

На правах рукописи

Шабункина

ШАБУНИНА Ольга Михайловна

**ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ АНДРЕЕВ:
КОНЦЕРТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ
РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТРАДЫ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва
2019

Работа выполнена на Секторе фольклора и народного искусства Отдела исполнительских искусств Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации

Научный руководитель:

ДАНЧЕНКОВА Наталия Юрьевна, кандидат искусствоведения

Официальные оппоненты:

ИМХАНИЦКИЙ Михаил Иосифович

доктор искусствоведения, профессор,

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

ШАБШАЕВИЧ Елена Марковна

доктор искусствоведения, доцент,

ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке», профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки»

Защита состоится 28 июня 2019 года 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 Государственного института искусствознания и на сайте института <http://sias.ru/research/dissovets/>

Автореферат разослан « ____ » _____ 2019 года

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор искусствоведения



Собакина Ольга Валерьевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Василий Васильевич Андреев (1861–1918) принадлежит к числу выдающихся деятелей отечественной музыкальной культуры конца XIX – начала XX века. Создатель нового концертного направления, узаконивший сценический статус русских народных инструментов, музыкант, жизнь и творчество которого получили освещение в целом ряде публикаций, В. В. Андреев оказался маргинальной фигурой в истории концертной жизни России.

Художественный проект В. В. Андреева отвечал культурным устремлениям своего времени. Во второй половине XIX века в России возрастает интерес к традиционному русскому искусству. Приходит понимание культурной ценности фольклора и необходимости осваивать его скрытые богатства. Обосновав на концертной сцене русскую балалайку, сначала в виде сольного, а затем ансамблевого и оркестрового инструмента, В. В. Андреев совершенствует свое начинание, добиваясь превращения русских народных инструментов в значимое явление музыкальной культуры. Стремления Андреева были созвучны программе, выдвинутой ученым, исследователем песенного фольклора П. П. Сокальским: сохранение народного творчества возможно через его развитие «в формах культурного национального искусства»¹.

В орбиту формирующегося «народного» инструментального направления на концертной эстраде оказались вовлечены музыканты разных специальностей, от студентов консерватории до практикующих исполнителей: последователи В. В. Андреева, руководители собственных великорусских оркестров (В. В. Абаза, П. П. Каркин, Н. И. Привалов, В. П. Киприянов, П. О. Савельев, Б. С. Трояновский), народные инструменталисты-виртуозы (О. У. Смоленский), а также артисты императорской сцены (певцы Н. Н. Фигнер, Г. А. Морской, Д. А. Смирнов, М. И. Долина, Н. В. Плевицкая, балетмейстеры М. М. Фокин, И. Ф. Кшесинский). Искусство великорусского оркестра В. В. Андреева набрало особую силу и значимость накануне Первой мировой войны, получило признание не только в стране, но и за границей.

Актуальность темы исследования определяется назревшей необходимостью комплексного изучения фигуры В. В. Андреева как артиста, его творческой деятельности и созданного им концертного направления на русской музыкальной сцене рубежа XIX–XX веков. Новые документы – архивные источники и материалы периодики – позволяют воссоздать творческий облик

¹ См.: Сокальский П. П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. – Харьков, 1888. С. 197–200, 342–343, 366–367.

музыканта в соответствии с современными требованиями музыкально-исторической науки.

Степень научной разработанности темы. Основной корпус литературы об Андрееве сформировался в советский период. Под влиянием установок культурной политики и идеологических программ взгляды на творчество Андреева долгое время оставались односторонними. Наиболее активно изучались просветительские аспекты деятельности В. В. Андреева, что отвечало насущным задачам советской эпохи, развивавшей самодеятельность и налаживавшей культурно-массовую работу, в которой значительное место отводилось народным оркестрам. Чрезмерный акцент на просветительских устремлениях Андреева заслонял важнейшую область его деятельности – концертное творчество. В. В. Андреев положил немало сил на завоевание, преобразование и развитие концертной сцены, на утверждение на ней нового национального инструментального направления, но эта сторона в исследованиях освещалась вскользь, как фактор биографии, и не стала предметом специального изучения².

Длительное время исследователи фокусировались преимущественно на программных заявлениях самого В. В. Андреева, оставляя без внимания концертно-сценический контекст и многостороннюю художественную практику маэстро. На основании не критичного подхода к высказываниям Андреева, в литературе укоренились неточные представления о характере его начинаний. Аксиомой стали положения о реконструкции Андреевым древних русских музыкальных инструментов с опорой на исторические работы и о создании им национального оркестра как об изначально поставленной цели его деятельности. Подобные утверждения, лишённые фактологических оснований, способствовали искажению творческого облика В. В. Андреева и умалению его реальных заслуг. Авторами опубликованных работ, посвящённых Андрееву, не ставилась задача специального рассмотрения его концертного и исполнительского творчества как важнейшей части музыкального наследия артиста. Отсутствие стремления последовательно рассматривать концертную деятельность Андреева не позволило увидеть многие процессы ее развития, становления, художественных поисков, связей со своим временем и музыкально-сценическим контекстом.

Объект исследования – концертно-сценический феномен искусства В. В. Андреева как составная часть русской музыкальной эстрады конца XIX – начала XX века.

Предмет исследования – музыкальное творчество и концертная деятельность В. В. Андреева от его первых петербургских выступлений 1886 года

² О концертных выступлениях В. В. Андреева и отдельных сторонах его репертуара писали его биографы и историографы: Ф. В. Соколов, Е. И. Максимов, Ю. Е. Баранов, М. И. Имханицкий, Г. Н. Писняк.

до последнего турне 1918 года, а также развитие андреевского исполнительства на всех этапах: сольные выступления, периоды кружка любителей игры на балалайках и великорусского оркестра. В центр внимания ставятся: причины и процессы формирования концертного коллектива, вхождение нового художественного явления в концертную жизнь с ее сложившимися традициями, творческие связи В. В. Андреева с ведущими фигурами музыкальной культуры.

Цель настоящего исследования заключается в создании исторически достоверной, документально обоснованной картины творческого пути В. В. Андреева, его художественных установок и достижений, неразрывно связанных с концертной эстрадой России рубежа XIX–XX веков и оказавших существенное влияние на ее развитие.

В соответствии с поставленной целью автором решались следующие **задачи**:

- Изложить историю возникновения и становления проекта В. В. Андреева в свете вновь полученных данных.
- Раскрыть процессы организации и функционирования концертного коллектива В. В. Андреева обоих его периодов: кружка любителей игры на балалайках и великорусского оркестра.
- Изучить особенности концертного репертуара кружка любителей игры на балалайках и великорусского оркестра В. В. Андреева.
- Установить типы концертных устройств на русской музыкальной сцене конца XIX – начала XX века.
- Представить музыкальное творчество В. В. Андреева в контексте концертной эстрады рассматриваемого периода.
- Определить особенности творческой работы В. В. Андреева и изменение ее характера в последний период жизни артиста – в 1917–1918 годах.
- Выявить творческие взаимосвязи и сотрудничество В. В. Андреева с деятелями музыкальной культуры, музыкантами, артистами. Описать новаторские концертные программы с участием великорусских оркестров.

Научная новизна исследования. В настоящей работе впервые в отечественном музыкознании дается комплексное изучение концертной деятельности В. В. Андреева и созданного им направления на музыкальной сцене, связанного с исполнительством на усовершенствованных русских народных музыкальных инструментах.

Впервые в истории изучения деятельности В. В. Андреева:

- Показан пройденный В. В. Андреевым путь творческого роста от концертанта-любителя до признанного артиста.
- Доказано влияние культуры оркестровой игры на мандолинах на формирование ансамбля балалаек.

- Уточнена степень участия Н. П. Фомина в жизни кружка балалаечников. Документально воссоздана история реорганизации кружка любителей игры на балалайках в великорусский оркестр.
- Доказано значение репертуарных поисков В. В. Андреева для введения мелодического инструмента – домры, формирования домровой группы и преобразования ансамбля балалаечников в оркестр.
- Выявлены специфика репертуара и репертуарные тенденции концертного коллектива В. В. Андреева. Изучены способы создания песенных аранжировок для ансамбля балалаечников. Исследована художественная стилистика обработок народных песен для великорусского оркестра (вводится понятие «строго русский стиль»). Выявлен принцип отбора композиторских пьес для переложений.
- Определены свойства, художественная специфика, тип оркестрового звучания великорусского оркестра В. В. Андреева.
- Изучены типы концертно-сценических мероприятий, определявших специфику музыкальной эстрады России конца XIX – начала XX века. Предложена типология концертов коллектива В. В. Андреева и концертов с его участием.
- Представлена в максимально возможной полноте картина артистических путешествий коллектива В. В. Андреева по России: длительных турне кружка балалаечников в 1891 и 1895 годах и великорусского оркестра в 1912 и 1913 годах, а также всех выступлений В. В. Андреева в Москве.
- Восстановлена хронология и смысл событий в последние годы жизни В. В. Андреева после падения самодержавия (1917–1918), включая последнее концертное турне по Северному и Восточному фронтам гражданской войны.
- Искусство Андреева рассмотрено через призму творческих контактов со сценическим окружением. Специальное внимание уделено личностным связям и взаимодействию артистов. Показано влияние созданного Андреевым исполнительского направления на появление новых концертно-сценических форм.

Теоретическая значимость. Полученные в работе результаты формируют системный взгляд на исполнительское искусство и творческий путь В. В. Андреева. В ходе исследования рассмотрена специфика концертных мероприятий изучаемого периода, что расширяет представление о жизни русской концертной эстрады рубежа XIX–XX веков. В работе рассматриваются некоторые вопросы теоретического инструментоведения в связи с реконструкцией русских народных инструментов (балалайки, домры, гуслей). В работе исследуются принципы и методы создания специальной литературы для усовершенствованных народных инструментов («школ игры», учебно-методических пособий, репертуарных сборников).

Практическая значимость. Результаты настоящего исследования могут быть использованы в научных трудах по истории русской музыки, истории концертной жизни России, а также в общих курсах по истории и теории музыки, истории исполнительства на русских народных инструментах, в специализированном курсе «История музыки для русского народного оркестра». Материалы диссертации могут найти применение в практической работе руководителей коллективов народных инструментов различного уровня.

Методология и методы исследования. Методологической основой настоящей работы является источниковедческий подход. Базовым методом получения достоверного знания стало изучение оригинальных документов в их совокупности: архивные документы (концертные программы, нотные рукописи, письма, воспоминания), современные Андрееву публикации, сохранившиеся звукозаписи. В тесной связи с источниковедческим подходом стоит историографический метод. Принцип историчности был положен в основу систематизации творчества Андреева, периодизации становления его инструментального коллектива. Исследование концертной деятельности В. В. Андреева сопровождалось необходимыми экскурсами в область истории России и русской музыки, концертной эстрады, русской музыкальной фольклористики, цыганского концертного исполнительства, балетного искусства, изучением биографий многих артистов и общественных деятелей.

В исследовании был также применен метод типологизации, используемый в научной работе с множественным кругом культурных явлений. Данная методология позволила разработать типологию музыкальных устройств³, актуальных для русской концертной эстрады рубежа XIX и XX веков (глава 2, раздел 2.1). Без представления о художественном разнообразии, интенсивности и специфической иерархичности концертной сцены России того времени невозможно во всей полноте охватить направленность и установки музыкального дела В. В. Андреева.

Специальную область в исследовании образовала музыковедческая методология, утвердившаяся в отечественном музыкознании. Работа с народно-песенным материалом и его инструментальными аранжировками велась в опоре на музыкально-аналитические методики, с привлечением методов музыкально-фольклористического анализа. Аналитическое исследование партитур песенных обработок для ансамбля балалаек, а затем и для великорусского оркестра позволило с документальной достоверностью проследить путь художественных

³ Термин «устройство» (концертное, музыкальное и т. д.) используется здесь для обозначения организованных форм публичных сценических мероприятий с разножанровыми программами, бытовавших на рубеже XIX–XX веков.

поисков в коллективе и установить основные вехи в процессе становления его самобытной музыкально-исполнительской стилистики.

Положения, выносимые на защиту

- Концертное направление, созданное В. В. Андреевым, формировалось в соответствии с художественными установками и спецификой концертной практики конца XIX – начала XX века.
- Развитие репертуара ансамбля балалаечников и великорусского оркестра В. В. Андреева происходило согласно определенным стилистическим задачам и тенденциям. Как в области обработок народных песен, так и в области переложений музыкальных пьес репертуар развивался в соответствии с принципами создания серьезной композиторской музыки.
- Преобразование ансамбля балалаечников в великорусский оркестр и реконструкция домры были обусловлены художественными причинами: репертуарными тенденциями и поисками путей совершенствования созданного музыкального направления.
- Важнейшим достижением деятельности В. В. Андреева стало формирование великорусского оркестра – концертного коллектива с новым типом звучания, сбалансированным составом инструментов и высокой культурой исполнения.
- Выработанная в великорусском оркестре система выразительных средств (оркестровый стиль) и достигнутое исполнительское совершенство, определившие его индивидуальный музыкальный облик, позволили оркестру по художественным достоинствам стать в один ряд с другими выдающимися явлениями концертной эстрады.
- Концертная практика В. В. Андреева оказала заметное воздействие на формирование национального направления в развитии русской музыкальной сцены предреволюционных десятилетий.

Степень достоверности результатов исследования достаточно высока, поскольку они основываются на тщательном анализе максимально выявленных первоисточников в их совокупности, хранящихся в архивах Москвы и Петербурга, прежде всего, документов из фонда В. В. Андреева в РГАЛИ (ф. 695), фонда Н. П. Фомина в КР РИИИ (ф. 27), фондов в РГИА, содержащих официальные бумаги, а также оригиналов газетных публикаций в отделах периодики РГБ и РНБ. При этом был выявлен ряд неточностей и ошибок в некоторых архивных документах, как, например, в составленных постфактум сводках и таблицах из архива Андреева.

Апробация результатов работы проходила в виде докладов на конференциях:

- В. В. Андреев и русская народная песня // Межвузовская научно-практическая конференция, посвященная 150-летию со дня рождения В. В. Андреева. Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке. 11 апреля 2011 года.
- В. В. Андреев легендарный и подлинный // Богатыревские чтения. Государственный институт искусствознания. Сектор народной художественной культуры [фольклора и народного искусства]. 7 декабря 2011 года.
- «Секрет Маши» или Есть ли средство выучиться музыке без помощи учителя? // VII Московская научно-практическая конференция «Студенческая наука». Секция «Музыкальное искусство». Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке. 20 ноября 2012 года.
- Феномен В. В. Андреева и великорусских оркестров в контексте русской культуры и эстрады конца XIX – начала XX века // Пятая международная научная конференция памяти А. В. Рудневой «Музыкальный фольклор и этномузыкология: век XXI». Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. 7–10 ноября 2013 года.
- Звучащие свидетельства старых фонозаписей и их культурный контекст: к вопросу о звукоидеалах великорусского оркестра В. В. Андреева // Межвузовская научная конференция «Проблемы истории искусства и реставрации художественных ценностей глазами студентов и аспирантов». Москва, Большой выставочный зал РГГУ. 20–21 мая 2014 года.
- «Былое на Волге»: сюжеты И. Е. Репина в репертуаре великорусского оркестра В. В. Андреева // Всероссийская научная конференция, посвященная 170-летию со дня рождения И. Е. Репина. Государственная Третьяковская галерея. 12–14 ноября 2014 года.
- Музыкально-инструментальный театр: народная песня в исполнении великорусского оркестра В. В. Андреева // Богатыревские чтения: Театр и театральность в народной культуре. Государственный институт искусствознания. 24–26 ноября 2015 года.

По теме исследования сделано пятнадцать публикаций.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и сопровождающих материалов в приложениях (нотные примеры, рисунки, фотографии, репертуарные списки, графики гастролей, фонограммы).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Глава 1. От сольной балалайки к великорусскому оркестру

1.1 Преобразование балалайки в концертный инструмент: зарождение и осуществление идеи. В. В. Андреев, русский помещик, музыкант-самоучка и любитель изящных искусств, обладая природной музыкальной

восприимчивостью и чуткостью к веяниям времени, живо откликался на современные тенденции. Путешествуя по Италии в начале 1880-х годов, Андреев заметил, что повсеместно распространенные народные музыкальные инструменты – мандолина и гитара – помимо народного быта закрепились в концертной практике. Состояние народных инструментов в России в этом отношении оставляло желать много лучшего. В. В. Андреев не думал о преобразовании именно балалайки до тех пор, пока его сосед по имени, бежецкий помещик А. С. Паскин, не продемонстрировал Андрееву ее музыкальные возможности и не заинтересовал Андреева настолько, что пробудил в нем реформаторские мысли. С новым, улучшенным инструментом Андреев пробует силы, выступая в местных любительских концертах.

По настоянию музыканта-любителя В. Ф. Платонова Андреев в середине 1880-х впервые выступает с балалайкой в Петербурге, в трактире «Демут». Этот опыт показал Андрееву, что для артистического роста требуется переходить на концертные площадки иного уровня. Переезд в Петербург дал возможность новых творческих отношений. Андреев играет на балалайке в частных домах и в любительских концертах, приобретая репутацию одаренного артиста-любителя. Среди появившихся знакомых оказались братья К. А. и Г. А. Лишины. Кому-то из них принадлежала идея создать нотное учебное пособие для балалайки. Идея была осуществлена музыкальным издателем П. К. Селиверстовым.

Печатная «Школа для балалайки» П. К. Селиверстова, изданная летом 1887 года, стала важным шагом в укреплении статуса усовершенствованной балалайки. «Школа» была создана для первого концертного инструмента В. В. Андреева – диатонической пятиладовой балалайки с постоянными врезными ладами, изготовленной мастером В. В. Ивановым. В издании были соблюдены форма и дидактические принципы распространенных самоучителей для разных инструментов. Репертуар «Школы» состоял из русских песен в изложении для балалайки. Изучение этого издания показало, что уже на начальном этапе Андреев стремился совершенствовать исполнение, гибко используя средства музыкальной выразительности, перестраивая инструмент в разные тональности, стараясь расширить круг музыкальных жанров и выйти за пределы плясового амплуа традиционной балалайки. Экспериментом оказалась игра в ансамбле, вероятно с кем-то из знакомых, на диатонических балалайках, настроенных по-разному. До идеи концертного ансамбля балалаек оставался один шаг.

1.2 Кружок любителей игры на балалайках В. В. Андреева

1.2.1 Создание концертного ансамбля балалаечников. Личностные качества Андреева, светское воспитание, общительность помогли ему завязать знакомства среди петербургской аристократии. В начале 1887 года солиста-

виртуоза на балалайке начинают приглашать в концерты мандолинного оркестра Джинислао Париса, где он подружился с мандолинистами и гитаристами и обратил на себя внимание придворного мастера музыкальных инструментов Ф. С. Пасербского. Пасербский указал на возможность хроматизации балалайки и воплотил это намерение. Обретение хроматического звукоряда было важным условием превращения балалайки в инструмент с широкими музыкальными возможностями. По образцу семейства мандолин Пасербский конструирует для Андреева комплект разнотесситурных балалаек, из которых был организован концертный балалаечный ансамбль.

По просьбе директора Педагогического музея военно-учебных заведений В. П. Коховского Андреев учреждает при музее классы балалайки. Андреев сразу формировал кружок как концертный коллектив, основу которого составили опытные исполнители: мандолинисты, гитаристы и музыкальные педагоги. Это обстоятельство объясняет, почему ансамбль, организованный из вновь сконструированных инструментов, смог сыграть за пару месяцев и ошеломить публику высоким качеством исполнения. Кружок любителей игры на балалайках В. В. Андреева начал публичные выступления поздней осенью 1887 года. Кружок играл без нот: это был ансамбль «слушачей», для которых подобрать мелодию, аккомпанемент, сочинить вариацию не составляло проблемы. Нотная запись в таком случае делалась излишней.

1.2.2 Принципы инструментального ансамбля в кружке любителей игры на балалайках. Кружок любителей игры на балалайках В. В. Андреева первоначально включал четыре разновидности балалаек (пикколо, прима, альт и бас). При увеличении количества участников каждый инструмент дублировался. К 1889 году устанавливается ансамбль из пяти разновидностей балалаек: прима, пикколо, альт, бас и контрабас. Закономерности инструментовки в кружке любителей игры на балалайках выявляются благодаря ранним нотным партитурам, сохранившимся в двух источниках: в «Школе для балалайки» В. В. Андреева (1894) и в архивном рукописном альбоме партитур для ансамбля из пяти балалаек (РГАЛИ, ф. 695, оп. 1, ед. хр. 14). Пьесы, зафиксированные в них, появлялись в концертных программах в разные годы, отражая изменения стилистики аранжировок и репертуарные тенденции.

Первые аранжировки в ансамбле балалаечников отличались своеобразием, заключавшимся в связях с принципами фольклорного ансамбля; разделение на функциональные группы, как в оркестре, отсутствовало. Балалайке приме в большинстве случаев поручалась тема – мелодия в характерном балалаечном аккордовом изложении. Другие партии в ансамбле ориентировались на песенную мелодию. Поэтому инструментальный ансамбль трактовался как однородный «хор»: все инструменты, кроме контрабаса, играли трехзвучными аккордами в

синхронном ритме, более долгие длительности заполнялись равномерной ритмической пульсацией. Неизбежные при кварто-квинтовой настройке инструментов (крайние струны составляли октаву) параллелизмы обнаруживали типичные черты фольклорного ансамбля. «Хоровая» трактовка инструментального целого предполагала зачастую лишь одну фактурную функцию – тему в аккордовом многооктавном изложении.

В песенных аранжировках выявляются такие приемы формообразования: 1) ряд виртуозных вариаций балалайки примы на фоне повторяющегося из куплета в куплет аккомпанемента у остальных балалаек; 2) орнаментальная вариация пиццикато с изложением по одной струне, проходящая по очереди у разных инструментов; 3) постепенное подключение инструментов от высоких к низким, проводящих последовательно тему, с *tutti* в последнем куплете. В некоторых аранжировках наблюдаются признаки функциональной инструментовки с выраженными контрастами между партиями («Барыня», «Светит месяц», «Возле речки», «Я не думала ни о чем в свете тужить», «Степь Моздокская») и чувствуется авторская рука музыканта, пытавшегося внедрить принципы оркестровки в балалаечный ансамбль.

Постепенно кружок любителей игры на балалайках стал самобытным концертным коллективом с характерным репертуаром, оригинальным стилем исполнения. Но развиваясь, коллектив исчерпал свои возможности и подошел к порогу, за которым потребовалось обновление инструментального состава, приведшее к образованию великорусского оркестра. Для доказательства этого положения были рассмотрены направления в развитии репертуара балалаечного ансамбля.

1.2.3 Репертуар кружка любителей игры на балалайках. Репертуарные тенденции. В. В. Андреев стремился формировать кружок как национальный музыкальный исполнительский коллектив. Индивидуальный облик ансамбля определялся опорой на народно-песенный материал. Поэтому первые концертные программы кружка состояли почти только из аранжировок русских народных песен, преимущественно из плясовых наигрышей. Также в репертуар входили цыганские песни и образцы русской песенной лирики. Но на первых порах способ аранжировки песен разных жанров был одинаков: к воплощению жанровых особенностей пока еще не стремились.

Поиски контраста в программах приводят Андреева к необходимости выйти за пределы народных песен и исполнять пьесы собственного сочинения (вальсы, марши). Также появляются переложения популярных музыкальных тем и произведений композиторской музыки («Камаринская» М. Глинки, позже – попури на темы оперы «Кармен» Ж. Бизе, интермеццо из оперы «Сельская честь» П. Масканы). Истошив слуховой способ подбора репертуара, Андреев

обращается к музыкально образованным товарищам, прежде всего, к Н. П. Фомину и В. Т. Насонову, которые помогают пополнить репертуарный запас. Музыканты пытаются внедрять свои взгляды на развитие коллектива.

В аранжировках народных песен появляются стилистические изменения, предпринимаются попытки разработать приемы изложения протяжных песен для квинтета балалаек. Переложение и исполнение нескольких протяжных песен («Я не думала ни о чем в свете тужить», «Светит солнце красное», «Ноченька», «Степь Моздокская», «Цвели-то цвели цветики») обозначило новое перспективное направление в репертуаре и, вместе с тем, выявило недостаток возможностей ансамбля для решения поставленных задач. Репертуар развивался по пути сообщения балалайке изначально не свойственных ей качеств и возможностей, через преодоление господства плясового наигрыша, к освоению лирической протяжной песни и переложений оперно-симфонической музыки. Определившееся направление в репертуаре повлекло за собой поиски новых инструментальных средств. Именно потребность исполнять музыку указанных жанров привела к преобразованию ансамбля балалаек в коллектив, основанный на оркестровых принципах.

1.3 Великорусский оркестр В. В. Андреева

1.3.1 Реорганизация кружка любителей игры на балалайках в великорусский оркестр. Н. П. Фомин и его роль в формировании великорусского оркестра. Реформа кружка была обусловлена художественными причинами, определявшимися неустанным поиском В. В. Андреева перспектив в развитии своего дела. Главную роль в формировании великорусского оркестра и в воплощении чаяний Андреева сыграл профессиональный композитор Н. П. Фомин, окончивший в 1891 году Петербургскую консерваторию по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова. Фомин унаследовал творческие принципы консерваторских учителей и уяснил методы гармонизации русских народных мелодий, соответствующие их стилистике. С В. В. Андреевым Н. П. Фомин был знаком от начала деятельности кружка. Задумываясь о развитии начатого балалаечного дела, Андреев обращался к другу-профессионалу, но на первых порах его помощь была sporadicческой. То немногое, что Фомин привносил в жизнь кружка в начале 1890-х (советы по улучшению фактуры, новые обработки песен), оказывалось эффективным и укрепляло доверие к нему Андреева.

При реализации поставленных задач Фомин встречал затруднения, обусловленные специфическими исполнительскими возможностями кружка. Квинтет балалаек не был приспособлен к воплощению протяженного тематизма и к функциональной инструментовке. Очевидно, что Фомин высказывал Андрееву пожелания о необходимости преобразования коллектива по оркестровому

принципу и расширению инструментальных средств. Размышляя над этой задачей, Андреев стал особенно пристально присматриваться к окружению. Необходимо было найти русский струнный инструмент с мелодической функцией. За основу нового инструмента – домры – была взята кустарная балалайка с круглым корпусом, привезенная из Вятской губернии участником кружка С. А. Мартыновым. Достоверных сведений о древнерусской домре, ее бытовании, форме, способах игры, количестве струн, было крайне мало (в том числе в часто упоминаемых Андреевым трудах А. С. Фаминцына⁴), что не помешало Андрееву и Фомину воплотить намерения и создать инструмент, который стал выполнять мелодические функции в балалаечном коллективе.

Домру реконструировали и сразу же сформировали домровое оркестровое семейство. Кружок любителей игры на балалайках был реорганизован в великорусский оркестр. Преобразования, проведенные Н. П. Фоминым, заключались в следующем. Ансамбль из пяти разновидностей балалаек сменился оркестром, состоящим из двух групп: домровой и балалаечной. Непрактичный кварто-квинтовый строй аккомпанирующих балалаек, дававший «фольклорные» октавные параллелизмы, был приведен к общему с балалайкой прямой квартовому знаменателю. Стихийная, слуховая аранжировка песен ушла в прошлое, уступив место профессиональным приемам композиции и функциональной оркестровке. Следствием нового подхода к репертуару явилось непреложное требование игры по нотам, искоренявшее былые «импровизации» и предупреждавшее искажение замысла композитора.

1.3.2 Инструментальный состав великорусского оркестра.

Первоначально великорусский оркестр включал, кроме балалаек, две разновидности домр (малые, альтовые) и гусли. Дальнейшее формирование оркестра было связано с расширением и оптимизацией инструментального состава. Со временем появляются домра пикколо, басовые, теноровые и контрабасовые домры, образовавшие полнодиапазонную певучую домровую группу. Эпизодически, как солирующие инструменты и в качестве характерной краски в ограниченном числе пьес, использовались народные ударные и духовые: накр, бубен, брелка, свирели. От накр вскоре пришлось отказаться в пользу литавр. Первые «трапециевидные» гусли были сконструированы по рисункам из

⁴ Фаминцын, А. С. Скоморохи на Руси : Исследование Ал. С. Фаминцына. – СПб. : тип. Э. Арнольда, 1889; Фаминцын, А. С. Гусли : русский народный музыкальный инструмент : Ист. очерк с многочисл. рис. и нот. примерами / [Соч.] Ал. С. Фаминцына. – СПб. : тип. Акад. наук, 1890; Фаминцын, А. С. Домра́ и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара : Ист. очерк с многочисл. рис. и нот. примерами / [Соч.] Ал. С. Фаминцына. – СПб. : тип. Э. Арнольда, 1891.

книги А. С. Фаминцына. В 1898 году их заменили щипковыми гуслими в виде стола на ножках с фортепианными струнами, прототип которых был найден Н. И. Приваловым. С изобретением клавишной механики появились клавишные гусли.

Идея восстановления гудков, высказывавшаяся Андреевым, реализации не получила. После формирования кантиленной домровой группы гудки оказались избыточными инструментами. Великорусский оркестр формировался как система при утверждении одних инструментов, устранении других, допущении третьих на определенных условиях. Порядок и стабильность оркестровой системы позволили применять принципы классической функциональной оркестровки, формировать разносторонний репертуар, создать «строго русский стиль» обработок народных песен, выработать индивидуальную стилистику в переложениях композиторской музыки.

1.3.3 Репертуар великорусского оркестра. Направления в развитии репертуара. Создание репертуара, соответствующего специфике и предназначению нового коллектива, стало важным завоеванием В. В. Андреева. От начала формирования великорусского оркестра Андреев неустанно боролся за репрезентативный репертуар, за создание насыщенных концертных программ, проверяя различные стратегии и концепции, находясь в постоянном поиске, отклоняя неудачное и развивая подходящее. Участие деятелей из ближайшего окружения было очень значительным. В. В. Андреев прислушивался к советам коллег и соратников и порой полностью полагался на их выбор. Действительно, в иные периоды влияние на репертуар В. Т. Насонова, Н. П. Фомина, Ф. А. Нимана кажется безраздельным.

Переходный период, продлившийся с конца 1896 года до начала сезона 1899–1900 годов, отмечен новыми поисками. Андреев с соратниками обсуждают концепцию позиционирования создаваемого «великорусского оркестра» как проводника песенного фольклора. В программы включаются обработки самостоятельно собранных в Тверской губернии напевов («Петербургская дорожка», «Всю да я вселенную проехал», «Сторона ль моя, сторонка,», «Я спишу, спишу картинку»). Собственные записи не прижились в репертуаре, обнаружив невысокую художественную ценность. В. Т. Насонов пытается представить великорусский оркестр как историческую реконструкцию, «архаическую» стилизацию с соответствующим репертуаром: заимствованными из сборников песнями, появившимися в народе не позже XVII века. Замысел, как искусственный и бесперспективный, был отвергнут Андреевым.

Наладив связи с лицами, близко стоявшими к императорскому Русскому географическому обществу (РГО), и с главой его Песенной комиссии Т. И. Филипповым, В. В. Андреев включил в программы ряд мелодий из

коллекции комиссии в виде концертных обработок. Начиная с сезона 1899–1900 годов концерты великорусского оркестра В. В. Андреева приняли подчеркнуто «этнографический» уклон и напоминали фольклорные показы, утвердившиеся со времени первого этнографического концерта в Москве в 1893 году. Великорусский оркестр, исполнявший мелодии из полевых материалов РГО, авторитетных композиторских сборников, собственных записей, приобретал статус просветительского музыкального коллектива.

Перешагнув рубеж веков, великорусский оркестр В. В. Андреева вступил в затяжной период разнообразных репертуарных поисков, продлившийся почти десятилетие, примерно до 1909 года. Теперь возникло стремление овладеть оперной и симфонической музыкой в виде переложений, проверить возможности оркестра в новой сфере. Наметившийся поворот к музыкальной классике вылился в увлечение творчеством здравствующего композитора Н. А. Римского-Корсакова. С 1901 по 1903 годы в репертуаре появляется ряд переложений фрагментов из его опер. В начале 1900-х годов в репертуаре великорусского оркестра увеличивается число переложений композиторских произведений, что, очевидно, связано с активной деятельностью Ф. А. Нимана.

В 1903–1905 годах обработки русских песен создают новые авторы, из числа оркестрантов (В. Д. Данилов, В. В. Волчек, В. В. Петровский), но их опыты не были успешными. Тогда Андреев снова обращается к творчеству В. Т. Насонова, композиторский стиль которого эволюционировал: его обработки народных песен приняли вид виртуозных концертных пьес.

В 1904–1906 годах великорусским оркестром Андреева исполнялись несколько обработок народных мелодий из собрания знатока русской песни Я. В. Прохорова. Знакомство с Прохоровым несколько освежило поблекшую было «этнографическую» сторону деятельности В. В. Андреева. Но нерегулярность и малочисленность примеров «чистого фольклоризма» показывает, что Андреев все же не мыслил свой коллектив в сугубо этнографических рамках.

После созданной А. К. Глазуновым и исполненной Андреевым в 1906 году «Русской фантазии» обнаружилось отсутствие оригинальных произведений для великорусского оркестра. Пробел отчасти восполнился несколькими пьесами Н. П. Фомина: музыкой к постановке «Сказка о мертвой царевне» и сюитой из балета «Жизнь-Сон».

С 1907 года начинается период стабилизации в репертуаре великорусского оркестра В. В. Андреева. В программах устанавливается баланс между обработками русских песен и переложениями композиторских сочинений. Навсегда уходят «экспериментальные», оказавшиеся случайными обработки других авторов, а вместе с ними отпадают все вносившие пестроту

беспорядочные поиски и тенденции. С начала 1909 года программы великорусского оркестра В. В. Андреева обретают стабильность, не нарушаемую все следующее, последнее, десятилетие существования коллектива. Запас обработок русских песен (представленный обработками Н. П. Фомина) пополняется очень редко, очевидно, что их накопление не ставится первоочередной задачей. Напротив, как никогда раньше, увеличивается количество переложений композиторской музыки, за счет которых, в основном, и обновляется репертуар.

Обзор репертуара обнаружил определенные этапы в развитии великорусского оркестра В. В. Андреева. Репертуарные направления сменяли друг друга, большинство из них устаревали, едва успев обозначиться. Период экспериментов 1900-х годов выявил сильные и слабые стороны великорусского оркестра, основную сферу приложения его исполнительских сил. Руководитель оркестра проявил себя смелым экспериментатором, через пробы и отрицания добившимся цели сформировать первоклассный национальный концертный коллектив с оригинальным художественным обликом.

1.3.3.1 Концертные обработки народных песен для великорусского оркестра: стилистика и художественные приоритеты жанра

Обработки русских песен Н. П. Фомина. Наибольшего совершенства обработка народных песен для великорусского оркестра достигла в творчестве Н. П. Фомина. Композитору удалось разработать систему композиторских приемов, направленную на выразительное изложение народной мелодии в оркестровой фактуре, художественное претворение песни инструментальными средствами великорусского оркестра. Обработки Фомина строились как многокуплетные композиции в форме оркестровых вариаций. Варьировалась оркестровая фактура при господствующем положении удержанной мелодии. Оркестровое полотно создавалось с учетом особенностей народного напева. Все средства музыкальной выразительности (гармония, фактура, инструментовка) работали на реализацию нового инструментального облика песенной мелодии.

Строгая диатоника, модальность, выдерживание натурального звукоряда – одно из основополагающих правил гармонии «строго русского стиля» в обработках Н. П. Фомина. Важнейшим завоеванием партитур композитора становится имитация оркестровыми средствами многоголосного склада народных песен (гетерофонии). «Гетерофонному» изложению в партитурах Фомина свойственны линейность фактуры, мелодическая насыщенность и интонационное родство сопровождающих мелодию голосов. «Гетерофонная» фактура становится основным способом изложения лирических протяжных песен. Контраст фактуре гетерофонного типа образует гомофонно-

гармонический тип, определяемый наличием двух основных пластов – тематического материала и гармонического сопровождения.

Инструментовка Фомина опирается на принципы функциональной оркестровки, с учетом специфики инструментального состава великорусского оркестра. Домровая группа всегда трактована Фоминым как хор однородных голосов, охватывающих суммарно большой диапазон. Инструментальным «голосом» лирических протяжных песен становятся по преимуществу домры. В плясовых песнях на первый план выходят балалайки. В их партии специально усиливается простонародный характер: с помощью специфического штриха «бряцание» имитируется традиционный балалаечный наигрыш. Точно найденный Н. П. Фоминым способ создания песенных обработок раскрыл самобытную красочность звучания великорусского оркестра.

1.3.3.2 Переложения композиторской музыки в репертуаре великорусского оркестра. Художественные принципы. Специфика оркестрового стиля. Переложения композиторских произведений составляли не менее важную, чем обработки русских песен, часть репертуара. В. В. Андрееву пришлось отстаивать право великорусского оркестра исполнять переложения музыкальной классики. Ранняя переписка Андреева и Фомина показывает, что поиск пьес для переложения оказался проблемой (со стороны Андреева выбор определялся его предпочтениями в музыке, со стороны Фомина – технической и «этической» возможностью переинструментовки). Намечавшиеся для переложений сочинения должны были соответствовать звуковым характеристикам великорусского оркестра и стратегии Андреева формировать его как национальный музыкальный коллектив. В первую очередь Андреев обращает внимание на произведения русских композиторов, опирающиеся на народный мелос, и миниатюры композиторов-романтиков лирического склада («Хор поселян» из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Warum?» Р. Шумана).

Вокальная «легатность», певучесть, выработанная в великорусском оркестре, давала возможность строить протяженные гибкие фразы, развивая в оркестре определенный музыкальный тип, признаком которого была «большая» романтическая мелодия, широкая, «длинного» дыхания, лирического характера в его всевозможных оттенках, от меланхолии до страстного порыва. В качестве примеров из многочисленного списка выберем «Серенаду Арлекина» Р. Дриго, «Песнь Сольвейг» Э. Грига, «Медитацию» из оперы «Таис» Ж. Массне, «Колыбельную» А. Гречанинова.

Великорусский оркестр давал ровную однородную плотную «хоральную» звучность по аккордовой вертикали с сохранением мелодичности по горизонтали. «Певучее» звучание великорусского оркестра доходило до иллюзии хора певческих голосов и отмечалось слушателями как его впечатляющее

художественное качество (Романс Вольфрама «Звезда вечерняя» из оперы «Тангейзер» Р. Вагнера, «У моря» Ф. Шуберта). Особую роскошь звучанию великорусского оркестра придавали гусли. Арпеджио в фортепианной пьесе или активная роль арфы в симфонической партитуре делало произведение потенциально пригодным для исполнения великорусским оркестром с использованием гуслей («На крыльях песни» Ф. Мендельсона, «Жалоба Армиды» из сюиты «Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина).

В великорусском оркестре формируется собственный тип оркестровости, понимаемый как взаимодействие, диалог, «согласие» («симфония») разных инструментов. «Диалогичная оркестровость» – комплиментарное изложение низких и высоких инструментов («переключки») – восполняла отсутствие тембрового контраста и подчеркивала камерность звучания как особый оркестровый стиль («Осенняя песнь» П. И. Чайковского, «Грезы» Р. Шумана). Перевод фортепианной миниатюры в оркестровое звучание и исполнение фрагментов русских опер стали отдельными направлениями в репертуаре. Избранные страницы авторской музыки в переложении для великорусского оркестра обретали новый облик и, вместе с тем, раскрывали сферу его художественных возможностей.

Далее (1.3.3.2) рассмотрена подробно «Рапсодия памяти Чайковского», созданная Н. П. Фоминым из фрагментов симфонических сочинений композитора, и произведения П. И. Чайковского в репертуаре великорусского оркестра.

В пункте 1.3.3.3 раскрывается значение периода «симфонических» исканий в творчестве В. В. Андреева. В 1903–1904 годах Андреев предпринимает попытку состязания со струнной группой симфонического оркестра при исполнении «Скерцо» из Четвертой симфонии П. И. Чайковского; попытка обнаружила непродуктивность машинального подключения инструментов великорусского оркестра к симфоническому оркестру. В 1906–1907 годах несколько раз было исполнено первое (и единственное) оригинальное сочинение крупной формы для великорусского оркестра – «Русская фантазия» А. К. Глазунова, показавшее неорганичность применения симфонических принципов для этого состава. («Русская фантазия» звучала еще два раза в юбилейных концертах В. В. Андреева в 1913 году). Н. А. Римский-Корсаков, задумав включить балалайки и домры в инструментовку сцены свадебного поезда в «Китеже», в процессе работы с великорусским оркестром в 1907 году настолько хорошо освоился с его звучностью, что смог в точности сымитировать ее скрипками и арфами, и потребность в самих домрах и балалайках отпала.

Отдельную область репертуара составляли аккомпанементы (1.3.3.4). В основном великорусский оркестр аккомпанировал вокалистам, среди которых

были мастера оперной сцены Н. Н. и М. И. Фигнеры, Н. А. Большаков, Г. А. Морской, А. М. Лабинский, Д. А. Смирнов, М. А. Михайлова. Выявляются также единичные случаи аккомпанирования скрипачам (Э. Боос, Б. Губерман) и сопровождения танца балерины М. Ф. Кшесинской.

Сочинения В. В. Андреева в репертуаре (1.3.3.5) представлены салонными пьесами: вальсы, марши, мазурки, полонез. С аккомпанементом великорусского оркестра певцами исполнялись песня В. В. Андреева «Былое на Волге» и его «Колыбельная песня».

Авторская музыка Н. П. Фомина в репертуаре оркестра (1.3.3.6) представлена двумя сюитами: из музыки к любительской театральной постановке «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» и из балета «Жизнь-сон».

Глава 2. В. В. Андреев и его коллектив в системе музыкальной эстрады России конца XIX – начала XX века. В главе рассматривается вхождение проекта В. В. Андреева в жизнь русской концертной эстрады, его подключение к наиболее актуальным, перспективным ее направлениям, сотрудничество с новаторами, наиболее оригинально воплощавшими «русскую идею» в концертных формах.

2.1 Типы и характер концертных программ дореволюционной музыкальной эстрады. Сценические площадки. Богатство и разнообразие форм дореволюционной концертной жизни не сводились к современным нормам и классификации. Термин «**концертная эстрада**» употреблялся как минимум с конца 1880-х годов для обозначения места проведения различных по форме и задачам организованных публичных концертов. Причем обычно под понятием «концертная эстрада» подразумевалась область «серьезной» музыки, звучащей на **эстраде концертного зала** – специализированной сцене, предназначенной для проведения концертов с программой из композиторских сочинений в исполнении профессиональных музыкантов для избранных и образованных слушателей.

Общей особенностью концертных устройств являлся сборный принцип составления программ, применявшийся в той или иной степени для любых концертов, рассчитанных на разную аудиторию. Обширную отрасль концертной индустрии составляли **собственно сборные концерты** в их стилевом многообразии. Сборные концерты носили пограничный характер, отпочковываясь от филармонических концертов, но насыщаясь элементами «легкой» музыки. В сборных концертах находили применение «неформатные» жанры, не допускавшиеся в филармонические концерты, такие как игра на цитре, концертино, мандолине, гитаре, цыганское пение, и культивировались необычные оригинальные номера, как, цыганские романсы с аккомпанементом арфы или балетный танец в сопровождении румынского оркестра.

Распространенными формами на концертной эстраде стали показательные для эпохи зрелищно-музыкальные устройства с обширной программой, носившие непривычные названия, такие как концерты-монстры, или, иными словами, концерты-гиганты, концерты-исполины, и «пель-мель» спектакли. Определение «пель-мель» означало «всякая всячина»; слово «спектакль» употреблялось в широком смысле и указывало на разножанровое представление.

Музыкальная эстрада открывала новые горизонты и формировала новые виды сценических искусств. В. В. Андреев, вступая на петербургскую сцену, оказался в стихии налаженной концертной жизни. Предлагаемая классификация типов выступлений Андреева и его коллектива универсальна, поскольку позволяет определить вид любого концерта, выявив его значение и место в общем потоке концертных мероприятий.

- Собственные публичные концерты коллектива Андреева с приглашенными дополнительными участниками: петербургские и выездные (выступления в других городах и многодневные гастрольные туры).
- Концерты какого-либо коллектива или артиста с выступлением коллектива Андреева в качестве дополнительного участника («чужие» концерты).
- Сборные концерты (благотворительные, развлекательные и т. д.), объединявшие участников на паритетных началах.
- Частные выступления: концертные вечера для узкого круга слушателей в домах любителей музыки; официальные музыкальные собрания у влиятельных лиц.

2.2 Программы и выступления В. В. Андреева и его концертных коллективов. Первые петербургские выступления виртуоза на балалайке В. В. Андреева в сезон 1886–1887 годов (**2.2.1**) проходили только на вечерах в частных домах, в сборных и «чужих» концертах. Будучи солистом-балалаечником, Андреев не дает ни одного сольного концерта. Первый собственный концерт Андреев организывает только с образованием кружка, уже создав себе имя незаурядного артиста, а заодно вникнув в порядок устройства концертов. Пробные выступления кружка любителей игры на балалайках В. В. Андреева в зимний сезон 1887–1888 годов, как прежде и Андреева-солиста, проходят в семейных музыкальных собраниях и любительских концертах. После первого собственного концерта кружка в зале Кредитного общества 20 марта 1888 года выступления на любительских вечерах отходят на второй план и начинают осваиваться петербургские концертные сцены.

В начальный период деятельности кружка балалаечников наблюдается особое стремление Андреева к **выездным концертам (2.2.2)**, количество которых значительно превышает количество петербургских. Выездные выступления кружка балалаечников В. В. Андреева представляли собой

полноценные сольные концерты с участием других артистов. Приглашение дополнительных участников было необходимо, продиктованной концертными установками, и Андрееву часто приходилось договариваться с местными солистами.

В 1888 и 1889 годах Андреев организовывает недолгие концертные поездки по городам Российской империи, посетив с кружком Москву, Тулу, Тверь, Вышний Волочок, Кронштадт, Псков, Ригу, Вильно, Варшаву, Ревель, Новгород. В сентябре 1889 года кружок Андреева выступает в Париже. Первые концертные туры В. В. Андреева с кружком показали важность его начинания. Балалаечники демонстрировали высокое исполнительское мастерство и открывали для слушателей русский инструмент с новой стороны, реализуя цель, поставленную Андреевым на данном этапе: представить балалайку в музыкальном отношении наравне с инструментами других народов, испанской гитарой и итальянской мандолиной. Позже Андреев смог преодолеть эту установку, ограничивающую его творческий размах.

Параллельно В. В. Андреев пытается поменять ракурс петербургских выступлений, выйдя за рамки обычных концертов. **В летний сезон 1890 года (2.2.3)**, с конца июля и весь август, кружок В. В. Андреева интенсивно выступал на открытых сценах увеселительных садов Петербурга и пригородов, посетив с концертами «Озерки», «Лесное собрание», Стрельнинский театр, «Аквариум», Павловский театр, Петергофский театр, Ораниенбаум. Балалаечники участвовали в дивертисментах театральных спектаклей или в музыкально-увеселительных вечерах сборного характера. Многие выступления проходили вместе с куплетистом А. З. Бураковским и другими представителями «легких» жанров. Некоторые номера балалаечники исполняли под аккомпанемент гитары. Количество участников ансамбля менялось от выступления к выступлению вплоть до балалаечного трио, а репертуар, во многом импровизационный в то время, приспособлялся в зависимости от наличия исполнителей.

Анализ ранних концертных выступлений кружка балалаечников В. В. Андреева обнаруживает сильное влияние традиций увеселительной эстрады, от чего постепенно пришлось отходить ради обретения творческой самостоятельности.

Собственные концерты Андреева в Петербурге (2.2.4) сначала остаются на втором плане, и между ними бывает до полутора лет перерыва. С 1894 года количество собственных концертов увеличивается и стабилизируется. Андреев дает не менее двух, а, как правило, три свои концерта в сезон (не считая многочисленных благотворительных, сборных и участия в концертах других артистов) и больше не отступает от этого правила. Собственные концерты Андреев устраивал на перворазрядных петербургских сценах: в зале Городского

кредитного общества, позже – в залах Дворянского собрания, Офицерского собрания армии и флота, на сценах Михайловского театра, Театра музыкальной драмы, Мариинского театра.

В качестве дополнительных участников в собственных концертах коллектива Андреева выступают вокалисты, пианисты, скрипачи, виолончелисты, исполняющие классический репертуар, драматические актеры (чтецы-декламаторы). Подчеркнем, что приглашенные артисты, как певцы, так и инструменталисты, участвовали с собственными номерами (романсы, арии, пьесы) под аккомпанемент фортепиано. То есть далеко не каждый певец, выступавший в концертах великорусского оркестра, пел под его аккомпанемент. С 1909 года в качестве приглашенных участников в концертах Андреева выступают только певцы, из программ исключаются артисты других специальностей. В последний период солисты-инструменталисты допускаются только из состава оркестра: балалаечники и гусяры (дуэт В. Д. Данилов – А. А. Гартман, О. У. Смоленский).

Особой стороной в жизни коллектива Андреева стали **частные концерты (2.2.5)** у высокопоставленных лиц и аристократии. Здесь отсутствовали дополнительные участники, программа складывалась только из выступления коллектива под управлением В. В. Андреева. Неоднократно его приглашали участвовать в музыкальных отделениях государственно-значимых актов дипломатического протокола, правительства и царского двора, на приемах в честь иностранных гостей.

Коллектив Андреева принимал участие в концертах других артистов, оркестров, хоров, различных обществ и организаций (**2.2.6**), и таких выступлений сначала было намного больше его собственных петербургских концертов. С 1911 года побочные выступления в концертном графике великорусского оркестра сокращаются до минимума.

Обширную область в концертной жизни дореволюционной России составляли **благотворительные концерты (2.2.7)**, несшие значительную социальную нагрузку. На протяжении почти всей сценической карьеры В. В. Андреев принимал участие в благотворительных концертах, организованных различными структурами и частными лицами. Скромные подсчеты дают общую цифру около ста двадцати выступлений коллектива В. В. Андреева в «побочных» благотворительных концертах.

Специальный вид государственных музыкальных торжеств – **концерты в пользу инвалидов (2.2.8)**, то есть ветеранов войн. В инвалидных концертах выступал под управлением В. В. Андреева сводный коллектив в две-три сотни балалаечников из нижних чинов, обучавшихся игре на инструментах в гарнизонах. С 1899 года полковые балалаечники принимали участие в ежегодных

инвалидных концертах в Мариинском театре и стали наиболее заметной их частью.

Отдельную категорию концертных устроений составляли вечера с обширной разнохарактерной программой (2.2.9). В **концертах-монстрах** оркестр Андреева был одним из многих участников, наряду с цыганскими хорами, артистами оперетты, венгерскими и румынскими инструментальными капеллами. Участвовал Андреев с товарищами в **артистических капустниках** у актера К. А. Варламова, в маскарадах Русского театрального общества, в вечеринках Литературно-художественного общества.

Великорусский оркестр Андреева приобрел статус **представителя русского народного инструментального творчества**. Коллектив участвовал в музыкальных мероприятиях, популяризовавших «народное направление». Таковыми стали концерты на выставках кустарного народного промысла. Известно о выступлениях оркестра Андреева на кустарной выставке в апреле 1902 года, на выставке музыкальных инструментов и их производств «Музыкальный мир» в декабре 1906 года. Андреева неоднократно приглашали в качестве эксперта на мероприятия, связанные с народным инструментальным искусством и с выделкой народных инструментов.

Летние гастроли по российской провинции в 1891 (2.2.10.1) и 1895 годах (2.2.10.2). Выступления на Нижегородской ярмарке 1896 года (2.2.10.3)

Первое длительное турне по российской провинции Андрееву удалось организовать в 1891 году. Было составлено «артистическое товарищество», куда помимо кружка балалаечников из семи человек вошли молодая итальянка меццо-сопрано Викторина Занетти, баритон Я. Н. Биллиг, ученик парижского профессора, рассказчик-юморист П. И. Вейнберг. Аккомпаниатором выступал участник кружка А. Ф. Тюрнер, «пианист венской консерватории». В анонсах выступлений «товарищества» подчеркивался «интернациональный» состав труппы. Объединение носило характер сезонных концертующих антреприз.

С 6 мая по 23 августа «товарищество» посетило с концертами Вышний Волочок, Ярославль, Кострому, Казань, Самару, Саратов, Царицын, Астрахань, Баку, Тифлис, Владикавказ, Ростов-на-Дону, Николаев, Одессу, Харьков, Курск, Нижний Новгород. После Владикавказа в составе товарищества произошли изменения. П. И. Вейнберга и Викторину Занетти сменили французский тенор Вандерик и его жена сопрано Матильда Флаша, состоявшие в Тифлисской оперной труппе. Гастрольные выступления представляли собой концерты кружка с дополнительными номерами участников «артистического товарищества». Играли в концертных залах, в театрах, на сценах увеселительных летних садов, иногда объединяясь с театральными труппами (Астрахань, Нижний Новгород).

Вторая летняя поездка Андреева по русским городам в 1895 году продолжалась с начала июня по начало августа, проходила почти по тому же маршруту. После гастролей во Франции 1892 года кружок почувствовал силы и не стал прятаться под вывеской «артистического товарищества». Это было концертное путешествие ансамбля виртуозов, уже создавших себе имя. В поездку собрались восемь человек. Вместе с балалаечниками отправились певица О. В. Энквист, оперный тенор А. С. Айвазян, актер М. В. Дальский, пианист Н. Н. Игнатъев.

Летом 1896 года кружок Андреева посетил Нижегородскую ярмарку и дал несколько концертов в зале Всероссийской выставки. В выступлениях кружка участвовали певица Зоя Главач, исполнитель на гармонике В. И. Главач, певец Ф. И. Шаляпин, виолончелист С. Э. Будкевич. В выставочных концертах кружку пришлось вступить в конкуренцию с другими исполнителями, в том числе русским хором слепца Богданова, тамбурицким оркестром хорватских студентов.

Провинциальные гастроли дали Андрееву ценные уроки, помогли лучше понять сценическую специфику балалаечников и в то же время увидеть их в сравнении с другими коллективами народного направления. Этот опыт способствовал формированию собственного пути и совершенствованию начинания.

2.2.11 Большие гастроли по городам Российской империи 1912 и 1913 годов. Две масштабные концертные поездки, проведенные В. В. Андреевым в 1912 и 1913 годах, оказались значительными событиями, как в истории великорусского оркестра, так и в провинциальной концертной жизни Империи. Гастроли стали триумфальным шествием по России великорусского оркестра В. В. Андреева, увенчанного заграничными лаврами, достигшего творческой зрелости, находящегося на пике развития. Поездки 1912 и 1913 годов были устроены в концертный сезон (октябрь и ноябрь) и почти по одному и тому же маршруту из трех десятков городов. В 1912 году с оркестром Андреева поехали певцы Л. Г. Вард и К. И. Вронская, в 1913 году – А. В. Макеев и Ю. Н. Чехметьева. Аккомпанировала пианистка З. Е. Синева.

График гастролей был жестким, составлен заранее и почти не допускал изменений. Приезд оркестра В. В. Андреева становился великосветским событием, концерты посещались местной аристократией, имеющей возможность приобретать дорогие билеты. В то же время ценовой диапазон был таким, что позволял присутствовать и школьным учительницам, и нижним чинам войск. По особым просьбам выделялись бесплатные билеты для учащихся; специальными приглашениями пользовались учащиеся железнодорожных училищ.

Параллельно с оркестром Андреева по губернским и крупным российским городам с концертами путешествовали выдающиеся исполнители: певицы

Н. В. Дулькевич, Н. В. Плевацкая, А. Д. Вяльцева, М. П. Комарова, Е. И. Башарина, Дора Строева, балалаечник А. Д. Доброхотов, капелла Ю. Д. Славянского, пианистка Ирина Энери, мандолинист Эрнесто Рокко, пианист и композитор С. В. Рахманинов, бельгийский скрипач Эжен Изай, оперная певица В. В. Люце с московским трио Любошиц. Успех великорусского оркестра В. В. Андреева не уступал успеху других гастролеров.

Планомерные усилия В. В. Андреева, умевшего из поражений делать выводы, перерабатывать негативный опыт, позволили выстроить стратегию художественного роста коллектива, формировать репертуарную политику, развивать исполнительские возможности. Благодаря неустанной работе в этом направлении, удалось не только добиться широкого признания великорусского оркестра, но и утвердить балалаечное начинание по всей России.

2.2.12 Концертные поездки коллектива В. В. Андреева в Москву.

Стяжав безусловный авторитет крупного художника, артиста первой величины в Петербурге, добившись признания за границей, В. В. Андреев долгое время не мог проложить концертную тропу в другую столицу Российской империи – Москву. Московская публика игнорировала концерты его коллектива: билеты раскупались плохо, залы не наполнялись, фигурой Андреева не интересовались. Очевидно, в основе неприятия лежало несоответствие установок, изначально приданных балалаечному движению в Москве, взглядам, развиваемым В. В. Андреевым.

Московский основоположник коллективной игры на балалайках В. М. Кажинский проявил себя почти одновременно с В. В. Андреевым, но назвать Кажинского последователем Андреева нельзя. Свободно интерпретировав сведения, появившиеся в московских газетах в начале 1888 года о развивающемся в Петербурге ансамбле разновеликих балалаек Андреева, Кажинский организовал собственный балалаечный ансамбль – эффектный «народный» коллектив, удачно подхитивший для увеселительных программ. Развитие балалаечных оркестров в Москве в конце XIX – начале XX века пошло в заданном Кажинским направлении: капеллы балалаечников заняли ту нишу на эстраде, что и цыганские хоры, венгерские, румынские ансамбли, подвизаясь в ресторанах и увеселительных открытых площадках. В каждый приезд в Москву В. В. Андрееву приходилось пробиваться через прочно сложившееся там представление о балалайке и балалаечниках.

Дебютное выступление кружка Андреева в Москве 29 апреля 1888 года и концерт 26 декабря 1889 года явно не удовлетворили ожидания, и затем В. В. Андреев периодически приезжает в Москву уже после организации великорусского оркестра и пытается найти подходящую форму появления перед московской публикой.

В начале 1915 года в Москве, в связи с военными событиями, было организовано движение «Артисты Москвы – русской армии». Оркестр В. В. Андреева принял участие в двух благотворительных концертах в пользу воинов 28 и 29 января вместе с ведущими артистами императорской оперной и балетной трупп. Патриотическое воодушевление в те дни в Москве было высоким, и публика, с готовностью посещавшая любые подобные концерты, с изумлением открывала для себя искусство великорусского оркестра В. В. Андреева.

Разбор отношений В. В. Андреева с концертной Москвой вскрывает многие аспекты его становления как музыкального художника. Негласное «единоборство» Андреева с конкурентом Кажинским, в реальности осуществившим другой путь развития балалайки, оказалось стимулом для художественного роста Андреева и кружка, для поиска способов преодолеть притяжение развлекательной эстрады, закрепить свое положение на концертной сцене, что потребовало и формирования универсального репертуара, и преобразования ансамбля в оркестр. Для московских, как и провинциальных, слушателей увидеть русские инструменты с новой стороны оказалось весьма сложной задачей, на решение которой Андреев потратил десятилетия. Отсутствие долгое время реакции московской публики на приезды великорусского оркестра В. В. Андреева заставляло его разрабатывать приемы подготовки и ведения успешных концертов, что позволило ему стать хозяином положения и выйти победителем в борьбе за признание.

2.2.13 Великорусский оркестр В. В. Андреева в 1917–1918 годах. Последние гастролы. В разделе освещаются события, произошедшие в жизни великорусского оркестра после падения самодержавия, раскрывается борьба Андреева за целостность коллектива. Руководитель оркестра проявил недюжинные организаторские и коммуникативные способности, обращаясь к министрам Временного правительства и в разные инстанции, добиваясь субсидирования и причисления оркестра к государственным структурам.

В связи с изменением политической обстановки в стране в начале 1917 года меняется и характер концертной жизни. Великорусский оркестр В. В. Андреева выступает в концертах-митингах, устраивает общедоступный концерт в пользу политических ссыльных.

На почве хронического безденежья и неопределенности дальнейшей судьбы в оркестре начинаются нестроения. Осенью 1917 года обнаруживается неслыханное ранее явление: концерты становятся способом добывания насущных денег. За спиной В. В. Андреева оркестранты обсуждают возможность высказать ему недоверие в правильности расходования им выделяемых на оркестр сумм и исключить его из руководителей. Дисциплина сильно пошатнулась. Ситуация

осложнилась большевистским переворотом, но Андреев пытается сохранить концертные традиции: в ноябре 1917 года открывает концертный сезон и активно выступает с великорусским оркестром в Петербурге и других городах.

Настойчивость Андреева заставила большевистских комиссаров обратить внимание на его оркестр – как на инструмент пропаганды и агитационно-массовой работы. Великорусский оркестр, в рамках празднования годовщины Октября, был отправлен на военные позиции для участия в торжествах. Первоначально, согласно постановлению комиссара театров М. Ф. Андреевой, поездка должна была ограничиваться позициями Северного фронта и продлиться две недели, со 2 по 16 ноября 1918 года. Но в действительности, проявив самовольство, игнорируя замечания Андреева, оркестр по истечении положенного срока по настоянию полковых командиров повернул на позиции Восточного фронта. Андреев, простудившись и заболев, отказался ехать далее последнего крупного центра на пути – Перми. Посчитав поведение Андреева – отказ от дирижирования – оскорбительным, оркестр отправился дальше самостоятельно. Потрясения, испытанные Андреевым на фронте, стали отягощающим фактором в развитии болезни, приведшей к роковому исходу.

В последний период жизни и творчества, в 1917–1918 годах, В. В. Андреев с полной отдачей боролся за свой оркестр, идя на житейские компромиссы ради бескомпромиссного сохранения оркестра как единого художественного организма. И твердо сохранял его высокий исполнительский уровень, даже выступая в жестких, невозможных условиях. Уход В. В. Андреева из жизни оказался трагичен, поскольку не осталось преемника художественных принципов Андреева, такого же бесконечно преданного делу лидера.

2.3 Творческие проекты и программы с участием великорусских оркестров. Направление, развиваемое В. В. Андреевым на концертной сцене, затронуло многие ее стороны. Его искусство привлекало артистов разной специализации; в сотворчестве с Андреевым появлялись новые концертные формы.

В разделе **2.3.1** ведется рассказ о новаторском начинании великорусского оркестра В. В. Андреева и мужского хора Т. И. Филиппова: совместном исполнении в концертах обработок для хора в сопровождении оркестра народных песен из записей экспедиций РГО и «филипповского» сборника Римского-Корсакова. Оркестрово-хоровое изложение народных напевов сближалось с актуальными фольклористическими методами демонстрации песенных образцов в форме обработки в условиях публичного концерта.

Раздел **2.3.2** посвящен содружеству В. В. Андреева с народной певицей Н. В. Плевицкой, начавшемуся в 1910 году и оборвавшемуся только со смертью основателя оркестра. В их творческом союзе сошлись два непревзойденных

интерпретатора, чье искусство строилось на мастерстве трактовки, неуловимой изменчивости интонации. Сродство искусства Плевицкой направлению Андреева привело к созданию совместных номеров и характерных, художественно цельных программ. Содружество двух артистов способствовало утверждению жанра «эстрадной народной песни».

В 1913 году В. В. Андреев приглашает необычного солиста – носителя фольклорной традиции игры на гусях звончатых – О. У. Смоленского (2.3.3). Отношения Смоленского и Андреева начались в 1900-х годах, но народному гуслиру пришлось долго развиваться и совершенствоваться, прежде чем Андреев начал с ним концертное сотрудничество. Искусство Смоленского, солировавшего на гусях и жалейке, обладало выраженной фольклорной спецификой и добавило в программы великорусского оркестра, обретшие к 1910-м годам стилистическую цельность и стройность, характерную краску.

Усовершенствованные народные музыкальные инструменты (прежде всего балалайки), утвержденные В. В. Андреевым на концертной сцене в качестве оригинальной художественной величины, привлекали внимание исполнителей-практиков разной специализации. Одним из первых андреевскими инструментами заинтересовался новатор и пионер народного направления на эстраде, создатель сценической формы исполнения хоровой народной песни, Д. А. Агреньев-Славянский (2.3.4) и попытался наладить с Андреевым контакты. Однако творческие отношения Д. А. Агреньева-Славянского и В. В. Андреева не сложились. Славянский мыслил балалайки в прикладном ключе, в качестве дополняющего «национального» элемента своих хоровых программ. В. В. Андреев добился универсализма в своем искусстве, опираясь на достижения русской композиторской школы в обработке народной песни, формируя разносторонний репертуар.

В разделе 2.3.5 повествуется об участии великорусских оркестров (Н. И. Привалова, П. П. Каркина и В. В. Андреева) в первых сезонах общедоступных концертов графа А. Д. Шереметева, регулярно проводившихся в Петербурге с 1898 года. Почти сразу граф решил образовать собственный оркестр балалаечников, пересадив за балалайки музыкантов духового оркестра. Новый коллектив выступал с подлинной новинкой в репертуаре – номером «Эолова арфа» Г. Берлиоза, в котором тремолирующие смычковые были заменены балалайками. Однако развивать репертуар в этом направлении Шереметеву оказалось не под силу. И вскоре граф перешел полностью на симфонические программы.

Творческое содружество оперной певицы, солистки Мариинского театра М. И. Долиной с великорусскими оркестрами (2.3.6), начавшееся со знакомства с Андреевым и его коллективом, привело к появлению масштабных концертных

проектов, организованных при содействии Н. И. Привалова и его оркестра, – «Русские песни» (1907–1908) и «Славянские концерты» (1909). «Народное направление», развиваемое В. В. Андреевым и его последователями, вошло в сферу оперного и камерного вокального искусства. Концертные проекты М. И. Долиной приобрели выраженный национальный ракурс благодаря участию в них великорусских оркестров и исполнителей на народных инструментах.

В начале XX века исполнительским искусством В. В. Андреева заинтересовались балетные танцоры и балетмейстеры (2.3.7). В творческой биографии реформатора русского балета М. М. Фокина есть малоизвестная страница, связанная с игрой на народных инструментах. «Венцом» своей инструментальной карьеры М. М. Фокин считал участие в великорусском оркестре В. В. Андреева, в котором играл приблизительно с 1898 по 1904 годы.

К 1910-м годам на концертную эстраду пришла новинка – воспитанные в классических традициях балетные танцоры стали танцевать под аккомпанемент великорусских оркестров отдельные номера. Это направление привело к появлению в 1911 году балетного спектакля И. Ф. Кшесинского «Боярская вечерница» в сопровождении великорусского оркестра Б. С. Трояновского. Специфические качества великорусских оркестров, их яркий национальный колорит, оригинальный тембровый состав и тонко разработанные способы передачи русской песни в инструментальном звучании оказались незаменимыми в создании красочных танцевально-музыкальных феерий национального характера. Концертные постановки и отдельные балетные номера в сопровождении народных инструментов вносили важный вклад в формирование неповторимого облика русской концертной эстрады начала XX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Комплексное исследование концертной практики В. В. Андреева и его коллектива позволило по-новому увидеть и оценить художественный масштаб и творческие свершения выдающегося музыканта. Обосновав русские народные инструменты на концертной эстраде, Андреев развил свой великорусский оркестр до величины, равнозначной другим явлениям музыкальной сцены. Достижения В. В. Андреева, отвечая актуальным запросам российской музыкальной культуры 1880-х – 1910-х годов, имели большое значение для развития русского национального направления в концертно-сценической области.

В. В. Андреев прошел путь от концертанта-любителя до артиста, дирижера-профессионала с мировым именем, освоив многие формы концертного исполнительства, от массовых до элитарных. Постепенно в процессе более глубокого внедрения в концертную сферу, «столкновения» с ее законами, традициями, принципами приходило осознание, что для развития дела необходимы не только оригинальность инструментария, виртуозная, эффектная

игра, но и профессионализация, формирование разностороннего репертуара, согласованность с требованиями музыкальной культуры.

Ведя непрестанную концертную деятельность не только в Петербурге, но и в Москве, и в русской провинции, и за рубежом, будучи в курсе последних достижений концертно-сценического искусства, Андреев прекрасно осознавал, что в иных случаях его коллектив мало выделялся, а то и проигрывал на фоне других коллективов народного уклана, хоров, национальных инструментальных ансамблей. Такой многообразный опыт заставлял смотреть на собственное дело под новым углом и искать пути совершенствования. На мысли и действия Андреева также влияли многие факторы: и установки концертной сцены, и примеры других концертантов, и артистическая конкуренция, в том числе и негативная, и общение с исполнителями, артистами, музыкантами других специальностей.

Проведенное исследование позволило уточнить представление о роли сподвижников Андреева и степени их участия в проекте (Н. П. Фомина, В. Т. Насонова, Ф. А. Нимана). В. В. Андреев, не имея специального музыкального образования, но обладая природными артистическими, коммуникативными, организаторскими способностями, привлекал к сотрудничеству профессионалов, близких ему по духу товарищей. Окружая себя специалистами в узких областях музыки, Андреев добивался решения сложных технологических и художественных проблем. Давая большую творческую свободу соратникам, В. В. Андреев критически относился к их предложениям и не принимал таких нововведений, которые не связывались с его представлением о формировании своего дела. Именно поэтому не имевшее аналогов искусство Андреева обрело законченный, индивидуализированный облик.

Андреев проявил себя замечательным экспериментатором, постоянно преодолевая «сопротивление материала»: разрабатывая исполнительские свойства сольной балалайки, выходя за пределы возможностей ансамбля балалаечников, решая задачу переложения на его состав протяжных русских песен и композиторской музыки. Стремление завоевать высокие позиции на концертной эстраде привело к реорганизации ансамбля балалаечников в организм с более широкими музыкальными возможностями – оркестр. Овладевая различными стилями, а ошибки и промахи рассматривая как необходимую составляющую творческого пути, Андреев смог разработать исполнительскую сферу, в которой его великорусский оркестр оставался непревзойденным мастером художественной выразительности.

Изучение репертуара коллективов В. В. Андреева позволило проследить этапы становления и совершенствования его исполнительского искусства. Исследование показало, что концертный репертуар стал результатом

целенаправленной работы и огромным достижением Андреева и его команды соратников, прежде всего Н. П. Фомина, которым приходилось разрабатывать репертуар для ранее неизвестного, вновь созданного инструментального коллектива. Причем наиболее важной, значительной задачей для Андреева оказалось формирование концепции звучания исполнительского организма, явившегося подлинной новацией на концертной сцене, и установить область его художественных возможностей.

Важным завоеванием искусства В. В. Андреева стала разработка присущего великорусскому оркестру оркестрового стиля. Его главное отличие – в оркестровости особого типа, понимаемой как диалог, «согласие» между инструментальными группами. Андреев добился «вокального», «певучего» звучания своего оркестра. Национальный тембр великорусского оркестра не только не сужал его художественных возможностей, но открывал новые перспективы для отечественной музыки, для взаимодействия народного и композиторского творчества. Последнее десятилетие деятельности В. В. Андреева, отмеченное стабильностью в репертуаре, художественной целостностью, насыщенностью программ его концертов, расцветом мастерства, убедительно доказывает, что Андреев воспитал универсальный, музыкально состоятельный национальный исполнительский коллектив.

Целенаправленное изучение концертной деятельности Андреева в ее связи с музыкальной эстрадой позволило не только по-новому увидеть творчество Андреева, но и получить более емкое представление об остававшихся в тени сторонах российской концертной жизни его времени, восстановить, с разной степенью подробности, творческий облик многих артистов и деятелей, сыгравших значительную роль в формировании национального характера русской концертной эстрады рубежа XIX–XX веков, в становлении ее «народной» (инструментально-вокально-хореографической) ветви. Исследование показало, что начинание В. В. Андреева напрямую повлияло на развитие музыкальной эстрады, повлекло за собой создание новых концертных программ «в русском стиле», появление сценического «народного» жанра и его интерпретаторов – солистов-инструменталистов, инструментальных ансамблей и оркестров.

Проведенное исследование выявило, что параллельно с деятельностью В. В. Андреева реализовывался другой путь развития балалайки – в пределах прикладной, развлекательной сферы. Показательно, что реакцией, своеобразным ответом Андреева на такую конкуренцию стало дальнейшее совершенствование собственного мастерства, усложнение репертуара, оттачивание стилистики, расширение инструментального состава, создание новых программ, умножение артистических связей.

В результате исследования стало возможным не только дать объемный портрет Андреева как музыкального художника, но и отказаться от предвзятых взглядов советского времени на его наследие, соотнести письменные декларации Андреева и его концертную практику, оказавшую значительно более мощное воздействие на развитие концертной сцены, нежели его печатные тексты.

Импульсы, данные Андреевым, всколыхнули новый интерес к изучению народных музыкальных инструментов, актуализировали проблемы существования народной песни и народной инструментальной музыки в концертной практике и повседневном обиходе. В. В. Андреев опытным путем подтвердил тезис П. П. Сокальского о сохранении народного искусства через его перенесение в сценическую действительность: концертная деятельность Андреева сильнейшим образом способствовала возрождению традиционных народных инструментов. После разворота андреевского проекта балалайка обрела смелость, получила «второе дыхание» в народной среде. Фольклорные записи XX века отражают именно это явление – новое «возрождение» инструмента.

Объем творчества В. В. Андреева велик и весьма значителен. Такие вопросы, как зарубежные гастроли его коллектива, работа Андреева по распространению балалайки в войсках и в народе, проникновение ансамблевой и оркестровой игры на балалайках в провинцию, особенно туда, где с первого взгляда не наблюдается непосредственного влияния В. В. Андреева, отношения Андреева с покровительствовавшими ему членами императорской фамилии и влиятельными государственными лицами, без материальной и моральной поддержки которых не могли бы решиться многие остро стоявшие для Андреева проблемы, – видятся ближайшими научными задачами в изучении его наследия.

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в изданиях из перечня ВАК:

1. Шабунина, О. М. Творческое содружество Н. В. Плевицкой и В. В. Андреева: народная песня на концертной эстраде / О. М. Шабунина // Традиционная культура : Научный альманах. – 2014. – № 2. – С. 38–49 – 1,09 п. л.
2. Шабунина, О. М. Симфонические сюжеты великорусского оркестра В. В. Андреева: из истории русской музыки начала XX века / О. М. Шабунина // Музыковедение. – 2016. – № 4. – С. 9–18. – 1,16 п. л.
3. Шабунина, О. М. Василий Андреев и Третий Филиппов: в поисках новых форм концертного исполнения народной песни / О. М. Шабунина // Традиционная культура : Научный альманах. – 2018. – № 1. – С. 152–161. – 0,8 п. л.
4. Шабунина, О. М. Великорусские оркестры и балетное искусство на рубеже XIX–XX вв.: творческие контакты и совместные начинания / О. М. Шабунина // Вопросы театра. Proscaenium, 2018. – № 3–4. – С. 276–287. – 0,6 п. л.

Другие публикации:

5. Семененко [Шабунина], О. М. Дед Антип или А. С. Паскин? / О. М. Семененко // Народник. – 2009. – № 2. – С. 12–15. – 0,69 п. л.
6. Семененко [Шабунина], О. М. История одной ошибки (Паскин, Демидов и Лавровы) / О. М. Семененко // Народник. – 2009. – № 3. – С. 9–13. – 0,4 п. л.
7. Семененко [Шабунина], О. М. И Антип, и Паскин (в дополнении к теме) / О. М. Семененко // Народник. – 2010. – № 1. – С. 31–34. – 0,53 п. л.
8. Семененко [Шабунина], О. М. Пятиладовая балалайка / О. М. Семененко // Народник. – 2010. – № 3. – С. 9–15. – 0,83 п. л.
9. Семененко [Шабунина], О. М. Н. П. Фомин и балалайка секунда / О. М. Семененко // Народник. – 2011. – № 1. – С. 24–36. – 1,24 п. л.
10. Семененко [Шабунина], О. М. В. В. Андреев и русская народная песня / О. М. Семененко // Народник. – 2011. – № 3. – С. 19–28. – 1,17 п. л.
11. Семененко [Шабунина], О. М. Культура игры на мандолине в России в конце XIX века и ее значение в развитии концертной балалайки В. В. Андреева / О. М. Семененко // Аспирантский сборник. Вып. 7 / Ред.-сост. Н. Ю. Данченкова. – М. : Гос. ин-т искусствознания, 2013. – С. 76–104. – 1,4 п. л.
12. Шабунина, О. М. М. И. Долина и великорусские оркестры: совместные концерты и личные связи / О. М. Шабунина // Личность в культурной традиции : Сб. научных статей / Сост. и отв. ред. Л. В. Фадеева. – М. : Государственный институт искусствознания, 2014. – С. 264–299. – 2 п. л.
13. Шабунина, О. М. «Былое на Волге»: сюжеты И. Е. Репина в репертуаре Великорусского оркестра В. В. Андреева / О. М. Шабунина // Творчество И. Е. Репина и проблемы современного реализма. К 170-летию со дня рождения : материалы Международной научной конференции / ред. кол. Т. В. Юденкова, Л. И. Иовлева, Т. Л. Карпова. – М. : Гос. Третьяковская галерея, 2015. – С. 93–107. – 0,7 п. л.
14. Шабунина, О. М. Феномен В. В. Андреева и великорусских оркестров в контексте русской эстрады конца XIX – начала XX века / О. М. Шабунина // Музыкальный фольклор и этномузыкалогия: век XXI : Материалы Пятой международной конференции памяти А. В. Рудневой / ред.-сост. Н. Н. Гилярова, Е. С. Битерякова. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. – С. 134–143. – 0,6 п. л.
15. Шабунина, О. М. Инструментальный театр народной песни / О. М. Шабунина // Театр и театральность в народной культуре : сборник статей памяти Ларисы Павловны Солнцевой (1924–2016) / Сост. и отв. ред. Н. Ю. Данченкова. – М. : ГИИ, 2017. – С. 359–377. – 1,05 п. л.