

*На правах рукописи*



**МАХАН Вера Владимировна**

**ДОМРА В РОССИИ: ИСТОКИ И ВОЗРОЖДЕНИЕ**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание учёной степени**

**кандидата искусствоведения**

Москва

2017

Работа выполнена в Федеральном Государственном бюджетном научно-исследовательском учреждении «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации на Секторе зрелищно-развлекательной культуры Отдела медийных и массовых искусств

**Научный руководитель:**

**ДУКОВ Евгений Викторович**

доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор,  
ФБГНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации, заведующий Сектором зрелищно-развлекательной культуры

**Официальные оппоненты:**

**ИМХАНИЦКИЙ Михаил Иосифович**

доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», профессор кафедры баяна и аккордеона

**ВАРЛАМОВ Дмитрий Иванович**

доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор,  
ФГБОУ ВО «Саратовская Государственная консерватория имени Л. В. Собинова», заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики

**Ведущая организация:**

ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

Защита состоится 15 декабря 2017 г. в 15:00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.03 по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство при Государственном институте искусствознания Министерства культуры Российской Федерации по адресу: 125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Государственного института искусствознания [www.sias.ru](http://www.sias.ru)

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.

**Ученый секретарь**

диссертационного совета,  
доктор искусствоведения



Собакина Ольга Валерьевна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### Актуальность темы исследования

Домра – русский народный струнно-щипковый музыкальный инструмент рода лютни с уникальной исторической судьбой. Она пережила периоды забвения и возрождения. Древнерусская домра встречается в письменных и изобразительных источниках XVI–XVII вв. наряду с другими музыкальными инструментами, но в начале XVIII в. упоминания о ней прекращаются. В конце XIX в. домру вернули из забвения этнографические очерки А. С. Фаминцына о скоморохах (1889) и древнерусской домре (1891), которые послужили стимулом для реконструкции инструмента В. В. Андреевым и Н. П. Фоминым в целях создания оркестра национальных русских инструментов. Реконструированная на основе найденного в 1896 г. в Вятской губернии прототипа домра представляла собой трехструнный инструмент с квартовым строем и хроматическим звукорядом. С этого момента начинается возрождение домры в новом качестве и в новых исторических условиях.

Понятие «возрождение» является центральным в данной работе и не ограничивается изучением вопросов реконструкции инструмента, включая в себя целый комплекс явлений: зарождение и развитие основ исполнительского искусства игры на домре в условиях письменной традиции, функционирование домры на концертной эстраде, возникновение конструктивных разновидностей (четырёхструнных домр квартового строя и семейства домр квинтового строя), появление обучающей и методической литературы. Данный период предложено ограничить временными рамками от реконструкции в 1896 г. до появления первого значительного сочинения для солирующей домры в 1945 г. – одночастного Концерта g-moll для домры с оркестром русских народных инструментов Н. П. Будашкина. Его создание знаменует собой начало следующего периода в истории домры – формирования оригинального репертуара и становления домры в качестве сольного академического инструмента.

Процесс окончательной академизации усовершенствованных русских народных инструментов, в числе которых и домра, начался во второй половине 1940-х гг. (значительным импульсом послужило открытие первого в России факультета на-

родных инструментов в ГМПИ им. Гнесиных в 1948 г.). Сегодня домра присутствует на одной сцене с признанными академическими инструментами не только как оркестровый и ансамблевый, но и как сольный инструмент. Только для трехструнной домры написано более 80 концертов<sup>1</sup>, в том числе, с камерным оркестром, партитуры некоторых концертов имеют вариант для симфонического состава; развиваются формы камерного и ансамблевого музицирования. С другой стороны, домра успешно интегрируется и в другие сферы современной музыкальной культуры: на эстраде – почти во все направления от фолк-, поп- до рок- музыки и джаза. На рубеже XX–XXI вв. достигнуты значительные успехи в профессиональном образовании домристов.

Тем не менее, с домрой по-прежнему связан ряд заблуждений. Для большинства слушателей домра ассоциируется исключительно с фольклорным направлением и его инструментальным символом – балалайкой. В свою очередь, в академических музыкальных кругах прочно утвердилось мнение о домре как об инструменте любительском и потому второсортном для академического музыкального искусства. Такие суждения обусловлены как незнанием истории инструмента, пройденного им пути развития, так и незнанием современного его состояния. Играет свою роль и то, что исполнителям на русских народных инструментах пришлось и до сих пор приходится выдерживать борьбу за право находиться на высокой академической сцене, и нужно признать, что не всегда эти притязания были оправданы с точки зрения репертуара, качества исполнительской подготовки и т. п..

В силу названных причин пройденный домрой исторический путь развития нуждается в глубоком осмыслении и оценке. Особенно актуальным становится рассмотрение предпосылок окончательной академизации инструмента – того качественного эволюционного скачка, который произошел с домрой за последние семьдесят лет. Необходимо выявить факторы, которые обусловили значительный прогресс в домровом исполнительстве. С другой стороны, необходимо знание истоков происхождения домры: народное музыкальное искусство и в наши дни продолжает оставаться неиссякаемым источником творчества; кроме того, для

---

<sup>1</sup> В Каталоге диссертации Е. А. Волчкова указаны 79 концертов для трехструнной домры. – *Волчков, Е. А.* Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов. – Ростов-на-Дону, 2011. – С. 176–184. За последние несколько лет было создано еще несколько домровых концертов.

домры это та нить, которая прочно связывает инструмент с широкой слушательской аудиторией, а также делает его неповторимым в массе других музыкальных инструментов.

### **Степень научной разработанности темы**

Монографии, которая последовательно отражала бы все этапы становления домры в России, до сих пор не существует. Наиболее значимые труды по истории инструмента принадлежат А. С. Фаминцыну, Н. И. Привалову, К. А. Верткову, М. И. Имханицкому, Ю. В. Яковлеву, Б. А. Тарасову.

История исследования домры открывается работой А. С. Фаминцына «Домра и сродные ей танбуровидные музыкальные инструменты русского народа» (1891), в которой обстоятельно и детально проанализированы имеющиеся на тот момент сведения и выдвинуты гипотезы о происхождении и бытовании на Руси домры, послужившие базисом для последующих работ. В отсутствие полноценных изображений домры Фаминцыным предложены версии о танбуровидном типе инструмента и его восточном происхождении, о последующем видоизменении старинной домры в балалайку. Этнографический очерк Н. И. Привалова «Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа» (1905–1906) углубляет и дополняет основные положения концепции Фаминцына, развивая восточную версию происхождения домры, а также содержит важные данные о реконструкции инструмента. Фаминцынских взглядов на древнерусскую домру придерживался В. В. Андреев в многочисленных статьях, посвященных русским народным инструментам.

В советское время, после «Очерков по истории музыки в России» Н. Ф. Финдейзена (1928–1929) вплоть до 1975 г. наблюдается отсутствие серьезных научных исследований в области истории русских народных струнных инструментов, в работах повторяются сведения, почерпнутые у Фаминцына и Привалова, как, например, в брошюре А. А. Новосельского (1931). В этот период были выпущены издания, посвященные деятельности В. В. Андреева и Великорусского оркестра, в которых факты соседствуют с вымыслом: так, в работах В. П. Киприянова, А. С. Чагадаева, Ф. В. Соколова, П. А. Оболенского и других летописцев Великорусского оркестра история находки прототипа домры мифологизируется; вместе с тем, они дают представление о личности и масштабах деятельности В. В. Андреева.

Новый этап в изучении домры знаменует собой работа К. А. Верткова «Русские народные музыкальные инструменты» (1975), в которой впервые ставится под сомнение принадлежность старинной домры к танбуровидному типу, версия перерождения домры в балалайку, обоснованность реконструкции инструмента в 1896 г..

Основной проблемой при изучении древнерусского периода почти в течение столетия оставалось отсутствие полноценных изображений домры. Ценнейшим открытием явились обнаруженные в 1980-е гг. М. И. Имханицким изображения домр в рукописных источниках XVI–XVII вв. (в общей сложности около десяти миниатюр), послужившие материалом для его капитальных работ «У истоков русской народной оркестровой культуры» (1984), «Становление струнно-щипковых народных инструментов в России» (2008) и других. Однако вопрос с определением типа древнерусской домры и ее происхождением еще более усложнился вследствие различных конструктивных вариантов инструмента, представленных на миниатюрах. Анализируя найденные изображения, в 1990-х Ю. В. Яковлев выдвигает версию западного происхождения домры от малороссийской кобзы. Попытка научной реконструкции строя древнерусской домры и характера исполнительства на ней предпринята в диссертации «Традиционные танбуровидные инструменты в отечественной музыкальной культуре» В. Ф. Платонова (1999).

Сведения о четырехструнных домрах и деятельности Г. П. Любимова содержатся в работах Е. А. Бортника «Создатель квинтовой домры» (1975), «Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей» (1982), Е. И. Максимова «Русские народные оркестры и ансамбли» (1983, 2-е изд. – 1997). Информация о конструктивных особенностях домр, известных домристах рассматриваемого периода, конкурсах и репертуаре собрана в «Справочнике домриста» А. И. Пересады (1993).

В 2000–2010-е гг. появились публикации Б. А. Тарасова в журнале «Народник», существенно восполнившие пробел в сведениях о домре и домристах начала советской эпохи, восстанавливается историческая справедливость в отношении незаслуженно забытых деятелей, которым принадлежит немало достижений в становлении домрового исполнительства – К. С. Алексеев, П. И. Алексеев,

Д. И. Минаеве и др.. Поставленный впервые Тарасовым вопрос «Андреев и Фомин или Фомин и Андреев?»<sup>2</sup> имеет прямое отношение к реконструкции домры.

В последнее десятилетие отмечается возрастающий интерес исследователей к различным аспектам домрового исполнительства и репертуара – в диссертациях Е. Г. Скрябиной (2009), А. А. Желтировой (2009), Е. А. Волчкова (2011), домровой педагогики – в работах Т. П. Варламовой (2010), К. Б. Шарабидзе (2012). Однако основное внимание в данных исследованиях уделяется периоду после 1945 г., вопросы истории инструмента и развития домрового исполнительства до указанного времени не являются центром проблематики данных работ.

В существующих исследованиях практически не отражены процессы конструктивных преобразований трехструнных домр на раннем этапе, повлиявшие на звуковые характеристики инструмента. Фактически неизвестными остаются страницы, связанные с предпосылками сольного исполнительства на домрах, первыми исполнителями и их репертуаром. В тени по-прежнему находятся биографии виднейших деятелей, имеющих непосредственное отношение к реконструкции домры и созданию ее видов – Н. П. Фомина, Г. П. Любимова, первых выдающихся домристов – П. П. Каркина, В. В. Кацана и других, деятельность которых нуждается в осмыслении и оценке. Малоизученной также остается история создания четырехструнной квинтовой домры, деятельность квартета и оркестра квинтовых домр Г. П. Любимова, период постреволюционного развития домрового исполнительства. В свою очередь, нельзя останавливаться в дальнейшей разработке вопросов происхождения и бытования древнерусской домры, поскольку некоторые общепринятые версии вызывают сомнения.

Сегодня в связи с вновь открывающимися фактами многие распространенные сведения о домре требуют корректировки и дополнения. Введение в научный оборот новых архивных, биографических источников, анализ нотных, фото- и аудиоматериалов может существенно расширить и углубить сведения об изучаемом предмете. Назрела необходимость восполнить существующие пробелы в истории инструмента, отдать должное важному периоду его истории и выявить факторы, которые

---

<sup>2</sup> Тарасов, Б.А. В поисках истины // Народник. – 2004. – № 2. – С. 20.

обусловили становление домры в качестве сольного инструмента академической музыкальной традиции.

**Объект исследования** – домра как музыкальный инструмент.

**Предмет исследования** – процесс исторического развития домры и исполнительства на ней.

**Целью исследования** является история древнерусской домры, возрождения инструмента и исполнительства на нем в период 1896–1945 гг.. Для достижения поставленной цели требуется решить следующие **задачи**:

1. Выстроить и обосновать гипотезы относительно присутствия разных типов домр на древнерусских миниатюрах.
2. Выявить роль Н. П. Фомина в реконструкции домры.
3. Составить полную картину возрождения домры: установить предпосылки реконструкции, основные проблемы и способы их решения, причины и цели дальнейших конструктивных преобразований, даты первых сольных выступлений, выявить роль первых домристов в развитии инструмента, их репертуар.
4. Составить представление о звучании домр обеих разновидностей в первой половине XX века, дать его сравнительную характеристику.
5. Проследить эволюцию исполнительства и тенденции к академизации инструмента на основе ранних школ и самоучителей игры на домре всего периода 1896–1945 гг.

#### **Научная новизна диссертации**

1. В исследовании собраны и обобщены сведения, различные версии и выводы о древнерусской домре, на основе детального анализа и изучения которых в контексте социокультурной жизни эпохи исследователем выдвинута собственная гипотеза относительно происхождения, бытования и исчезновения древнерусской домры. Древнерусская домра, вероятно, была заимствована русскими у восточных народов не позднее начала XVI в. и первоначально представляла собой инструмент танбуровидного типа. Существенное влияние на конструкцию русской домры могла оказать европейская лютня, появившаяся на Руси в конце XV в. вследствие налаживания контактов с западноевропейскими державами. Предположительно, домра лютневидного типа стала инструментом преимущественно бродячих скоморохов, тогда как более примитивная ее разновидность танбуровидного типа



бытовала в среде «любителей» и не-скоморохов. Во второй половине XVII в., в результате выхода «антискоморошских» указных грамот 1648–1649 гг., грозящих суровыми наказаниями за игру на домре, лютневидная скоморошеская домра вышла из употребления (последнее упоминание – начало XVIII в.); более простой в изготовлении танбуровидный вариант домры продолжил существование под названием балалайка, постепенно приобретая собственные конструктивные отличия.

2. В данной работе основное внимание посвящено периоду 1896–1945 гг., который впервые определен как период «возрождения» домры и разделен, в связи с масштабностью происходивших событий, на два этапа: дореволюционный – реконструкция и развитие домры в 1896–1917 гг.; постреволюционный – эволюция домрового исполнительства в Советской России 1918–1945 гг..

3. В реконструкции домры и создании семейства оркестровых трехструнных домр впервые подчеркнута первостепенная роль Н. П. Фомина.

4. Впервые дан сравнительный анализ конструктивных преобразований трехструнных домр на дореволюционном этапе, установлена направленность поисков оптимальных конструктивных решений на расширение динамических и тесситурных возможностей инструмента. Установлено, что выделение домровой группы в основную мелодическую группу Великокорусского оркестра происходило постепенно, в течение двух первых десятилетий после реконструкции: поначалу домры выполняли лишь дополнительную, дублирующую функцию по отношению к балалаечной группе. Основным качеством возрожденной домры являлась певучесть, достигаемая игрой приемом тремоло.

5. Выявлены первые попытки сольного исполнительства на домрах, даты первых сольных выступлений домристов, основные художественные тенденции – опора на переложения популярной классики и тяготение к произведениям кантиленного характера. Отмечено преобладание ансамблевых форм домрового исполнительства – дуэтов, трио, квартетов.

6. В исследовании выяснены и уточнены даты жизни и деятельности первого исполнителя на домре альт П. П. Каркина, некоторые детали биографий первых домристов П. И. Алексеева, В. В. Кацана, Г. П. Любимова и др., их репертуар, даты первых выступлений.

7. Установлены основные причины появления четырехструнной квинтовой домры конструкции Г. П. Любимова: стремление расширить диапазон домры, чтобы решить проблему репертуара путем заимствования скрипичной литературы, а также личная мотивация – занять место В. В. Андреева в отечественной музыкальной культуре.

8. Постреволюционный этап 1918–1945 гг., которому ранее не придавалось должного значения в развитии домры, реабилитирован с точки зрения исторической науки как один из важнейших: именно этот этап подготовил почву для достижений, которыми отмечено домровое исполнительство в наши дни. Подчеркнута роль широкого распространения самодеятельного музицирования и его пропаганды в народных массах в качестве мощнейшего импульса к развитию исполнительства на домрах.

9. Впервые выявлена важная прогрессивная роль дискуссии трехструнников и четырехструнников 1920–30-х гг. в становлении домрового исполнительства; соревновательный дух способствовал формированию норм посадки и постановки рук домристов, расширению репертуара, росту уровня исполнительского мастерства.

10. Впервые проанализировано звучание домр в грамзаписях 1930-х гг.: сделаны выводы, что трехструнная домра обладает более самобытным и ярким тембром, тогда как четырехструнная, несмотря на более широкий диапазон, проигрывает в тембровом отношении.

11. Впервые в данной работе детально проанализированы первые самоучители и пособия по игре на домре, как трехструнной, так и четырехструнной за период 1896–1945 гг., дана их оценка с точки зрения развития методики преподавания, репертуара, становления домрового исполнительства и тенденций к его профессионализации. Развитие домрового исполнительства, функционирование домры в оркестрах и ансамблях исследовано также на примере ряда нотных изданий и партитур.

Собранные и проанализированные в данной работе архивные документы, иконографические, биографические источники, в том числе неизвестные, малоизвестные и ранее не публиковавшиеся, материалы отечественной и зарубежной периодической печати о домре, фотоматериалы и аудиозаписи, нотная и учебная литера-

тура для домр обеих разновидностей 1896–1945 гг. позволяют создать картину функционирования и развития домры в каждый из рассматриваемых периодов.

### **Теоретическая и научно-практическая значимость**

Выводы, сделанные диссертантом, представляют обширный материал для исследователей как с исторической и инструментоведческой точки зрения, так и с исполнительской, и педагогической. Собранные материалы могут служить базисом для написания научных работ, статей, монографий и диссертаций о домре и русских народных инструментах, а также дополнить труды по истории русской музыки XX в..

Сведения, собранные диссертантом, могут быть полезными при создании учебно-методических пособий в системе среднего специального и высшего образования домристов: подробный анализ самоучителей и домровых школ может послужить материалом для написания методических работ о развитии домровой педагогики, становлении процессов обучения на русских народных струнно-щипковых инструментах, формирования исполнительских школ и методик. Изучение национального культурного наследия является важной задачей в эпоху всеобщей глобализации. Современные русские народные инструменты несут миссию связи с национальными русскими истоками, но, имея большой потенциал для развития в современной музыкальной культуре, активно включаются во всеобщее культурное пространство.

### **Методология и методы исследования**

В работе основными являются исторический подход и методы сравнительного анализа. Широко использовались формы работы с архивными источниками. При обращении к рукописным древнерусским источникам автор использовал иконографический метод. При анализе музыкальных произведений применялись традиционные музыковедческие подходы.

### **Источниками для исследования стали:**

1. Книги и публикации: инструментоведческие работы, статьи и очерки о домре и русском народном оркестре, литература историко-биографического характера; общие труды по истории России (Н. И. Костомаров, И. Е. Забелин, П. О. Пирлинг), дающие представление об историческом и культурном контексте каждой рассматриваемой эпохи; нотные сборники, самоучители и школы игры для домры и мандо-

лины, выпущенные в период 1896–1945 гг., в которых отражено формирование исполнительской культуры игры на возрожденной домре.

2. Архивные материалы: рукописи XVI–XVII вв. научно-исследовательского отдела Российской государственной библиотеки; личные фонды В. В. Андреева, Б. С. Трояновского, А. С. Илюхина, П. Ф. Покромовича, фонды Государственного оркестра народных инструментов им. В. В. Андреева (Ленинград, 1888–1941), Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР (Москва, 1936–1953) в РГАЛИ; личные фонды Г. П. Любимова, П. И. Алексева, О. В. Ковалевой, паспорта домр работы С. И. Налимова, С. Ф. Бурова в ВМОМК им. М. И. Глинки. Наиболее информативными явились биографические справки, позволяющие выяснить и уточнить данные о первых исполнителях на домрах, концертные программы и афиши, с помощью которых установлены даты первых сольных выступлений домристов и их репертуар, отчеты о гастролях и продажах инструментов, воспоминания о событиях, фотографии музыкальных деятелей и инструментов.

3. Периодическая печать, изучение которой предоставляет достоверную картину, прежде всего, деятельности В. В. Андреева и Г. П. Любимова, отношении к ней современников, последователей и антагонистов в контексте музыкальной жизни эпохи. Рецензии российских и иностранных газет и журналов на выступления коллективов, включающих домры, помогают составить представление о звучании инструментов начала XX в..

4. Аудиозаписи с грампластинок Великорусского оркестра Андреева, секстета и квартета домр под управлением Г. П. Любимова, секстета домр под управлением А. С. Семенова, Государственного оркестра русских народных инструментов под управлением П. И. Алексева, которые, несмотря на пострадавшее от времени качество, позволяют судить о звучании домровой группы в названных коллективах и сопоставить выводы со свидетельствами очевидцев.

### **Положения, выносимые на защиту**

1. Практика европейского средневекового музицирования позволяет предположить, что на формирование древнерусской домры оказала влияние европейская лютня.
2. Древнерусская домра встречалась в начале XVIII в. наряду с балалайкой как две разновидности одного и того же инструмента.

3. Домровое исполнительство в период 1896–1945 гг. формировалось в рамках оркестров и ансамблей. Развитие домры шло от оркестрового и ансамблевого инструмента к сольному.
4. Дискуссия сторонников трехструнной и четырехструнной домры в 1920–30-х гг. способствовала совершенствованию домрового исполнительства: ориентации домристов на высокохудожественный репертуар, заимствованию опыта академических инструментов, установлению норм посадки, постановки, формированию штриховой культуры, изданию методических пособий – школ и самоучителей.
5. Период возрождения домры 1896–1945 гг. подготовил следующий этап – становления домры в качестве сольного академического инструмента.

### **Апробация результатов**

Диссертация и автореферат обсуждались на заседаниях Сектора зрелищно-развлекательной культуры Отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации. Положения диссертации изложены в статьях, опубликованных в рецензируемых научных журналах преимущественно из списка рекомендованных экспертным советом ВАК Министерства образования и науки РФ. Некоторые положения нашли применение в концертной деятельности (концерты и мастер-классы в России), в статьях, репортажах и интервью на информационных ресурсах в Интернете, посвященных русским народным инструментам («Домрист», «Вселенная музыки» и др.). Отдельные аспекты затронуты в следующих докладах: «Исполнительство на русских народных инструментах. Развлечение или искусство?», VI всероссийская конференция «Развлечение и искусство», 26–28 ноября 2014 г., ГИИ; «Русские народные инструменты в современных сценических постановках», научная конференция «Богатыревские чтения – 2015: театр и театральность в народной культуре», 26–28 ноября 2015 г., ГИИ.

### **Структура работы**

Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка сокраще-

ний, списка литературы (309 наименований) и двух Приложений. В Приложении А содержится иллюстративный и нотный материал (52 примера). Приложение Б представляет собой расшифровки к записям на аудиодисках; часть аудиозаписей приводятся в диссертации в режиме Интернет-ресурса.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

### **ГЛАВА 1. ДРЕВНЕРУССКАЯ ДОМРА**

#### **1.1 Древнерусская домра в исторических памятниках**

Образцов старинной домры до сих пор не найдено. Наиболее многочисленными группами источников о древнерусской домре являются письменные, изобразительные и лингвистические памятники XVI–XVII вв., самые ранние из них относятся к первой половине XVI в.: изображение домры на миниатюре из «Евангелия учительного» (1524), упоминание в «Поучении митрополита Даниила» (ок. 1530), упоминание в писцовых книгах Калины Домрачея (Новгород, начало XVI в.) и впервые зафиксированная профессия «доморника» (1538). В писцовых и переписных книгах Московского государства XVI–XVII вв. содержатся сведения о «доморниках», «домерниках» и «домерщиках»; среди географических названий встречаются однокоренные домре названия – деревня Домерниково, Домерников починок и др., среди русских фамилий – фамилии Доморников, Домрачевы, Домрачевы и т. п.. Факты выдачи денег на «домерные струны» музыкантам государевой Потешной палаты – «домрачевям», а также покупку «домер потешных» в «Домерном ряду» в Москве отражены в расходных книгах Московского двора первой половины XVII в.; в это же время таможенные книги Московского государства в качестве товара фиксируют струны «домерные» или «домряные».

На древнерусских миниатюрах XVI–XVII вв., открытых М. И. Имханицким, домра представляет собой струнно-щипковый грифный инструмент рода лютни и представлена в двух основных разновидностях – танбуровидного и лютневидного инструмента (согласно классификации А. С. Фаминцына). Основные отличительные классификационные признаки – длина грифа, величина корпуса (меньшая у танбура) и количество струн (большее у лютни). На ряде миниатюр домра имеет преобладающие признаки лютневидных; вместе с тем, на других изображениях

представлены инструменты, более близкие танбуровидному типу. Диссертантом обнаружено также изображение танбуровидной трехструнной домры в Псалтири толковой последней трети XVII в.<sup>3</sup>, с длинным грифом и небольшим корпусом, конструктивно наиболее близкое современной домре.

Церковные и светские документы эпохи, единичные упоминания домры в русском фольклоре, указы царя Алексея Михайловича «Об исправлении нравов и уничтожении суеверий» (1648–49, 1652–53 гг.), направленные против скоморошества, отражают теснейшую связь инструмента с искусством бродячих артистов-скоморохов. Самое позднее упоминание древнерусской домры обнаружено диссертантом в документе 1719 г., избличающем служащих Александрово-Свирского монастыря близ Петербурга, в котором в числе запрещенных предметов и «скомрашеских игр» названы домры<sup>4</sup>.

Итак, древнерусская домра представляла собой струнно-щипковый грифный<sup>5</sup> инструмент лютневого типа. На миниатюрах встречаются варианты нехарактерных сочетаний сравнительно длинного грифа и отогнутой назад головки, и, наоборот, короткого грифа и прямой головки; размеры и форма корпуса варьируются от небольшого круглого до довольно крупного овального. Количество струн от 3-х до 6-ти; вероятнее всего, струны домры были металлическими, хотя не исключено использование и жильных, и кишечных струн. Способ крепления струн – фронтальный, с помощью перегородки в нижней части деки. Звукоизвлечение на домре происходило зашщипыванием струн пальцами или посредством плектра (перышка). Соглашаясь с выводом Имханицкого о двух основных вариантах старинных домр, диссертант считает, что древнерусская домра обладала чертами как короткой, так и длинной лютни, представляя собой самобытный тип струнно-щипкового грифного инструмента. Рассмотренные материалы дают представление о географии распространения домры к середине XVII в.: Москва, Коломна, Можайск, Серпухов, Переяславль-Залесский, Кашира, Ладога, Новгород Великий, Смоленск, Тверь, Нижний Новгород, Ярославль, Казань, Устюг Великий, Сольвычегодск, Тобольск, Пермский

<sup>3</sup> Псалтирь толковая, последняя треть XVIII в. – ОР РГБ. Ф. 98. № 201. Л. 62 об..

<sup>4</sup> Власова З. И., Френсис Е. П. Скоморохи в памятниках письменности. – СПб, 2007. – С. 420.

<sup>5</sup> Термин «грифный» предложен М. И. Имханицким в труде «Становление струнно-щипковых инструментов в России». – М., 2008. – С. 7.

край. Установлены хронологические рамки бытования древнерусской домры: начало XVI в.–первая четверть XVIII в..

## 1.2 Происхождение домры

Согласно современной классификации, лютневые инструменты с глубокой древности существуют в двух основных разновидностях – длинной и короткой лютни (что в классификации А. С. Фаминцына соответствует танбуровидным и собственно лютневидным инструментам).

Рассматриваются две основные версии происхождения домры: восточная и западная. Лютни с длинной шейкой (домбра, думбра и т. п.) были повсеместно распространены у ближайших азиатских соседей русских, тогда как многострунные лютневые инструменты с короткой шейкой (кобза, бандура, пандура и т. п.) были более популярны на западных территориях.

Этимология слова «домра» восходит к восточным языкам, что неизбежно приводит к мысли о заимствовании этого инструмента у восточных соседей Древней Руси. Родственные названия носят: домбра ногайских татар, калмыцкий домр, киргизская думбра, казахская домбра, башкирская думбыра и т. п., которые, согласно предположению Фаминцына, имеют общего предка – арабско-персидский танбур (отсюда их определение и типология). Развивая восточную версию, Н. И. Привалов предполагает занесение домры на Русь во времена монгольского нашествия.

В альтернативной западной версии, предложенной Ю. В. Яковлевым, предполагается происхождение домры от малороссийской кобзы; автор гипотезы указывает на идентичность изображений инструментов и наличие двух разновидностей – лютни с короткой и лютни с длинной шейкой. Однако, рассмотренные в параграфе 1.1 источники свидетельствуют о существовании на Руси домры уже в начале XVI в., когда, по мнению Яковлева, процесс вытеснения малороссийской кобзы усовершенствованной бандурой в Московское государство только начинался.

В диссертации рассматриваются возможности появления домры на Руси ранее XVI в.: через торговые связи с Волжской Булгарией в X в. и непосредственно из Византии в XI в.. Отмечено, что домра в более ранних источниках могла скрываться под обобщенными наименованиями, принятыми в старославянской литературе для



целых групп музыкальных инструментов – помимо «гудебных сосудов», как устанавливает диссертант, это могли быть «прегудница». «песнивица». Тем не менее, отсутствие домры среди музыкальных инструментов, перечисленных в «Повести временных лет» (XI в.) и других документах ранее XVI в. не позволяет исследователю выйти за рамки гипотез.

Соглашаясь с восточной версией заимствования домры в монгольскую эпоху, диссертант выдвигает собственную версию: характерные черты короткой лютни домра могла обрести в результате влияния непосредственно европейской лютни, которая была завезена в Московское государство в последней четверти XV в. – в период становления русской государственности, установления интенсивных контактов с Западной Европой. Лютня же являлась в XV–XVI вв. самым распространенным европейским музыкальным инструментом. Не исключено, что в древнерусской домре своеобразно воплотился культурологический феномен России, находящейся на стыке Востока и Запада.

### **1.3 Домра как инструмент скоморохов**

О характере игры на домрах можно судить лишь по косвенным признакам, т. к. инструментальная музыка на Руси была искусством бесписьменной традиции. На основании документальных источников определенно можно говорить о том, что домра применялась в ансамблевом музицировании с другими инструментами – чаще всего с гудком, рожком, бубном. Однако диссертант подвергает сомнению версию о существовании тесситурных разновидностей домры, соглашаясь с рядом исследователей (Ю. В. Келдыш, И. Ф. Петровская, Б. А. Тарасов), что упоминаемые в документах названия «домришко» и «домра большая басистая» имели иной смысл.

Изучение документов позволило установить использование домр для сопровождения пляски, медвежьей потехи, песен, сказаний, былин. Предположительно, в плясовой музыке использовалось бряцание по струнам пальцами, либо перышком или щепочкой; домра также могла исполнять незатейливый наигрыш, в то время как бубен отбивал ритм или гудок тянул «бурдон». Иной характер исполнительство на домрах носило в царских палатах: домрачеи, отмеченные в документах слепыми, вероятно, сопровождали неторопливые повествования и использовали такие приемы, как перебирание струн.

Опираясь на классификацию скоморохов, предложенную А. А. Белкиным<sup>6</sup>, диссертант устанавливает принадлежность большинства домрачеев к категории походных (бродячих) скоморохов, против которых, в первую очередь, были направлены предписания указов царя Алексея Михайловича 1648–49 и 1652–53 гг.. Однако изучение данных последних исследований привело к выводу, что основная и более глубокая причина исчезновения скоморохов и домры заключалась не в жестокости гонений, а в начавшейся с середины XVII в. культурной переориентации Московского государства на западноевропейские формы искусства, которым соответствовал более развитый европейский музыкальный инструментарий. Лишение скоморошества поддержки на государственном уровне не позволило традиционным русским музыкальным инструментам, в том числе домре, получить дальнейшее полноценное развитие.

Предположительно, в результате выхода «антискоморошьих» указов 1648–49 гг.: танбуровидная домра – более простой в изготовлении, любительский вариант инструмента, продолжила существование под названием «балалайка», как справедливо полагал А. С. Фаминцын; перемена названия была обоснована реально существующей необходимостью скрыть исполнителей на нем от преследований; лютовидная скоморошеская домра окончательно прекратила существование в начале XVIII в. вместе со скоморохами.

## **ГЛАВА 2. ВОЗРОЖДЕНИЕ ДОМРЫ.**

### **ДОМРА ДО РЕВОЛЮЦИИ (1896–1917 гг.)**

#### **2.1 Реконструкция домры**

Основными предпосылками реконструкции домры в конце XIX в. явились: 1) этнографический очерк А. С. Фаминцына «Домра и сродные ей танбуровидные инструменты русского народа» (1991); 2) идея выдающегося русского музыкального деятеля рубежа XIX–XX вв. Василия Васильевича Андреева (1861–1918) о создании национального оркестра на основе усовершенствованных и реконструированных инструментов древнего государства Московского.

---

<sup>6</sup> Белкин, А. А. Русские скоморохи. – М.: «Наука», 1975. – С. 110.

Главным основанием для реконструкции домры в конце XIX в. следует признать гипотезу Фаминцына о древнерусской домре как родоначальнице балалайки<sup>7</sup>. Тщательное изучение документов подтвердило, что прототипом для реконструкции домры послужила современная Андрееву вятская балалайка с полусферическим корпусом. Легенда о находке якобы старинного инструмента и признании его домрой профессорами С.-Петербургской консерватории А. С. Фаминцыным и Л. А. Саккетти была распространена соратниками Андреева в целях обоснования реконструкции домры и создания русского национального оркестра. Исследование установило, что даже в случае проведения экспертизы в мае 1896 г., консилиум профессоров не мог признать в вятском инструменте старинную уцелевшую домру в силу того, что инструмент был современного изготовления.

Вместе с тем, диссертант считает, что гипотеза Фаминцына, наряду с исторической обусловленностью, являлась достаточным основанием для реконструкции домры. Реконструированный инструмент не должен был воспроизводить подлинную домру, он был призван выполнять задачи нового времени.

В исследовании подчеркивается первостепенная роль в реконструкции домры композитора и аранжировщика Николая Петровича Фомина (1864–1943). В документах разных лет Фомин сообщает массу технических подробностей реконструкции – не только что и по какой причине, но и каким образом было осуществлено. Фомин установил для домры квартовый строй:  $d^2 - a^1 - e^1$ ; диапазон домры составил  $e^1 - a^3$ . Хроматизация строя домры (посредством разбивки грифа на лады) явилась основой для приобщения инструмента к европейской письменной музыкальной традиции. Выбор способа звукоизвлечения с помощью плектра позволил наиболее эффективно использовать прием игры «тремоло» на одной струне и, как следствие, дал возможность выразительного исполнения на домре одноголосной протяжной мелодии, что было важно для исполнения аранжировок русских песен, составлявших основу репертуара Великорусского оркестра.

Первый образец трехструнной домры по чертежам Фомина был изготовлен мастером-краснодеревщиком Семеном Ивановичем Налимовым (1858–1916) в период с мая по сентябрь 1896 г.. В этот же период была создана альтовая домра.

<sup>7</sup> Фаминцин А. С. Домра и сродные ей танбуровидные инструменты русского народа // Скоморохи на Руси. – СПб., 1995. – С. 365.

Домра бас появилась в 1897 г., домра пикколо – не ранее весны 1898 г.. В начале 1900-х гг. были сконструированы также теноровая и контрабасовая домры.

## **2.2 Домра до революции (1896–1918 гг.). Конструктивные преобразования.**

### **Создание четырехструнной квинтовой домры Г. П. Любимова**

На данном этапе домра является неотъемлемой частью оркестрового организма: главной творческой лабораторией по выработке принципов исполнительства и репертуара на народных инструментах является Великорусский оркестр В. В. Андреева, его концертная деятельность – эталоном для многочисленных подобных коллективов, также называемых «великорусскими», которые возникают повсеместно не только в России, но и за рубежом.

Анализ документов выявил, что в 1898 г.<sup>8</sup> Великорусский оркестр насчитывал пять домристов и три основные разновидности домры: 1) Д. М. Пыжев (домра малая); 2) Каменский или Кажинский, инициалы не установлены – домра малая (инициалы «А. Б.», указанные в ряде работ, принадлежат Александру Богдановичу Каменскому – исполнителю на балалайке приме, участнику оркестра с 1909 г.); 3) П. П. Каркин – домра альт; 4) С. Ю. Горский – домра альт; 5) С. Л. Попов – домра бас. Домра пикколо появилась в оркестре позже юбилейного концерта, который проходил 3 апреля (22 марта ст. с.) 1898 г.. Выдвинуто предположение, что первым исполнителем на домре малой являлся не С. А. Мартынов, нашедший прототип инструмента, а Д. М. Пыжев – дальний родственник Андреева. Первым исполнителем на домре альт стал Петр Петрович Каркин, участник андреевского кружка с 1894 г.; первым исполнителем на басовой домре стал Сергей Лукич Попов, прослуживший в оркестре с 1897 г. вплоть до своей смерти в 1920 г..

Изучение ранних партитур для великорусского состава выявило, что изначально функция домр в оркестре была вспомогательная, а не самостоятельная и заключалась в усилении верхнего или любого другого мелодического голоса или подголоска: домры использовались в качестве дублеров партий балалаечной группы. Это подтверждается также рекомендациями в обучающих пособиях по организации великорусских оркестров В. Т. Насонова (1913) и В. В. Андреева (1915), в которых численность балалаечной группы вдвое, а то и втрое превосходит домровую.

<sup>8</sup> Дату создания Великорусского оркестра принято отсчитывать с даты первого выступления Кружка любителей игры на балалайках в 1888 г..

Основным музыкальным достоинством реконструированных домр на раннем этапе являлась певучесть, достигаемая игрой приемом тремоло. Выразительные и художественные возможности домры как лирического инструмента наиболее успешно раскрываются в аранжировках Н. П. Фомина и в «Русской фантазии» А. К. Глазунова (1906). Реставрированные записи оркестра Андреева позволяют выделить насыщенный «бархатный» тон домр низкого регистра – альтовых, теноровых, басовых, что неоднократно отмечено в рецензиях на концерты Великоорусского оркестра русской и иностранной прессы, сравнивающей их звучание то с виолончельным тембром, то со звучанием хора. Благодаря этому качеству домровая группа постепенно утверждается в роли ведущей мелодической группы Великоорусского оркестра.

На примере инструментов С. И. Налимова 1898, 1913 и 1915 гг. рассмотрено, как менялись конструктивные параметры трехструнных домр. Не последнюю роль в этом сыграли эксперименты по применению домр и балалаек в симфоническом оркестре: исполнение «Скерцо» Четвертой симфонии П. И. Чайковского в 1904 г. (дирижер А. Л. Горелов) и попытка введения в одну из сцен оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова (1905). Звучание домр и балалаек в обоих случаях было полностью поглощено плотным звучанием симфонического оркестра, в связи с чем конструктивные преобразования домр были направлены на достижение большей силы звука и шли по пути увеличения площади звучащей поверхности (деки) и объема резонаторного ящика (корпуса).

Первые попытки решить другую важную проблему – расширить диапазон домры – относятся к 1908 г.. Дирижер великорусского оркестра «Баян» Дмитрий Иванович Минаев добавил четвертую (нижнюю) струну, не меняя квартный строй домры:  $d^2$ –  $a^1$ –  $e^1$ –  $h$ . В том же 1908 г. Григорий Павлович Любимов, руководитель великорусского оркестра в Москве, совместно с мастером Сергеем Федоровичем Буровым сконструировал четырехструнную квинтовую домру, диапазон и строй которой соответствовали скрипичному:  $e^2$ –  $a^1$ –  $d^1$ –  $g$ ; в течение 1908–1918 гг. ими были созданы тесситурные разновидности квинтовых домр – пикколо, альт, тенор, бас и контрабас (последняя строится по аналогии со смычковым контрабасом  $G$ –  $D$ –  $A^1$ –  $E^1$ ).

Г. П. Любимов с самого начала противопоставил домры своей конструкции трехструнным домрам и балалайкам, указав в качестве преимущества скрипичный строй и диапазон. Однако, Андреев и Фомин настаивали на квартетном строе домры как единственно возможном, усматривая в нем самобытность домры как музыкального инструмента и основное отличие от итальянской мандолины. Но, как подчеркивает диссертант, не квартетный строй являлся гарантом самобытности трехструнной домры, а ее уникальные тембровые характеристики. Ограниченность диапазона домры в оркестрах великорусского типа успешно преодолевалась за счет методов инструментовки.

Изучение документов привело к выводу, что начало исполнительства на четырехструнных домрах следует отнести к 1911 г. – году организации Любимовым двух детских оркестров в Москве<sup>9</sup>; первыми исполнителями на квинтовых домрах, очевидно, стали участники этих оркестров. Дату создания квартета четырехструнных домр Любимова установить невозможно вследствие разночтений в документах; к периоду его формирования можно отнести целый ряд лет с 1912 по 1915 гг.. Первые известные исполнители на квинтовых домрах – участники квартета: Григорий Павлович Любимов (домра прима), Сергей Николаевич Тэш (домра альт), Сергей Евгеньевич Таль (домра тенор), Николай Николаевич Кудрявцев (домра бас).

### **2.3 Первые солисты на трехструнных домрах, их репертуар, характеристика исполнительства**

На протяжении первых лет после реконструкции домра функционировала преимущественно в качестве оркестрового инструмента. Тем не менее, попытки сольного исполнительства на домре появились уже в первое десятилетие после ее реконструкции. Самое раннее указание на солирующую домру обнаружено в программе концерта Великорусского оркестра под упр. В. В. Андреева 9 ноября 1897 г.: «Серенада (домра соло, в 1-й раз). Ф. Абта», исполнитель не указан<sup>10</sup>; скорее всего, в данном случае имело место быть проведение темы в оркестре солирующей домрой. Действительным началом сольного исполнительства на домрах следует считать выход домристов П. П. Каркина и Е. Г. Оливер «в концерте великорусского оркестра под управлением В. Т. Насонова 5 февраля 1905 г. (зал училища Св. Петра, С.-

<sup>9</sup> Тэш, С. Н. Любимов Г. П. – даты его деятельности. – ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 44. № 57. Л. 1.

<sup>10</sup> Программы концертов с участием Андреева В.В. – РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1306. Л. 21.

Петербург) с исполнением „Meditation sur le premier prelude de S. Bach” Ш. Гуно»<sup>11</sup>; это сочинение исполнялось дуэтом домр с аккомпанирующей арфой (К. К. Фейт). В 1907 г. впервые встречается указание на солирующую басовую домру, солист С. Лукич.

В репертуаре первых солистов-домристов прослеживаются две основные тенденции: опора на переложения западноевропейской музыки («Колыбельная» и «Песнь Флориана» Б. Годара, «Серенада» Ф. Абта, «Shanson a boire» и «Meditation sur le premier prelude de S. Bach» Ш. Гуно и др.) и преобладание произведений лирического характера. В концертных программах первых десятилетий XX в. выявлено преобладание ансамблевого исполнительства на домрах – дуэты, трио, квартеты домр, первыми оригинальными сочинениями можно назвать обработки русских народных песен («Есть на Волге утес», «То не ветер ветку клонит» и др.).

В диссертации впервые подробно освещается деятельность П. П. Каркина, первого исполнителя и солиста на альтовой домре. Установлена дата его рождения – 6 декабря (23 ноября ст. с., С.-Петербург) 1873 г.; вероятная дата смерти – 1942 г., блокадный Ленинград. Каркин становится известен как исполнитель на домре альт и домре тенор в начале XX в.. Полученные данные о преподавательской деятельности Каркина, которую он вел с 1897 г. до конца жизни, позволяют считать его основоположником домрового исполнительства.

В данном параграфе освещаются также некоторые детали биографий и концертной деятельности первых выдающихся домристов, Василия Васильевича Кацана (1890–1841), Петра Ивановича Алексева (1892–1960) и др., вышедшей за пределы рассматриваемого периода. В Москве в 1909–1911 гг. отмечено появление домриста-виртуоза Э. Предль (Прэдель, Прэдоль), который выступал с сольными номерами собственного сочинения под аккомпанемент гитары.

Таким образом, за первые два десятилетия после реконструкции трехструнная домра прошла заметный путь от дублирования балалаечных партий до ведущего мелодического инструмента Великорусского оркестра, отмечены отдельные попытки сольного исполнительства, стремление домристов к классическому репертуару, произведениям лирического характера. Подчеркнуто, что развитие домры на кон-

<sup>11</sup> Программы концертов оркестра р.н.и. с участием Б. С. Трояновского, П. О. Савельева, И. И. Волгина и др. – РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1297. Л. 46.

цертной эстраде происходило от оркестрового и ансамблевого инструмента к сольному. Блестящих виртуозов, подобных балалаечникам В. В. Андрееву, Б. С. Трояновскому и др., на домре в дореволюционный период не появилось, но те скромные труженики, которые работали в оркестрах великорусского типа, заложили фундамент и основы для дальнейшего развития инструмента.

### **ГЛАВА 3. ДОМРА В СОВЕТСКОЙ РОССИИ (1918–1945 гг.)**

#### **3.1 Противостояние трехструнных и четырехструнных домр**

В 1918–1945 гг. домра развивалась преимущественно в многочисленных самодеятельных коллективах и нескольких крупных профессиональных оркестрах и ансамблях. Определяющей для данного этапа стала дискуссия, инициированная в 1919 г. в журнале «Горн»<sup>12</sup> Г. П. Любимовым, который предложил заменить «несовершенные» квартетные домры и балалайки квинтовыми домрами своей конструкции, а домрово-балалаечные (великорусские) оркестры – оркестрами четырехструнных домр. Основным преимуществом квинтовых домр Любимов называл строй и диапазон, позволяющий использовать высокохудожественный репертуар для смычковых инструментов без существенных изменений.

В исследовании подчеркнута роль личной мотивации в деятельности Любимова – он хотел стать не преемником дела Андреева, а единственным создателем национального оркестра в Советской России. Но непримиримая позиция Любимова по отношению к «андреевским» инструментам имела обратный эффект: проводившиеся дважды (в 1920 и 1930 гг.) конкурсные прослушивания Государственного оркестра старинных инструментов под упр. Г. П. Любимова и Оркестра народных инструментов под упр. Б. С. Трояновского, а затем П. И. Алексеева, оценка домр обоих видов экспертной комиссией показали, что художественные, колористические и музыкальные возможности домрово-балалаечного (великорусского) состава существенно превышают возможности оркестра четырехструнных домр.

В 1930-е гг. объектом новой дискуссии трехструнников и четырехструнников становится посадка исполнителей, на этот раз инициированная сторонниками трехструнной домры А. С. Илюхиным и А. С. Чагадаевым. Обнаруженные автором ра-

<sup>12</sup> Любимов Г. П. Народные оркестры и их значение в музыкальном просвещении масс // Горн. – 1919. – № 2–3. – С. 99–105.



боты архивные фотографии<sup>13</sup> любимовского квартета доказывают противоестественность положения инструмента и рук исполнителей. Сделан вывод, что данная посадка и постановка физиологически неоправданна и исполнительски ущербна; однако, посадку трехструнников также нельзя признать совершенной.

Несмотря на негативную сторону деятельности Любимова, подчеркнута и ее созидательная сторона: организация обучения на квинтовых домрах, производства инструментов. Деятельность любимовского квартета в первое постреволюционное десятилетие стала важной вехой в развитии ансамблевого музицирования на домрах: квартет стал одним из первых музыкальных коллективов, представлявших Советскую Россию за рубежом в 1920-е гг. – в Скандинавии, Франции и Германии. Но главным художественным достоинством коллектива стало не исполнение классики, в чем Любимов видел преимущество своих домр, а исполнение русских народных песен, аккомпанементы певцам.

Любимов одним из первых обратил внимание на домру как самостоятельный инструмент, обладающий достаточными возможностями для ансамблевого и сольного исполнительства. Необходимо признать, что в квинтовом строе четырехструнной домры были заложены значительные стартовые преимущества для развития сольного исполнительства, а предложенный Любимовым метод заимствования репертуара академических инструментов оказался весьма эффективным в условиях дефицита оригинального репертуара, что доказали успехи домристов-четырёхструнников на Всесоюзном смотре исполнителей на народных инструментах 1939 г. в Москве.

Противостояние трехструнных и четырехструнных домр в истории сыграло положительную роль, т. к. способствовало формированию методической и репертуарной базы, развитию исполнительства как на трехструнной, так и на четырехструнной домрах.

### **3.2 Домра в нотных изданиях и на грампластинках 1920–30-х гг.**

Важную роль в развитии домрового исполнительства на рубеже 1920–30-х гг. сыграл выпуск сборников и переложений для оркестра и секстета четырехструнных домр, для домрово-балалаечных оркестров и различных составов, включающих

<sup>13</sup> Фотографии Любимова Григория Павловича в группах с Александровым Дмитрием Петровичем и др. // РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 445.

домру. При анализе партитур для домрово-балалаечного состава Н. П. Фомина, А. С. Чагадаева, Ф. А. Нимана выявлена ведущая солирующая функция домровой группы; отмечено усложнение репертуара и исполнительских задач. Д. Д. Шостакович предпринял попытку ввести домры малые и альтовые в партитуру оперы «Нос» (1927–1928). Проведен сравнительный анализ аудиозаписей различных составов, включающих трехструнные и четырехструнные домры: оркестра и квартета квинтовых домр под упр. Г. П. Любимова, Оркестра русских народных инструментов под упр. П. И. Алексеева, секстета под упр. А. С. Семенова. Сделаны выводы о более полноценном и самобытном звучании трехструнных домр, в то время как звучание четырехструнных домр является однообразным и тембрально почти идентично звучанию мандолины.

### **3.3 Эволюция домровых школ и самоучителей периода 1896–1945 гг.**

Наряду со становлением норм посадки и постановки, основных исполнительских приемов, штрихов и их обозначений в пособиях для домры данного периода прослеживается эволюция от любительского подхода в обучении к профессиональному: усложняются технические и художественные задачи, расширяется музыкальная терминология, совершенствуется методика; кроме того, школы являются «зеркалом» развития инструмента и репертуара. Обязательными составляющими нотного раздела становятся не только обработки народных песен и романсов, но и переложения русской и зарубежной популярной классики – произведения В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, К.-В. Глюка, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, С. В. Рахманинова, Н. А. Римского-Корсакова и др.. Большинство пособий слишком сконцентрированы на технологических проблемах, недостаточно внимания уделено задачам создания художественного образа. Принципиальное различие в школах для трехструнной и четырехструнной домры наблюдается только в вопросах посадки и постановки. Самыми передовыми и заслуживающими внимания среди первых самоучителей для домры являются школы С. Я. Крюковского, П. Худякова и руководство К. С. Алексеева, которые предлагают наиболее последовательную методику в освоении инструмента и репертуара; многие рекомендации и указания этих авторов не теряют актуальность и в наши дни.

**В ЗАКЛЮЧЕНИИ** подведены итоги исследования. История домры неразрывно связана с историей России. Старинная русская домра, форма которой на изображениях близка как восточному танбуру, так и западноевропейской лютне, на наш взгляд, своеобразно отразила положение России, находящейся на стыке музыкальных культур Востока и Запада.

Основной целью реконструкции домры в XIX в. было не восстановление древнего прототипа, а усовершенствование инструмента в соответствии с задачами нового времени. Хроматизация звукоряда на домре, как и на балалайке, открыла инструменту возможность приобщения к богатейшему опыту академической музыкальной культуры письменной традиции. То, что фактически домра была реконструирована Н. П. Фоминым, нисколько не умаляет значения В. В. Андреева – напротив, подчеркивает его уникальный талант аккумулировать вокруг своей деятельности других выдающихся личностей.

Несмотря на отсутствие непрерывной исполнительской традиции, домра вновь вошла в число русских народных инструментов как неотъемлемый элемент Великорусского оркестра. При этом особая роль принадлежала ее неповторимому своеобразному тембру, отличавшему домру от других родственных инструментов и, прежде всего, от мандолины. Благодаря певучести, заложенной в природе реконструированного инструмента, домровая группа в дореволюционный период 1896–1918 гг. становится ведущей мелодической группой Великорусского оркестра. Вместе с тем, в сольном исполнении домристы стремятся к классическому репертуару, ориентируясь на образцы западноевропейской музыки.

Появление квинтовой разновидности способствовало привлечению интереса к домре как ансамблевому и солирующему инструменту. Главной заслугой Г. П. Любимова, на наш взгляд, явилось не столько расширение диапазона домры, в результате которого была утрачена уникальность и красота ее тембра, сколько определение одного из основных направлений, в котором развивалось домровое исполнительство в течение последующих десятилетий: опора на репертуар, школы и опыт академических музыкальных инструментов.

Популяризации домры на постреволюционном этапе 1918–1945 гг. способствовала поддержка самодеятельного музицирования на государственном уровне.

Дискуссия сторонников трехструнной и четырехструнной домры в 1920–30-е гг. явилась весьма продуктивным фактором прогресса – стимулом для развития домрового исполнительства в целом, создания обучающих пособий, поиска оптимальных решений вопросов посадки и постановки, формирования штриховой культуры, методик обучения домристов и т. п..

Таким образом, период возрождения домры 1896–1945 гг. заложил прочный фундамент для последующей академизации инструмента, основными факторами которого явились:

1. усовершенствование домры, хроматизация ее звукоряда, открывшая возможность приобщения к европейской письменной музыкальной традиции;
2. развитие домры в оркестровом, ансамблевом исполнительстве, любительском музицировании и художественной самодеятельности;
3. первые попытки сольного исполнительства;
4. успешная деятельность профессиональных коллективов народных инструментов – Великорусского оркестра в дореволюционной России, оркестров и ансамблей в Советской России;
5. зарождение репертуарной базы – выпуск нотной литературы;
6. зарождение методической базы – первые самоучители и школы игры для домры;
7. начало формирования системы профессионального обучения;
8. налаживание массового производства инструментов.

Все эти факторы подготовили почву для нового витка в истории развития инструмента – профессионализации и академизации домрового исполнительства, становлению домры в качестве сольного концертного инструмента во второй половине XX в.

#### **ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ (общим объемом 7,25 а. л.)**

##### **Статьи в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК**

1. Махан, В.В. К вопросу о воссоздании домры в конце XIX столетия: предпосылки и особенности реконструкции / В. В. Махан // Обсерватория культуры. – 2013. – № 3. – С. 74–83 (1,3 а. л.).
2. Махан, В. В. Загадка древнерусской домры. Древнерусская домра в средневековой музыкальной практике / В. В. Махан // Обсерватория культуры. – 2015. – № 1. – С. 52–61 (1,4 а. л.).

3. Махан, В. В. Домра в России. Причины возникновения четырехструнной квинтовой домры и борьба трехструнок и четырехструнок в 1920–30-е годы / В. В. Махан // Музыковедение. – 2015. – № 12. – С. 25–37 (1,5 а. л.).

#### Публикации в рецензируемых изданиях

4. Махан, В. В. О зарождении сольного исполнительства на трехструнной домре (дореволюционный период 1896–1917 гг.) / В. В. Махан // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2016. – № 3. – С. 21–31. – 0,8 а. л. – DOI: 10.7256/2453-613X.2016.3.21213. – URL: [http://e-notabene.ru/phil/article\\_21213.html](http://e-notabene.ru/phil/article_21213.html) (дата обращения 07.12.2016)

5. Makhan, V. An Interview with Alexander Andreyevich Tsygankov / V. Makhan // The BDDA Nesletter. The Official Journal of the Balalaika and Domra Association of America. – The Balalaika and Domra Association of America. – March, 2015. – P. 22–25. – 0,5 а. л.

#### Статьи на Интернет-ресурсах

6. Махан, В. В. Домра и домровое искусство на рубеже веков [Текст] / В. В. Махан // Вселенная Музыки. Ч. 1, 2, 3 – М.: Вселенная Музыки, 2006. – 0,8 а. л. – URL: <http://vsemusic.ru/articles/music/domra1.php>; <http://vsemusic.ru/articles/music/domra2.php>; <http://vsemusic.ru/articles/music/domra3.php>. (дата обращения 19.11.2016).

7. Махан, В. В. История русской домры [Текст] / В. В. Махан // Домрист. – М.: Домрист, 2008. – 0,25 а. л. – URL: [http://domrist.ru/encyklopediya/istoriya/istoriya-domry.php?clear\\_cache=Y](http://domrist.ru/encyklopediya/istoriya/istoriya-domry.php?clear_cache=Y) (дата обращения 19.11.2016).

8. Махан, В. В. Виктор Иванович Калининский [Текст] / В. В. Махан // Домрист. – М.: Домрист, 2008. – 0,2 а. л. – URL: <http://domrist.ru/news/introduce/324.html> (дата обращения 19.11.2016).

9. Махан, В. В. Интервью с Александром Андреевичем Цыганковым [Текст] / В. В. Махан // Домрист. – М.: Домрист, 2013. – 0,5 а. л. – URL: <http://domrist.ru/news/interview/2125.html> (дата обращения 19.11.2016).

#### Опубликованные исполнительские редакции сочинений для домры

10. Беляев, В. В. Московская фантазия [Ноты] / В. В. Беляев. Исп. ред. партии домры В. Трусовой (Махан) // Альбом для юношества: Произведения для трехструнной домры. Сост. Г. В. Сазонова. – М.: Музыка, 2004. – С. 45–62.

11. Беляев, В. В. Темные аллеи. Три вальса-фантазии по прочтению И. Бунина [Ноты] / В. В. Беляев. Для домры и фортепиано. Ред. партии домры В. Махан – Воронеж, 2012. – 36 с., 12 с. партия домры.
12. Из репертуара дуэта «PrimaVera». Современная камерная музыка для домры и гитары" [Ноты] / Авт.: В. Бикташев, А. Пересумкин, Е. Баев. Ред. партии домры В. В. Махан, партии гитары Д. Ю. Татаркин. – М.: Пробел–2000, 2006. – 72 с.
13. Польшаев, В. В. Веселый наигрыш [Ноты] / В. В. Польшаев. Исп. ред. Н. Бурдыкиной, В. Махан – М.: Библиофон, 2008. – 64 с.
14. Польшаев, В. В. Поем и танцуем [Ноты] / Перелож. для домры и ф-но. Исп. ред. Н. Бурдыкиной, В. Махан – М.: Библиофон, 2009. – 60 с.