную независимость и творческую свободу. В Уставе общества основной целью было обозначено «...доставление обитателям провинции возможности следить за успехами русского искусства и русской живописи» [49, с. 1]. В связи с деятельностью созданного объединения И.Н. Крамской говорил о том, что искусство художников-передвижников должно привлечь симпатию той огромной массы общества, которая еще «...находится в состоянии усыпления» [там же].

Обращение художников к «огромной массе», находившейся «в усыплении», свидетельствует о том, что ведущие деятели отечественного изобразительного искусства конца XIX века в полной мере осознавали важность своей миссии в развитии эстетических вкусов широких народных масс на основе привития любви к живописи, понимания ее высоких духовных ценностей.

Именно такими побуждениями руководствовались В.В. Андреев и его соратники в своей деятельности по пропаганде народно-инструментального искусства среди жителей самых отдаленных уголков России, что, безусловно, говорит о

значительном влиянии тенденций в изобразительном творчестве на процессы становления искусства игры на балалайке и домре, на его распространение в российской провинции.

Художественные устремления мастеров изобразительного искусства, несомненно, оказывали благотворное влияние на творчество русских композиторов и формирование идей просветительства и возрождения в сфере духовной культуры. Так, И.Е. Репин, стремясь оказать поддержку развивавшемуся Андреевскому оркестру народных инструментов, рекомендовал Андрееву обратить особое внимание на творчество М.П. Мусоргского. В частности, после посещения одного из концертов «Великорусского оркестра» он писал его создателю: «...Известны ли Вам его хоры из опер «Борис Годунов», «Хованщина»? Я убеждён, что в произведениях Мусоргского Вы найдете неисчерпаемый источник широкой русской музыки; будете передавать её восхитительно и произведете фурор везде, где бы ни появились с этим репертуаром» [3, с. 172].

Рекомендации Репина о включении музыки Мусоргского в репертуар оркестра народных инструментов представляются неслучайными. Автор знаменитого портрета М.П. Мусоргского, как никто другой, мог видеть схожесть творческих устремлений композитора, его реалистического кредо в отображении жизни русского народа с просветительскими идеями Андреева, с его мыслями о возрождении народной песни и народно-инструментального творчества, доведения исполнительского уровня на инструментах фольклорного происхождения до вершин академического искусства.

Рассматривая вопросы влияния процессов, происходивших в сфере художественной культуры России конца XIX — начала XX столетий, на становление академического направления в народно-инструментальном исполнительстве, следует особо остановиться на театральном искусстве и основных фактах его исторического развития. Пройдя путь от создания в XVII веке по европейскому образцу до демократических преобразований во второй половине XIX века, русский театр обрел богатейшие традиции и свой национальный самобытный репертуар. При сохранении классического и романтического стилей в этот период все ярче

проявлялись реалистические тенденции, основоположниками которых явились русские актеры начала XIX столетия М.С. Щепкин, П.С. Мочалов, В.А. Каратыгин и др.⁶

Благодаря появлению талантливых писателей-драматургов и актеров на сценах столичных и провинциальных театров появились произведения, отражавшие картины реальной жизни русского общества, представителей самых различных социальных сословий. Предметом внимания и непосредственного художественного интереса творческой интеллигенции становился простой человек с его социально-бытовыми проблемами, миропониманием, жизненными позициями, эстетическими запросами. Эта тенденция в театральном искусстве не могла не отразиться на пробуждении у российского зрителя интереса к изучению душевных черт русского человека, к богатейшему литературно-поэтическому и музыкальному наследию. Создавалась атмосфера заинтересованности в возрождении традиционных эстетических ценностей русского народа, в том числе богатств его песенной и инструментальной исполнительской культуры.

Идейно-творческие установки К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, создавших в 1898 году Московский художественный театр (именовавшийся вначале «Художественно-общедоступным»), были вполне созвучны с устремлениями В.В. Андреева, стремившегося с помощью реконструированных народных инструментов балалайки и домры вести широкомасштабную музыкально-просветительскую работу.

В 1904 году знаменитая драматическая актриса Александринского театра В.Ф. Комиссаржевская открыла общедоступный театр в Петербурге. По идейно-

⁶ Особого внимания в этой связи заслуживает творчество знаменитой русской актрисы Марии Николаевны Ермоловой. Её многолетняя творческая деятельность проходила в атмосфере величайшего расцвета русского искусства второй половины XIX – начала XX веков. Характеризуя творческий облик М. Н. Ермоловой, К. С. Станиславский писал: «Мария Николаевна Ермолова — это целая эпоха для русского театра, а для нашего поколения это — символ женственности, красоты, силы пафоса, искренней простоты и скромности» [цит. по: 36].

художественным принципам ее инициатива была близка творческим устремлениям создателей МХТ. Руководимая стремлением приблизить театр к народным массам и отражая в своих постановках современную действительность, Комиссаржевская внесла большой вклад в общий процесс демократизации отечественного искусства. Ее уважительное отношение к народно-инструментальной музыке отражено в обращении к В.В. Андрееву, в котором она просит принять участие в благотворительном мероприятии: «Я устраиваю 16 декабря, в субботу, вечер в зале Павловой в пользу голодающих. Участвуют наши (то есть драма и я, конечно, в их числе), опера, и решила просить Вас. Пойдет пьеса с Савиной — музыкальное отделение, и водевиль с пением со мной. Василий Васильевич, милый, не откажите!!!» [3, с. 220].

Среди других театральных коллективов, ставивших своей целью просветительство и приобщение народа к искусству, следует назвать как наиболее прогрессивную петербургскую труппу П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской. В 1903 году они организовали Общедоступный театр, а в 1905 году на его основе был создан Первый драматический передвижной театр с целью распространения театральных постановок в провинциальных городах.

В 1914 году Гайдебуров писал: «Общедоступный и Передвижной театр — два имени, объединяющие собою одну организацию, столько же сложную по своей сущности, как скромную по внешности... Его стремление — найти в своем искусстве органическую связь двух элементов русской народной жизни — городского трудового люда, наиболее ярко представленного столицей, и русской трудящейся интеллигенции, рождаемой русской провинцией и её населяющей» [цит. по: 25, с. 562].

Заметим, что тенденция пропаганды и культивирования достижений столичного искусства в городах России обретала в конце XIX — начале XX столетий широкий размах. Не оставалось в стороне и народно-инструментальное исполнительство. Ярким примером тому могут служить гастрольные поездки «Кружка любителей игры на балалайках» В.В. Андреева по городам России и, в частности,

Поволжья, весьма способствовавшие развитию в российской провинции исполнительства на струнно-щипковых инструментах.

О чрезвычайной популярности театрального искусства говорят многие из сохранившихся документальных фактов. Так, В.В. Андреев, будучи молодым начинающим балалаечником, часто выступал в любительских спектаклях и концертах. В 1884 году он участвовал в одном из спектаклей как театральный актер, исполняя в дивертисменте соло на балалайке. Примечательно, что это происходило в Самаре на даче купца первой гильдии Е.Н. Аннаева [см.: 17, с. 143].

Относительно роли театрального искусства в становлении оркестра народных инструментов В.В. Андреева как концертного коллектива, отличавшегося особым изяществом и безукоризненностью сценического поведения, уместно отметить следующее. Сам Василий Васильевич, обладая незаурядными артистическими данными, развивал их в своей сольной концертной карьере, набирая опыт в тесном общении с артистами столичных театров, а во многих случаях и участвуя в постановках в качестве актера. Такой же сценической яркости и, в то же время, академичности он требовал от музыкантов «Великорусского оркестра», исполнительское мастерство которых поражало слушателей не только своей сыгранностью и музыкальностью, но и вдохновенным отношением к исполняемой музыке, а также высокой степенью артистической зрелищности, сценической яркости.

Таким образом, влияние театра на развитие природной художественной даровитости Андреева представляется несомненным. Музыкальные критики всегда отмечали его личный артистизм на сцене. Знаменитый хореограф, будущий реформатор балета М.М. Фокин, работавший с 1898 года солистом балета Мариинского театра, играл некоторое время на домре в оркестре Андреева, участвуя в его концертах. Вспоминая об этих выступлениях, он отмечал незаурядные способности Андреева как характерного танцора: «Он изображал пляшущего русского мужика. Не будучи виртуозом танца, он дал такой характер в движениях, такое упоение плясом, какого в балете мне не приходилось встречать» [3, с. 229].

Сопоставляя художественно-просветительские устремления основателей Московского Художественного театра и Петербургского театра В.Ф. Комиссар-

жевской, Передвижного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской с целями организаторов Передвижных художественных выставок в изобразительном искусстве и идейными установками прогрессивной музыкально-критической мысли, не трудно увидеть идентичность их взглядов на искусство, его значение и функции в культурно-просветительской деятельности. Таким образом, фундамент идейно-художественного кредо основателей Великорусского оркестра народных инструментов закладывался под влиянием идеологических и эстетических позиций русской художественной культуры.

Естественно, что наиболее непосредственное и значительное влияние на становление народно-инструментального исполнительства письменной традиции оказали достижения в области музыкального искусства конца XIX — начала XX столетий — время необычайного расцвета русской музыки.

Выдающиеся достижения в оперном искусстве, как известно, были связаны с именами А.В. Неждановой, Л.В. Собинова, Ф.И. Шаляпина, обладавшими исключительными вокальными дарованиями и высочайшей художественной культурой. Их совершенное вокальное мастерство в сочетании с глубоким проникновением в образы персонажей способствовали правдивому воплощению на оперной сцене величайших созданий русской оперной классики.

В воспоминаниях о дружбе с В.В. Андреевым в период своего становления как певца и артиста Мариинского театра, Фёдор Иванович Шаляпин с теплотой и благодарностью рассказывал: «Я хорошо подружился с В.В. Андреевым, у которого по пятницам собирались художники, певцы, музыканты. Это был мир, новый для меня. Душа моя насыщалась в нем красотой. Рисовали, пели, декламировали, спорили о музыке. Я смотрел и жадно учился» [цит. по: 3, с. 228]. Эти воспоминания великого певца ярко иллюстрируют атмосферу музыкальной и театральной жизни Петербурга, в которой закладывались идейно-художественные принципы передовых деятелей отечественного искусства. Кроме того, они подтверждают неординарность и харизматичность личности Андреева, сумевшего сплотить вокруг себя музыкантов-единомышленников.

Ознакомление с оперным искусством становилось возможным не только в столицах и культурных центрах России, но и в провинциальных городах и даже селах. Примечательный факт: опера Бородина «Князь Игорь» всего через шесть лет после петербургской премьерной постановки (1896) была поставлена в Самаре силами оперного товарищества под руководством Я.М. Любина и М.Ф. Салтыкова. Но наибольшее изумление вызывает факт исполнения той же оперы в селе Языково Бугурусланского уезда Самарской губернии. Организатором и вдохновителем этой уникальной идеи была О.Г. Аксакова (внучка писателя С.Т. Аксакова), активный организатор проведения в Самаре благотворительных театральных представлений. В 1896-1897 годах она создала народный театр в своем имении — селе Языкове. Постановку «Князя Игоря» в этом театре осуществила В.С. Серова. Её 25-летний опыт по приобщению крестьян к музыкальной культуре в Симбирской и Самарской губерниях имел огромный успех. О деяниях Серовой высоко отзывались Л. Толстой и Ф. Шаляпин⁷.

Просветительская деятельность В.С. Серовой и многих других подвижников русского музыкального искусства рубежа XIX–XX веков имела важнейшее значение для поднятия культурного уровня населения российской провинции. Усилиями подвижников музыкального просветительства широким слоям населения прививалось эстетическое отношение к серьезной академической музыке, к оперному творчеству русских композиторов. Внедрение в провинциальную концертную жизнь академической музыки высокого художественного уровня стало одним из характерных явлений музыкальной жизни России конца XIX — начала XX столетия. Под влиянием этих тенденций происходило формирование принципов составления концертного репертуара в зарождавшемся академическом

⁷ Известно, что её деятельность не ограничивалась конкретными мероприятиями просветительского характера, но включала и их научное обобщение. Так, в 1896 году Серова В.С. представила на суд интеллигенции Самары свой научный реферат о распространении хорового пения среди крестьян. Её доклад, как свидетельствуют архивные источники, был воспринят с большим интересом и воодушевлением.

направлении народно-инструментального исполнительства. Наряду с профессионально выполненными обработками русских народных мелодий, в концертные программы оркестра народных инструментов включались переложения произведений русских композиторов и зарубежной классики.

Важнейшим фактором, кардинально повлиявшим на переход народно-инструментального исполнительства из фольклорного в академическое русло, стал процесс развития в России академического музыкального образования. В 1859 году с целью осуществления идей музыкального просветительства, пропаганды сочинений русских композиторов в Петербурге было открыто Императорское Русское музыкальное общество (ИРМО). Впоследствии привилось более лаконичное его название — «Русское музыкальное общество» (РМО). В 1860 году отделение ИРМО было создано в Москве, а в 70–80-е годы появились его отделения в других городах России — в Харькове, Нижнем Новгороде, Саратове, Пскове. Несколько позже, на рубеже XIX–XX столетий, отделение ИРМО открылось и в Самаре.

Начало активной музыкально-просветительской деятельности русских музыкальных обществ актуализировало проблему подготовки высокообразованных музыкантов. С целью организации в России музыкального образования по инициативе А.Г. Рубинштейна в 1862 году была учреждена Петербургская консерватория, ставшая кузницей профессиональных исполнителей, необходимых для распространения содержательной музыки по всей России. С открытием консерватории в Петербурге, а в 1866 году — консерватории в Москве, которую возглавил Н.Г. Рубинштейн, было положено начало созданию в России сети музыкальных учебных заведений высшего профессионального образования.

Расширение круга музыкантов высокохудожественного исполнительского уровня, несомненно, оказывало влияние не только на развитие сферы музыкального просветительства и музыкального образования, но и на становление зарождавшейся народно-инструментальной исполнительской культуры. Так, отдельные выпускники Петербургской консерватории разных специальностей становились

сподвижниками В.В. Андреева и принимали непосредственное участие в формировании академических исполнительских традиций Великорусского оркестра.

Значительное влияние на формирование художественно-эстетического мировоззрения основателей народно-инструментального исполнительства оказала деятельность композиторов-единомышленников, объединившихся в конце 50-х — начале 60-х годов в группу, названную В.В. Стасовым (в одной из его статей) «Могучей кучкой». Содружество композиторов по идейно-художественным мотивам началось с организации М.А. Балакиревым кружка под названием «Новая русская музыкальная школа», куда, кроме Балакирева, входили А.П. Бородин, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргский и Н.А. Римский-Корсаков, а также примкнувшие к этой группе Н.В. Щербаков, А.С. Гусаковский, Н.Н. Ладыженский.

В становлении эстетических позиций членов этого объединения важную роль играл музыкальный и художественный критик В.В. Стасов. Представители «Могучей кучки», отстаивая реалистические позиции, придерживались передовых взглядов на значение музыкального искусства, требуя содержательности, правдивости выражения чувств и мыслей. В своем творчестве они стремились к утверждению народно-национального характера искусства, проявлявшегося в опоре на музыкальный фольклор, широком обращении к народной песне.

Целью Балакиревской группы было создание национального искусства на подлинно демократической основе. «Их непреклонная воля к борьбе со всяческими тормозами, <...> мощь <...> таланта, исконно русского, богатырского, уходящего в недра родной земли, — пишет видный исследователь фортепианного искусства А.Д. Алексеев, — подобно корням векового дуба, таланта разностороннего, щедро себя обнаруживающего не только в творчестве, но даже в манере говорить — сочно, образно, метко, — все это вызывает чувство восхищения и глубокого уважения» [1, с. 297–298].

Рассуждая о художественных принципах представителей «Могучей кучки» и их роли в формировании эстетических взглядов основателей народно-инструментального исполнительства, не следует забывать, что и другие деятели музыкального искусства России, формально не входившие в состав группы Бала-

кирева, также находились в творческом поиске, придерживались передовых реалистических идейно-художественных позиций. Выдающейся фигурой в этом плане, несомненно, был П.И. Чайковский⁸.

Чайковского как художника волновала психологическая проблематика трагедийного плана, картины русского народного быта, многогранность чувств, душевных переживаний человека в реальной действительности. Обращение к сюжетам из народной жизни, отраженной в русской художественной литературе, ярко представлено в оперном творчестве Чайковского периода 1885–1887 годов. В эти годы им были созданы оперы «Черевички» (вторая редакция оперы «Кузнец Вакула») по повести Н.В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» и «Чародейка» по трагедии И.В. Шпагинского.

Оперой «Черевички» Чайковский положил начало лирико-комическому жанру в русской оперной классике. Его как композитора, видимо, привлекла возможность выразить в музыке неповторимость природы Украины, народной песни и юмора, своеобразие человеческих взаимоотношений и сочность местного говора. В опере «Чародейка», представляющей собой симфонизированную драму, Чайковский широко использовал мелодии русских народных песен, ярко представляя природные красоты и лирико-эпическое созерцание рек Оки и Волги. Главной симфонически раскрываемой темой всей оперы стала Волга с её величавым течением и просторами. В этом художественном отображении русской природы и характера героев оперы видится духовная близость Чайковского к идеям возрождения народной песни, народного инструментального исполнительства. Это подтверждают собственные слова композитора: «Мне кажется, что я действи-

⁸ Некоторые расхождения во взглядах с «кучкистами» не помешали Чайковскому воспринять и творчески переосмыслить многое из их художественного кредо. В частности, у Петра Ильича усилился интерес к программной музыке, к отражению в музыке масштабных исторических событий прошлого. Так в 1869 году, по совету Балакирева им была написана увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», а замысел увертюры-фантазии «Буря» по Шекспиру, написанной Чайковским в 1873 году, подсказал идейный вдохновитель композиторов «Могучей кучки» В.В. Стасов.

тельно одарен свойством правдиво, искренно и просто выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст. В этом смысле я реалист и коренной русский человек» [цит. по: 23, с. 174].

Творчество П.И. Чайковского и композиторов «Могучей кучки», опиравшееся на интонационные корни русской народной песни, как известно, оказало мощное влияние на развитие музыкального искусства России. Их эстетические воззрения были близки музыкантам, видевшим и стремившимся раскрыть богатейший художественный потенциал народного музыкального наследия.

В этой связи, деятельность В.В. Андреева и его соратников по реконструкции русских струнно-щипковых инструментов и возрождению коллективного народно-инструментального музицирования на новой академической основе представляется идейно обоснованной и вполне правомерно вписывающейся в контекст прогрессивных общехудожественных тенденций России конца XIX века. «Вернуть народу его песню во всей её чистоте, без всяких ужасных изменений, которым она подвергалась», — так описывает одну из своих главных задач основатель Великорусского оркестра [3, с. 145].

Благотворное влияние на развитие народно-инструментальной исполнительской культуры оказывали и композиторы следующего, более молодого поколения, продолжавшие развивать художественные традиции своих великих учителей. Наивысшего расцвета достигло творчество композиторов А.К. Лядова, С.И. Танеева и А.К. Глазунова. Многие их произведения были переложены на состав оркестра народных инструментов и вошли в репертуар «Великорусского оркестра», что способствовало повышению его исполнительского уровня и утверждению академического статуса.

А.К. Лядов был не только композитором, дирижером, педагогом консерватории, но и активным музыкально-общественным деятелем. Будучи младшим представителем «Новой русской музыкальной школы» Балакирева, он в середине 1870-х годов входил в состав «Могучей кучки», а с начала 1880-х годов принял активное участие в работе Беляевского кружка (точнее — в «беляевских пятницах»). Деятельность этого объединения, организованная активным пропаганди-

стом творчества русских композиторов М.П. Беляевым, имела большое значение для создания условий при проведении творческих дискуссий, обмене мнениями, для знакомства с новыми сочинениями, концертными коллективами и солистами.

Произведения А.К. Лядова по музыкальному языку и художественной основе ярко национальны, они близки музыке М.И. Глинки, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского. Во многих из них отражены образы сказочной фантастики, былин, звучат подлинные народные мелодии. Именно благодаря сказочности содержания и народно-песенной основе музыкальные образы Лядова по своему колориту и разнообразию нюансировки близки исполнительским возможностям русского народного оркестра.

С.И. Танеев, композитор, педагог, пианист, ученый и общественный деятель, внес огромную лепту в становление просветительской и образовательной миссии русской музыкальной культуры. Будучи одним из основателей и педагогов Народной консерватории в Москве (1906), учредителем и членом «Музыкально-теоретической библиотеки» (1908), он активно участвовал в работе Музыкально-этнографической комиссии, был консультантом Московской симфонической капеллы, Кружка любителей русской музыки, поддерживал многие новаторские проявления в области музыкального искусства.

Наиболее высоких художественных результатов в своих творческих исканиях, пришедших из русского народного мелоса, С.И. Танеев достиг в кантате «Иоанн Дамаскин». Ведущим в его творчестве стало проблемно-философское начало: «... ряд его произведений, — отмечал Б.В. Асафьев, — находятся на грани интеллектуального становления музыки как философии» [цит. по: 24, с. 414].

Сам Танеев видел источники дальнейшего прогресса искусства в народном творчестве. По его выражению, «прочно только то, что корнями своими гнездится в народе» [там же, с. 415]. Данное утверждение, как нельзя более точно, выражает творческое кредо В.В. Андреева и его единомышленников, осуществивших колоссальную работу по возрождению народных инструментов и превращению их в орудия музыкального просвещения.

Самое непосредственное влияние на развитие исполнительского мастерства «Великорусского оркестра», на становление его академического репертуара оказала творческая деятельность крупнейшего русского композитора А.К. Глазунова. Усвоив некоторые стороны лирической мелодики Чайковского, высокое полифоническое мастерство и строгость интонационного мышления Танеева, на основе их творческой переработки он выработал собственный стиль, обладающий высокой внутренней законченностью и единством. Вслед за М.И. Глинкой и композиторами «Могучей кучки» Глазунов широко использовал в своем творчестве разнохарактерные фольклорные элементы. Например, в симфонической поэме «Стенька Разин» русская народная песня «Эй, ухнем!» сопоставляется с темой восточного склада.

В ноябре 1905 г. Глазуновым специально для «Великорусского оркестра» было написано произведение, названное «Русской фантазией». Посвященное В.В. Андрееву, это сочинение стало знаковым для дальнейшего развития народно-оркестрового искусства, поскольку именно с него началось новое направление в формировании репертуара на основе оригинальных сочинений симфонического плана, как по строению формы, так и по художественному содержанию. Данное произведение Глазунова по праву считается первым крупным произведением для народного оркестра, в котором драматургическая линия построена на симфонических принципах развития.

Отмечая общность художественно-эстетических позиций и взглядов названных композиторов на развитие отечественного музыкального искусства, рассмотрим теперь некоторые факты, свидетельствующие об их художественно-эстетическом отношении к народным инструментам.

Одним из часто упоминаемых в литературе отзывов о балалайке является высказывание П.И. Чайковского после посещения концерта «Кружка любителей игры на балалайках» В.В. Андреева: «Какая прелесть эти балалайки! Какой поразительный эффект могут они дать в оркестре! По тембру — это незаменимый инструмент» [цит. по: 3, с. 282].

Достоверность данного высказывания вполне вероятна, поскольку существует еще один факт, который говорит о весьма одобрительном отношении Чайковского и других русских композиторов 80-х годов к исполнительству на балалайке. Н.П. Фомин в своих воспоминаниях приводит случай, когда он встречался с Андреевским коллективом на заседании Беляевского кружка. В программу вечера входило концертное выступление «Кружка» Андреева. Присутствовали постоянные члены кружка — Н.А. Римский-Корсаков, В.В. Стасов, А.К. Лядов, А.К. Глазунов, а также П.И. Чайковский, А.В. Вержбилович, Ф.М. Blumenфельд и др. «Первым номером играли народную русскую песню "Во саду ли, в огороде". Исполнение было очень стройным, ритмичным, с нюансами. Окончание этой песни вызвало шумные аплодисменты. Особенно усиленно аплодировал П.И. Чайковский. <...> По окончании концерта все разбрелись по комнатам обширной квартиры Беляева и группами обсуждали концерт. В.В. Андреева окружили М.П. Беляев, П.И. Чайковский и другие» [3, с. 227]. В той же статье Н.П. Фомин воспроизводит впечатления В.В. Стасова о концерте балалаечников В.В. Андреева: «А знаете, — это, признаться, здорово! Красиво! И какие молодцы, как хорошо играют!» [там же].

Одобрение со стороны ведущих композиторов России было очень важным для становления народно-инструментального оркестрового искусства. В.В. Андреев и в дальнейшем всегда чувствовал поддержку и творческую заинтересованность со стороны представителей профессиональной музыкальной элиты, несмотря на сильнейшее негативное давление, оказывавшееся со стороны аристократических кругов устоявшимся предубеждением к балалайке как к инструменту простолюдинов.

Говоря о влиянии музыкальных деятелей России на развитие академической линии в исполнительском искусстве оркестра русских народных инструментов, вспомним еще один примечательный факт из истории становления коллектива В.В. Андреева. По предложению известного в то время дирижера А.Л. Горелова «Великорусский оркестр» должен был участвовать в концерте, посвященном 10-летию со дня смерти П.И. Чайковского. С этой целью было намечено исполнение

оркестром Андреева Скерцо «*Pizzicato ostinato*» из Четвертой симфонии Чайковского в переложении Н.П. Фомина. Произведение было тщательно подготовлено, но выступление в концерте не состоялось по причине официального запрета, инициированного родственником композитора. Данный случай показал, что оркестр русских народных инструментов может вполне органично входить в репертуар классической музыки, если по своему содержанию, исполнительским возможностям и колористическим характеристикам она соответствует критериям, присутствующим народным инструментам. Подтверждением тому может служить отзыв выдающегося бельгийского скрипача Э. Изаи, присутствовавшего однажды вместе с другими музыкантами на специально устроенном прослушивании Скерцо Чайковского в исполнении «Великорусского оркестра». Андреев в статье «Из воспоминаний» писал об этом: «Особенно был в восхищении Исайте, находя, что задача, осуществить которую стремился композитор в своей инструментовке, блестяще решена нашими народными инструментами» [3, с. 126–127].

Стремление В.В. Андреева к исполнению составом оркестра народных инструментов произведений композиторов-классиков, причем не только русских, но и зарубежных, было продиктовано самой целью создания нового, народно-инструментального направления в музыкальном искусстве. Он постоянно подчеркивал огромное значение народных инструментов не только для сохранения народной песни в лучших её обработках, но и в донесении массовому слушателю произведений русской и зарубежной классики доступными для восприятия средствами народных инструментов. Поэтому, на фоне развивавшихся тенденций включения в репертуар оркестра Андреева произведений академической музыки, все больше проявлялся интерес со стороны отечественных композиторов к вновь созданному оркестровому коллективу как к новой художественной единице.

Особого внимания в этом плане заслуживает отношение к «Великорусскому оркестру» Н.А. Римского-Корсакова, который одним из первых оценил художественно-выразительные возможности нового оркестрового коллектива.

В качестве пояснения отметим, что сказочно-эпическое направление творчества Н.А. Римского-Корсакова, отраженное в операх «Снегурочка», «Садко», а

также в более поздних — «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок» и др., пронизано заботой композитора об отражении национального характера, духовной сущности и мировоззрения русского народа. Широкое использование народных песен в обрядовых сценах «Снегурочки» — «Каледа-маледа», «А мы Масленицу дожидаем», «Далалынь, далалынь», свадебных песен «Как за речкою, да за быстрою», «Как не пава свет по двору ходит» — свидетельствует о глубоком проникновении композитора в сферу русского фольклора. Своим творчеством Н.А. Римский-Корсаков ярко продемонстрировал колоссальные эстетические перспективы отечественного музыкального искусства, опирающегося на фольклорные национальные традиции, убедительно доказав тем самым правомерность обращения народного музыкального творчества в академические формы исполнительства. Эта линия творчества великого композитора, безусловно, оказала влияние на формирование у В.В. Андреева убежденности в правильности и своевременности появления идеи о реконструкции балалайки и введения её в лоно музыкального академизма.

Более того, если проследить обращение Римского-Корсакова в сценах народных гуляний и песнопений к народно-инструментальным иллюстрациям, то видно, что, к примеру, у Леля в «Снегурочке», и у Садко в одноименной опере были свои любимые инструменты. При этом у Леля народный духовой инструмент (свирель) имитирует кларнет, а щипковые гусли Садко — арфа.

Продолжением и кульминацией развития фольклорной оперной тенденции у Римского-Корсакова, связанной с воспроизведением яркого колорита народного музицирования, стал эксперимент по введению в партитуру одной из сцен оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» оркестра Андреева. Находясь под большим впечатлением от посещений концертов этого коллектива, композитор счел уместным и художественно оправданным появление ярких тембров домр и балалаек в плясовом эпизоде. Этот фрагмент в партитуре сопровождался авторской ремаркой «слышны бубенчики и наигрыши домр» (сцена свадебного поезда), как и в последующем широко распевном хоре «Как по мости-

кам, по калиновым». Это нововведение Римского-Корсакова обогащало звучание оркестра, существенно расширяло его красочную палитру.

Обращение русских композиторов в своем творчестве к оркестру народных инструментов оказало огромное влияние как на рост исполнительского мастерства оркестрантов, создавая, таким образом, мощные стимулы для его развития, так и на формирование общественного мнения о больших художественно-выразительных возможностях народно-инструментального исполнительства.

Обобщая содержание данного раздела, сделаем следующие выводы:

1. Идея возрождения народно-инструментального исполнительства возникла в атмосфере общедемократических тенденций развития российского общества и пробуждения национального самосознания во второй половине XIX — начале XX столетий.

2. Становление исполнительства письменной традиции на струнно-щипковых народных инструментах проходило под влиянием прогрессивных направлений в литературе и искусстве, основывавшихся на идеях просветительства и творческого созидания, характерной чертой которого было стремление к художественному преломлению образцов неисчерпаемого богатства русского фольклора.

3. Необычайно яркий расцвет русской музыки, благотворное влияние выдающихся представителей отечественной композиторской и исполнительской школ, их художественно-эстетических взглядов и творческих достижений способствовали совершенствованию художественно-выразительных возможностей народно-инструментального исполнительского искусства.

Основные вопросы по содержанию раздела.

Идеи демократизации и просветительства второй половины XIX — начала XX веков и их влияние на возрождение интереса художественной интеллигенции к народному музыкальному творчеству. Возникновение реформаторской идеи В.В. Андреева о реконструкции народных музыкальных инструментов как следствие реалистических тенденций в творчестве русских писателей. О роли музыкальной критики России в процессе формирования национальной музыкальной культуры. «Товарищество передвижных художественных выставок» как стимул, развития идеи В.В. Андреева о музыкальном просветитель-

стве широких народных масс. Театральное искусство России конца XIX – начала XX столетий и его влияние на формирование художественно-артистических взглядов В.В. Андреева. Влияние достижений в области музыкального искусства России конца XIX столетия на развитие идей реконструкции народных инструментов с целью их академизации. Повышение профессионализма в музыкальном искусстве России как результат формирования музыкально-образовательной сферы. Творчество композиторов «Могучей кучки», а также П.И. Чайковского, А.К. Лядова, С.И. Танеева, Н.А. Римского-Корсакого и А.К. Глазунова как духовный источник развития идеи академического исполнительства на народных инструментах.

3. О реконструкции балалайки и возрождении домры, создание В.В. Андреевым Великокорусского оркестра

В предыдущем разделе были рассмотрены общественно-культурные тенденции России второй половины XIX — начала XX веков, способствовавшие возникновению идеи возрождения и реформирования народно-инструментального исполнительства на академической основе.

К сказанному о предпосылках идеи реконструкции балалайки и домры следует добавить, что одной из существенных причин, побудивших общественность выдвинуть задачу возрождения национальных основ русской музыкальной культуры, стало противоречие между стремлением передовых деятелей музыкальной культуры и музыкантов-профессионалов всячески сохранять богатства традиционных песнопений и народной инструментальной музыки и широким распространением низкопробных образцов городской песни, насаждавшихся с помощью «инородной» гармонии во всех ее разновидностях.

В этой связи М.И. Имханицкий отмечает, что «... многие выдающиеся деятели русской культуры были чрезвычайно обеспокоены вытеснением гармонью традиционного русского инструментария. Важнейшей задачей при этом становился поиск и культивирование тех русских инструментов, которые можно было бы ей противопоставить» [16, с. 127].

Исходя из совокупности указанных обстоятельств, можно считать, что сама действительность, национальный тонус русской музыкальной жизни того времени

предопределили появление знатока народного инструментализма и потенциально крупного деятеля, которому было бы по плечу осуществление подобной реформы. Такой ключевой фигурой в зарождении и интенсивном становлении новой ветви отечественной музыки и исполнительства стал виртуоз-балалаечник, талантливый дирижер и композитор Василий Васильевич Андреев, организатор и руководитель кружка «Любителей игры на балалайках», преобразованного позже в «Великорусский оркестр».

Исследованию творческого пути В.В. Андреева, его деятельности по реконструкции балалайки и домры посвящены труды многих отечественных ученых прошлого столетия. Наиболее глубокому и всестороннему изучению творческого пути В.В. Андреева посвятил свои многочисленные научные работы М.И. Имханицкий [15, 16, 17, 18 и др.].

Опираясь на указанные исследования, осветим некоторые стороны биографии Андреева, способствовавшие развитию его музыкальных дарований и формированию художественно-эстетических позиций в музыкальном искусстве. Рассмотрим поэтапно процесс созревания и осуществления идеи реконструкции русских народных инструментов, ее воплощения в концертной практике «Кружка любителей игры на балалайках» и последующей полной реализации в деятельности «Великорусского оркестра». Выделим цели и задачи, которые ставил перед собой и которыми руководствовался основатель нового исполнительского организма и жанра музыки — оркестра русских народных инструментов — в своей созидательной творческой работе. Попытаемся также разобраться в мотивах широкого признания и распространения идей Андреева.

Василий Васильевич Андреев родился 3 (15) января 1861 г. в городе Бежецке Тверской губернии в семье купца первой гильдии, потомственного почетного гражданина. Отец умер рано, когда мальчику исполнилось два года. Воспитанием мальчика занималась мама, Софья Михайловна, высокообразованная, умная женщина дворянского происхождения, тонкая поэтическая натура.

От родителей Василий унаследовал лучшие качества, впоследствии сослужившие ему хорошую службу на сложном творческом пути: от матери — темпе-

рамент, обаятельность, музыкальные способности, доброту и романтический склад души, от отца — волю, энергию и предприимчивость.

Еще в детстве Василий любил находиться среди простых людей, общаться с ними и наблюдать их жизнь. Страницы биографии Андреева свидетельствуют о проявлении у него незаурядных музыкальных способностей уже в раннем возрасте. Однажды, будучи пятилетним ребенком, он взял в руки чью-то находившуюся в доме гармонику, увлекся тем, что раздвигал меха и нажимал на кнопки. За этим занятием его застала мать, которую возмутила игра Васи на столь примитивном «простолюдном» инструменте. Однако именно с этого времени она начала учить сына игре на фортепиано [см.: 28, с. 13].

Но интерес к гармонике, как показали последующие факты жизни подростка, у будущего артиста не пропал. Этот незатейливый инструмент стал постоянным спутником его жизни. Более того, практиковавшееся во время концертных выступлений исполнение Андреевым на гармонике нескольких номеров в программе в сопровождении фортепиано всегда вызывало бурю оваций.

Дальнейшее музыкальное развитие Андреева было связано с игрой на скрипке. Обучаясь в гимназии, последние три года до ее окончания (с 1879 по 1882 годы) он брал уроки у видного петербургского скрипача Н.В. Галкина, ученика Л.С. Ауэра, совершенствовавшегося у Й. Иоахима и Г. Венявского. В своей статье «Как мне пришла мысль заняться усовершенствованием балалайки» Василий Васильевич впоследствии вспоминал, что к четырнадцати годам он уже умел играть на двенадцати инструментах. Но при этом особо выделял скрипку: «из всех инструментов более других я любил скрипку и удивлял моего учителя своими виртуозными способностями» [3, с. 76].

Однако, несмотря на особое отношение к занятиям на скрипке, он все-таки отдавал предпочтение народному инструменту — балалайке: «наткнувшись на балалайку, я все для нее оставил: меня влекла к ней, точно какая-то стихийная сила, и я, вместо скрипача, стал балалаечником, чем немало огорчил своего профессора» [там же].

Мысль об усовершенствовании балалайки зародилась у Андреева в годы его юности, когда он впервые, летом в 1883 году, услышал игру на этом инструменте. У родителей Андреева в селе Марьино Вышневолоцкого уезда, недалеко от Бежецка, было небольшое имение, в котором семья проводила летние месяцы, а впоследствии переехала туда на постоянное жительство. Именно здесь, вслушиваясь в чарующие мелодии крестьянских песен, участвуя в хороводах, различных фольклорных играх, забавах, задорных плясках, Андреев впитывал красоту русской народной песни.

Однажды вечером, когда все полевые и домашние работы по хозяйству были окончены, и в деревне воцарилась тишина, он услышал из одной рабочей постройки неведомую до той поры игру на струнном инструменте, завораживавшую своей ритмичностью и азартом. Как потом выяснилось, это деревенский работник Антип играл на старенькой самодельной балалайке. Звучала его собственная самобытная обработка русской народной песни «Вдоль по Питерской». Искусные наигрыши и приемы звукоизвлечения захватили Андреева и заронили в нем стремление к овладению этим чудным инструментом. Для осуществления возникшей потребности он стал «братъ уроки» у музыканта-любителя Антипа, выучив вскоре весь его хитрый репертуар.

Повествуя о первых шагах в балалаечном искусстве, В.В. Андреев рассказывал, как он «...был поражен звуками и особенностью эффектов этого русского народного инструмента, по своей оригинальности резко отличавшегося от всех других, ранее мною слышанных, народных инструментов» [3, с. 75].

Плененный завораживающими звуковыми потоками, лившимися из антиповской балалайки, юный музыкант чувствовал непреодолимое желание не только научиться хорошо на ней играть, но и возможность значительного ее усовершенствования. В воспоминаниях о встрече с неведомым до той поры инструментом Андреев писал: «Как каленым железом выжглась в мозгу мысль: играть самому и довести игру на балалайке до совершенства!» [там же].

Имея за плечами определенный опыт занятий на академических инструментах — фортепиано и скрипке, а также некоторое общее представление о высоко-

профессиональном исполнительском искусстве, В.В. Андреев интуитивно видел явное несоответствие конструкции примитивной крестьянской балалайки художественным устремлениям талантливого исполнителя и его потенциальным виртуозным возможностям.

При этом мысль «о доведении игры до совершенства» в своей основе имела не только стремление к овладению исполнительской техникой, но и осознание того, что достижение в игре на балалайке вершин мастерства будет невозможным без усовершенствования конструкции самого инструмента. Об убежденности в этом свидетельствуют все последующие страницы творческой биографии В.В. Андреева.

По воспоминаниям Василия Васильевича, он буквально за неделю освоил игру на примитивной балалайке на таком уровне, что намного превзошел своего первого учителя [см.: 28, с. 14 –15]. Последующее освоение игры на балалайке и созревание идеи реконструкции этого фольклорного инструмента проходило под влиянием балалаечника-любителя Александра Степановича Паскина, владельца соседнего с именем Андреевых поместья⁹.

Общение с А.С. Паскиным послужило не только значительному повышению исполнительского уровня В.В. Андреева, но и укрепило его в мысли о необходимости конструктивного усовершенствования инструмента. По рекомендации соседа-балалаечника начались поиски решения задачи превращения диатонической фольклорной балалайки с подвижными ладами-перевязями в инструмент с постоянными ладами и возможностью исполнения полутоновых интонаций. А.С. Паскин в статье «Балалайка и Андреев» вспоминал: «Я указывал Василию Васильевичу на необходимость усовершенствования инструмента, на приспособление постоянных ладов и возможность получения полутонов» [3, с. 223].

⁹ Об известном в то время балалаечнике А. С. Паскине шла речь в первой главе настоящего пособия, посвященной эволюционному процессу развития искусства игры на балалайке, где он упоминался как музыкант-любитель высокого уровня, перенявший приемы игры у своих предшественников, в частности, у оперного певца Н. Л. Лаврова, серьезно увлекавшегося игрой на балалайке.

Вскоре после встречи с Паскиным у Андреева появилась новая балалайка, изготовленная одним из лучших местных столяров. Она отличалась от примитивной антиповской улучшенными акустическими свойствами, более выверенными пропорциями деталей конструкции. Ладовые деления, однако, оставались в виде традиционных перевязей, характерных для фольклорных балалаек XVIII–XIX веков. Конструктивной особенностью таких инструментов было наличие нескольких подвижных ладовых перевязей (обычно от трех до пяти), изготовленных из жильных струн, что позволяло получить диатонический звукоряд.

Нужно оговорить, что применительно к балалайке, термин «лад» употребляется как слово, обозначающее поперечное деление грифа на струнных инструментах и ограничивающее его участок, в пределах которого озвучивается тон определенной высоты. Именно так трактует это понятие С.И. Ожегов в своем «Толковом словаре русского языка», наряду с другими значениями данного понятия, связанными с его эстетическим и музыкально-функциональным смыслом. К данному определению нужно добавить, что в балалаечной исполнительской практике под ладом понимается отрезок грифа, заключенный между двумя вмонтированными в него поперечными порожками; причем лады на грифе расположены в порядке, соответствующем полутоновому делению звучащей струны. Долгое время в обучении игре на балалайке применялась не нотная, а так называемая «цифровая система», при которой обозначалось не высотное положение (в двенадцатиступенной нотной записи), а всего лишь нумерация ладов.

Интересно, что этимология слова «лад» весьма многозначна. Употребляемое в различных языках, оно получает порой схожие, а иногда и несхожие значения; однако наиболее общее для всех связано с представлением о некоем упорядочении и согласии. Добавим, что в отечественной теории музыки термин «лад» связан с представлением о структуре звукоряда (мажор, минор, фригийский лад и т.д.). Разработка теории ладов представляет собой примечательную особенность

российского музыкознания и психологии музыки, ибо в зарубежной музыкальной науке такого понятия нет (используется только термин «тональность»)¹⁰.

Период общения с балалаечниками-любителями стал, таким образом, началом *первого этапа* созревания у В.В. Андреева плана возрождения и усовершенствования русских народных инструментов.

Идея создания нового, концертного инструмента, возникшая в 1883 году, состояла в улучшении акустических характеристик балалайки при сохранении сущности народного инструмента, основных его фольклорных признаков, заключавшихся, прежде всего, в наличии диатонического звукоряда.

Продолжая развивать свое исполнительское мастерство, Андреев, в то же время, ощущал потребность дальнейшего развития своих возможностей в более масштабной социально-культурной среде. С этой целью в двадцатитрехлетнем возрасте он переехал в Петербург, получив на это согласие и благословение матери. Обосновавшись в столице, Василий Васильевич, благодаря своим разносторонним способностям, личному обаянию, деловым качествам, быстро освоился в артистической среде и в качестве солиста-балалаечника начал выступать в любительских спектаклях и концертах, устраивавшихся различными обществами и частными лицами. Известность молодого артиста стремительно распространялась среди петербуржцев.

Однако, несмотря на очевидные исполнительские успехи, Андреева не покидала мысль об усовершенствовании своего музыкального орудия. Он обратился к В.В. Иванову, одному из известных в столице музыкальных мастеров. Много усилий и настойчивости понадобилось Андрееву для того, чтобы убедить опытного скрипичного и гитарного мастера принять заказ на изготовление концертной балалайки. Только после исполнения нескольких пьес на своем, далеко не совершенном, инструменте, Андрееву удалось сломить его негативное отношение к балалайке.

¹⁰ В чешском, польском, украинском языках оно означает порядок, согласие, в русском языке родственными являются слова «ладить», «ладный», в древнерусском «ладити» — мирить; «лада» — супруг (супруга), также возлюбленный (возлюбленная).

Первую концертную пятиладовую балалайку, но еще фольклорного типа, В.В. Иванов изготовил из лучших сортов древесины в 1886 году. Вместо подвижных перевязей в гриф балалайки были вмонтированы металлические порошки. Качество звучания инструмента значительно улучшилось, но принципиальный конструктивный недостаток — наличие диатонического звукоряда — остался, что не позволяло исполнять на нем концертный репертуар академического плана. Тем не менее, играя на этом инструменте, Андреев добился еще большего признания и известности, особенно благодаря использованию своего опыта игры на скрипке в исполнении полутоновых интонаций на участке грифа, не имеющем ладовых делений.

Первый печатный отзыв об игре В.В. Андреева появился в 1886 году на страницах «Петербургской газеты». Автор информации писал о его выступлении как о «сюрпризе», доставившем «наслаждение»: «под пальцами этого артиста — смело дам ему это имя — простой инструмент совершенно заставляет забыть свое низменное происхождение» [цит. по: 28, с. 15].

По истечении небольшого времени имя В.В. Андреева и его искусство игры на балалайке обрели чрезвычайную популярность в столице. Тогда в атмосфере роста национального самосознания и возрождения культурных традиций модным в организации досуга было проведение великосветских раутов с участием русских музыкантов-самородков. Здесь, среди других артистов, Андреев был вне конкуренции. Обладая блестящими актерскими и музыкальными способностями, он виртуозно играл на балалайке и гармони, чем неизменно вызывал у слушателей восхищение.

Среди многочисленных восторженных характеристик артистических достоинств В.В. Андреева в периодической печати стали появляться и статьи, содержавшие более глубокий анализ и обоснованную оценку его исполнительского мастерства, а также некоторые прозорливые высказывания. Например, в одном из отзывов говорилось, что «Андреев — виртуоз-самоучка, возвысил “балалайку” до степени культурного музыкального инструмента» [28, с. 15].

С обретением артистической славы у молодого Василия Андреева росла авторитетность и усиливалась уверенность в правоте намерений по совершенствованию инструмента. Обладая необходимой моральной поддержкой, весной 1887 года он обратился к известному Петербургскому мастеру Ф.С. Пасербскому с просьбой изготовить двенадцатиладовую балалайку. А с июня того же года Андреев уже концертировал с новым инструментом.

Балалайка Андреева со временем стала звучать на лучших концертных площадках и в аристократических салонах Петербурга. Его концертные выступления все более набирали успех и убедительность в плане признания балалайки как полноценного музыкального инструмента, которому подвластно исполнение не только обработок фольклорных мелодий, но и музыкальных сочинений академического плана.

Таким образом, *первый этап* деятельности Андреева, характеризуемый как период зарождения и созревания идеи «доведения до совершенства» игры на балалайке, завершился созданием концертного инструмента с хроматическим звукорядом. А наличие данного свойства у инструмента и возможности играть произведения, написанные с использованием не только диатоники, но и хроматики, как известно, является одним из основных условий его перехода в сферу академического музыкального искусства.

Следовательно, появление у В.В. Андреева хроматической балалайки и активное использование ее в концертной практике имело решающее значение для становления и развития русской народно-инструментальной исполнительской культуры письменной традиции.

Вторым этапом совершенствования народно-инструментального исполнительства можно считать период осуществления идеи В.В. Андреева, включающий начало его педагогической деятельности, создание ансамблей балалаек, организацию музыкального коллектива энтузиастов — «Кружка любителей игры на балалайках», ставшего прообразом «Великорусского оркестра». Этот этап включает в себя триумфальный дебют «Кружка» и успешные гастроли по городам России, первые выступления за рубежом и признание авторитетных деятелей культуры,

расширение круга обучающихся игре на балалайке путем внедрения занятий на народных инструментах с военнослужащими.

Неизменный успех, сопутствовавший активной концертной деятельности андреевского «кружка» способствовал необычайной популяризации балалайки. Наличие хроматического звукоряда у инструмента Пасербского позволяло исполнителю добиваться поразительного художественного эффекта в исполнении не только обработок народных песен, но и популярных образцов классической музыки. Все это обусловило рост числа желающих учиться игре на балалайке.

В 1887 году по инициативе В.В. Андреева известным издателем П.К. Селиверстовым было выпущено первое методическое пособие «Школа для балалайки», на обложке которой было указано, что она составлена «...при участии известного Артиста игры на балалайке В.В. Андреева» [17, с. 53].

Пособие предусматривало обучение игре на пятиладовой балалайке, которая в то время была наиболее распространена. Наряду с рекомендациями по освоению приемов игры, оно содержало обработки нескольких народных мелодий, выполненных Андреевым — таких, как «Барыня», «Нигде милого не вижу», «Во пиру была» и др. Запись этих обработок сопровождали указания об их исполнении и динамических оттенках.

Издание «Школы для балалайки» П.К. Селиверстова и В.В. Андреева сыграло большую роль в распространении искусства игры на балалайке не только в столичных центрах, но и во многих провинциальных городах.

Учитывая увеличивавшуюся общественную потребность в обучении игре на балалайке, в декабре 1887 г. В.В. Андреев создал учебный класс и начал увлеченно заниматься с учениками. Инструменты для первых учащихся также изготовил мастер Пасербский. Но, в отличие от предыдущих, у вновь созданных инструментов, названных балалайками-примами, в верхнюю часть грифа было вмонтировано более двенадцати ладовых перегородок, что облегчало игру в высоком звуковом регистре.

В ходе активной педагогической деятельности и поиска наиболее эффективных методов освоения исполнительских навыков игры на усовершенствованной

балалайке Андреев пришел к мысли о возможности включения коллективных форм музицирования в учебный процесс¹¹. К таким занятиям Андреева подтолкнула не только практика обучения балалаечников. В конце 1880-х годов позапрошлого века весьма популярными в разных странах были музыкальные ансамбли, состоявшие из исполнителей на гитарах, мандолинах, скрипках [см.: 17, с. 58]. Андрееву часто приходилось выступать в различных сборных концертах (в том числе за рубежом) и наблюдать игру такого рода ансамблей, составленных из «разнородных» инструментов. Можно с уверенностью сказать, что данное обстоятельство послужило важнейшим стимулом для его замысла создать концертный коллектив исполнителей на русских народных инструментах.

Ансамблевое исполнительство способствовало и возникновению идеи ввести в ансамбль, помимо примы, балалайку с более низким звучанием в качестве аккомпанирующей вторы. Н.П. Штибер, один из первых учеников-балалаечников, в своей работе, посвященной Андрееву, писал, что совместная игра «... подала Андрееву мысль ввести еще одну балалайку как аккомпанирующую, с несколько иным строем, более низким против примы. Тем более что этот строй существовал ранее в народной практике — Андреев только применил его к балалайке в качестве сопровождения примы» [цит. по: 16, с. 57]. С просьбой об изготовлении балалайки, заметно отличавшейся от ранее созданной, с новыми конструктивными параметрами и звуковыми характеристиками Андреев вновь обратился к Пасербскому — создателю первой хроматической балалайки.

Однако процесс усовершенствования балалаек на этом не остановился. Весной 1887 года Пасербский изготовил первый инструмент с более объемным корпусом, удлиненным грифом и увеличенной мензурой ладовых делений. Эта разно-

¹¹ Прогрессивные педагоги и в наше время считают, что коллективные занятия в музыкально-инструментальном классе не только позволяют более сознательно усваивать элементы техники и решать проблемы целостного художественно-технического воспитания исполнителя, но и успешно выполнять ряд других задач — ознакомление с репертуаром, расширение художественного кругозора, понимание музыкального содержания и проч.

видность балалайки, по аналогии со смычковыми инструментами, была названа *альтом*. Началось создание и других тесситурных разновидностей балалайки с целью более широкого использования нового инструмента в ансамблевой игре. К осени того же года были изготовлены все разновидности балалайки — прима, альт, бас, а некоторое время спустя и контрабас. Тогда же ради поиска оптимального инструментального состава ансамбля создавались также некоторые другие опытные инструменты, не прижившиеся, однако, в концертной практике (балалайка-дискант, балалайка-пикколо).

Таким образом, сотрудничество с Пасербским сыграло важнейшую роль не только в изготовлении балалайки с хроматическим звукорядом и ее популяризации, но и в создании целого ряда разновидностей этого инструмента, необходимых для ансамблевой и оркестровой игры.

С появлением тесситурных видов балалаек начались репетиции созданного Андреевым концертного коллектива из восьми человек — его учеников, не имевших музыкального образования и различных по основной профессии, но обладавших великолепными данными и объединенных идеей коллективного музицирования. Этот коллектив получил название «Кружок любителей игры на балалайках», став прообразом будущего разнотембрового народного русского оркестра¹².

В состав кружка входили: исполнители на балалайке-приме — В.В. Андреев, А.А. Волков, А.Ф. Соловьев, Д.Д. Федоров, Н.П. Штибер; на балалайке-пикколо — Ф.Е. Реннике; на балалайке-альте — В.А. Панченко; на балалайке-басе — А.В. Паригорин.

Подготовка первой концертной программы проходила в условиях систематических многочасовых занятий по освоению партий исполняемых произведений.

¹² Названия «кружок», «хор» были весьма популярны в описываемое время и применялись при наименовании того или иного любительского музыкального объединения. Например, «Хор владимирских рожечников», созданный В.Н. Кондратьевым, «Хор гдовских гуслиаров» О.У. Смоленского, «Хором гармонистов», затем «Кружком любителей» называли Тульский оркестр хроматических гармоник Н.И. Белобородова» и проч.

Сложность процесса усугублялась тем, что ни один из участников ансамбля не знал нотной грамоты; поэтому разучивание произведений происходило, «с рук» руководителя, по слуху.

«Кружок» Андреева с момента создания придерживался оркестровых принципов исполнительства, заключавшихся в том, что одна партия поручалась нескольким исполнителям с соблюдением четкого функционального разделения на группы, соответствующие фактурным особенностям исполняемой музыки — мелодию, аккордовое гармоническое сопровождение, бас. Заметим попутно, что именно наличие такой структуры звучания позволило исследователям творчества Андреева в будущем говорить о создании «Кружка любителей игры на балалайках» как о рождении народно-инструментальной оркестровой культуры письменной традиции.

После интенсивной репетиционной работы «кружка», продолжавшейся несколько месяцев, 20 марта 1888 г. состоялся триумфальный дебют коллектива в зале Петербургского городского кредитного общества. В программе концерта прозвучали выполненные В.В. Андреевым обработки мелодий русских народных песен: «Во пиру была», «Во саду ли, в огороде», «Я вечер в лугах гуляла», «Научить ли ты, Ванюша» и др.

Среди многочисленных восторженных отзывов прессы об этом концерте выделялись рецензии, характеризовавшие основные средства художественной выразительности музыкального коллектива-дебютанта. Отмечались, например, «... необычайное разнообразие нюансировки и тембрового колорита, большая динамическая амплитуда, незаурядное исполнительское мастерство» [цит. по:17, с. 61]. Следует сказать, что данные характеристики составляли основу исполнительского мастерства самого Андреева; они же стали главными отличительными особенностями и всего последующего развития народно-инструментальной оркестровой культуры. А дата проведения первого официального концерта «Кружка любителей игры на балалайках», по праву, стала днем рождения нового вида народно-инструментального исполнительства.

После триумфального дебюта последовали гастроли «Кружка любителей игры на балалайках» по городам России. Между тем, ряд концертов, состоявшихся в апреле-мае того же года в Москве, Курске, Орле и Твери, показали, что предубеждение к балалайке в российском обществе еще не изжито. В концертных залах собиралось мало слушателей, поездки были убыточными.

В то же время, интерес музыкальной критики к искусству «Кружка» Андреева возрастал. Газета «Русские ведомости», например, писала: «Кружок сыграл прекрасно. Быстрые переходы от *piano* к *forte*, постепенное звуковое нарастание и замирание; неожиданные арпеджии резко взятых отрывочных аккордов; тема, раздающаяся в разных регистрах на фоне еле слышного красивого шуршания, — вот наиболее характерные эффекты этого абсолютно чистого, стройного исполнения» [цит. по: 17, с. 62].

Успехи и неудачи, связанные со слабой посещаемостью концертов в городах России, ускорили появление у Андреева замысла организации зарубежных гастрольных поездок. Он считал, что для завоевания полного признания в России нужно заручиться признанием заграничной публики. «Я понял, — писал Андреев, — что пока «балалайка» не побывает за границей и не получит, так сказать, заграничной пломбы, на нее не пойдут, ее не будут слушать в России, в особенности в провинции» [3, с. 124].

Первая поездка за рубеж была связана с проведением Всемирной выставки в Париже (сентябрь 1889 г.). Выступая с концертной программой в Русском павильоне, участвуя в программах различных торжественных приемов, светских раутов, устраиваемых высшим парижским обществом, коллектив Андреева не только быстро завоевал симпатии французских ценителей искусства, но и по возвращении в Петербург обрел желанное признание и авторитет у столичной художественной интеллигенции. Друзьями и почитателями «Кружка» стали видные представители искусства, певцы и актеры Ф.И. Шаляпин, М.В. Дальский, Н.Н. Фигнер, К.А. Варламов, В.Н. Давыдов и многие другие.

В описываемый период в одной из газетных рецензий на концерт «Кружка любителей игры на балалайках» была высказана мысль, бывшая для того времени

весьма прогрессивной и оказавшаяся прозорливой: «Будем верить, — предвидел автор, — что недалеко то время, когда и русская народная песня, и русские народные музыкальные инструменты найдут себе место в русских консерваториях, где их перестанут стыдиться» [цит. по: 16, с. 165].

Признание искусства руководимого Андреевым «Кружка», особенно после Парижских концертов, послужило укреплению его авторитета. В результате обширной концертной деятельности, пропаганды народно-инструментального исполнительства во многих городах России и за рубежом начало развиваться балалаечное искусство, игра на балалайке становилась популярной. По примеру Андреевского, создавались различные коллективы. Так, в Петербурге к середине 1890-х годов стали популярными группы балалаечников под управлением И.И. Волгина, В.В. Абазы, А.Р. Фремке. В «Петербургской газете» (4 января 1897 г., № 3) рекламировались ежедневные выступления «труппы балалаечниц господина Бульбы». Вскоре после первого концерта «Кружка» Андреева в Москве был создан оркестр балалаечников в количестве 17 человек под руководством В.М. Кажинского, квалифицированного музыканта, выпускника Парижской консерватории по классу скрипки [см.: 3, с. 162–163].

Начинала осуществляться цель В.В. Андреева, состоявшая в приобщении народа к искусству посредством игры на доступных в освоении народных музыкальных инструментах. Эта мысль красной нитью проходит во всех его сохранившихся письмах, очерках, статьях и других трудах, посвященных формированию состава оркестра русских народных инструментов. Так, в пятом разделе статьи «Пояснения и материалы для обрисовки деятельности и значения Великорусского оркестра», написанной им впоследствии, когда на базе «Кружка любителей игры на балалайках» уже был образован оркестр, он сообщал: «Главная и основная цель всей деятельности Великорусского оркестра — привлечение беднейшего класса населения — крестьян, рабочих и солдат — в самых широких размерах к активному участию в искусстве посредством коллективного занятия музыкой, путем образования народных оркестров» [3, с. 86].

Особого внимания при исследовании музыкально-просветительской и педагогической деятельности Андреева заслуживает инициированное им создание народных оркестров в воинских частях. Идея обучения военнослужащих игре на балалайке была продиктована стремлением к широкой пропаганде исполнительства на усовершенствованной балалайке. Это, бесспорно, был один из верных и эффективных путей осуществления цели проникновения коллективного музицирования на народных инструментах в самые отдаленные уголки страны в качестве действенного средства музыкального просвещения народа и приобщения его к искусству. Солдаты, обученные игре на балалайке, по замыслу Андреева, отслужив положенный срок в царской армии и возвратившись домой, могли стать (и во многих случаях действительно становились) организаторами народно-инструментальных коллективов среди населения (крестьян, рабочих, служащих), прививая любовь к музыке.

В течение первых нескольких лет, начиная с 1891 года, работа Андреева по обучению солдат игре на балалайке осуществлялась на общественных началах, что свидетельствует о его огромном энтузиазме и бескорыстии. После нескольких лет самоотверженного труда и безрезультатных хлопот в поисках официальной поддержки, Андреев, отчаявшись, обратился к Л.Н. Толстому за советом о целесообразности дальнейшего обучения военнослужащих игре на балалайке. «Вера в свое дело и лучшее его будущее меня не покинула, — писал В.В. Андреев о том периоде своей жизни в статье «Предрассудок», — я решил покончить все лишь после того, как посоветуюсь с великим народником Л.Н. Толстым» [3, 134]. В своем письме от 3 марта 1896 г. он задал великому писателю сразу несколько вопросов, рассчитывая на авторитетный ответ: «Скажите мне, граф, продолжать ли этот труд, а, главное, верный ли он, по Вашему мнению. Стоит ли отдавать ему все способности, время и средства? Нужна ли народу его песня, и может ли он по образцам этой песни, передаваемой в совершенстве балалайкой, развивать его музыкальность? Имею ли я право рассчитывать на помощь и поддержку правительства, чтобы не быть в зависимости от личного желания и сочувствия командиров полков? Должно ли это дело быть санкционировано?» [3, с. 145].

Ответ Л.Н. Толстого послужил для Андреева мощной моральной поддержкой и опорой в дальнейшей деятельности. «Я думаю, — писал Толстой, — что Вы делаете хорошее дело, стараясь удержать в народе его старинные, прелестные песни. Думаю, что и путь, избранный Вами, приведет Вас к цели, и потому желаю успеха Вашему делу» [там же, с. 164].

Заручившись одобрением Л.Н. Толстого, Василий Васильевич с новой силой пытался убедить государственных чиновников и военачальников в полезности и необходимости обучения музыке посредством игры на народных инструментах, что, в принципе, отвечало требованиям патриотического воспитания и укрепления национального духа в полках.

Только в 1897 году с помощью Т.И. Филиппова, председателя песенной комиссии при Русском географическом обществе, занимавшего, к тому же, высокий государственный пост, вышло распоряжение правительства об учреждении штата из 11 преподавателей народной музыки в частях войск гвардейского корпуса Петербургского гарнизона. Андреев получил должность заведующего преподаванием народной музыки в войсках гвардии и военно-учебных заведениях с постоянным жалованием.

Постепенно штат учителей музыки в войсках увеличивался; расширялся охват военнотружущих занятиями игрой на балалайке. Количество солдат-балалаечников в войсках порой достигало 600 человек. Более половины из них в составе оркестров и ансамблей ежегодно принимали участие в традиционном благотворительном концерте, проводившемся в Мариинском театре. Из числа наиболее талантливых воспитанников Андреева и участников «Кружка любителей игры на балалайке» был создан корпус преподавателей игры на балалайке. Многие из них впоследствии, оставляя места прежней работы, становились профессиональными музыкантами [см.: 17, с. 71; 28, с. 49–62].

Педагогическая деятельность В.В. Андреева в войсках, продолжавшаяся вплоть до событий 1917 года, имела огромное значение для утверждения авторитета балалайки в народе. «Планомерная работа штата преподавателей в войсках, — писал В.В. Андреев, — достигла главной своей цели. Обученные воинские чи-

ны, из года в год, возвращаясь к себе на родину с балалайками, постепенно уничтожали насмешки и недоверие, с каким ранее относился к балалайкам народ, и широко распространяли их по всей России. Народ принял балалайку в свою среду» [3, с. 135]. Работу в войсках Андреев считал подготовительной «... к развитию и осуществлению главной идеи распространения и коллективного занятия музыкой среди народа — то есть повсеместной организации великорусских оркестров и, главным образом, в деревне» [там же.].

Следующий, *третий этап* воплощения идеи развития оркестрового народно-инструментального исполнительства был продиктован осознанием Андреевым и его соратниками необходимости обновления состава и методов работы «Кружка любителей игры на балалайках». Во-первых, обозначилась насущная потребность перевода всей работы на игру по нотам, что давало возможность более оперативно и полноценно осваивать музыкальный материал, глубже проникать в содержание классической музыки и привлекать внимание композиторов к созданию обработок и оригинальных сочинений для подобного исполнительского коллектива. Во-вторых, для дальнейшего повышения профессионального уровня исполнительства и поддержки лидирующих позиций среди множества создававшихся повсеместно аналогичных музыкальных коллективов нужно было привлекать к работе свежие силы из числа профессионально подготовленных музыкантов.

Руководствуясь стремлением привлечь образованных музыкантов, В.В. Андреев после поездки в Париж в октябре 1889 г. пригласил в качестве музыкального руководителя «Кружка» Николая Петровича Фомина, хорошо знакомого, интересовавшегося народной музыкой студента, выпускника Петербургской консерватории, талантливого композитора и дирижера. Фомин, обладавший глубокими знаниями в области теории музыки, гармонии, инструментовки, техники композиции, полученными в классах выдающихся русских композиторов Н.А. Римского-Корсакого, А.К. Лядова, М.А. Балакирева, сформулировал следующие обязательные условия достижения оркестровым народно-инструментальным исполнением подлинного академического уровня:

– разучивание и исполнение оркестровых партий исключительно *по нотам*;

– изменение строя отдельных инструментов с целью унификации его квартетной структуры;

– использование в репертуаре только грамотно выполненных обработок народных мелодий и переложений классической музыки.

Оценивая исходные принципы Фомина, М.И. Имханицкий, несколько не умаляя заслуг Андреева, справедливо отмечает, что «именно Фомин впоследствии стал создателем разнотембрового русского народного оркестра как нового типа звуковой организации» [16, с.168].

Н.П. Фомин разработал типовую партитуру оркестра русских народных инструментов с разделением на оркестровые группы и отдельные партии; впоследствии он стал инициативным помощником Андреева в деле дальнейшего их усовершенствования и использования в оркестре, а также активно включился в процесс создания художественно-содержательного репертуара для первого оркестрового коллектива подобного рода.

Вслед за Фоминым в коллектив пришли профессиональные контрабасисты Иванов и Мейер, два брата Тюрнеры, а также четыре студента Петербургской консерватории. Репетиционная работа, основанная теперь на игре по нотам, стала значительно более продуктивной. Из воспоминаний Н.П. Фомина: «Андреев удивлялся и не мог успокоиться, как это можно было освоить весь репертуар в один вечер, на что прежде потребовалось бы посвятить два-три месяца» [цит. по: 16, с.170].

В дальнейшем соратниками в деле осуществления идей Андреева стали: Ф.А. Ниман (1860–1936), один из лучших гобоистов Санкт-Петербурга, с 1894 года исполнитель партии балалайки альты, а с 1898 года — второй дирижер Великорусского оркестра; В.Т. Насонов (1860–1918), выпускник Петербургской консерватории по классу флейты, исполнитель на гуслях в оркестре Андреева, а также на балалайках — альте и контрабасе); Н.И. Привалов (1868–1928), горный инженер по образованию, получивший также музыкальную подготовку по композиции у профессора Петербургской консерватории Н.Ф. Соловьева, с 1896 года — участник андреевского коллектива в качестве исполнителя на гуслях.

С введением в состав «Кружка» свежих исполнительских сил в лице профессионально подготовленных музыкантов остро встал вопрос необходимости его расширения и улучшения качества звучания путем использования реконструированных народных инструментов. Работа в этом направлении не прекращалась и во время триумфальных гастрольных поездок, и в процессе активной педагогической работы в воинских частях. Андреев при этом сознавал, что возрождать и реконструировать нужно не только балалайку. Среди других народных инструментов (духовых и щипковых) необходимо подобрать такие, которые, органично влившись в состав оркестра балалаек, тем не менее, отличались бы самобытным тембром и другими оригинальными звуковыми характеристиками.

Так, многие сочувствовавшие музыкальные критики, да и сам Андреев, понимали, что в существовавшем составе явно не хватало инструментов, обладавших незатухающим, тянущимся звуком. Однако подобные народные духовые инструменты, а также традиционная гармонь, этому требованию не отвечали, так как их звучание никак не сочеталось с мягким бряцанием на балалайке и слишком резко контрастировало с ней по тембровым признакам. Появившаяся позже мысль о реконструкции гудка после некоторых попыток была отвергнута, поскольку совершенствование этого инструмента неизбежно привело бы к скрипке, которую ни в коей мере нельзя было считать русским народным инструментом. Аналогичным было отношение и ко всем (за редким исключением) духовым инструментам, реконструкция которых также приводила к кларнету либо гобою.

В тот момент в свет вышли работы А.С. Фаминцына «Скоморохи на Руси» (1889), «Гусли: русский народный музыкальный инструмент» (1890), «Домра и сродные ей инструменты русского народа» (1891). Его исследования проливали свет на многие вопросы, связанные с бытованием старинных русских народных инструментов, их функционированием в период расцвета скоморошьевого искусства. Отмечалась особая популярность в народе гуслей и домры на протяжении длительного исторического периода.

Таким образом, работы Фаминцына, наряду с мнением других современников Андреева, изучавших русский народный инструментарий, стали решающим

фактором созревания идеи реконструкции домры. Важным мотивом для реализации этой идеи стало то обстоятельство, что в отличие от балалайки, для которой традиционным было преимущественно пальцевое звукоизвлечение, основанное на приеме так называемого бряцания, дающего ритмически организованное аккордовое исполнение мягкого тембрового звучания, извлечение звука на домре, по мнению музыкантов, приводимому Фаминцыным и другими исследователями, традиционно основывалось на использовании плектра (медиатора). Сдергивание струн с помощью медиатора одиночными ударами (вверх-вниз) либо непрерывным тремолирующим воздействием давало более сильный и яркий, в отличие от балалайки, звук. Притом, появлялась возможность, тремолируя, не только получать непрерывный звук, но и достигать эффекта значительного нарастания громкости и, соответственно, затухания звука.

В результате совместных изысканий и дискуссий, поиска прототипа домры за основу был взят привезенный из Вятской губернии инструмент с овальной декой и круглым неглубоким корпусом. Однако, как позже выяснилось, данный инструмент не был древним: его изготовил местный кустарь как балалайку с овальным корпусом. Тем не менее, именно этот инструмент и предположения ученых, основанные на изучении древнерусских документов и лубочных изображений, а также некоторые интуитивные догадки Андреева, стали основой для изготовления в 1896 году мастером С.И. Налимовым усовершенствованной концертной домры, а затем и ее тесситурных разновидностей. В итоге, наряду с так называемой малой домрой, в составе оркестра русских народных инструментов вплоть до наших дней прочно обосновались домра-альт и домра-бас, что доказывает правильность пути, выбранного создателями оркестра.

С реконструкции домры, создания ее разновидностей и усовершенствования гуслей, введения в 1896 году этих инструментов в состав исполнительского коллектива начался *четвертый этап*, который можно назвать завершающим процесс реализации идей Андреева и его сподвижников, заключавшихся в создании полноценного, с точки зрения звуковой палитры, многотембрового оркестра русских национальных инструментов. Использование плектрного способа звукоизвлече-

ния в домровой группе и пальцевого в группе балалаек значительно обогатило фактуру исполняемых произведений. Появилась возможность тембрового варьирования, использования совместного звучания групп балалаек и домр, прекрасно сливавшегося в едином колеблющемся звуковом потоке оркестрового *tutti*. Сочетание динамических возможностей от тончайшего *pianissimo* до мощного *fortissimo* и трепетного *tremolo*, созвучного дыханию живого организма, давало поразительные художественные эффекты, несравнимые ни с каким другим оркестровым звучанием. При этом негромкий звук эпизодически используемых реконструированных гуслей придавал особый колорит, ассоциировавшийся с образами фольклорной былинной старины.

Доказывая правомерность существования русского народного оркестра, состоящего из однородных струнно-щипковых инструментов (балалаек, домр, гуслей), Андреев в «Пояснениях и материалах для обрисовки деятельности и значения Великорусского оркестра» отмечал: «...как в хоре есть сопрано и дисканты, альты, тенора и басы, так и в Великорусском оркестре существуют такие группы разновидностей инструментов, дающие то же разнообразие красок, колорита, как и в смешанном хоре» [3, с. 96].

В указанный период совместной плодотворной деятельности В.В. Андреева и Н.П. Фомина окончательно сформировалась структура оркестра народных инструментов, отраженная в её партитуре. Отметим, что основные компоненты партитуры, созданной в рассматриваемый период, сохраняются для данного оркестра и в современной литературе¹³. С расширением инструментального состава и реорганизацией возникла необходимость в переименовании «Кружка». В ноябре 1896 г. в программе концерта, состоявшегося в Петербурге в зале Городского кредитного общества, впервые сообщалось о концерте оркестра «великорусских» инструментов. Ими назывались балалайки и вновь введенные домры и гусли. С тех пор

¹³ Основоположник партитуры Н. П. Фомин отмечал: «В 1896 году мною была окончательно установлена номенклатура инструментов, роль каждого инструмента в оркестровом исполнении и форма письма партитур» [цит. по: 17, с. 89].

коллектив именовался «Великорусским оркестром». Это название отражало желание Андреева обозначить (согласно употреблявшейся тогда терминологии) географическое происхождение инструментов, входивших в его состав (средняя и северная части России).

Андреев, отмечая своеобразие и уникальность состава Великорусского оркестра, подчеркивал: «Ни один из великорусских инструментов не входит в состав (любого) современного оркестра. Сочетание их представляет нечто совершенно самостоятельное, целое, ничего общего не имеющее с современным оркестром общеевропейским и с другими, так называемыми народными» [3, с. 55].

Дальнейшее развитие «Великорусского оркестра» — введение группы ударных и некоторых духовых инструментов в качестве эпизодических, а также продолжавшиеся творческие поиски по изысканию и реконструкции старинных музыкальных инструментов — не вносили принципиальных изменений в сложившуюся, в основных чертах, структуру оркестровой партитуры.

Из духовых инструментов в оркестре прижились введенные с 1897 года брёлка (усовершенствованная с помощью клапанного механизма, дающего возможность извлечения звуков хроматического звукоряда) и свирель.

В следующем году были введены накры (большие глиняные горшки с кожаными мембранами) и по совету М.А. Балакирева — бубен. Усовершенствованные столообразные щипковые гусли с хроматическим звукорядом заняли место шлемовидных гуслей, имевших диатонический строй. Некоторые изменения претерпела и группа балалаек. С введением домры-пикколо стала ненужной балалайка-дискант, уступавшая по силе звука нововведенному инструменту.

В 1898 году, к десятилетнему юбилею оркестра, в результате многолетнего кропотливого труда, непрерывно продолжавшихся творческих исканий, неиссякаемой энергии Андреева и его сподвижников состав его, неизменный до сих пор, был сформирован в следующем виде: соотношение групп балалаек (прима, секунда, альт, бас, контрабас) и домр (пикколо, домра малая, альт, бас), ударные (накры, бубен), гусли и применяемые эпизодически духовые инструменты (брёлка, свирель).

Необходимо, однако, отметить, что сложившийся состав оркестра, несмотря на определенную завершенность, все-таки не считался его основателем окончательным и неизменным, поскольку поиски и эксперименты в области реконструкции народных инструментов продолжались. Наряду с неудачами (например, как уже отмечалось, безуспешной была работа по возрождению смычкового гудка), во многих случаях достигался положительный результат¹⁴. Так, в 1905 году были сконструированы столообразные гусли с демпферным механизмом, соединенным с однооктавной клавиатурой, причем вначале кнопочной, а затем, с 1913 года (по предложению Н.П. Фомина) клавишной фортепианного типа. Такого рода «клавишные гусли» создавали возможность исполнять разнообразные *arpeggio* с любым сочетанием звуков путем простого набора их левой рукой на клавиатуре и движением медиатора по струнам.

Именно в силу довольно простой техники игры клавишные гусли получили в то время широкое распространение как в любительском, так и в профессиональном народно-инструментальном исполнительстве. В ведущих российских оркестрах народных инструментов использовались и ныне используются гусли двух видов — «щипковые» и «клавишные», что значительно расширяло художественно-выразительные возможности, обогащало оркестровые краски¹⁵. К весьма удачным находкам в процессе самобытного звучания следует отнести введение в качестве безвысотных ударных инструментов деревянных ложек, традиционно употребляемых в русском музыкальном фольклоре. Первое успешное их использование связано с именем Н.И. Привалова, использовавшего деревянные ложки в плясовой «Полянка» (фрагменте из своей оперы «Сон на Волге»). Эффектное ритмическое

¹⁴ Только в начале XX века, после огромной и трудоемкой работы по реконструкции гудка и создания его тесситурных разновидностей, практических опытов по введению семейства гудка в оркестр, Андреев окончательно отказался от идеи соединения в русском народном оркестре смычковых и щипковых народных инструментов, убедившись в ее бесперспективности.

¹⁵ Государственный академический оркестр имени Н.П. Осипова, оркестр Всесоюзного радио и центрального телевидения и др.

обрамление, которое исполнялось на ложках, придавало звучанию народного оркестра еще бóльшее национальное своеобразие.

Продолжение разнообразных поисков фольклорных инструментов для внедрения их в народный оркестр не вело к каким-либо изменениям в его сложившейся структуре, а носило чисто экспериментальный характер, касаясь, в основном, лишь эпизодических вкраплений в оркестровое звучание.

Главным событием, отметившим завершение процесса формирования состава «Великорусского оркестра», можно считать юбилейный вечер, посвященный десятилетию возглавляемого Андреевым коллектива, который состоялся 22 марта 1898 г. в зале Дворянского собрания в Петербурге. Оркестр в составе более двадцати исполнителей представили на суд слушателей обширную программу, составленную из мастерски выполненных обработок народных песен «Эй, ухнем», «Вспомни, вспомни», «Не пой, не пой, соловушка» и множества других. Кроме того, была исполнена оркестровая «Рапсодия памяти П.И. Чайковского» Фомина, другие авторские произведения.

Юбилейный концерт «Великорусского оркестра» стал подлинным триумфом русского народно-инструментального искусства: о нем с восторгом отзывалась пресса, отмечая высочайшее техническое мастерство музыкантов, культуру звука, художественную утонченность в исполнении программы.

В марте и апреле 1898 г. прошла серия юбилейных концертов оркестра, которая подвела итог не только его становлению, но и всей творческой деятельности В.В. Андреева и его сподвижников в сфере пропаганды и распространения народно-инструментального искусства путем обучения игре на балалайке и домре обширного числа людей из народа. Это было видно особенно по участию в концертных программах крупных объединенных коллективов, составленных из числа солдат, с которыми занимался Андреев и его соратники. Причем исполнение таких коллективов поражало не только количеством участников, но и довольно высоким исполнительским уровнем. Профессор Петербургской консерватории – композитор, теоретик и музыкальный критик Н.Ф. Соловьев писал: «Каждому знающему тонкости игры на балалайке и домре известно, как трудно добиться от такой массы

исполнителей равномерного и вполне согласованного бряцания. Без ровного, единообразного движения кисти у всех исполнителей эффект игры 200 человек вышел бы далеко неблагоприятный, она походила бы, скорее, на какое-то жужжание» [цит. по: 17, с. 103].

Сочетание незаурядных музыкальных способностей, художественно-эстетического вкуса, заложенного в процессе домашнего воспитания и страстного желания овладеть игрой на балалайке, позволило В.В. Андрееву достичь высокой профессиональной культуры, воплотившейся в создании Великорусского оркестра. Значимость созданного им музыкального коллектива очень верно оценил А.Г. Рубинштейн, один из наиболее авторитетных русских музыкантов того времени. После посещения в 1891 году в Тифлисе концерта «Кружка любителей игры на балалайках», поздравляя исполнителей с успехом, он произнес знаменательные слова: «Вы внесли новый элемент в музыку» [17, с. 68]. Создание оркестра русских народных инструментов на основе принципов академического исполнительства, вполне можно, таким образом, приравнять к свершениям, происходившим в конце XIX века в искусстве, науке и других областях общественной жизни России.

В своем письменном наследии — статьях и письмах — Андреев неоднократно излагал суть идеи возрождения и развития исполнительства на народных инструментах, направленной к главной цели — «вернуть народу его песню во всей ее чистоте» [3, с.145]. Отношение Андреева к русской народной песне и осознание возможности ее выразительной передачи средствами реконструированных народных музыкальных инструментов широко отражено в его литературном творчестве и эпистолярной литературе. На страницах статей, многочисленных методических «разъяснений» и указаний, в переписке с соратниками и учениками зримо просматривается творческий облик великолепного музыканта-художника, обладавшего научным мышлением, широким культурным кругозором, даром общественного деятеля. Как отмечает О. Семенович, «Его воображению рисовалась некая совершенная модель, идеальный образец [народного пения], который вполне поддается воплощению (передаче) на усовершенствованном им русском народном инструменте — балалайке» [41, с. 25].

В.В. Андреев, среди прочего, обосновывал свою цель стремлением дать народу возможность приобщения к богатствам как отечественного, так и зарубежного искусства, путем распространения исконно русских инструментов и их широкой популяризации¹⁶.

В многочисленных высказываниях Андреева ясно прослеживаются, во-первых, патриотическое, небезучастное отношение автора к проблеме развития отечественного музыкального искусства, решением которой была озабочена прогрессивная общественная мысль России; во-вторых, уверенность в возможности привлечения народа через исполнительство на народных инструментах к постижению лучших образцов мировой музыки; в-третьих, бесспорно, верное предположение о том, что доступность обучения на домре и балалайке, дешевизна их изготовления привлечет многие слои населения к этому виду музицирования.

Таким образом, можно констатировать, что с созданием оркестра русских народных инструментов впервые в истории музыкального искусства были созданы условия для приобщения к музыке значительной части населения путем овладения игрой на народных инструментах, по своим музыкальным качествам отвечающих как требованиям традиционной фольклорной культуры, так и профессиональным критериям академического исполнительства.

Следует также сказать, что В.В. Андреев проявлял беспрецедентную организаторскую активность в деле пропаганды своего искусства, решая сложнейшие задачи по налаживанию производства новых видов народных инструментов, привлекая к этому лучших мастеров и содействуя распространению их продукции на всей территории России и в зарубежных странах.

¹⁶ В процессе осуществления подобных идей В.В. Андреев и ближайшие его соратники при возрождении инструментов ставили перед собой грандиозные по трудоемкости задачи, решение которых преследовало цель «... дать народу музыкальное орудие, соответствующее его складу, характеру и, в то же время, по возможности удовлетворяющее требованиям современной музыкальной культуры. Да и не одному «народу», так как в настоящем своем виде древнерусские музыкальные инструменты одинаково пригодны для всех, особенно для тех, кто не имел возможности посвятить себя специально музыке» [3, с. 55].

Его усилия претворялись в жизнь на благодатной почве. Ибо соответствие возрожденных балалайки и домры своим фольклорным прототипам, благодаря чему был сохранен национальный колорит звучания струнно-щипковых инструментов, доступность их приобретения и простота освоения, коллективные формы музицирования, характерные для русского музыкального творчества — все эти признаки, в совокупности, стали системным фактором принятия народом реконструированных инструментов.

О подлинной массовости народно-инструментального музицирования свидетельствуют данные, приведенные критикой начала XX столетия: из двухсот тысяч ежегодно выпускавшихся в России балалаек и домр треть инструментов изготавливалась в Петербурге, где в 1898 году количество любителей игры на них доходило до 20 тысяч человек, причем значительная их часть объединялась в оркестровые коллективы [см.: 17, с. 104].

Благодаря грандиозной по своим масштабам деятельности В.В. Андреева и его сподвижников народно-инструментальное искусство стремительно развивалось не только в центральных, но и в провинциальных городах России. Об этом свидетельствует множество адресованных Андрееву писем с просьбой оказать помощь в деле организации оркестров народных инструментов. Такие письма приходили не только из городов и сел России, Украины и Белоруссии (Харькова, Киева, Минска, Самары, Петрозаводска, Калуги, Томска, Пензенской и Пермской губерний, других населенных пунктов), но и из-за рубежа — из тех стран и городов, где побывал «Великорусский оркестр».

Зарубежными гастролями был особенно насыщен период с 1908 по январь 1912 годов. Только в Англии коллектив оркестра гастролитовал пять раз, начиная с 1909 года. Уже после первых гастролей в этой стране образовалось пять русских народных оркестров (Лондонский, Клиффорт-Эссекский, Политехнический, Челтенгемский, Вест-Бромвичский) и семь Школ обучения игре на балалайках и домрах. Оркестры русских народных инструментов и подобные школы организовывались также в Германии и Франции.

В период с ноября 1910 по декабрь 1911 годов Великорусский оркестр дважды гастролировал в Северной Америке, выступив в 60-ти американских и канадских городах. С огромным интересом и восхищением жители городов североамериканского континента воспринимали игру на русских народных инструментах. Результатом этих гастролей стала организация в 1912 году Нью-Йоркским обществом воскресных школ, насчитывавшим 40 тысяч членов, курсов по подготовке учителей игре на балалайке и домре, введение массового обучения на этих инструментах в некоторых учебных заведениях.

Подводя итоги изложенному выше материалу о происхождении домры и балалайки, их традиционном фольклорном функционировании в русском быту, о влиянии отечественной художественной культуры второй половины XIX — начала XX веков на становление народно-инструментального искусства, о создании «Великорусского оркестра» как фундаментальной основе развития академического направления в исполнительстве на народных инструментах, можно сделать следующие *выводы*:

1. Происхождение традиционных национальных инструментов и их названий, развитие народно-инструментального исполнительства обусловлено особенностями исторического пути развития российского общества, становления отечественных светских и религиозных культурных традиций, истоки которых берут начало со времен языческой Руси, первых этапов создания древнерусского государства.

2. Исполнительство на домре и балалайке в России в доандреевское время носило исключительно фольклорный характер и развивалось в русле бесписьменной традиции народного музыкально-поэтического творчества. В течение длительного времени (XI–XVII века) носителями народно-инструментального фольклора были скоморохи — музыканты-любители и профессионалы. Среди использовавшихся ими инструментов наиболее распространенной была домра. Скоморошеское фольклорное искусство вплоть до его искоренения в середине XVII века репрезентировало национально-самобытную светскую музыкальную культуру.

3. В период XVIII–XIX веков, наряду с традиционным фольклорным исполнительством, появились первые попытки использования балалайки профессиональными музыкантами академического направления. На волне роста славянофильских воззрений начала XIX века в России усилился общественный интерес к духовным истокам, к русскому народному творчеству, что стало одним из главных факторов, благотворно сказавшихся на дальнейшей судьбе русской народной песни и отечественного инструментального исполнительства.

4. В атмосфере демократизации российского общества в конце XIX — начале XX веков в русле интенсивного развития всех сторон духовной жизни все большее внимание видных деятелей русской культуры привлекают художественное самовыражение народа, эстетика народной песни и народно-инструментальной музыки. Складываются, таким образом, объективные предпосылки для создания новых (в частности, оркестровых) форм музицирования и музыкального творчества.

5. Идеи выдающегося деятеля русской музыкальной культуры В.В. Андреева о возможности возрождения русских народных инструментов путем их реконструирования, впечатляющие результаты их последовательного и поэтапного осуществления, воплотившиеся в создании Великорусского оркестра, стали мощным истоком развития данного вида искусства на всей территории России.

Основные вопросы по содержанию раздела.

Василий Васильевич Андреев: творческий путь и рождение идеи усовершенствования конструкции балалайки. Начало педагогической деятельности, создание «Кружка любителей игры на балалайках». Зарубежные поездки коллектива В.В. Андреева и их значение для популяризации народно-инструментального искусства в России. Армейские курсы игры на балалайке и их роль в осуществлении идей В.В. Андреева о музыкально-просветительской миссии народно-инструментального искусства. Роль Н.П. Фомина в становлении народно-оркестрового исполнительства письменной традиции. Реконструкция домры и создание ее тесситурных разновидностей. Завершающий этап формирования состава «Великорусского оркестра». Концертно-гастрольная деятельность «Великорусского оркестра» как фундаментальная основа популяризации жанра и развития академического направления в исполнительстве на народных инструментах. Этапы процесса осуществления идеи реконструкции русских народных инструментов, ее воплощения в кон-

цертной практике «Кружка любителей игры на балалайках» и последующей полной реализации в деятельности «Великорусского оркестра».

ГЛАВА ВТОРАЯ

СТАНОВЛЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ В САМАРСКОЙ ОБЛАСТИ

В предшествующей главе был представлен обзор основных направлений становления народно-инструментального искусства в контексте исторического развития России и формирования русских культурных традиций. При этом был охвачен период от языческой разноплеменной Руси и создания первого государственного объединения Киевской Руси до конца XIX — начала XX веков, когда сформировались предпосылки для развития исполнительства на русских народных инструментах в новой академической традиции. Поэтапно рассмотрен процесс реализации грандиозной идеи В.В. Андреева о реконструкции народных инструментов балалайки и домры, создания оркестра народных инструментов.

Обратимся далее к региону Среднего Поволжья в плане изучения особенностей претворения в жизнь идей просветительства и возрождения национальной культуры, пробуждения интереса к исполнительству на русских народных инструментах, обусловленных состоянием некоторых важных сторон общественной жизни в сфере экономики, культуры и музыкального искусства.

Рассмотрим также характерные черты творческой и организаторской деятельности видных музыкантов-народников Поволжья — продолжателей дела В.В. Андреева, внесших значительный вклад в развитие народно-инструментального искусства в новых экономических и социально-политических условиях после 1917 года. Специально проанализируем творческий вклад Александра Ивановича Алло, которого следует считать основателем домрово-балалаечного искусства Самары.

1. Тенденции возрождения национальной культуры и музыкальное просветительство как стимул развития исполнительства на народных инструментах

В период с конца XIX века до 1917 года в экономической и духовной сферах жизни Поволжья происходят существенные прогрессивные изменения, связанные с развитием промышленности, укрупнением городских поселений, с процессами проникновения из столичных городов в провинцию передовых общественно-политических, художественно-эстетических взглядов, идей просвещения и возрождения национальной культуры. Появляются вполне реальные предпосылки развития народного песенного и инструментального творчества в новых социально-экономических и культурных условиях на более высоком музыкально-исполнительском уровне. К тому же, этому способствовало начало развития музыкального образования как в частных музыкальных классах, на первых порах, так и в губернских общедоступных учебных заведениях, где функционировали студенческие коллективы хорового пения, духовые оркестры. Именно в этот период зарождалось исполнительство на народных инструментах письменной традиции.

В регионе Средней Волги мощным трамплином для создания таких условий стало образование в 1851 году новой губернии с центром в г. Самаре¹⁷.

Возглавлять губернию и город стали губернаторы. Появился герб Самарской губернии. В столице губернии проживало на тот период 15 тысяч человек. В процессе становления губернии были созданы и органы общественного управления, которые принимали участие в делах Самары и уездных городов. Возглавлял

¹⁷ В Самарскую губернию вошли семь левобережных уездов: Самарский и Ставропольский, перешедших от Симбирской губернии; Бугульминский, Бугурусланский и Бузулукский – из состава Оренбургской губернии; Николаевский и Новоузенский, ранее входивших в Саратовскую губернию.

эту работу городской голова, курировавший все отрасли хозяйственной и культурной жизни региона.

Процесс политического и экономического укрепления вновь созданной губернии положительно отразился на духовной сфере, на развитии традиционных культурных и музыкальных ценностей многонационального сообщества. Представители самых различных национальностей и конфессий составляли к концу XIX столетия население Самарской губернии.

Сохранились итоги переписи 1900 года, согласно которым «в Самарской губернии великороссы и малороссы составляли 67,7%, мордва — 9,8%, татары — 8,8%, немцы — 8%». В Самаре официально значилось 91 672 жителей. Сопоставляя сведения переписи 1900 года с данными на период образования губернии (1851 г.), мы видим, что только население центрального губернского города Самары за 39 лет увеличилось с 15 до более чем 91 тысячи человек, то есть примерно в четыре раза, что не могло не повлиять на социальную сферу и культурную жизнь горожан.

Наряду с особенностями этнического многообразия жителей Самарской губернии, интересным представляется социальный состав Самары в начале 1900-х годов: «дворян — 3 008 человек, мещан — 45 548 человек, крестьян — 31 192 человека, военных — 7 226 человек, иностранных подданных — 245 человек» [см.: 68].

Из приведенных социологических показателей видно, что значительную часть населения к началу XX века составляли дворяне, промышленники, духовенство, военные, чье положение всегда предполагало высокий образовательный уровень. «Именно дворянство являлось средоточием самарской культуры. Верхушку общества составляли образованные чиновники и дипломированная интеллигенция. Многочисленное и богатое купечество стояло на социальной лестнице ступенькой ниже и существовало достаточно обособленно. Особое положение занимала творческая интеллигенция, которая в обычной жизни вращалась в мещанской среде, а по праздникам принималась в лучших домах города» [там же].

Отмечая активный рост образовательного и культурного уровня населения, формирование социальной группы творческой интеллигенции в Самаре, необходимо прояснить и некоторые экономические факторы, ставшие основой для данных преобразований.

К началу XX столетия Самарская губерния стала одним из самых больших, необычайно быстро разраставшихся торговых центров на Волге. Основным направлением в экономике Самарского региона в конце XIX — начале XX столетий была торговля пшеницей. Самару сравнивали с американским городом, называя «Русским Чикаго», благодаря гигантским мельницам, многочисленным заводам, амбарам. В Самаре насчитывалось 375 торговых лавок, губерния была лидером по количеству собираемой пшеницы в Российской империи.

Бурно развивавшееся в указанный период речное пароходство способствовало проникновению культурных и художественных ценностей в города Поволжья. Росли частные речные пароходные компании, на Волге работали несколько тысяч грузовых и пассажирских пароходов¹⁸.

Самару посещало огромное количество путешественников, среди которых, к примеру, в 1859 году был и французский писатель Александр Дюма. Описание Самары он оставил в книге «От Парижа до Астрахани», изданной в 1859 году.

Колоссальные преобразования в области экономики, культуры и искусства Самарского региона на рубеже XIX–XX столетий стали возможны благодаря эффективному руководству губернией. Одним из самых видных самарских деятелей данного времени был городской голова Петр Васильевич Алабин. Период его правления с 1884 по 1891 годы стал переломным не только в экономической сфере, в благоустройстве Самары и уездных городов губернии, но и в области духовной жизни населения, развития науки, просвещения и культуры. Различные источники характеризуют его как личность истинно разностороннюю, талантливую. В равной мере Алабина можно назвать писателем, ботаником, археологом, этно-

¹⁸ Первый пароход «Волга» прибыл в Самару в 1846 году.

графом, краеведом, библиографом, музейным работником, организатором и учредителем школ¹⁹.

П.В. Алабин сосредоточил хозяйственные усилия на строительстве в Самаре бесплатного для жителей водопровода, введенного в эксплуатацию в 1887 г. Огромную лепту он внёс в развитие духовной жизни населения губернии. Значительные заслуги Алабина отмечены в строительстве уникального «теремка» — каменного здания драматического театра, а также в возведении в Самаре монументального кафедрального соборного храма во имя Христа Спасителя.

Говоря о духовности, следует отметить возросшую религиозность населения Самары. В 1901 году в губернии функционировали 891 церковь, 7 мужских и 10 женских монастырей. Помимо православных, открывались культовые центры и других конфессий: в 1906 г был построен польский католический костел; в 1865–1875 годах на деньги русского купца первой гильдии Е.Н. Аннаева была построена Немецкая лютеранская кирха Святого Георга; 12 августа 1908 г. была открылась синагога, вмещавшая тысячу человек, считавшаяся одной из десяти лучших синагог мира; первая мечеть была построена в 1856 г., вторая — в 1912 г.

Самым крупным культовым сооружением в Самарской губернии стал Кафедральный собор, в строительстве которого принимал участие император Александр II. Со своими сыновьями Александром (ставшим позже императором Александром III) и Великим князем Владимиром Александр II специально приезжал в Самару после очередного покушения на его жизнь, чтобы заложить краеугольный камень в строительство собора. Это великолепное сооружение располагалось на Кафедральной площади (ныне площадь Куйбышева). Его строительство было за-

¹⁹ Немало пожертвований сделано Алабиным в фонд Самарского музея: книги, монеты польские, византийские, восточные и русские, которые легли в основу нумизматической коллекции, археологические находки, картины и рисунки. Значительный интерес представляла собранная П.В. Алабиным коллекция медалей и жетонов. Также охотно он дарил книги в фонд Александровской публичной библиотеки. Все это он делал безвозмездно, осуществляя на практике высокие принципы благотворительности, всячески поддерживая ростки культурной жизни Самары.

вершено в 1866–1894 годах. Собор вмещал около 2 500 прихожан. В 1935 году по воле советских властей он был разрушен.

В светской жизни Поволжья того времени также наблюдались положительные тенденции в развитии образования, культуры и искусства. К началу XX столетия функционировало огромное количество школ, гимназий, училищ и частных учебных заведений. Значительную прослойку интеллигенции стали представлять учителя местных школ и гимназий. Появились несколько типографий и газет. Первая газета «Самарские губернские ведомости» была издана в связи с созданием в 1851 году Самарской губернии. До 1917 года в разное время выходило более 10 наименований газет. В конце XIX — начале XX столетий сформировалась группа «Свободных художников» — деятелей театрального и музыкального искусства. Академическое музыкальное искусство становилось неперенным атрибутом светской жизни Самары.

На волне подъема духовной и светской жизни активно развивалась музыкальная культура. Данный процесс был неразрывно связан с общими, необычайно плодотворными, тенденциями просвещения и возрождения самобытной русской культуры. Интенсивный расцвет культурной сферы в Поволжье стал возможным благодаря развитию экономики, расширению городских поселений, появлению значительного слоя интеллигенции с демократическими взглядами, представителей которой интересовала общественная мысль, литература и искусство.

Музыкальная культура региона представляла собой сложную картину взаимосвязи местных музыкальных традиций и все активнее проникавших сюда общероссийских достижений в области композиторского творчества и академического исполнительского искусства.

Традиционную народную культуру составляли этнические, конфессиональные и бытовые музыкальные жанры. Музыка населяющих Поволжье народов сохраняла национальное своеобразие в основных своих чертах, однако, состав используемого в фольклорном музицировании инструментария изменялся в соответствии с общероссийскими тенденциями. Игра на народных инструментах, таким образом, отражала исключительно фольклорно-этническую линию музицирования.

Говоря о районах наибольшего распространения балалайки на основе изучения песенного материала, включающего в себя тексты, в которых упоминается балалайка, А.С. Фаминцын среди преимущественно северных и восточных губерний упоминает и Самарский регион. «В Самарской губернии, — пишет он, — балалайка была в употреблении до середины нашего столетия: под звук ее плясала молодежь по деревням. Но уже в 50-х годах ее почти вытеснила гармоника» [53, с. 378–379].

Профессиональная музыка академических форм — оперная, симфоническая, камерная, хоровая — занимала в культурной сфере региона вполне устойчивое место.

О влиянии просветительских идей на развитие музыкальной жизни Поволжья можно судить по уровню общественной жизни молодого губернского города Самары. Состояние сферы культуры Самары дореволюционного периода отражено во многих газетных статьях того времени. Огромную лепту в освещение на страницах периодической печати событий театрального и музыкального искусства внес Игнатий Давидович Гинзбург.

Свою деятельность в качестве рецензента он начал в 1886 году, будучи известным музыкантом-просветителем²⁰. Благодаря статьям И. Гинзбурга и других музыкантов того времени можно проследить основные вехи в становлении академической музыкальной культуры Самары. Так являясь музыкальным обозревателем «Самарской газеты», в одном из её номеров И. Гинзбург подводит итоги пребывания в городе «Товарищества оперных артистов», освещая под рубрикой «Театр» репертуар этого коллектива и выражая заботу о приобщении к оперному искусству: «Благодаря товариществу оперных артистов многие из Самарцев, не имеющих возможности ознакомиться с операми в столицах, имеют возможность

²⁰ Сам Игнатий Давидович продолжительное время руководил хорами и оркестрами городских учебных заведений, выступал как пианист, его сочинения исполнял оркестр самарского городского театра, их включала в свою программу капелла Д.А. Славянского, популярного в России певца и руководителя хорового ансамбля.

слышать в Самаре, при сравнительно небольших издержках, оперы разных типов и направлений» [12].

Приобщению жителей Самары к шедеврам музыкального и театрального искусства способствовала бурно развивавшаяся в России сфера антрепренерской деятельности. Одним из выдающихся антрепренеров конца XIX столетия считается П.М. Медведев. Будучи одаренным актером, почти три десятилетия, начиная с 60-х годов, он пропагандировал театральное искусство в провинциальных волжских городах – Саратове, Нижнем Новгороде Астрахани. «Особенно тесно имя Медведева связано с Казанью, одним из главных центров театральной провинции» [25, с. 418].

О подъеме музыкальной жизни Самары конца XIX века свидетельствует открытие 1 октября 1882 г. «Общества любителей музыкального и драматического искусства». На протяжении многих лет деятельность Общества играла большую роль в приобщении жителей Самары к профессиональной академической музыке. К наиболее ярким мероприятиям, отражавшим работу в этом направлении, безусловно, следует отнести музыкальные вечера, которые регулярно устраивались членами Общества. Известный самарский музыковед Е.М. Цветова в книге «Возрожденный «Олимп», описывая деятельность музыкального комитета Общества, отмечала: «По уровню музыкальной подготовки музыкальный отдел становился год от года сильнее, и многих его членов весьма условно можно назвать любителями. Так, например, певец М. Мельников был учеником известного оперного артиста Камилло Эверарди, воспитавшего целую плеяду выдающихся русских певцов, пианистка М.Н. Берг окончила Московскую консерваторию, А.А. Борисяк учился у знаменитого пианиста, педагога профессора Московской консерватории Клиндворта» [56, с. 11].

На вечерах, организованных музыкальным комитетом, звучали симфонии Бетховена, музыка Листа, Чайковского, Венявского, других русских и зарубежных композиторов-классиков. В каждом концертном сезоне силами самарских музыкантов проводились камерные и симфонические концерты просветительского характера. Одна из реклам 1891 года гласила, что в концерте принимал участие «усилен-

ный состав симфонического оркестра — 30 человек» [цит. по: 56, с. 13]. Примечательна и обширная программа концерта. В двух отделениях звучали Увертюра «Фингалова пещера» и Концерт для фортепиано с оркестром Ф. Мендельсона; Концерт для фортепиано с оркестром Ф. Шопена; романсы и симфония П. Чайковского (в рекламе без указания опуса и названия); Вступление к опере Хованщина М. Мусоргского; Вальс-фантазия М. Глинки; вокальные сочинения композиторов А. Даргомыжского и Й. Раффа.

Некоторые из регулярно устраивавшихся Обществом литературно-музыкальных вечеров посещал А.М. Горький. Он оставил записи об одном из них: «...Вечер был и интересен и содержателен... Г-жа Гамберг и г-н Мюллер (пианистка и скрипач) — старые знакомцы публики и её любимцы — были, наверно, оглушены аплодисментами публики... Трижды бисировали гитаристов — бр. Курлиных, воистину прекрасно изучивших свои инструменты. Дуэт из «Пиковой дамы»... также вызвал дружные продолжительные аплодисменты... И, наконец, было два номера камерной музыки — один из квартетов Гайдна и аллегро из квартета Бетховена» [цит. по: 56, с. 15–16].

Одновременно с открытием в Самаре «Общества любителей музыкального и драматического искусства» началась активная деятельность по организации музыкального образования, которое до той поры представляло собой нестройную систему частной практики отдельных музыкантов-профессионалов. Так, в одном из первых объявлений в газете «Самарские губернские новости» за 1854 год сообщалось: «На днях прибыл в Самару фортепианист, желающий давать уроки на этом инструменте, играть на приглашенных вечерах, а также заниматься настройкою фортепиан и роялей» [40]. На страницах Самарских газет довольно часто появлялись объявления о частных уроках музыки. Скрипачка А.А. Щепанская, к примеру, поместив такого рода объявление, уточняет: «...бедные ученики с выдающимися способностями могут заниматься бесплатно» [56, с. 15].

Следует, однако, отметить, что, наряду с преподаванием путем частных уроков, «... предпринимались и первые попытки организовать занятия музыкой в различных учебных заведениях города и придать им определенную направленность»

[14, с. 44]. Так, в одном из номеров газеты «Губернские новости» за 1856 год в разделе частных объявлений говорилось об открытии учебного учреждения, где уделялось внимание обучению музыке: «С разрешения г. Министра народного просвещения в г. Самаре открыто частное учебное заведение. В нем будут преподаваться: Закон Божий, Русский, Французский и Немецкий языки, наука, музыка и рукоделие» [там же].

В 1882 году при обществе открылась музыкальная школа, в которую поступили заявления от 4-х человек по классу сольного пения, от 12-ти — по фортепиано, от 3-х — по скрипке. На бесплатное отделение хорового пения поступило 12 человек. Школа просуществовала два года. Возглавлял её и вел классы элементарной теории музыки, сольфеджио и хорового пения высокопрофессиональный музыкант Линёв. «Его рецензии на концерты гастролеров и сейчас читаются с интересом, потому что нередко такой концерт становился поводом для разговора о серьезных музыкальных проблемах и это способствовало музыкальному просвещению самарцев» [56, с. 14–15].

В 1888 году Линёв открыл новую музыкальную школу, где преподавал сам, а также пригласил пианистку Мальковскую, окончившую Московскую консерваторию с присвоением звания свободного художника, скрипача Мюллера, ученика выдающегося венгерского исполнителя и педагога Й. Иоахима, певца Мельникова, обучавшегося, как уже отмечалось, у Эверарди. Эта школа функционировала недолгое время. На смену ей в 1899 году Линёвым были открыты музыкальные курсы, состоявшие из шести классов.

Благодаря деятельности в Самаре «Общества любителей музыкального и драматического искусства» к музыке стала активно приобщаться учащаяся молодежь. Музыкале уделялось большое внимание в гимназиях, народных и фельдшерской школах, в технических училищах. В реальном училище, открытом в 1880 году, были созданы специальные классы для рисования и музыкальных занятий,

хоры, духовой оркестр, оркестр «симфонического типа». Дошедшие до нашего времени сведения говорят о высоком уровне музыкальных занятий²¹.

О широком демократичном характере проводимых в Самаре мероприятий свидетельствуют концерты, проходившие во время каникул в зале Коммерческого собрания. На этих музыкальных вечерах совместно выступали известные в Самаре любители и студенты, ученики общества, что способствовало созданию дружественной атмосферы среди поклонников музыки разных возрастов.

Среди тематических вечеров, организованных «Обществом любителей музыкального и драматического искусства», были вечера памяти Тургенева и Чайковского. Средства, собранные с одного из таких концертов, пошли «на составление капитала в память П.И. Чайковского для пособия музыкальным артистам и композиторам, а также на установку статуи усопшего композитора во вновь строящемся здании С.-Петербургской консерватории» [цит. по: 56, с. 16]²².

Музыкальные и литературные вечера просветительского характера проводились в самарских клубах, отличавшихся социальной принадлежностью. Наиболее уважаемым и фешенебельным считалось Благородное собрание. В концертном зале этого аристократического клуба было 220 мест в партере и 120 — на хорах. Наиболее демократичным считался Клуб канцеляристов, который посещали средние и мелкие чиновники. Коммерческий клуб был известен как место для проведения музыкальных вечеров и спектаклей, особенно в каникулярное время, ко-

²¹ В 1890 году во время своих гастролей посетил мужскую гимназию и реальное училище дирижер и пианист Войцех Главач. Большой музыкант, гастролировавший не только в России, но и во многих странах мира, он глубоко интересовался проблемами преподавания музыки в начальных и средних учебных заведениях. И о самарских учебных заведениях отзывался с большой похвалой [см. 56, с.12].

²² Один из многочисленных тематических вечеров был посвящен пятидесятилетнему юбилею творческой деятельности А. Рубинштейна. Сочинения композитора исполнялись мужским хором, оркестром, солистами балета. В «Самарской газете» сообщалось – «Живые картины будут из сюжетов, взятых А.Г. Рубинштейном для своих опер, а именно: Демон и Тамара (в двух отделениях), Нерон и пожар Рима, бой купца Калашникова и апофеоз» [цит. по: 56, с. 16].

гда в Самару съезжались студенты, обучавшиеся в институтах и университетах центральных городов России.

Приведенные примеры из жизни Самары конца XIX века позволяют говорить о довольно высоком уровне развития музыкально-просветительской деятельности в регионе. На основании этого можно сделать вывод о том, что благодаря выступлениям гастролирующих артистов, деятельности местных музыкантов-любителей и отчасти профессионалов, здесь сформировалась обширная аудитория слушателей — почитателей музыкального искусства академического направления. Данный период истории Самарской культуры характеризуется как время становления любительского начала в развитии музыкального искусства под влиянием идей просветительства и возрождения национального самосознания.

Новый этап в развитии музыкальной культуры Самарского региона связан, прежде всего, с открытием в Самаре отделения Императорского русского музыкального общества (осень 1900 г.). Открытию Самарского отделения ИРМО способствовала активная деятельность самарского губернатора А.С. Брянчанинова, занимавшего этот пост с 1891 по 1904 гг. «Будучи высокообразованным и культурным представителем Петербургской знати, прошедший военную и гражданскую службу в высоких чинах, Александр Семенович, не колеблясь, любезно согласился быть председателем Самарского ИРМО» [56, с. 40]. В те же годы появились и другие крупные культурные центры (Пушкинский народный дом на 735 мест (1903 г.), театр-цирк «Олимп» на 1100 мест (1907 г.).

Музыкальная жизнь Самары в музыкально-просветительском направлении становилась более интенсивной и плодотворной. Наряду с многочисленными, популярными в то время гастролирующими исполнителями, Самару посещали знаменитые артисты и музыканты, представлявшие элиту русского музыкального искусства.

Так, в сентябре 1909 г. в Самаре состоялся единственный концерт великого певца Федора Ивановича Шаляпина, ставшего уже широко известным в музыкальном мире. Об этом концерте на страницах газеты «Волжская коммуна» в 1963 году образно высказался в своих воспоминаниях Г.А. Шебуев, артист Куйбышев-

ского драмтеатра: «Попытка дать исчерпывающую характеристику его пению — это попытка простым карандашом передать буйные и контрастные краски тропического пейзажа» [57].

С ошеломляющим успехом в 1910, 1912 и 1914 годах в городах Поволжья, в том числе и в Самаре, проходили симфонические концерты известнейшего оркестра под руководством прославленного дирижера С.А. Кусевицкого. Гастролируя вместе с не менее известным и удивительно своеобразным композитором и пианистом А. Скрябиным, вызывавшим различные дискуссии среди творческой интеллигенции, Кусевицкий преследовал исключительно просветительские идеи. Его концерты и сегодня восхищают уровнем организации: художественное оформление печатных программ известного художника М.В. Добужинского; в программках были помещены портреты композиторов и исполнителей с биографиями; предлагался тематический разбор с нотными примерами из произведений программы концерта. Кроме того, в фойе продавались недорогие «карманные» партитуры.

В организации и проведении концертов в провинциальных городах России Кусевицкий руководствовался, прежде всего, идеей об огромной созидательной силе музыки, способной преобразовать мир через духовное воздействие на человека.

Концерты великих музыкантов оставляли у жителей Поволжья неизгладимые впечатления, формируя общественное сознание в вопросах развития музыкального искусства. Один из многочисленных отзывов в прессе о концертах симфонического оркестра С.А. Кусевицкого свидетельствовал: «Если после трех концертов мы не сделали сразу истинными знатоками и ценителями серьезной музыки, то тем не менее симфонические вечера уже принесли большую пользу: во-первых, они доказали возможность их, затем они возбудили к себе интерес среди лиц, не слышавших до сих пор такой музыки, и, наконец, всем посетителям доставили великое духовное наслаждение» [39].

С открытием Самарского отделения Императорского русского музыкального общества появилась возможность продолжить на новом, более высоком организа-

ционном и профессиональном, уровне развитие в Самаре системы музыкального образования. При Самарском отделении ИРМО в 1902 году открылись музыкальные классы, преобразованные впоследствии в музыкальное училище. Торжественное мероприятие по этому случаю состоялось 18 сентября. Эта дата положена в основу точки отсчета в функционировании ныне существующего Самарского музыкального училища имени Д.Г. Шаталова.

Занятия в музыкальных классах начались 19 сентября 1902 г. Принимали на обучение в специальные классы фортепиано, скрипки, сольного пения, ансамбля, теории музыки. Первый набор составляли 40 учащихся²³. Музыкальные классы при отделении ИРМО со временем стали центром музыкальной жизни Самары.

В 1909 году была создана другая организация, ставившая своей целью просвещение народа во всех областях науки и культуры — Самарское общество народных университетов (СОНУ). При нем начала работать музыкальная секция, где также велись музыкальные занятия.

В 1915 году секция была преобразована в Народную консерваторию, главной целью которой стала музыкально-просветительская деятельность. В учебных планах были предусмотрены хоровые классы, изучение русской народной музыки, церковное пение.

Народной консерватории, согласно тексту устава, вменялись обязанности по устройству работы музеев и библиотек, организации различных вечеров и концертов, народных праздников, постановок оперных спектаклей. Кроме того, консерватория вела издательскую деятельность, выпуская различные брошюры по вопросам

²³Возглавил музыкальные классы Екоб Яковлевич Карклиныш, закончивший Петербургскую консерваторию по классу пения у С.И. Габеля и теории композиции у Н.А. Римского-Корсакова. Среди первых преподавателей был ставший впоследствии выдающимся скрипачом Михаил Эрденко, только что окончивший Московскую консерваторию по классу скрипки у И.В. Гржимали. По классу скрипки вел также занятия уже известный в музыкальных кругах как исполнитель и педагог Ф.Ф. Мюллер. С 1909 года начинается плодотворная исполнительская и педагогическая деятельность пианистки Анны Фёдоровны Лаговской, окончившей Петербургскую консерваторию со званием свободного художника, педагогов А.А. Розановой, С.А. Малоземовой и М.Н. Бариновой.

музыкального искусства и нотную литературу. Во время летних каникул устраивались курсы повышения квалификации учителей пения близлежащих школ, гимназий.

Среди различных концертных мероприятий выделялись тематические вечера, посвященные памяти композиторов М.И. Глинки, А.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского, 50-летию Петербургской консерватории. В концертных программах помещались тезисы лекций или вступительных слов.

Для полноценного исполнения академической музыки предпринимались шаги по созданию симфонического оркестра и хора. Хор достигал 38 человек, однако, с организацией оркестра было сложнее. В состав оркестра привлекались музыканты из военного и театрального оркестров, но даже при таких условиях партии недостающих инструментов исполнялись либо на фортепиано, либо на фисгармонии.

С началом первой мировой войны музыкальная секция СОНУ и Народная консерватория не прекратили своей деятельности. Примечательной в этой связи представляется сохранившаяся запись протокола собрания членов секции, состоявшегося 18 сентября 1914 г., где в качестве основания для продолжения деятельности выдвигалось:

«1. Война не должна заглушать голоса в пользу образования народа, а музыка в этих областях имеет свое лицо.

2. Бедствия войны еще более развивают деятельность благотворительных обществ» [цит. по: 56, с. 33].

К одному из наиболее ярких событий музыкальной жизни, связанных с деятельностью Народной консерватории, следует отнести состоявшийся в 1915 году концерт профессора Московской консерватории пианистки В.И. Скрябиной, первой жены А. Скрябина, ученицы Сафонова. Скрябина, приехавшая в Самару по приглашению Народной консерватории, выступила с концертной программой в трех отделениях, исполнив 1-ю и 6-ю сонаты А. Скрябина, прелюдии, мазурки, этюды, экспромты, Сатаническую поэму, ноктюрны. «Незаурядным событием» назвали этот концерт в местной печати. В газетных статьях звучавшую на концерте

музыку А. Скрябина оценивали неоднозначно, в то же время, единодушно отмечали высокое исполнительское искусство пианистки. Один из рецензентов писал: «Вечер чистейших наслаждений, вечер триумфа великолепной пианистки и, наконец, вечер зарождавшихся споров» [цит. по: 56, с. 35].

Музыкальное училище при ИРМО и Народная консерватория, оставили глубокий след в развитии музыкальной культуры Самарской области на рубеже XIX–XX столетий.

Таким образом, музыкальную жизнь региона в описываемый период можно охарактеризовать как бурно развивавшуюся на основе появления все большего числа собственных профессиональных музыкантов и гастролей ведущих российских деятелей музыкального искусства по городам Волги, движимых идеей музыкального просвещения народа.

Именно с этим периодом связан начальный этап развития в Самаре исполнительства на струнно-щипковых народных инструментах академического направления.

К концу XIX столетия народные инструменты в Самаре функционировали, как уже отмечалось, в виде носителей исключительно фольклорно-этнической линии музыкальной культуры. В то же время, реализация передовых просветительских идей силами деятелей музыкального искусства путем приобщения широких слоев населения к творчеству отечественных композиторов, к классической европейской музыке послужила мощным стимулом для начала становления в Самаре домрово-балалаечного исполнительского искусства академического направления.

При изучении предпосылок возникновения и развития в Среднем Поволжье исполнительства на народных инструментах письменной традиции как вида художественной культурной деятельности, прежде всего, необходимо выявить общие с центральными областями России черты протекания данного процесса и различия, связанные с особенностями развития региона. Исходя из этого, рассмотрим наиболее характерные моменты общего и различного в сопоставлении

условий возникновения новой формы музицирования на народных инструментах в центральной части и на периферии российского общества.

Общей платформой, послужившей благодатной почвой для возникновения академизма в исполнительстве на народных инструментах и его невероятно успешного развития, как в центральной России, так и в провинциальных городах, послужили обстоятельства, связанные со многими политическими, экономическими и культурными факторами жизни Российского государства. Главные из них:

- общность истоков традиционной русской музыкальной культуры, в том числе инструментальной, берущей начало со времен Древней Руси;
- идентичность развития общественной мысли конца XIX столетия в области художественной культуры в целом и музыкального искусства, в частности;
- активизация процесса демократизации искусства, повлекшая за собой интенсивное развитие культурных взаимоотношений центральных городов и окраин России.

К особенностям процесса становления академического исполнительства в волжских городах следует отнести:

- демографические процессы, приведшие к формированию многонациональной структуры населения, что обусловлено миграционным движением, происходившим на протяжении столетий, начиная со времен расширения границ Российского государства и появления необходимости защиты его пределов;
- процессы ассимиляции народов, населявших прилегающие к Волге территории, в сфере культурных традиций, особенно ярко выразившиеся в народно-инструментальном исполнительстве, когда русские народные инструменты, например балалайка, гусли, успешно адаптировались в среде аутентичной культуры народов разных национальностей;
- наличие характерных для периферийных городов признаков отставания в сфере развития культурного потенциала по вполне объективным причинам, связанным с меньшим количеством проживавшего населения и с естественным отто-

кам прогрессивно мыслящих людей, в том числе и деятелей музыкального искусства, в центральные города и в столицу.

Рассмотрим характерные черты развития полиэтнической культуры на территории Средней Волги и связанные с этим особенности становления народно-инструментального искусства в Самаре.

Прежде всего, необходимо отметить, что своеобразие особенностей Самарского региона конца XIX века, связанных с проживанием в этой местности многонационального населения, наложило отпечаток на развитие традиционной художественной культуры, как русского, так и многочисленного местного (коренного) населения. В этой связи возникает вопрос о пропорциональности в соотношении проживавших в регионе народов по национальным признакам, и, следовательно, о соотношении функционировавших национальных культур. Ответом на данный вопрос может послужить определение преобладавшей части населения и, следовательно, о доминировавшем положении его музыкальной культуры в рассматриваемом историческом периоде. Согласно приведенным выше данным переписи населения Самарской губернии 1900 года, более 67 процентов проживавших на территории губернии составляли русские и украинцы (великороссы и малороссы). Эти данные подтверждают преобладающее положение славянской культуры в регионе.

Если рассуждать о распространении среди населения народных инструментов, то и здесь можно наблюдать соответствующую картину — преобладание русских народных инструментов среди многочисленного инструментария населяющих регион народов. Данное обстоятельство, наряду с отличиями условий развития народно-инструментального искусства, подтверждает и отмеченную выше общность с центральными областями России истоков народно-инструментальной культуры региона.

Что касается ассимиляции культурных традиций, то здесь необходимо отметить в качестве очевидного признака данного процесса адаптацию русских народных инструментов в многонациональных традиционных культурах. Для установления причинно-следственных связей этого явления обратимся к некото-

рым историческим фактам, интересующим нас с позиции демографии и миграционных процессов.

Начиная с XVI столетия, история Самарского региона насыщена бурными событиями, повлекшими за собой миграцию огромных масс людей, как местного происхождения, так и пришедших из центральных российских губерний. Примерно с того же времени в Среднее Поволжье начала проникать русская и отчасти украинская культура с характерным набором традиционных народных музыкальных инструментов²⁴.

Вся территория Самарской губернии еще в XVI веке была занята кочующими племенами, о чем повествуют исторические и литературные источники. После завоевания Казанского царства со второй половины XVI века русские поселенцы проникали на Среднюю Волгу более активно. Это было время развития музыкальной культуры с еще бытовавшими традициями скоморошеского искусства, отголоски которого долгое время существовали в среде беглых раскольников, крестьян, бежавших от помещичьего гнета, и прочих представителей низшего и отчасти среднего сословий, населявших Самарский регион.

Исторический период с середины XVII до середины XIX века характеризуется как время усиления российской государственности на всей территории Средней Волги, развития сельского хозяйства и промышленности, укрепления позиций путем построек крепостных сооружений и концентрации вокруг них русских поселений.

Широкомасштабный процесс колонизации нынешней Самарской губернии начался со второй половины XVIII столетия, особенно на юге, где «... в XVII веке только небольшими группами поселились беглые гулящие люди, постоянно враждующие с бродячими киргизами и татарами» [20].

²⁴ Первое упоминание о Самаре относится к 1357 году, когда святой Алексей, Митрополит Московский сделал здесь остановку на пути в Орду. Он предсказал, что здесь будет великий город. Упоминание о поселениях Самарской луки, в том числе пристани с «крепостцой со служилыми людьми» у места впадения реки Самары в Волгу в русских летописях приходится на 1361 г.

К концу XIX века в результате постепенного сближения и взаимовлияния культур происходило проникновение русских народных традиций в уклад жизни местного населения различных национальностей, что связано, с одной стороны, с обращением определенной части народов Поволжья в христианскую православную веру, с другой — с приобщением кочующих племен к оседлому образу жизни.

В русле данных процессов наблюдается активное внедрение игры на русских народных инструментах в музыкальную культуру различных национальностей. В первую очередь, осваивались такие инструменты, как гусли, балалайка, некоторые духовые. Русские народные инструменты входили в сферу досуга, проведения традиционных календарных праздников, различных обрядов и обычаев. В то же время, у многих народов сохранялись и свои традиционные музыкальные инструменты. Таким образом, на территории Средней Волги складывался комплекс народных инструментов, ставший отражением богатейшей палитры национальных культур, бытовавших в условиях взаимосвязи и взаимовлияния музыкальных традиций.

Многообразие инструментария, используемого в рассматриваемый период, подтверждается исследованиями В.И. Яковлева. В своей кандидатской диссертации «Традиционные музыкальные инструменты народов Среднего Поволжья (конца XIX — начала XX в.)» он отмечает: «...у разных поволжских народов нами выявлено более 100 наименований музыкальных инструментов» [60, с. 12]²⁵.

²⁵ Сложившийся «комплекс музыкального инструментария», обладал как общими чертами, связанными с длительными хозяйственными и культурными связями проживавших на этой территории народов, так и различиями, привнесенными тем или иным народом в силу своих этнических особенностей. Балалайка, к примеру, считавшаяся исконно русским инструментом, широко использовалась в проведении мордовских свадебных обрядов, в весенних праздничных обрядах у удмуртов, марийцев. Гармонику использовали все народы Поволжья, гусли — удмурты, марийцы, чуваша; волынку — удмурты, чуваша, мордва, марийцы; флейту-пана — чуваша; продольную флейту — марийцы, чуваша, татары и т. д.

Интересным явлением с позиции этноорганологии представляется феномен гармонии, привнесенной из-за рубежа и удивительным образом адаптировавшейся в культурной среде различных народов Поволжья и ставшей неотъемлемой частью музыкально-досуговой сферы россиян.

В башкирской национальной музыкальной культуре первые упоминания о применении в народных праздниках гармонии относятся к концу XIX века. «Региональное название инструмента самое различное: "русская" или "гармонь русского строя", тальянка (тальян-гармун), минорка (минёрка), "батская" ("Вятская") гармонь, "Бараксин" (гармони династии казанских мастеров Вараксиных), бирская тальянка (инструменты бирских мастеров) и так далее» [37].

Чуваши называли гармонь, появившуюся в обиходе многих народов Поволжья к концу XIX столетия, «хут купяс». «Название наиболее распространенного среди чувашей музыкального инструмента — скрипки (купяс) перешло в название также ставшей популярной гармоникой. А слово хут (бумага, картон) стало использоваться из-за складок мехов гармонии, которые изготавливались из картона» [13].

Наибольшее распространения в Поволжье получает саратовская гармоника, которая, будучи носителем русской инструментальной традиции, по выражению исследователя А.А. Михайловой, «... и у многих других народов данного региона предстает семантически ярким элементом национальной культуры» [32, с. 248]. Среди казанских татар саратовская гармоника получила название «тальян-гармун», среди астраханских татар — «саз», у калмыков — «икел», у народов коми — «саратовка гудок».

Таким образом, небезосновательность беспокойства ведущих деятелей музыкальной культуры о засилье гармонии в народной музыкальной культуре подтверждается и на периферии в условиях проникновения данного инструмента во многие национальные музыкальные традиции.

При изучении распространения народных инструментов нельзя обойти и бытовую сферу жизни населения Поволжья. В конце XIX века русские народные инструменты балалайка, гармонь, а также появившиеся (преимущественно в го-

родской среде благодаря бурному развитию промыслов и товарно-денежных отношений) гитара и мандолина, занимали все больше места в жизни волжан, становясь постоянным атрибутом досуга.

В концертной жизни исполнители на народных инструментах участвовали очень редко и лишь в качестве самородков-виртуозов, ловко владевших фольклорными исполнительскими приемами развлекательного, эксцентрического характера. Такие выступления нередко практиковались на арене цирка. Ансамбли гармонистов или гитаристов в сочетании с мандолиной, скрипкой можно было встретить в недорогих ресторанах, питейных заведениях, других общедоступных местах проведения досуга.

Резюмируя содержание настоящего раздела, отметим следующее:

1. В конце XIX — начале XX веков в Поволжском регионе благодаря выдающимся личностям — общественным деятелям и подвижникам искусства — формируется музыкальная культура, основанная на развивающихся в России демократических тенденциях в духовной сфере жизни общества. Закладывается фундамент системы музыкального образования, музыкально-просветительской деятельности, благодаря чему значительно расширяется круг эстетических интересов слушателей, почитателей музыкального искусства различных академических жанров, создаются условия для развития народно-инструментального искусства письменной традиции;

2. Народные музыкальные инструменты в рассмотренный период функционировали как носители фольклорной музыки. В то же время, создавалась определенная культурная почва и для внедрения в музыкальную жизнь Самары академического исполнительства на народных инструментах, поскольку необходимым условием развития данного направления, его составляющей компонентой, неразрывно связанной с исполнительским искусством в системе исполнения — художественное восприятие, является подготовленная слушательская аудитория.

Основные вопросы по содержанию раздела.

Образование Самарской губернии (1851г.), предпосылки развития народного песенного и инструментального творчества в новых социально-экономических и культурных усло-

виях второй половины XIX – начала XX столетий. Многонациональные и многоконфессиональные особенности, социальный состав населения Самары и экономическое развитие как основа для расцвета образования, культуры и искусства. Музыкальная культура Самары конца XIX – начала XX вв, освещение театрально-музыкальной жизни в местной периодической печати. Зарождение в Самаре музыкального образования, значение «Общества любителей музыкального и драматического искусства». Открытие в Самаре отделения Императорского русского музыкального общества (осень 1900 г.), активизация музыкальной жизни и просветительской деятельности. Открытие музыкальных классов при ИРМО (1902г.), ставших основой для создания музыкального училища. Создание СОНУ (Самарского общества народных университетов) и музыкальной секции, преобразованной в Народную консерваторию (1915) как стимул развития науки и культуры Самарской области. Народные инструменты на территории Средней Волги конца XIX – начала XX века в условиях полиэтнической культуры.

2. О влиянии концертной деятельности «Кружка любителей игры на балалайках» В.В. Андреева на процесс становления народно-инструментального исполнительства в российской провинции

Музыкально-просветительские идеи В.В. Андреева, основанные на приобщении народа к исполнительству на народных инструментах, стали важнейшим истоком становления народно-инструментального искусства письменной традиции на Средней Волге.

Идея создания коллектива народных инструментов академического направления зародилась в Самаре после проведения здесь в 1891 г. концертов «Кружка любителей игры на балалайках», руководимого В.В. Андреевым, состоявшихся во время гастрольной поездки по городам России. Оба концерта имели грандиозный успех и большой резонанс среди передовой самарской интеллигенции, послужив трамплином для возникновения мысли о создании подобного рода музыкального коллектива.

В истории музыкальной жизни Самары первыми концертами, в которых исполнители на народных музыкальных инструментах фактически выступали в жанре академического музыкального искусства, как уже сказано, стали концерты Ан-

дреевского «Кружка любителей игры на балалайках». Эти события культурной жизни города не остались незамеченными искушенной Самарской публикой. Вопреки ожиданиям большинства слушателей, в программе демонстрировалась не привычная игра самодеятельного, характерного для того времени исполнительского уровня игры на фольклорных балалайках, а музыкальная культура академического направления, представленная исполнителями на усовершенствованных хроматических балалайках в виде ярких образцов оркестровых обработок народных мелодий.

В преддверии выступления В.В. Андреева и его коллектива в «Самарской газете» за № 109 от 19 мая в рубрике «Театр и музыка» был опубликован анонс о концертах, предстоящих в летнем сезоне. Было скромно объявлено: «... и еще ожидается прибытие С.-Петербургского кружка артистов на балалайках под управлением В.В. Андреева при участии примадонны итальянской оперы Виктории Занетти, артиста С.-Петербургских театров, известного автора-рассказчика П.И. Вейнберга, певца-баритона из Брюсселя И. Бэллог и пианиста А.Ф. Тюрнера. О концертах этого кружка артистов было много похвальных отзывов в наших столичных газетах» [48].

А 22 мая на первой странице «Самарской газеты» было помещено объявление, в котором этот концерт был назван «чрезвычайным». Текст объявления гласил: «В городском театре в пятницу 24 мая дан будет Чрезвычайный концерт первого С.-Петербургского кружка артистов на балалайках под управлением В.В. Андреева» [33].

Успех концерта превзошел самые смелые предположения и ожидания самарской публики. Он был настолько ошеломляющим по воздействию на присутствовавших слушателей, что решено было через два дня выступление повторить.

День спустя после первого концерта в «Самарской газете» появилась обширная статья местного музыкального обозревателя и критика И.Д. Гинзбурга. Этот материал можно отнести к числу тех немногочисленных сохранившихся свидетельств о творчестве В.В. Андреева и его «Кружка», по которым можно судить о впечатлениях современников, причем с позиции не простого слушателя, а образованного музыканта, занимавшегося по роду своей деятельности театральной и музыкаль-

ной критикой. Подобные статьи, бесспорно, не только отражали, но и в определенной степени формировали общественное мнение относительно различных явлений в искусстве и художественной жизни Самары. Именно это обстоятельство определяет значимую ценность подобных публикаций для исследователей нашего времени.

Начиналась статья с мнения о реальной социокультурной сущности балалайки и ограниченности ее возможностей, что совпадало с бытовавшим в то время среди академических музыкантов суждением о том, что балалайка является инструментом простолюдинов и рассматривать ее как музыкальный инструмент в академическом смысле недопустимо. «Балалайка, — констатирует автор статьи, — русский национальный инструмент, бедный в мелодическом и в гармоническом отношении» [10].

Но уже в следующем предложении И. Гинзбург, говоря об игре В.В. Андреева на этом инструменте, не удержался от слов восхищения: «Не слышавши игры В. Андреева на балалайке, трудно представить себе что-нибудь хотя приблизительно подходящее под тот поразительный эффект, который получается при его игре на этом инструменте» [там же]. Далее автор статьи, уточняя и подкрепляя это впечатление, писал: «В его руках балалайка является инструментом звучным и дающим возможность воспроизводить целую массу элегантных эффектов, полных вкуса и изящества» [там же]. Не обойден вниманием и ансамбль игры всего «кружка балалаечников». По очень точному в профессиональном отношении замечанию автора, он «... дает множество совершенно неожиданных оттенков то в виде бравурных, постепенно усиливающихся полных аккордов, среди которых выделяется мелодия, то в виде постепенно затихающих, как бы удаляющихся звуков, то в виде отрывистого, торжественного бряцания и т.д.» [там же].

Не менее интересным и важным для нас представляется и то, что самарский музыкальный обозреватель обращает внимание не только на виртуозное искусство исполнителей, но и на тесситурные разновидности их инструментов. В общих чертах им описаны инструменты высокого, среднего и низкого регистров. По его мнению, «... разнообразие и полнота этих эффектов зависят не только от искусства ар-

тистов, но и от того, что балалайки Кружка Андреева представляют собою несколько разновидностей, дополняющих друг друга. Один вид балалайки — это обыкновенная балалайка, какие мы встречаем в народе, другие виды балалаек отличаются величиною и струнами. Среди балалаек есть маленькая с металлическими струнами, она дает звук, напоминающий мандолину, и играет высокие солирующие темы; затем есть балалайка среднего регистра, напоминающая альтовую партию, и, наконец, есть большие басовые балалайки с басовыми гитарными струнами» [10].

Далее автор анализирует и критически оценивает возможности ансамбля балалаек, делится собственным непосредственным впечатлением об исполнении тех или иных произведений, восхищается искусством аранжировки. В частности он пишет: «От такого собрания балалаек игра на них дает аккорды в полной тесной гармонии и величественные аккорды широкой гармонии. В игре национальных вещей ансамбль балалаек Кружка дает эффекты частью гитарные и мандолинные, частью оркестровые. В игре русских народных вещей, особенно плясок, слышится какой-то особенный, чисто национальный задор, вызывающий на пляску и песню. Аранжировка пьес на балалайке очень искусно составлена и особенно хорош поочередный переход главной мелодии от одной балалайки к другой, так что мелодия выделяется то в басы, то в среднем регистре, то в самом высоком» [там же].

Не оставлена без внимания и игра В.В. Андреева на пятиклапанной гармонике, признанная «...свободной от обычной гармоничной вульгарности» (там же). Завершается статья положительным отзывом о концерте в целом: «...Вообще, концерт доставил большое удовольствие публике, которая вызывала по нескольку раз и балалаечников, и баритона И. Бэллог. П.И. Вейнберг был вызываем без конца и любезно исполнил множество лишних номеров» [там же].

Если первый концерт в Самаре «Кружка любителей игры на балалайках» вызвал восхищение публики и отзыв в прессе с описанием впечатления о выступлении и некоторой, в самых общих чертах, характеристикой его инструментального состава, то второй концерт, состоявшийся 26 мая, послужил не только подтверждением

первого впечатления, но и стал объектом более пристального внимания со стороны местных любителей музыки и профессиональных музыкантов.

Статья упомянутого выше музыкального обозревателя, появившаяся в той же газете спустя несколько дней, представляла достаточно развернутую интерпретацию идей В.В. Андреева о возрождении исполнительства на русских народных инструментах. Она была посвящена одной из главных задач — популяризации игры на балалайке. Содержание статьи убеждает, во-первых, в том, что перед ее написанием автор самым тщательным образом ознакомился с конструктивными особенностями инструментов каждой из групп ансамбля, их строем и диапазоном. Во-вторых, размышления автора о доступности инструмента («дешевизна балалайки», «незатейливость строя») и подробное описание каждого инструмента, вплоть до деталей процесса его усовершенствования, наводят на мысль о том, что И. Гинзбург, вполне вероятно, имел личную встречу и, возможно, длительную, основательную беседу с В.В. Андреевым.

В самом начале статьи, исходя из содержания афиши, автор статьи писал: «...В. Андреев поставляет себе задачей популяризировать балалайку и поднять ее значение как музыкального инструмента» [11]. Далее говорится о дешевизне и простоте конструкции балалайки, приоткрываются некоторые подробности усовершенствования инструмента: «Хотя сущность балалайки Андреева сходна с обыкновенною народной балалайкой, но он ее значительно усовершенствовал, изменил направление и длину грифа, разделил его на лады и дал балалайке различные величины» [там же].

Таким образом, обозреватель Гинзбург выявил два главных принципа, положенных Андреевым в основу народно-инструментального оркестрового исполнительства академической традиции — хроматизацию звукоряда и создание тесситурных разновидностей инструмента.

Подробное описание каждого инструмента андреевского оркестра с указанием названия и строя имело целью не только удовлетворить любопытство читателей, но и, в известной мере, стимулировать мысль об организации подобного ансамбля балалаечников в Самаре. Приведем полностью соответствующий фрагмент статьи:

«По системе В. Андреева полный состав балалаечного ансамбля должен иметь пять партий, а именно: 1) прима, которая настраивается так, что в ней две к ряду струны настраиваются в унисон на *la* скрипичное, а третья струна настраивается на *mi*; 2) пикколя, настраивается следующим образом: ее низшая по звуку струна совпадает в унисон со скрипичною квинтою *mi*, следующая струна есть *la* октавой выше *la* балалайки примы и третья струна есть *mi* октавой выше скрипичной квинты *mi*...» [11].

Любопытными представляются и следующие пояснения Гинзбурга о количественном составе оркестровых групп: «Кружок балалаечников Андреева имеет две примы, одну пикколю, два альты, один бас, один контрабас. При полном составе этого кружка бывает по две балалайки каждой партии» [там же]. Два последних предложения из приведенного фрагмента статьи вполне можно воспринимать в качестве методических рекомендаций к созданию ансамбля, подобного Андреевскому.

В статье, посвященной второму концерту, в еще большей степени анализируются художественные достоинства «Кружка», его технические и музыкально-выразительные возможности. «Концерт 26 мая, — писал И. Гинзбург, — был по исполнению удачнее предыдущего концерта. Эффекты диминуэндо и крещендо, и, особенно, эффекты замолчания замечательно хорошо удавались; целая масса неуловимых оттенков приятно ласкала ухо и приводила публику в неопикуемый восторг. Сам В. Андреев в соло на балалайке удивляет механизмом своей игры, полной артистичности и поражающей выразительности с теми приемами, которые придают балалайке значение инструмента, на котором можно выразить очень многое в области музыкальной поэзии, кажущееся, по-видимому, недоступным на таком необширном по диапазону инструменте» [там же].

В конце статьи явно прослеживается заинтересованность автора в создании подобного ансамбля русских народных инструментов в Самаре. С некоторой досадой он отмечает: «Если бы концерт кружка Андреева был дан в Самаре зимою, то публики в концерте было бы гораздо больше, а, следовательно, и цели Андреева относительно распространения игры на балалайке были бы в гораздо большей

степени достигнуты» [11]. Но главным резюме данной статьи стало то, что ее автор очень точно обозначил в заключительных предложениях:

«Впрочем, и теперь не бесследно прошло впечатление от чудной игры кружка балалаечников, так как в Самаре уже явилась мысль составить кружок любителей балалаечной игры. Эта мысль особенно проявилась среди реалистов». И как бы поддерживая мысль о создании кружка балалаечников в Самаре, И. Гинзбург оповещает самарцев о том, что «Г-н Андреев намерен в скором времени издать школу игры на балалайке» [там же].

Таким образом, искусство В.В. Андреева и его «Кружка любителей игры на балалайках» благодаря концертным гастролям по провинциальным городам России стало приобретать все большее количество почитателей, ширилась популярность коллектива, формировался новый взгляд на традиционную русскую балалайку.

Точкой отсчета, моментом появления идеи создания в регионе Средней Волги коллективов, подобных Андреевскому «Кружку любителей игры на балалайках», следует считать концерты «Кружка» В.В. Андреева, проведенные во время гастролей в 1891 году.

К первым практическим шагам по созданию в Самаре оркестра народных инструментов следует отнести деятельность слесаря М.Д. Пенькова по организации в 1902 году коллектива балалаечников из числа рабочих железнодорожного депо. Этой идеей он проникся после того, как услышал в 1891 году игру «Кружка» Андреева, присутствуя на вышеописанных концертах. И только через 11 лет после этих событий музыкальной жизни Самары ему удалось создать свой коллектив.

Мысль о создании оркестра, подобного Андреевскому, находилась все это время, условно говоря, в стадии вызревания. В то время народные инструменты активно использовались лишь как носители музыкального фольклора, в бытовой и досуговой сферах, в программах цирковых представлений и различных театрализованных концертов, поскольку, как и в центральных городах России, в Самаре была мода на народные песни, изображение сцен крестьянской жизни.

Созданный М.Д. Пеньковым коллектив балалаечников в чем-то мог подражать Андреевскому кружку, но основывался он только на фольклорных принципах игры по слуху. Дальнейшая история творческого пути данного коллектива в документальных источниках не прослеживается, что может свидетельствовать о локальном его функционировании, может быть, в рамках железнодорожного ведомства.

Тем не менее, как станет ясно из дальнейшего, существует связующая нить между балалаечным ансамблем под руководством музыканта-любителя и деятельностью первого в Самаре профессионального балалаечника-виртуоза А.И. Алло. Именно М. Пенькова Алло в 1914 году пригласил в состав созданного им «Великорусского квартета» в качестве исполнителя на балалайке, но уже в новых условиях письменной традиции.

Подводя итог сказанному, можно сделать следующие *выводы*:

1. Концерты «Кружка любителей игры на балалайках» В.В. Андреева в Самаре и квалифицированное их освещение в местной прессе стали мощным толчком к возникновению у прогрессивных городских музыкантов и в среде музыкантов-любителей инициативы по организации оркестрового коллектива, состоящего из исполнителей на усовершенствованных русских народных инструментах.

2. Первый этап становления академического направления в исполнительстве на народных инструментах в Самаре, начиная с концертов «Кружка любителей игры на балалайках», характеризуется двумя стадиями развития — появлением и длительным вызреванием мысли о создании в Самаре подобного коллектива и первым опытом её реализации в 1902 году путем создания слесарем железнодорожного депо М.Д. Пеньковым ансамбля балалаечников.

3. Начальный этап развития в Самарской губернии народно-инструментального исполнительства письменной традиции можно назвать переходным от фольклорной музыкальной традиции к академической, так как первые народно-инструментальные составы, пытавшиеся достичь уровня академического исполнительства, носили любительский или полупрофессиональный характер фольклорного, по сути, направления.

4. Все последующие этапы становления и развития домрово-балалаечного искусство в Самаре также развивались под влиянием творческих достижений андреевского «Великорусского оркестра», основанного на базе «Кружка любителей игры на балалайках».

Основные вопросы по содержанию раздела.

Освещение в местной прессе первого концерта в Самаре «Кружка любителей игры на балалайках» В.В. Андреева обозревателем И. Гинзбургом. Второй концерт «Кружка любителей игры на балалайках» в Самаре, его значение для создания в Самаре подобных музыкальных коллективов. Зарождение идеи создания ансамбля балалаечников в Самаре, первые опыты коллективного музицирования на народных инструментах.

3. Самара – центр музыкальной и театральной жизни средневожского региона в довоенный период

Сложная общественно-политическая обстановка в предоктябрьские годы, события 1917 года лишь на некоторое время приостановили развитие отечественной музыкальной культуры. После изменения государственно-политического строя, в России наступил период развития культуры и искусства в условиях, когда руководство страны стремилось вовлечь широкие народные массы в процесс преобразования на всех направлениях жизни общества — политическом, экономическом и культурном, что диктовалось идеологическими установками в области формирования нового общественного сознания.

Стремление к коллективным формам организации общественной жизни способствовало активизации политической и организационной работы по охвату населения различными видами культурных занятий в свободное время. Как считают исследователи, «особую социальную значимость имели ансамблево-оркестровые формы музицирования, обусловленные значительно усилившейся активностью людей, их стремлением к коллективному проведению досуга, к коллективному обучению и творчеству» [см.: 18, с. 179].

Народные музыкальные инструменты, будучи атрибутом досуга рабоче-крестьянских слоев населения, стали исполнять роль мощного проводника идей

коллективизма. Создание повсеместно в России наиболее демократичных по своей сути, наряду с хоровым пением, народно-инструментальных коллективов художественной самодеятельности, стало престижным делом, всячески поддерживаемым властями под лозунгом «культура в массы».

Не оставались в стороне от новых социально-политических веяний, преобразований в сфере культуры и города Поволжья. Вскоре после провозглашения 26 октября 1917 г. советской власти в концертном зале «Олимп» в Самаре вновь оживилась музыкальная жизнь. Появилось новое название публичных концертных выступлений — концерт-митинг. Так, например, в газете «Волжское слово» от 10 ноября 1917 г. было напечатано объявление: «Театр “Олимп”. Грандиозный концерт-митинг под красным знаменем в пользу партии социалистов-революционеров. В программе музыка — скрипка, виолончель, два оркестра, пение сольное и хор...» [56, с. 36]. Содержанию концертов первых послереволюционных лет была свойственна чрезмерная политизация. Без музыки не обходилось ни одно важное событие города. Объявление в газете «Коммуна» от 9 мая 1919 г. оповещало самарцев: «Концерт-митинг. Участвуют артистические силы Пролеткульта и Политотдела Южной группы. Духовой оркестр исполняет революционные гимны» [там же].

Оживлению культуры в городе способствовали кардинальные структурные и управленческие преобразования в этой сфере, происходившие в течение первых послереволюционных десятилетий. В конце 1917 года, к примеру, Пушкинский народный дом, бывший до революции одним из главных очагов культуры города, был передан управлению железной дороги. Впоследствии он был переименован в «Клуб имени Революции 1905 года», так как именно в этом здании в 1905 году находился центр революционного движения Самары. Сохранились документы, говорящие о том, что в первое послеоктябрьское время в клубе были созданы культурно-просветительские комиссии, проводились чтения произведений Пушкина, Чернышевского, Добролюбова. Создавались первые кружки художественной самодеятельности: драматического искусства, духового оркестра, народных инструментов.

В ноябре 1918 г. в Самаре был организован Пролеткульт — добровольная культурно-просветительская и литературно-художественная организация, основной целью которой стало приобщение к искусству и литературе путем развития художественной самодеятельности широких масс трудящихся²⁶.

На общегородской конференции Пролеткульта, состоявшейся в феврале 1919 г., было принято решение о создании музыкальной секции. Ее возглавила Н.Н. Тарбеева-Васильева — пианистка, активный участник революционно-демократических преобразований в культуре. Ей вменялось в обязанность установление связей с представителями музыкального искусства Москвы. Деятельность музыкальной секции заметно активизировалась ко 2-й годовщине Октябрьской революции. В газете «Коммуна» от 7 августа 1919 г. было опубликовано постановление о мобилизации всех артистических сил «для советской пропаганды, для распределения их между городом и деревней и комплектования передвижных трупп и оркестра для деревни» [цит. по: 56, с. 37].

К концу октября 1919 г. были выявлены все артисты и музыканты города, причем как профессионалы, так и любители, их список был опубликован в газете. В течение только одного октября Н.Н. Тарбеевой-Васильевой удалось организовать проведение 33-х концертов, собрав музыкантов разных специальностей, буквально разыскивая их по адресам проживания.

В этот же период начали открываться музыкальные студии. На трубочном заводе (ныне завод им. Масленникова) функционировала музыкально-вокальная студия, при которой были открыты классы фортепиано, скрипки, виолончели. В студиях возникали трудности, связанные с нехваткой инструментов, проблемами набора учащихся. Принимались только дети рабочих или сами рабочие, члены «единственного союза фабрик и заводов или лица индустриально-физического труда» [цит. по: 56, с. 38].

²⁶ Пролеткульты в городах России активно функционировали с 1917 по 1932 годы, при всей положительной роли в приобщении к искусству, основным недостатком их деятельности следует считать чрезмерную идеологизацию и политизацию, отрицание достижений зарубежной культуры.

В процессе поиска оптимальных форм организации руководства культурным строительством музыкальная секция Пролеткульта периодически закрывалась и вновь открывалась. Затем был создан отдел искусств, который соединился с городским отделом народного образования (горотнаробразом), получив новое название — театрално-художественный подотдел горотнаробраза. Впоследствии он был преобразован в подотдел искусств при Самгуботнаробразе.

В деятельности подотдела искусств наблюдалось стремление к охвату политическим просвещением, активной пропагандой новой идеологии средствами культуры и искусства не только населения Самары, но и всех, самых дальних, уголков губернии. Многочисленные афиши проводимых отделом искусств в 1919 году концертных мероприятий свидетельствуют о стремлении привлечь население к занятиям в коллективах художественной самодеятельности и об активной музыкально-просветительской работе [см. приложение 1.1].

Примечательным явлением в музыкальной жизни Самары указанного периода стало создание в 1924 году Общества друзей музыки (ОДМ). Основной целью, отраженной в уставе, было «Развитие музыки на основе социальных и культурных интересов рабоче-крестьянских масс, пробуждение самодеятельности и творчества, выявления музыкальных способностей» [цит. по: 56, с. 50].

Вновь созданное общество сыграло значительную роль в музыкальном просветительстве среди населения города. Прежде всего, деятельность ОДМ положительно отразилась на организации концертов в городе. Однако эти концерты отличались особенностью, вытекавшей из идеологической платформы развития общества. Исходя из требований о всеобщем социальном равенстве, зрителям рекомендовалось либо аплодировать всем участникам концерта одинаково либо не аплодировать вообще. Атмосфера проведения таких концертов показана в статье газеты «Коммуна» за 26 января 1926 г.: «Что нового для Самары в этих концертах? Прежде всего — обстановка. Лектор делает вступление и сопровождает пояснением отдельные исполняемые вещи... Нет аплодисментов...Нет выделения участников...» [там же].

Музыкально-просветительские концерты проводились в школах и пользовались большой популярностью. Особенно успешным было их проведение в школе им. Л. Толстого, созданной на базе бывшего реального училища, где музыкальные традиции были основательно заложены еще в дореволюционные годы. Здесь выступали известные в городе музыканты. Учащиеся школы отличались высоким уровнем музыкальной подготовки, а некоторые выпускники становились профессиональными музыкантами.

В конце 20-х — начале 30-х годов музыкальная жизнь Самары была наполнена продолжавшимися преобразованиями структур управления культурой и музыкальным искусством. Отмечались и негативные явления под лозунгами «Музыка массам», «Театр для народа», «Классовая борьба на музыкальном фронте» и др., продиктованные охватившей страну «эпидемией» борьбы с внутренними классовыми врагами — представителями интеллигенции, сторонниками буржуазной идеологии.

Примером в этом отношении может служить ситуация, сложившаяся вокруг самого вместительного и престижного театрального здания, бывшего «Олимпа», названного театром им. К. Маркса. В этом здании до конца 20-х годов проводились концерты, ставились оперы и оперетты, цирковые представления. Но в 1928 году его отвели под кинотеатр. В одном из номеров местной газеты «Коммуна» за 12 декабря 1928 г. была помещена критическая статья под символическим названием «Театр для народа»: «Театр им. Карла Маркса — одно из поместительнейших зданий в городе — превращен в общедоступный кинотеатр. Как только зажигается свет, весь угол возле театра становится буквально непроходимым. Здесь сбиваются шапки с прохожих, толкаются, пытаются залезть в карман, сбивают с ног. Требуется особые героические усилия, чтобы пробраться в театр... Рядом с входом, в самом здании театра — “шашлычная” с определенной репутацией в городе. Совершенно неприступными становятся подступы к кассе и зрительному залу в воскресные дни... Но вот, наконец, вы в зале. Демонстрируется дырявый фильм небрежно, торопливо... Стыдно в центре города иметь такой театр и такую постановку дела» [цит. по: 56, с. 59].

1920-е годы стали сложным периодом и для музыкального училища, возглавлял которое в то непростое время С.О. Орлов. Так, в стремлении к коллективизму во всех сферах человеческой деятельности «... предлагалось заменить индивидуальные занятия, необходимые для обучения игре на музыкальных инструментах, групповыми. Несмотря на абсурдность этих требований, звучали они в духе времени» [6, с. 65].

В 1937 году было учреждено Управление зрелищных предприятий (УЗП). В ведении УЗП был городской театр и театр им. К. Маркса. Основной целью деятельности Управления была организация театральной жизни. В поисках решения назревших проблем обсуждались самые различные варианты: «создать единый трест театрального дела и объединить финансовые службы гортеатра, оперы и кино; один-два раза в сезон менять состав труппы — драмы, театра, оперы, цирка...» [56, с. 60]. В результате при обсуждении способов достижения определенности и стабильности в театральной сфере, бесконечного дискутирования по проблемам строительства театрального искусства была признана необходимость создания в Самаре своего постоянного оперного театра.

Определенное негативное влияние на развитие музыкальной культуры Самары оказывала общественная организация под названием Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ). Ее стремление подчинить музыку борьбе с буржуазной идеологией нанесло большой вред развитию музыкального искусства, деятельности по воспитанию эстетических вкусов населения. В Самаре следование отдельных деятелей культуры установкам РАПМа выглядело особо нелепо и вульгарно. Из многочисленных фактов такого отношения к музыкальному искусству, отраженных в средствах массовой информации, приведем лишь некоторые.

В 1929 году при обсуждении на совещании активистов статуса и назначения клубного учреждения одним из участников было сделано следующее заявление: «Чем должен быть рабочий клуб? Прежде всего, и, главным образом, политической трибуной... Сметы по культурной работе должны быть пересмотрены под лозунгом: меньше на художественную работу и максимум на обслуживание политиче-

ских и хозяйственных задач. Или клуб с политическим содержанием или совершенно не надо клуба» [там же].

С позиции «классовой борьбы» оценивались музыкальные события в городе. В подтверждение достаточно привести высказывание в прессе о концерте Д. Ойстраха и Ю. Брюшкова, в программе которого звучал Шопен: «тоскливое предчувствие польской революции, обуревавшее польскую аристократию накануне восстания 1830 года» [цит. по: 56, с. 60].

В эфире Самарского радио в рамках программы «радиотеатр» состоялся диспут, посвященный разоблачению «современничества» в Самаре. Разъяснялось это понятие и в музыке. «В чем сущность современничества в музыке? Это группировка, пропагандирующая идеи и творчество современной буржуазии. ОСМ (Общество современной музыки) через свою музыкальную область помогают определенным кругам спецов готовить реставрацию капитализма, распространять их взгляды, помогает через свою область попыткам толкать нас на капиталистический путь развития» [приводится по: 56, с. 61].

В рецензиях на концертные выступления также отражалась точка зрения и оценка с позиций классовой борьбы пролетариата. Автор одной из рецензий на концерт известной певицы, исполнительницы песен разных народов И. Яунзем пишет: «Бдительность сейчас — основной лозунг на теоретико-философском фронте. Пора перебросить этот лозунг и на фронт искусства». Затем автор рецензии характеризовал исполнение рядом стоявших в программе китайской народной «рваной и пёстрой» и японской «куплетной» песен. «У слушателя должно сложиться такое представление, что японские массы трудящихся, в отличие от китайских, благоденствуют под кустами сирени, в то время как рабочие и крестьяне Японии находятся в тисках экономического кризиса и нечеловеческой капиталистической эксплуатации...» [приводится по: 56, с. 61]. Не подлежит сомнению, что переброшенная в сферу искусства «бдительность» «прокатилась безжалостным катком по судьбам работников искусства» [там же].

В «Средневожской коммуне» от 21 ноября 1929 г. было напечатано одно из многочисленных мнений ярых сторонников бдительности о профсоюзе работ-

ников искусств, в котором все «либо исключенные из партии (после чистки), либо их друзья или растратчики или сыновья купцов, генералов или эсеры...» [там же].

Наблюдались выпады и в адрес преподавательского состава и учащихся музыкального техникума со стороны рьяных сторонников классовой борьбы. Выделялась группировка преподавателей из «бывших», а классовый состав учащихся был определен как антисоветский.

Продолжавшиеся в 30-х годах поиски новых организационных форм концертной жизни привели к упразднению Музыкального общества и Управления зрелищных предприятий (УЗП) и созданию Концертно-эстрадного бюро при Государственном объединении музыкально-эстрадно-цирковых предприятий (сокращенно КЭБ при ГОМЭЦ). Однако работа КЭБа также подвергалась критике. Организация концертной жизни в городе нуждалась в коренном пересмотре всей системы работы в этом направлении.

Несмотря на издержки в развитии музыкального искусства, связанные с политическими гонениями и критикой с позиции классового антагонизма, являющимися характерными для непростого периода развития общества после 1917 года, лозунг «Музыка — массам!» объективно все же вел к подъему музыкальной культуры Самарского региона.

Под этим лозунгом широко развернулась работа по реализации идеи развития художественной самодеятельности. Особо отметим, что, наряду с народно-инструментальным исполнением и благодаря активной деятельности ярких представителей этого вида коллективного музыкального творчества, в Самаре и ее окрестностях популярным в послеоктябрьский период стало хоровое искусство.

Одним из первых организаторов самодеятельных хоровых коллективов Самары был Ф.П. Вазерский, получивший образование по вокалу еще в дореволюционный период в Московской консерватории. Приехав в город в 1923 году, он сразу же приступил к созданию самодеятельных хоров. Организованный им при Пушкинском доме коллектив исполнял русские народные и революционные песни, хоровые произведения классиков, фрагменты из опер. За шесть лет существования (в 1929 году Ф.П. Вазерский вернулся в родной город Пензу) этот коллек-

тив имел в своем репертуаре огромное количество хоровых произведений. Концерты проводились в больших залах, на деревенских сценах, в открытом поле. Так, в программе большого отчетного концерта хора в театре им. К. Маркса исполнялась сцена «под Кромами» из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, которая несколько раз повторялась на бис.

За время пребывания в Самаре Вазерский был признан как певец-исполнитель, педагог музыкального техникума, руководитель большого хорового коллектива, при этом он выполнял и общественную работу, будучи членом правления Губернского профсоюза работников искусств (губрабиса).

К своему юбилейному концерту, состоявшемуся в январе 1928 г., посвященному 20-летию творческой деятельности, Ф.П. Вазерский подготовил силами самодеятельности оперу «Руслан и Людмила» с хором и оркестром. Профессионалы исполняли только партии Руслана и Гориславы.

Неотъемлемой частью программ всех общегородских мероприятий Самары был духовой оркестр. В этой сфере музыкального исполнительства прославился Я.И. Голубев, руководивший красногвардейским оркестром. Многие годы он занимался с любительским оркестром Клуба совторговли, был капельмейстером Самарского гарнизона. В 1934 году Я.И. Голубев создал детский духовой оркестр, состоявший из 12 фанфаристов и 60 оркестрантов. Этим оркестром открывались все демонстрации в городе. Самодеятельные коллективы Я.И. Голубева всегда завоевывали первые места на различных смотрах, городских, краевых олимпиадах.

Другим энтузиастом развития духовой музыки был А.В. Кадлец. Разносторонний музыкант, выпускник Пражской, затем Петербургской консерватории, в которой он занимался по классу скрипки у Л. Ауэра, бывший солист оркестра Мариинского театра, автор скрипичной школы, дирижер, он руководил самодеятельным духовым оркестром, который играл в Струковском саду. Им же был создан духовой оркестр Дома учителя, где любители играли вместе с профессионалами. Одновременно в качестве скрипача он участвовал в цикле камерных концертов в кинотеатре «Художественный».

С именем Кадлеца связаны судьбы многих музыкантов, которые с детства были очарованы музыкой благодаря участию в коллективах, возглавлявшихся этим замечательным музыкантом, его удивительной способностью передавать завораживающую сущность музыкального искусства. Ему же был обязан начальным музыкальным развитием и балалаечник Александр Иванович Алло, о чем уже говорилось в настоящем пособии. Народно-инструментальное исполнительство — как любительское, так и профессиональное — в послереволюционный период достигло грандиозных успехов. Исследованию творческой и организаторской деятельности основателя домрово-балалаечного исполнительского искусства, народно-инструментальной оркестровой культуры Средневолжского региона А.И. Алло посвящен следующий раздел.

Рассмотренные выше тенденции развития музыкальной культуры Самарского региона после 1917 года, связанные с процессами демократизации в культурно-просветительской сфере, структурными управленческими реорганизациями и становлением художественной самодеятельности, формировались на фоне сохранявшихся устойчивых традиций отечественной культуры в театральном и академическом музыкальном искусстве. Наряду с зарождавшимися новыми организационными формами, продолжали функционировать и некоторые дореволюционные, складывавшиеся годами институты организации театральной и музыкальной жизни. Так, жизнеспособной в течение ряда лет оставалась антрепренерская деятельность в Самаре, во многом восполнявшая недостатки в организации новой властью театральной и концертной музыкальной жизни города в первое послеоктябрьское время.

Одной из самых авторитетных и почитаемых любителями оперного искусства в Самаре была антреприза Д.Х. Южина, успешно функционировавшая с 1919 по 1923 годы. Певец и антрепренер, прекрасный организатор, Давид Христофорович страстно любил оперу. За годы своей работы он стал крупным, широко известным театральным деятелем.

Преодолевая многочисленные организационные и финансовые трудности, Д.Х. Южин поддерживал высокий исполнительский уровень певцов и оркестран-

тов труппы в самые тяжелые для Самары годы. Репертуар состоял не только из популярных опер «Травиата», «Кармен», «Евгений Онегин», «Фауст», но и из менее известных в то время — «Искатели Жемчуга», «Нерон», «Пророк». Южиным ставились и оперы, требовавшие значительно бóльших исполнительских сил — такие, как «Князь Игорь» А. Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» М. Мусоргского.

Оперные спектакли шли в самом большом в то время концертном зале театра им. К. Маркса (ныне зал Самарской областной филармонии). О сложной обстановке и героических усилиях, с которыми Д.Х. Южину приходилось продвигать оперное искусство в Самаре, писали в газете «Коммуна» за 6 января 1924 г., где был помещен некролог его памяти: «Годы великого социального сдвига, осложненного гражданской войной, эпидемиями и небывалым голодом... Только при колоссальной энергии Южина и его редкой любви к искусству можно было вести оперное дело в городе, пережившем испытания почти осадного положения» [приводится по: 56, с. 39].

В труппе Южина пели многие выдающиеся представители академического вокала, среди которых выделялись Григорий и Александр Пироговы, П. Цесевич, М. Куренко-Гонцова. Как дирижер славился А.В. Павлов-Арбенин.

Говоря о развитии Самарской вокальной школы, нельзя не отметить огромный вклад выдающегося педагога А.Е. Огородниковой, воспитавшей целую плеяду знаменитых певцов. Окончив в 1908 году в рядах одного из первых выпусков Самарское музыкальное училище, она поступила в Петербургскую консерваторию, где занималась в классе профессора С.Н. Гладкой, в свое время выступавшей в Московской частной опере с Шаляпиным. После окончания консерватории Анна Елизаровна вернулась в Самару, где всю жизнь плодотворно работала в музыкальном училище²⁷.

²⁷ В книге Е. М. Цветовой «Возрождённый “Олимп”» описан случай, когда ученица А. Е. Огородниковой Раиса Ермолаева поступила в 1946 году в Московскую консерваторию при огромном количестве поступающих (600 человек) среди которых были ставшие впоследствии знаменитыми Ирина Архи-

Певица Глафира Жуковская, принятая в труппу Южина после окончания Самарского музыкального училища по классу преподавателя А.Е. Огородниковой, была любимицей самарской публики. Спустя некоторое время она стала артисткой Большого театра и пела на его сцене 23 года. Непревзойденным считалось исполнение Г. Жуковской партии Иоланты из одноименной оперы П.И. Чайковского.

Наряду с активной деятельностью оперной антрепризы Южина, в Самаре регулярно проводились концерты симфонической и камерно-инструментальной музыки. Исполнителями в таких концертах выступали, в основном, вокалисты и инструменталисты оперы Южина. Приезжали с концертами и гастролирующие музыканты из столичных городов.

В течение 1918–1919 годов систематически проводились концерты виолончелиста Ю. Ван-Орена. В программке одного из концертов сообщалось: «Отдел искусств. Концерты Ю. Ван-Орена. Сезон 1919. Зал Самарского Пролеткульта. 30-й концерт по просьбе публики, посвященный старинной музыке. В программе — произведения итальянской, французской и немецкой музыки. Следующий 31-й концерт состоится в воскресенье 2 марта 1919 года. Аренский и Рахманинов. Исполнители С. Вильканец, С. Эльцина, Ю. Ван-Орен» [приводится по: 56, с. 41].

Ван-Орен, талантливый и разносторонний музыкант, создавал трио и квартеты, приглашая к участию в программах своих концертов музыкантов из антрепризы Южина. Каждый из концертов был посвящен музыкальному творчеству определенной эпохи или художественному стилю, направлению. Концерты проходили еженедельно. В ходе проведения данных концертов Ван-Орен исполнял огромное количество произведений, составляющих основу виолончельного репертуара.

пова, Геннадий Пищаев и другие. При этом великая певица Антонина Васильевна Нежданова просила Раису передать Анне Елизаровне благодарность за отличную профессиональную подготовку своей ученицы.

Значительный след в развитии музыкальной культуры Самары в послереволюционный период оставил С.О. Орлов. Он приехал в Самару в 1922 году и оставался в центре музыкальной жизни города на протяжении нескольких десятков лет. Получив музыкальное образование в Петербургской консерватории по классу фортепиано у А.Н. Есиповой и С.М. Ляпунова, по классу композиции у А.К. Лядова и Н.А. Соколова, Орлов впитал в себя все лучшее, чем славилась русская музыка, русская фортепианная школа. Некоторые факты его творческой биографии говорят о высоком профессионализме. Так, еще до приезда в Самару Савелий Осипович участвовал в зарубежных поездках знаменитого Дягилевского балета в качестве руководителя музыкальной группы. Его опера «Хлада» рассматривалась в Большом театре на предмет постановки.

С приездом в Самару Орлов сразу же активно включился в сферу концертной жизни. Большой интерес вызвал уже первый концерт, на который пришли все музыканты Самары. В газетах объявлялось о цикле организуемых Орловым концертов. В программах — квартет Бородина, трио Аренского, романсы и концерт Чайковского. Исполнялись также произведения самого Орлова, среди которых были фортепианные пьесы, сонаты, романсы, трио.

Спустя некоторое время в связи с возникшими трудностями экономического порядка концертная жизнь Самары сосредоточилась в концертном зале музыкального училища. С.О. Орлов посвятил себя исполнительской и педагогической работе, однако, круг его интересов не ограничивался преподаванием и концертами в училище. Так, по сообщению профессора А.М. Стороженко, С. Орлов постоянно поддерживал дружеские связи со своим коллегой по музыкальному училищу балалаечником А.И. Алло. «В воспоминаниях участников коллектива Е. Лакирева, И. Приданова, В. Репьева говорится, что Орлов часто посещал репетиции оркестра, принимал активное участие в формировании репертуара и организации концертной деятельности оркестра» [46, с. 42].

Неоценимое положительное влияние на развитие музыкальной культуры Самары оказал выдающийся скрипач Михаил Эрденко. Творческие связи с Самарой он поддерживал с 1904 года, когда, будучи 19-летним выпускником Петер-

бургской консерватории, начинал преподавательскую деятельность в музыкальных классах при отделении ИРМО. В 1926 году Общество друзей музыки провело большую работу по проведению мероприятий, связанных с чествованием М. Эрденко в честь 20-летия его музыкально-общественной деятельности. В 1935 году Москва отмечала 30-летний юбилей артистической и общественной деятельности известного скрипача М. Эрденко, который дал за эти годы 6 000 концертов во многих странах мира. В том же году он приехал на гастроли в Куйбышев, где начинал свою педагогическую и артистическую деятельность.

Несколько раз на гастроли в Самару приезжали американские певцы М. Сальчи и С. Радамский. В Доме Красной Армии выступали большие российские коллективы – хор имени Пятницкого, Красноармейский симфонический оркестр при ЦДКА под управлением дирижера Л.П. Штейнберга. Перед зрителями Куйбышева блистали звезды киноэкрана И. Ильинский, Л. Орлова, Л. Утесов со своим «Теа-джазом».

Впервые после 1917 года спустя десятилетия в Самару по инициативе ОДМ, взявшей на себя организацию концертов, приехал Анатолий Николаевич Дроздов, пианист, композитор, педагог. Консерваторию он закончил по классу фортепиано у Н.А. Дубасова. Кроме того, учился на юридическом факультете Петербургского университета и в Сорбонне (Париж). В концертах А.Н. Дроздов исполнял интересную программу, состоявшую из произведений Листа, Метнера, Дебюсси, Прокофьева. Отличительной чертой выступлений Дроздова было то, что, обладая редким лекторским дарованием, он ярко рассказывал о музыкальном содержании исполняемых им произведений, особенно о творчестве А. Скрябина, с которым был лично знаком и которому посвящал целые концертные программы. С концертами в Самару Анатолий Николаевич регулярно приезжал в 1925 и в 1926 годах.

В предвоенное время в Самаре проходили концерты многих знаменитых артистов, составлявших цвет отечественного искусства. Среди них — народные артисты Л.В. Собинов и А.В. Нежданова, виолончелист народный артист РСФСР С.М. Козолупов и его старшая дочь, 14-летняя Ирина (фортепиано). Играли еще

совсем молодые скрипач Д. Ойстрах и пианист Ю. Брюшков, пели В. Барсова, знаменитые басы А. и Г. Пироговы, П. Цесевич, В. Касторский и другие.

Одной из интереснейших страниц музыкальной жизни Самары стал период формирования ансамблей и оркестров, связанный с кинематографом. После прекращения в 1923 году деятельности оперной антрепризы Южина многие музыканты остались без работы. В то время демонстрацию фильмов, не имевших звукового оформления и снабженных только титрами, в кинотеатрах сопровождали музыканты, игравшие (обычно на фортепиано) музыку различного характера, в зависимости от сюжета. В некоторых кинотеатрах эту функцию исполняли целые ансамбли или даже небольшие оркестры. В Самаре известным иллюстратором был пианист Н. Веселов, работавший в кинотеатре «Художественный».

В кинотеатре «Триумф» кинофильмы иллюстрировал оркестр, которым руководил скрипач и дирижер Ю.Б. Оленин. Готовилась иллюстрационная музыкальная программа задолго до начала проката фильма. Сначала дирижер просматривал фильм, определял и намечал по времени игру той или иной музыки, исходя из его содержания, затем инструментовал её и разучивал с оркестром. Ю.Б. Оленин, будучи прекрасным скрипачом, многие эпизоды иллюстрировал своей сольной игрой на скрипке. За полтора-два месяца, пока шел фильм, руководитель оркестра работал над музыкальным сопровождением для следующего кинофильма, исходя из собственных художественно-эстетических представлений. Вполне приемлемым для иллюстрации некоторых фильмов было звучание классической музыки, вплоть до отдельных частей симфоний. Не ограничиваясь иллюстрацией, оркестр кинотеатра «Триумф» играл концертную программу перед дневными сеансами, а также участвовал в вечерних спектаклях оперетты, располагавшейся в том же здании.

В летний период в парке играл оркестр, включавший музыкантов из двух кинотеатров. Таким образом, создавалась предпосылка возникновения симфонического оркестра, так как кадры для этого уже были, в основном, сформированы. Именно из музыкантов кинотеатра «Триумф» была создана основа оркестра пер-

вого постоянного оперного театра, открытого в Самаре в более позднее время, а одним из первых дирижеров стал Ю.Б. Оленин.

Вопрос создания в Самаре профессионального симфонического оркестра остро обозначился в 1927 году, ставшем наиболее важным для музыкальной жизни Самары послеоктябрьского десятилетия. Тот год был отмечен знаменательными датами – 10-летием Октябрьской революции и 100-летием со дня смерти Бетховена.

Для проведения Бетховенских торжеств Музыкальным обществом создается специальная комиссия (Музыкальным обществом стало называться с 1926 года Общество друзей музыки). В комиссию входят представители различных городских общественных организаций — губполитпросвета, губрабиса, музтехникума, и вновь созданного УЗП (Управления зрелищными предприятиями).

По решениям комиссии был проведен ряд концертов, посвященных творчеству Л.В. Бетховена. Для железнодорожников — в подведомственном управлению железной дороги — Пушкинском доме, для членов профсоюза — в зале губкома²⁸. Вечера памяти Бетховена, в программе которых звучали его сонаты и другая камерно-инструментальная музыка, проводились в зале музыкального техникума.

Основным мероприятием стал концерт симфонической музыки Бетховена. Для подготовки программы этого концерта был специально собран оркестр из лучших музыкантов города и из музыкантов работавшего в то время в Самаре заезжего оперного театра (всего — около 50 человек). На торжественном концерте исполнялись: Пятая симфония Бетховена, Траурный марш из Третьей симфонии, увертюра «Прометей», вокальные произведения. Дирижировал Г. Шаевич.

Именно после этого концерта получил практическое решение вопрос о необходимости создания в Самаре профессионального симфонического оркестра

²⁸ Концерты из произведений Бетховена для публики, собранной по принадлежности к профессии или по членству в профсоюзе были, как отмечает Е.М. Цветова, вероятно, первыми в истории музыки.

как самостоятельного музыкального коллектива. Оркестр составили 56 музыкантов. По аналогии с московским Персимфансом, он был назван Октсимфансом (Октябрьским симфоническим ансамблем). Но, в отличие от Персимфанса, концертировавшего без дирижера, музыканты Октсимфанса от дирижера не отказались. Под управлением П.Г. Зотова состоялось первое выступление вновь созданного коллектива в Театре им. К. Маркса, затем еще одно и, наконец, 14 ноября 1927 г. состоялся открытый концерт в Клубе им. Революции 1905 года (бывшем Пушкинском доме). В концертной программе участвовали также солисты и струнный квартет. В тот вечер звучала музыка Литоляфа — Робеспьер, Листа — 2-я рапсодия, С.О. Орлова — Увертюра к 10-летию Октября (дирижер — автор), Глиэра — романсы (исп. Вазерский), Глиэра — квартет (исп. Оленин, Щепалин, Вельтман, Рудкевич), Мейербера — Торжественный марш. Дирижировал — П.Г. Зотов. Вступительное слово — Д.Н. Осипов.

В декабре того же года состоялся еще один концерт из произведений П.И. Чайковского, где прозвучали 4-я симфония, «Итальянское каприччио», «Меланхолическая серенада».

На общем собрании созданного оркестра был принят устав, в котором формулировались его цели и задачи. Основная цель звучала следующим образом: «Пропаганда высшей музыкальной культуры среди трудящихся масс населения, объединение всех музыкальных сил в один коллектив, создание возможности поднять экономическое состояние своих членов» [приводится по: 56, с. 56]. Про существовал данный коллектив недолго, так как не были решены вопросы его финансирования. Многие оркестранты вынуждены были искать другое место основной работы.

К концу 30-х годов вновь обострился вопрос о необходимости создания симфонического оркестра. Своеобразным толчком для решения этого вопроса явилось знаменательное сенсационное событие. В 1937 году в Куйбышев приехал известный немецкий дирижер О. Фрид. В газетах объявили о двух концертах с симфоническим оркестром оперного театра. Сообщалось, что О. Фрид первым из знаменитых иностранных артистов «прорвал блокаду» и приехал в 1921 году в

Россию, где встречался с Лениным, что повлияло на дальнейшую его артистическую и человеческую судьбу.

В среде музыкальной общественности Куйбышева имело место скептическое настроение по поводу концертов О. Фрида, основанное на том, что в городе нет оркестра такого уровня, который бы удовлетворил приезжего музыканта, признанного во всем мире как очень требовательного дирижера героического стиля. Однако после нескольких репетиций, проведенных на высочайшем профессиональном уровне, оркестр зазвучал так, что в рецензиях можно было прочитать только восхитительные отзывы.

«...Исключительная четкость ритма, тончайшая нюансировка от нежнейшего пианиссимо до громоподобного фортиссимо показали, какие творческие возможности таятся в молодом коллективе оркестра... Вдумчивое и бережное отношение дирижера к автору и безукоризненное знание партитуры так полно раскрывают внутреннее содержание исполняемой вещи, что делают её сразу понятной массовому слушателю...», — писалось в одной из рецензий [приводится по: 56, с. 74 – 75].

Другим фактором, повлиявшим на решение о создании городского симфонического оркестра, послужил симфонический концерт, посвященный депутатам Верховного Совета СССР. Организатором и дирижером этого концерта выступил П.Г. Зотов, активный деятель музыкальной культуры города, дирижировавший оркестрами радиокомитета, кинотеатра, драмтеатра, участвовавший во многих общегородских музыкальных мероприятиях. В программе концерта прозвучали увертюра к опере «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, Вариации на тему рококо и финал 4-й симфонии П.И. Чайковского, часть скрипичного концерта Л. Бетховена, хоровые и сольные произведения в исполнении хоровой капеллы под управлением И.Г. Иваницкого, солистов Ю.А. Судакова, М.Н. Тейха. На суд слушателей были представлены и произведения местных авторов. С пояснениями к программе выступал А.В. Нечаев. Объединенный оркестр состоял из музыкантов театров и кино. Одна из рецензий на этот концерт завершалась словами, выразившими

мнение о том, что в городе Куйбышеве должен быть свой постоянный симфонический оркестр.

Решению проблемы создания симфонического оркестра послужила активная музыкально-просветительская деятельность оркестровых коллективов, существовавших при кинотеатрах. В кинотеатрах «Молот» и «Художественный» были созданы небольшие симфонические оркестры, которые с появлением звукового кино за 30-40 минут до начала сеанса давали для кинозрителей небольшие концерты в фойе кинотеатров. В «Художественном» оркестр исполнял, в основном, популярную классику, салонную музыку, не требовавшую каких-либо пояснений. В кинотеатре «Молот» шла целенаправленная музыкально-просветительская работа. Возглавлял оркестр талантливый дирижер Б.В. Вернер, являвшийся также дирижером образцового духового оркестра НКВД. Лектором был «человек неумной энергии», пианист В.В. Жако. Играя попеременно в двух залах, оркестр давал по шесть концертов за вечер. Репертуар состоял, в основном, из произведений отечественных композиторов, зарубежных композиторов-классиков. Программы посвящались, как правило, творчеству одного из композиторов — таких как Глинка, Бородин, Мясковский, Глиэр, Хачатурян и др.

В рекламных киноафишах печатались программы, начало концерта предварялось вступительным словом В.В. Жако, организовывались стенды по теме концерта. Многие шли в кинотеатр специально с целью послушать концерт симфонической музыки. По существу, кинотеатр «Молот» выполнял одну из важнейших функций филармонии.

Приказом № 71 от 8 мая 1940 г. Областным отделом по делам искусств была учреждена Куйбышевская филармония, при которой был создан симфонический оркестр, включивший, в основном, музыкантов оркестра кинотеатра «Молот». Директором филармонии был назначен Александр Кузьмич Щепалин, известный в городе деятель музыкальной культуры, возглавлявший работу в музыкальной школе, позднее ставший директором музыкального училища. Щепалин играл в квартете, возглавляемом Судаковым. Его помощником во всех организационных делах стал В.В. Жако. С того времени театр «Олимп», затем Театр им. К.

Маркса стал называться Куйбышевской филармонией. Активная деятельность филармонии началась вскоре после открытия. Летом 1940 года в Куйбышеве на базе филармонии проходила декада советской музыки.

Важной вехой в развитии музыкальной культуры Поволжья стало создание Самарского радиовещания. С декабря 1926 г. по январь 1927 г. в городе проводилась активная работа по подготовке и запуску вещания на территории Самарской области. В первую очередь, была построена и приступила к работе радиотелефонная станция, которая могла передавать распоряжения власти, доклады и речи, произносившиеся на собраниях, музыку и пение. Началась массовая радиофикация губернии.

В извещении третьего пленума Самарского губисполкома 13-го созыва от 2-4 декабря 1926 г. говорилось, что, согласно волеизъявлению народа, принято решение «об организации быстрой и дешевой связи с самыми отдаленными от центра уголками губернии, чтобы через такую связь неизменно повышать культурный уровень широких рабочих и крестьянских масс» [38].

В областной газете «Коммуна» описывались события, связанные с появлением в 1927 году в с. Дмитриевка первого лампового радиоприемника: «Когда из громкоговорителя раздался голос: «Алло! Говорит Самара» — многие не поверили» [там же]. Чтобы убедиться в том, что это не обман, крестьяне отправили в Самару своего представителя, и он непосредственно на радиостанции, увидев микрофон и послушав диктора, убедился, что радио действительно вещает за несколько тысяч верст.

С приходом в жизнь радио значительно расширился круг слушателей — любителей музыки. Деятельность созданного в 1928 году Радиокomiteта способствовала сосредоточению в одной организации лучших музыкантов-исполнителей, музыкальных коллективов. Редактором музыкального вещания была назначена Надежда Николаевна Тарбеева, имевшая опыт организационной работы в сфере музыкальной культуры, известная к тому времени как пианистка и общественный деятель. Радиопередачи шли ежедневно в прямом эфире с 17 часов 15 минут до 22 часов, поскольку звукозаписывающей студии не было. Требовался

постоянный штат музыкантов-исполнителей. В него вошли небольшой симфонический оркестр, которым дирижировали П.Г. Зотов и Б.В. Вернер, квартет, трио, оркестр народных инструментов под управлением А.И. Алло и хор под управлением Ф.П. Вазерского.

Большой вклад в развитие самарского музыкального вещания внесла М. Мандражан, бессменный концертмейстер, отдавшая полвека своей жизни работе на радио. Во время войны, в Самаре находились Большой театр и Всесоюзный радиокомитет, она работала в живом эфире чуть ли не со всеми знаменитыми певцами, начиная с И.С. Козловского. Одной из любимейших певиц радиослушателей была певица Евдокия Васильевна Миронова. В годы войны она работала редактором музыкального вещания и пела в штате солистов.

В начальный период своего существования Радиокомитет проводил открытые концерты с участием солистов и коллективов радио с последующими отзывами о концерте в эфире. В одном из таких концертов принял участие скрипач Ю.А. Судаков, приехавший в Самару в 1929 году со своей женой, пианисткой З.С. Залкинд, по приглашению музыкального техникума. Ученик известных в стране педагогов М. Эрденко, Н. Скоморовского, И. Лесмана, молодой музыкант, уже зарекомендовавший себя в Москве и Ленинграде и обладавший незаурядным исполнительским мастерством, активно включился в концертную жизнь Самары. Он часто выступал с концертами в самых разных аудиториях: в больших залах, в клубах, в школах, общежитиях, в воинских частях. О Судакове как артисте вспоминает Е. Цветова: «В чём секрет его мастерства? У него теплый обаятельный звук. Но этого мало. Техника? Она никогда не была эффектной. Репертуар? Но скрипач никогда не шел на поводу у публики. Его уверяли, что публике надо что-нибудь полегче, попроще, а он играл Моцарта, Чайковского — и в зале наступала тишина, особенная, проникновенная, та, о которой так мечтает каждый артист» [56, с. 66]. Имя Судакова связано с ярчайшими страницами Самарского музыкального радиовещания, с важнейшими событиями музыкальной жизни города на протяжении пятидесяти лет.

В результате активной деятельности музыкальных коллективов и отдельных солистов высокого профессионального уровня, постоянно развивающейся сети музыкального просвещения и образования в Самаре постепенно создавалась новая аудитория слушателей и ценителей музыкального искусства, что приводило к мысли о создании оперного театра. Этому способствовала активная работа Музыкального общества по организации симфонического оркестра и созданию филармонии, выявлению и выдвижению музыкально одаренных «товарищей из рабочекрестьянской среды», осуществлению контроля над музыкальным образованием, проведению курсов для ликвидации музыкальной безграмотности.

1 июля 1931 г. оперой М. Мусоргского «Борис Годунов» был открыт Средневожский краевой театр оперы и балета — первый постоянный театр в истории Самары.

Важнейшим центром музыкальной жизни Самары в 30-е годы стал музыкальный техникум. Он вышел на первый план в организации и проведении различных музыкальных мероприятий, концертов путем укрепления педагогических кадров высокопрофессиональными концертирующими музыкантами. Фортепианный отдел продолжал удерживать свой неоспоримый авторитет благодаря деятельности Лаговской, Орлова и пришедшему позже А.Н. Шхинеку. Отдел струнных инструментов складывался в преодолении трудностей, связанных с нехваткой кадров. Было время, когда виолончелист вел класс скрипки за неимением скрипача. Однако такое положение изменилось, когда в техникум, как уже говорилось, был приглашен Ю.А. Судаков, а затем виолончелист Л.Я. Эйдельман и в 1937 году виолончелист М.Н. Тейх. Выпускник Ленинградской консерватории, потомственный ленинградец, Милий Николаевич Тейх приехал в Куйбышев по приглашению музыкального училища, оставив Ленинград по рекомендации врачей, настаивавших на смене климата по состоянию здоровья.

Пренебрегая советами врачей о спокойном образе жизни, М.Н. Тейх вел активную творческую и общественную работу. «Педагог и завуч в училище, концертмейстер группы виолончелей в оперном театре, лектор-музыковед, секретарь парторганизации — и все это в сочетании с большой исполнительской работой:

камерные и сольные программы в училище, позже, концерты с симфоническим оркестром... Он писал рецензии, выступал на обсуждениях творческих работ как ведущий музыкальный критик» [56, с. 68].

Представителями высокой музыкальной культуры были преподаватели теоретических дисциплин А.В. Нечаев (он погиб на фронте) и А.В. Фере. Будучи профессиональным композитором, А.В. Фере активно проявлял себя в композиторской организации Куйбышева и во время войны, когда её возглавлял Д.Д. Шостакович. Произведения Фере исполнялись в камерных и симфонических концертах. «Его уроки музыкальной литературы можно отнести к произведениям искусства. — Писала Е.М. Цветова. — Эрудиция, свободное владение материалом, обращение к литературе, живописи, образность языка, даже элементы актерской игры — все это оставляло неизгладимое впечатление на всю жизнь» [там же, с. 70].

В Музыкальном училище был создан симфонический оркестр, который выступал с концертами не только в училище, но и в зале Дома Красной Армии для общественности города. Инициатором симфонических концертов был преподаватель по оперному классу Н.В. Юхновский. В программе оркестра значились произведения Бетховена, скрипичные и фортепианные концерты в исполнении Ю.А. Судакова и Б.Е. Милича — педагогов училища. Силами музыкального училища под руководством Н.В. Юхновского была поставлена опера Н.А. Римского-Корсакого «Царская невеста» в костюмах, с хором и оркестром.

В этот период получил признание класс народных инструментов, который вел А.И. Алло. Если в 1928 году, когда в Театре им. К. Маркса проходил Первый межсоюзный конкурс исполнителей на народных инструментах, оркестр железнодорожников под управлением Алло давал показательные выступления как самостоятельный коллектив, то теперь появилась возможность воспитывать профессиональных исполнителей на народных инструментах.

В одной из рецензий на отчетный концерт музыкального училища отмечалось: «Особенного внимания заслуживает молодой слесарь станкозавода, единственный участник концерта из подготовительной группы техникума. Его само-

бытное дарование и природные способности помогли ему уже теперь стать выдающимся балалаечником» [приводится по: 56, с. 71].

В 1931 году в музыкальном техникуме был создан струнный квартет, основу которого составили два великолепных музыканта Ю.А. Судаков и М.Н. Тейх. Этот профессиональный коллектив участвовал во многих открытых тематических концертах техникума.

Значение Самарского региона как культурного центра значительно возросло во время Великой отечественной войны 1941–1945 гг.

В октябре 1941 г. в Куйбышев (Самару) переместился Большой театр Союза ССР, правление Союза композиторов во главе с Д.Д. Шостаковичем. «Пребывание ведущего оперного театра страны, гордости русского оперного и балетного искусства, его просветительская деятельность сыграли огромную роль в развитии культуры и удовлетворении художественных запросов трудящихся области. Многие мастера прославленного театра принимали деятельное участие в создании спектаклей Куйбышевского театра, способствуя его творческому росту» [55, с. 87].

В Самаре Д.Д. Шостакович заканчивает работу над Седьмой (Ленинградской) симфонией. Одно из первых исполнений этой впечатляющей музыки состоялось в зале Куйбышевского Дворца культуры 5 марта 1942 г. в исполнении оркестра Большого театра под руководством С. Самосуда. Присутствовавший на репетициях симфонии А. Толстой писал: «Седьмая симфония возникла из совести русского народа, принявшего без колебаний смертный бой с черными силами. Написанная в Ленинграде, она выросла до размеров большого мирового искусства, понятного на всех широтах и меридианах, потому что она рассказывает правду о человеке в небывалую годину его бедствий и испытаний. ... Шостакович прильнул ухом к сердцу Родины и сыграл песнь торжества. Такие чувства и такие мысли владели нами, когда мы слушали в Куйбышеве, в Большом театре СССР, репетицию Седьмой симфонии» [50].

Как на фронте, так и в тылу, где тяжелым трудом, огромным физическим и моральным напряжением ковалась победа, с особой остротой проявлялась по-

требность в духовной поддержке, в формировании патриотического сознания, убежденности в правоте боевых действий по защите Родины и неизбежности победы над врагом.

В Самаре с первых же дней войны была организована работа по культурному обслуживанию сражавшихся на фронте бойцов и находившихся на лечении в госпиталях солдат. С этой целью из артистов областной филармонии и театров создавались концертные бригады, музыкальным ядром которых были народные инструменты и, в частности, баяны, балалайки, домры. «Экстремальность военной ситуации внесла решительную поправку в соотношение различных граней понятия “русский народный инструмент”: этнический фактор стал теперь значительно более важным, чем, например, в период 1917–1941 годов, ибо был способен в особой степени стимулировать патриотическое чувство широких масс» [15, с. 214].

Сохранились некоторые цифры и факты о данной деятельности артистов Самары. В 1943 году бригада, возглавляемая Я. Ядовым, дала за 4 месяца 208 концертов. Все члены бригады были награждены медалью «За оборону Сталинграда». Бригада Бориса Дуброва за 5 месяцев 180 раз выступала во фронтовых частях. «Солисткам Куйбышевской филармонии Н. Снегиревой, В. Зенкевич посчастливилось светлый День Победы встретить в поверженной столице гитлеровской Германии. В огромном зале полуразрушенного рейхстага В. Зенкевич пела для советских бойцов задорную песню “Ах, Самара-городок”, вкладывая в её бесхитростные слова великую гордость за своих земляков, одержавших вместе со всем народом историческую победу» [55, с. 88]. Всего за годы войны работники искусств Куйбышевской области дали около 24-х тысяч концертов и спектаклей, на которых присутствовали более 12 млн. человек [см.: 66]

Исходя из проанализированных здесь материалов, формулируем следующие *выводы*:

1. Описываемый исторический период музыкальной жизни характеризуется широким охватом населения музыкально-просветительской деятельностью сложившегося в Самаре корпуса профессиональных музыкантов-исполнителей, по-

всеместным развитием художественной самодеятельности, особенно в области хорового, народно-инструментального и духового оркестрового исполнительства;

2. С 1917 года вплоть до начала Великой Отечественной войны в новых социально-политических условиях в Самаре были сформированы все необходимые для дальнейшего развития основные структуры в сфере профессионального музыкального и театрального искусства. В городе функционировали: пять театров (драматический, музыкальной комедии, театр рабочей молодёжи (ТРАМ), оперный); радиокомитет, музыкальный техникум, кинотеатры с оркестрами, филармония с соответствующими музыкальными кадрами и симфоническим оркестром.

3. Самара становится крупным центром музыкальной жизни в регионе Средней Волги.

Вопросы по содержанию раздела:

Любительское народно-инструментальное исполнительство как одно из важнейших направлений в государственной политике просветительства и ликвидации безграмотности в новых социально-политических условиях первых десятилетий после 1917 года. Создание в 1924 году Общества друзей музыки (ОДМ), Учреждение Управления зрелищных предприятий (УЗП), цели и задачи, рождение идеи создания оперного театра. Негативное влияние на развитие музыкальной культуры Самары общественной организации под названием Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ). О творчестве Ф.П. Вазерского, одного из первых организаторов самодеятельных хоровых коллективов Самары. Деятельность Я.И. Голубева и А.В. Кадлеца по созданию оркестров в Самаре. Развитие в Самаре музыкально-театрального искусства, антреприза Д.Х. Южина (с 1919 по 1923 годы). Активная творческая деятельность Ю. Ван-Орена (виолончель), С.О. Орлова (фортепиано), Михаила Эрденко (скрипка), их роль в процессе развития музыкального искусства Самары. Значение концертов ведущих гастролирующих исполнителей и музыкальных коллективов – М. Эрденко (скрипка), А. Дроздова (фортепиано). Л. Собинов (вокал), А. Нежданова (вокал), С. Козолупов (виолончель), Д. Ойстрах (скрипка), В. Барсова (вокал) и др., для подъема уровня музыкально-исполнительской культуры Самары. Симфонические концерты, посвященные 100-летию Л.Бетховена. Учреждение Куйбышевской филармонии и создание симфонического оркестра (Приказ Областного отдела культуры № 71 от 8 мая 1940 г.) как мощный фактор развития музыкальной культуры области. Создание Самарского радиовещания и его значение в расширении возможностей пропаганды музыкального искусства Самарских исполнителей. Открытие Средневожского краевого театра оперы и

балета как новая ступень для развития оперного и балетного искусства Самары. Развитие Музыкального техникума в 30-е годы (создание симфонического оркестра, оркестра народных инструментов под руководством А.И. Алло). Музыкальная жизнь Самары в годы ВОВ (Д.Д. Шостакович, Большой театр), артисты Самары в концертных бригадах на фронтах ВОВ.

4. Творческий вклад А.И. Алло в развитие домрово-балалаечного искусства письменной традиции

Становление и развитие в Самарской губернии домрово-балалаечного искусства академического направления связано в значительной мере с деятельностью первого самарского профессионального балалаечника, заслуженного деятеля искусств РСФСР Александра Ивановича Алло, организатора и руководителя многих оркестров народных инструментов в Самаре (Куйбышеве).

А.И. Алло родился 28 февраля 1895 г. в Самаре в многодетной семье железнодорожного чиновника. Родители мальчика заботились об образовании детей, их культурном развитии. Атмосфера художественной жизни Самары в данный период вполне способствовала устремлениям родителей. Были созданы условия и для занятий музыкой. В своей автобиографии А. Алло впоследствии напишет: «...первые мои занятия были со скрипачом Ивановым. Отцу хотелось, чтобы я играл на скрипке каждый день по два часа, но мне эти часы казались вечностью, и я под различными предлогами сокращал положенные часы для занятий, и это отражалось на моих «успехах» по скрипке» [65].

Интерес к балалайке у А. Алло возник в двенадцатилетнем возрасте под воздействием яркого, ошеломляющего впечатления от концерта приехавшего в Самару солиста Андреевского оркестра, балалаечника-виртуоза Б.С. Трояновского. О его исполнительском уровне свидетельствует один из интереснейших фактов: В.В. Андреев, будучи под впечатлением концертного выступления Трояновского, которое состоялось 17 декабря 1904 г. в Петербурге, с восторгом восклик-

нул: «Есть вещи в природе, которые второй раз не повторяются» [цит. по: 16, с. 272].

Саша с трудом проник в здание недавно открывшегося театра-цирка «Олимп», где проходил концерт, и внимательно, с большим интересом вслушивался в захватывающее звучание трехструнной балалайки.

С того момента у А.И. Алло возникло желание научиться играть на балалайке на самом высоком уровне. Вскоре отец Саши, служивший кондуктором на железной дороге, купил в музыкальном магазине Чулкова за 3 рубля 80 копеек балалайку работы мастера П.В. Оглобина, ученика С.И. Налимова, которого за его инструменты, их неповторимо прекрасное звучание называли «русским Страдивари».

Примечательным является то, что первая балалайка А.И. Алло была приобретена в магазине у П.Л. Чулкова, известного в то время почитателя и знатока музыкального искусства, внесшего определенный вклад в начальный период развития в Самаре исполнительства на народных инструментах. Имя Павла Леонтьевича Чулкова (1875-1932) связано с изготовлением первой в России трехрядной гармоники с полным набором хроматического басо-аккордового аккомпанемента в левой клавиатуре и представлением её на кустарно-промышленной выставке 1897 года в Туле.

П.Л. Чулков был сыном знаменитого Тульского гармонного мастера Л.А. Чулкова, изготовителя гармоники системы Белобородова с хроматическим звукорядом, открывшего собственную мастерскую, в которой работали шесть его сыновей. Как писал А.М. Мирек в своей книге «Из истории аккордеона и баяна», замечательными мастерами были и его сыновья. «Старшие — Михаил и Алексей — в 90-х годах, когда отец стал часто болеть, взяли на себя руководство мастерской. Третий сын, Павел, перебрался в Самару. Он хорошо играл на скрипке и трехрядной гармонике, пробовал писать музыку; некоторые его произведения (вальсы) полюбились местной публике [31, с. 46].

С приездом в Самару автор-изготовитель гармоники, ставшей прототипом современного концертного баяна, занялся предпринимательской деятельностью,

открыв магазин музыкальных инструментов, и, что особенно примечательно, в доме Чулкова был создан музыкальный салон, где проводились музыкальные вечера, встречи со знаменитыми артистами. При его непосредственном участии Самару посещали с концертами Ф.И. Шаляпин, Л.В. Собинов, Б.С. Трояновский и другие знаменитости. Именно П.Л. Чулковым в Самаре была открыта первая мастерская по изготовлению струнных инструментов, благодаря чему балалайки и домры стали более доступными для приобретения, что способствовало их широкому распространению.

Будучи поклонником, народно-инструментального музыкального искусства, Чулков организовал небольшой струнный ансамбль в Пушкинском народном доме, который он ласково называл «моя Могучая кучка». Данный факт следует отнести к первым шагам по созданию оркестров народных инструментов в Самаре [см. 30, с. 88].

В этом небольшом музыкальном коллективе первый опыт ансамблевого исполнительства приобретал молодой балалаечник Саша Алло. Известно, что в ансамбль также входили домрист Адольф Вайн-риб и его брат, балалаечник Алексей, гитарист и мандолинист Александр Братухин.

Среди названных исполнителей на струнных щипковых инструментах была также пианистка Соня Миллер. Вероятно, игру на народных инструментах поддерживала и дополняла фортепианная партия сопровождения. Вспомним, что и В.В. Андреев в начале своей карьеры балалаечного исполнительства опирался на фортепианное сопровождение, придавая тем самым своим концертным номерам академическую звуковую окраску, создавая атмосферу благородного камерно-инструментального музицирования.

Возвращаясь к началу освоения игры на балалайке А. Алло, отметим, что его первый инструмент работы П.В. Оглобина и после появления многих балалаек, изготовленных лучшими мастерами Самары, всегда занимал в доме самое почетное место.

Свои первые занятия А. Алло начинал самостоятельно: «...я стал украдкой от отца играть на балалайке, так как уже хорошо знал ноты и штрихи скрипичной

техники, которые я применял на балалайке. Из музыкальной фирмы «Генрих Циммерман» я выписывал ноты для балалайки и стал разучивать уже пьесы с аккомпанементом фортепиано» [65].

В 1909 году, через два года после первого концерта, Трояновский еще раз приехал на гастроли в Самару. На этот раз А. Алло добился встречи с маэстро, в ходе которой продемонстрировал свою игру на балалайке, исполнив обработки народных песен «Ах вы, сени, мои сени» и «Светит месяц». От знаменитого виртуоза он получил методические рекомендации и полезные советы, в том числе в части более углубленного изучения музыкальной грамоты. С того момента весь жизненный путь А.И. Алло был связан с русским народным инструментом — балалайкой.

Дальнейшему совершенствованию игры на этом инструменте способствовали занятия с проживавшим по соседству скрипачом Мюллером — тем самым учеником Й. Иоахима, который еще в 1888 году преподавал, как уже говорилось, в Самарской музыкальной школе Линева.

Художественно-эстетические взгляды А.И. Алло на музыкальное искусство формировались под руководством скрипача А.В. Кадлеца. А. Алло вспоминал: «В своем музыкальном развитии я был обязан бывшему солисту Мариинского театра А.В. Кадлецу, который приехал в Самару на место жительства в преклонном возрасте к своему сыну...» [65].

Постижению техники виртуозной балалаечной игры послужили уроки А.Д. Доброхотова, который, как и Б.С. Трояновский, с 1912 был солистом Великорусского оркестра В.В. Андреева. Искусство игры на балалайке Доброхотов совершенствовал под влиянием исполнительских достижений Трояновского, о чем свидетельствует А.И. Пересада [см.: 34].

О встрече с А.Д. Доброхотовым А.И. Алло позднее вспоминал: «...Он по прослушивании удивился, что я, не имея преподавателя по балалайке, хорошо исполнил ему народную песню «При долинушке». Он стал заниматься со мной, показал приемы балалаечной техники, а затем предоставил мне выбрать из его репертуара какие угодно пьесы, чем я конечно с радостью воспользовался» [65].

С ростом исполнительского мастерства ширилась известность балалаечника Саши Алло. Его стали приглашать на различные молодежные вечера. Исполнительская биография Алло-балалаечника началась с участия в благотворительном концерте. Самарский антрепренер Лебедев пригласил его исполнить в этом концерте несколько пьес. «Это было летом 1908 года. «Высшая» самарская публика насмешливо забавлялась растерявшимся мальчиком. И тогда он разозлился — казалось, пальцы разорвут струны... Но он победил. По просьбе публики почти все вещи сыграл два раза, а «Румынскую песню и чардаш» В. Андреева — трижды» [2, с. 3]. Так было положено начало профессиональной концертной деятельности балалаечника А.И. Алло. «Он стал обязательным участником всех платных концертов, устраиваемых в Самаре» [там же]. Сохранилась афиша 1914 года, где при перечислении участников концерта указывались его имя и фамилия [см. приложение 1.2].

Примечательна и афиша 1915 года. Текст ее гласил о том, что в селе «Рождествено, Симбирской губернии... самарскими любителями ставится последний прощальный спектакль... в заключении большой разнохарактерный ДИВЕРТИСМЕНТ. Пение, танцы. Музыка. Декламация. Соло на балалайке исп. А. И. Алло» [см.: приложение 1. 3].

На основании данной афиши можно заключить, что выступления солиста-балалаечника А. Алло не ограничивались Самарой, губернским центром. Жители сельской местности Самарской и близлежащих губерний Поволжья, благодаря гастрольным поездкам самарских театральных и концертных коллективов, также имели возможность слышать виртуозную игру балалаечника.

Следуя семейным традициям в получении профессионального образования и, по всей видимости, настоятельным советам отца, в 1914 году Саша Алло окончил железнодорожное училище и поступил на работу статистиком в управление Самаро-Златоустовской железной дороги. Это обстоятельство не отразилось на устремлениях молодого музыканта совершенствоваться в исполнительстве на балалайке. В том же году при Пушкинском доме он создал музыкальный кружок. По примеру оркестра В.В. Андреева, он был назван «Великорусским квартетом».

Коллектив состоял из трех исполнителей на балалайках и одного — на мандолине. Регулярно, в свободное от работы время, в здании Пушкинского дома проводились репетиции. В состав квартета входили: М. Пеньков (балалайка), А. Вайн-Риб (балалайка), К. Киттер (мандолина) и А. Алло (балалайка). Первый свой концерт Великорусский квартет дал в рабочем поселке Иващенко (ныне г. Чапаевск) 14 мая 1914 г. в кинотеатре «Заря» [64]. Позднее, после начала Первой мировой войны, Пушкинский народный дом был передан под госпиталь. Квартет продолжал существовать — собирались поочередно на квартирах друг у друга, а по воскресным дням играли для раненых солдат, которые с радостью принимали музыкантов.

Молодой виртуоз А.И. Алло приобретал опыт репетиционной и концертной работы с коллективом музыкантов — исполнителей на народных инструментах, опыт оркестрового мышления при выполнении переложений и обработок для музыкального коллектива такого рода.

Характерным является, то, что в составе «Великорусского квартета», наряду с балалайками, использовалась мандолина, которая категорически отвергалась В.В. Андреевым ввиду того, что она не имела российских корней. Однако А.И. Алло, видимо, считал оправданным введение мандолины, так как, во-первых, он руководствовался, прежде всего, представлениями о звучании данного инструментального состава и потому ввел инструмент с плекторным тремолирующим звукоизвлечением, что обогатило звучание квартета тембрально и дало возможность более рельефно, непрерывающимся тремоло исполнять мелодический материал, особенно в пьесах кантиленного характера. Во-вторых, в 1914 году домра, реконструированная в 1896 году и введенная В.В. Андреевым и его коллегами в состав оркестра народных инструментов, еще не получила большого распространения в стране, в том числе и в Самаре. Кроме того, такое положение вещей объясняется и тем, что в провинциальных городах России роль домры, вновь созданного инструмента, в народно-инструментальных коллективах повсеместно выполняла мандолина. В данном случае можно говорить, аналогично распространению гармони, о «засилье» мандолины в народно-инструментальном исполнитель-

стве. Потребуется довольно длительный период для того, чтобы в спорах и дискуссиях убедить исполнителей-мандолинистов, находясь в составе оркестра русских народных инструментов, поменять мандолину на домру.

После установления в 1917 году в Самаре новой власти особенно ярко проявилась деятельность А.И. Алло по развитию исполнительства на балалайке и домре. Именно в послереволюционный период, когда стремление широких народных масс к участию в преобразовании общественной жизни приводило к изменению отношения к культуре и искусству, раскрылся талант молодого музыканта. Его, уже известного в Самаре 22-летнего балалаечника-профессионала, в конце 1917 года пригласили руководить оркестром народных инструментов станции Самара. Алло в своей автобиографии отмечал: «В 1917 году мне удалось при Клубе железнодорожников им. 1905 года создать самодеятельный оркестр народных инструментов, который положил основу для развития таких же оркестров в других клубах нашего города и где руководителями стали бывшие участники оркестра железнодорожников» [65].

Сохранились воспоминания о первых репетициях оркестра: «Голод. Холод. Разруха. Ночью стреляют. Клуб не топят. Но оркестр собирается в своей комнате. Играли на митингах, собраниях. Репертуар был революционным, воинственным: «Интернационал», «Смело мы в бой пойдем»... Играли без нот, так как их не было, да и репертуар пополнить было нечем» [2, с. 13].

В таких условиях А.И. Алло было положено начало созданию первого в Самаре полноценного по составу оркестра народных инструментов, который просуществовал более 50 лет и оставил неизгладимый след в истории музыкальной жизни Самарской области.

Вначале оркестр состоял из 25 человек. В архиве имеется фотография его первого состава с надписью на обороте: «Первые участники русского народного оркестра клуба имени революции 1905 года» [см.: приложение 2.2]. Неудовлетворительное качество фотоснимка не дает возможности точно определить инструменты, на которых играли участники оркестра. Однако сохранилась афиша кон-

церта, посвященного 10-летию оркестра Алло, на которой указаны основные инструменты: «балалайки, домры, гусли, и накры» [см.: *приложение 1.6*].

На основании этого документального свидетельства можно сделать вывод о том, что в состав оркестра, организованного А.И. Алло в 1917 году, с самых первых дней входили балалайки и домры. Нет уверенности в том, что на первых порах вместо домр не использовались мандолины, которые по сравнению с домрами были тогда более распространены в России. Однако есть свидетельства о том, что с засильем мандолин в русских оркестрах велась определенная борьба. Так, один из учеников А.И. Алло по имени Николай, находясь на службе в армии, писал: «...Молодцы теперь у тебя, Иваныч, ребята. Гузанчик, Перевалов и Гришанин действительно оправдывают твою гордость. Словом, теперь, наверное, мандолинисты в Куйбышеве не существуют, когда такие заядлые мандолинисты, как Воронин, стали тоже играть на домре...» [69].

В архивных документах упоминается, что «...активное участие в оркестре принимает слесарь паровозного депо тов. Пеньков, осмотрщик вагонов т. Догушев и многие другие» [65]. Фамилия балалаечника М. Пенькова дважды упоминалась выше в связи с организацией под его руководством в 1902 году первого балалаечного оркестра при депо станции Самара и когда молодой Александр Алло в 1914 году включил его в состав «Великорусского квартета». Таким образом, создание в 1917 году оркестра именно в Доме культуры железнодорожников, представляется неслучайным. Налицо существование среди самарских представителей этой профессии определенных традиций коллективного музицирования на народных инструментах.

Оркестр А.И. Алло активно включился в общественную жизнь города и области, выступая перед участниками съездов, конференций, на предприятиях узла и на линейных станциях. Руководитель оркестра, будучи горячим сторонником народно-инструментального искусства, с первых концертов вел активную музыкально-просветительскую и пропагандистскую деятельность. «Перед каждым выступлением Александр Иванович обращался к слушателям с вступительным сло-

вом о значении музыки в жизни человека, о привитии любви к русским народным инструментам, как к одним из легких по изучению игры на них» [65].

Имея обширный репертуар, оркестр А.И. Алло начал давать самостоятельные концерты у себя в клубе, выезжал в клубы города, а с середины 20-х годов — в деревни и села губернии. Сельским слушателям Алло рассказывал об истории создания оркестра, демонстрировал инструменты, объяснял, где их можно приобрести, давал рекомендации по организации подобных оркестров, предлагал при необходимости обращаться к нему за помощью. Концертно-просветительская деятельность оркестра Алло, таким образом, способствовала возникновению ансамблей и оркестров народных инструментов не только в Самаре, но и на территории всей Самарской области и за её пределами.

По примеру железнодорожников, в различных клубах города организовывались оркестры народных инструментов: Станкозавода, Совторгслужащих, Коммунального хозяйства, Медикосантруда, Учителей, завода им. Масленникова, станции Кинель, Жигулевского пивкомбината и др. Для работы с дочерними оркестрами Алло направлял своих музыкантов; таким образом, при его помощи и руководстве в клубах города Самары оркестры народных инструментов заняли достойное место.

К 1925 году только в Самаре было создано не менее десяти оркестров, руководителями которых стали ученики А.И. Алло, среди которых выделялись В. Иванов (клуб Медикосантруда), И. Шеметов (клуб Совторгслужащих), В. Андриановский (детский дом), П. Уваров (Жигулевский пивкомбинат). За сравнительно короткое время к А.И. Алло примкнуло немало людей, желавших приобщиться к народной музыке, научиться играть на домре или балалайке.

Стремительное развитие оркестрового коллектива под руководством А.И. Алло было бы невозможно без методической помощи со стороны участников Великорусского оркестра им. В.В. Андреева. Решение об установлении творческих связей с оркестром Андреева пришло вскоре после создания народного оркестра при Доме культуры железнодорожников. В письме к Великорусскому оркестру А.И. Алло написал о создании в Самаре первого оркестра русских народных ин-

струментов и о том, что коллектив испытывал потребность в методических советах и нуждался в помощи по вопросам его дальнейшего развития. Вскоре пришел ответ: «Приезжайте. Поможем».

В 1918 году, незадолго до запланированной А.И. Алло поездки в Петроград, поступило печальное известие о кончине В.В. Андреева, означавшее потерю самого дорогого человека, без которого, как казалось А. Алло, ехать в Петроград было бессмысленно. Однако вскоре после возобновления переписки с музыкантами андреевского коллектива у А. Алло вновь появилась уверенность в необходимости поездки.

Начиная с 1920 года, вплоть до начала Великой Отечественной войны, А. Алло ежегодно встречался с коллективом Великоорусского оркестра им. В.В. Андреева. Он был специально командирован от Клуба железнодорожников для углубления знаний и приобретения в Андреевском коллективе практических навыков. Об этом А. Алло писал: «С 1920 года я ежегодно посещал в Ленинграде Государственный оркестр народных инструментов имени его создателя В.В. Андреева и таким образом переносил в Самару культуру этого оркестра. В Ленинграде брал уроки у Б.С. Трояновского на балалайке и по домре у концертмейстера этого оркестра В.В. Кацана. Большое внимание и помощь по репертуару оказали мне Заслуженный деятель искусств Ф.А. Ниман, главный дирижер оркестра и композиторы Н.П. Фомин и С.А. Крюковский» [65].

Репертуар коллектива под руководством А. Алло складывался также под влиянием репертуарной политики оркестра народных инструментов им. В.В. Андреева. Имея возможность брать ноты из библиотеки прославленного коллектива, А. Алло в своей концертной работе, особенно в начальном периоде, использовал партитуры произведений, исполнявшихся андреевским оркестром. Пропагандируя идеи основателя жанра и развивая его репертуарные традиции, он включал в концертные программы обработки русских народных песен В.В. Андреева, Н.П. Фомина, Ф.А. Нимана, Н.И. Привалова, П.П. Каркина, С.Я. Крюковского, а также оригинальные сочинения В.В. Андреева. В репертуар входили и переложения избранных произведений М.И. Глинки, А.К. Лядова, А.К. Глазунова, А.Г.

Рубинштейна, а позже — произведения Д.Д. Шостаковича, оригинальные сочинения Н.П. Будашкина. В концертах оркестра железнодорожников звучала и программная музыка: «Кикимора» А.К. Лядова, «Увертюра Робеспьер» А.Ш. Литольфа, «В средней Азии» А.П. Бородина, сюита «Пер Гюнт» Э. Грига. Из произведений крупной формы исполнялись: Неоконченная симфония Ф. Шуберта, Концерт для фортепиано с оркестром Э. Грига (в переложении для оркестра народных инструментов П.П. Каркина), увертюра «Эгмонт» Л. Бетховена, «Грустный вальс» Я. Сибелиуса и другие произведения.

Расширению границ балалаечного репертуара, использованного А.И. Алло в сольных концертных выступлениях, в послереволюционный период послужило появление большого количества различных обработок для балалайки ведущих исполнителей-солистов: Б.С. Трояновского, А.Д. Доброхотова, Н.П. Осипова, С.Д. Большого, В.В. Нагорного, К. Плансона и др. В этой связи следует отметить возросший интерес к классической музыке исполнителей-балалаечников 20–30-х годов. Так, благодаря творчеству концертирующих солистов появились транскрипции для балалайки широко известных произведений музыкальной классики, таких, как «Пляска смерти» К. Сен-Санса, Фантазия на темы оперы Ж. Бизе «Кармен» П. Сарасате, «Итальянское каприччио» Н.А. Римского-Корсакого, выполненное Б.С. Трояновским, «6-я Венгерская рапсодия» Ф. Листа, «Венский каприс» Ф. Крейсlera, этюд Н. Паганини «Охота» в транскрипции К. Плансона.

К сожалению, по разным причинам не все из перечисленных и не упомянутых здесь транскрипций дошли до наших дней; однако, тенденция создания концертных произведений для балалайки на материале популярной классической музыки получила весьма успешное продолжение в современном балалаечном исполнительстве.

С первых дней вещания Самарского радио, начиная с 8 января 1927 г., оркестр А.И. Алло стал постоянным участником музыкальных радиопередач. Выступления оркестра народных инструментов, игра виртуоза-балалаечника А. Алло неизменно вызывали восхищенные отзывы радиослушателей.

При появлении возможности звукозаписи многие концерты, записанные на магнитную пленку, передавались по Первой программе московского радио и по Пятой программе для зарубежных стран.

Огромной заслугой А.И. Алло стало то, что он в своей многогранной работе музыканта и просветителя придавал особое значение воспитанию молодого поколения в духе любви к музыке, к народно-инструментальному искусству. В 1923 году в Самаре состоялось совещание работников искусств, на котором поднимались вопросы борьбы с беспризорностью. А.И. Алло, присутствовавший на совещании, глубоко проникся этой социальной проблемой. Он решил создать при оркестре железнодорожников подготовительную группу из детей. В одном из документальных источников так описывался этот факт из его биографии: «Взял хитростью. Привёл бесплатно 20 человек в кино. Потом все пришли в его репетиционную комнату. Был создан первый в городе детский оркестр народных инструментов» [4, с. 11]. Добавим, что не только в Самаре, но и в масштабах всей России это был один из первых детских оркестровых коллективов исполнителей на русских народных инструментах.

Следует отметить, что ко времени создания Детского оркестра народных инструментов у А.И. Алло уже был некоторый опыт педагогической работы. С 1906 по 1911 годы он учился в Высшем начальном училище, где получил общее образование достаточно высокого по тем временам уровня. Алло не заканчивал музыкального учебного заведения, однако, имея профессиональную подготовку в игре на балалайке под руководством музыкантов-виртуозов Б.С. Трояновского и А.Д. Доброхотова, скрипача А.В. Кадлеца, он естественным образом перенимал их методы преподавания²⁹.

Интересным представляется описание музыковедом Е.М. Цветовой эпизода из биографии А.И. Алло, характеризующего его человеческие и педагогические

²⁹ С 1923 по 1934 годы А. И. Алло работал в общеобразовательной школе № 39, с 1949 по 1969 г. в детской музыкальной школе № 2, до 1934 года работал также в ДМШ № 1, в Куйбышевском музучилище работал с 1920 по 1962 годы.

качества: «В оркестре вместе с взрослыми играли дети, подростки. Александр Иванович охотно принимал их. Они его боготворили. Еще бы! Ведь Алло был влюблен не только в музыку, но и в футбол, защищал как футболист спортивную честь Самары. Трудно сказать, скольким подросткам с трудной судьбой помог он найти в жизни правильную дорогу» [56, с. 41].

В работе с детским коллективом Алло столкнулся с проблемой: на каких инструментах обучать детей? Оркестровые инструменты балалайка и домра, особенно их тесситурные разновидности, по своим размерам были слишком велики для детей. У А.И. Алло, исходя из опыта обучения на струнных смычковых инструментах, возникла оригинальная идея создания народных инструментов уменьшенных размеров. Следуя воплощению этой идеи в жизнь, он добился в Дорпрофсоже выделения 5000 рублей на командировку в Ленинград и приобретение таких инструментов. В Ленинграде он обратился к 70-летнему мастеру А.И. Еранику, ученику знаменитого Ф.С. Пасербского, изготовившего в свое время для В.В. Андреева первую концертную 12-ти ладовую балалайку с хроматическим звукорядом.

Александр Иванovichу удалось убедить старого мастера в необходимости открытия в Самаре мастерской по изготовлению балалаек и домр уменьшенных размеров. А.И. Ераник переехал в Самару, где и открыл музыкальную мастерскую. А помощников мастера (подмастерьев) набрали из числа беспризорных детей — участников детского оркестра народных инструментов. Среди них были и весьма одаренные Алексей Мадонов, Борис Чеканов, Григорий Галочкин — все они играли в оркестре железнодорожников основного состава.

Таким образом, с созданием инструментов уменьшенных размеров у А.И. Алло появилась возможность приобщать к исполнительству на народных инструментах детей, начиная с 6–7 летнего возраста. В этом видится его большая заслуга в области начального музыкального образования по народным инструментам. Выступая в 1960 году на Всероссийском творческом совещании руководителей оркестров народных инструментов, проходившем в г. Москве, А.И. Алло, уже будучи к тому времени Заслуженным деятелем искусств РСФСР, отмечал: «Вам из-

вестно, что В.В. Андреев начал свою деятельность, подобрав любителей народных инструментов, людей взрослых и на базе традиций народа создал оркестр. Я в своей практике использовал опыт обучения игре на инструментах симфонического оркестра, взял маленькую частицу этого опыта. Скрипка имеет уменьшенные размеры, и я, по примеру скрипки, взял уменьшенные размеры домры-примы, баяна-примы, домры-бас и балалайки-бас. В оркестр я принимаю ребят с шестилетнего возраста» [65]. Далее, А.И. Алло в своем выступлении раскрыл методы работы по набору в детский оркестр народных инструментов со школами, а также с родителями детей младшего школьного возраста. Многие из его опыта по набору детей в классы народных инструментов остается актуальным и в наши дни.

Как и по всей России, народные инструменты в Самарской губернии в первые послеоктябрьские десятилетия играли важную роль в проведении культурной политики, направленной на эстетическое воспитание широких масс трудящихся. Это время стало периодом «...возросшего значения социодемографического аспекта русских народных инструментов, неразрывно связанного с процессом обучения; профессиональное исполнительство на них становится особенно важным – и в плане подготовки квалифицированных кадров, и в плане создания художественных ориентиров» [18, с. 241].

Развитию народного творчества после 1917 года, как известно, со стороны государства и правительства оказывалась широкая поддержка. На разных уровнях проводились смотры, конкурсы исполнителей, олимпиады, способствовавшие повышению уровня самодеятельных музыкантов. Особенно широкий размах приобретали конкурсы исполнителей на народных инструментах.

Преследуя цель активизации и расширения агитационной и культурно-просветительской деятельности средствами народно-инструментального искусства, правительство молодого государства ставило задачу выявления талантливых исполнителей в этой демократичной сфере музыкального исполнительства. По всей стране проводились музыкальные конкурсы среди исполнителей на гармонии, балалайке, мандолине, домре, гусях, гитаре, лучшие из которых могли организо-

вывать досуг широких слоев населения, становиться, по терминологии того времени, затейниками.

Об особенностях процесса становления народно-инструментального искусства в Самарской области красноречиво говорят сохранившиеся письма участников оркестра народных инструментов, адресованные его руководителю А.И. Алло. Одним из наиболее характерных из них представляется письмо рабочего Серноводско-Тростянского зерносовхоза, бывшего участника оркестра, в восторженном стиле делившегося с А. Алло своими успехами в занятиях с участниками организованного им народного оркестра [см.: *приложение 1.5*].

Об академизме исполнительского стиля оркестра А.И. Алло свидетельствуют некоторые, очень значимые для коллектива, исторические факты его творческого пути. В 1940 году в Куйбышеве состоялся конкурс среди музыкантов и музыкальных коллективов города на лучшее исполнение произведений П.И. Чайковского. Оркестр народных инструментов Клуба железнодорожников им. Революции 1905 года под руководством А.И. Алло принял в нем участие и был премирован первой премией в размере 500 рублей за исполнение произведений П.И. Чайковского — «Сладкой грёзы» из фортепианного цикла «Детский альбом», 2-й части из струнного квартета и «Гимна солнцу». В протоколе заседания жюри отмечалось: «Хорошо слаженный, подготовленный коллектив, показавший очень хорошее звучание и художественную отделку вещей. Особенно хорошо была исполнена 2-я часть струнного квартета, где оркестр добился большой выразительности и тонкой нюансировки» [66].

О многогранности музыкальных способностей и интересов А.И. Алло можно судить еще по одной из любопытнейших страниц его биографии. В 30-е годы в России под влиянием достижений в сфере эстрадно-джазовой музыки благодаря появлению звукового кино, концертных гастролей джазового оркестра Л. Утесова, популярных артистов кино и эстрады стало наблюдаться повсеместное увлечение музыкой джазового направления.

В Самаре также создавались различные любительские коллективы данного направления. Александр Иванович, стремясь шагать в ногу со временем и идя

навстречу пожеланиям городской публики, собрал из числа домристов и балалаечников своего оркестра своеобразный по составу коллектив, получивший название «Джаз-банджо». Всем участникам пришлось освоить игру на банджо, струнно-щипковом инструменте афро-американского происхождения. Это было несложно для музыкантов, великолепно владевших игрой на домре или балалайке.

Оркестр был укомплектован тесситурными разновидностями банджо. А.И. Алло аранжировал ряд популярных в то время фокстротов, блюзов, танго, бостонов для вновь созданного коллектива, и после нескольких репетиций оркестр зазвучал в совершенно новом для исполнителей джазовом стиле. Помощником А.И. Алло в этом коллективе был его ученик Г.П. Галочкин, который впоследствии стал руководителем. Оркестр «Джаз-банджо» успешно выступал с концертами как на различных городских площадках, так и на узловых станциях Куйбышевской железной дороги.

Другим опытом работы в джазе стало создание А.И. Алло в 1940 году при Доме культуры железнодорожников оркестра, в котором играли только девушки.

Это произошло задолго до появления на экранах кинотеатров Куйбышева в 1950-х годах американской кинокомедии «В джазе только девушки». Джазовый оркестр девушек пользовался большой популярностью среди населения города. Было принято решение отправить его в Москву для участия в планировавшихся на 1941 год концертах-смотре коллективов художественной самодеятельности. Однако после успешной сдачи программы на художественном совете, который состоялся 22 июня 1941 г., оркестр прекратил свое существование в связи с началом войны, а также ввиду того что некоторые его участницы ушли добровольцами на фронт.

В годы Великой Отечественной войны оркестр народных инструментов Дома культуры Железнодорожников под руководством А.И. Алло обслуживал воинские части, выступал в госпиталях, на вокзале перед воинами, уезжавшими на фронт. «Ох, как встречали нас, как благодарили!» — вспоминал позже А. Алло [цит. по: 2, с. 14]. Концерты коллектива навевали воспоминания о мирной жизни, помогали людям переносить тяготы военного времени.

Интересным фактом из творческой биографии А.И. Алло представляется событие 1943 года. По решению Обкома КПСС при филармонии был организован Ансамбль волжской песни и пляски в составе 60-ти человек. Александр Иванович был приглашен руководить оркестровой группой. Коллектив был предшественником основанного впоследствии Волжского народного хора. «Певцы, танцоры, музыканты, освобождаясь даже от работы на оборонных заводах, обеспечивались рабочими карточками на хлеб и другие продукты» [30, с. 95].

После ухода на фронт К.П. Васильева – директора Клуба им. Революции 1905 года, А.И. Алло с июня 1942 г. исполнял обязанности директора и художественного руководителя клуба. Возвратился К.П. Васильев на должность директора ДК железнодорожников через месяц после окончания войны. Алло, освободившись от административно-хозяйственных забот, с новой энергией принялся восстанавливать многие ансамбли и оркестры народных инструментов, прекратившие свое существование в годы войны; создавать новые детские коллективы народных инструментов в общеобразовательных и музыкальных школах города.

Из лучших участников школьных оркестров был создан сводный оркестр народных инструментов. В 1957 году этот оркестр занял первое место на зональном конкурсе VI Всесоюзного фестиваля художественной самодеятельности в Саратове. Активная творческая деятельность А.И. Алло по развитию художественной самодеятельности в области народно-инструментального искусства была отмечена во многих печатных изданиях средств массовой информации, в том числе и в центральных газетах. Так, в газете «Известия» от 26 августа 1955 г. в статье «Развивать художественную самодеятельность масс» отмечался энтузиазм Александра Ивановича в деле музыкального воспитания трудящихся.

В 50–60-х годах А.И. Алло продолжал принимать участие в различных мероприятиях музыкально-просветительского характера: выступал с оркестром на предприятиях города, в учебных заведениях, по радио. В качестве почетного гостя его приглашали на тематические вечера, устраивавшиеся библиотекой, различными общественными организациями. Так, общественное объединение Клуба железнодорожников устный журнал «Хочу все знать» во втором выпуске за 1958 г.

оповещал своих слушателей о теме заседания: «К 115-летию со дня рождения великого норвежского композитора Эдварда Грига. Вступительное слово художественного руководителя клуба Б.К. Умнова. Григ — концерт для фортепиано с оркестром русских народных инструментов под руководством А.И. Алло» [207].

Бюро Областного совета по туризму пригласило на «Краеведческий четверг», состоявшийся 26 мая 1966 г. в 19.00 часов в здании областной библиотеки. В пригласительном билете была помещена программа вечера, включающая встречу с заслуженным деятелем искусств РСФСР А.И. Алло [см.: *приложение 2.4*].

За огромный вклад в развитие народно-инструментального искусства, за многолетний труд в деле художественного воспитания молодежи А.И. Алло был награжден медалью «За доблестный труд в период Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.» (1948 г.) и орденом «Знак почета». А в 1959 году ему, одному из первых в исполнительстве на народных инструментах, было присвоено почетное звание Заслуженный деятель искусств РСФСР.

В августе 1961 г. оркестр народных инструментов г. Куйбышева под руководством А.И. Алло выступал в Москве с большой концертной программой на ВДНХ, в Центральном парке культуры и отдыха им. Горького, в Измайловском и Сокольническом парках, во Дворце культуры им. Лихачева, Центральном доме Советской Армии. В программе, наряду с народными обработками, звучали: вальс В.В. Андреева «Моя красавица», Вступление к четвертому действию оперы Дж. Верди «Травиата» и другие произведения классического репертуара. За концерты в Москве А.И. Алло был награжден Большой серебряной медалью ВДНХ.

Своеобразными отчетами перед общественностью города и демонстрацией достижений были юбилейные концертные мероприятия, проведенные в честь оркестра народных инструментов Дома культуры железнодорожников им. Революции 1905 года.

В 1928 году (12 марта) в городском театре состоялся торжественный юбилейный концерт, посвященный 10-летию юбилею созданного А.И. Алло оркестра русских народных инструментов. Это был первый состав из 25-ти исполнителей на балалайках, домрах, гусях и ударных инструментах (накрах).

Следует отдать должное организаторам данного мероприятия в том, что концерт был посвящен не только юбилею оркестра, но и 20-летию начала «музыкальной деятельности в области пропаганды народных инструментов» [см.: *приложение 1.6*]. Точкой отсчета, видимо, стало публичное выступление Александра Алло, первого профессионального балалаечника Самары, на благотворительном концерте летом 1908 года по приглашению антрепренера Лебедева.

В поздравительных адресах по случаю 10-го юбилея оркестра отражены теплое, сердечное отношение руководства клуба и профсоюзной организации к созданному Алло оркестру и его значение для города, несмотря на некоторую пафосность выражений и политическую лозунговую окраску в духе господствовавшей в те времена идеологии [см.: *приложение 1.7*].

Текст юбилейной грамоты за подписью председателя правления Клуба железнодорожников им. Революции 1905 года отражает музыкально-просветительскую сторону деятельности оркестра под руководством А.И. Алло, её значение в борьбе с «темнотой и невежеством».

В юбилейном адресе от Президиума Самарского Учпрофсожа на имя А.И. Алло, посвященном 20-летию его творческой деятельности, также отмечены успехи в руководстве оркестром и в воспитании молодых музыкантов. «Вы вполне правильно разрешили лозунг «музыку в массы» и ваш репертуар является идеологически выдержанным и вполне доступным пониманию широких слоев, — отмечалось в поздравлении, — железнодорожники всегда приветливо встречают появление на сцене скромного музыкального человека, сумевшего создать мощный музыкальный коллектив» [см.: *приложение 1.8*].

10 ноября 1958 г. широко праздновалось 40-летие оркестра народных инструментов Клуба им. Революции 1905 года. К тому времени народные инструменты занимало прочное место в музыкальной культуре области. В учреждениях и на предприятиях города функционировали многочисленные самодеятельные оркестры, была налажена система обучения игре на народных инструментах как в студиях и кружках клубной сферы, так и на профессиональной основе в музы-

кальных школах и в музыкальном училище; в штате филармонии состояли музыканты-народники, участвовавшие в музыкально-лекторской работе.

О возросшем значении народно-инструментального искусства в Самаре свидетельствуют афиша и поздравительные адреса в честь 40-летия коллектива А.И. Алло. В афише среди участников назван солист-балалаечник Куйбышевской государственной филармонии А. Кочетков, который был первым выпускником класса А.И. Алло в музыкальном училище. Характерно, что в программе концерта, помимо обработок русских народных песен Н. Фомина, Ф. Нимана, С. Крюковского, С. Дителя, Д. Шаталова, звучали произведения композиторов-классиков П. Чайковского, Дж. Верди, Ж. Бизе, Ф. Листа, Н. Паганини, П. Сарасате, а также оригинальные сочинения В. Андреева Б. Трояновского, П. Нечепоренко [см.: *приложение 1.9*].

Празднование 50-летнего юбилея оркестра народных инструментов под руководством Алло вылилось в яркую демонстрацию творческих достижений Самарской области в народно-инструментальном исполнительском искусстве. «Творческий концерт трех поколений любителей домры, балалайки, баяна» — так была озаглавлена афиша, в которой, наряду с участниками-солистами, были названы фамилии каждого из 40 оркестрантов коллектива. В этом отчетном концерте приняли участие и «Домристы-малыши» — представители молодого поколения народников в количестве семи человек [см.: *приложение 1.10*].

Творческий облик А.И. Алло, его педагогические и человеческие качества нашли отражение в различных поздравительных адресах и посвящениях восторженного, а порой и шуточного характера. Так, в стихотворном поздравлении к 1 января 1961 г. за подписью А. Фоминых говорилось:

«Была жара.

Ты с пламенной страстью

Мальчишкой музу

Всем сердцем полюбил.

И сколько было в те минуты счастья,

Когда на струны свою руку положил...» [см.: *приложение 1.11*].

В другом посвящении от учеников-оркестрантов отразилось отношение к А. Алло как к человеку и наставнику:

« В каждом малом великого доля,
Ведь от малого реки текут.
И недаром приказом Наркома
Отмечают Ваш радостный труд...» [см.: *приложение 1.12*].

За более чем полувековой период творческой деятельности в народноинструментальном исполнительском искусстве А.И. Алло воспитал около трех тысяч музыкантов — балалаечников и домристов — прошедших через его оркестровую школу.

Благодаря плодотворной деятельности А.И. Алло и его учеников, народноинструментальное искусство Поволжья заняло устойчивое место в системе музыкального образования, в музыкальной жизни общества.

В связи с ухудшением здоровья А.И. Алло после проведения 50-летнего юбилея оркестра передал руководство коллективом Дома культуры железнодорожников Е.Н. Дубовику и по настоянию жены Елены Петровны переехал к дочери в Саратов.

При новом руководителе и смене условий существования оркестр народных инструментов ДК железнодорожников им. Революции 1905 года постепенно прекратил свое существование. На смену ему пришли другие оркестры музыкальных учебных заведений и, в первую очередь, оркестр музыкального училища.

За долгие годы работы в музыкальных школах города и музыкальном училище в классе А. Алло было воспитано много талантливых музыкантов, которые продолжали обучение в центральных музыкальных вузах страны — Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, Свердловской и Новосибирской консерваториях. Среди его учеников — О. Давыдов, В. Абрашкин, М. Шатунова, В. Кричевский, Е. Лакирев и др.

Некоторые воспитанники А. Алло продолжили обучение и стали профессионалами на других музыкальных инструментах. Так, В. Бреенков закончил Ле-

нинградскую консерваторию по классу виолончели, стал заслуженным артистом БССР, был концертмейстером Минского симфонического оркестра; Б. Скобло закончил Московскую консерваторию (класс виолончели) и также работал в Минском симфоническом оркестре. С. Кузнецов (заслуженный артист РСФСР) и М. Репьев стали известными вокалистами и работали — первый в Ансамбле песни и пляски Приволжского военного округа, второй в Волжском народном хоре.

Особого внимания и отдельного изучения заслуживает многолетняя творческая деятельность одного из выдающихся выпускников Куйбышевского музыкального училища по классу балалайки, Заслуженного работника культуры РСФСР (1976), Заслуженного деятеля искусств РФ (1995) профессора (2001) Евгения Михайловича Лакирева (1934–2009).

После окончания трех курсов Киевского музыкального училища по классу балалайки у профессора Е.Г. Блинова, Лакирев переехал в Куйбышев и поступил на четвертый, выпускной курс в класс А.И. Алло. Свою исполнительскую деятельность он начал в первом составе созданного в феврале 1952 г. Волжского народного хора в качестве артиста инструментальной группы. За годы работы в прославленном коллективе Е.М. Лакирев объездил многие города и республики. В 1968 году он закончил Уральскую государственную консерваторию по специальности «Народные инструменты».

Продолжая заложенные А.И. Алло традиции, Евгений Лакирев всю жизнь отдал делу развития народно-инструментального искусства, проявив себя высокопрофессиональным исполнителем и педагогом, организатором оркестровых коллективов и великолепным дирижером.

Одной из особых заслуг Лакирева в области народно-инструментального исполнительства стало то, что по его инициативе в каждой музыкальной школе города и области открылись классы домры и балалайки. Это стало возможным благодаря его активной общественной работе в качестве руководителя секции народных инструментов областного и городского методических советов.

Будучи одним из ведущих профессионалов-народников не только Самары, но и всей России, он неустанно стремился поднять престиж народно-

инструментального музыкального искусства, добившись создания при Государственном Волжском народном хоре имени П.М. Милославова профессионального оркестра русских народных инструментов «Виртуозы Самары», который начал свой творческий путь 1 января 2007 г. Е.М. Лакирев был его первым главным дирижером. Ему удалось собрать коллектив из превосходных молодых музыкантов, треть из которых были лауреатами различных конкурсов. За два с половиной года оркестр заявил о себе как о крепком профессиональном коллективе, готовом к решению самых сложных художественных задач [см.: 26].

Таким образом, дело всей жизни А.И. Алло по становлению и развитию домрово-балалаечного исполнительства нашло своего достойного продолжателя в лице Е.М. Лакирева и его учеников-соратников, поднявших культуру народного оркестрового исполнительства в Самарской области до современного уровня музыкально-исполнительского искусства.

В результате изучения личности и творческого пути А.И. Алло можно заключить следующее:

1. Изменение социально-политических условий в первые десятилетия после 1917 года, развитие возникших в конце XIX — начале XX веков тенденций демократизации в сфере общественного сознания, ярко выраженное на примере стремления широких социальных слоев населения к искусству, в том числе к музыкальному, а также активная творческая деятельность отдельных личностей, — все это значительно содействовало развитию народно-инструментального оркестрового исполнительства;

2. К основным заслугам А.И. Алло в становлении и развитии народно-инструментального оркестрового исполнительства академического направления в Самарской области следует отнести:

- создание первого в Самаре оркестра русских народных инструментов академической традиции;
- активную деятельность по пропаганде исполнительства на народных инструментах и распространению идей В.В. Андреева относительно значения ор-

кестрового народно-инструментального искусства для народа в аспекте музыкального просветительства, эстетического воспитания и духовного обогащения;

– музыкально-педагогическую деятельность, связанную с организацией процесса обучения игре на балалайке и домре в музыкальных школах Самары, а затем в музыкальном училище, что позволило готовить кадры исполнителей достаточно высокого профессионального уровня;

– достижение оркестром народных инструментов академического исполнительства качественного уровня, что обусловило органичное вхождение народно-инструментального искусства в музыкальную жизнь Самары довоенного и послевоенного периода и стало её неотъемлемой частью;

– пропаганду высокопрофессиональной концертной деятельности, создание многочисленных оркестров в Самаре и области, введение обучения игре на народных инструментах в систему музыкального образования;

3. Начатая А.И. Алло плодотворная творческая деятельность в сфере народно-инструментального искусства была успешно продолжена его учениками-преемниками, среди которых особо выделяется личность Е.М. Лакирева, обеспечившего своим многолетним творческим трудом новые достижения в развитии данного вида искусства.

Рассмотрев в настоящей главе вопросы становления народно-инструментального исполнительства академического направления в Самарской области и связанные с этим материалы о создании необходимых социально-культурных условий для реализации идей просветительства и национального возрождения, а также исторические факты пребывания в Самаре В.В. Андреева и его «Кружка любителей игры на балалайках», повлиявшие на зарождение идеи создания народно-инструментального коллектива, творческую деятельность А.И. Алло как зачинателя развития в Самарском регионе домрово-балалаечного искусства, можно сделать следующие *выводы*.

1. В конце XIX — начале XX веков в регионе Средней Волги, благодаря активной деятельности подвижников музыкального искусства — профессиональных музыкантов, формируется музыкальная культура, основанная на идеях просвети-

тельства и демократизма, закладывается фундамент музыкального образования, расширяется круг почитателей академического музыкального исполнительства среди населения. Тем самым, создается благодатная почва для внедрения академического исполнительства на народных инструментах в концертную жизнь Поволжья.

2. Концерты «Кружка любителей игры на балалайках» В.В. Андреева, проведенные в мае 1891 г., в период гастролей по городам Волги имели большой резонанс и были ярко освещены в местной прессе, оказав тем самым большое влияние на появление идеи создания подобного балалаечного ансамбля в Самаре, которая была реализована в 1902 году.

3. Период с 1917 года вплоть до начала Великой Отечественной войны стал решающим для культурного развития региона, в целом, и для становления здесь народно-инструментального музыкального искусства, в частности. В этот период исполнительство на народных инструментах получает статус искусства, опекаемого государством, что послужило широкому охвату обучением игре на народных инструментах участников стремительно развивавшейся художественной самодеятельности, введению их в структуру всех ступеней музыкального образования.

4. Первый самарский профессиональный исполнитель-балалаечник академического направления А.И. Алло стал решающей фигурой в истории создания в Самарской области народно-инструментального оркестрового искусства академической направленности. Ему принадлежат многочисленные заслуги в создании поволжских оркестров русских народных инструментов, организации обучения на них в учебных заведениях различного типа, неустанной пропаганде данной отрасли музыкального искусства.

Вопросы по содержанию раздела:

Биография Александра Ивановича Алло – начало творческого пути в период до 1917 года. О роли балалаечников Б.С. Трояновского и А.Д. Доброхотова в формировании исполнительского мастерства А.И. Алло, первые концертные выступления виртуоза-балалаечника Александра Алло. Создание балалаечником А. Алло «Великорусского квартета» (1914г.) и оркестра народных инструментов при Клубе железнодорожников имени 1905 года (1917г.). Культивирование любительского ансамблево-оркестрового исполни-

тельства в Самарской области в 1920-е годы как следствие активной концертной деятельности оркестра Клуба железнодорожников имени 1905 года под руководством А. Алло. Творческие связи с Ленинградским государственным оркестром народных инструментов имени В.В. Андреева и их значение для роста профессионального мастерства А.И. Алло и его оркестра. О репертуаре для народных инструментов и оркестра Клуба железнодорожников имени 1905 года. О роли радио Самары в пропаганде исполнительского искусства на народных инструментах, участие А.И. Алло-балалаечника и его оркестра в радиопрограммах с 8 января 1927 года. Создание А.И. Алло детского оркестра при Клубе железнодорожников имени 1905 года и реализация его идеи изготовления малогабаритных народных инструментов для обучения игре на них детей младшего школьного возраста. Об участии коллектива А.И. Алло в исполнительских конкурсах. Создание А.И. Алло оркестра «Джаз-банджо» и джазового оркестра, в составе которого играли только девушки. Оркестр А.И. Алло в годы ВОВ, Организация Ансамбля волжской песни и пляски. Восстановление народно-инструментального исполнительства в Самаре в первые десятилетия послевоенного периода, концертная и общественная деятельность А.И. Алло в 1950 – 1960-е годы, присвоение почетного звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР». Концерты оркестра А.И. Алло в Москве, юбилейные концертные мероприятия А.И. Алло как иллюстрация его творческих достижений и показатель значения для развития музыкальной культуры области. Ученики музыкальных школ и музыкального училища А.И. Алло – продолжатели традиций народно-инструментального исполнительства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В представленной выше первой части учебного пособия были определены основные направления, связанные с изучением генезиса исследуемого вида искусства, исторических путей его развития, этапов фольклорного бытования и установление академических форм музицирования в контексте достижений художественной культуры России.

В свете общероссийских тенденций рассмотрены особенности развития культурной среды Самарского региона, в недрах которой образовалось и стало активно развиваться народно-инструментальное искусство благодаря деятельности выдающихся личностей — энтузиастов, подвижников домрово-балалаечного сольного, ансамблевого и оркестрового исполнительства.

В первой главе прослежены истоки русского народно-инструментального искусства, пути его развития в фольклорном бытовании. Рассмотрены процессы активизации строительства художественной культуры России в конце XIX столетия, оказавшие значительное влияние на зарождение народно-инструментального исполнительства письменной традиции. С этой позиции оценена выдающаяся деятельность основоположника академического направления в народно-инструментальном исполнительстве В.В. Андреева по усовершенствованию конструкции балалайки и воссозданию домры, поэтапно прослежен процесс рождения и активного творчества созданного им Великорусского оркестра.

Анализ материалов данной главы показал, что истоки русского народно-инструментального исполнительства берут начало со времен язычества и начального этапа создания древнерусского государства — Киевской Руси. На многовековом пути развития в условиях становления светских и религиозных культурных

традиций народные инструменты в течение длительного времени (XI–XVII столетия) функционировали лишь в сфере скоморошеского искусства. В тот период основным музыкальным инструментом скоморохов была домра. С искоренением в XVII веке скоморошества вместе с его инструментарием и в связи с началом проникновения в высшее общество России европейских светских музыкальных традиций в быту людей низшего социального сословия появилась балалайка, ставшая фольклорной альтернативой исчезнувшей из обихода домры.

В начале XIX века с распространением в России славянофильской общественной мысли среди просвещенных слоев населения усилился интерес к народному художественно-поэтическому творчеству, к духовным истокам национальной русской культуры. Дальнейшее развитие этих тенденций привело к созданию всемирно признанной русской композиторской школы, достижению творческих вершин художниками-передвижниками, деятелями театрального искусства, поэтами и писателями. Все это благотворно отразилось на дальнейшей судьбе народного музыкального творчества и стало главной предпосылкой для появления идеи возрождения народных инструментов в новом качестве. Осуществление этой идеи выдающимся русским музыкантом В.В. Андреевым и его сподвижниками путем реконструкции балалайки и домры, поэтапной работы по созданию Великокорусского оркестра стало важнейшим фактором развития народно-инструментального искусства в русле европейской письменной традиции на всей территории России.

Вторая глава учебного пособия посвящена вопросам становления и развития народно-инструментального искусства в Самарской области. Материал данного раздела рассмотрен в аспекте комплексного изучения социально-культурной ситуации в регионе в конце XIX — начале XX веков. Прослежены исторические факты влияния творчества В.В. Андреева на создание оркестра русских народных инструментов в Самаре. При этом более глубоко освещен процесс оптимизации культурной жизни города, создания здесь необходимой художественной инфраструктуры, особенно развития театрального и музыкального искусства в период с 1917 года до начала Великой Отечественной войны.

Далее была детально рассмотрена творческая деятельность самарского профессионального балалаечника-виртуоза А.И. Алло, показана его значительная роль в создании первого в Самаре народного оркестрового коллектива, в организации классов балалайки и домры в музыкальных учебных заведениях города.

В результате освещения вышеобозначенных вопросов выяснилось, что в конце XIX — начале XX веков в Самарской губернии в русле господствовавших в то время идей просветительства и демократизма, возрождения национальных культурных традиций активно происходил процесс развития музыкальной культуры, закладывался фундамент музыкального образования, расширялся круг музыкантов-профессионалов, а также любителей музыки, в том числе народно-инструментальной. Таким образом, создавалась культурная почва для введения в музыкальную жизнь народного инструментального исполнительства письменной традиции.

В новой социально-политической и экономической ситуации, установившейся в стране после 1917 года, в течение нескольких десятилетий были сформированы необходимые структуры для дальнейшего развития театрального и профессионального музыкального искусства. С обретением мощной государственной поддержки народно-инструментальное исполнительство получило новый импульс в развитии, выразившийся в создании оркестров русских народных инструментов академического направления, введении обучения на народных инструментах в музыкальном училище и школах.

В заключение следует подчеркнуть, что освещение в первой части настоящего пособия путей становления и развития исполнительства на народных инструментах в Самарской области, преследовавшее цель показать наиболее характерные моменты в развитии данного вида музыкального искусства на примере средневожского региона, призвано содействовать продолжению научных поисков в данной области музыкальной науки, созданию у обучающихся музыкантов разностороннего и целостного представления об историческом развитии и современном функционировании народно-инструментального искусства.

Во второй части данного методического пособия планируется освещение вопросов дальнейшего исторического пути развития народно-инструментального искусства в Самарской области начиная с 1960 – 1970-х годов до начала XXI века.

**КРАТКИЙ ХРОНОГРАФ ВАЖНЕЙШИХ ДАТ И СОБЫТИЙ ИСТОРИИ
СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ИСКУССТВА В САМАРСКОЙ ОБЛАСТИ
(В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕРОССИЙСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ)**

591 – событие о взятых греками в плен трех славянах, у которых в руках были гусли – первое фактическое свидетельство византийских историков Феофилакта, Анастасия и Феофана о славянских музыкантах.

X – начало XVII вв. – становление, развитие и искоренение скоморошеского искусства на Руси.

1648 – указ царя Алексея Михайловича «Об искоренении нравов и уничтожении суеверий» – заключительный акт полного искоренения скоморошества со стороны церкви и властей.

1688 – первое упоминание о балалайке.

1730 – в России открывається итальянская, а затем и французская придворная опера.

1747–1804 – годы жизни видного русского виртуоза-скрипача композитора Ивана Евстафьевича Хандошкина, артиста-виртуоза в игре на балалайке.

1754 – Последнее упоминание о домре – инструменте скоморохов в памятнике XVIII столетия – рукописном сборнике Румянцевского музея, составленном в 1754 году на основе рукописей XVI столетия. (А.И. Пересада).

1763 – учреждается Императорская Придворная Певческая Капелла.

Конец XVII – XVIII в. – переходный период, в который, по А.С. Фаминцину, «...в руках русского народа из прежней танбуровидной домры произошла своеобразная, по треугольному виду кузова своего, балалайка» [176, 367].

1805–1863 – годы жизни композитора и дирижера Владимира Ильича Радивилова, яркого исполнителя на балалайке.

1805–1840 – годы жизни оперного солиста Николая Владимировича Лаврова, певшего в Большом театре, автора первого, дошедшего до наших дней сочинения для трехструнной балалайки — *Вариации на тему русской народной песни «Ельник, мой ельник»*, посвященные А.А. Алябьеву.

1851 – образование в новой губернии с центром в г. Самаре.

1851 – Издана первая газета «Самарские губернские ведомости».

1853, 3 октября – отзыв о концерте балалаечника В.И. Радивилова в «Самарских губернских ведомостях».

1859 – французский писатель Александр Дюма был в Самаре и оставил впечатления в книге «От Парижа до Астрахани», изданной в 1859 году.

1859 – открытие Императорского Русского музыкального общества (ИРМО).

1861– 1918 – годы жизни Василия Васильевича Андреева, основателя русской оркестровой народно-инструментальной исполнительской культуры.

1862 – по инициативе А.Г. Рубинштейна учреждена Петербургская консерватория.

1866 – открытие Московской консерватории под руководством Н.Г. Рубинштейна.

1879 – 1882 – обучение В.В. Андреева игре на скрипке у петербургского скрипача Н.В. Галкина, ученика Л.С. Ауэра.

1880 – в Самаре открылось Реальное училище, где были созданы специальные классы для рисования и музыкальных занятий, хоры, духовой оркестр, оркестр «симфонического типа».

1882, 1 октября – открытие в Самаре «Общества любителей музыкального и драматического искусства».

1882 – открылась музыкальная школа, при «Обществе любителей музыкального и драматического искусства» г. Самары, в которую поступили заявления от

4-х человек по классу сольного пения, от 12-ти — по фортепиано, от 3-х — по скрипке.

1883 – *В.В. Андреев впервые услышал игру на балалайке деревенского работника Антипа и начал освоение игры на этом инструменте.*

1884 – *участие В.В. Андреева в любительском спектакле в качестве актера и исполнителя на балалайке на даче Самарского купца первой гильдии Е.Н. Аннаева.*

1886 – *изготовление первой концертной пятиладовой балалайки для В.В. Андреева известным петербургским мастером В.В. Ивановым.*

1886 – *первый печатный отзыв на страницах «Петербургской газеты» о выступлении В.В. Андреева.*

1886 – *Начал свою деятельность в качестве рецензента и музыкального обозревателя известный Самарский музыкант-просветитель Игнатий Давидович Гинзбург, благодаря его и некоторых других авторов статьям можно проследить основные вехи в становлении академической музыкальной культуры Самары.*

1887 – *изготовление первой концертной двенадцатиладовой балалайки для В.В. Андреева известным петербургским мастером Ф.С. Пассербским.*

1887 – *по инициативе В.В. Андреева известным издателем П.К. Селиверстовым было выпущено первое методическое пособие «Школа для балалайки».*

1887 – *появление тесситурных разновидностей балалаек и создание «Кружка любителей игры на балалайках» под руководством В.В. Андреева.*

1887, декабрь – *В.В. Андреев создал учебный класс и начал заниматься с учениками.*

1888, 20 марта – *дебют «Кружка любителей игры на балалайках» в зале Петербургского городского кредитного общества, точка отсчета истории создания оркестра народных инструментов.*

1888 – *музыкантом Линёвым открыта новая музыкальная школа в Самаре, где преподавал он сам, а также пригласил пианистку Мальковскую, окончившую Московскую консерваторию с присвоением звания свободного художника, скрипа-*

ча Мюллера, ученика выдающегося венгерского исполнителя и педагога Й. Иоахима, певца Мельникова, обучавшегося у Эверарди.

1889, сентябрь – Первая поездка за рубеж «Кружка любителей игры на балалайках» под руководством В.В. Андреева связанная с проведением Всемирной выставки в Париже.

1889, октябрь – В.В. Андреев пригласил в качестве музыкального руководителя «Кружка» Николая Петровича Фомина – создателя партитуры оркестра русских народных инструментов.

1889 – издана работа А.С. Фаминцына «Скоморохи на Руси».

1890 – издана работа А.С. Фаминцына «Гусли: русский народный музыкальный инструмент».

1891 – издана работа А.С. Фаминцына «Домра и сродные ей инструменты русского народа».

1891 – начало музыкально-просветительской деятельности В.В. Андреева в воинских частях, создание народных оркестров.

1891, 24 мая – первое выступление с концертной программой «Кружка любителей игры на балалайках» В.В. Андреева в Самаре.

1891, 26 мая – второй концерт «Кружка любителей игры на балалайках» В.В. Андреева в Самаре.

1895, 28 февраля – в многодетной семье железнодорожного чиновника родился Александр Иванович Алло – основатель народно-оркестровой культуры Средневолжского региона.

1896 – в Самаре поставлена опера А.П. Бородина «Князь Игорь» силами оперного товариществ.

1896 – мастером С.И. Налимовым изготовлена усовершенствованная концертная домра и затем ее тесситурные разновидности.

1896 – Николаем Петровичем Фоминым была окончательно установлена номенклатура инструментов, роль каждого инструмента в оркестровом исполнении и форма письма партитур.

1897 – изготовлена брёлка (усовершенствованная с помощью клапанного механизма, дающего возможность извлечения звуков хроматического звукоряда) и свирель.

1897 – проживавший в Самаре Павел Леонтьевич Чулков (1875-1932) представил на кустарно-промышленной выставке года в Туле изготовленную им первую в России трехрядную гармонику с полным набором хроматического басоаккордового аккомпанемента в левой клавиатуре.

1898 – К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко создан Московский художественный театр (именовавшийся вначале «Художественно-общедоступным»).

1898 – к десятилетнему юбилею оркестра В.В. Андреева сформирован состав, неизменный до сих пор: соотношение групп балалаек (прима, секунда, альт, бас, контрабас) и домр (пикколо, домра малая, альт, бас), ударные (накры, бубен), гусли и применяемые эпизодически духовые инструменты (брёлка, свирель).

1899 – на базе музыкальной школы Линёва в Самаре были открыты музыкальные курсы, состоявшие из шести классов.

1900 – открытие отделения Императорского Русского музыкального общества в Самаре.

1902, 18 сентября – состоялось торжественное мероприятие по случаю открытия музыкальных классов при Самарском отделении ИРМО, преобразованных впоследствии в музыкальное училище, ныне Музыкальное училище имени Д. Шаталова.

1902 – первый опыт по созданию в Самаре коллектива балалаечников из числа рабочих железнодорожного депо слесарем М.Д. Пеньковым.

1903 – в Самаре открыт Пушкинский народный дом на 735 мест.

1904 – открытие знаменитой драматической актрисой В.Ф. Комиссаржевской Александринского общедоступного театра в Петербурге.

1905 – создание П.П. Гайдебуровым и Н.Ф. Скарской Первого драматического передвижного театра с целью распространения театральных постановок в провинциальных городах.

1905 – специально для «Великорусского оркестра» А.К. Глазуновым было написано произведение крупной формы, посвященное В.В. Андрееву, названное «Русской фантазией».

1905 – сконструированы столообразные гусли с демпферным механизмом, соединенным с однооктавной клавиатурой.

1907 – в Самаре открыт театр-цирк «Олимп» на 1100 мест.

1908 – начало концертной деятельности Самарского виртуоза-балалаечника А.И. Алло.

1909 – состоялся единственный концерт Федора Ивановича Шаляпина в Самаре.

1909 – создано Самарское общество народных университетов (СОНУ). Прием начала работать музыкальная секция, где также велись музыкальные занятия.

1910, ноябрь – 1911, декабрь – Великорусский оркестр осуществил дважды гастроли по Северной Америке, выступив в 60-ти американских и канадских городах.

1912 – Нью-Йоркским обществом воскресных школ, насчитывавшим 40 тысяч членов, организованы курсы по подготовке учителей игре на балалайке и домре, введено массовое обучение на этих инструментах в некоторых учебных заведениях.

1913 – по предложению Н.П. Фомина кнопочная клавиатура столообразных гуслей заменена клавишной фортепианного типа.

1914 – А. Алло окончил железнодорожное училище и поступил на работу статистиком в управление Самаро-Златоустовской железной дороги.

1914 – создание Александром Ивановичем Алло «Великорусского квартета».

1915 – музыкальная секция в СОНУ преобразована в Народную консерваторию Самары, главной целью которой стала музыкально-просветительская деятельность.

1915 – 1985 – годы жизни Заслуженного работника культуры РСФСР (1967) Дмитрия Георгиевича Шаталова.

1918 – создание в Самаре добровольной культурно-просветительской и литературно-художественной организации – Пролеткульта.

1919 – создание при Пролеткульте Самары музыкальной секции под руководством пианистки Н.Н. Тарбеевой-Васильевой.

1919 – 1923 – период функционирования оперной антрепризы Д.Х. Южина, антрепренера, певца, организатора многих оперных постановок в Самаре.

1917 – А.И. Алло создает оркестр народных инструментов станции Самара при Клубе железнодорожников им. 1905 года.

1917 – открытие детской музыкальной школы при Доме культуры железнодорожников, в которой занятия вел сам А.И. Алло.

1920 – первая поездка А.Алло от Клуба железнодорожников в Ленинград с целью углубления знаний и приобретения в оркестре В.В. Андреева практических навыков.

1920 – Александра Ивановича Алло приняли на работу в качестве преподавателя музыкального техникума по классу балалайки, было положено начало подготовке профессиональных музыкантов — специалистов по народным инструментам со средним музыкальным образованием.

1922 – приезд в Самару Савелия Осиповича Орлова, композитора и пианиста, выпускника Петербургской консерватории по классу фортепиано у А.Н. Есиповой и С.М. Ляпунова, по классу композиции у А.К. Лядова и Н.А. Соколова, внесшего значительный вклад в развитие музыкальной культуры области.

1923 – в Самару приехал Ф.П. Вазерский, получивший образование по вокалу еще в дореволюционный период в Московской консерватории, один из первых организаторов самостоятельных хоровых коллективов.

1923 – ликвидирована детская музыкальная школа при Доме культуры железнодорожников в связи с введением классов народных инструментов в музыкальных школах города.

1923 – в Самаре состоялось совещание работников искусств, на котором А.И. Алло принял решение о создании детского оркестра народных инструмен-

тов, после чего организовал такой коллектив при Доме культуры Железнодорожников.

1927 – открытие радио Самары.

1927 – в Самаре создан профессиональный симфонический оркестр.

1927, 8 января – оркестр А.И. Алло стал постоянным участником музыкальных радиопередач Самары.

1928 – театр-цирк «Олимп» отведен под кинотеатр.

1928 – создание областного Радиокomiteта, деятельность которого способствовала сосредоточению в одной организации лучших музыкантов-исполнителей, музыкальных коллективов.

1928 – в Театре им. К. Маркса был проведен Первый межсоюзный конкурс исполнителей на народных инструментах Самарской области.

1931, 1 июля – оперой М. Мусоргского «Борис Годунов» был открыт Средневожжский краевой театр оперы и балета — первый постоянный театр в истории Самары.

1934–2009 – годы жизни одного из выдающихся выпускников Куйбышевского музыкального училища по классу балалайки, Заслуженного работника культуры РСФСР (1976), Заслуженного деятеля искусств РФ (1995) профессора (2001) Евгения Михайловича Лакирева.

1934 – капельмейстер Самарского гарнизона Я.И. Голубев создал детский духовой оркестр, состоявший из 12 фанфаристов и 60 оркестрантов.

1936 -1941 – годы учебы Д. Г. Шаталова в Куйбышевском музыкальном училище.

1937 – в Самаре учреждено Управление зрелищных предприятий (УЗП), преобразовано в последствие в Концертно-эстрадное бюро при Государственном объединении музыкально-эстрадно-цирковых предприятий (сокращенно КЭБ при ГОМЭЦ).

1939, 17 октября – состоялся первый Всесоюзный смотр исполнителей на народных инструментах в Москве.

1940 – Областным отделом по делам искусств была учреждена Куйбышевская филармония, при которой был создан симфонический оркестр.

1940 – в Куйбышеве состоялся конкурс среди музыкантов и музыкальных коллективов города на лучшее исполнение произведений П.И. Чайковского, на котором оркестр народных инструментов Клуба железнодорожников им. революции 1905 года под руководством А.И. Алло занял первое место.

1940 – при Доме культуры железнодорожников А.И. Алло создал джазовый оркестр, в котором играли только девушки, прекративший существование в связи с началом Великой отечественной войны.

1941 – в Куйбышев (Самару) переместился Большой театр Союза ССР, правление Союза композиторов во главе с Д.Д. Шостаковичем.

1942, 5 марта, – в Самаре, в исполнении оркестра Большого театра под руководством С. Самосуда впервые прозвучала Седьмая (Ленинградская) симфония.

1943 – по решению Обкома КПСС при филармонии был организован Ансамбль волжской песни и пляски в составе 60-ти человек. Александр Иванович был приглашен руководить оркестровой группой. Коллектив был предшественником основанного впоследствии Волжского народного хора.

1946 – начало педагогической деятельности Д.Г. Шаталова в Куйбышевском музыкальном училище.

1954-1977 – годы пребывания Д. Г. Шаталова на посту директора Самарского (Куйбышевского) музыкального училища.

1955 – Дмитрий Георгиевич Шаталов успешно завершает свое обучение в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (класс Н.Я. Чайкина), возглавляя к тому времени Куйбышевское музыкальное училище.

1955 – году по решению руководства ГЭС открылась первая в Тольятти (в то время еще Ставрополе-на-Волге) музыкальная школа.

1957 – из лучших участников школьных оркестров Самары был создан сводный оркестр народных инструментов. Этот оркестр занял первое место на

зональном конкурсе VI Всесоюзного фестиваля художественной самодеятельности в Саратове.

1957, 9 декабря – Первая передача Куйбышевского телевидения. После приветственных слов в адрес телезрителей был показан документальный фильм о строительстве Куйбышевской ГЭС и небольшой концерт.

1959 – А.И. Алло, одному из первых в исполнении на народных инструментах, было присвоено почетное звание Заслуженный деятель искусств РСФСР.

1961 – оркестр народных инструментов г. Куйбышева под руководством А.И. Алло выступил в Москве с большой концертной программой и был награжден Большой серебряной медалью ВДНХ.

Список цитируемой литературы

1. *Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства: учебник в 3-х ч. Ч.1 и 2.— Изд. 2-е, доп. — М., 1988.
2. *Алексеева С.Н.* История развития балалайки в г. Самаре // Материалы обл. метод. кабинета по учеб. заведениям искусств и культуры Самарской области. — Самара, 1999.
3. *Андреев В.В.* Материалы и документы / Сост., текстологическая подготовка и примеч. Б. Грановского. — М., В.В. Андреев. — М., 1986.
4. *Бендерский Л.Г.* Народные инструменты на фронтах Великой отечественной войны. — Екатеринбург, 1995.
5. *Бендерский Л.Г.* Страницы истории исполнительства на народных инструментах. — Свердловск, 1983.
6. *Бердюгина Н.Я.* Из истории музыкального образования Самары // Профессиональное музыкальное искусство России: матер. всерос. науч. конф. 26 апреля, 2011г. — Самара, 2012.
7. *Бурнатова Т.В.* Вопросы методики обучения игре на домре. — Изд. 3-е, испр. — Челябинск, 2010.
8. Былины: из цикла «Классика и современность» / Рец. В.П. Аникин. Сост., оформл. изд-ва «Художественная литература». — М., 1986.
9. *Вертков К.А.* Русские народные музыкальные инструменты. — Л., 1975.
10. *Гинзбург И.Д.* Концерт кружка артистов на балалайках под управлением В.В. Андреева // Самарская газета. — 26 мая, 1891.
11. *Гинзбург И.Д.* 2-й концерт кружка балалаечников под управлением В.В. Андреева // Самарская газета. — 29 мая, 1891.

12. Гинзбург И.Д. Театр // Самарская газета. — 18 мая, 1891.
13. Енькка Елена. Родной край. Материальная и духовная культура чувашского народа XVI—XIX вв. § 44. Чувашские народные музыкальные инструменты [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikisource.org/wiki/>
14. Илларионова Л.А. Музыкальное образование в губернской дореволюционной Самаре // Профессиональное музыкальное искусство России: матер. всеросс. науч. конф. 26 апреля, 2011 г. — Самара, 2012.
15. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах: уч. пособие для музыкальных вузов и училищ. — М., 2002.
16. Имханицкий М.И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России: уч. пособие. — М., 2008.
17. Имханицкий М.И. У истоков русской народной оркестровой культуры. — М., 1987.
18. Имханицкий М.И. Формирование и развитие русской народной инструментальной культуры письменной традиции: дис... д-ра искусствоведения: 17.00.02. — Киев, 1988.
19. История русской музыки / О.Е. Левашова и др. общ. ред. А.И. Кандинского / Т.1. От древнейших времен до середины XIX века. Изд. 2-е. М., 1973.
20. История Самарского края [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vspu.ac.ru/~mog/interex/samara/Page7.htm>
21. Карамзин Н.М. История государства российского. Т. I : репринтное воспроизведение издания 1842–1844 гг. в трёх книгах с приложением. кн. первая. / Вед. ред. В.И. Синюков, ред. Е.Б. Покровская. — М., 1988.
22. Келдыш Ю. В. Русская музыка // Муз. энци. Т. 4. — М., 1978.
23. Келдыш Ю. В. Чайковский Пётр Ильич // Муз. энци. Т. 6. — М., 1982.
24. Корабельникова Л.З. Танеев Сергей Иванович // Муз. энци. Т. 5. — М., 1981.
25. Краткий очерк истории русской культуры / отв. ред. С.С. Волк, Ш.М. Левин. — Л., 1967.

26. Лакирев Евгений Михайлович — биографическая справка [Электронный ресурс] // ред. «Волжская коммуна». — 10.08.2009. Режим доступа: <http://www.vkonline.ru/article/7273.html>
27. *Ларош Г. А.* Глинка и его значение в истории музыки. — М.: Универс. типогр. на Страстном бульваре, 1867.
28. *Максимов Е.И.* Российские музыканты-самородки. — М., 1987.
29. *Мацевский И.В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. трудов. — Ч.1. — М., 1987.
30. *Межевич А.И.* Александр Иванович Алло // Профессиональное музыкальное искусство России: матер. всеросс. науч. конф. 26 апреля, 2011г. — Самара, 2012.
31. *Мирек А.М.* Из истории аккордеона и баяна. — М., 1967.
32. *Михайлова А.А.* Культурный феномен саратовской гармоники в полиэтническом регионе Поволжья // Известия Самарского науч. центра Росс. акад. наук. — Т. 12.— № 3. — Самара, 2010.
33. Объявление (без подписи) // Самарская газета. — 22 мая, 1891.
34. *Пересада А.И.* Справочник балалаечника. — М., 1977.
35. *Пересада А.И.* Справочник домриста. — Краснодар, 1993.
36. *Попонов В.Б.* Русская народная инструментальная музыка. — М., 1984.
37. *Рахимов Р.Г.* Башкирские музыкальные инструменты: фольклорное исследование [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://folk48.narod.ru/bashckir_muzic.htm
38. Роман с радио: ред. статья // Волжская Коммуна. — 6 марта, 2012.
39. Рецензии на концерты С.А. Кусевицкого // Волжское слово. — 23 мая, 1910.
40. Самарские губернские ведомости. Объявления / Редакция. — 16 января, 1854.
41. *Семененко О. В.В.* Андреев и русская народная песня // Народник. — № 3, 2011.

42. Серов А.Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика: статьи о музыке в семи выпусках. Вып. 5, 1863–1866 гг. — М., 1989.
43. Серов А.Н. Письма о музыке. II. К А.Д. Улыбышеву, по случаю толков о Моцарте и Бетховене: статьи о музыке в семи выпусках. Вып. 1847 – 1853гг. — М., 1984.
44. Серов А.Н. Русская народная песня, как предмет науки // Избранные статьи. — М., Л., 1950.
45. Скрябина Е.Г. Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития. Дисс... уч. степ. канд. искусствоведения. — Магнитогорск, 2009.
46. Стороженко А.М. Из истории музыкальной Самары // Профессиональное музыкальное искусство России: матер. всеросс. науч. конф. 26 апреля, 2011г. — Самара, 2012.
47. Сулейменов Олжас. Язык письма. Взгляд в доисторию — о происхождении письменности и языка малого человечества. — Алматы – Рим, 1998.
48. Театр и музыка / рубрика от ред. // Самарская газета. — 19 мая, 1891.
49. Товарищество Передвижных Художественных Выставок. Русская живопись [Электронный ресурс].— Режим доступа: <http://www.tphv.ru/ustav.php>, (www.tphv.ru)
50. Толстой А.Н. На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича // Правда — 16 февраля, 1942.
51. Толстой Л.Н. Война и мир, тома 1 – 2. — Кишинев, 1968.
52. Трофимова Н.А. История развития выразительного интонирования в искусстве народно-оркестрового исполнительства [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.ssc.smr.ru/izv_2010_5.html .
53. Фаминцын А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа // «Скоморохи на Руси». — Изд. 2-е. — СПб., 1995.
54. Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси // «Скоморохи на Руси». — Изд. 2-е. — СПб., 1995.

55. *Храмков Л. В., Храмкова Н.П.* Самара и Самарская область в годы Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг.: очерк истории. Хроника событий. — Изд. 2-е., испр. — Самара, 2008.
56. *Цветова Е.М.* Возрожденный «Олимп». — Самара, 1991.
57. *Шебуев Г.А.* Воспоминания о Ф.И. Шаляпине // Волжская коммуна. — 17 февраля, 1963.
58. *Шестаков В.В.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века . — М., 1975.
59. *Штеллин Я.* Известия о музыке в России / Цит. по переводу Б.И. Загурского. — Л., 1935.
60. *Яковлев В.И.* Традиционные музыкальные инструменты народов Волго-Уралья: формирование, развитие, функционирование (историко-этнографическое исследование: автореф. дис.... канд. искусствоведения: 17.00.02. — М., 2001.
61. *Bonifačić R.* Changing of Symbols: The Folk Instrument Tamburica as a Political and Cultural Phenomenon. Coll. Antropol. 19 (1995) 1: 65 – 77 UDC 572.026:398:787.6:32(497.5) “72” Original scientific paper.

Самарский городской публичный музей

62. Отчёты: за 1902-1903 годы. – С., 1904; за 1904-1909 годы.– С., 1911.

Материалы государственного архива Самарской области

63. Афиши и грамоты, посвященные 10-летнему, 40-летнему и 50-летнему юбилеям оркестра народных инструментов клуба им. Революции 1905 г./ 1928–1968 (7 л.).— Ф. 4903, оп. 1, ед. хр. 11.
64. Афиши концертов с участием А.И. Алло. — Ф. 4903, оп. 1, ед. хр. 2.
65. Биография А. И. Алло, составленная краеведом Н. П. Ананьевым в 1969 г.— Ф. 4903, оп. 1, ед. хр. 6.
66. Вырезки из газет с заметками об А. И. Алло. — ГАСО. Ф. 4903, оп. 1, ед. хр. 16.

67. Материалы периода ВОВ ГАСО. Ф. 2521. Оп. 1. Д. 76. Л.150, 151.
68. Письма учеников А. И. Алло. — Ф. 4903, оп. 1, ед. хр. 14.
69. Статьи и заметки А. И. Алло о деятельности оркестра народных инструментов клуба им. Революции 1905 года.— Ф. 4903, оп. 1, ед. хр. 6.

Приложения

1. Эпистолярный и другие материалы

1. Текст афиши: «Музыкальная секция Самарского городского отдела народного образования организует серию концертов на окраинах города и в рабочих кварталах. Приглашены лучшие исполнители. Назначены следующие концерты: Концерт 1-й во вторник 30 сентября в Народном доме имени Горького (Федоровский поселок). Вход бесплатный по билетам окраинного комитета.

Концерт 2-й в четверг 2 октября в клубе имени Ленина (угол Петроградской и Уральской). Вход бесплатный по билетам клуба.

В программе произведения русских композиторов: Гречанинов, Даргомыжский, Чайковский, Рахманинов и др. Участвуют артисты Русской оперы Т. А. Верховская, Г. А. Егоров, Н. В. Владимирский и преподаватель Государственной музыкальной школы скрипач-солист М. И. Городинский. Аккомпанирует тов. Львов. Перед началом концерта вступительное слово «О современных задачах музыкального образования народа» Д. Н. Осипов. Заведующий Муз. секцией Н. Тарбеева-Васильева.

При музыкальной секции организуется художественная капелла под руководством опытного инструктора. Запись ежедневно в Музык. секции (угол Воскресенской и Казанской, д. бывш. Сурошниковой...и в музыкальном складе (Советская, бывш. маг. Бем.)» [Цит. по: 56, с. 38].

2. Текст афиши концерта 27 июля 1914 г. с участием А. И. Алло

«Общественное собрание, Дворянская ул. Против Струковского сада. В воскресенье 27 июля 1914 г. в пользу семейств запасных, ушедших на войну

дан будет

КОНЦЕРТ

При благосклонном участии:

Известной танцовщицы г. Г. Русановой и балеимейстера В. Паренькова, известной пианистки г. Е. Н. Еремеевой, малолетнего гармониста-виртуоза Вити Попова, известного виртуоза-имитатора на балалайке-скрипке Микаэло Каверчини; Грибиной (пение), Розовой, Римской, В. и А. Милоновых (декламация), Поповой (пение) и др; г-дъ Вайнриб (домра), Петрова М. (декламация и мелодекламация); Тертышный (пение), Александр Алло (балалайка), А. И. и А. П. Федоряко (пение) и др.

Танцы

Акомпанирует Галина Релин

Начало концерта в 8 ½ ч. вечера.

Цены местам от 45 коп. до 2 руб. 50 коп.

Билеты продаются в магазине Арефьева.

Устроители концерта А. и С. Милоновы [64].

3. Афиша спектакля и «дивертисмента» с участием А. Алло от 1 февраля 1915 г.

«Село Рождествено, Симбирск. губ.

Театр М. К. Ушакова

В воскресенье, 1-го февраля 1915 г.

Самарскими любителями ставится

Последний прощальный спектакль.

Поставлена будет в 1-й раз драма,

Идущая везде с большим успехом

МАТЬ

Драма в 4-х действиях, ст. Пшибышевского, пер. Леонтьевых.

Оригинальная постановка пьесы!

В заключении

Большой

Разнохарактерный ДИВЕРТИСМЕНТ

Пение, танцы. Музыка. Декламация.

Соло на балалайке А. И. Алло.

В первый раз на здешней сцене.

Участвуют: г-жи Аидова, Чарова, Лилина, Сальдарова;

г-да Араратский, Пальшин, Алло.

Зал декорирован китайскими лампами.

После спектакля Игры, Почта, Почта Амура, Конфетти, Серпантин.

Начало спектакля в 8 ч. вечера.

Цена местам от 17 к. до 60 к.

Места занимать согласно билетам» [64].

4. Афиша, посвящённая 10-летию оркестра А. И. Алло
от 12 марта 1928 г.

«Городской театр

Состоится торжественный юбилей в субботу 12 марта

КОНЦЕРТ

Посвященный X-летию

Железнодорожного

Великорусского оркестра

(балалайки, домры, гусли, накры)

и XX летию деятельности в области пропаганды
народных инструментов» [64].

5. Текст письма А.И. Алло от ученика о первых занятиях с самодеятельным оркестром. Датировано 14 сентября 1929 года.

«Здорово Иваныч! ...пролежал 2 недели в постели и во время лежания пришли инструменты. Иваныч, можешь ли ты представить мой восторг, когда ко мне в квартиру вносят инструменты, огромный ящик. К чёрту ноги, вскакиваю, раскупориваю сам ящик и вытаскиваю инструмент за инструментом. Да, Иваныч, только лишь ты смог сделать подбор таких инструментов. Один лучше другого... в общем и целом, я ими очень доволен. За твоё сердечное отношение наш рабочком хочет написать тебе большое русское спасибо, за твоё доброе и чистосердечное отношение к рабочим и служащим нашего зерносовхоза. ...Так вот что, высылай как можно скорее медиаторов, струн и нот. Партитуры высылай цифрушками. Тот человек, который будет писать ноты, пусть как напишет одну вещьцу, так сию же минуту и высылает. ...Из нот вышли «Реве тай стогне Днипр широкий», «№ 29 попури из русских песен», «Мои мечты к тебе». Вальс. «Светит месяц»...

...Как ты не хочешь, а ты напиши мне. Хотя бы маленькую инструкцию по поводу руководства оркестром. Для меня это будет очень ценно, и я приму всё от тебя с величайшей благодарностью и ни на шаг не отступлю от того, что ты мне напишешь, потому что всё это достигнуто тобой из долголетней практики, а не из теории.

Иваныч, вообрази, здесь все думали, что я начну с какой-то гаммы. И вдруг удивление прямо с нот. Потом с каждым прошел по несколько тактов, со счётом, и задал им урок. Шёл домой как пьяный. Оказывается не так-то легко быть руководителем. Целую неделю занимался с каждым отдельно. И вот сажаю их по инструментам, проверяю их и, наконец-то целым оркестром. И о, чудо! Я слышу хотя и шероховатые звуки, но звуки мотива. Потом всё лучше и лучше. Теперь приступил, как говорится к отделке вещи. Это почему-то даётся им очень трудно. Перейти с форте на пиано и обратно ну, ни в какую! Но ведь все-таки добыюсь своего.

Жены моих музыкантов приходят и жалуются на своих мужей. Встают чуть свет и за музыку. Чай пьют с музыкой, завтракают с музыкой, обедают тоже.

Спать ложатся — тоже. Прямо говорят, выживают из дома. Да притом будь молодняк, это туда-сюда, а когда уже люди на возрасте, то это просто удивительно» [68, с. 1–3].

6. Текст афиши концерта, посвящённого 10-летию оркестра А.И. Алло от 12 марта 1928 года. (Размещение текста по оригиналу)

«Городской театр
Состоится торжественный юбилей в субботу 12 марта
КОНЦЕРТ
Посвященный X летию
Железнодорожного
Великорусского оркестра
(балалайки, домры, гусли, накры)
и XX летию
музыкальной деятельности в области пропаганды
народных инструментов» [63].

7. Текст похвальной грамоты, врученной коллективу оркестра народных инструментов А.И. Алло от имени дирекции клуба Железнодорожников имени 1905 года по случаю 10-летнего юбилея оркестра и 20-летнему юбилею деятельности по пропаганде народно-инструментального искусства.

«Юбилейная грамота
Великорусскому оркестру
в день X-ти летнего юбилея
Дорогие товарищи!

В день 10-летнего юбилея вашей общественно-культурной деятельности правление клуба «1905 г.» от имени членов клуба шлет вам свой товарищеский клубный привет и поздравление. Под руководством энергичного общественного

работника Александра Ивановича Алло вы от отдельных единиц пришли к могучему коллективу, способному выполнять возложенную работу нашей советской общественности. «Чем сильна и могущественна наша советская общественность». Правление клуба, отмечая вашу творческую и деятельную работу на поприще культурного строительства, надеется, что и в дальнейшей своей работе вы будете такими же стойкими непоколебимыми бойцами в борьбе с темнотой и невежеством. Под руководством нашей верной, закалённой когорты коммунистической партии высоко поднятым знаменем культурной революции с бессмертными заветами нашего Владимира Ильича, вы также честно будете сеять семя культурной революции.

Да здравствует коллективное культурное творчество, да здравствует культурная революция, да здравствуют юбиляры Великорусского оркестра!

Председатель правления клуба «1905 г.» Секретарь Березин» [65, с. 1].

8. Текст юбилейного адреса руководителю Великорусского оркестра ДК Железнодорожников от Самарского Учпрофсожа в честь 10-летия оркестра и 20-летия творческой деятельности А.И. Алло.

«Юбилейный адрес

Руководителю Великорусского оркестра

А. И. Алло в день XX-ти летнего юбилея

Дорогой юбиляр Александр Иванович.

Сегодня исполняется Ваш двадцатилетний юбилей деятельности на музыкальном поприще, тесно связанный с 10-летним юбилеем организованного Вами оркестра. В день юбилея Самарский Учпрофсоюз, шлёт свой пролетарский, профсоюзный привет и желает Вам ещё больше усилить инициативу и темп музыкального роста оркестра. Оркестр, которым Вы управляете, является плодом Вашей упорной деятельности и инициативы. Оркестр создан из небольшой группы сегодняшних юбиляров в процессе десятилетней работы под Вашим активным управлением сумел достигнуть стройного и мощного музыкального ансамбля. Несмотря на все трудности, связанные с усилением оркестра, последнее при вашем

руководстве увеличивается количественно и качественно. Большое количество учеников под умелым руководством и заботливым вниманием, получило достаточную музыкальную квалификацию и часть из них в настоящее время являются самостоятельными руководителями различных кружков. Вы вполне правильно решили лозунг «музыку в массы» и ваш репертуар является идеологически выдержанным и вполне доступным пониманию широких слоёв. Железнодорожники всегда приветливо встречают появление на сцене скромного музыкального человека, сумевшего создать мощный музыкальный коллектив. Ваше безвозмездная общественность и безупречная культурная деятельность сумела заслужить тёплые отзывы от членов союза. Желаем дальнейшего неустанного проявления Вашей инициативы и укрепления музыкальной мощности оркестра.

Президиум Самарского УЧПРОФСОЖА 1928, 18/V [63, с. 3].

9. Текст афиши творческого вечера, посвящённого 40-летию оркестра А.И. Алло. (Текст размещен в соответствии с оригиналом).

«10 ноября 1958 г.

Клуб имени Революции 1905 года

В честь сорокалетия

Русского народного оркестра

Клуба имени Революции 1905 года

ТВОРЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ

Лауреата зонального конкурса исполнителей

Всесоюзного фестиваля советской молодёжи в Саратове

РУССКОГО НАРОДНОГО ОРКЕСТРА

и его бессменного руководителя

АЛЕКСАНДРА АЛЛО

при участии:

солиста-балалаечника Куйбышевской государственной филармонии Александра Кочеткова

Заслуженного артиста РСФСР Евгения Кузнецова

Лауреата зонального конкурса исполнителей Всесоюзного фестиваля советской молодёжи в Саратове Ансамбля баянистов клуба железнодорожников им. Революции 1905 года под управлением Дмитрия Шаталова.

Вступительное слово художественного руководителя клуба

Б. К. Умнова.

В программе концерта произведения: П. Чайковского, В. Андреева, Д. Верди, Ж. Бизе, Ф. Листа, Н. Паганини, П. Сарасате, Б. Трояновского, А. Нечепоренко, Ф. Пономаренко.

Обработки русских народных песен Н. Фомина, Ф. Нимана, С. Крюковско-го, С. Дителя, Д. Шаталова.

В фойе выставка – «Развитие русских народных инструментов в Куйбышеве за сорок лет».

Инструменты оркестра экспериментальной мастерской
Министерства культуры СССР.

Начало концерта в 8 ч. 30 мин. Билеты продаются» [63, с. 5].

10. Текст афиши мероприятия, посвящённого 50-летию оркестра русских народных инструментов А.И. Алло.

(Текст размещен в соответствии с оригиналом).

Афиша к 50-летию оркестра

Клуб имени Революции 1905 г.

Март 1968 г.

Исполнение Грига и Вагнера
повергло меня в изумление

А. Луначарский

(Этот отзыв об оркестре

А. Алло дан в Московской газете

«Вечерняя Москва».)

ТВОРЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ ТРЁХ ПОКОЛЕНИЙ

ЛЮБИТЕЛЕЙ ДОМРЫ, БАЛАЛАЙКИ, БАЯНА

В честь 50-летия

РУССКОГО ОРКЕСТРА

Клуба ж.д. имени Революции 1905 года и его бессменного руководителя заслуженного деятеля искусств РСФСР Александра Ивановича Алло

ПРИ УЧАСТИИ:

солиста-балалаечника А. Кочеткова, домриста А. Агапова, баянистов В. Валиченко, В. Марченко, Б. Журба, сопрано – К. Лунёвой, тенора – Ю. Колобова
Дирижёра Е. Дубовика

Состав оркестра:

Малые домры: А. Агапов, Т. Голощипова, О. Шелапутина, О. Сургакова, Н. Сергеева, В. Никифоров, А. Пригода, О. Устина, О. Комлева.

Домры альтовые: Е. Львова, В. Маслов, А. Мирошниченко, А. Коновалов, Г. Шмелёв, З. Антипова, Н. Куликова, Е. Дубовин.

Домры басовые: Б. Тимофеев, Н. Пшенин, А. Белов, А. Соловьёв.

Балалайка-прима: Н. Пригода, А. Артюхин, Д. Попов, А. Волков, С. Устин.

Балалайка-секунда: В. Вещина, Н. Стасишина, Н. Казанская.

Балалайка-альт: П. Ведерников, С. Бердин.

Балалайка-бас: И. Тураев.

Контрабас: В. Засконов, В. Любишкин, И. Приданов.

Баянисты: В. Валиченко, В. Марченко, В. Журба, А. Кадушников.

О. Алло, Т. Дубовский (ф-но).

Домристы—малыши: Л. Адонина, В. Макаров, Г. Дешёвых, А. Спицин, Н. Дашкова и Л. И. О. Зубковы.

В программе концерта: Чайковский, Глинка, Балакирев, Шопен, Андреев, Абт, Новиков, Шалаев, Бакалейников и народные песни.

Рассказ о деятельности оркестра —

лектор Госфилармонии Е.М. Цветова.

Начало концерта в 8 часов местного времени [63].

11. Стихотворение А. Фоминых, посвященное А.И. Алло.

«Посвящается Заслуженному деятелю искусств Александру Ивановичу Алло от учеников музыки в день 1-го января 1961 г.

Была жара.

Ты с пламенной страстью.

Мальчишкой музу

Всем сердцем полюбил

И сколько было в те минуты счастья

Когда на струны свою руку положил.

И вот от звучной балалайки

Оркестром ты руководишь давно.

Семьсот учеников

И лучших музыкантов

Гордятся именем твоим Алло.

Так пестуй племя Коммунизма

Чтоб в будущем сиянии дня

Их музыка всегда твердила

Жизнь Ваша прожита не зря.

А. Фоминых» [63].

12. Посвящение А.И. Алло от учеников.

« В каждом малом великого доля,

Ведь от малого реки текут.

И не даром, приказом наркома

Отмечают Ваш радостный труд.

.....

Пусть Вам светит приветливо солнце

А оркестры играют Вам туш.

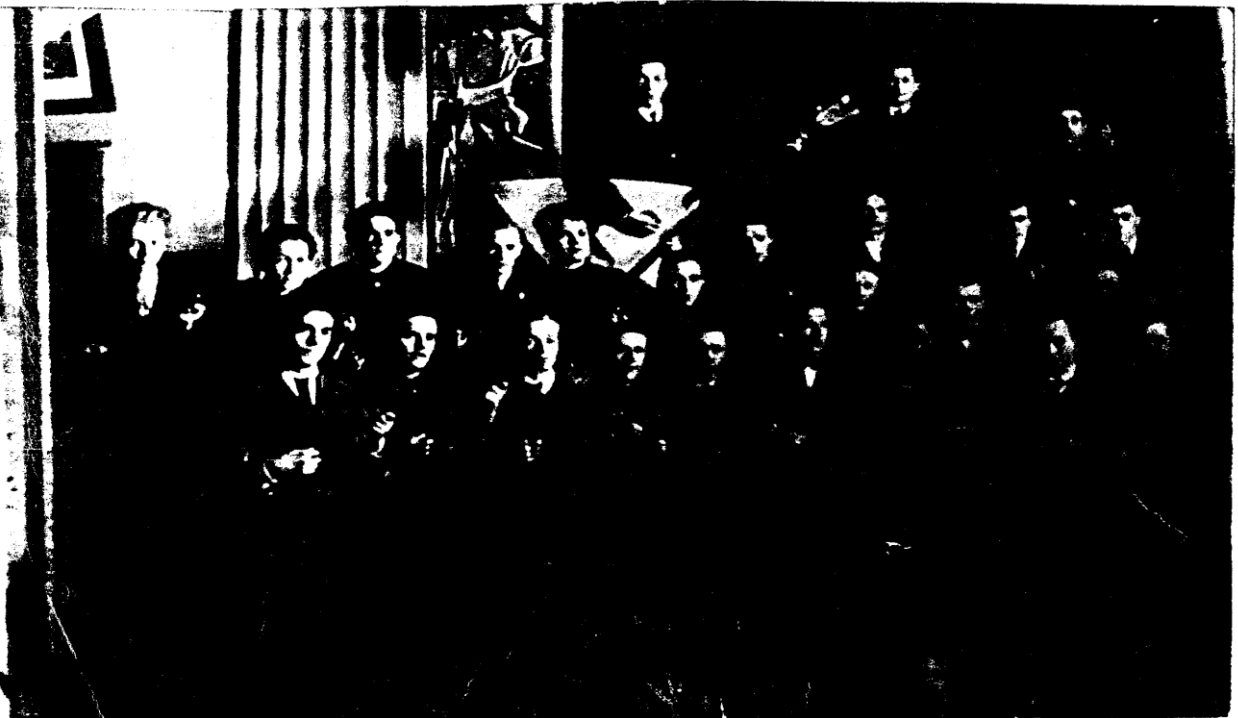
Принимайте подарок питомцев –

Пионер человеческих душ» [63].

2. Иллюстрации и фотодокументы



1. Тамбурица – струнный щипковый инструмент южных славян: сербов, харватов и других народов Балканского региона Европы.



2. Главные участники Русского народного оркестра клуба имени Революции 1905 года. Фото 1917 года. В центре – А.И. Алло. (ГАСО).



3. Фото: Александр Иванович Алло проводит занятие в классе домры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dcmsh.ru/history>.

Уважаемый товарищ!

Приглашаем Вас на очередной
„КРАЕВЕДЧЕСКИЙ ЧЕТВЕРГ“,
который состоится 26 мая 1966 г. в 19 ча-
сов в здании областной библиотеки.
а. пм. В. В. Куйбышева, Дворец культу-
ры, левое крыло.

В программе вечера:

1. Куйбышевский государственный архив—навстречу 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции—

—Зав. архивным отделом
И. Ф. РЕВИН

2. Информация о новом издании книги „Поезд смерти“ и встреча с ее составителем Ф. Г. Поповым

3. Страничка из истории музыкальной жизни нашего города.—

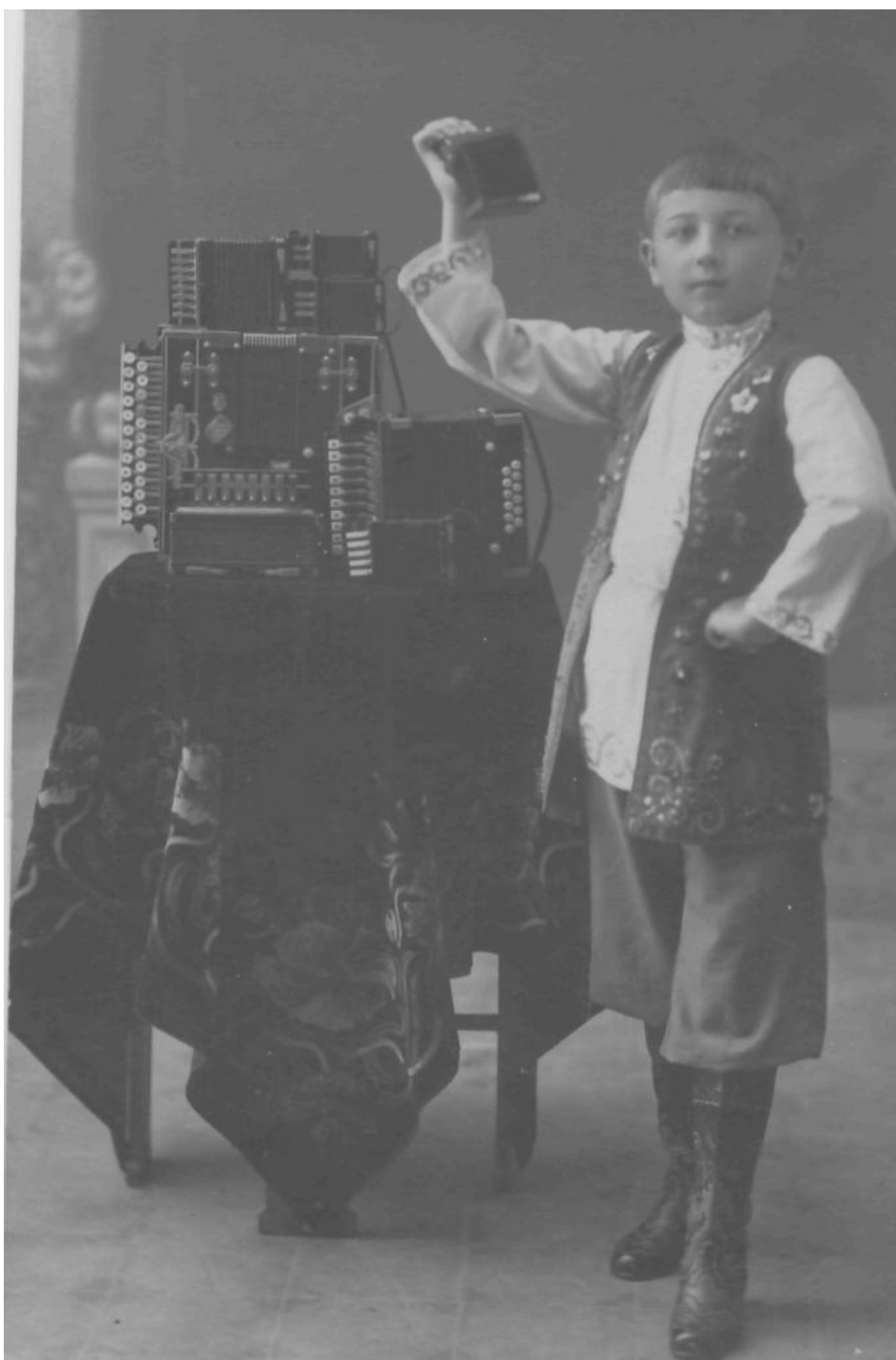
(В. В. Андреев в Самаре. Создание в городе оркестра народных инструментов под руководством А. И. Алло и его деятельность.)

У нас в гостях—заслуженный деятель искусств РСФСР А. И. Алло и участники оркестра.

4. Пригласительный билет на «Краеведческий четверг» в областной библиотеке, состоявшийся 26 мая 1966 года [ГАСО]



5. Фото дуэта гармонистов Александра и Анатолия Демидовых – отца и девятилетнего сына, лауреатов конкурса (Самара, 1928 г.) [семейный архив С.А. Демидова].



6. Фото лауреата конкурса гармонистов Анатолия Демидова, (Самара, 1928 г.) [семейный архив С.А. Демидова].



7. Фото дуэта гармонистов Александра и Анатолия Демидовых — первые годы Великой Отечественной войны [семейный архив С.А. Демидова].



8. Фото дуэта гармонистов Александра и Анатолия Демидовых – Победа в Великой Отечественной войне [семейный архив С.А. Демидова].