

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

МАХАН Вера Владимировна

**ДОМРА В РОССИИ:
ИСТОКИ И ВОЗРОЖДЕНИЕ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор философских наук,
кандидат искусствоведения,
профессор
Дуков Евгений Викторович

Москва

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ДРЕВНЕРУССКАЯ ДОМРА	
1.1 Древнерусская домра в исторических памятниках	22
1.2 Происхождение домры	39
1.3 Домра как инструмент скоморохов	60
ГЛАВА 2. ВОЗРОЖДЕНИЕ ДОМРЫ. ДОМРА ДО РЕВОЛЮЦИИ (1895–1917 гг.)	
2.1 Реконструкция домры	82
2.2 Домра до революции (1896–1917 гг.). Конструктивные преобразования. Создание четырехструнной квинтовой домры Г. П. Любимова.....	100
2.3 Первые солисты на домрах, их репертуар и характеристика исполнительства.....	129
ГЛАВА 3. ДОМРА В СОВЕТСКОЙ РОССИИ 1918–1945 гг.	
3.1 Противостояние трехструнных и четырехструнных домр.....	143
3.2 Домра в нотных изданиях и на грампластинках 1920–30-х гг.....	165
3.3 Эволюция домровых школ и самоучителей в период 1896–1945 гг.	180
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	204
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....	210
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	211
Приложение А. Иллюстрации и нотные примеры.....	242
Приложение Б. Аудиопримеры.....	289

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность и новизна исследования

Народные музыкальные инструменты – неотъемлемая часть мировой музыкальной культуры. Игра на музыкальных инструментах в неразрывной связи с песней и другими видами художественного творчества издревле выражала мироощущение народа, заключая в себе важную часть его неповторимого культурного «идентификационного кода»: «Ведь народная инструментальная музыка – это проявляемая в звуковых комплексах (с помощью звуковых орудий или выполняющих их функции частей тела человека) область традиционного духовного творчества народа, которая отражает его коллективное сознание, опыт, культуру и функционирует в связи с его внутренними духовными потребностями» [155, с. 13]. Вместе с тем, являясь одновременно и предметами материальной культуры, музыкальные инструменты заимствуются народами друг у друга, а их развитие и трансформация в условиях иных национальных культур, иных звуковых, ритмических и интонационных пространств обогащает и развивает музыкальное искусство в целом. Не являются исключением и русские народные музыкальные инструменты, которые прошли сложный и тернистый исторический путь развития.

Музыкальные инструменты на Руси упоминаются уже в самом раннем летописном источнике – «Повести временных лет» (XI в.), в которой говорится о сопелях, бубнах и гусях [195, с. 329]. В русском фольклоре, былинах, сказках, легендах подвиги богатырей, князя и дружины воспеваются древними сказителями на струнах старинных гуслей. Однако история инструментальной музыки на Руси неразрывно связана с неприятием этой сферы народного творчества православной церковью, определившей музыкальные инструменты в

качестве греховных орудий и на протяжении столетий сурово осуждавшей музицирование на них. Струнным щипковым инструментам в этом смысле принадлежит особая роль – в основном, искусное владение игрой на них приписывают скоморохам – русским «коллегам» западноевропейских шпильманов, против которых, в первую очередь, восставала церковь. Тем не менее, инструментальным музицированием на досуге занимались и крестьяне, и посадские люди, и военные, и даже сами представители духовенства. Наибольшее количество памятников о музыкальных инструментах дошло до нас от эпохи Московского государства XVI–XVII вв.; именно с этим периодом связана история появления, распространения и бытования на Руси струнно-щипкового инструмента под названием «домра».

Домра встречается в письменных и изобразительных источниках XVI–XVII вв. наряду с другими древнерусскими музыкальными инструментами. Согласно имеющимся на сегодняшний день данным, старинная домра представляла собой струнно-щипковый инструмент рода лютни. Но к началу XVIII в. упоминания о домре практически совсем прекращаются, что, вероятно, явилось следствием выхода в середине XVII в. ряда указов царя Алексея Михайловича (1648–1649 и 1652–1653 гг.), запрещающих деятельность скоморохов и игру на музыкальных инструментах, и первым среди них названа домра. На протяжении почти двух столетий домра не встречается в источниках – ни в этнографических трудах XVIII в., описывающих русский инструментарий – Я. Штелина [293], И.-И. Беллермана, М. Гутри, И.-Г. Георги [63], ни в произведениях известных русских бытописателей XVIII–XIX вв. – А. В. Терещенко, М. Н. Загоскина, Д. В. Григоровича и др., ни на живописных полотнах. Бесследное исчезновение некогда распространенного музыкального инструмента само по себе уже следует отнести к феноменам. Однако еще большим феноменом является его возрождение после почти двух столетий забвения.

Во второй половине XIX в. появляются исторические работы Н. И. Костомарова [128] и И. Е. Забелина [86], в которых домра упоминается в ряду самых распространенных древнерусских музыкальных инструментов. Но по-настоящему вернули домру из забвения этнографические труды А. С. Фаминцына – очерки о скоморохах (1889) [268] и древнерусской домре (1891) [267]. Выдвинутые Фаминцыным гипотезы относительно конструктивного типа древнерусской домры и способа игры на ней послужили стимулом для реконструкции инструмента в конце XIX в., которая была осуществлена выдающимися деятелями отечественной музыкальной культуры В. В. Андреевым и Н. П. Фоминым. Основанием для реконструкции стал также найденный в 1896 г. в Вятской губернии прототип инструмента, подобный описанному Фаминцыным. При реконструкции домра была усовершенствована: инструмент получил темперированный хроматический звукоряд и квартный строй. На рубеже XIX–XX вв. было создано семейство оркестровых трехструнных домр квартного строя, которые вошли в состав Великорусского оркестра¹ наряду с балалайками и гуслиями. Хроматизация звукоряда открыла для этих народных инструментов возможность приобщения к европейской письменной музыкальной традиции.

С момента реконструкции начинается новый период истории домры, который можно назвать «возрождением». Понятие «возрождение» является центральным в данной работе и не ограничивается собственно реконструкцией 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 квартного строя и семейства домр квинтового строя), появление обучающей и методической литературы. Данный период предложено ограничить временными рамками от реконструкции в 1896 г. до написания в 1945 г. одночастного Концерта для домры с оркестром русских народных инструментов Н. П. Будашкина – первого

¹ Великорусским оркестр назывался по традиционному названию русского народа – «великороссы», в отличие, к примеру, от малороссов или белороссов.

значительного оригинального сочинения для солирующей домры, появление которого знаменует собой начало следующего эволюционного этапа в истории домры – становления в качестве сольного академического инструмента. Фактически это событие послужило импульсом к созданию оригинального репертуара, профессионализации домрового исполнительства и академизации инструмента.

В начале периода возрождения, на дореволюционном этапе (1896–1917 гг.), домра развивается в качестве оркестрового инструмента в оркестрах великорусского типа. Но уже на этом начальном этапе выявлены первые попытки сольного исполнительства на домрах – с сольными номерами выступают П. П. Каркин, В. В. Кацан, И. М. Сеницын и др.. В то же время домра претерпевает значительные конструктивные преобразования: поиски оптимальных пропорций частей инструмента направлены на улучшение звуковых, тембровых и динамических качеств. Осуществляются попытки расширения диапазона, которые приводят сначала к появлению четырехструнных домр квартового строя, затем – четырехструнных домр квинтового строя Г. П. Любимова и формированию на их основе домровых квартетов и домровых оркестров (секстетов).

Период возрождения домры подготовил необходимые условия для развития сольного исполнительства. За сравнительно короткий промежуток времени 1896–1945 гг. домра прошла заметный путь развития от оркестрового и ансамблевого инструмента до сольного, от преимущественного функционирования в любительской среде до профессионального исполнительства, от простейших песенок до переложений сложного классического репертуара, что, в конце концов, привело к созданию оригинального репертуара для солирующей домры.

На протяжении всего периода возрождения происходит становление процесса обучения игре на домре: до революции оно проводилось на специальных курсах, которые организовывал В. В. Андреев и его сотрудники; были выпущены первые самоучители для домры И. Ф. Деккер-Шенка (1898) [72] и В. Т. Насонова

(1906) [166]. В Советской России 1918–1945 гг. издано уже около десятка пособий по игре на домре, домра входит в среднее звено системы профессионального музыкального образования; в 1926–1932 гг. обучение велось на рабфаке (рабочем факультете) Московской консерватории.

Актуальность темы исследования обусловлена многомерностью и парадоксальностью явлений, происходящих в настоящее время не только с домрой, но и другими русскими народными инструментами. С одной стороны, к XXI в. исполнительство на усовершенствованных русских народных инструментах достигло небывалых высот. 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 народных инструментов в ГМПИ им. Гнесиных в 1948 г.). Сегодня домра присутствует на концертной эстраде наряду с признанными академическими инструментами не только как оркестровый и ансамблевый, но и как сольный инструмент. Только для трехструнной домры написано более 80 концертов², 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. Достигнуты значительные успехи в профессиональном образовании домристов: успешно разрабатываются новые подходы в методике обучения, продолжают интенсивное формирование исполнительские школы.

Тем не менее, с домрой по-прежнему связан ряд заблуждений. Для 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

² В Каталоге диссертации Е. А. Волчкова указаны 79 концертов для трехструнной домры [57, с. 176–184]. За последние годы было создано еще несколько домровых концертов.

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 усовершенствованных 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 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 исследований домры открывается очерком А. С. Фаминцына «Домра и сродные ей танбуровидные музыкальные инструменты русского народа» (1891), в котором обстоятельно и детально проанализированы исторические сведения и выдвинуты основные гипотезы о происхождении и бытовании на Руси домры, послужившие базисом практически для всех

последующих работ. Необходимо отметить, что на тот момент ни одного полноценного изображения древнерусской домры обнаружено не было, за исключением, по выражению А. С. Фаминцына, «весьма несовершенного» рисунка из книги немецкого путешественника XVII в. Адама Олеария [175, с. 367], вследствие чего поначалу было неясно, к какому виду относится этот инструмент. Так, Н. И. Костомаров причислял домру к ударным [128, с. 233], а В. И. Даль полагал, что в древности этот инструмент был «духовым орудием, дудкой» [69, с. 465]. Оба эти ошибочные предположения сразу же были опровергнуты Фаминцыным: на основании дворцовых записей первой половины XVII в. о выдаче денег на «домерные струны», т. е. струны для домры, почерпнутых из исторических работ И. Е. Забелина, однозначно следовал вывод о том, что «домра была инструмент струнный» [267, с. 319]. В отсутствие полноценных изображений домры Фаминцыным были предложены версии о танбуровидном типе инструмента, его восточном происхождении, существовании тесситурных разновидностей и последующем видоизменении старинной домры в балалайку.

Этнографический очерк Н. И. Привалова «Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа» (1905–1906) [200] углубляет и дополняет основные положения концепции Фаминцына, развивая восточную версию происхождения домры, а также содержит информацию о реконструкции инструмента в конце XIX в.. Взглядов Фаминцына на древнерусскую домру придерживался и В. В. Андреев в многочисленных статьях и работах, посвященных русским народным инструментам [13, 16–19, 22].

В советское время, после «Очерков по истории музыки в России» Н. Ф. Финдейзена в 1928–1929 гг. [269], 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 г. [170, с. 36–37]. 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 [119], А. С. Чагадаева [288], Ф. В. Соколова [230], П. А. Оболенского [173] и других летописцев Великорусского оркестра история находки прототипа домры мифологизируется; вместе с тем, они дают представление о личности и масштабах деятельности Андреева.

Новый этап в изучении домры знаменует собой работа К. А. Верткова «Русские народные музыкальные инструменты» (1975) [53], в которой впервые поставлена под сомнение принадлежность старинной домры к танбуровидному типу, версия перерождения домры в балалайку, обоснованность реконструкции инструмента в 1896 г.. Вертков способствовал привлечению исследовательского внимания не только к вопросам истории, но и к определениям критериев «народности» инструментов. Разработка этих важнейших вопросов в отношении современных русских народных инструментов в наши дни ведется М. И. Имханицким [98–103], Д. И. Варламовым [46, 47].

Основной проблемой при изучении древнерусского периода почти в течение столетия оставалось отсутствие изображений домры. Следующей вехой и 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) [102], «Становление струнно-щипковых народных инструментов в России» (2008) [101] и других. Однако вопрос с определением типа древнерусской домры и ее происхождением еще более осложнился вследствие различных конструктивных вариантов инструмента, представленных на миниатюрах. Анализируя найденные изображения, в 1990-х гг. Ю. В. Яковлев выдвигает версию западного происхождения домры от малороссийской кобзы [298]. 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) [194].

Сведения о четырехструнных домрах и деятельности Г. П. Любимова содержатся в работах Е. А. Бортника «Создатель квинтовой домры» (1975) [41], «Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей» (1982) [42], Е. И. Максимова «Русские народные оркестры и ансамбли» (1983, 2-е изд. – 1997) [147]. Информация о конструктивных особенностях домр, известных домристах рассматриваемого периода, конкурсах и репертуаре собрана в «Справочнике домриста» А. И. Пересады (1993) [185].

В 2000–2010-е гг. появились публикации Б. А. Тарасова в журнале «Народник», существенно восполнившие пробел в представлениях о домре и домристах начала советской эпохи. Благодаря очеркам Тарасова о К. С. Алексееве [247], П. И. Алексееве [249, 250], Д. И. Минаеве [246] и других незаслуженно забытых, но выдающихся деятелях домрового исполнительства первой половины XX в. восстанавливается историческая справедливость. Правомочен и впервые поставленный Тарасовым вопрос «Андреев и Фомин или Фомин и Андреев?» [244], имеющий прямое отношение к реконструкции домры. Тарасов первым сумел преодолеть своеобразный культ личности В. В. Андреева, который превалировал в исследовательских работах XX в., заслоня достижения его талантливых единомышленников.

К сожалению, фундаментальные труды по истории русской музыки проходят мимо феномена развития народно-инструментальной культуры письменной традиции. Даже в таких капитальных работах, как «История русской музыки (XIX и начало XX века)» Б. В. Асафьева [31], коллективном труде «Русская музыка и XX век» [215] о формировании народно-инструментального искусства письменной традиции и репертуара для народных инструментов не упоминается; только в десятитомнике «Русская музыка» под ред. Ю. В. Келдыша несколько страниц уделено Великоорусскому оркестру Андреева [108, с. 769–772].

Все это вновь отсылает к необходимости исследований в области истории русских народных инструментов.

В последние годы исследовательский интерес к домре растет, появился ряд диссертаций, посвященных домровому исполнительству и репертуару – Е. Г. Скрябиной (2009) [227], А. А. Желтировой (2009) [80], Е. А. Волчкова (2011) [57], домровой педагогике – Т. П. Варламовой (2010) [48], К. Б. Шарабидзе (2012) [292]. Однако основное внимание в них уделяется периоду после 1945 года, вопросы истории инструмента и становления 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 развития домрового исполнительства до 1945 года. 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 новых архивных, биографических источников в научный оборот, 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 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 за весь период 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. Основное внимание в данной работе посвящено периоду 1896–1945 гг., который впервые определен как период «возрождения» домры и разделен, в связи с масштабностью происходивших событий, на два этапа: 1) дореволюционный – реконструкция и развитие домры в 1896–1917 гг.; 2) постреволюционный – эволюция домрового исполнительства в сфере самодеятельного и профессионального исполнительства на народных инструментах 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 их направленность на расширение динамических и тесситурных возможностей инструмента.

5. Установлено, что выделение домровой группы в основную мелодическую группу Великорусского 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.

6. Выявлены первые попытки сольного исполнительства на домрах, даты первых 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.

7. 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., даты сольных выступлений, репертуар.

8. Установлены основные причины появления четырехструнной квинтовой домры конструкции Г. П. Любимова: 1) стремление расширить диапазон домры, чтобы решить проблему репертуара путем заимствования скрипичной литературы; 2) личная мотивация – занять место В. В. Андреева в отечественной музыкальной культуре.

9. Постреволюционный этап 1918–1946 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.

10. 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, совершенствованию исполнительского уровня.

11. Впервые проанализировано звучание домр в грамзаписях 1930-х гг.: сделаны выводы, что трехструнная домра обладала более самобытным и ярким

тембром, тогда как четырехструнная, несмотря на более широкий диапазон, проигрывала в тембровом отношении.

12. Впервые в данной работе детально проанализированы 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 литература для домр обеих разновидностей 1896–1945 гг., позволяют создать картину функционирования и развития домры в каждый из рассматриваемых исторических 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 с 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. Работа может быть интересна также широким

кругам любителей музыкального искусства в России и за рубежом, существенно расширяя представления об истории отечественной музыкальной культуры.

Наконец, изучение национального культурного наследия является особенно важным в эпоху всеобщей глобализации. Современные русские народные инструменты несут миссию связи с национальными русскими истоками, но при этом, 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 использовались 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 мандолины, выпущенные в период 1896–1945 гг., в которых отражено формирование исполнительской культуры игры на домре.

2. Архивные материалы: рукописи XVI–XVII вв. научно-исследовательского отдела Российской государственной библиотеки; личные фонды В. В. Андреева, А. С. Илюхина, П. Ф. Покромовича, Б. С. Трояновского, 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. Алексеева, 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, отношения 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 упр. Г. П. Любимова, секстета домр под упр. А. С. Семенова, Государственного оркестра русских народных инструментов под упр. П. И. Алексеева, 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 домр 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 трех статьях, опубликованных в научных журналах из списка рекомендованных экспертным советом ВАК Министерства образования и науки РФ, а также других рецензируемых изданиях:

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 годы / В. В. Махан // Музыковедение. – 2015. – № 12. – С. 25–37 (1,5 а. л.).
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 (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.).

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.

Некоторые положения диссертации нашли применение в концертной деятельности (концерты и мастер-классы в России), отражены в исполнительских редакциях произведений современных композиторов для домры, статьях и интервью на информационных ресурсах в Интернете, посвященных русским народным инструментам («Домрист», «Вселенная музыки» и др.).

Структура и оформление диссертации

Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка условных сокращений, списка литературы (309 наименований) и двух Приложений.

Первая глава рассматривает вопросы происхождения, бытования и исчезновения древнерусской домры. В параграфе 1.1 собраны и рассмотрены исторические сведения о древнерусской домре, иконографические, рукописные, лингвистические источники. Параграф 1.2 исследует происхождение древнерусской домры, ее связи с восточными и западными лютневыми инструментами. В параграфе 1.3 делаются предположения относительно характера исполнительства на древнерусской домре, прослеживаются причины ее исчезновения и перерождения танбуровидного типа в балалайку.

Вторая глава посвящена реконструкции домры и дореволюционному периоду ее возрождения 1896–1917 гг.. В параграфе 2.1 рассмотрены предпосылки и особенности реконструкции домры в 1896 г., выявляется первостепенная роль в ней Н. П. Фомина. В параграфе 2.2 прослеживается

эволюция домрового исполнительства в Великоорусском оркестре В. В. Андреева и оркестрах великорусского типа. Изучаются конструктивные преобразования трехструнных домр, предпосылки появления четырехструнных домр квартетного и квинтового строя. Устанавливаются некоторые факты биографии создателя квинтовой домры Г. П. Любимова. В центре внимания параграфа 2.3 – первые попытки сольного исполнительства на домрах, установление дат выступлений П. П. Каркина, В. В. Кацана, П. И. Алексеева и др., репертуар и характер исполнительства на домрах до революции.

В третьей главе исследуется развитие домры в Советской России 1918–1945 гг. Параграф 3.1 рассматривает дискуссию сторонников трехструнной и четырехструнной домры, которая оказалась важной для прогресса исполнительского мастерства домристов на данном этапе. В параграфе 3.2 изучается эволюция домрового исполнительства и репертуара на примере изданий для народных оркестров 1920-х–30-х гг., а также грамзаписей того же периода. Параграф 3.3 посвящен подробному анализу домровых самоучителей и школ, изданных за весь период возрождения домры 1896–1945 гг.

В Заключении подведены итоги исследования. В Приложении А содержится иллюстративный и нотный материал (38 рисунков и 14 нотных примеров). Приложение Б представляет собой расшифровки к записям на аудиодисках; часть аудиозаписей приводятся в диссертации в режиме Интернет-ресурса.

ГЛАВА 1.

ДРЕВНЕРУССКАЯ ДОМРА

1.1 Древнерусская домра в исторических памятниках

Древнерусская домра известна нам, главным образом, по источникам XVI–XVII веков. Сведения о ней в данный период не дают однозначных ответов на вопросы происхождения, бытования и исчезновения этого инструмента. Кроме того, ни одного подлинного экземпляра старинной домры не дошло до наших дней; мы не располагаем также описаниями игры на ней. Этим объясняется гипотетический характер большинства выводов о древнерусской домре. Тем не менее, некоторые новые данные, как и изучение ранее полученных, а также их рассмотрение под различными ракурсами способны внести коррективы в существующие гипотезы.

Инструментальная музыка Древней Руси до сих пор остается явлением, недостаточно хорошо изученным искусствознанием. Исследователь, так или иначе соприкасающийся с этой темой, сталкивается с целым рядом проблем: прежде всего, малое количество дошедших до наших дней экземпляров древнерусских музыкальных инструментов, а также недостаток письменных и изобразительных источников, дающих отчетливое представление об их конструктивных и акустических особенностях. Указанные проблемы актуальны не только при рассмотрении периодов Киевской Руси и последующих веков монголо-татарского владычества, но и для периода Московского государства

XVI–XVII вв. – эпохи, от которой дошло до нас значительно бóльшее количество документов. В этой связи весьма удручает малочисленность работ, посвященных данному вопросу. Как справедливо отмечает И. Ф. Петровская, даже в таком капитальном труде, каковым является «История русской музыки» под ред. Ю. В. Келдыша [107], «приведены разрозненные факты бытования инструментальной музыки в XVII веке при дворе и в высшем социальном слое» [186, с. 9], и практически ничего не говорится об инструментальной музыке в народном быту. Особенно остро ощущаются все перечисленные проблемы при исследовании истории древнерусской домры – музыкального инструмента загадочной судьбы, который просуществовал на Руси на протяжении почти двух столетий (XVI–XVII вв.), а затем бесследно исчез из народной музыкальной практики.

Первоисточники о музыкальных инструментах, согласно положениям современного отечественного этноинструментоведения, следует рассматривать в соответствии со следующей классификацией: 1) вещественные памятники, 2) письменные, 3) изобразительные, 4) этнографические, 5) лингвистические, 6) устные [61, с. 217]. К сожалению, вещественными памятниками о древнерусской домре мы не располагаем, так как до сих пор не найдено ни одного образца старинного инструмента. Наиболее многочисленными группами источников о древнерусской домре являются письменные, лингвистические и изобразительные памятники XVI–XVII вв..

Первые свидетельства о существовании на Руси музыкального инструмента с названием «домра» относятся к XVI столетию. Самое раннее письменное упоминание домры встречается в «Поучении митрополита Даниила» (ок. 1530 г.): «Ныне же суть нецыи от священных, яже суть сии пресвитери и диаconi, и иподияconi, и четци и певци, глумяся, играют в гусли, в домры, в смыки <...>» [198, с. 201]. В этом документе обращают на себя внимание два обстоятельства: содержащееся в тексте осуждение игры на музыкальных инструментах в среде священнослужителей и присутствие домры в ряду других известных

древнерусских музыкальных орудий. В «Азбуковнике» XVI в. домра используется при толковании слова «мусикия»: «Мусикия – гудение, рекше игра гусельная и кинаров, рекше лырей и домр, всякого рода устройства гудебнаго» [цит. по: 267, с. 323]. «Устройство гудебное» указывает на домру как инструмент струнный – как известно, в Древней Руси гудением называлась игра на струнных инструментах, в отличие от сопения – игры на духовых [54, с. 35]. Домра дважды упомянута в польском переводе Библии 1572 г.: в одном случае слово «domra» употреблено как перевод латинского «organ»; в другом случае латинское «et organo» переведено на польский язык как «na domrze» [267, с. 324], из чего Фаминцын делает следующее заключение: «Появление иноземного имени музыкального орудия – «домра» – в польском тексте XVI века доказывает, что данный инструмент был уже в ходу у каких-либо соседей поляков, откуда имя это заимствовано переводчиком Библии, а таковыми могли быть только русские» [267, с. 325].

О существовании на Руси домры убедительно свидетельствуют писцовые и переписные книги, в которых в XVI в. появляются специализации «доморника», «домрачей», «домерщика», указывающие на этот инструмент. Как удалось установить, впервые появление «доморника» зафиксировано в жалованной грамоте царя Ивана IV Епископу Коломенскому и Каширскому Вассиану Топоркову на две слободки в Коломне, 1538 г.: «По конец Омиревские слободки черных одиннатцать дворов: во дворе Родивонко подошевник, во дворе Сенька рожечник, во дворе Гриша доморник» [226, с. 30]. В Казани 1565–1568 гг. зафиксированы «Михалко домрачей» и «стрелец Елка домрачей» [226 ниже, с. 145]; в писцовой книге Можайска 1596–1598 гг. отмечено «в Спасской улице место Михалка домерщика» [226, с. 178].

В начале XVI в. в Новгороде впервые появляется фамилия Домрачеев – упоминается Домрачеев Калина, крестьянин [226, с. 349], что может указывать на существование домры уже с конца XV в.. Со второй половины XVI в. все чаще встречаются фамилии, производные от домры – Домрачев, Домрачеев,

Домрачиев, Домрачов, Доморников. Так, в 1573 г. в Опричном дворе Ивана Грозного в Александровой слободе состояли на службе «царевичевы ж стремяные конюхи» Иван Домрачеев и Замятня Домрачеев [226, с. 100]. В Рязском уезде 1567–1569 гг. проживали Домрачеевы Богдан, Нелюб, Жихорь, Михаил [226, с. 182]. В писцовой книге Коломны и Коломенского уезда 1577–1578 гг. в Льянном ряду отмечена «лавка Тимохи Доморникова» [226, с. 176]. В Смоленске 1598 г. зафиксирован стрелец Домрачов Конашка [226, с. 266]. К XVI в. относится также появление первого из географических названий, однокоренных домре – Домерников починок Тверского уезда [226, с. 278].

Но наибольшее количество письменных памятников о домре дошло до нас с XVII в. В собранных историком И. Е. Забелиным записях дворцовых расходных книг первой половины XVII в. содержатся сведения о выдаче денег из государственной казны «на домерные струны», т. е. струны для домры, средства на покупку которых выдавались музыкантам государевой Потешной палаты – домрачеем. В этих документах встречаются, к примеру, такие записи: 7140 (1632) года, «Июня 9-го государыни царицы Евдокеи Лукьяновны по имянному приказу потешнику домрачею Гаврилку слепому в приказ рубль дано»; 7143 (1635) года, «Июля 11, Потешные полаты домрачеем Лукашу слепому с товарищи на струны 4 алт., приказал окольник Фед. Степ. Стрешнев»; 7144 (1636) года, «Декабря 13, Потешные полаты домрачею Лукашу слепому на струны гривна, дано»; 7145 (1637) года, «Октября 10 потешному Луке слепому на домерные струны 3 алт. 2 д., деньги взял сам» [87, с. 697, 698, 699, 700]. Эти записи приведены также у Фаминцына [267, с. 321].

Из дворцовых записей следует, что в Москве существовал торговый ряд, названный по имени инструмента Домерным, в котором продавались музыкальные инструменты, в числе которых, вероятно, домра была наиболее распространена: так, «в 1634 г. Генв. 7 царю Алексею Мих. на пятом году его возраста в Домерном ряду были куплены две домры да рыле за 66 коп.», а «для семилетней царевны Ирины Мих. в 1634 г. в Домерном ряду куплено за 49 коп.

шесть домер потешных в хоромы царевны для потехи» [84, с. 89, 100]. Эти сведения указывают на выделку домр, как достаточно сложный технологический процесс, которым сами музыканты-исполнители на домрах могли и не владеть, поэтому инструменты преимущественно изготавливались мастерами-ремесленниками – таковыми вполне могли являться упомянутые доморники, домерники, домерщики.

В документах XVII в. встречаются также две записи о «домришке» и «домре большой басистой»: в 1643 г. «мая 18 по государеву указу и по приказу Ивана Федоровича Меншово Стрешнева куплено домришко по цене восемь денег; и сю домришку взял он же Иван Федорович и отнес ко государю в царицыны хоромы, а сказал играть в домришку дурке» [87, с. 705]; в описи имущества князя В. В. Голицына 1690 г. упомянута «домра большая басистая в нагалище дерев. черном ц. рубль» [85, с. 551].

Из дворцовых расходных книг можно почерпнуть сведения не столько о самом инструменте, сколько об исполнителях на нем – «домрачех», состоявших на службе в государевой Потешной Палате. Домрачеи по сути своей являлись придворными артистами, в обязанности которых входило «потешать», т. е. развлекать царя, царицу и их домочадцев. Сохранилось также немало записей о покупке для царских домрачеев различных предметов одежды («однорядки зеленого цвета», «кафтана красного», «ферезей лимонного цвета», «сапог сафьяновых желтых» и т. п.), из которых можно составить живописный портрет придворных музыкантов [267, с. 321]. Есть свидетельства, что разного рода потешников – скоморохов и «веселых» – для государевой Потешной палаты начали собирать по русским землям еще при Иване Грозном [84, с. 280]. Самым первым по времени отмечен домрачей Богдан Путята, или Путятин (1617, 1618, 1620, 1622 гг.) [84, с. 281], который указан также как бахарь, т. е. рассказчик былин, сказок; затем в документах упомянуты «домрачеи Андрюшка Федоров да Васька Степанов», которые в 1626 г. наряду с веселыми гусельниками и

скрыпотчиками «тешили» государя Михаила Федоровича на его свадьбе [84, с. 282].

Как отмечает Забелин, наибольшей востребованностью искусство домрачеев пользовалось в покоях царицы Евдокии Лукьяновны, по именному приказу которой наиболее часто выдавались деньги: «Так 9 июня 1632 г. царица Евдокия Лукьян. жалует рубль потешнику домрачею Гаврилку слепому, а слепым играцам домрачею Якову (он же Янка, Якуш, Якунка, 1635–1643) Лукьяну Никифорову (он же Лука, Лукаш, 1635–1639), Науму и Петру приказывает в разное время выдавать по гривне и по две гривны на домерные струны» [84, с. 282]. Несмотря на то, что в этих записях не содержится описание самого инструмента и процесса игры на нем, частое упоминание о покупке струн и одежды для домрачеев и выдаче им жалованья позволяет сделать вывод о большой популярности домры при дворе в рассматриваемый период. Очевидно, домры в числе других музыкальных инструментов, по примеру царского двора, звучали и в домах знатных бояр на свадьбах, приемах и различных торжествах [186, с. 222–237].

В первой половине XVII в. возрастает и количество записей, связанных с домрой, в писцовых книгах. В переписных книгах Нижнего Новгорода 1621–1622 гг. указаны «один домерщик и один домрачей» [226, с. 217]. Заметим, что одновременное упоминание домерщика и домрачей указывает на различия в их специализации, связанной с одним и тем же инструментом. В списке с писцовой книги г. Вологды в 1629 г. значатся Гришка Домерщик, Тренка Домерщик [226, с. 113]. В ряду ремесленников, проживавших в г. Кимры в 1635 г. – сапожников, портных, кузнецов, плотников и других – назван и один домерщик [206]. В переписных книгах XVII в. упоминаются: Конаха и Борис Домрачявы (Смоленск, 1609–1611), Ивашка Домрачеев (Нижний Новгород, 1621–1622), Левка Петров Домрачеев (Орлов, 1678), и т. п. [226, с. 268–269, 218, 142]. У В. И. Даля есть сообщение о «прозвании дворянского рода Домра» [69, с. 478], а Н. И. Привалов, в свою очередь, помимо Домрачевых и Домрачеевых,

проживавших в начале XX века в Москве, упоминает штабс-капитана по фамилии Домра [200, с. 160]. Фамилия Домрачев (Домрачов) сохранилась в России, Белоруси и Украине до нашего времени.

В географических названиях XVII в. также запечатлены свидетельства о домре и домрачях: Домрачеев переулочек в Нижнем Новгороде (1621–1622), деревня Домрянка на реке Каме (Великопермские вотчины Д. И. Строганова в 1623–1624, 1647), Домрачеева пустошь Московского уезда (1629) [226, с. 638]. Некоторые названия населенных пунктов столетиями хранили память о существовании домры: в начале XX в. в Тамбовской губернии существовало село Домрино, обитатели которого не могли уже объяснить происхождения и значения названия своего села [200, с. 160]; в 1926 г. в Красноярском крае (Курагинский район) на территории Сидоровского сельсовета находилась деревня Домрачева [111].

В первой половине XVII в. таможенные книги северного речного пути Московского государства в качестве товара фиксируют «домерные струны»: в 1633–1636 гг. «домерные», или «домряные» струны довольно крупными партиями в 1000, 2000 и 3000 струн поставлялись в Устюг Великий и Сольвычегодск [241, с. 299, 199, 12]. Ю. В. Яковлев сообщает, что в 1639–1640 гг. на тобольские торги поступило 4900 струн [298]. Столь большие партии струн для домры свидетельствуют о немалом спросе на них, что, в свою очередь, указывает на широкую распространенность домры в данном регионе. Можно предположить, что, подобно струнам гуслей, домровые струны, изготавливаемые для продажи, были металлическими. При раскопках в 1990-х гг. древнего Новгорода, в культурных напластованиях середины XI – второй половины XV вв. были обнаружены два образца бронзовой золоченой проволоки, что подтверждает наличие уже в то время необходимых условий для изготовления бронзовых струн [226, с. 398]. Из крупных торговых центров Древней Руси – Новгорода, Москвы, Ярославля, где могло существовать подобное производство, домерные струны

расходились на торги в районы Севера и Сибири (к примеру, в Устюге струны для домры «явил» ярославский купец Семен Оглодаев [241, с. 12].

В азбуковниках XVII в. домры встречаются в следующих толкованиях: «Муסיкия – то игра в гусли и в лыри и в цымбалы, и в домры. Вся сия нарицаются род муסיкийн еже есть сосуды гудебнаго оустроения» [2, л. 224 об.]; «Гудец – игрец в гусли и в гудок и в домру» [там же, л. 110]; «Гудение – то играние в гусли, и в домру, и в гудок, и в цымбалы» [цит. по: 101, с. 59]. Подобные толкования подразумевают, что домра являлась предметом известным и привычным читающему эти строки современнику, по крайней мере, не менее, чем древнерусские гусли или гудок.

Вопрос о внешнем виде домры долгое время – в течение почти столетия (с 1891 до 1986 гг.³) – осложнялся, помимо отсутствия хотя бы одного сохранившегося экземпляра инструмента, отсутствием ее полноценных изображений⁴. Выводы относительно конструкции и родовой принадлежности старинной домры все это время носили исключительно гипотетический характер, что наложило определенный отпечаток на всю историческую картину существования домры на Руси. Единственным сохранившимся изображением домры считалась гравюра из книги немецкого путешественника Адама Олеария, посетившего Московию в составе голштинского посольства в 1634–1635 гг. [175, с. 19]. Интрига заключалась в том, что предполагаемая домра на этом рисунке изображена не полностью – часть инструмента скрыта за фигурой другого музыканта, играющего на древнерусском гудке. Как справедливо отмечает К. А. Вертков, в описании этого эпизода, произошедшего в севернорусской местности – г. Ладоге, путешественник называет увиденные им инструменты «лютной» («Laute») и «скрипкой» («Geige») [53, с. 80]. Очевидно, иностранец

³ До публикации статьи М. И. Имханицкого в 1986 г. [99, с. 31].

⁴ Так, в работе 1975 г. К. А. Вертков сетует, что в XVII в. были уничтожены фрески Грановитой палаты «Пир неправедного судьи», на которых, судя по описанию художников С. Ушакова и Н. Клементьева 1672 г., в числе других инструментов были изображены и домры, а также об уничтожении в 1885 г. иконы Иоанна Крестителя, «на которой были изображены грешники, танцующие и веселящиеся под звуки балалайки (а может быть, домры?)» [53, с. 17].

Олеарий называет русские музыкальные инструменты известными ему наименованиями западноевропейских инструментов по принципу подобия, что совершенно естественно для того времени; вероятнее всего предположить, что под названием «лютня» («laute») скрывается древнерусская домра, что и было сделано Фаминцыным; такого же мнения придерживались Н. И. Привалов и К. А. Вертков [200, с. 158; 53, с. 80].

Необходимо отметить, что были и другие гипотезы. К примеру, Н. Ф. Финдейзен высказывал мысль, что изображенный инструмент не имел грифа, а представлял собой «особый вид овальных гуслей» [269, с. 155]. На ошибочность этой гипотезы указывают два обстоятельства: 1. Под словом «laute» немецкий путешественник подразумевал, очевидно, не просто струнный инструмент, а лютнеобразный инструмент, то есть инструмент, имеющий шейку, или гриф; в противном случае Олеарий, скорее всего, провел бы аналогию с псалтирью («psaltery») – гуслеобразным безгрифным инструментом, известным в Европе с древности [53, с. 81]; 2. Как справедливо отмечает Имханицкий, сведений о существовании особой овальной разновидности гуслей на Руси не найдено [101, с. 43]. Версия музыкального критика начала XX века И. В. Липаева об «игроке на бубне» выглядит и вовсе несостоятельной в силу первой из названных причин [там же]. К тому же, вытянутые большой и средний пальцы исполнителя на рисунке словно бы указывают на струны, которые он защипывает, хотя сами струны и не изображены. Если изображенный инструмент являлся домрой, то его следовало отнести к семейству инструментов, подобных лютне, т. е. струнно-щипковых грифных⁵. Именно так и поступил А. С. Фаминцын, однако он разделил струнно-щипковые грифные инструменты на две группы: танбуровидные и лютневидные. Определяющими факторами для данной типологии являются происхождение инструментов от одного из двух основных

⁵ Термин «грифный» введен М. И. Имханицким: грифными являются «все инструменты, имеющие гриф для укорачивания струн, соответственно, повышающих их звучание <...>»; имеется в виду наличие грифа как отличие от другой группы струнно-щипковых, соответственно, безгрифных, к примеру, гуслей [101, с. 7].

прототипов – восточного танбура или арабской лютни и, соответственно, связанные с ними общие родовые черты.

По мнению ученого, первая группа – танбуровидные – ведут свое происхождение от древнего арабско-персидского танбура (перс. *tanbur*). Судя по описаниям танбура из трактата о музыке арабского писателя X в. Аль-Фараби (к сожалению, изображения инструмента в нем отсутствуют), приведенным у Фаминцына, основные характеристики инструмента следующие: небольшой корпус, узкий гриф с навязанными на нем ладами, две (иногда три) струны прикрепляются снизу корпуса к специальной ножке и через подставку натянуты на гриф, вверху которого закреплены колками [267, с. 334]. Традиционный способ игры на танбуре – зашипывание струн пальцами, либо с помощью щепочки или перышка (плектра). От танбура, по всей видимости, ведут свое происхождение многие инструменты народов Азии и Ближнего Востока, а также инструменты западных славян, название и внешние признаки которых сходны с древним танбуром: домбур, думбра, танбура и многие другие.

Другая линия струнно-щипковых грифных инструментов идет от арабского же инструмента уда (араб. *al-'ūd*, аль-уд), который является родоначальником европейской лютни. Лютневидные инструменты, по мнению ученого, составляют самостоятельную группу, имеющую отличительные от танбуровидных признаки, из которых выделяется «большой полуовальный корпус, с большим розетковидным голосником по середине голосной доски и широкий, сравнительно короткий гриф, с круто отогнутой головкой (где помещались колки)» [267, с. 344]. На европейских лютнях в XV в. утвердилось звукоизвлечение пальцами, хотя ранее применялся плектр [162, с. 356].

Основное отличие танбуровидных от лютневидных, таким образом, заключается в длине грифа (длиннее у танбура) и размерах корпуса (меньшего у танбура, большего у лютни). Как правило, лютня и лютневидные инструменты обладают большим в сравнении с танбуром числом струн, которые нередко являются парными, настроенными в унисон (так называемые «хоры»), к

основным струнам иногда добавляются приструнки – придаточные боковые навесные струны (как на украинской бандуре).

За неимением изображений старинной домры, Фаминцын причислил ее к инструментам танбуровидным, следовательно, домра «<...> должна была иметь корпус круглого или овального очертания, плоский со стороны струн и выпуклый с противоположной стороны, сравнительно длинную шейку и две струны; играли на домре, при том же условии, вероятно, не прямо пальцами, а плектром (тросточкой, щепочкой, перышком) <...>» [267, с. 366]. Долгое время версия о танбуровидной домре доминировала в исследовательских работах, не подвергаясь сомнению; только в работе, изданной в 1975 г., К. А. Вертков впервые указал на то, что при внимательном рассмотрении инструмент на рисунке Олеария имеет «<...> довольно крупный по размерам полусферический резонаторный корпус и короткую шейку (в противном случае последняя должна была бы выступить из-за спины рядом стоящего гудошника) <...>» [53, с. 81].

Долгожданное открытие изображений старинной домры, сделанное в середине 1980-х гг. М. И. Имханицким, вместо ответов, поставило перед исследователями еще больше вопросов. Имханицким были найдены несколько (около десяти) изображений домры в рукописных миниатюрах XVI–XVII вв. На самом раннем изображении в «Евангелии учительном» 1524 г. [79, л. 564 об.], где, как полагает ученый, изображена домра, она предстает инструментом, внешне идентичным европейской лютне того времени: крупный овальный корпус, короткая шейка с круто отогнутой назад головкой, пять струн [101, с. 45].

Ценнейшей находкой стала миниатюра с традиционным библейским сюжетом «Царь Давид составляет псалтирь» из Апокалипсиса XVII в. [28, л. 193] (Рисунок А.1). На этой миниатюре изображены группы музыкантов с различными видами инструментов, над которыми имеются пояснительные надписи. Над одной из групп исполнителей со струнными инструментами отчетливо обозначено – «лик домер», т. е. «изображение домр». Именно эту миниатюру Имханицкий назвал «ключом в поисках изображений домры, которая бы была близка к

современной» [101, с. 47]. Домра здесь имеет довольно крупный корпус и широкий гриф, заканчивающийся отогнутой назад головкой, шесть (?) струн; хорошо видно, что домрачей зашипывает струны пальцами правой руки, а не плектром, левая рука прижимает струны на грифе. Все перечисленные признаки, скорее, больше характерны для европейской лютни, чем для восточных инструментов типа танбура.

Автору настоящей работы удалось установить имя художника – Григорий Зубринов (или Зубриков), по прозвищу Поляк [24]. Изображения музыкальных инструментов на иллюстрациях Г. Зубринова встречаются довольно часто; очевидно, художник хорошо разбирался в них – киноварные надписи на рассматриваемой миниатюре сделаны его рукой. Вряд ли можно сомневаться, что представленный здесь инструмент – древнерусская домра.

Изображение инструмента подобного же типа с надписью «лик домер» обнаружено Имханицким и на другой миниатюре аналогичного содержания «Музыканты царя Давида», из Ипатьевского монастыря в Костроме, 1654 г. [101, с. 49]. Домра на этой миниатюре также имеет крупный корпус, гриф, заканчивающийся резко отогнутой назад головкой и пять струн; способ звукоизвлечения – пальцами, без посредства плектра. Инструменты подобного типа, но уже без пояснительных надписей, присутствуют и в ряде других рукописных источников, например, на миниатюрах из Апокалипсиса XVII в. и Псалтыри толковой последней трети XVII в. (Рисунок А.2 и Рисунок А.3).

Вместе с тем, Имханицким были найдены и миниатюры, на которых присутствует иной тип струнно-щипковых грифных инструментов, с небольшим круглым корпусом и прямой головкой [101, с. 51–53]. Пример такой миниатюры – в Лицевой псалтыри второй половины XVI в. Чудовского кафедрального монастыря (1556–1566 гг.) (Рисунок А.4). Домры данного типа Имханицкий причисляет к танбуровидным. Следует отметить, однако, что гриф инструмента на этой миниатюре, а также на еще одной миниатюре «Музыканты царя Давида», из лицевой Псалтыри (1558–1573 гг.) [101, с. 53], где, как считает Имханицкий,

изображена танбуровидная домра, отнюдь не длинный, что составляет один из важнейших признаков танбуровидных. С другой стороны, у так называемых «лютневидных» домр гриф представляется недостаточно коротким для данного определения. Вообще, «лютневидность» и «танбуровидность» домр при внимательном изучении изображений представляется весьма условной, и в чистом виде практически отсутствует.

Однако, автором данной работы в Псалтири толковой последней трети XVII столетия обнаружено изображение инструмента с небольшим круглым корпусом и длинным грифом [205, л. 62 об.] (Рисунок А.5). На этой миниатюре представлен инструмент, отличающийся набором всех характерных признаков танбуровидных: небольшого размера корпус, тонкий и длинный гриф, отчетливо видны три струны, головка инструмента находится на одной вертикали с грифом. Этот инструмент до такой степени похож на современную трехструнную домру, что складывается впечатление, будто именно с этого изображения разрабатывался чертеж при реконструкции домры в конце XIX в..

Таким образом, определение типа древнерусской домры представляется весьма затруднительным. Так, Ю. В. Яковлев считает все представленные на миниатюрах домры инструментами лютневидными [298]. Имханицкий делает два важных вывода о древнерусской домре: 1. «под названием “домра” понимался любой грифный инструмент»⁶; 2. древнерусская домра в XVI–XVII вв. существовала «в двух вариантах» [101, с. 44–45]. Все эти выводы фактически наталкивают на мысль, что под именем домры в Древней Руси мог существовать какой-либо другой струнно-щипковый инструмент сходной конструкции.

Если определение конструктивного типа древнерусской домры весьма затруднено, то одно обстоятельство все-таки представляется бесспорным: домра была инструментом струнно-щипковым, а не смычковым. Способ игры на домрах, как отчетливо видно на миниатюрах – защищивание струн пальцами, на что

⁶ Здесь имелись в виду, безусловно, струнно-щипковые грифные инструменты, древнерусскую скрипку или гудок вряд ли могли называть домрой.

указывают вытянутые пальцы правой руки исполнителей⁷. Возможно, помимо защищивания отдельных струн, на домрах играли также бряцанием указательным пальцем по нескольким струнам, как позднее на балалайках, однако мы не можем сделать такой вывод на основе только миниатюр, так же, как и доказать использование плектра, роль которого могла играть щепочка или перышко. Имханицкий, в подтверждение версии об использовании плектра при игре на домре, приводит обнаруженное им в старинных азбуковниках толкование слова «било», объясняемое как «пиорко, которым на струнах бряцают» [101, с. 59]. Однако версия об использовании плектра сложилась не столько благодаря имеющимся фактам, сколько в силу концепции Фаминцына о «танбуровидности» и восточном происхождении домры, а на большинстве восточных танбуровидных играли с помощью плектра.

Вместе с тем, столь же странным, сколь и неоспоримым является факт, что в русском фольклоре домра практически не фигурирует. Сохранились старинные лубки, на которых излюбленные персонажи русского фольклора, Фома и Ерема, играют на музыкальных инструментах, один из которых домровидного типа, а в «Повести о Фоме и Ереме» (в рукописи XVIII в.) есть строчка: «У Ереме гусли, а у Фомы домра́» [210, с. 296; 267, с. 323]. Ударение в слове «домра» в древности падало на последний слог [267, с. 322–323; 101, с. 40]. В словаре В. И. Даля приведены две поговорки: «Рад скомрах о своих домра́х» и «Любить – игра, купить – домра́» [69, с. 478]. Последняя еще раз подтверждает изготовление инструментов мастерами на продажу, т. к. в ней подчеркивается – чтобы играть на инструменте, нужно его купить, а не сделать самому. Обе поговорки также отражают теснейшую связь домры с искусством скоморохов – средневековых русских шпильманов – по существу, профессиональных артистов того времени.

Действительно, домра как музыкальный инструмент скоморохов часто упоминается как в светских, так и церковных документах XVI–XVII вв. – к

⁷ На миниатюре из Псалтыри толковой последней трети XVII в. (Рисунок А.3) изображен домрачей-левша, следовательно, правой рукой он зажимал струны на грифе, а левой рукой защищивал струны.

примеру, в писцовых книгах Арзамасского уезда 1621–1623 гг. упомянут «скоморох Екимко Домрачей» [226, с. 224], домра называется в числе инструментов, участвующих в медвежьей потехе [83, с. 62]. В большинстве церковных документов – различных уставах, предписаниях, грамотах, «памятях» деятельность скоморохов, а вместе с ней игра на музыкальных инструментах строжайше осуждается и запрещается. Домра причисляется в них к «скомрашеским», или «бесовским играм» наряду с прочими «мусикийскими орудиями», как называли на Руси музыкальные инструменты. В числе исповедных вопросов инокам в древнерусских требниках XVI в. встречаются и такие: «<...> в гусли и домры и во вся бесовския игры играл еси или припевал» [цит. по: 186, с. 140]. По свидетельству Фаминцына, «в статье одного рукописного сборника налагается проклятие на гусли, домры, сопели, бубны, скоморохов и свирельников: “Сие вси волсви плотяные бесове и слуги антихристовы, и сии творяще да будут проклятии”» [268, с. 157].

Вследствие подобного отношения сведения о музыкальных инструментах, отраженные в древнерусских церковных документах, являются, как правило, предвзятыми и не дают верного представления ни о самих инструментах, ни о музыкальной практике того времени. Как замечает Вертков, «обращаясь к такого рода памятникам прошлого, не стоит забывать, что инструменты и инструментальная музыка трактуются в них в самой уничижительной, а нередко и в искаженной форме» [53, с. 16]. Отношение к инструментальной игре как греховному времяпровождению – одна из причин, по которой описаний игры домрачеев практически не сохранилось.

Самыми известными документами, называющими домру в числе запрещенных инструментов, являются указные грамоты царя Алексея Михайловича 1648–1649 гг., направленные против скоморошества. Именно с ними абсолютное большинство исследователей связывает исчезновение домры. Последним упоминанием домры в письменных источниках до сих пор считалась Память митрополита ростовского и ярославского Ионы митрополичьих дел

приставу Матвею Лобанову о запрещении скоморохам и медвежьим поводчикам промышлять играми в Устюжском и Соль-Вычегодском уездах (1657 г.): «<...> чтоб отнюдь скомрахов и медвежьих поводчиков не было, и в гусли бы и в домры и в сурны и в волынки и во всякия бесовския игры не играли <...>» [226, с. 79; 269, с. 160]⁸.

Однако автором данной диссертации найдено свидетельство, что домра существовала еще и в начале XVIII в.. В документе 1719 г., изобличающем служащих Александро-Свирского монастыря близ Петербурга («Происшествие в Александро-Свирском монастыре»), в число предъявленных обвинений входит и игра на музыкальных инструментах: «Где живут монастырские дьячки и по службам работники и у них явилось вино и табак да у них же скомрашеские игры, чего во святых обителях не водитца, гусли, гудки, волынки, домры, балалайки, свирели, карты и шахматы и то все вынято, и оные дьячки и работники те свои скомрашеские игры по нашему приказу разбивали сами о камень перед всею братию» [226, с. 420]. Это драматичное свидетельство чрезвычайно важно тем, что домры здесь упомянуты рядом с балалайками – факт, который ставит под сомнение распространенную гипотезу о перерождении домры в балалайку (этот вопрос подробно будет рассмотрен в параграфе 1.3 настоящего исследования). Данный документ расширяет общепринятые границы бытования инструмента, свидетельствуя, что древнерусская домра закончила свое существование не в середине XVII в. и даже не в конце его, а встречалась в употреблении еще и в начале XVIII в..

Итак, анализ собранных материалов о древнерусской домре позволяет сделать следующие выводы. Все вышеизложенные факты – мастеровое производство домр, торговля инструментами и струнами, русские фамилии и географические названия, однокоренные домре, упоминания домры в

⁸ Некоторые исследователи считают последним упоминанием домры сведения, представленные в сборнике Румянцевского музея 1754 г. [267, с.323; 185, с. 17; 23, с. 35]. Однако, как указывает Имханицкий, в нем «<...> лишь цитируется известный памятник XVI столетия “Стоглав”» [101, с. 66].

азбуковниках, письменных и изобразительных источниках являются чрезвычайно важными доказательствами не только существования в XVI–XVII вв. на Руси домры, но и ее широчайшей распространенности, которая достигает кульминационной точки в первой половине XVII в.. Наличие мастеров-изготовителей инструментов, а также производства домерных струн, которые, к тому же, были предметом торговли между различными регионами государства, свидетельствует о большой популярности домры не только в центральной части Московского государства, но и на периферии. Рассмотренные материалы дают представление о географии распространения древнерусской домры: Москва, Коломна, Дмитров, Можайск, Серпухов, Переславль-Залесский, Кашира, Ладога, Новгород Великий, Шуя, Курск, Смоленск, Тверь, Ярославль, Кострома, Кашин, Нижний Новгород, Казань, Устюг Великий, Сольвычегодск, Тобольск, Пермский край.

Древнерусская домра представляла собой струнно-щипковый грифный инструмент лютневого типа. Корпус инструмента полусферический (надо полагать, плоский со стороны деки и выпуклый с обратной стороны), размеры и форма его варьируются от сравнительно небольшого корпуса круглой формы до довольно крупного овальной формы. Голосовое отверстие (или отверстия) на миниатюрах не обозначено, однако, несомненно, для инструмента с крупным корпусом оно должно было существовать. Длина и форма грифа представлены в двух вариантах, причем встречаются варианты нехарактерных сочетаний сравнительно длинного грифа и отогнутой назад головки, и, наоборот, короткого грифа и прямой головки. Наличие ладовых перегородок на грифе не установлено; возможно, вследствие миниатюрности и некоторой условности изображений мелкие детали на них не отмечены. 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 защипыванием струн пальцами, но не исключено участие в игровом процессе и плектра, роль которого могла выполнять щепочка, косточка или перышко. Соглашаясь с выводом Имханицкого о существовании древнерусской домры в двух основных вариантах, диссертант считает, что древнерусская домра обладала чертами как танбуровидных, так и лютневидных инструментов, представляя собой самобытный тип струнно-щипкового грифного инструмента. Домра названа в ряду инструментов скоморохов и медвежьих поводчиков, но установлено также распространение игры на домрах в среде военных и духовенства. Хронологические рамки бытования древнерусской домры: начало XVI в. – первая четверть XVIII в.. Необходимо подчеркнуть, что откуда бы ни пришел на русскую землю этот инструмент, какое бы происхождение ни имел, в указанный период он находился в одном ряду с другими национальными русскими инструментами и, безусловно, являлся одним из них⁹.

1.2 Происхождение домры

Вопрос о происхождении древнерусской домры до сих пор является наиболее спорным и интересным. Этимология слова «домра» с очевидностью

⁹ К сожалению, мы не можем подтвердить все сделанные относительно древнерусской домры выводы дошедшими до наших дней образцами инструмента. находка хотя бы одного экземпляра старинной домры прояснила бы многие вопросы – например, относительно конструкции и пропорций инструмента, количестве струн, способах его изготовления. Среди музыкальных орудий, найденных при раскопках Новгорода в 1951–1962 гг. – крупнейшей в прошлом столетии археологической находки старинных музыкальных инструментов – присутствуют гудки XII и XIV вв., гусли крыловидного типа XIII–XIV вв., но ни одного предмета, который можно было бы идентифицировать как домру [53, с. 14].

восходит к восточным языкам, что, естественно, приводит к мысли о заимствовании этого инструмента у восточных соседей Древней Руси. Действительно, и поныне в странах Азии и Ближнего Востока существует целый ряд инструментов подобного типа с идентичными или схожими названиями: домра (домбра) ногайских татар, домбра казахов, думбра киргизов, думбур монголов, домбыр калмыков, думбыра башкиров, думбрак узбеков, танбур и тамбур азербайджанский, таджикский и т. п.. Неоспоримое сходство названий инструментов указывает на восточные корни русской домры. Тем не менее, на большинстве древнерусских миниатюр домра предстает инструментом конструктивно более близким европейской лютне, чем перечисленным восточным инструментам (Рисунок А.6). Отмеченное несоответствие между названием и внешним видом древнерусской домры весьма затрудняет выяснение ее происхождения, в связи с чем существуют две основные версии о появлении на Руси домры – восточная и западная.

Наибольшее развитие в инструментоведении получила восточная версия, выдвинутая Фаминцыным. Вышеперечисленные восточные инструменты, безусловно, родственны между собой и, согласно предположению Фаминцына, имеют общего предка – арабо-персидский танбур (тамбур, тунбур) и общеродовые черты – длинный гриф, сравнительно небольшой корпус, малое количество струн (обычно – не более трех). Следует подчеркнуть, однако, что ни Фаминцын, ни Привалов не знали рукописных изображений старинной домры, и концепция восточного происхождения, как и предполагаемого внешнего вида домры, соотносилась исключительно с названием инструмента.

Все это заставляет нас вновь вернуться к рассмотрению типологических особенностей танбуровидных и лютневидных. В настоящее время все струнно-щипковые инструменты, имеющие гриф, классифицируются как род лютни: в систематике Э. Хорнбостеля – К. Закса – это составные хордофоны, чашечные шейковые лютни (№ 321.321 в таблице) [283, с. 253], основным способом звукоизвлечения на которых является защипывание струн пальцами или

плектром. Термин Фаминцына «танбуровидные инструменты» – не что иное, как лютни с длинной шейкой (длинные лютни), а собственно лютневидные – это лютни с короткой шейкой (короткие лютни).

Оба вида – как короткие, так и длинные лютни были известны уже древним культурам – в Древнем Египте, Древней Индии, Вавилоне и др.. Однако, танбуровидные (длинные лютни) являются наиболее древней формой лютневых инструментов – первые найденные в Месопотамии изображения лютен с длинной шейкой и наибольшим овальным корпусом датируются 2300–2200 лет до н. э. [162, с. 351]. Длинные лютни встречаются и на памятниках культуры Вавилонского царства (середина 2 тысячелетия до н. э.). Но особенно много свидетельств о длинных лютнях оставил Древний Египет. Изображения и подлинные образцы лютен с длинной шейкой найдены в гробницах Фив, установлено также существование иероглифического знака в форме танбуровидного инструмента. Интересно, что уже древнеегипетские длинные лютни различались по форме корпуса и длине грифа: на экземпляре, найденном в некрополе Дейр эль-Бахри, в гробнице фиванского вельможи времен правления царицы Хатшепсут (1520–1482 до н. э.), лютня имеет миндалевидный корпус и шейку, составляющую $\frac{2}{3}$ общей длины инструмента; другой экземпляр лютни того же времени имеет круглый корпус и очень длинную шейку, составляющую $\frac{4}{5}$ общей длины [162, с. 352]. На первой лютне сохранились 3 кишковые струны и деревянный плектр, привязанный на шнурке к середине шейки; наличие плектра, привязанного таким образом к инструменту, является характерным элементом на многих древнеегипетских изображениях, количество струн на них колеблется от одной до четырех [267, с. 347–351].

Собственно, древнеегипетские длинные лютни, по мнению А. С. Фаминцына, послужили прототипами древней пандуры, от которой, в свою очередь, и ведет свою родословную танбур. Пандура (*pandura*) – трихорд (трехструнный инструмент), известный еще древним грекам, и упоминается древнегреческими и римскими авторами – Пифагором, Афинеем, Юлием

Поллуксом как инструмент родом из Передней Азии [267, с. 351; 162, с. 561]. Картина возможного распространения пандуры нарисована Н. Ф. Финдейзенем: «Из Древнего Египта <...> инструмент попал в Финикию и к ближайшим народам малоазийского побережья, среди которых сирийцы <...> сыграли крупную историческую роль в первое тысячелетие нашей эры. Отсюда подобные инструменты перешли и в Персию, и к арабам, и на Кавказ, и к славянским народам Балканского полуострова, и в местности, прилегающие к Черному морю, т. е. на юг России» [269, с. 58]. Изменение же названия «pandura» на «tanbur», по мнению Фаминцына, могло произойти «вследствие обычной, происходящей повсеместно в устах народа, невольной перестановки в некоторых словах букв»¹⁰ [267, с. 349–350].

В странах Средней Азии инструменты рода танбура (длинные лютни) были очень популярны с глубокой древности. В 1989 г. в Казахстане на горном плато «Майтобе» был обнаружен наскальный рисунок эпохи неолита, содержащий изображение инструмента, похожего по форме на казахскую домбру [115]. Раскопки в древней Нисе (древняя Парфия, территория современного Туркменистана) показали распространенность уже во 2 в. до н. э. инструментов типа танбура: на нисийских ритонах¹¹ изображены двуструнные лютни с маленьким корпусом и длинной шейкой [59, с. 30]. В конце 1940-х – начале 50-х годов раскопки в Кой-Крылган-кале (Древний Хорезм), ознаменовались находкой шести терракотовых фигурок музыкантов с инструментами типа казахской домбры; еще одна фигурка с лютней и фрагмент настенной росписи с изображением лютнистки были найдены в Топрак-кале [218, с. 78–84]. Р. Л. Садоков отмечает: «Поразительная аналогия некоторых форм казахских домбр группе древнехорезмийских двухструнок лишней раз доказывает преемственность культурных традиций. Сходство инструментов в данном случае не формальное, а органическое» [218, с. 84]. Ему вторит Т. С. Вызго: «Щипковые

¹⁰ Справедливости ради заметим, что критика нередко упрекала Фаминцына в достаточно вольной трактовке словообразования [268, с. X–XII].

¹¹ Ритон – рогообразный сосуд из слоновой кости с барельефными изображениями.

инструменты с двумя-тремя струнами и с корпусом, напоминающим формы древнехорезмийских двухструнных инструментов, встречаются также в современном музыкальном быту кавказских народов, например: аджарский пандури, осетинский дала-фандыр, чеченский дечик-пондур» [59, с. 36].

Упоминание танбура в арабской литературе впервые встречается в VII в., в стихах доисламского поэта Аль А'ша Маймуна [162, с. 561]. В «Трактате о музыке» X в. арабского писателя Аль-Фараби описаны два вида танбура – багдадский и хорасанский (по названию персидских провинций) различные по форме и пророрциям [59, с. 78]. У основания корпуса инструмента закреплены две струны, которые натянуты параллельно через подставку на длинный гриф, разделенный на фиксированные и передвижные лады, число которых на хорасанском танбуре могло достигать 18-ти (5 фиксированных и до 13-ти передвижных ладов). Необходимо отметить, что малое количество струн – обычно не более двух-трех – отличительная особенность древних танбуровидных инструментов. В XVI–XVII вв. танбур был широко распространен в странах Среднего Востока, сохранилось довольно много изображений его на иранских, персо-индийских и среднеазиатских миниатюрах.

Если древнерусская домра пришла с Востока, то она должна была выглядеть подобной древнему «прародителю». Набор характерных внешних признаков танбура наблюдается только на домре с рассмотренной миниатюры (Рисунок А.5): длинная шейка при сравнительно небольшом корпусе, три струны. Деление грифа на лады на миниатюрах не отмечено: возможно, что древнерусская домра их и не имела – не все танбуровидные обязательно делятся на лады. На большинстве же изображений старинная домра не похожа на восточные танбуровидные: во-первых, гриф недостаточно длинный (не превышает длину корпуса), во-вторых, головка отогнута назад, в-третьих, размеры корпуса на некоторых изображениях довольно крупные и форма его овальная, тогда как восточные инструменты типа танбура имеют в большинстве своем грушевидный

корпус. Кроме того, число струн на древнерусской домре насчитывается от 3-х до 6-ти, тогда как восточные танбуровидные – в основном, двух- или трехструнные.

Однако и лютни с короткой шейкой (короткие) – прародители арабского уда и европейской лютни – также были весьма популярным инструментом на Востоке и в древности, и в Средневековье. Короткая лютня была излюбленным инструментом согдийцев, о чем свидетельствует множество памятников 2–3 вв. н.э. – найденные при раскопках Афрасиаба¹² многочисленные изображения коротких лютен на терракотах, барельефах и т.п.. Именно у согдийской афрасиабской лютни впервые проявлены отличительные признаки короткой лютни: «Встречаются инструменты больших и меньших размеров, округлой и вытянутой формы, но основные черты совпадают. Мы видим вполне сложившийся тип лютни – струнного щипкового инструмента с большим корпусом и короткой шейкой, заканчивающейся отогнутой назад головкой» [59, с. 17–18]. Подобные же памятники с изображениями лютневых инструментов найдены и при раскопках древней Бактрии¹³. В Средней Азии и Иране средневековая короткая лютня носила название «барбат». Среднеазиатские короткие лютни еще в древности распространились в Китай и Японию, где получили названия пипа и бива соответственно. Короткие лютни с древности используются у армян и азербайджанцев, но там они носят название уд.

Арабский уд – короткую лютню – Аль-Фараби в своем трактате называет «совершеннейшим из инструментов» [59, с. 85]. Именно аль-уд, завезенный арабами после завоевания Испании в VIII в., стал родоначальником европейской лютни. Большое разнообразие коротких лютен представлено на средневековых европейских иллюстрациях (Рисунок А.7а и Рисунок А.7б). Вызго отмечает, что уд средневековых миниатюр и лютня афрасиабских терракот – инструменты с одинаковыми типовыми признаками, из которых выделяются большой

¹² Афрасиаб – столица древней Согды, древнее городище г. Самарканда в современном Узбекистане.

¹³ Древняя Бактрия – историческая область в Азии, включала территории современного Афганистана, частично Узбекистана и Туркменистана.

грушевидный корпус, переходящий в короткую шейку с отогнутой назад головкой; увеличилось только количество струн – от четырех до пяти-шести [59, с. 137].

В эпоху, предшествующую появлению на Руси домры (XV в.), лютня была едва ли не самым популярным в Европе инструментом. Первое из дошедших до нас описаний лютни относится приблизительно к 1440 г. (рукописный трактат Анри Арнаута из Зволле). Корпус лютни представлял собой полукупол грушевидной формы, склеенный из тонких деревянных полосок (чаще из клена), плоская дека из ели имела фигурное резонаторное отверстие, шейка из бука приделывалась к передней части, головка (колковая коробка) располагалась почти под прямым углом к шейке; на гриф навязывались кишковые лады [162, с. 357]. Лютни с короткой шейкой под названием кобза (*kobza*, *sobza*) уже с XIII в. бытовали у чехов, позднее зафиксировано их появление у поляков и малороссов, а также в Молдавии, Румынии, Венгрии, Литве, у минусинских и алтайских татар, у турок [267, с. 403–413]. Инструменты с родственными названиями «кобуз», «кобыз», «кобас» встречаются и у ближайших восточных соседей русских – у киргизов, ногайских, казанских, оренбургских татар, однако обозначают инструменты смычковые [267, с. 419].

Итак, разделение, предложенное Фаминцыным, сохраняет свою актуальность для выяснения происхождения древнерусской домры. Лютни с длинной шейкой и количеством струн не более трех, т. е., по Фаминцыну, танбуровидные, были повсеместно распространены в Средние века у ближайших азиатских соседей русских и, напротив, многострунные лютневые инструменты с короткой шейкой (кобза, бандура, пандура и т. п.) были более популярны на западных территориях, граничащих с Московской Русью. Т. С. Вызго, рассматривая оба вида лютни, замечает, что короткие лютни характерны для земледельческого юга Средней Азии и связаны с культурой городов, тогда как длинные лютни – инструмент, более типичный для культуры кочевых народов [59, с. 36]. Данное замечание представляется весьма важным, т. к. Древняя Русь

была окружена кочевниками, от которых могла позаимствовать, в первую очередь, танбуровидный инструмент.

Потомками арабо-персидского танбура, несомненно, являются инструменты ближайших восточных соседей Древней Руси, история которых уходит вглубь веков. Домра (домбра) ногайских татар является типичной представительницей танбуровидных, имеет две струны и длинный гриф. Монголы пользуются инструментом под названием «домбур» [267, с. 332]. Калмыцкая домбра (домбыр, думбур) – двухструнный инструмент; как сообщает Фаминцын, еще в XVIII в. он носил название «домр» [267, с. 326]. Почти идентичен калмыцкому домру бурятский гор, который имеет треугольный корпус с закругленными по направлению к длинному грифу сторонами и деку без голосника, и бывает двухструнным или трехструнным. У киргизов с древности известна двухструнная думбра. Все эти и родственные им азиатские инструменты существуют и поныне, наиболее же характерным представителем их является казахская домбра.

У народов Средней Азии наблюдается целый ряд инструментов рода дутара – дутар, сетар, чортар, панджтар, шештар – которые, фактически, отличаются только количеством струн – от двух у дютара до шести, соответственно, у шештара, от чего и происходят различия в их названии (Рисунок А.8). Данные инструменты появились в результате эволюции танбура [59, с. 118]. Фаминцын утверждает, что в XIX в. дутар (дютар) нередко назывался танбуром и данное обстоятельство является подтверждением родственности «среднеазиатского и древнего арабско-персидского двуструнных инструментов» [267, с. 336]. Фактически, соглашается с ним и Вызго, говоря, что дутар – тот же танбур, а «появление термина «дутар» могло быть вызвано необходимостью отличить инструмент с двумя струнами от инструментов того же типа, но с большим количеством струн» [59, с. 88]. Описание игры на кавказском дутаре приведено в исследовании М. О. Петухова: «Дутарчи¹⁴ <...> играет на дутаре щипком правой рукой, нажимая струны левой. Дутара <...> имеет в головке <...> только два

¹⁴ Дутарчи – исполнитель на дутаре.

колка, а следовательно всего-навсего только две струны» [187, с. 19–20]. Интересно, что встречаются и разновидности танбуровидных, на которых играют смычком: иранский теоретик Махмуд аш-Ширази (1236–1310) упоминает смычковый танбур [59, с. 88]; название «сетар» могло применяться как к щипковому тамбуру, так и обозначать его смычковую разновидность, о смычковом дутаре и тампуре жителей закавказских деревень сообщает Петухов [187, с. 25, 38–39]. Со временем и сам восточный танбур претерпел ряд изменений в сравнении с древним прототипом, и к XIX в. количество струн танбура насчитывалось уже от четырех до десяти [267, с. 339].

В ряду длинных лютен находятся инструменты южных славян – пятиструнная танбура, используемая для пения; четырехструнная тамбурица; четырехструнная шара (секондошица); чангури; болгарская танбура, у сербов и хорватов и поныне называемая также брач; бисерница и берде. На всех видах танбуры струны металлические, число их – от 4 до 8, звук извлекается плектром, деки, в основном, «не имеют больших голосников, а снабжены лишь маленькими дырочками (на бисернице и берде – большие голосники), представляя как бы переходную форму от голосной доски арабского танбура, вовсе лишенной голосников, к голосным доскам лютневым и гитарным, снабженным большими голосными отверстиями» [267, с. 356]. К танбуровидным можно отнести и итальянский народный инструмент колашоне, с небольшим корпусом и длинным грифом, без голосника, с пятью струнами. В большом европейском глоссарии XVI в. этот инструмент назван турецким колашоном (*Calascione Turchesco*) [299, с. 120, LVII] (Рисунок А.9). В описании сообщается, что арабское название инструмента – *Dambura*, что является убедительным подтверждением происхождения восточных инструментов типа домбры от арабского прототипа.

Но каким же образом и когда восточный танбур или его разновидности попали на Русь и превратились в древнерусскую домру? Фаминцын считает, что домра попала в Московскую Русь «от азиатских народов, воспринявших свою домру-домбур-дунбуру из одного и того же арабско-персидского источника» [267,

с. 364–365]. Н. И. Привалов, поддерживая восточную версию, предполагает занесение домры на Русь во времена монгольского нашествия: «<...> домра заимствована была русскими от ближайших соседей их – восточных племен, выходцев из Азии. Сравнительно позднее ее появление обусловлено восточным влиянием, проявившимся на Руси во всей силе только после Монгольского ига <...>» [200, с. 160]. У монголов, как отмечалось выше, существовал подобный инструмент – домбура, у ногайских татар – домбра. А. А. Новосельский ссылается на сведения европейского путешественника XIV в. Рубруквиса, что татарские ханы, в их числе Батый, садились за стол «<...> под звуки песен или струнного инструмента, похожего на домру» [170, с. 36–37]. Действительно, первые сведения о домре на Руси появляются непосредственно в послемонгольскую эпоху. Но факты существования подобных инструментов на территории современной России известны и гораздо ранее – уже в X в.. В 922 г. Волжскую Булгарию посетило посольство аббасидского халифа Муктедира. В «Записках о путешествии на Волгу» Ахмеда Ибн-Фадлана, одного из участников посольства, дано подробное описание погребального обряда русов, приехавших в столицу Волжской Булгарии с торговой миссией. По словам арабского путешественника, в могилу к знатному «русу» положили «тунбур» [92, с. 81].

Волжская Булгария, или Волжская Болгария – государство, которое упоминается в арабских и славянских летописных источниках и расцвет которого приходится на X–XII вв.. Государство это находилось по берегам рек Волги и Камы, с центром в древнем городе Булгар, построенным «в тридцати верстах ниже впадении реки Камы в Волгу <...>» [67, с. 5]. Есть сведения, что в древности в состав этого государства входили территории нынешнего Вятского края: «<...> южная граница его простиралась до реки Урала <...> На востоке и севере жили угрские народы, частью находившиеся под властью болгар, частью сохранявшие свою независимость. Это были пермь, югра, вотяки, черемиса¹⁵» [67, с. 10]. Археологические находки свидетельствуют, что волжские болгары

¹⁵ Древние названия финно-угорских народов: вотяки – удмурты; черемисы – марийцы.

обладали развитой культурой, торговали с соседними племенами, с Русью, Византией и даже с Западной Европой. Главным торговым путем болгар была река Волга, которая через выход к Каспийскому морю позволяла торговать с азиатскими и ближневосточными странами. Торговля с Ближним Востоком была особенно активной, т. к. в качестве государственной религии волжские болгары выбрали ислам; вместе с магометанством «явилось в Булгаре подражание арабской образованности и образу жизни» [67, с. 22]. Среди восточных товаров в Волжскую Булгарию могли попасть и восточные музыкальные инструменты, и, в первую очередь, танбур. Возможны две причины, по которым Ибн-Фадлан назвал виденный им у «руссов» музыкальный инструмент танбуром: 1) в силу того, что названия его на местном языке не знал, но инструмент был внешне схож с известным ему арабским танбуром; 2) инструмент в самом деле являлся арабским танбуром. Таким образом, танбур мог попасть к «русам» из Волжской Булгарии и использоваться ими уже в X в..¹⁶

Это предположение подкрепляется свидетельством другого арабского путешественника X в., Омара Ибн-Дасты, который в своих записках о славянах сообщает: «Есть у них разного рода лютни, гусли и свирели <...> лютня же их осьмиструнная» [91, с. 31; 225, с. 265]. Здесь необходимо отметить неточность перевода в названиях инструментов, на которую указывал еще Фаминцын: «<...> в подлинном тексте, как обязательно сообщил мне академик Залеман, стоит: лютни, танбуры (ud, ta(u)nbur)» [267, с. 360]. Действительно, слишком большое количество струн славянской лютни, поразившее Ибн-Дасту, вызывает сомнение в том, что виденный им инструмент был лютней (арабская лютня, аль-уд, в X в. имела не более пяти струн); скорее всего, это была некая разновидность гуслей, название которых вряд ли было знакомо путешественнику. Не исключено, что

¹⁶ Правда, следует оговориться, что по некоторым данным современной этнографии, так называемые «руссы» не являлись славянами: «<...> описанные Ибн Фадланом обрядность и внешний вид русов выдают в них скандинавов, хотя не лишены и славянских и финских черт» [77, с. 205]. Тем не менее, это не исключает, а только подтверждает возможность появления у наших предков инструмента типа танбура через Волжскую Булгарию, в которой пересекалось множество торговых путей.

Ибн-Даста видел гусли, названные им лютнею, и танбуры, вид которых не вызывал у него сомнений.

Весьма близким к истине представляется версия попадания древнего танбура к славянским народам через контакты с Византийской империей: Фаминцын и Финдейзен указывают на Византию как возможную посредницу, ссылаясь на известное свидетельство Константина Багрянородного X в. «о славянах, употреблявших в Византии при инструментальной музыке» [267, с. 358–359; 269, с. 45]. Подтверждением этой гипотезы может служить знаменитая фреска Патерика Софийского собора в Киеве (XI в.), на которой в руках одного из музыкантов изображен загадочный струнный инструмент – самое раннее известное изображение струнно-щипкового грифного инструмента у славян. Как было установлено, создателями фрески являлись византийцы, соответственно, музыканты и инструменты на фреске не являются русскими [269, с. 57; 70, с. 175]. Очевидно, на фреске изображены гистрионы, разыгрывающие одно из музыкально-театральных представлений, принятых в то время при византийском дворе. Историк Д. В. Айналов предположил, что фреска изображает «музыкантов, играющих на арфе, трубе, домбре и флейте» [цит. по: 269, с. 57]; под «домброй» ученый, скорее всего, подразумевал не древнерусскую домру, а восточный инструмент типа домбры. Н. Ф. Финдейзен более осторожен с определением и признает только, что «струнный щипковый инструмент с овальным корпусом и длинным грифом <...> определенно напоминает нам тип восточных танбуров» [269, с. 57]. Большинство же исследователей затрудняются с его названием. Конечно, вряд ли можно говорить, что в Патерике Киевского собора изображена древнерусская домра; но присутствие подобного инструмента на фреске может указывать на византийский след: «Фрески – византийского происхождения; сцены, представленные на них, также разыгрывались при византийском дворе – и в подражание им могли перейти в репертуар увеселений княжеского двора древнего Киева, но действующие в них лица и их музыкальные инструменты могли быть не византийскими, а представлять популярных в то время и

разъезжавших по городам иноземных специалистов-гистрионов» [там же]. В свою очередь, гистрионы при византийском дворе могли быть странствующими артистами с Востока. Таким образом, инструмент-прародитель русской домры мог начать свое распространение на Руси уже в XI в., и корни его следует искать в Византии.

В византийском искусстве изображения музыкантов вообще, исполнителей на лютнях в частности, не являются редкостью. Византийские лютни внешне практически не отличаются от восточных: столица Византии Константинополь столетиями впитывала музыкальную культуру Востока, сюда стекались музыканты из Малой Азии, Сирии, Ирана и других восточных стран, в результате чего, как отмечает В. П. Даркевич, «для X–XIII вв. можно говорить не о “восточном”, а о едином “восточно-византийском” инструментарии» [70, с. 174]. Но и здесь встречаются вариации на тему лютни: инструменты различаются длиной грифа, формой и величиной корпуса, количеством струн (от 2-х, 3-х до 7-ми струн), способом держания инструмента – правосторонним или левосторонним, головкой вверх или вниз. Например, на византийских серебряных чашах XII в. встречаются инструменты, подобные изображенному на среднеазиатском (или иранском) блюде VIII–IX в. [70, с. 164] (Рисунок А.10а). Лютня здесь имеет крупный корпус, непосредственно переходящий в короткую шейку с отогнутой назад головкой, шесть (?) струн. Встречаются также и лютни с более длинным грифом и менее крупным корпусом, с меньшим числом струн [70, с. 105] (Рисунок А.10б). Примечательно, что и способ игры лютниста в данном случае – вытянутый указательный палец правой руки, что наблюдается на некоторых древнерусских миниатюрах (Рисунок А.2) и на гравюре Олеария. Однако, лютня в Византии носила название «купуз-руми» (букв. – «византийская лютня»), очень далекое фонетически от танбура или домры [162, с. 562], но весьма созвучное названию кобза.

Версия западного происхождения древнерусской домры впервые была выдвинута Ю. В. Яковлевым в 90-х гг. прошлого века [298]. Прежде всего,

Яковлев указывает на идентичность ряда изображений древнерусской домры и малороссийской кобзы (Рисунок А.11). Сходство изображений домры и кобзы отмечает и Имханицкий: «Кобза также представляла собой либо инструмент с крупным овальным или полукруглым корпусом, грифом с натянутыми на нем пятью – шестью струнами и отогнутой назад головкой, либо инструмент с небольшим корпусом и меньшим количеством струн на грифе <...>» [101, с. 63]. Украинская кобза так же, как и древнерусская домра, существовала в двух основных разновидностях – короткой и длинной лютни. Существенное отличие изображений домры и кобзы, в основном, касается характера использования инструмента – исполнитель на кобзе (в украинском фольклоре – казак мамай) обычно изображен один, тогда как домра на древнерусских миниатюрах практически всегда окружена другими инструментами, из чего следует, что кобза использовалась преимущественно как сольный инструмент, а домра – в ансамбле с другими инструментами.

Яковлев считает, что домра ведет свою родословную от малороссийской кобзы, указывая на культурные связи Московской Руси с западными славянами. Так, в Польше в XVI в. широкое распространение получила европейская лютня и пандора (*pandora*, *pandura* – разновидность лютни). В описании пандуры из европейского глоссария XVI в. сообщается, что пандурой называют инструмент неаполитанцы, форма его не слишком отличается от формы мандолы, но гораздо большего размера, инструмент имеет восемь металлических струн [299, с. 116, LI] (Рисунок А.12). Этот инструмент по форме близок и лютне, и танбуру: с одной стороны, мы видим наличие довольно крупного корпуса, с другой стороны – достаточно длинного грифа. В результате усиления польского влияния в Малороссии древняя малороссийская кобза была усовершенствована под воздействием лютни, вследствие чего возникла бандура. «Куда же исчезает древний славянский инструмент кобза?», – задается вопросом автор гипотезы и отвечает: «<...> во второй половине XVI в. путь кобзы лежал на Русь, в силу

близости всех указанных территорий, этнического родства и культурно-исторической взаимосвязи» [298].

И все же версия происхождения древнерусской домры от малороссийской кобзы выглядит малоубедительной, в первую очередь потому, что документы подтверждают существование русской домры уже в первой половине XVI столетия, когда, по версии Яковлева, процесс вытеснения кобзы более совершенной бандурой только начинался. В свою очередь, процесс присоединения Малой Руси к Московскому государству и интенсивный культурный обмен активно разворачивается только во второй половине следующего, XVII в.. Е. А. Бортник, к примеру, напротив, считает, что гонимые на Руси скоморохи после воссоединения Украины с Россией (1654) двинулись к югу и появились в Малороссии, в результате чего «<...> на Слободской Украине появляется малострунный /3–4 струны/ инструмент с длинным грифом <...> это могла быть русская домра, которую украинцы называли “кобзой” как и свой аналогичный инструмент с приструнками на деке» [42, с. 11]. Кроме того, многие изображения древнерусских домр внешне близки современным им европейским лютням, вследствие чего возникает вопрос – могли ли изображенные на миниатюрах лютневидные домры быть собственно лютнями, получившими на Руси название домр?

В древнерусской литературе о лютнях ничего не говорится. В церковнославянских и русских переводах Библии термин «лютня» встречается всего один раз в Геннадиевской Библии 1499 г. – первом полном библейском своде на церковнославянском языке, и ее списках [122, с. 184]. В основном, упоминания о «лютнях» можно встретить в записках о русском быте иностранных путешественников – к примеру, вышеупомянутого Адама Олеария. Во второй половине XVI в. польский посол Александр Гвагнин писал, что москвичи и русские «<...> без всякого искусства обращаются с пандурами <...>» [267, с. 361]. В данном случае имелся в виду инструмент явно лютнеобразный, напоминающий послу польскую панскую пандуру. Англичанин Самуил Коллинс, в 1659–1667 гг.

служивший врачом при царе Алексее Михайловиче, упоминает у русских «небольшие Fiddles, корпус которых “сходен с лютней и на которых они наигрывают в области четырех или пяти нот”» [267, с. 362], но здесь, скорее всего, речь идет о гудке (Fiddle – англ. скрипка) – древнерусском смычковом инструменте, корпус которого, как известно, не имел боковых выемок – «талии», и действительно, был схож с корпусом лютни.

Если предположить, что виденные иностранцами инструменты действительно были лютнями, и на старинных миниатюрах изображены лютни, то напрашивается вывод, что лютни назывались на Руси домрами. Но даже в этом случае ранее лютни на Руси должен был существовать инструмент с названием домра, именем которой русские воспользовались для появившейся позже лютни, вследствие сходства и несомненного родства этих инструментов в конструкции и способе звукоизвлечения. Таким инструментом могла быть только танбуровидная домра, родственная азиатским инструментам, как и предполагал Фаминцын.

Много путаницы и сложностей с определением типов инструментов, а также временем их появления возникает в связи со средневековой практикой расширительных значений, которая применялась по отношению к музыкальным инструментам. Так, в Древней Руси, по мнению Фаминцына, «гуслиями» могли называть и арфы, и лютни, и скрипки, имея в виду струнные инструменты вообще [266, с. 7]. Интересно, в качестве примера, что в Псалтири толковой последней трети XVII в. [205, л. 22 об.] (Рисунок А.3) изображены две домры и другие струнные инструменты, но в тексте, к которому относится данная миниатюра, они не называются, зато встречается название «прегудницы»: «Одни в кимбалы бияше, а другий в гусли, а ин в трубу рож/ок?/ а ин в прегудницы» [там же, л. 23 об.]. В данном случае загадочные «прегудницы» могли быть одним из таких расширительных понятий, включающих в себя любой струнный инструмент, в том числе и домру.

По поводу прегудницы у исследователей сложились противоречивые мнения. Так, К. А. Вертков, с одной стороны, считает, что это «музыкантша,

исполнительница на струнных инструментах», но далее оговаривает, что так мог называться и музыкальный инструмент [53, с. 22]. Первая версия Верткова весьма сомнительна, т. к. нет никаких сведений о «музыкантшах» на Руси – женщинах-исполнительницах на музыкальных инструментах (во всяком случае, в допетровскую эпоху). И. Ф. Петровская указывает, что в данном случае нужно принимать во внимание чередование в древнерусском языке звуков «ц» и «к», что до сих пор наблюдается в некоторых славянских языках (к примеру, сербско-хорватском): «священницы» – это священники, «прегудницы» – это, скорее всего, прегудники, т. е. музыканты, играющие на струнных инструментах [186, с. 16, 168]. Точно так же, вероятно, следует трактовать и сведения о женщинах-«домерницах», о которых упоминает в своей работе В. Ф. Платонов [194, с. 12] – это были домерники, т. е. мужчины.

В современных исследованиях одно из толкований прегудницы – разновидность гудка, т. е. инструмент смычковый: «Прегудница <...> от глаг. «гудети» – играть на струнном смычковом инструменте; общеславянское (в том числе древнерусское) обозначение струнного инструмента, предположительно (исходя из этимологии), смычкового» [122, с. 191]. Но «гудьба», «гудение струнное» – это общее определение, часто встречающееся в древнерусской литературе и относящееся к струнным инструментам вообще, т. е. «гудети» означает играть на любом струнном инструменте, не только смычковом. Следовательно, прегудницами могли называться обобщенно любые струнные инструменты, в том числе и домра¹⁷. К мнению о том, что «прегудница – обозначение двух или более струнных инструментов», склоняется также И. Ф. Петровская [186, с. 169]. В подтверждение подобной версии можно привести также пример со старославянской «песницею», или «песнивицей», которая трактуется как одно из общеславянских названий инструмента типа арфы, однако существует и толкование: «Песнивица – гусли, домры» [122, с. 188]. Это

¹⁷ Например, в Стоглаве (1551) упоминаются пригудницы: «И когда начнут играть скоморохи, гудци и пригудницы <...>» [226, с. 37]. По нашему мнению, пригудницы – это пригудники, исполнители на струнных инструментах, к которым могли относиться и домрачеи.

представляется важным, т. к. термин «прегудницы» встречается в древнерусских литературных памятниках уже с XV в. [122, с. 191], а это значит, что домра уже в XV в. могла существовать на Руси, скрываясь под этим общим понятием.

Говоря об изображении музыкальных инструментов в древнерусских источниках, следует учитывать, что применительно к ним не существовало четких канонических правил, в отличие от других объектов – лиц, предметов одежды, расположения фигур и т. п.. Ветхозаветный царь Давид, составляющий Псалтирь, традиционно изображался в окружении трех групп музыкантов: струнные, духовые, ударные; при этом в руках музыкантов не обязательно изображались те инструменты, которые перечислены в каноническом еврейском тексте Библии – так, известно, что у древних евреев и греков не было грифных инструментов рода танбура или лютни [122, с. 184; 269, с. 57]. Тем не менее, лютни нередко изображены на западноевропейских миниатюрах, иллюстрирующих Священное Писание. Как отмечает исследователь библейского инструментария Е. И. Коляда, в переводах библий конца XV–XVI вв. древнееврейские инструменты «<...> зачастую обретают конкретный облик бытовавших в соответствующую эпоху национальных инструментов. <...> При этом, модернизируя библейский инструментарий, переводчики не всегда действуют последовательно. <...> Нередко в новом контексте инструменты, меняя свою первоначальную семантику, очень отдаляются от оригинала не только лексически, что вполне естественно, но и органологически» [122, с. 226]. То же в полной мере можно отнести и к древнерусским переводам и иллюстрациям библейских текстов: нет никаких сомнений в том, что древнерусские художники стремились изображать современные и известные им музыкальные инструменты. Именно поэтому изображенные на старинных миниатюрах домры – ценнейшие документальные подтверждения существования инструментов данного типа на Руси.

Здесь хотелось бы вновь обратиться к миниатюре из Апокалипсиса XVII в. (Рисунок А.1). Слева и чуть выше группы с домрами – группа музыкантов с гуслеобразными инструментами, над которой сделана отчетливая надпись: «Лик

лютьников». Мы видим, что эти инструменты совершенно идентичны инструментам группы музыкантов, чуть выше, с надписью: «Лик в цытры играют». Возможно, лютнями называли на Руси инструменты рода цитры, т. е. гуслеобразные, а лютниками – исполнителей на цитрах? Никаких положительных о том данных на сегодняшний день не имеется.

На самой ранней миниатюре из «Евангелия учительного» (1524) изображенный инструмент внешне вполне идентичен европейской лютне. Данное обстоятельство вызывает сомнение в том, что на миниатюре изображена именно домра – миниатюра того времени вполне могла быть списком с западноевропейских образцов, на что указывал в свое время Н. Ф. Финдейзен [269, с. 192]; в таком случае, на ней изображена не домра, а лютня. В свою очередь, мы видели, что и на поздних миниатюрах, относящихся ко второй половине XVII в., домры обладают чертами лютни (Рисунок А.1, Рисунок А.2, Рисунок А.3). Все это заставляет взглянуть на происхождение домры с другого ракурса.

Домра появляется на Руси не позднее начала XVI в., что дает нам повод заглянуть в предшествующую эпоху, т. е. конец XV в. – время, богатое важными для Московского государства переменами, как в политическом, так и в культурном плане. Во многом эти перемены связаны с фигурой Софьи Палеолог – племянницы последнего византийского императора Константина и супруги московского царя Ивана III.

Прежде всего, личность Софьи Палеолог (ок. 1450–1503) интересна тем, что, будучи по рождению византийской принцессой, она выросла в изгнании, в самом сердце Европы, и получила европейское католическое воспитание. Эти обстоятельства способствовали объединению в ее личности характерных черт восточного и западного миров – мира ушедшей византийской культуры и мира динамично развивающейся европейской. В 1472 г., после состоявшегося в Ватикане обручения с московским царем, греческая принцесса Зоя отправилась в Московское государство, где приняла православие и получила имя Софья. Во

время длительного путешествия почти через всю Европу, по свидетельствам историков, принцессу сопровождала большая свита итальянцев и греков, многие из которых остались в Москве, а вслед за ними потянулись и другие [190, с. 130]. В кортеже принцессы не могло не быть музыкантов, а если вспомнить, что лютня была самым популярным инструментом эпохи Возрождения, то непременно должны были быть и лютнисты. Кроме того, следом за принцессой отправились в Москву и некоторые ее родственники – видные византийские вельможи [68, с. 7], которые также могли привезти с собой музыкантов с их инструментами.

Брак Ивана III и Софии Палеолог, благословенный Ватиканом, дал импульс более интенсивным контактам молодого русского государства с западноевропейскими державами. Именно с этого времени начинают устанавливаться интенсивные торговые, дипломатические и культурные связи русских с Западной Европой – прежде всего, с Италией и Германией. В Москву прибывают иностранные мастера – достаточно в этой связи назвать фамилии итальянских архитекторов А. Фиораванти, П. Солари, М. Руффо и др., спроектировавших великолепный архитектурный ансамбль Московского Кремля. По меткому выражению историка П. О. Пирлинга, «луч Возрождения проник в Святую Русь» [190, с. 114].

Конец XV в. во многих отношениях стал переломным временем для Руси, оправлявшейся после многовекового монгольского владычества. Это было время становления монархической власти, утверждения московского царя в качестве государя всея Руси, и брак Ивана III с «дочерью цезарей» немало способствовал этому процессу. Историки сообщают, что в ту эпоху «<...> при патриархальном, почти грубом московском дворе появляется пышный этикет, издали напоминающий византийский <...>» [190, с. 174], «<...> начались частые приезды иноземных послов, прием которых, при новых политических отношениях московского государя, требовал большей церемониальности, большего великолепия <...>» [85, с. 42]. Для создания впечатляющего блеска и

роскоши царского двора необходимо было участие в приемах и церемониях артистов.

И действительно, историки отмечают, что «к этому времени относятся первые русские посольства в Европу <...> Их главной, часто единственной целью был наем рабочих, артистов, даже докторов, и их доставление в Москву» [190, с. 134]. Возможно, лютня или пандура, завезенная европейскими артистами в конце XV в. в Москву, была заимствована сначала придворными музыкантами, а затем проникла и в среду рядовых русских скоморохов. Кто-то из иноземных артистов мог играть на лютне, а затем обучить своему искусству и русских «коллег»: «По обычному правилу Московского Двора требовать от каждого заезжего искусника немца, чтобы он выучил учеников своему художеству <...>» [84, с. 288]. Но в скомороший инструментарий, а затем в русский быт лютня могла войти под названием «домра». Произойти это могло либо вследствие ее сходства с уже имевшим хождение у скоморохов инструментом домрой, либо по аналогии с похожим восточным инструментом ближайших азиатских соседей.

Гипотеза автора данной работы заключается в том, что древнерусская скоморошеская домра явилась неким гибридом лютни с короткой и лютни с длинной шейкой – самостоятельным видом лютневых инструментов. Название инструмента – неопровержимое доказательство его родственности азиатскому инструментарию. Домра была воспринята русскими от азиатских народов, вероятнее всего (здесь автор соглашается с Н. И. Приваловым) во времена татаро-монгольского нашествия, о чем свидетельствует появление домры в источниках непосредственно в послемонгольскую эпоху. Так или иначе, версия о восточном происхождении русской домры выглядит наиболее приемлемой в силу того, что простой в употреблении инструмент, с малым количеством струн, каковыми являются древние танбуровидные восточные инструменты, освоить, а значит, и заимствовать, было значительно проще. Инструмент такого типа вполне мог появиться на Руси и в X в. из Волжской Булгарии, и в XI в. при посредничестве Византии, и в период монгольского нашествия XII–XV вв.. И все же мы

вынуждены признать, что нет никаких свидетельств присутствия домры на Руси ранее XVI столетия, а потому, при всем желании, не можем избежать гипотетичности выводов.

Однако, весьма вероятно, что появившаяся в конце XV в. в Московской Руси европейская лютня пришлась по душе русским скоморохам. Возможно, скоморохи переняли какие-то формы или приемы игры применительно к домре, а русские мастера стали изготавливать подобные лютне инструменты, которые назывались домрой по имени уже существующего на Руси инструмента сходной конструкции. Сложность изготовления лютневидного инструмента вызвала к жизни профессии домерника или домерщика. Так или иначе, лютня могла оказать существенное влияние на конструкцию уже существующей танбуровидной домры, что подтверждается присутствием черт обоих типов инструмента на старинных изображениях. Возможно, что таким образом в древнерусской домре своеобразно воплотился культурологический феномен России, находящейся на стыке восточной и западной культур.

1.3 Домра как инструмент скоморохов

К сожалению, документы XVI–XVII вв. оставили мало сведений об исполнении на русских народных инструментах. Описания игры на музыкальных инструментах в древнерусской литературе встречаются крайне редко. 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 лишь о том, что домра применялась в ансамблевом музицировании с другими инструментами – чаще всего с гудком, рожком, бубном.

Так, на миниатюре из «Евангелия учительного» исполнитель на домре стоит позади пирующих за столом людей, рядом с исполнителем на рожке [79, л. 564 об.]. Можно предположить, что домра сопровождала игру на рожке, или оба инструмента – и домра, и рожок – сопровождали пение пирующих. На миниатюрах домра часто изображена с гуслиями и гудком (Рисунок А.2, Рисунок А.5). Ансамблевым инструментом предстает домра и в описании из книги А. Олеария: «<...> когда мы сидели за столом, явились двое русских с лютнею и скрипкою, чтобы позабавить господ. Они пели и играли про великого государя и царя Михаила Федоровича; заметив, что нам понравилось, они сюда прибавили еще увеселение танцами <...>» [175, с. 18–19]. Этот эпизод свидетельствует, что помимо аккомпанемента пению, домра в ансамбле с гудком могла сопровождать русскую пляску.

Известный эпизод из «Жития протопопа Аввакума» также характеризует домру как инструмент, сопровождающий пляску: «Прийдоша в село мое плясовые медведи с бубнами и с домрами, и я, грешник, по Христе ревнуя, изгнал их, и хари и бубны изломал на поле един у многих и медведей двух великих отнял <...>» [83, с. 62]. Домры и бубны в данном случае выполняли явно ритмическую функцию. Вероятно, здесь характер игры на домре мог быть тот же, что и позднее на балалайке, – бряцание по струнам пальцами. Так, Финдейзен отмечает, что «бряздати, брязнути, бряцати <...>, ударяти <...> – это древнейшие и общие обозначения музыкального исполнения» [269, с. 201]. Вытянутые пальцы правой руки на изображениях домрачеев подкрепляют это предположение. Возможно, бубен отбивал ритм, в то время как домра исполняла незатейливый наигрыш. Примечателен и другой отрывок из жития Аввакума, где он описывает свой сон: «Прискочиша множество бесов, и един сел с домрою в углу <...> И прочии начаша играти в домры и в гутки» [83, с. 240]. Видение протопопа – несомненно,

преломление современной ему действительности, в которой домры нередко звучали в ансамбле с гудками. Оба эпизода также очень характерны с точки зрения отношения духовенства того времени к игре на музыкальных инструментах.

Совсем иной характер могло носить исполнительство на домрах в Потешной палате Московского Кремля. Важными деталями в облике царских домрачеев представляются два обстоятельства: первое – домрачеи, действующие на царицыной половине, отмечены слепыми, и второе – домрачеи, согласно документам, одновременно являлись и бахарями, т. е. рассказчиками сказок, былин. В этом случае, возможно, отдельные струны защипывались пальцами, или исполнялись какие-либо созвучия, возможно также, использовались приемы игры, подобные приемам игры на гусях – перебирание струн; это тем более вероятно, что на некоторых изображениях древнерусских домр насчитывается до 6-ти струн. Нижние струны могли нести функцию опоры – бурдона или баса, верхние – так же, как и на европейской лютне, использоваться для исполнения какого-либо мелодического рисунка. О строе домры при том нет совершенно никаких сведений.

Интересные предположения относительно строя древнерусской домры высказаны В. Ф. Платоновым, который ставит вопрос о возможной взаимосвязи обиходного звукоряда русской православной церкви со строем древнерусской домры: для реализации такового на инструменте типа домры достаточно наличие четырех струн и квартового строя [193]. Но в процессе рассмотрения данного вопроса Платонов приходит к неожиданному выводу: «Мелодическую основу былинных напевов составляли как узкообъемные, так и широкообъемные образования. К первым относятся ладообразования в амбитусе от терции до квинты, ко вторым – от сексты до октавы. Для реализации всех этих мелодий достаточно двухструнного инструмента квартового строя» [193, с. 100]. Таким образом, Платонов заключает, что древнерусская домра была двухструнным инструментом с унисонной, квартовой или октавной настройкой [там же]. Версия

Платонова выглядит сомнительной, так как: 1) двухструнных инструментов среди изображенных на миниатюрах не встречается; 2) остается неясным, откуда взялись и как применялись инструменты с бóльшим количеством струн – пяти- и шестиструнные.

Упоминания в документах «домришки» и «домры большой басистой» дали основания Фаминцыну предположить существование в XVI–XVII вв. тесситурных разновидностей домр [267, с. 326]. На основе этой гипотезы исследователи построили теорию о существовании чуть ли не целых домровых оркестров на Руси, которая нередко фигурирует в работах без всяких оговорок, как доказанный факт. Так, в руководстве 1913 г. В. Т. Насонов пишет: «<...> в XVII в. домры были уже различных величин, а следовательно и регистров: домришко, домра, домра басистая, и уже это указывает на то, что домра служила не только как сопровождение народных сказателей, но что их сочетание представляло из себя отдельный музыкальный ансамбль» [167, с. 3]. Но Фаминцын лишь высказал предположение, которое по сей день не получило достаточного подкрепления.

Крупнейший исследователь русского народного инструментария нашего времени М. И. Имханицкий также убежден в существовании ансамблевого исполнительства на разнотесситурных домрах [99, 101, 102]. Однако факт музицирования на старинных домрах в столь развитых ансамблевых, тем более оркестровых формах на Руси того времени представляется сомнительным, особенно, если вспомнить отзывы иностранцев при русском дворе, в глазах (и ушах) которых инструментальная музыка в Московском государстве находилась на довольно примитивном уровне в сравнении с европейскими странами. Небезосновательно в этой связи выглядят и доводы И. Ф. Петровской, которая указывает на возможную неверную трактовку первоисточников: «Приведенные Фаминцыным примеры неубедительны. Домришка, купленная в 1643 году (не в 1644) для состоявшей при царице “дурки”, вероятно, детская; “домра болшая басистая, в влагалище деревянном, черном” в описи имущества князя

Василия Васильевича Голицына – это, по-видимому, виолончель <...>» [186, с. 162]. Вполне возможно, что русскому переписчику XVII в. название «виолончель» было еще не ведомо, тогда как домра была достаточно известным инструментом. Такого же мнения придерживаются Ю. В. Келдыш [107, с. 194] и Б. А. Тарасов [251]. Других упоминаний о домришке и домре басистой в древнерусских источниках к настоящему времени не найдено. Изображенные на одной из миниатюр две домры разной величины (Рисунок А.3) могут указывать всего лишь на отсутствие стандартов в области выделки инструментов того времени.

Если происхождение древнерусской домры весьма туманно, то не менее туманным и загадочным предстает ее скоропостижное и практически полное исчезновение за считанные десятилетия. Уже было отмечено, что домра была довольно широко распространена в Московском государстве в первой половине XVII в.. В исследовательской и учебной литературе прочно укрепилась точка зрения об исчезновении домры в результате выхода ряда указных грамот 1648–1649 гг., направленных против скоморошества, результатом которых явилось его полное истребление. В целом, эта точка зрения представляется верной, однако ее необходимо дополнить и скорректировать относительно древнерусской домры.

Инструментальная музыка на Руси в силу причин культурологического характера находилась в полуполюгальном состоянии. Это связано, в первую очередь, с принятием византийской формы христианства – православия, которое отвергало инструментальную музыку, как часть сферы развлечений, глубоко чуждой суровому аскетическому идеалу православного христианина. Неотъемлемой частью православного религиозного культа в Византии являлась вокально-хоровая музыка, музыкальные инструменты в богослужении не использовались; православная церковь на Руси унаследовала эту традицию. Понятия «музыка» (инструментальная музыка) и «пение» в Древней Руси противопоставлялись.

Ряд исследователей скоморошества (А. А. Морозов, А. А. Белкин) небезосновательно считает, что борьба церкви с музыкальными инструментами

была вызвана, прежде всего, глубокой связью искусства инструментального исполнительства с дохристианскими, языческими обрядами. В древнерусской литературе музыкальные инструменты упоминаются, в основном, при порицании игрищ, зрелищ и представлений всякого рода, которые нередко являлись отголосками языческих ритуалов дохристианской Руси. Музыкальные инструменты, как предметы прежнего языческого культа и исполнители на них – в первую очередь, скоморохи, как наследники иной религии, – становились фактически «идейными» врагами церкви. В церковных документах представители игровых профессий называются «слугами дьявола», «духами нечистыми», «бесами», музыкальные инструменты – «дьявольскими лестями», «бесовскими кощунами», а исполняемая музыка – «песнями сатанинскими» и т. п.. Характеристика исполняемой музыки также не отличается разнообразием – в основном, она ограничивается терминами «гудьба», «гудение струнное» или «сопение». В результате таких описаний сегодня сложно установить, чем «гудение струнное» гуслей отличалось от «гудения струнного» домры или гудка, какую функцию каждый инструмент выполнял в ансамбле и т. д..

В Европе, к счастью для европейской музыкальной культуры, отрицательный радикализм в отношении инструментальной музыки не прижился. Западная церковь осознала, что «<...> дело не в инструментах и исполнителях, а в содержании музыки, что инструментальная музыка может быть не только возбуждающей низменные инстинкты» [186, с. 20]. Уже с VII в., при папе Виталиане, в католической службе начинает использоваться орган [44, с. 112], а значительно позже, в XVIII в., допускается струнный, а затем и большой оркестр. Интересно в этой связи вспомнить, что и первые публичные концерты – а концерт все-таки является, по сути, формой светской, развлекательной культуры, – начали проходить в Европе XVII в. под церковными сводами: «Известно, например, что в Англии концертная работа началась в 1670 году <...> почти за 50 лет до этой даты знаменитый итальянский органист и клавесинист Дж. Фрескобальди начал проводить в Венеции в соборе Св. Павла публичные органные концерты, на

которые также свободно продавались билеты <...>» [78, с. 151]. В Европе первые пособия по игре на популярнейших в эпоху Возрождения лютне и виоле появляются уже в начале XVI в.; развиваются системы нотации инструментальной музыки [237].

Однако, при всем постоянстве противостояния церкви и инструментальной музыки на Руси на протяжении нескольких столетий, не взирая ни на какие грозные порицания, «музыкальные орудия» звучали и в народном быту, и при царском дворе, и даже в кельях самих священнослужителей: «Хорошо известно, что ни открытая борьба, ни борьба замаскированная не уничтожила скоморохов, потому что не исчезла любовь народа к их искусству» [37, с. 38]. Скоморошество как социальный и культурный слой перестает существовать только к концу XVII в. И все же, в результате этой борьбы инструментальное исполнительство на Руси и национальные музыкальные инструменты сильно пострадали: не были созданы предпосылки для совершенствования «музыкальных орудий», как не была создана или воспринята традиция записи инструментальной музыки. Несмотря на то, что народ охотно предавался веселью со скоморохами, их искусство считалось пустым и даже вредным занятием. Понятно, что в такой обстановке и речи быть не могло о серьезном развитии инструментальной музыки.

В древности искусство скоморохов было синкретичным. Игрища и представления скоморохов служили необходимой составляющей народных праздников, в которых христианские и языческие обряды со временем смешались: «Язычество как культ было подорвано, но языческая обрядность продолжала существовать на началах двоеверия» [37, с. 30]. Таковы были праздники Рождества, Святков, Масленицы и др.. В народной праздничной культуре неизменно присутствовала инструментальная музыка, сопровождающая пение и пляски: «Прямых описаний роли скоморохов на самих игрищах мы не знаем, многочисленные же косвенные данные позволяют утверждать, что скоморох был на игрищах центральной фигурой. Существенную роль имело здесь, по-

видимому, его умение играть на том или ином музыкальном инструменте» [37, с. 122]. Но со временем ритуальная сторона деятельности скоморохов начала забываться, и из общего понятия средневекового русского артиста «скоморох» к XVI столетию выделяются специализации музыкантов-инструменталистов: скоморох и домрачей, скоморох и гудочник и т. д. [37, с. 107; 186, с. 139]. Здесь необходимо заметить: подобные записи могут указывать также, что на музыкальных инструментах играли не только скоморохи, т. к. писцовые книги XVI–XVII вв. должны были точно фиксировать род занятий, и указание рядом скомороха и домрачей может свидетельствовать о том, что домрачей – не-скоморох.

Многие исследователи (Н. Ф. Финдейзен, А. А. Морозов, А. А. Белкин, З. И. Власова) убеждены в весомом влиянии скоморохов на праздничную обрядовую культуру. «Изучение конкретных моментов русского свадебного обряда позволяет установить причастность к его созданию и исполнению скоморохов», – отмечает Власова [55, с. 126]. К числу древнеславянских обрядов, в которых, по-видимому, участвовали скоморохи, Власова причисляет и обряды, сопряженные с обходом домов и испрашиванием награды за исполнение песен и игру на музыкальных инструментах, например, волочebный обряд, известный в Белоруси, обряд колядования [55, с. 63]. «Общим и сходным моментом, отмечаемым в обходных обрядах большинством исследователей, можно считать указания на мужской состав их первоначальных исполнителей, что отразили и тексты песен, где речь идет о “певцах-молодцах”, “окликальщиках”, “величальщиках”, “лалынщиках”» [55, с. 25]. О скоморохах «на жальниках» (кладбищах), т. е. в языческих ритуалах поминовения усопших в Троицкую субботу (русалиях), упоминает в своих запрещениях Стоглав 1551 г. [269, с. 147].

Репертуар скоморохов восстановить теперь довольно сложно, так как они являлись носителями устной, бесписьменной традиции. Но есть фольклорные памятники, отразившие образ скомороха и, возможно, входившие в скомороший репертуар: новгородские циклы былин о Садко, о госте Терentyище, былина

«Вавило и скоморохи» и др.. Финдейзен причисляет к скоморошьим ряд песен шуточного характера, поскольку скоморохи издревле были связаны со смеховой культурой. Интересно его замечание, что слова «Тпрунды-тпрундай» в припеве песни «Вдова и три дочери», записанной в Сибири (из сборника А. Григорьева), являются звукоподражанием наигрыша какого-либо струнного инструмента, возможно, древнерусской домры [269, с. 164].

Несмотря на все запрещения со стороны духовных мужей, к XVI в. скоморошья деятельность становится фактически профессией, причем вполне легальной. Известный скомороховед А. А. Белкин подразделил русских скоморохов на три основные категории – описные, неписные и странствующие, поставив степень мастерства средневековых русских артистов в зависимость от владения ими движимым и недвижимым имуществом и принадлежности деревенской или городской среде: «<...> одни постоянно жили в деревне, это оседлые непрофессиональные скоморохи; другие постоянно жили в городе и, надо думать, были профессионалами; третьи – скоморохи «походные», или бродячие, странствующие, не имеющие хозяйства, безусловно профессионалы» [37, с. 110]. Скоморохи «описные» попадали в писцовые и окладные книги, потому что способны были «тянуть тягло», т. е. платить подати; многие из таких скоморохов имели собственные дома, земельные наделы и располагали какой-либо недвижимостью. Очевидно, как раз «описные» скоморохи в большинстве своем были оседлыми, занимались какими-либо ремеслами, а скоморошество промышляли в дни праздников, любительски; не исключено, что скоморошество являлось для них средством дополнительного заработка, т. к. «оседлые скоморохи в писцовых и переписных книгах в большинстве случаев названы малоимущими» [186, с. 119]. В писцовых книгах отмечены «лавка Тимохи Доморникова», «место Михалка домерщика», «поварня мыльная Ивана-домерщика» [226, с. 176, 178, 218], лавка домерника Федки Василева в Серпухове и т. п. [269, с. 151]. Но, как уже было отмечено, домерщики, вероятнее всего, были мастерами-ремесленниками, а не скоморохами.

«Неописные» – не попавшие в списки скоморохи, соответственно, не способны были платить подати. При этом они могли располагать каким-то имуществом и являться как оседлыми, так и странствующими артистами; но все же существование их было более зависимо от скоморошьего ремесла. Возможно, среди них было больше владеющих и разными «хитростями художническими», и музыкальными инструментами. Наконец, бродячие скоморохи, все имущество которых зачастую состояло только из скоморошьего инвентаря, должны были являться настоящими специалистами, т. к. «<...> необходимость зарабатывать на хлеб насущный ежедневно исключала возможность играть только на праздниках» [37, с. 115].

Именно с этой последней категорией – бродячими скоморохами, вероятно, была связана судьба домры на Руси. То обстоятельство, что домрачей не часто попадали в писцовые книги, учитывая большую распространенность домры, указывает на принадлежность значительного числа домрачей к категории бродячих скоморохов, не обремененных имуществом и зарабатывающих на хлеб исключительно артистическим ремеслом. Для «походных» скоморохов, чья деятельность не зависела от праздников, было важно развивать свое искусство, вносить в него что-то новое, поскольку «<...> их репертуар складывался уже независимо от игрищ и обрядов и приобретал самостоятельный смысл и интерес» [там же]. Странствующие скоморохи должны были быть изобретательны, чтобы в непраздничное время собирать народ «на потеху», отрывая от работы и повседневных забот; они должны были совершенствовать свое мастерство, в том числе, и в игре на музыкальных инструментах. Они же, вероятно, являлись и основными покупателями инструментов, изготовленных домерщиками и домерниками, но не ради собственной потехи (для этого можно было и смастерить что-нибудь самостоятельно), а чтобы потешать других. Важным условием для деятельности походных скоморохов была возможность «<...> устраивать представление без долгих приготовлений и в любых условиях» [37,

с. 116]. Вероятно, к одной из форм такого представления относится медвежья потеха, о которой писал протопоп Аввакум и в которой участвовали домры.

Документы свидетельствуют, что «<...> в первой половине XVII в. скоморохов, проживавших в сельской местности, практически не было» [37, с. 106], зато известно о скоморохах, которые перемещались по различным местностям ватагами, иногда по несколько десятков человек. Нередко они играли «сило» (т. е. насильно), вымогая хитростью или угрозами вознаграждение за свой труд, а иногда и совмещая свой артистический промысел с откровенным разбоем: пока одна часть скоморошьей ватаги устраивала представление, другая попросту грабила опустевшие дома и дворы. Об этом свидетельствуют челобитные и уставные грамоты XVI–XVII вв., в которых содержатся просьбы или предписания запретить скоморохам «сило» играть в той или иной местности. Случались и противоположные ситуации, когда скоморохов зазывали в дома или дворы, а затем грабили сами хозяева [186, с. 112].

В конце концов, такая ситуация к середине XVII в. привела к полному запрету скоморошеской деятельности, санкционированном на высочайшем государственном уровне. Начиная с 5 декабря 1648 г., с появлением первой «антискоморошьей» указной грамоты вступившего в том же году на престол царя Алексея Михайловича «Об исправлении нравов и уничтожении суеверий» (направленной белгородскому воеводе Тимофею Федоровичу Бутурлину), постепенно прекращаются упоминания домры в документах. В этой указной грамоте, наряду с осуждением пьянства, сквернословия, суеверий и языческих обрядов, содержатся предписания местным властям, чтобы православные христиане «скоморохов з момрами [домрами], и с гусли, и с волынками, и со всякими игры <...> в дом к себе не призывали <...> А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гуденные бесовские сосуды, и ты б те бесовские велел вынимать и, изломав те бесовские игры, велел жечь. А которые люди от того ото всего богомерскаго дела не отстанут <...> выб тех велели бить батоги» [186, с. 66–67]. В течение последующего десятилетия копии и списки с

двух основных указных грамот, 1648 и 1649 гг. (грамота тобольскому воеводе) рассылались по разным регионам России – в Курск, Дмитров, Тобольск, Шую, Кострому, Кашин и другие города. Чуть позднее, в 1652–1653 гг. появились также уставные грамоты, в которых скоморохам запрещалось играть и в кабаках (кружечных дворах), а инструменты предписывалось ломать: «<...> а бубны, и сурны, и домры, и гудки велел ломать без остатку, а хари велел жечь» [186, с. 77].

К концу XVII в. домра фактически перестает фигурировать в письменных источниках. В этом исчезновении популярнейшего инструмента, пожалуй, больше загадок, чем в его происхождении и появлении на Руси. Если скоморошеские музыкальные инструменты, как полагает большинство исследователей, были сожжены или истреблены «без остатку», что предписывалось указами, то почему все остальные инструменты, за исключением домры, продолжили свое существование? И в XVIII, и в XIX вв. встречаются гусли, гудки, лиры (рыле) и др. [199, с. 205; 226, с. 410–411]. Гусли не только не исчезли из употребления, но и в XVIII, и в XIX вв. совершенствовались музыкантами-любителями, в том числе и выходцами из духовной среды; у Фаминцына есть сведения о выпущенной в 1802 г. «Азбуке» для гуслей Максима Померанцева и «Школе игры на гусях» Федора Кушенова-Дмитревского 1808 г. [266, с. 110]. Но куда же и, главное, почему пропадает домра?

Игра на домрах не являлась монополией исключительно скоморохов, но присутствовала и в жизни других слоев общества. Достаточно вспомнить, что и первое, и последнее известное упоминание домры связаны с игрой на ней в среде духовенства. Крестьяне также играли на музыкальных инструментах: в наказной памяти приказчику Троицкого Ипатьевского монастыря начала XVII в. содержится предписание: «Да и о том же велеть сказывать, чтоб <...> в бесовские игры, в сопели и в гусли и в гудки и в домры, и во всякие игры не играли и в домех у себя не держали <...>» [186, с. 141]. Игроки на домрах встречались и в военной среде: в документах XVI в. отмечен «стрелец Елка домрачей» (Казань)

[226, с. 145], в Крестоприводной книге стрельцов г. Смоленска 1598 г. отмечены «Борис Григорьев сын, домрачей», «десятник Кузьма Григорьев сын, домрачей», «Плотников Остап Андреев сын, домрачей» [226, с. 266]. А. Олеарий описывает случай в Новгородском крае с сопровождавшими немецкое посольство стрельцами и присланным в подарок медведем: «<...> мы провели ночь, рассказывая разные веселые истории и забавляясь. В этом нам помогли двумя лютнями и игрою с медведем и стрельцы, получившие несколько чарок водки» [175, с. 23]; без сомнения, здесь речь идет о домрах.

И все же, домра была намного теснее связана с искусством скоморохов, чем другие инструменты (подтверждение – обе сохранившиеся о домре поговорки). Кроме того, ряд обстоятельств указывает на то, что домра была достаточно непростым в освоении инструментом и, возможно, требовала большего мастерства от исполнителя в сравнении с другими инструментами, поэтому любителей игры на домрах, в народе, вероятно, было совсем немного. Немаловажным здесь представляется тот факт, что струны для домры, да и сами инструменты нужно было покупать, а для собственной забавы, для потехи это мог позволить себе далеко не каждый. В обстоятельствах гонений на скоморохов представляется совершенно естественным, что мастеровое производство и продажа домр и струн постепенно сошли «на нет», поскольку спрос на них значительно упал именно в профессиональной среде, да и сама эта среда со временем перестала существовать. С угасанием скоморошеской деятельности прекращается торговля струнами – в таможенных книгах 1650–1656 гг. северного речного пути Московского государства уже не встречается домерных струн [241]. Исчезновение домры вместе с прекращением деятельности скоморохов говорит в пользу ее преимущественного функционирования именно в «профессиональной» среде «походных» (бродячих) скоморохов.

Большинство исследователей называют две основные причины исчезновения домры: 1) истребление инструментов и 2) гонения на исполнителей [267; 191; 53; 101]. В подтверждение первой причины в исследовательской

литературе часто приводится свидетельство А. Олеария о запрете инструментальной музыки на Руси, вывозе за Москву-реку и сожжении там «пяти телег» с музыкальными инструментами [175, с. 325]. Но эти сведения выглядят весьма подозрительно в силу того, что в последний раз Олеарий посетил Московию несколькими годами ранее, чем вышли «антискоморошьи» указы – в 1643 г.. В этом вопросе стоит согласиться с И. Ф. Петровской, которая считает это свидетельство легендой «неясного происхождения» [186, с. 94]. Известный скомороховед А. А. Морозов считает, что «скоморохов приструнивали, их нехитрые инструменты отбирали и, вероятно, нередко возвращали за соответствующую мзду», а «мнение, что скоморохам был нанесен такой удар, после которого они не оправились, представляется ошибочным» [159, с. 55–56].

Однако, вторая причина исчезновения домры – боязнь жестоких наказаний за игру на этом инструменте, выглядит более правдоподобной, несмотря на критику ряда исследователей. По мнению И. Ф. Петровской, гонения на скоморохов сильно преувеличены: «В трудах авторов, утверждавших этот миф, нет ни одного упоминания о действительном наказании на основании грамот 1648–1653 годов конкретного скомороха или другого народного музыканта <...>» [186, с. 81], и далее: «Отписки воевод о выполнении царского указа – скорее всего именно отписки в нынешнем понимании термина» [186, с. 86]. Между тем, карательная мера, грозящая за игру на домре – битье батогами, могла носить в некоторых случаях даже смертельный исход [168, с. 66], что, на наш взгляд, является вполне достаточным, чтобы сильно сократить число охотников играть на домре, но недостаточным для того, чтобы музыкальный инструмент совершенно прекратил существование.

Более всего удивительно исчезновение домры фактически на пороге новой эпохи в российской истории – эпохи реформ Петра I, безусловно, более светской во всех отношениях. Но в этом-то парадоксе, думается, и скрыта основная, более глубокая причина исчезновения скоморохов, а вместе с ними и домры. С осуждением скоморошеского ремесла объединенными усилиями церкви и

государства русские музыкальные инструменты, если так можно выразиться, лишаются поддержки на официальном государственном уровне. В середине XVII в. начинается процесс смены культурной ориентации русского государства, постепенная интеграция элиты общества в европейскую культурную среду.

До середины XVII в. русское общество не слишком различалось в жизненном укладе, в том числе и по части развлечений – высшие слои в этом смысле отличались от народа разве что богатством и пышностью церемоний. Скоморохи, веселые, потешники, как видно из документов, были желанными гостями не только на народных гуляньях, но и в царских палатах: «<...> и самый дворец <...> оставался в этом отношении таким же, как и весь народ, обыкновенным мирянином, привязанным к своим стародавним забавам и утехам» [84, с. 256]. Царь Михаил Федорович и царица Евдокия Лукьяновна «тешились» игрой на тех же музыкальных инструментах, что порицались священниками в качестве средства развлечения простого народа – домрами, гудками, гуслиями и т. д.. Иностранцы, отмечая склонность русских к пьянству и сквернословию, нередко замечали, что «национальные ругательства были так же обычны в хоромы высокопоставленных лиц, как и среди уличной толпы» [168, с. 59], а пьянство знатных людей, даже царских послов, носило тот же характер, что и у простого народа [168, с. 62].

С восшествием на престол Алексея Михайловича ситуация полностью меняется. На его свадьбе не звучат музыкальные инструменты, а поются духовные стихи. Вокруг молодого царя образуется «Кружок ревнителей благочестия» во главе с царским духовником Стефаном Вонифатьевым; деятелями этого кружка и были инициированы указные грамоты 1648–1649 гг., проложившие «водораздел» между музыкальной культурой Древней Руси и Нового времени на несколько десятилетий ранее петровских реформ. В лице царя-аскета Алексея Михайловича церковь впервые за несколько столетий обрела настоящую серьезную поддержку в борьбе со скоморошеством. Начиная с середины XVII в. традиционная инструментальная музыкальная культура

вытесняется прежде всего из царских палат. Взамен Потешной палате в 1651 г. в Кремле был выстроен Потешный дворец, в котором на западный манер проводились первые «маскерады», сопровождаемые игрой на европейских музыкальных инструментах. Этим новым формам, ориентированным на западноевропейскую культуру и из нее же заимствованным, соответствовал другой, более развитый музыкальный инструментарий.

Западноевропейская музыкальная культура находилась к середине XVII в. на несравнимо более высоком уровне развития. К примеру, скрипка к тому времени уже пережила времена пренебрежительного к ней отношения, отразившегося в европейских документах, литературных и фольклорных источниках XVI–XVII вв. [237, с. 100], и практически приобрела свой современный вид и конструкцию. Во второй половине XVII в., с расцветом знаменитой Кремонской школы скрипичных мастеров, с усовершенствованием конструкции инструментов и благодаря творчеству выдающихся композиторов-скрипачей, таких, как А. Корелли, Д. Витали, а позднее А. Вивальди, Д. Тартини и др., скрипка начинает стремительный взлет к вершинам музыкального Олимпа.

В новых формах искусства древнерусские музыкальные инструменты не нашли применения, а в условиях конкуренции с более развитыми западноевропейскими инструментами не получили шанса на дальнейшее полноценное развитие. По-видимому, многие музыканты-исполнители «переквалифицировались» в соответствии с духом нового времени: «Скоморох-гудец (гусельник, домрачей, волынщик, сурначей), игрок для плясок, превратился в музыканта-инструменталиста (оркестрового или солиста), меняющего гусли или домры на инструменты современного западноевропейского оркестра; в народе же преемниками его являются остановившиеся приблизительно на прежней элементарной степени развития, бродячие или оседлые народные музыканты» [268, с. 174].

Однако именно в период постепенного исчезновения упоминаний о домре появляются исторические свидетельства о другом, дотоле неизвестном русском

народном инструменте с не встречавшимся ранее названием – балалайке. Первое из них обнаружено в документе 1688 г. – «Памяти из Стрелецкого приказа в малороссийский приказ» [101, с. 67]. Трудно не сопоставить эти совпадающие по времени факты и не попытаться найти их взаимосвязь. Происхождение балалайки так же, как и происхождение домры, точно не установлено – она появляется словно из ниоткуда, и если домра имеет этимологически близких родственников среди азиатского инструментария, то балалайка не располагает такой родословной. Все это наводит на мысль о том, что ближайший родственник русской балалайки – древнерусская домра, и что балалайка явилась, в общем-то, неким ее видоизменением.

Абсолютное большинство исследователей считают, что домра постепенно, в течение десятилетий, перерождалась в балалайку, утрачивая самостоятельное значение в качестве самобытного национального русского инструмента. Прежде всего, на этой мысли настаивает первооткрыватель домры А. С. Фаминцын, который прямо называет домру «родоначальницей русской балалайки» [267, с. 365]. В классификации Фаминцына, балалайка, как и древнерусская домра – инструмент танбуровидный. Перемену названия, так же, как и «перерождение», или «видоизменение» домры, приверженцы данной версии связывают с необходимостью избежать гонений, которым подвергались домра и любители музицирования на ней. «Очевидно, русский народ, желая сохранить домру, – инструмент преданный проклятию и преследуемый, – сначала переименовал ей название, дав новое, обозначающее предмет не для серьезного занятия, а для забавы, развлечения», – считает Н. И. Привалов [200, с. 161]. Эту же мысль продолжает М. И. Имханицкий: «<...> именно после жестокого “антискоморошье” царского указа 1648 года, когда само название “домра” стало небезопасным даже произносить, скорее всего, и начал распространяться ее фольклорный вариант самодельного производства с безобидным названием “балалайка”. Ведь инструмент, любимый в народе, отразивший изменения в нормах самого музыкального мышления, не мог полностью исчезнуть, как не

исчезли после царского указа и другие русские народные инструменты» [102, с. 82].

Самым убедительным доводом в пользу данной теории служит форма ранних балалаек, каковыми принято считать балалайки XVIII столетия, корпус которых, как установлено, был сферическим. Об этом свидетельствуют многочисленные дошедшие до наших дней изображения. Сохранились также свидетельства, что на ранних балалайках звук извлекался плектром, как и, возможно, на древнерусской домре [267, с. 367; 101, с. 83]. Причиной изменения формы корпуса Фаминцын и Привалов считают облегчение выделки инструмента: народному умельцу-кустарю смастерить музыкальный инструмент незамысловатой треугольной формы было значительно проще [267, с. 389; 200, с. 161–162]. Привалов отмечает, что «овальная форма существует у балалаек, изготавливаемых мастерами, а треугольная – у балалаек примитивного собственноручного народного изготовления» [200, с. 161]. В этом случае можно говорить о том, что традиция древнерусских домерщиков не была совершенно утрачена, а наследовалась мастерами более позднего времени.

Мысль о несомненном родстве домры и балалайки была высказана еще до А. С. Фаминцына в работах М. О. Петухова [187, с. 7], З. З. Дурова [75, с. 225], П. Д. Перепелицына [184, с. 19, 23]. Сначала Петухов подчеркивал сходство русской балалайки с азиатской домброй по форме деки, но позднее предположил, что предшественником балалайки на Руси явился не азиатский прототип, а древнерусская скоморошеская домра [188, с. 277]. Действительно, киргизская и казахская домбра или думбра – инструмент, который может иметь как овальную, так и вытянутую треугольную форму корпуса [267; с. 330; 52, с. 178], причем «треугольная» разновидность весьма напоминает русскую балалайку. Фаминцын со ссылкой на И.-Г. Георги отмечает, что еще в конце XVIII в. у казанских и оренбургских татар русская балалайка называлась «tumra», что весьма созвучно названию «домра» [267, с. 329]. Следует, однако, подчеркнуть, что ни Фаминцын, ни Петухов не знали рукописных изображений древнерусской домры.

М. И. Имханицкий, сопоставляя разновидности балалаек с круглым корпусом на изображениях XVIII – первой половины XIX вв. с изображениями домр XVI–XVII вв., приходит к заключению, что «преобразование домры в балалайку явилось процессом эволюции единого грифного щипкового инструмента» [101, с. 81]. Действительно, балалайки с корпусом овальной или полукруглой формы встречаются на русских лубках (Рисунок А.13), на живописных полотнах конца XVIII в. – к примеру, на гравюре Ж.-Б. Лепренса «Русская пляска» (Рисунок А.14); множество подобных изображений приведены в работе Имханицкого [101, с. 75–81]. Однако, ранние балалайки на изображениях имеют более длинный гриф при сравнительно небольшом корпусе, иногда в 3–4 раза длиннее кузова (Рисунок А.13 и Рисунок А.14). В связи с этим, принимая в целом гипотезу о преобразовании древнерусской домры в балалайку, необходимо на наш взгляд, скорректировать ее: ранние балалайки по внешнему виду близки домрам танбуровидного типа. Очевидно, многострунные домры как инструмент преимущественно бродячих скоморохов, прекратили существование вместе с исполнителями, оказавшись нежизнеспособными в простонародной среде из-за сложности выделки и музицирования на них. Более примитивная танбуровидная разновидность домры, с меньшим количеством струн, на которой, вероятно, играли «не-скоморохи» – крестьяне, стрельцы – напротив, получила широкое распространение, но вместе с тем, и новое название. Возможно также, что значительное удлинение грифа домры произошло к концу XVII в.. Таким образом, если балалайку считать модификацией домры, то, как справедливо полагал Фаминцын, домры танбуровидного типа.

В пользу выдвинутой нами версии может говорить и факт одновременного упоминания домры и балалайки в начале XVIII в.¹⁸. Скоморошеская домра – по преимуществу лютневидная, многострунная, тогда как простонародная балалайка – представитель танбуровидных, о двух-трех струнах, подобно той домре, которая изображена на одной из миниатюр (Рисунок А.5). В этом случае многострунный

¹⁸ В документе о наказании монахов Александрово-Свирского монастыря 1719 г., рассмотренном в параграфе 1.1 настоящего исследования [с. 37].

грифный инструмент на рисунке в букваре Кариона Истомина конца XVII в. (Рисунок А.15), которое одни исследователи считают изображением бандуры [200, с. 183; 269, с. 194], а другие – ранней балалайкой [101, с. 83], следует считать скоморошеской домрой (первым эту мысль высказал Ю. В. Яковлев [298]). И хотя в народной практике встречались и четырех-, и пятиструнные балалайки, все же подобные опыты были не нормой, а исключением, результатом усовершенствования инструмента отдельными народными виртуозами [297, с. 159].

Несмотря на подавляющее большинство апологетов «перерождения» домры в балалайку, в работе К. А. Верткова была высказана противоположная точка зрения: «В конце XVII века она /домра – В. М./ полностью вышла из употребления. Ни одного экземпляра ее не сохранилось, она лишилась исполнителей и превратилась в мертвый, никому не нужный предмет» [53, с. 173]. Самым слабым звеном в цепочке доказательств версии «перерождения», по мнению Верткова, является безосновательность переименования инструмента [там же, с. 174]. В то же время Вертков не отрицает, а напротив, подтверждает факт существования балалаек с круглым или овальным корпусом, не усматривая, однако, в этом ни малейшего намека на древнерусскую домру [там же, с. 173].

Итак, на основании имеющихся данных, сегодня можно говорить о двух вариантах развития событий: 1) древнерусская домра не исчезла совсем, а продолжила существование и, постепенно видоизменяясь, переродилась в балалайку; 2) древнерусская домра во всех ее вариантах постепенно вышла из употребления, возникновение балалайки никак не связано с существованием домры. Если рассматривать балалайку как некую модификацию древнерусской домры, то можно сказать, что домра продолжила существование, т. к. именно она явилась ближайшим предшественником инструмента данного типа непосредственно в русском инструментарии. При этом, очевидно, видоизменялась только самая простая разновидность домры – танбуровидная, нескоморошеская, любительская; старинная же лютневидная многострунная скоморошеская домра

перестала существовать вместе с исполнителями на ней – бродячими скоморохами и мастерами-изготовителями – домерщиками, домерниками. Изменение названия и, в конечном счете, самой формы инструмента привело к появлению балалайки как совершенно самостоятельного русского инструмента, который прочно вошел в народный быт. Из этого следует вывод, что танбуровидный вариант домры явился непосредственным предшественником русской балалайки.

Итак, древнерусская домра появилась не позднее начала XVI в., но, вероятно, была заимствована ранее в результате монгольского влияния: возможно, в более ранних документах ее появление не отражено в силу того, что домры могли скрываться под обобщенными названиями струнных инструментов – «гудебные сосуды» или «прегудницы», «песнивицы». Первоначально домра представляла собой инструмент танбуровидного типа, близкий инструментарию восточных соседей Московского государства.

Под влиянием европейской лютни, которая могла появиться при Московском дворе во времена Софьи Палеолог, русские скоморохи стали изготавливать многострунный грифный инструмент наподобие лютни, но называли его также домрой (что согласуется с выводом Имханицкого о том, что любой грифный инструмент назывался на Руси домрой). Способствовать распространению лютни могли, с одной стороны, выписанные из-за границы придворные лютнисты, с другой – бродячие скоморохи, для которых не существовало границ. Подобно лютне, домры также стали изготавливать с большим корпусом, большим количеством струн, появились специальные мастера – домерщики, домерники. Возможно, скоморохи переняли также какие-то западные стандарты в игре на лютневидных домрах, приспособив их к русским интонациям, ритмике и мелодиям. Все-таки при всей схожести с лютнями, многострунные лютневидные домры на изображениях имеют собственное лицо – более округлый корпус, более длинный гриф.

Домра, судя по древнерусским миниатюрам и литературным источникам, применялась в ансамблевом музицировании с другими инструментами – прежде всего, гудком, рожком, бубном. Существование оркестров или ансамблей разнотесситурных домр вызывает сомнения.

Предположительно, на лютневидных домрах играли преимущественно бродячие скоморохи, так как это требовало достаточного мастерства; более простой вариант танбуровидной домры был в ходу у «любителей» – например, у крестьян или посадских людей. Именно поэтому, когда на скоморохов обрушились с гонениями, в первую очередь пострадали лютневидные домры – они постепенно прекратили существование вместе со скоморохами. В то же время танбуровидные домры, более простые в изготовлении и музицировании, продолжили существование и постепенно переродились в балалайку. Изменение названия было реакцией на репрессии по отношению к исполнителям на домре – в «антискоморошьих» указах царя Алексея Михайловича этот инструмент назван первым в ряду запрещаемых.

Следы существования старинной домры окончательно теряются в начале XVIII в.: свидетельств об использовании домры в бытовом и концертном музицировании, упоминаний о ней в документах, письменных и литературных источниках, фольклоре и произведениях художественного творчества в период с 1719 г. до последнего десятилетия XIX в. не встречается; к концу XIX в. не сохранилось ни одного экземпляра инструмента.

ГЛАВА 2.

ВОЗРОЖДЕНИЕ ДОМРЫ.

ДОМРА ДО РЕВОЛЮЦИИ (1896–1917 гг.)

2.1 Реконструкция домры

Общественный подъем России второй половины XIX в., интерес к национальным истокам в русской музыкальной культуре способствовал усовершенствованию русских народных инструментов. Реконструкция домры и создание ее оркестровых разновидностей неразрывно связаны с именами российских музыкантов В. В. Андреева и Н. П. Фомина – создателей Великорусского оркестра, однако роль каждого нуждается в пересмотре и оценке. С момента реконструкции начинается процесс возрождения инструмента в новых исторических и культурных условиях, фактически, новая история домры в России.

Возможность возрождения домры представилась в 1896 г. в лице Василия Васильевича Андреева (1861–1918), выдающегося русского музыкального деятеля конца XIX – начала XX вв. (Рисунок А.16). После усовершенствования балалайки и успехов возглавляемого им Кружка балалаечников, в 1890-е гг. Андреев вынашивает идею возрождения и усовершенствования других старинных инструментов государства Московского с целью создания оркестра национальных русских инструментов. В основе андреевской концепции возрождения – популяризация среди простого народа музицирования на народных инструментах

и сохранение с их помощью русской народной песни, которую, по глубокому убеждению Андреева, уничтожало распространение немецкой гармонике; Андреев неоднократно писал в своих статьях и интервью, что истинную русскую песню «<...> искалечила и вытеснила немецкая гармония, не имеющая минора, т. е. основы на которой построена вся наша песня» [229, с. 54]. Подлинные народные инструменты – балалайки, домры, гусли, как считал Андреев, – вернувшись к народу в усовершенствованном виде, способны были исправить ситуацию.

Замысел Андреева по созданию национального оркестра был вызван поистине высокими музыкальными и просветительскими задачами и, по сути, находился в русле основного направления в отечественном музыкальном искусстве того периода. Во второй половине XIX в. все российское общество было буквально пропитано идеями национального подъема, обращения к глубинным истокам, заботами о народном просвещении. В это время появляются различные организации, ведущие общественно-просветительскую музыкальную деятельность, наиболее значительной из которых явилось созданное в Петербурге по инициативе А. Г. Рубинштейна «Русское музыкальное общество» (РМО, 1859 г.); в последующие годы отделения РМО открылись во многих других городах России. Деятельность РМО заключалась, прежде всего, в пропаганде академической музыкальной культуры среди широких слоев населения и содействии распространению музыкального образования. В свою очередь, «Могучая кучка», объединившая ведущих русских композиторов, при активной поддержке критика В. В. Стасова, заявила о развитии в музыкальном искусстве национально-эстетических принципов. К 1860–70-м гг. относится появление первых сборников народных песен в гармонизации М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского. В оперной и симфонической музыке, развивая традиции, заложенные М. И. Глинкой, композиторы обращаются к сюжетам, основанным на событиях русской истории и фольклоре, разрабатывают народно-песенный материал.

В этом контексте идея возрождения домры выглядит вполне естественно. Но если сама идея принадлежала Андрееву, то ее реализация стала возможной благодаря привлечению талантливых единомышленников – прежде всего, профессионального композитора и аранжировщика Николая Петровича Фомина¹⁹, окончившего Петербургскую консерваторию по классу композиции и инструментовки у Н. А. Римского-Корсакова (Рисунок А.17). Фомин великолепно дополнял Андреева в тех вопросах, которые требовали профессионального музыкального образования, которого у Андреева не было. Творческому тандему Андреева и Фомина отечественная музыкальная культура непосредственно обязана возникновением такого феномена, как русский народный оркестр. Фомин сыграл важнейшую роль как в воплощении в жизнь идеи создания оркестра, так и, собственно, в возрождении домры.

Реконструкция домры явилась совершенно особым, если не уникальным случаем в мировой музыкальной практике. Сложность и уникальность воссоздания домры заключалась в двух ключевых моментах: 1) отсутствие сохранившихся образцов старинного инструмента, изображений и описаний его, в то время как другие старинные инструменты – балалайки, гусли, брелки, жалейки и др. – нуждались лишь в усовершенствовании; 2) задача одновременного его усовершенствования. По существу, помимо сведений, почерпнутых у Фаминцына и выдвинутых им же гипотез, Андрееву и Фомину опереться было не на что. Возрождение домры началось, фактически, с «идеи» давно несуществующего на практике инструмента: реконструированная домра, таким образом, явилась своеобразным продуктом романтического мировоззрения уходящего XIX в..

И все же, одной идеи было недостаточно для реконструкции домры, необходим был некий образец. В 1896 г. в руки Андреева по счастливой случайности попадает необычный инструмент, в котором Андреев и его единомышленники «увидели» древнерусскую домру (Рисунок А.19). Домру в

¹⁹ Фомин, Николай Петрович (1864–1943) – русский, советский композитор, аранжировщик, создатель (совместно с В. В. Андреевым) Великорусского оркестра. С 1929 г. доцент, с 1939 г. – профессор Ленинградской консерватории.

найденном инструменте они именно «увидели», так как с самого начала появились сомнения в том, являлся ли этот инструмент домрой. Очевидно, этими сомнениями объясняется в первую очередь то, что и сама история находки прототипа домры, и связанные с ней события с самого начала настолько обросли легендами, что отделять зерна от плевел приходится до сих пор.

Прежде всего, разнятся версии о том, когда был найден загадочный инструмент: одна часть летописцев называет 1895 г. (Ф. В. Соколов [230, с. 74], В. П. Киприянов [119, с. 9], Б. С. Трояновский [256, л. 82–83], А. С. Илюхин [94, с. 8]), а другая – 1896 г. (П. А. Оболенский [173, с. 204], Н. И. Привалов [200, с. 170], М. П. Зарайский [89, л. 4]). Однако, все они в общих чертах сходятся на следующем: трехструнный инструмент с полусферическим корпусом был найден студентом-технологом Мартыновым, участником андреевского кружка балалаечников, в глуши Вятской губернии (одна из версий – на чердаке крестьянского дома), в «полуразвалившемся» виде, и, главное: найденный инструмент – уцелевшая старинная домра. Наиболее обстоятельно эта история изложена в труде К. А. Верткова, причем дважды, но в первом случае указан 1895 г., а во втором – 1896 г. [53, с. 82, 172]. Неточности в работе Верткова были замечены и исправлены М. И. Имханицким: год находки инструмента не 1895, а 1896; инициалы участника андреевского кружка Мартынова не А. С., а С. А. и, наконец, – инструмент был найден не самим С.А. Мартыновым, а его сестрой А. А. Мартыновой [101, с. 191]. Все эти факты установлены Имханицким на основании письма С. А. Мартынова к В. В. Андрееву от 15 мая 1914 г., впервые опубликованного в журнале «Музыкальная жизнь», 1971 г. [191]. Приведем отрывок из него: «Весною 1896 года сестра моя, А. А. Мартынова, была в городе Вятке. Там, в числе других предметов чисто местного обихода и производства, ее заинтересовал струнный музыкальный инструмент своеобразного вида – его дека была круглая, а днище почти сферическое, но гораздо менее глубокое, чем у мандолины. Этот инструмент был приобретен моею сестрою у кустика крестьянина и привезен в Петербург, где и хранился у нас, как образец

любопытной балалайки, пока около середины лета того же 1896 года он не попался вам на глаза. <...> В ней Вы увидели ту домру, которая была Вам знакома по старинным лубочным картинкам и гравюрам <...>» [148, л. 1–1 об.].

Сведения из письма Мартынова подтверждаются одной из последних рукописей Андреева 1916 г.: «В 1896 году мне были любезно доставлены госпожой А. А. Мартыновой две балалайки обе с тремя струнами, приобретенные ею в Вятской губернии, в Котельническом уезде, и изготовленные крестьянами кустарями. Одна из них была с круглым кузовом и слегка усеченным дном, а другая с треугольным кузовом, такое изготовление балалаек двух видов обратило особенно мое внимание. Вряд ли можно было сомневаться, что первый вид тамбуровидного инструмента представлял собою именно домру, уцелевшую у кого-нибудь из крестьян Вятской губернии <...> и по этой уцелевшей “домре” местные крестьяне кустари и изготовляли для продажи круглые балалайки, рядом с современными треугольными, но обе с тремя струнами <...>» [17, л. 26–27].

Итак, оба участника событий, и Мартынов, и Андреев, в 1914 и 1916 годах соответственно, спустя почти 20 лет после описываемых событий, называют инструмент «образцом любопытной балалайки», «балалайкой с круглым кузовом». Андреев признает найденный инструмент балалайкой даже раньше – уже в мае 1902 г., в письме «О Великорусском оркестре» в редакцию газеты «Новое время» [53, с. 173–174]. Однако, как и почему получилось, что в 1896 г. этот инструмент был признан домрой, а в работах о великорусском оркестре и Андрееве более полувека считался «уцелевшей» домрой? Было это искренним заблуждением, как считал Вертков, предположивший, что найденный образец «был ошибочно принят за образец древнерусской домры» [53, с. 83], или сознательным намерением единомышленников и последователей Андреева?

В приведенном отрывке Андреева настораживает фраза – «вряд ли можно было сомневаться», – которая говорит о том, что сомнения по поводу найденного инструмента появились сразу. В 1890-х гг. Андреев и Фомин могли не знать о существовании различных по конструкции видов балалаек, как указывает

Имханицкий [101, с. 190]. Однако в работе Фаминцына есть сведения о том, что ранние балалайки XVIII в. имели корпус «круглого или овального очертания» [267, с. 367]. «Во всяком случае, – продолжает Андреев, – изготовление крестьянами в нашу эпоху балалаек с круглым кузовом знаменательно как неоспоримое подтверждение существования этого инструмента /домры – В. М./ среди русского народа, даже с определенным указанием на его внешний вид. Дно у круглой балалайки Вятской губернии, как я упоминал выше, было слегка усеченное, по внимательном осмотре примитивной работы инструмента для каждого станет очевидным, что кузов должен быть совершенно круглым и что дно усечено лишь ради облегчения и быстроты изготовления инструмента, который продавался не далее, как в 1896 году, крестьянами-кустарями по 30-35 копеек за штуку» [17, л. 27].

Таким образом, найденный инструмент не был старинной домрой, как утверждало абсолютное большинство биографов и летописцев Великорусского оркестра до Верткова, а был «новоделом», более того, это была балалайка, хотя и не совсем обычная. Разглядеть в этой балалайке домру Андрееву помогла гипотеза Фаминцына; «неоспоримым подтверждением» существования домры Андреев считает изготовление современных балалаек с круглым кузовом, как указание на существование некой «уцелевшей домры», по образцу которой была изготовлена вятская находка.

К сожалению, теперь не представляется возможным установить, существовала ли некая уцелевшая домра в реальности. Остается только удивляться, что ни сам Андреев, ни кто-либо из его единомышленников не отправились в Вятскую губернию на поиски сохранившихся домр ни тотчас же, ни позже. Возможно, помешали сомнения в истинности этой теории и неготовность к разочарованию, если бы не нашлось ее подтверждения; либо, напротив, Андреев и его соратники на тот момент были искренне убеждены в своей правоте и поэтому не посчитали нужным углубляться далее в данный вопрос. Но совершенно явственно ощущается, насколько велико было желание

Андреева, чтобы вятская находка оказалась той самой исчезнувшей домрой, или хотя бы копией ее.

Существует одно обстоятельство, которое указывает на огромную важность для Андреева признания вятского инструмента подлинной домрой, даже если это было не так. Почти все биографы сообщают об авторитетной экспертизе, проведенной профессором Санкт-Петербургской консерватории А. С. Фаминцыным (некоторые упоминают также участие профессора Л. А. Саккетти), на которой вятская находка была признана старинной домрой. Так, по сообщению М. П. Зарайского²⁰, Фаминцын «определил, что этот инструмент редчайший, а может быть единственный уцелевший русский народный инструмент и называется “домра”. Вывод Фаминцына подтвердил профессор консерватории Саккетти Л. А.» [89, л. 1 об.]; у Б. С. Трояновского картина опознания домры дополнена яркими эмоциональными подробностями, как если бы сам он участвовал в описываемых событиях (а этого быть не могло, т. к. Трояновский родился в 1883 г., а в оркестр Андреева попал только в 1904 г.): «Профессор долго смотрел на инструмент и наконец вскочил с кресла, руки его тряслись от волнения, он задыхался от радости: “Да ведь это же старая скоморошья домра. Этот инструмент около 200 лет тому назад исчез с лица земли, провалился, как будто его никогда и не было”. А. С. Фаминцын с искренней радостью поздравил Андреева с такой ценной находкой, которой нет ни в одном музее» [256, л. 83]; в подобном же ключе сообщает об этом событии и В. П. Киприянов²¹ [119, с. 9]. По стилю изложения с большой долей вероятности можно предположить, что так называемое «опознание» представляет собой легенду, которая ходила из уст в уста среди единомышленников и последователей Андреева. Интересно, что в приведенном выше документе 1916 г. сам Андреев ничего не пишет об опознании.

²⁰ Зарайский, Михаил Петрович – в 1911–1914 гг. администратор Великорусского оркестра им. В. В. Андреева.

²¹ Киприянов, Владимир Павлинович – участник Великорусского оркестра В. В. Андреева.

В ранней своей работе М. И. Имханицкий опровергает факт опознания домры на основании того, что вятская находка попала к Андрееву в июле 1896 г., а Фаминцын умер в июне того же года [102, с. 84]. Получается, что никакого опознания домры не было, и вся эта история была придумана с единственной целью – убедить общественность в подлинности образца старинной домры и на этом основании приступить к скорейшей реконструкции инструмента. Единственный документ, заставляющий пересмотреть эту точку зрения – воспоминания непосредственного участника событий Н. П. Фомина, который сообщает, что взялся за реконструкцию домры непосредственно после консилиума профессоров Фаминцына и Саккетти «в середине мая месяца» 1896 г. [274, л. 13]. Возникает противоречие этих данных с воспоминаниями Мартынова и Андреева о середине лета 1896 г.. Если Фомин прав, тогда версия о консилиуме становится вполне вероятной – в мае 1896 г. Фаминцын был еще жив. Но даже в случае, если консилиум состоялся, это не меняет сути дела: Фаминцын и Сакетти не могли признать в найденном инструменте уцелевшую домру в силу того, что, как писал сам Андреев, инструмент был современного изготовления. Остается только констатировать, что без проявленного в вопросе с домрой лукавства реконструкция ее могла бы не состояться в силу недостаточности оснований. Мифологизация истории находки прототипа домры для Андреева и его ближайшего окружения была оправдана высшей целью – воплощением в жизнь идеи создания национального оркестра.

И все же, мы обязаны оправдать действия Андреева с исторической точки зрения: претворение идеи домры в реальный инструмент, для создания новой оркестровой формы в русской музыкальной культуре – русского народного оркестра – было прозрением большого художника. Если бы даже древнерусской домры никогда не существовало, ее следовало бы ради этого придумать. Но Андреев, являясь убежденным апологетом фаминцынской версии перерождения, до конца жизни продолжал свято верить в то, что нашел если не древнерусскую домру, то хотя бы копию ее. Об этом говорит описание вятского инструмента из

каталога личной коллекции В. В. Андреева²², составленного им в 1915 г.: «Домра Вятской губернии, изготовляемая кустарями и в настоящее время. Название это, однако, на месте почти позабыто и инструмент по большей части называют балалайкою» [16, л. 2 об.]. Тем не менее, инструмент № 3 в каталоге описывается как балалайка с «овальной формой кузова из центральной России (великорусской губернии)» [16, л. 2], которая, в отличие от вятского инструмента, представляет собой «переходную форму от домры» [16, л. 2 об.]. При этом Андреев не уточняет, по какому принципу один инструмент со сферическим корпусом называет домрой, а другой – балалайкой.

В свою очередь, версия об уцелевшей домре имеет свои, и немалые, основания. Ведь сохранились же к концу XIX в. древние образцы гуслей различных видов, в том числе и почти вышедшие из употребления [101, с. 198–199]. Возможно, ключ к решению вопроса о происхождении прототипа домры находится там, откуда был вывезен необычный инструмент: так, К. А. Вертков отмечает преимущественное изготовление балалаек с полусферическим корпусом именно в Вятской губернии [53, с. 84]. Можно предположить, что бытование балалаек данного типа на территории Вятского края обусловлено глубокими историческими предпосылками (если вспомнить свидетельство Ибн-Фадлана X в.).

Подводя итог, можно утверждать лишь следующее: в 1896 г. Андрееву была доставлена необычная балалайка, ставшая прототипом для реконструкции домры. Одержимый идеей создания оркестра и являясь убежденным апологетом версии перерождения, Андреев не хотел и не мог отказаться от мысли, что вятская балалайка была изготовлена либо на основе уцелевшей старинной домры, либо сохранила унаследованные от нее черты. Последнее обстоятельство – воссоздание домры на основе балалайки, явилось, пожалуй, самым удивительным в истории

²² В годы Великой Отечественной войны инструменты Великорусского оркестра, включая личную коллекцию Андреева, были вывезены из блокадного Ленинграда в Москву [137, с. 296–304]. После войны обратно в Ленинград были возвращены не все инструменты, дальнейшая судьба многих из них неизвестна.

реконструкции: произошло нечто вроде «круговорота домры» в истории отечественной музыкальной культуры, как бы забавно это ни звучало.

В связи с тем, что трехструнную домру впоследствии окрестили «андреевской», необходимо заострить внимание на реальной роли Андреева в реконструкции, а вернее, на роли в ней Фомина. На протяжении всего XX в. в исторической науке был незыблем культ личности Андреева, в результате которого все достижения в области создания русского народного оркестра априори приписывались если не исключительно Андрееву, то Андрееву и соратникам. При этом реальный вклад соратников нередко принижался и, соответственно, изучался недостаточно. Между тем, в числе самых выдающихся качеств личности В. В. Андреева следует назвать его феноменальные организаторские способности, умение вдохновлять своими идеями и объединять вокруг них талантливейших людей.

Роль Фомина в создании Великорусского оркестра долгое время сводилась к эпитетам «соратник» и «ближайший сподвижник» Андреева, «талантливый аранжировщик» и т. п.; в лучшем случае, ему отводилась роль второго лица после Андреева. И только в 2000-е гг. стали появляться статьи Б. А. Тарасова²³, которые по-настоящему осветили заслуги этого выдающегося человека в создании русского народного оркестра. Без Фомина идея Андреева не получила бы того развития и масштаба, который приобрела благодаря его реформам по введению обязательного изучения нотной грамоты для членов андреевского кружка, установлению единообразия строя инструментов, созданию партитуры для русского оркестра. Правомочен также поставленный Тарасовым вопрос: «Андреев и Фомин» или «Фомин и Андреев» [244, с. 20]? Если Андреев был идейным вдохновителем всего дела и «продюсером», как сказали бы в наше время, то Фомин был непосредственным разработчиком и инженером андреевских идей. Безусловно, играло свою роль и то, что Андреев являлся публичной фигурой –

²³ Статьи Тарасова Б. А. опубликованы преимущественно в выпусках журнала «Народник» в 2002–2014 гг.

блестящим дирижером и видным общественным деятелем; деятельность Фомина проходила в тени, однако, была ничуть не менее важной.

В своих работах, затрагивая вопросы о домре, Андреев обычно пишет в следующих выражениях: «домра восстановлена мною <...>» [цит. по: 53, с. 173], «под моим наблюдением» [19], и т. п., практически нигде не вспоминая в этой связи Фомина. Такая позиция для Андреева являлась весьма характерной, но, говоря о чрезмерном андреевском тщеславии, нельзя забывать, что он, не задумываясь, жертвовал и собственным материальным благополучием, и собственной жизнью ради высоких подвижнических идеалов. Андреев, как видный общественный деятель и невероятно харизматичная личность, немедленно придавал вес любому начинанию и достижению; поэтому и ближайшее окружение Андреева принимало и поддерживало политику «культы личности», как наиболее эффективную в реализации задач возрождения русских народных инструментов. Вот почему Н. П. Привалов пишет: «Домра восстановлена была Андреевым по образцу, найденному в народном обращении в Вятской губернии в Котельничском уезде <...>» [200, с. 170]; «восстановленная г. Андреевым домра», – читаем у Н. П. Штибера [294, с. 13], «Андреев усовершенствовал домру, как и балалайку; по совету Фомина он строит целое семейство домр <...>», – у А. С. Чагадаева [288, с. 15] и т. п..

Между тем, приняв вятскую находку за образец, именно Н. П. Фомин, а не Андреев, занялся реконструкцией домры. Детали этой работы воссоздаются, в основном, из воспоминаний Фомина, до сих пор неопубликованных в полном объеме. Форма нового инструмента не вызывала сомнений – корпус должен был быть сферическим: «Были сделаны незначительные изменения в придании несколько большей емкости кузова и расположении пружин, что и придало домрам наилучшие качества, т. е. силу звука и краску тембра» [275]. Основываясь на вятском образце, количество струн решено было оставить три. С вопросом строя дело обстояло сложнее, поскольку в исторических источниках никаких сведений о строе древнерусской домры не было: «Для определения строя

инструмента, посредством постукивания о деку и кузова, не дало сколько-нибудь реальных результатов. По промеру же длины и толщины струн, можно было предположить, что строй средней струны давал ноту *la* первой октавы. Исходя из этого и считая, присущий русским народным инструментам строй в кварту, пришлось на этом и остановиться. Я изготовил чертеж инструмента и разбивку ладов и таким образом передал данные мастеру Налимову; работа началась» [274, л. 13 об.].

Квартовый строй был выбран также потому, что домра добавлялась в балалаечный ансамбль, а для балалайки-примы квартовый строй был одним из самых употребительных в народе; Фомин решил установить квартовый строй для всего семейства оркестровых балалаек, в строе которых до этого времени не было единообразия [274, л. 19]. О заключительном этапе работы над домрой Фомин пишет: «Строй я ей дал: 1 струну *re* 2-й октавы, 2-ю струну *la* – 1-й октавы и 3-ю струну *mi* – 1-й же октавы <...> мы с В. В. Андреевым решили подобрать струны, все стальные, но в результате оказалось, что 3-я струна издавала трескучий звук, и ее пришлось заменить стальной, обвитой медной канителью» [274, л. 15 об.]. В отличие от Андреева, Фомин сообщает массу технических подробностей реконструкции – не только что и по какой причине, но и каким образом было осуществлено. Это не оставляет сомнений, что фактически домру реконструировал Фомин, при участии или под наблюдением Андреева, а не наоборот.

Реконструкция домры происходила в имении В. В. Андреева – селе Марьинском Вышневолоцкого уезда Тверской губернии, где в специально оборудованной мастерской с 1890 г. трудился замечательный мастер-краснодеревщик, крестьянин Семен Иванович Налимов (1858–1916) (Рисунок А.18). О качестве работы мастерской Андреева убедительно свидетельствуют международные награды: на Парижской выставке 1900 г. инструменты мастерской получили золотую медаль, С. И. Налимову была вручена бронзовая медаль, его помощнику И. М. Муравьеву – похвальный отзыв [116,

л. 22]; на Парижской выставке 1902 г. и С.-Петербургской выставке «Музыкальный мир» 1906–1907 гг. мастерская Андреева и мастер Налимов были удостоены больших золотых медалей [120, с. 26].

Известный музыкальный критик А. В. Оссовский писал о Налимове: «Нашелся и талантливый мастер для выделки народных инструментов: крестьянин Налимов, прежде простой столяр-самоучка. <...> этот русский балалаечный Страдивариус вырабатывает теперь балалайки и домры, ценящиеся по своим превосходным музыкальным качествам и красоте отделки до 300 рублей» [176, с. 42]. Н. И. Привалов отмечал, что налимовские инструменты «в балалаечном мире представляют то же, что скрипки Страдивариуса в мире скрипачей» [200, с. 170]. Каждому инструменту домровой группы С. И. Налимов присваивал свой порядковый номер, вклеивая внутрь кузова этикетки. Отличительным признаком налимовских домр стала трехцветная эмблема сердцевидной формы, которая врезалась или наклеивалась на головку инструмента [185, с. 21].

Рассмотрим основные параметры реконструированной Фоминым домры на примере одной из самых ранних домр работы С. И. Налимова, № 18, хранящейся ныне в ВМОМК им. М. И. Глинки²⁴ (паспорт № 1293): общая длина инструмента 602 мм, мензура (расстояние от подставки до верхнего порожка) – 410 мм²⁵; наибольшая ширина корпуса – 203 мм, высота корпуса – 222 мм, глубина корпуса в центральной части – 94 мм; ширина грифа от 24 мм до 38 мм [182]. Реконструированная домра имела сферический корпус, собранный из клена и чинара, деку из резонансовой ели. Три струны строились в кварту: d2 – a1 – e1, диапазон инструмента охватывал расстояние от «ми» первой октавы до «ля» третьей октавы. Струны стальные: 1-я – 0,3 мм, 2-я – 0,4 мм, 3-я – 0,5 мм (с медной обивкой).

²⁴ Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки.

²⁵ В настоящее время средняя мензура малых домр составляет 389 мм. Встречаются инструменты с уменьшенной мензурой 385 мм.

Вслед за усовершенствованной балалайкой домра получила хроматический звукоряд посредством разбивки грифа на лады с помощью металлических порожков (для удобства игры на некоторых ладах были врезаны перламутровые вставки) (Рисунок А.20).

Способом игры на домрах было избрано звукоизвлечение с помощью медиатора (плектра), что было вдохновлено, прежде всего, предположением Фаминцына. Этому предположению немедленно присвоили статус народного способа игры: «Прием игры на домрах восстановлен древний, т. е. при помощи косточки или плектра», – пишет Н. И. Привалов [200, с. 171]; «усовершенствованная домра <...> подверглась изменениям тоже лишь качественным, а не существенным, сохранив основные народные черты, равно как и прием игры “плектором”», – сообщается в одной из брошюр [120, с. 22]. Однако, выбор этот был в большей степени обусловлен теми задачами, которые стояли перед заново воссозданной домрой.

Для осуществления идеи о национальном оркестре необходим был мелодический инструмент. Дело в том, что специфика балалайки заключена в удобстве исполнения аккордовой фактуры; поэтому балалайка использовалась в народной практике, в основном, для исполнения подвижных, задорных наигрышей и сопровождения пляски. При исполнении кантилены приемом тремоло на балалайке в оркестре аккордовая фактура поглощает мелодический голос, ввиду чего к балалайкам необходимо было добавить инструмент, способный подчеркнуть мелодию.

Таким инструментом должна была стать реконструированная домра. Поэтому для домры был выбран способ игры плектром, который позволяет исполнять одноголосные мелодии кантиленного склада приемом тремоло на одной струне, что особенно важно при исполнении протяжных и лирических русских народных песен, составивших основу репертуара Великорусского оркестра. Для этого домра получила и более развернутый звуковысотный диапазон в сравнении с балалайкой (домра малая e1–a3; балалайка-прима e1–d3).

Неслучайно первым приемом, которым попытались играть на реконструированной домре, было тремоло: «В. В. Андреев пробовал выработать тремоло и это ему отчасти удавалось» [274, л. 15 об.].

Таким образом, Фоминым было осуществлено два действия: с одной стороны, попытка реконструкции древнерусской домры, с другой – одновременное усовершенствование инструмента, наделение его качествами, которые, возможно, не были присущи древнему прототипу. В этом, по всей видимости, и заключался основной камень преткновения для оценки полученного результата. Усовершенствованная домра и конструктивно, и основным приемом игры слишком напоминала другой популярный в России плекторный инструмент – мандолину (Рисунок А.22); к тому же, прерванная исполнительская традиция игры на домре позволяла некоторым критикам (П. П. Веймарн, Д. А. Русанов, Н. П. Финдейзен и др.) считать ее, в отличие от балалайки, не подлинно народной, а искусственно созданной: «Андреев <...> вместо настоящей старинной домры, прообраза балалайки, совсем ошибочно пустил в обращение итальянский инструмент, лишь похожий на домру, то есть опять фальсификацию» [50]. Сходство со всем известной мандолиной создало дополнительные трудности для адаптации возрожденной домры в качестве национального русского инструмента.

Мнения об искусственности реконструированной домры высказывались и позднее. К. А. Вертков считал необоснованной не только версию перерождения и переименования древнерусской домры в балалайку, но и установление Андреевым квартового строя, называемого в народе «разлад», как «наименее употребительного» [53, с. 174]. Весьма убедительное опровержение этого научного обвинения дает М. И. Имханицкий [101, с. 193–196]; он же указывает, что «разладом назывался не только квартовый строй, часто встречавшийся в фольклорной практике, но и квинтовый, кварто-квинтовый <...>» [102, с. 86]. Остается только уточнить, что квартовый строй домры установлен не Андреевым, а Фоминым.

Разработкой всего семейства домр также занимался Фомин. Домры малая и альтовая (со строем на октаву ниже малой: $d1 - a - e$) были созданы в течение лета 1896 г.: после начала работы над домрой в середине мая сначала Андрееву, затем Фомину пришлось выехать на Нижегородскую выставку, где оба они задержались как минимум, до 15 августа; по возвращении в имение они «нашли малую домру законченную, а альтовую близкую к окончанию» [274, л. 15]. По готовности альтовой домры Фомин сделал чертеж басовой: «В. В. Андреев настоятельно просил меня изготовить чертеж большой (басовой) домры, понятно, чертеж я сделал и, установив размеры частей, отнес его в мастерскую, к мастеру Налимову» [274, л. 17 об.–18].

Первый концерт оркестра с введенными в его состав малой и альтовой домрами состоялся 23 ноября 1896 г. [101, с. 209]. Басовая домра, которую поначалу называли «домрой басистой»²⁶ (строй $d - A - E$), была введена в состав в 1897 г.. Следующая оркестровая разновидность – домра пикколо (строй $a2 - e2 - h1$) – появилась не ранее весны 1898 г., о чем речь пойдет ниже. В начале 1900-х были сконструированы также теноровая домра, со строем на кварту ниже альтовой ($a - e - H$) и контрабасовая домры, со строем на октаву ниже басовой ($D - A1 - E1$) [53, с. 176]. В работах о русском народном оркестре советского периода как промежуточный оркестровый вариант между малой и альтовой домрой упоминается еще меццо-сопрановая домра, которая, очевидно, появилась в советское время, со строем на кварту ниже малой: $a1 - e1 - h$ [10, с. 6].

Совокупный диапазон домровой группы в оркестре, таким образом, составил от «ми» контроктавы до «ля» третьей октавы, что давало довольно широкие возможности для оркестрового музицирования на возрожденных домрах. Нотная запись для домры малой, пикколо, альты и тенора была установлена Фоминым в скрипичном ключе: для домры пикколо – на октаву ниже

²⁶ Согласно предположению Фаминцына о существовании тесситурных разновидностей древнерусских домр. Так, в партитурах Н. П. Фомина, изданных уже в советский период, домра пикколо называется домришко, домра альтовая – домрой средней, домра басовая – домрой басистой [272].

реального звучания, для домры альт – на октаву выше звучания. Для домры тенор использовалась транспонированная запись – квартой через октаву выше реального звучания; такая запись облегчала исполнителю переход с альтовой домры на теноровую, позволяя исполнять партию без переучивания строя (подобная практика имела место в оркестрах великорусского типа). Партии домры бас и контрабас, соответственно, нотировались в басовом ключе, контрабас записывался октавой выше звучания [22, с. 8].

Завершая обзор реконструкции домры, нельзя не коснуться еще одного загадочного факта: вновь созданная домра была запатентована не в России, а в Германии мастером Ф. С. Пасербским в 1898 г. [53, с. 177]. С Пасербским Андреев сотрудничал с 1887 г. и, как подчеркивает Имханицкий, Пасербскому принадлежали «не только конструкции, но даже и сами идеи при создании ряда разновидностей оркестровых балалаек <...>» [101, с. 262]. На неоднократные предложения мастера запатентовать балалайки Андреев неизменно отвечал отказом [36, с. 61]. К. А. Вертков и А. И. Переседа считают, что Пасербский также принимал участие в реконструкции домр и разработке домрового семейства [53, с. 177; 185, с. 22]. На Пасербского как создателя оркестровых разновидностей домр указывает П. А. Оболенский [173, с. 204] и В. П. Киприянов: «Андреев заказал мастеру Пасербскому два новых инструмента: один по типу найденной домры с необходимыми улучшениями в отношении ладов, дерева и отчасти формы (более закругленный корпус), назвав эту домру малой, и второй инструмент большего размера, со струнами, настроенными октавой ниже – альтовая домра» [119, с. 9].

Однако, ни Андреев, ни Фомин нигде не вспоминают о совместной работе с Пасербским над домрой. Тем не менее, не исключено, что Пасербский, если и не принимал прямого участия в разработках разновидностей домр, то привлекался в качестве консультанта или исполнителя заказа, особенно на начальном этапе. Имея опыт построения балалаечной группы, Пасербский мог самостоятельно разработать свой образец домры на основе виденной им вятской находки, а затем

построить и все семейство домр. Но в России запатентовать домру было невозможно – патент мог оспорить Андреев, как это уже случилось с балалайками, причем дело было выиграно последним²⁷. Впоследствии Пасербский продал патент на русскую домру немецкой фирме «Циммерман».

Почему Андреев был против патентования и пробовал ли он сам запатентовать балалайки и домры? «Андреев и Налимов отказались от патентов и монопольных прав, предоставив любому желающему возможность изучать образцы и выпускать новые инструменты в любом количестве», – считает Ю. Е. Баранов [36, с. 78]. Действительно, весьма скоро в связи с домрой зазвучали имена таких замечательных мастеров, как И. А. Зюзин, П. В. Оглоблин, И. И. Галинис и другие. Но, думается, наиболее близок к истине вывод Верткова: «<...> русский народный балалаечно-домровый оркестр формировался на протяжении свыше двух десятилетий, над созданием и усовершенствованием его инструментов трудились многие музыканты и инструментальные мастера. Именно поэтому, а не в силу каких-либо филантропических соображений <...> Андреев не смог взять патента на изобретение балалаек и домр, как не смогли этого сделать В. В. Иванов, Ф. С. Пасербский, С. И. Налимов и др.» [53, с. 177]. Необходимо, конечно, добавить в этот список и Фомина, ведь патент на русскую домру мог быть оспорен им с полным правом – именно он разработал чертежи разновидностей трехструнных домр и установил для домры квартовый строй.

Итак, домра была не только реконструирована и усовершенствована, но и за короткий срок представлена в различных тесситурных вариантах. Принципиальную роль в этом сыграла гипотеза Фаминцына о происхождении балалайки из древнерусской домры, давшая основания Андрееву и Фомину в качестве прототипа для реконструкции использовать вятскую балалайку. Однако, по-настоящему важной в вопросе реконструкции стала вовсе не степень сходства домры с ее древним прототипом, а появление домры в новом качестве, в котором

²⁷ К слову, Пасербский не смирился с этим: в рекламных объявлениях своей мастерской в 1900 г. он называет себя «изобретателем усовершенствованных балалаек» [253, с. 135].

она была призвана сохранять национальную культуру в новых формах, которой, прежде всего, являлся родившийся (во многом благодаря домре) русский народный оркестр.

2.2 Домра до революции (1896–1917 гг.). Конструктивные преобразования.

Создание четырехструнной квинтовой домры Г. П. Любимова

Летом 1896 г. реконструкцией домры открылась новая глава в истории инструмента. Охарактеризовать этот период можно, как период своеобразного «первоначального накопления капитала»; завершением его принято считать 1945 г. – год создания первого оригинального Концерта для трехструнной домры с русским народным оркестром g-moll Н. П. Будашкина, который, в свою очередь, ознаменовал начало следующей эпохи – становления сольного исполнительства на домрах и академизации инструмента. Говоря же о первоначальном периоде развития реконструированной домры в России, следует разделить его на два этапа, каждый из которых имеет свои характерные особенности – назовем их условно «дореволюционный» и «постреволюционный». Дореволюционный этап (1896–1918 гг.) связан, прежде всего, с деятельностью Великорусского оркестра В. В. Андреева и оркестров андреевского типа²⁸; в это же время происходят существенные конструктивные доработки и преобразования домры, попытки усовершенствования инструмента и расширения его диапазона. Следующий, постреволюционный этап (1918–1945 гг.), отмечен началом становления исполнительства на четырехструнных квинтовых домрах, развитием домры в

²⁸ Называемых по примеру андреевского коллектива «великорусскими».

самодеятельных и профессиональных коллективах, организацией массового обучения на народных инструментах, а также серьезной борьбой между сторонниками трехструнных и четырехструнных домр.

Первый этап в развитии домры охватывает чуть более двух десятилетий непосредственно после реконструкции (1896–1918 гг.) и наиболее всеобъемлюще представлен деятельностью Великорусского оркестра В. В. Андреева. Андреевский коллектив в дореволюционный период стал центром и творческой лабораторией по выработке принципов работы, подбора репертуара, совершенствованию приемов игры и обучению исполнительству на русских народных инструментах. Деятельность Великорусского оркестра являлась настоящим эталоном для многочисленных любительских коллективов²⁹, которые стали возникать повсеместно после гастролей оркестра, причем не только в России, но и за рубежом. Целая плеяда талантливейших единомышленников Андреева одновременно развивала усовершенствованные народные инструменты сразу в нескольких направлениях: исторические научные изыскания (Н. И. Привалов), преподавательская работа на организованных Андреевым курсах, организация коллективов андреевского образца, которой занимались многие артисты Великорусского оркестра (П. П. Каркин, И. И. Волгин, П. О. Савельев, В. М. Кадлубовский и др.), издание первых самоучителей и руководств к обучению, сборников пьес и аранжировок (В. В. Андреев, В. Т. Насонов). Домра (трехструнная) на данном этапе функционировала как необходимый элемент единого организма под названием «Великорусский оркестр».

Благодаря организации Андреевым системы обучения на балалайках, а затем и на домрах в воинских частях гвардии (с 1897 г.), курсов при

²⁹ Великорусский оркестр В. В. Андреева был в дореволюционной России единственным профессиональным оркестром русских народных инструментов. Профессионализация коллектива началась в 1897 г., после введения Н. П. Фоминым обязательного изучения нотной грамоты для его членов: «<... > именно тогда некоторые участники кружка стали балалаечниками-профессионалами, и <... > могли оставить свою прежнюю работу по другой специальности» [101, с. 176].

железнодорожных училищах (в 1913 г.), летних курсов для сельских учителей (в 1915 г.), в обществе распространения игры на народных инструментах (1916 г.) – домра все более набирала популярность в широких кругах любителей, прежде всего, ансамблевого и оркестрового музицирования. Таким образом реализовывалась андреевская идея о возвращении усовершенствованных народных инструментов в народ³⁰. В газете «Слово» сообщалось, что в 1898 г. «<...> в одном только Петербурге насчитывалось уже около 20 тысяч лиц, играющих на балалайке и ее родоначальнице домре» [176, с. 41].

В 1905–1907 гг. продажи усовершенствованных инструментов в Петербурге исчислялись десятками тысяч: так, музыкальной мастерской Б. А. Маевского были проданы около 35 тысяч балалаек и домр; фирмой «Ю. Г. Циммерман» – около 20 тыс.; товариществом «Винокуров, Зюзин и Синицкий» – около 10 тыс. инструментов; мастерской П. В. Оглоблина – свыше 3 тыс. и т. д. [181, л. 2]. География распространения балалаек и домр была к этому времени огромна: 47 городов, среди которых, помимо центральной России, города Ревель, Гельсингфорс, Екатеринбург, Уфа, Киев, Харьков, Одесса, Кишинев, Владикавказ, Ашхабад, Баку. К сожалению, трудно установить, какой процент в этих продажах приходился конкретно на долю домр, но, в целом, цифры впечатляющие. В брошюре 1909 г. сообщается, что в России «<...> ежегодно продается свыше 200000 штук усовершенствованных балалаек и домр» [120, с. 15].

Цены на инструменты домровой группы были довольно демократичными: в 1915 г. они составляли от 10–15 до 60 руб. и выше, средняя цена была между 15–20 руб. [22, с. 14]. Для сравнения, 1911–1915 гг. корова стоила 59 руб., пуд говядины – 4,68 руб.; в 1913 г. в Петербурге фунт ржаного хлеба стоил 3 коп., пуд гречневой крупы – 151,5 коп., сажень дров – 1304 коп. [213]. В рекламном

³⁰ Как отмечало издание «Театр и искусство» в статье «К вопросу о солдатском театре», «солдат – тот же крестьянин, оторванный на 4–5 лет от своей деревни и опять в нее возвращающийся, потому проводник всякой новой мысли, нового слова в деревне. Являясь “представителем городской цивилизации”, он вносит новую струю в быт старого села <...>» [254. с. 8].

объявлении мастерской Ф. С. Пасербского за 1899 г. цена домр малых – от 10 до 35 руб., альтовых – от 15 до 50 руб. [253, с. 135]; цена на удешевленный граммофон в 1900 г. составляла 45 руб. [254, с. 8].

В 1896 г., с самого создания Великорусского оркестра³¹, т. е. с момента введения в кружок балалаечников малой и альтовой домр, появляется двое первых исполнителей-домристов. Согласно Имханицкому, это С. А. Мартынов на малой домре (или домре-дискант, как ее поначалу называли) и П. П. Каркин на домре альтовой [101, с. 208]. Вполне логично предположить, что первым исполнителем на малой домре был С. А. Мартынов – человек, передавший в руки Андреева прототип инструмента. Летописцы Великорусского оркестра называют Мартынова «участником андреевского Кружка», а К. А. Вертков называет Мартынова в числе участников концерта оркестра 11 января 1897 г. [53, с. 175]. Однако, в списках членов оркестра, хранящихся в РГАЛИ, фамилия Мартынов вообще не встречается ни до, ни после 1896 г. [232]. Сам Мартынов не сообщает о том, играл ли он на домре, но в своем письме утверждает, что видел начало работы над реконструкцией в мастерской Андреева в селе Марьинском [148, л. 1 об.].

У Фомина мы находим совсем другие сведения – первым исполнителем на домре стал Дмитрий Михайлович Пыжев (Пыжов), дальний родственник Андреева, приехавший погостить к нему в период реконструкции домры: «В. В. Андреев показал новую домру Пыжову, который очень заинтересовался этим инструментом и оказался очень способным и музыкальным. Он целые дни возился с домрой и выработал хорошее, ровное тремоло. Пробыв несколько дней, Пыжов уехал к своей матери, в имение Матеево, сообщив, что он окончательно решил переехать в Петербург и принять участие в кружке В. В. Андреева исполнителем на малой домре» [274, л. 16]. Д. М. Пыжов числится в документах

³¹В 1896 году в состав вновь созданного Андреевым Великорусского оркестра вошли, помимо домр малой и альтовой, усовершенствованные гусли крыловидные. Собственно, с введением этих инструментов кружок балалаечников получил название «Великорусский оркестр», великорусскими все эти инструменты назывались по этнографическому признаку [53, с. 176].

оркестра как исполнитель на домре малой только начиная с 1898 г. [232, л. 5]; однако, в списке 1895 г. он отмечен как исполнитель на балалайке пикколо [232, л. 10]. Если имело быть последнее обстоятельство, то оно могло способствовать быстрому переходу Пыжова на малую домру, как инструмент, близкий балалайке пикколо по тесситуре и строю (d2–a1–e1 на домре малой и e2–a1–e1 на балалайке пикколо соответственно).

Имя первого исполнителя на домре альт сомнений не вызывает – это Петр Петрович Каркин, участник андреевского кружка с 1894 г., играл поначалу на альтовой балалайке [141, л. 17]. Первым исполнителем на басовой домре стал Сергей Лукич Попов. О знакомстве с С. Л. Поповым и обстоятельствах его прихода в оркестр пишет Фомин [274, л. 21]. С. Л. Попов прослужил в оркестре с 1897 г. вплоть до своей смерти в 1920 г. [232, л. 11]. Таким образом, первыми исполнителями на домрах стали: вероятно, Д. М. Пыжев (домра малая) и абсолютно точно – П. П. Каркин (домра альтовая) и С. Л. Попов (домра басовая).

В 1898 г. в Великорусском оркестре насчитывается уже несколько домристов. Имханицкий, основываясь на фотографии 1898 г., называет в составе оркестра пять домристов: домры малые – Д. М. Пыжев и А. Б. Каменский, домры альт – Горский (без инициалов) и П. П. Каркин, домра бас – С. Л. Попов [101, с. 230]. Но по сведениям Е. И. Максимова, домристов в Великорусском оркестре в 1898 г. было шесть: 1) Чороков Николай Викторович – домра пикколо, 2) Пыжев Дмитрий Михайлович – домра малая, 3) Кажинский (инициалы не установлены) – домра малая, 4) Горский Станислав Юманович – домра альтовая, 5) Каркин Петр Петрович – домра альтовая, 6) Попов Сергей Лукич – домра басовая [147, с. 28]. Расхождения в списках снова возникают по части исполнителей на домре малой: Каменский или Кажинский? В документах 1898 г. фамилия Каменский приведена без инициалов, у Имханицкого указаны инициалы «А. Б.». Автору данной работы удалось обнаружить единственного участника оркестра с фамилией Каменский, инициалы которого А. Б. – это Александр Богданович Каменский; однако, он не мог быть одним из первых домристов, т. к. родился 7 августа 1885 г., в

Великорусский оркестр Андреева поступил только в августе 1909 г. и являлся исполнителем на балалайке приме [110; 141, л. 97 об.]. Фамилия Кажинский в списках оркестра 1898 г., хранящихся в РГАЛИ, не встречается [232]. Практически ничего не удалось узнать также о Горском.

Ситуация с исполнителем на домре пикколо также весьма запутана. У Максимова указан Чороков Николай Викторович. На фотографии оркестра 1898 г. запечатлены двое братьев Чороковых, игравших в оркестре на тот момент – Николай Викторович и Виктор Викторович, но у обоих в руках балалайки пикколо [228, л. 10] (Рисунок А.25). Это подтверждается списком артистов на обороте фотографии, в которой напротив фамилии Н. В. Чорокова значится «балалайка пикколо» [228, л. 10 об.]. В очерке Н. П. Штибера 1898 г., посвященном 10-летию андреевского коллектива, перечислены входящие на тот момент в состав оркестра разновидности домр – домра малая, названная «домришко», домра средняя (альт) и домра басистая (басовая); домры пикколо у Штибера нет [294, с. 14]. Следовательно, домра пикколо появилась в оркестре позже, во всяком случае, после юбилейного концерта, который проходил 3 апреля (22 марта) 1898 г., и мы не можем согласиться с утверждением некоторых специалистов, что к десятилетнему юбилею оркестра в 1898 г. в группу домр вошли пикколо, малая, альт и бас [101, с. 211]. Таким образом, к апрелю 1898 г. в Великорусском оркестре было всего пять домристов и три оркестровые разновидности домры: 1) Д. М. Пыжев – домра малая; 2) Каменский (или Кажинский?), без инициалов – домра малая; 3) П. П. Каркин – домра альт; 4) С. Ю. Горский – домра альт; 5) С. Л. Попов – домра бас.

Обращает на себя внимание тот факт, что в составе 1898 г. из 22 человек насчитывается всего пять домристов. Кроме единственного гусяра, все остальные исполнители – балалаечники. Такое численное преимущество балалаечной группы можно было бы объяснить введением домр в оркестр по мере создания инструментов. Но численное преобладание балалаек наблюдается и в последующие годы. В руководстве В. Т. Насонова 1913 г. [167, с. 12] предложен

вариант малого (любительского или семейного) состава оркестра из великорусских инструментов, в котором из 14-ти исполнителей на 2 домры малые приходится 3 балалайки примы, всего инструментов балалаечной группы – 9, домровой – 5; подобные же пропорции сохраняются и в других количественных составах: так, в полном составе из 30-ти инструментов оркестра максимальное количество домр малых – 4, тогда как балалаек прим – 6. В руководстве Андреева (1915) выделены четыре вида великорусских оркестров по числу исполнителей. В малом составе домры предлагается использовать «по желанию (*ad lib*)» [22, с. 4], фактически, малый состав представляет собой балалаечный квинтет. В среднем составе на группу из 10-ти балалаек приходится группа из 7-ми домр, в полном – на 6–8 балалаек прим всего 3 малых домры и домра пикколо; в увеличенном составе только балалаек прим рекомендуется «от 8–16 и более», тогда как вся домровая группа насчитывает лишь 15 инструментов, при этом контрабасовая и теноровая домры названы добавочными инструментами, без которых «возможно обойтись» даже в большом составе оркестра [22, с. 5–6].

Домра, безусловно, задумывалась как инструмент мелодический и, как отмечает Имханицкий, «именно домровая группа и явилась основой для передачи мелодических линий и их полифонического сплетения» [102, с. 82]. Однако приведенные выше цифры свидетельствуют о том, что домровой группе не сразу была поручена ведущая, основная солирующая функция в оркестре. Неверно также было бы считать, как пишет Максимов, что численный перевес балалаечной группы в Великорусском оркестре вызван «преобладанием аккомпанирующей фактуры», которую «можно проследить не только на основании анализа партитур и приведенного нами количественного соотношения, но и на основании сохранившихся записей Великорусского оркестра (они относятся к более позднему периоду)» [147, с. 28]. Напротив, в ранних партитурах для великорусского оркестра хорошо прослеживается, что домры малая и альтовая используются в качестве дублеров партий балалаечной группы – домры малые дублируют верхний голос балалаек прим, альтовые – присоединяются к

балалайкам секундам и альтам [27; 165]. Таким образом, балалаечная группа исполняла всю оркестровую фактуру – и тему, и подголоски, и аккомпанемент так же, как это было до появления домры, в Кружке балалаечников, а домра использовалась поначалу лишь для усиления мелодического голоса или подголоска в оркестре. Великорусский оркестр в первые годы своего существования оставался, прежде всего, балалаечным оркестром.

В ранних партитурах для великорусских составов функция домр в оркестре – вспомогательная, а не самостоятельная. В подобном качестве домры представлены в одном из первых сборников для великорусского оркестра В. Т. Насонова – аранжировках песен «Всю да я Вселенную проехал», «По улице мостовой» (Рисунок А.39, Рисунок А.40), «Сизенький голубчик» и др.. Большинство ранних обработок имеет простую двухчастную или вариационную форму, развитие чаще всего строится на основе тембрового контраста домровой и балалаечной групп, с применением принципа повторности. Партия альтовой домры нередко представляет собой подголосок к партии домры малой; несложные вариации, выписанные домрам, при повторах исполняются балалайками. Но уже в этом раннем издании автор аранжировок, В. Т. Насонов, отмечает отличительные звуковые качества домр, которые, «благодаря своему тембру и присущей им певучести, не только внесли новый колорит в составе балалаек, но и дали возможность усилить мелодию, которая до сих пор лежала исключительно на балалайке “прима” и, отчасти, “пикколо”» [165, с. 1]. Певучесть, достигаемая при игре приемом тремоло, выступает на первый план и определяет характер функционирования возрожденной домры на раннем этапе ее развития.

С течением времени домрам начинают поручать солирующие партии в оркестре. В издании 1900-х гг. аранжировки романса Глинки «Не искушай» [65] домровая группа ведет тему, в средней части партии малой и альтовой домр с пометкой *solo* звучат под аккомпанемент балалаечной группы (Рисунок А.41). В подвижных произведениях – в основном, обработках русских плясовых – в домровых партиях встречается только намек на виртуозность. В обработке

П. П. Каркина хороводной русской песни «Во лузях» домровая группа почти все время солирует: в начале на пианиссимо медленно начинает тему в сопровождении басовых и контрабасовых балалаек; в Allegretto средней части – соло домры-пикколо; в заключительной части Allegro тема звучит у басовых домр. В развитии ранних обработок часто применяются приемы динамического и темпового контраста. В целом, можно отметить, что ранние аранжировки для народных инструментов довольно просты по форме и содержанию, однако сделаны с большим музыкальным вкусом и изобретательностью, знанием выразительных возможностей инструментов на соответствующем этапе их развития и целесообразностью их применения с художественной точки зрения.

На реставрированных записях с пластинок Великоорусского оркестра можно слышать, как домры ведут протяжные мелодии русских песен. На ранних записях 1899 г. тембр домр практически неразличим в общем звучании оркестра, но при прослушивании записей более позднего периода (1911 г.) можно различить мягкое домровое тремоло как в нижнем, так и в верхнем регистре. Особенно выделяется тембр низких инструментов – густой, насыщенный «бархатный» тон. В аранжировке протяжной русской народной песни «Вспомни, вспомни, моя любезная» тему песни начинают альтовые, теноровые и басовые домры; затем подключаются верхние голоса. Малые домры звучат динамически слабее низких инструментов, но, несмотря на высокий регистр, не менее мягко. Запись этой песни поражает красотой и мастерством голосоведения – порой начинает казаться, что она исполняется хором а capella. В записи плясовой в обработке В. В. Андреева «Светит месяц» виртуозная вариация шестнадцатыми исполнена малыми домрами матовым, «теплым» звуком, без подзвона, характерного для других струнных щипковых инструментов, например, мандолины.

О мелодическом характере звучания домры в андреевском оркестре вспоминают также очевидцы: «Посетители его³² концертов восхищались <...>

³² Имеются в виду концерты Великоорусского оркестра Андреева, «его домр» здесь – андреевских домр.

певучестью его домр» [89, л. 2]. По свидетельству знатока Великорусского оркестра П. Ф. Покромовича³³, «в андреевском составе тремолирование, а это основной прием игры на народных инструментах, было доведено до высшей степени совершенства. <...> Слушатель не слышал шуршания медиаторов – из-под медиаторов лилась чистая, благородная по своему звучанию кантилена» [цит. по: 36, с. 120].

Эта особая мягкость звучания домр, к сожалению, имела и обратную сторону: деки ранних домр имели небольшую площадь, что позволяло инструментам сохранять теплый, камерный тембр, но не давало возможности получить звука большой силы и контрастных динамических градаций. Поэтому много позже, в 1950–60-е гг., необыкновенная мягкость звучания, присущая домрам Великорусского оркестра, была утрачена в связи с конструктивными изменениями, которых потребовало время – необходимостью играть в больших концертных залах, становлением домры в качестве солирующего инструмента. Именно слабовзвучность самых первых трехструнных домр стала причиной конструктивных преобразований, которые велись уже в первые десятилетия после реконструкции домры и в наибольшей степени коснулись домр малых и альтовых.

Ценные сведения о преобразованиях, происходивших с домрами (преимущественно работы Налимова) на первоначальном этапе, оставил А. С. Илюхин [95]. Чтобы получить более полную картину, дополним их сведениями, полученными автором данной работы из ВМОМК им. М. И. Глинки и у мастера-реставратора налимовской малой домры № 113 (1913 г.) В. В. Конвего (Рисунок А.21). В качестве примера Илюхин берет рассмотренный уже выше инструмент Налимова № 18, 1898 г. (Рисунок А.20). Согласно паспорту ВМОМК им. М. И. Глинки, мензура его составляет 410 мм [182]. Мензура малой домры № 113 (1913 г.) составляет 380 мм. В руководстве Андреева 1915 г. мензура малой

³³ Покромович, Петр Фомич – музыкант-исполнитель на балалайке, в 1945–1953 гг. участник Русского народного хора Всесоюзного радиокомитета. Фонд П. Ф. Покромовича в РГАЛИ (№ 2609) содержит собранные им материалы об оркестрах русских народных инструментов и деятелях народно-инструментального искусства.

домры указана $8 \frac{3}{4}$ вершков (около 385 мм³⁴) [22, с. 2]; на инструментах 1915 г. мензура малых домр составляет 388,9 мм, что на 21,1 мм короче первоначальной [95, л. 16]. Дека домры № 18 имела размер 236 мм х 203 мм [95, л. 17]; размеры деки малой домры № 113 (1913 г.) значительно увеличиваются до 247 мм х 232 мм; в 1914–1916 гг. размеры деки малых домр составляют 250 мм х 233,4 мм [95, л. 17]. Глубина кузова первых инструментов составляла всего 94 мм; к 1930-м гг. она достигает 106 мм [95, л. 18]. Изменения претерпевал и гриф, который поначалу был плоским, почти как у балалаек, но с течением времени приобрел конусообразную форму и был значительно утолщен, с 22 мм (у второго лада) в 1898 г. до 26 мм в 1915 г. [95, л. 19]. Только один показатель для малой домры оставался практически неизменным – это ширина накладки грифа, которая обычно составляла от 24 мм в самом узком месте.

Подобные же преобразования происходили и с оркестровыми разновидностями домр. Мензура налимовских альтовых домр увеличилась с 494 мм в 1904 г. до 500 мм в 1915 г.; произошло существенное увеличение площади деки – с 300 мм х 280 мм в 1904 г. до 322,3 мм х 294,5 мм в 1915 г.; глубина кузова увеличилась со 116 мм до 122 мм. Басовые домры претерпели лишь незначительные изменения. Меньшими размерами отличались первоначально и инструменты других мастеров – так, Ф. С. Пасербский в 1904 г. выпускал домры альт с мензурой 470 мм, мензура домр пикколо была меньше налимовской на 15,8 мм [95, л. 15–19].

Нетрудно заметить, что конструктивные изменения в наиболее значительной степени коснулись размеров деки и корпуса домр, т. е. шли по пути увеличения площади звучащей поверхности и объема резонаторного ящика, что направлено, в первую очередь, на расширение динамических характеристик звука и его продолжительности. Как отмечал Илюхин относительно малых домр, «увеличение площади деки существенно улучшило и архитектуру инструмента и его акустические качества» [95, с. 17]. Работа по совершенствованию домр

³⁴ Вершок – мера длины в русской метрологической системе, прибл. 4,4 см [201, с. 333].

велась и другими мастерами. Из письма Андреева мастеру И. А. Зюзину: «Ваши изыскания и вдумчивая работа по выработке формы пружин для сводов на верхних деках балалаек и домр дали настолько выдающиеся результаты в смысле звучности инструментов, что вызвали подражание и других мастеров» [20, с. 155]. Еще одна отличительная черта ранних домр – врезанный прямо в деку (врезной) панцирь; впоследствии панцирь все чаще стал делаться навесным.

Не последнюю роль в поисках оптимальных конструктивных решений сыграли первые эксперименты по применению домр и балалаек в симфоническом оркестре. В 1903 г. петербургский дирижер А. Л. Горелов совместно с В. В. Андреевым попытался ввести балалайки и домры в «Скерцо» Четвертой симфонии П. И. Чайковского. Идея эта родилась из приема игры пиццикато, на применении которого построена значительная часть «Скерцо», и который для балалаек является основным способом звукоизвлечения³⁵. Исполнение «Скерцо» с балалайками и домрами в составе симфонического оркестра состоялось 18 января 1904 г.. Рецензии на это выступление были фактически единодушны: газеты отмечали слабую звучность балалаек (подразумевалось, и домр) в сравнении со смычковыми – «симфонический оркестр подавлял балалайки», «прибавление балалаек до такой степени мало изменяет окраску звука, что никто и не заметил бы ее без предварительного оповещения» [цит. по: 252, с. 31], «пиццикато скрипок совершенно заглушили пиццикато балалаек» [214, с. 132] и т. д.. То, что в исполнении участвовали не только балалайки, но и домры, вспоминает великий балетный реформатор М. М. Фокин, который в 1904–1907 гг. играл на домре в андреевском коллективе: «Мы исполняли в Четвертой симфонии [Чайковского]

³⁵ Первое публичное исполнение «Скерцо» с балалайками и домрами, запланированное на 23 ноября 1903 г., при исполнении в концерте всей симфонии, было запрещено братом композитора, А. И. Чайковским, который усмотрел в этом эксперименте искажение авторского замысла. На самом деле, Горелов и Андреев готовили слушателям сюрприз, о котором ничего не сообщили родственникам Петра Ильича [252, с. 28–29]. Но Андреев не отказался от идеи и спустя несколько дней собрал домрово-балалаечный состав для исполнения «Скерцо» у себя на квартире, пригласив известных музыкантов, которые признали исполнение замечательным [252, с. 32].

скерцо *pizzicato* под управлением самого Артура Никиша. Какое волнение, какое наслаждение мы пережили в тот вечер!» [270, с. 144].

В 1905 г. Н. А. Римский-Корсаков ввел партии домр и балалаек в сцену «Свадебного поезда Февронии» оперы «Сказание о невидимом граде Китеже», снабдив их ремаркой: «Слышны бубенчики и наигрыши домр» [209, с. 216]. Однако этот опыт был, по признанию самого композитора, неудачным, т. к. домры и балалайки попросту «утонули» в плотном звучании симфонического оркестра: «В “Китеже” участвовали двадцать шесть человек исполнителей на балалайках и домрах, и звучность их самих по себе была бы достаточна, если бы оркестровка театрального оркестра, играющего вместе с ними одновременно, была иная, да и все музыкальное сложение (фактура) было бы иное. Тут-то я и ошибся в расчетах и в этом смысле применил балалайки и домры неудачно» [208, с. 176].

Опыт Римского-Корсакова, несмотря на неудачу³⁶, весьма показателен с точки зрения применения домр и балалаек. Композитора интересовала, в первую очередь, возможность введения в звучание симфонического оркестра характерного национального тембрового колорита. Фольклорная линия стала главным направлением развития профессиональной музыки для народного оркестра и народных инструментов в XX в.; композиторы, в основном, слышали в звучании домр и балалаек только национальный колорит, но не самостоятельный с музыкальной точки зрения тембр, способный выражать независимую композиторскую мысль.

Но если опыты введения народных инструментов в симфонический состав оказались неудовлетворительными, то первое сочинение крупного композитора для Великорусского оркестра – «Русская фантазия» А. К. Глазунова (1906 г.) – стало настоящей вехой в истории народного оркестра [64]. В этом произведении впервые применены принципы симфонического развития материала для русского

³⁶ Партитура этой оперы из Полного собрания сочинений Римского-Корсакова издана с партиями балалаек и домр [209].

народного оркестра: Глазунов следует традициям «Камаринской» М. И. Глинки, разрабатывая две разнохарактерные русские темы в форме двойных вариаций. Глазунов мастерски раскрыл выразительные возможности домры как лирического инструмента. Главную партию былинного, распевного характера (*Andante mosso*) начинают альтовые и теноровые домры, к ним присоединятся первые и вторые малые, а затем басовые (Рисунок А.42). Во второй теме, по характеру плясовой, солирует балалаечная группа.

Составить впечатление о звучании домр в Великорусском оркестре довольно сложно – в печати преобладают отзывы, которые характеризуют игру и звучание оркестра в целом, например: «Много мы слышали балалаечных оркестров, но ни один из них не достиг такого совершенства, как оркестр В. В. Андреева. Он один постиг тайну русского инструмента, и только он способен извлечь из трех металлических струн ту гармонию звуков, которая ласкает слух и трогает душу». (Петербургская газета, 11 декабря 1913 г., № 940; подп. А. Дн-ов.) [229, с. 156–157]; «Гусли звончатые, балалайки, домра и жалейки, сойдясь в оркестр В. В. Андреева, решительно собираются затмить большие оркестры. Они уже давно перешагнули через простую русскую песню, которой начали, и прельщают нас чудным исполнением творений композиторов. В последнем концерте великорусским оркестром превосходно проведен изящный, нежный «Verceuse» Кюи и повторен так же, как и сменившее его молитвенное «В церкви» Чайковского» (Новое время, 12 янв. 1916 г., № 14312) [229, с. 181].

Оркестр Андреева был действительно целостным явлением, «новым элементом в музыке», по определению А. Г. Рубинштейна [101, с. 171]. Из воспоминаний А. С. Чагадаева: «В руках Андреева оркестр представлял собой единое целое; казалось, звук исходит из одного громадного инструмента» [288, с. 18]. «Посетители его концертов восхищались оригинальным свойственным только русскому народному оркестру – тембром и тоном», – пишет М. П. Зарайский [89, л. 2]. «Поражал прежде всего особый колорит звучания ансамбля в целом, – вспоминает П. Ф. Покромович. – Это было какое-то свое

особенное, самобытное, чарующее по своей красоте звучание, которое не похоже ни на что, что мы привыкли слышать в других областях музыки. Благородство и чистота звука, абсолютная стройность звучания всего ансамбля, тончайшие нюансы, раскрывающие наилучшим образом содержание исполняемого произведения» [36, с. 119]. Очевидно, слияние групп домр и балалаек в андреевском оркестре с применением принципа дублировки создавало тот самый неповторимый колорит, который А. М. Веприк определяет как «собственно-смешанные тембры, то есть явления, при которых унисонные соединения двух или трех инструментов приводят к образованию нового тембрового качества. Эти новые отличительные тембровые признаки и свойства, образующиеся в результате своеобразной взаимосвязи составных тембров, перекрывают индивидуально-тембровые особенности каждого инструмента в отдельности» [51, с. 161].

И все же встречаются некоторые более детальные рецензии на выступления Великоорусского оркестра, которые позволяют составить представление о звучании домр и восприятии его современниками. «Звучность иногда заставляет вспоминать об обыкновенном струнном квартете, – пишет «Новое время», (6 января 1904 г., № 10000), – В особенности хорошо выходит пиччикато басов и выделяется звучность домр альтового типа» [229, с. 94–95]. То же «Новое время», 27 февраля 1907 г., № 11122: «Вибрирующий тон наших национальных инструментов сообщает особую прелесть Великоорусскому оркестру <...> Мне понравилась исполненная на bis песня индийского гостя из оперы «Садко». Чисто восточной негой звучали наши домры и дрожащая мелодия томно переливались, как струйки фонтана, по всему оркестру» [229, с. 110]. «Вибрирующий тон», «дрожащая мелодия» – в этих эпитетах речь идет, конечно, о приеме игры «тремоло», который на домре с самого начала задумывался как основной и который, безусловно, придавал ту самую «особую прелесть» звучанию оркестра в целом.

В рецензиях немецких газет о гастролях Великоорусского оркестра отмечается: «<...> домры отлично поддерживают мелодию своими полными, закругленными басовыми нотами» («Новая гамбургская газета», 2 декабря 1908 г.) [207, л. 5]; «Трудно выразить словами красоту этих звуков, разнообразие оттенков. Иногда домры гудят точно орган...» (Оркестр балалаечников // «Гамбургский листок для иностранцев», 3 декабря 1908 г.) [207, л. 6]. Из газеты «Жизнь Волыни», 11 ноября 1912 г.: «Принято думать, что струнные инструменты симфонических оркестров дают самые тончайшие нюансы. Г. /господин – В. М./ Андреев поколебал этот взгляд: его усовершенствованная домра дает такое воздушное пианиссимо, которому нет равного. На этой эластической динамичности своих балалаек г. Андреев и творит чудеса в области звука. Его домры, альты, тенора и контрабаса благодаря указанной особенности звучат так же могуче, как соответствующие партии симфонических оркестров» [цит. по: 36, с. 136]. Нетрудно заметить, что большинство хвалебных отзывов относятся к «низким» домрам – альтовым и басовым. Подтверждение тому находим и в воспоминаниях П. А. Оболенского: «С годами, все больше совершенствуясь в своем деле, Андреев довел звук альтовых и басовых домр до могучего виолончельного тембра, что поражало даже таких выдающихся дирижеров, как Никиш, Мук, и других» [173, с. 204].

Внутри оркестра домры весьма успешно функционировали, что действительно, позволило домровой группе со временем занять место ведущей мелодической группы оркестра. Но в качестве солирующего инструмента путь домры на концертную эстраду был долгим и трудным, и далеко не столь блестящим, в отличие от балалайки. Как в России, так и за рубежом домра поначалу находилась в тени своих знаменитых родственников – балалайки и мандолины, и воспринималась едва ли не в качестве разновидности то ли первой, то ли второй. Virtuозные возможности балалайки были продемонстрированы на концертной эстраде яркими солистами – в конце XIX в. В. В. Андреевым, в начале XX в. Б. С. Трояновским, А. Д. Доброхотовым и др.. Virtuозные возможности

домры на дореволюционном этапе не были очевидны, оригинального репертуара не существовало, использование инструмента было ограничено применением в оркестре, а форма, звучание и все характерные приемы игры были практически идентичными с мандолиной.

Конкурировать с мандолиной для домры было гораздо сложнее, чем с балалайкой. Мандолина была завезена в Россию итальянцами во второй половине XVIII в. [138, с. 20], и к концу XIX в. стала чрезвычайно популярна в любительских музыкальных кругах, представляя гораздо больший интерес для исполнительства, нежели только что возрожденная домра. В России последней четверти XIX в. оркестры мандолин и гитар получили широкое распространение: в одном только Петербурге насчитывалось несколько кружков мандолинистов и гитаристов – под управлением Джинислао Париса, И. Ф. Деккер-Шенка, Е. П. Жуковского, В. И. Степанова. Оплот мандолинистов в Москве был еще более мощным: с 1890-х гг. в первопрестольной существовало Общество мандолинистов и гитаристов, которое в 1904 г. начало издавать свой журнал, поддерживало связи с подобными же кружками в европейских странах. О количестве мандолинистов-любителей в московском обществе можно судить по следующему отрывку из заметки по случаю его 10-летия (1908): «И вот перед нами оркестр... Где же гитаристы? Наконец мы рассмотрели трех человек с гитарами, сиротливо приютившихся за густой стеной мандолинистов» [161, с. 13].

Мандолина успешно использовалась как сольный инструмент, и в этом качестве трехструнной домре было чрезвычайно трудно «тягаться» с ней на первоначальном этапе. Для мандолины существовала обширная литература – от многочисленных самоучителей по нотной и цифровой системам до сборников пьес. Кроме того, строй мандолины, одинаковый со скрипичным (e₂–a₁–d₁–g), позволял перекладывать и литературу для смычковых инструментов. За рубежом после гастролей андреевского оркестра писали: «Домра, которая за исключением своего строя (re, la, mi) и своих не двойных струн, была бы несколько похожа, со стороны исполнения, на мандолину, по-моему, не может сравниться с нашим

инструментом, допускающим несравненно более связанное (ровное, сплошное) тремоло, благодаря двойным струнам» [34, с. 16]. На родине критика была более сурова. Московский оппонент Андреева, гитарист и дирижер В. А. Русанов писал в 1911 г., когда Великорусский оркестр находился в зените своей славы: «<...> что такое например все его /Андреева – В. М./ фантастические домры как не имитация мандолины?» [214, с. 131].

Действительно, внешнее сходство домры с мандолиной подталкивало к сравнению не в пользу домры, т. к. своеобразно компрометировало домру как «подделку» под «оригинал». Самые первые трехструнные домры, действительно, были похожи на мандолину формой корпуса, более вытянутой, нежели впоследствии, когда форма корпуса становится ближе к круглой. Корпус мандолины так же, как и домры, собирается из деревянных клепок, четыре парных металлических струны натянуты через подставку на гриф. Оба инструмента принадлежат классу лютневых; одинаков и способ звукоизвлечения плектром, и приемы игры. Однако мандолина представляет собой в большей степени модификацию лютни с короткой шейкой, тогда как реконструированную домру следует отнести все-таки к танбуровидным, или лютням с длинной шейкой. К тому же, звучание парных струн мандолины дает совершенно иной эффект, чем звучание одиночных струн домры.

Главным же недостатком трехструнной домры в сравнении с мандолиной стал небольшой диапазон инструмента, что выявилось в первое же десятилетие концертной практики. Ситуацию усугубляло отсутствие оригинального репертуара, написанного специально для трехструнной домры, ввиду чего необходимо было обращаться к переложениям. По-видимому, уже на этом, начальном этапе, домристы почувствовали несоответствие между выразительными возможностями домры и ее диапазоном. Идея о добавлении еще одной струны, по сути, лежала на поверхности.

Две первые попытки расширить диапазон домры были предприняты почти одновременно, в 1908 г.. К сожалению, очень мало известно о самой первой из

них – она состояла в добавлении четвертой струны без изменения квартового строя инструмента и была осуществлена в любительском оркестре великорусского типа «Боян». По воспоминаниям руководителя этого оркестра, Дмитрия Ивановича Минаева, выступление с четырехструнными квартовыми домрами состоялось в марте 1908 г.. Присутствовавший на концерте Андреев был поражен, в особенности, исполнением увертюры к опере «Руслан и Людмила». На вопрос, каким образом был достигнут такой замечательный художественный результат, состоялся следующий диалог Минаева с Андреевым: «Посмотрите на этот инструмент. – Домра как домра. – Видите четыре струны? – Как четыре? Их должно быть три! – Четвертая струна облегчила нам исполнение увертюры. Состав становится как бы больше <...>» [158, л. 3]. К сожалению, Минаев не сообщает, были ли его четырехструнные домры специально сконструированы или же музыканты-любители просто приделали четвертую (нижнюю) струну к имеющимся трем струнам домры малой (получилось «си» малой октавы): d₂–a₁–e₁–h. В том, что строй был именно квартовым, нет никаких сомнений, т. к. позднее, в 1931 г., в красноречиво озаглавленной статье «Трехструнка обречена на вымирание», Минаев дает следующий рецепт ее спасения: «Достаточно на квартовых трехструнках ввести четвертую струну, настроенную в кварту (ре-ля-ми-си)» [157, с. 21].

Между тем, Андреев ухватился за мысль о расширении диапазона домры: в 1912–1913 гг. в его мастерской в селе Марьинском С. И. Налимовым были сконструированы как минимум пять четырехструнных домр квартового строя – две альтовые, две малые и одна басовая [181, л. 1]. Как утверждал Андреев, «общий вид, размер кузова и, главное, – строй квинтами – все осталось неизменным. К 3-ей струне прибавлена кварта вниз, т. е. 4-я струна без основного изменения строя» [19]. К сожалению, квартовые четырехструнки не закрепились в концертной практике, однако изготавливались отдельными мастерами еще во второй половине XX в.. На таком инструменте играл известный домрист

В. А. Яковлев (1930–2008 гг.). У автора данной работы имелась четырехструнная квартовая домра работы мастера А. В. Ивлечева, 1971 г..

Намного более успешной оказалась вторая попытка расширения диапазона домры. В том же 1908 г. Григорий Павлович Любимов (1882–1934)³⁷, дирижер великорусского оркестра в Москве, совместно с мастером Сергеем Федоровичем Буровым, учеником известного гитарного мастера И. Я. Краснощекова, сконструировал четырехструнную квинтовую домру, диапазон и квинтовый строй которой соответствовали скрипичному: e2–a1–d1–g (Рисунок А.23). В период 1908–1918 гг. Любимов с Буровым создали семейство квинтовых домр: домру альт, домру тенор и домру бас, в 1918 г. домру контрабас и домру пикколо [147, с. 116–117]. На личности Любимова необходимо заострить внимание.

Григорий Павлович Любимов (настоящее имя – Модест Николаевич Караулов) родился в 1882 г. в Петербурге, в семье дворянина, члена революционного общества «Народная воля» (Рисунок А.29). В 1889 г. семья вынуждена была переехать в Псков, где Модест впервые побывал на концерте балалаечников под управлением В. В. Андреева, что способствовало его увлечению игрой на народных струнных инструментах – будучи гимназистом, он организовал балалаечный ансамбль из своих сверстников [41, с. 17].

Осенью 1902 г. М. Н. Караулов поступил в Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества в класс контрабаса С. А. Кусевицкого. В училище он учился с 1902 по 1904 гг.: первая запись о стипендиате класса контрабаса Модесте Караулове сделана в 1902 г. [178, с. 55], последняя относится к 1904–1905 учебному году: «Караулов 1 полугодие» [180, с. 10], далее в списках учеников сообщается: «Караулов Модест, выб. /выбыл – В. М./ со 2 полуг.» [180, с. 46], т. е., в 1905 г. он уже не учился. Таким образом, необходимо скорректировать даты учебы Любимова – не 1901–1905 гг. [101, с. 224], а 1902–1904 гг.. Трудно сказать, делал ли Модест Караулов успехи в

³⁷ В энциклопедии «Эстрада России. XX век» указаны неверные даты жизни Г. П. Любимова: 1881–1839 гг. [295, с. 384].

классе контрабаса, т. к. в ежегодных отчетных концертах училища он принимал участие не как контрабасист, а в составе хора [179, с. 91], «бас Караулов» даже указан в списке учеников, специально занимающихся пением [178, с. 135]. Позднее, в личном листке, хранящемся в архиве Московской государственной консерватории, Любимов пишет, что в 1901–1906 гг. учился в классе специальной теории [140, л. 2], однако никаких подтверждений тому не обнаружено [178–180], а в отчетах за 1901–1902 гг. имя студента Караулова вообще не фигурирует [177].

Училище Модест Караулов не закончил по причине того, что примерно в эти же годы началась его активная революционная деятельность: с 1904 г. он вступил в РСДРП большевиков [140, л. 3], участвовал в Московском восстании 1905 г., вел агитаторскую работу в Замоскворецком районе и подпольную работу в Бабьегородской типографии по изготовлению поддельных паспортов и документов [239, л. 1 об.]. В арсенале революционера Караулова – побег из тюрьмы и сибирской ссылки. После побега из ссылки Модест Караулов появился в Москве под именем Григория Павловича Любимова и был приглашен дирижером в оркестр андреевского типа, принадлежавший меценату С. И. Гучкову. Имханицкий пишет, что произошло это в 1906 г. [101, с. 225]. Однако, сам Любимов в характеристике сообщает, что в 1906 г. был в Ростове-на-Дону (очевидно, сразу после побега), в 1907 г. – в Казани, а в Москве появился только в 1908 г. [140, л. 3].

Момент, когда Любимов увлекся домрой, остается неясным. Так, Е. А. Бортник считает, что играть на домре Караулов начал еще до тюрьмы и ссылки – в годы, когда работал слесарем и столяром, параллельно занимаясь музыкально-просветительской работой в легальных рабочих кружках [41, с. 17]. Действительно, в личном листке Любимов указывает, что в 1900–1904 гг. руководил оркестром народных инструментов в Реальном училище Александрова [140, л. 2 об.]. Имханицкий считает, что уже в 1907–1908 гг. Любимов пытался исполнять на домре пьесы скрипичного репертуара [101, с. 225], не приводя, однако, документальных подтверждений. Возможно, увлечение домрой

произошло позже, в 1908 г., когда Любимов стал дирижером гучковского оркестра в Москве.

В четырехструнных домрах Любимова–Бурова проблема диапазона решена не просто добавлением еще одной струны, как у Д. И. Минаева, а введением квинтового строя, что сделало домру идентичной по строю и диапазону скрипке и мандолине. Любимов пошел путем, совершенно противоположным Андрееву и Фомину, которые видели самобытность и национальную принадлежность домры, прежде всего, в отличии строя русской домры от строя мандолины. Кроме того, Андреев придавал огромное значение простоте усовершенствованных им инструментов в изучении: «Возьмем для примера скрипку: для того, чтобы выучиться извлекать у нее только сносный тон, требуется не менее двух лет упражнений, в то время как на домре или балалайке, чтобы овладеть техникой игры, достаточно двух месяцев» [15, л. 2].

Впервые о появлении четырехструнной квинтовой домры сообщается в статье «Домрачеи» в газете «Утро России», 1916, № 7653 [76]. Статья посвящена концерту в Политехническом музее Москвы, в котором выступал квартет четырехструнных домр Г. П. Любимова, исполнивший русские песни в обработках А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова, А. Т. Гречанинова и других, как самостоятельно, так и с певцами О. В. Ковалевой и А. Л. Доливо-Саботницким. Между прочим, сообщается: «Один из достойных работников на музыкальной “ниве народной”, г. Любимов, на недавнем всероссийском съезде деятелей народного театра вскрыв истинную природу балалаечного баловства, вместе с тем нашел желательным организацию народных оркестров, но только из инструментов “художественно дееспособных” <...> Добавка четвертой струны и введение квинтового строя увеличили и расширили музыкальные возможности для этих инструментов в их совокупности» [76]. Таким образом, Любимов сразу же противопоставил домры своей конструкции андреевским балалайкам и домрам.

Ответ Андреева последовал незамедлительно, в газете «Вечерние известия» от 5 марта 1916 г.. Признавая в целом допустимость прибавления четвертой струны к домре, Андреев остается непоколебим в одном: домра должна иметь квартный строй. В квартном строе Андреев видит самобытность и почвенность домры как русского народного инструмента, утверждая, что квартный строй создан «самим народом», а изменение его «<...> изменяет самую природу и характерные черты национальности этого инструмента; прежде всего потому, что изменение строя на квинту неминуемо требует значительного укорочения грифа или рукоятки, что в корне должно изменить качество звука, присущего этому инструменту <...>» [19]. Эксперименты со строем, по убеждению Андреева, нецелесообразны, «ибо существует другой щипковый инструмент с четырьмя струнами со строем на квинту, с грифом более коротким, чем у домры, <...> это – итальянская мандолина <...>» [там же].

Поставив во главу угла вопрос строя, Андрей, тем самым, сразу делает свою позицию невероятно уязвимой: строй старинной домры никому не был известен, а квартный строй был установлен Н. П. Фоминым. Поэтому, называя квартный строй в качестве основного национального признака трехструнной домры, Андреев исходит из ложных посылок. На самом деле главным аргументом против любимовской домры является не изменение «народного» квартного строя домры на «инородный» квинтовый, а изменение качества звучания трехструнной домры. Именно в звуковых качествах реконструированной домры заключалась самобытность и подлинная ценность ее как музыкального инструмента, именно своим уникальным тембром и звучанием домра отличалась от мандолины и ей подобных. В свою очередь, звуковые характеристики инструмента – динамические, тембровые – во многом обусловлены его конструктивными особенностями, разработанными, в данном случае, под квартный строй. Поэтому четырехструнная квартная домра, по мнению Андреева, «остается вполне самобытной», т. к. «природа самого инструмента не подвергалась никаким существенным изменениям за исключением самого незначительного, почти

незаметного укорочения грифа, что нисколько не влияет на характерное качество звука инструмента, только ему одному присущего <...>» [19].

Однако уникальный тембр, о котором Андреев как заклинание твердит «только ей одной присущий», домра получила в результате реконструкции. Чем же тогда подтверждаются ее национальные черты, ее подлинная «народность»? Инструмент вызывается к жизни исполнителем и, как верно замечает И. В. Мациевский, «рассматривая проблему существования традиции инструментализма – одну из кардинальных для науки о народной музыке, важно помнить о неразрывном единстве всех составляющих конгломерата: музыка, инструмент, исполнитель» [153, с. 159]. Несмотря на то, что исполнительская традиция игры на домре была прервана почти на два столетия, народно-песенный репертуар, составлявший основу Великорусского оркестра Андреева, закрепил за фактически новым инструментом домрой его русскую национальность. В то же время в сознании слушателя тембр домры прочно связался с тембрами инструментов, взятых непосредственно из народной среды и имеющих прочную связь с фольклором – балалайкой и гусями. Домра словно заново «обросла» национальными признаками в Великорусском оркестре и других оркестрах андреевского образца за те двадцать лет, что прошли со времени ее реконструкции до написания Андреевым рассматриваемой статьи (1896–1916). Вот почему к 1916 г. у Андреева уже были немалые основания считать признаки, присущие реконструированной домре, национальными чертами. И, хотя усовершенствованная домра в России так и не была ассимилирована сельской фольклорной традицией, она стала инструментом городской любительской музыкальной культуры – прежде всего, того ее пласта, который основан на любви к русской народной песне.

В свою очередь, даже самое незначительное изменение конструкции инструмента обязательно сказывается на его звуковых характеристиках. Так, только «от величины мензуры при идентичной настройке и высоте струн над грифом инструмента напрямую зависят: сила продольного натяжения струн; сила

давления струн на подставку; амплитуда колебаний струн; усилия для прижима струн к грифу; громкость звучания инструмента; полутоновые/межладовые расстояния на грифе инструмента» [33]. Все эти показатели и соотношения их с размерами инструмента, деки, материалом и толщиной струн и т. д., влияют на качество звука. Сравнение конструктивных особенностей и зависящих от них акустических показателей обоих видов домры являются темой для отдельного исследования, которое, к сожалению, до сих пор не проводилось.

Любимов не ставил вопрос о национальной идентичности домры в прямую зависимость от строя, как его предшественники, и сходство четырехструнной домры с мандолиной его нисколько не смущало. Причина заключалась, очевидно, в том, что Любимов, в отличие от Андреева, действовал уже в иной исторической реальности, в которой домра, благодаря успешной деятельности Андреева и его единомышленников, утвердила свое право на существование. Поэтому Любимову не пришлось, как Андрееву, доказывать правомочность возрождения старинного инструмента – фокус внимания к тому времени был уже смещен на область возможностей имеющегося инструмента. Гораздо бóльшую актуальность приобретал вопрос ограниченности репертуара, который, благодаря введению квинтового строя на домре, можно было расширить путем заимствования из литературы для смычковых инструментов.

Е. А. Бортник в своей работе объясняет причину создания четырехструнной квинтовой домры стремлением к тому, «чтобы исполнителям на этом инструменте оказался доступным богатый мир классической музыки» [41, с. 18]. Имханицкий дополняет: «Как справедливо полагал Г. П. Любимов, исполнение на струнных щипковых инструментах шедевров скрипичной музыки – без существенных звуковысотных искажений – будет иметь особенно важное значение для приобщения широких слоев населения к высоким творениям музыкально-классического наследия» [101, с. 225]. Но, с другой стороны, Андреева тоже нельзя было упрекнуть в отсутствии подобных стремлений – переложения классических произведений (Р. Шумана, М. И. Глинки, Ж. Бизе и

др.) входили в репертуар Великорусского оркестра почти с самого его возникновения, а проблемы диапазона решались за счет грамотной инструментовки.

Несколько по-иному оценивает действия создателя квинтовой домры А. С. Илюхин³⁸ – сторонник трехструнной андреевской домры и непримиримый оппонент Любимова на протяжении всей своей жизни. По мнению Илюхина, заняв пост дирижера оркестра андреевского типа в Москве, Любимов сразу же столкнулся с трудностями в подборе репертуара. Великорусский оркестр Андреева практически не издавал своих партитур; выпущенные сборники, в большинстве своем рассчитанные на небольшие любительские составы, содержали облегченные версии исполнявшихся в концертах произведений. В андреевском коллективе работали грамотные аранжировщики с консерваторским образованием: Н. П. Фомин, В. Т. Насонов, Ф. А. Ниман, но Любимов не располагал таковыми, а самому ему не хватало соответствующей квалификации. Поэтому Любимов решил пойти по наиболее простому пути, установив на домре четыре струны и скрипичный квинтовый строй: «Он думал, – пишет Илюхин, – что такое приближение домр по их строю и диапазону к смычковым инструментам, позволит ему без затраты усилий, без надлежащей подготовки и специальных знаний пользоваться в работе партитурами струнного /смычкового/ квартета и даже симфонического оркестра. Это было дилетантским решением вопроса <...>» [93, л. 1]. Тем не менее, путь, который избрал Любимов, вовсе не был прост. Иначе как объяснить то обстоятельство, что между созданием в 1908 г. первой квинтовой «четырёхструнки» и ее появлением на концертной эстраде прошло несколько лет?

Здесь мы подошли к интереснейшему вопросу о начале исполнительства на квинтовых домрах. В руководимом Любимовым гучковском оркестре андреевского образца, скорее всего, квинтовые домры не использовались,

³⁸ Илюхин, Александр Сергеевич (1900–1972) – исполнитель на балалайке, заслуженный деятель искусств России, основатель кафедры и факультета народных инструментов ГМПИ им. Гнесиных (ныне – РАМ им. Гнесиных).

несмотря на то, что Илюхин называл в качестве причины их создания решение вопроса с репертуаром именно этого коллектива. Любопытный факт сообщает Е. И. Максимов: на хранящейся у него фотографии гучковского оркестра 1911 г. присутствуют «16 исполнителей, не считая Г. П. Любимова, играющих на балалайках и трехструнных домрах (четырёхструнных домр в составе нет)» [147, с. 130]. Однако тот же Максимов утверждает: «В 1909 году, а к тому времени в Москве было организовано Общество любителей игры на народных инструментах, четырёхструнная домра вошла в обиход» [147, с. 115]. Если это верно, то, как уже справедливо отмечено Б. А. Тарасовым, о Любимове и его домре должны быть упоминания в журналах «Музыка гитариста» и «Аккорд», издаваемых при непосредственном участии членов этого Общества с 1907 до середины 1914 гг. [242, с. 22]. В них подробно освещаются все события, связанные с деятельностью Общества и сведения обо всех сколько-нибудь заметных исполнителях на народных инструментах в Москве – к примеру, о балалаечнике-виртуозе А. Д. Доброхотове, мандолинисте Э. Ф. Амурри, домристе Э. Прэдель и многих других. Но Любимов, как и другие исполнители, «в обиход» которых якобы вошла квинтовая домра, ни разу не упоминается на страницах этого издания [160, 3]. Таким образом, можно утверждать, что в период 1908–1914 гг. квинтовые домры в концертной жизни Москвы не участвовали: в это время, очевидно, происходили поиски оптимальных решений конструкции и формирование их ансамблевых разновидностей.

Участник квартета Любимова, Н. Н. Кудрявцев (домра бас), называет годом создания квинтовой «четырёхструнки» 1908 [133, с. 49]. В документе, обнаруженном автором данной работы, другой участник квартета, С. Н. Тэш (домра альт), относит начало работы над созданием квинтовой разновидности к 1909 г.³⁹, а изготовление мастером С. Ф. Буровым первого экземпляра четырёхструнной домры примы – только к 1911 г. [260, л. 1]. Любимов и сам

³⁹ С. Н. Тэш называет усовершенствование домры Любимовым реконструкцией, что, на наш взгляд, является неверным, т. к. Любимов с Буровым создают свой вариант домры на основе уже реконструированной трехструнной домры.

признавался, что «добиться желательных результатов» при создании домры ему совместно с мастером С. Ф. Буровым «удалось после целого ряда неудач» [143, с. 104]. Ближе к истине представляется все-таки 1911 г.: по сообщению С. Н. Тэш, в 1911 г. Любимовым были организованы первые оркестры четырехструнных домр – «в детском приюте на Остоженке в Бутиковском переулке и в Замоскворечье на Житной улице в детском клубе “Детский уголок”» [260, л. 1]. Если верить этому сообщению, то начало исполнительства на четырехструнных домрах следует отнести к 1911 году, когда были созданы первые детские оркестры.

Первое же сообщение в прессе о квинтовых домрах появляется только в начале 1916 г. [76]; оно же является первым сообщением о квартете домр под руководством Любимова. В статье «Домрачей» (1916) сообщается о выступлениях квартета на Всероссийском съезде деятелей народного театра, который проходил в декабре 1915 – январе 1916 гг. в Москве, и «в целом ряде концертов для народа» [76]. Сведения непосредственных участников квартета о годе его создания различаются: Н. Н. Кудрявцев называет 1913 г. [133, с. 49]; С. Н. Тэш – 1914 г. [260, л. 1]. Очевидно, данные разночтения вызваны тем, что участники коллектива писали об этом много лет спустя. Дата 1914 г. в документе С. Н. Тэш подкрепляется сообщением о присвоении Г. П. Любимову звания Заслуженного артиста Республики в 1924 г., приуроченном к 10-летию юбилею квартета [там же]. Но Е. А. Бортник, в свою очередь, указывает, что Любимов получил звание Заслуженного артиста только в 1925 г., а датой создания квартета считает 1915 г. [41, с. 18]. Позднее, в статье, посвященной гастролям любимовского квартета за рубежом в 1921 г., датой создания коллектива назван 1912 г. [265, л. 1]. В связи с указанными разночтениями точную дату создания квартета установить невозможно, но к периоду его формирования можно отнести целый ряд лет с 1912 по 1915 гг..

В состав квартета четырехструнных домр вошли: Григорий Павлович Любимов (домра прима), Сергей Николаевич Тэш (домра альт), Сергей

Евгеньевич Таль (домра тенор), Николай Николаевич Кудрявцев (домра бас). Как сообщает Н. Н. Кудрявцев, все они были участниками «руководимого им /Любимовым – В. М./ балалаечно-домрового оркестра» (очевидно, имеется в виду гучковский оркестр). В 1916 г. в состав ансамбля вошли певцы Ольга Васильевна Ковалева и Анатолий Леонидович Доливо-Саботницкий, с которыми квартет выступал постоянно.

В 1917 г. Любимов получил разрешение на организацию мастерской в Малом Левшинском переулке при «Убежище для слепых воинов – жертв империалистической войны», в которой началось изготовление четырехструнных домр под руководством С. Ф. Бурова. В 1918 г. были созданы домра контрабасовая и пикколо, что позволило Любимову организовать первый в истории домровый оркестр. Основная деятельность Любимова относится, таким образом, уже к следующему, советскому этапу, который будет рассмотрен в следующей главе.

Таким образом, за первые два десятилетия после реконструкции домра из дублирующего балалайки инструмента превратилась в ведущий мелодический инструмент Великоорусского оркестра; основу домровой группы составили пикколо, малая, альтовая и басовая домры. Наиболее ценными музыкальными достоинствами возрожденной домры стала ее певучесть, достигаемая приемом игры тремоло и красота тембра, неоднократно отмечаемая современниками и прессой, сохранившаяся в записях с пластинок Великоорусского оркестра. Звучание возрожденной трехструнной домры было самобытно и, несмотря на критику оппонентов, весьма отличалось от звучания мандолины. Домра стала восприниматься как неотъемлемая часть Великоорусского оркестра.

Репертуар, исполняемый на домрах в андреевском коллективе и оркестрах великорусского типа, совершенствовался от простых по форме аранжировок народных мелодий до классических произведений. Благодаря изданию нотных сборников для различных составов великорусских оркестров, налаживанию

мастерового производства и обучения игре на домрах инструмент набирал все большую популярность в кругах любителей оркестрового музицирования.

Конструктивные преобразования трехструнных домр на дореволюционном этапе, с одной стороны, велись с целью расширения динамических и тесситурных возможностей инструмента, с другой – были направлены на расширение его диапазона. Создание четырехструнной квинтовой разновидности Г. П. Любимова решило проблему диапазона, но самобытность и оригинальность тембра, присущая трехструнной квартовой домре, в результате была утрачена.

2.3 Первые солисты на трехструнных домрах, их репертуар и характеристика исполнительства

О первых солистах на трехструнных домрах известно очень мало. Данное обстоятельство является не только следствием недостаточного интереса исследователей к рассматриваемому периоду, но, прежде всего, тем, что на протяжении первых лет после реконструкции домра функционировала преимущественно в качестве оркестрового инструмента и редко выдвигалась на первый план. В программах и афишах первых концертов, в которых выступал оркестр Андреева, мы не находим имен солистов-домристов. Исполнители, обратившие внимание публики на домру и выдвинувшие ее в качестве солирующего инструмента, появились далеко не сразу.

Ни в русских, ни в иностранных рецензиях на выступления андреевского коллектива на протяжении всего дореволюционного периода не встречается

восторженных отзывов об игре на домре какого-либо виртуоза. Это вновь указывает на то, что домра при реконструкции задумывалась и рассматривалась исключительно как инструмент оркестра. Необходимо учитывать, что и в русской, и в иностранной прессе почти весь дореволюционный период Великорусский оркестр чаще всего называли «оркестром балалаечников», «хором балалаечников», «балалаечной армией», «балалаечниками г. /господина/ Андреева», «Grand-Russien des Balalaïkistes» в парижских афишах 1907 г., «Balalaïka Orchestra» в американских афишах 1911 г. и т. п..

Совсем по другому принципу, для сравнения, происходило становление балалайки. Сначала виртуоз-балалаечник Андреев усовершенствовал ее для сольного исполнительства, а уж затем ему пришла в голову мысль о создании балалаечного ансамбля. Балалайка начала свой путь как сольный инструмент, и через ансамбль (кружок балалаечников) пришла в оркестр; домра же – совершенно наоборот. Особенно часто восторженные отзывы прессы 1900-х гг. адресуются блестящим виртуозам-балалаечникам Б. С. Трояновскому, А. Н. Зарубину, А. Д. Доброхотову; блистают и солисты на гусях – дуэт гусяров В. Д. Данилов и А. А. Гартман, солист на звончатых гусях О. У. Смоленский. На первоначальном этапе сольные выступления домристов, по-видимому, не производили впечатляющего эффекта на публику. В одной из иностранных рецензий о дуэте домр скромно говорится – «заслужил много одобрений», в то время как о выступавшем в том же концерте Б. С. Трояновском пишут – «вызывал шумные рукоплескания» [34, с. 16]. По-настоящему блестящих солистов, подобных балалаечникам Трояновскому или гусяру Смоленскому, на домре в Великорусском оркестре Андреева не было.

Попытки сольного исполнительства на домре появились уже в первое десятилетие после ее реконструкции. Самое раннее указание на солирующую домру находим в программе концерта Великорусского оркестра под упр. В. В. Андреева 9 ноября 1907 г.: «Серенада Ф. Абта (домра соло, в 1-й раз)», исполнитель не указан [203, л. 21]. В афише-программе Концерта членов-

сотрудников великорусского оркестра В. В. Андреева, под управлением В. М. Кадлубовского, 19 февраля 1900 г. в Пскове значится: «Колыбельная песня» из оперы «Жоселен» Б. Годара, в скобках указано – «домра соло» [204, л. 2], без имени исполнителя. Это наводит на мысль, что в обоих случаях классического выхода солиста на авансцену перед оркестром не было, а имело место быть проведение темы в оркестре солирующей домрой (или домрами). В общепринятой концертной практике на афишах и в программах принято указывать имена солистов (в большинстве рассматриваемых афиш имена солистов на других инструментах указаны). Скорее всего, указание «домра соло» в этих программах – не что иное, как пояснение, предназначенное для публики в целях ознакомления со звучанием того инструмента в оркестре, который исполнял в произведении солирующую партию. Ведь домра, в отличие от балалайки, была совершенно забытым инструментом и нуждалась в особом представлении.

Впервые имена солистов-домристов встречаются в программе концерта в пользу Евангелического полевого лазарета оркестра любителей игры на русских народных инструментах под упр. В. Т. Насонова 5 февраля 1905 г., в зале училища Св. Петра: «“Meditation sur le premier prelude de S. Bach” Ш. Гуно, домры solo исп. Е. Г. Оливер и П. П. Каркин, арфа К. К. Фейт» [202, л. 46]. Вероятно, это сочинение исполнялось дуэтом домр с аккомпанирующей арфой, а не с оркестром; если П. П. Каркин играл на альтовой или теноровой домре, то Е. Г. Оливер, возможно, играла на малой (Е. Г. Оливер на титульном листе программки указана как г-жа).

Имена солистов-домристов начинают появляться в печати тем чаще, чем больше появляется любительских коллективов из великорусских инструментов, организованных сотрудниками оркестра Андреева или окончившими курсы обучения любителями. Причем домристы предпочитают выступать в ансамблях – дуэтах, трио, квартетах. В программе концерта Великорусского оркестра любителей под упр. В. Т. Насонова 18 марта 1909 г. указано: «Элегия (дуэт домр), М. И. Глинка» [202, л. 66 об.]. В программе концерта в пользу инвалидов

(20 марта 1911 г., Мариинский театр), соединенного хора балалаечников под упр. заведующего народной музыкой в войсках В. В. Андреева заявлена «Колыбельная песня» А. Т. Гречанинова на стихи М. Ю. Лермонтова, в которой соло на домрах исполняли «Л.-Гв. Егерского полка музыкант рядов. звания Николай Биллер и Гвардейского экипажа унтер-офицер Александр Лемстрем» [202, л. 158 об.]. 23 октября того же года в Красноярске в концерте Великорусского оркестра под упр. В. Е. Авксентьева в первом отделении трио на домрах в составе А. Артемьева, П. З. Розалиева и И. Плотникова исполнили «“Scerzino” Vojtech Sístek’a⁴⁰» [202, л. 119]; во втором отделении того же концерта разбойничью песню «Есть на Волге утес» исполнил квартет на домрах: Г. Авксентьев, А. Артемьев, П. Розалиев и Н. Шапиро [там же]. 30 декабря 1911 г. в Красноярске квартет на домрах в составе Авксентьева, Артемьева, Мосина и Медникова выступает с обработкой русской песни «То не ветер ветку клонит» [202, л. 122].

В программе концерта великорусского оркестра под упр. В. Т. Насонова 3 апреля 1907 года (зал училища Св. Петра, С.-Петербург) впервые встречается указание на солирующую басовую домру: «solo на бас-домре исп. С. Лукич» [202, л. 59 об., 60]. Данное указание встречается дважды: в первом отделении в «Фантазии» на мотивы из оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки (аранжировка В. Т. Насонова), во втором – «Andante cantabile» Э. И. Кёлера (известного флейтиста и мандолиниста) [202, л. 59 об.–60]. Вероятно, в первом случае басовая домра исполняла соло в оркестре, тогда как во втором отделении тот же исполнитель выходил с сольным номером. 22 июля 1917 г. в Театре Графско-Дибунского Пожарного общества исполнялось «Shanson a boire» из балета «Фиаметта» Л. Минкуса, соло на домре альт исполнил И. М. Синицын [202, л. 148]⁴¹.

Из рассмотренных примеров можно сделать вывод, что в репертуаре первых солистов-домристов четко прослеживаются две основные тенденции. Первая – это

⁴⁰ Vojtěch Šístek – чешский композитор, эмигрировавший в Сербию.

⁴¹ Это произведение, по-видимому, пользовалось особой популярностью у публики: в 1908 г. вышла грампластинка с исполнением «Соло» из балета «Фиаметта» известным виолончелистом А. В. Вержбиловичем (1849–1911) с аккомпанирующей арфой. URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=16650 (дата обращения 19.11.2016)

опора на переложения, в основном, западноевропейской музыки. В плане выбора сольного репертуара домра ассоциировалась, прежде всего, с мандолиной, и многие из этих переложений успешно исполнялись мандолинистами. Вторая тенденция заключалась в предпочтении домристами произведений лирического характера. В этом смысле «Колыбельная»⁴² и «Песнь Флориана» Б. Годара, «Серенада» Ф. Абта, «Shanson a boire» и «Meditation sur le premier prelude de S. Bach» Ш. Гуно, обработки русских распевных песен вполне отражают характер использования домры не только в оркестре, но и в качестве сольного инструмента. В подобных произведениях домра могла продемонстрировать свое главное качество на первоначальном этапе – певучесть. Кроме того, в концертных программах первых двух десятилетий XX в. отмечено преобладание ансамблевых форм исполнительства на домрах.

Как ни странно, яркий солист на домре появился в дореволюционное время в Москве. Сведения о московском домристе Э. Прэдель (Предль), обнаруженные Б. А. Тарасовым, говорят о большом успехе этого солиста [243, с. 16]. В отзыве 1911 г. трехструнная домра, пожалуй, впервые предстает инструментом виртуозным: «Его домра по виду игрушка для забавы – трёхструнный (ординарного набора) инструмент <...> Что за мастерство? Здесь и торжественно мистическое пение виолончели и легкие быстрые арфообразные пассажи. Какая трель ... А эти трезвучия, эти аккорды которым позавидовал бы любой гитарист. Удивительно. Но не в механике у г. Прэдель суть. Он пользуется как тот художник красками, у которого не в одних средствах достижение целей, а потому и у г. Прэдель выходит всё так в меру, просто, но стильно, живо, заразительно, а потому и действительно музыкально. Основной характер его передачи – грустно элегический <...> у г. Прэдель все сильно. Крупный он артист» [126, с. 31]. Важным представляется и то, что домра звучала не в сопровождении оркестра или ансамбля, а с аккомпанементом гитары: «Как жаль, – сокрушается рецензент, –

⁴² Интересно, что эта пьеса до сих пор входит в репертуар народных оркестров – запись с концерта 2014 г., НАОНИР им. Н. П. Осипова, дирижер В. Андропов, солистка – сопрано Клара Кадинская: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3of1f8IoT2U#t=14> (дата обращения 19.11.2016)

что г. Прэдель аккомпанировал г. Березкин и часто не в такт» [там же] (упомянутый господин Березкин являлся гитаристом). Помимо этого, московский виртуоз сам сочинял музыку для домры: «Из сыгранного в особенности осталось у нас в памяти Румынская песня с вариантами, затем его фантазия “Мечта”» [там же]. Очевидно, эта же фантазия упоминается годом ранее: «“Мечтание” – вальс на домре исполн. автор Э. Предль» [125, с. 119], а также в отзыве 1909 г., который удалось обнаружить автору данной работы в журнале «Музыка гитариста»: «<...> был выпущен г. Прэдоль, который под аккомпанемент г. Дивова исполнил какую-то свою фантазию на домре» [123, с. 56]. Таким образом, домрист Прэдель был в числе не только самых первых исполнителей на домре, но и в числе первых сочинителей камерной музыки для домры. К сожалению, следы этого музыканта-любителя впоследствии совершенно теряются.

Судьбы первых домристов Великоорусского оркестра до сих пор мало освещены в исследовательской литературе. Наиболее известной, разработанной фигурой среди первых исполнителей на домре является Петр Петрович Каркин – первый исполнитель на домре альт; несмотря на это, в работах не указаны даже годы его жизни⁴³.

Петр Петрович Каркин, настоящее имя – Петр Рюрик Каркийянен, уроженец Финляндии (Рисунок А.26). Автором данной диссертации установлена дата рождения П. П. Каркина – 6 декабря (23 ноября) 1873 г., которая многократно фигурирует в автобиографических справках и характеристиках [112, л. 17; 97, л. 35 об.]. Отец Петра Петровича был ремесленником, мать до замужества была горничной [112, л. 17]. По одним данным, по профессии Каркин был рабочим [18, с. 311], по другим – слесарем-механиком [137, с. 283; 23, с. 37], но сам Петр Петрович в анкете сообщает, что был учеником и подмастерьем золотых дел мастера в 1887–1893 гг. [112, л. 17]. В 1894 г. Каркин поступил в андреевский коллектив сначала как исполнитель на балалайке альт, а с 1896 г.

⁴³ Датировку жизни П. П. Каркина удалось обнаружить в недавней работе Г. И. Андрюшенкова, который указывает 1870–1941 гг. [23, с. 37].

становится первым исполнителем на альтовой домре. Последние сведения о Каркине, которые автору данной работы удалось обнаружить в брошюре В. П. Киприянова, датируются 1941 г.: «П. П. Каркин, участник оркестра с 1894 г., до настоящего времени играет на альтовой домре» [119, с. 9]. Под фотографией Каркина из фонда А. С. Илюхина в РГАЛИ карандашом указаны годы жизни «1866–1942» [280, л. 1]. Вероятнее всего, Каркин умер в 1942 г. в Ленинграде во время блокады.

В целом ряде работ П. П. Каркин назван «основоположником школы игры на трехструнной домре» [137, с. 284; 185, с. 25; 101, с. 183; 23, с. 37]. Думается, начало этой цепочки положено А. И. Лачиновым, который утверждает, что Каркину «обязаны наши домристы разработкой всех основных приемов звукоизвлечения на домре, а также первыми изданиями обработок народных песен для домры с фортепиано» [137, с. 284], первыми учебно-методическими и педагогическими пособиями для домры [там же, с. 286]. Остальные исследователи просто принимают это утверждение на веру, ссылаясь друг на друга. У Имханицкого отмечается, что Каркин – «автор многих обработок русских народных песен, прочно вошедших в оркестровый репертуар, первых переложений для домры, талантливый педагог, основоположник школы домровой игры» [101, с. 183]. Все эти сведения требуют подтверждения, корректировки и дополнения.

Несомненным является, конечно, факт, что Петр Петрович был одним из первых домристов в истории реконструированной домры, «первый в мире исполнитель на домре альт» [282]. Несомненным является также и то, что он первым стал выступать на домре в качестве солиста. Самое раннее упоминание Каркина как солиста относится к 1898 г.: отмечено его участие в концерте виртуоза-гитариста В. П. Лебедева, однако в качестве исполнителя на мандолине [222, с. 19]; близким истине представляется предположение исследователя О. Семененко, что в данном случае «рецензент ошибся и перепутал домру в руках Каркина с более привычной мандолиной <...>» [там же], так как ни в одном

биографическом документе Каркин не сообщает о том, что когда-либо играл на мандолине, в отличие от некоторых своих сослуживцев. Однако, мы не можем этого утверждать: первый выход его в качестве солиста именно на домре зафиксирован 5 февраля 1905 г. в дуэте с г-жой Оливер [202, л. 46]. В 1900–1910-е гг. Каркин упоминается как исполнитель на домре альт и домре-тенор: 5 мая 1907 г. он выступал с обработкой (вероятно, собственной) русской песни «Уж ты поле мое» на тенор-домре [101, с. 206]; в прессе 1913 г. есть сообщение: «П. П. Коркин /в подлиннике так – В. М./, С. Л. Попов, И. И. Цельхерт способствовали торжеству теноровых домр <...>» (Петербургская газета, 11 января 1913, № 10) [229, с. 149].

Но гораздо чаще, чем о солисте, в прессе пишут о Каркине как аранжировщике для русского народного оркестра, упоминая его в одном ряду с Н. П. Фоминым и В. Т. Насоновым («Петербургский листок», 24 июня 1912 г., № 171) [229, с. 146]. Профессиональное музыкальное образование Каркину удалось получить только после революции, в Ленинградской консерватории по классу композиции В. В. Гурдова и по классу оркестровки для оркестра народных инструментов Н. П. Фомина [112, л. 18]. В 1920-е гг. в программах оркестра им. В. В. Андреева (бывшего Великорусского) особенно часто встречаются обработки русских народных песен Каркина: «Во лузях» (обработка русской плясовой, включена в различные издания, с том числе в «Антологию литературы для русского народного оркестра» [27]), «Мальчишечка я, мальчишечка» (рекрутская), «Сяду я на лавочку» (бытовая-протяжная), «Катенька веселая» (вариации на тему бытовой песни) и многие другие. К 25-летию юбилею андреевского оркестра П. П. Каркиным было написано «Скерцо на русские темы», премьера которого состоялась на юбилейном концерте в 1923 г. [32, л. 2]. Каркин осуществил и значительное количество переложений популярной классики для народного оркестра, среди его работ есть также сочинения для симфонического оркестра.

Однако, обнаружить пьесы для солирующей домры с оркестром, как и переложения для домры с фортепиано, среди изданных работ Каркина не удалось. Правда, сообщение о «сочинениях и переложениях Рюрика-Каркина для домры альт» имеется в андреевском «Справочнике» 1916 г. [22, с. 15]. Возможно, издание вышло небольшим тиражом и в нем содержались упоминаемые А. И. Пересадой и М. И. Имханицким переложения Каркина для домры альт «Романса» А. Симонетти и «Болеро» Дж. Б. Грациоли [185, с. 25; 101, с. 206].

Изданной, или как-либо по-иному зафиксированной школы для трехструнной домры Каркин не оставил, несмотря на то, что был одним из первых преподавателей игры на домре – с 1897 по 1918 гг. состоял в штате преподавателей народной музыки в войсках гвардии и в военно-учебных заведениях, а с 1918 г. и почти до конца жизни работал в школах и рабочих клубах в качестве руководителя самодеятельных оркестров, там же продолжая преподавательскую деятельность. Успехи его на ниве преподавания, действительно, были впечатляющими, среди его учеников – лидеры оркестра им. В. В. Андреева: С. И. Сеницын – впоследствии концертмейстер первых малых домр оркестра, С. И. Крюковский – концертмейстер первых басовых домр, аранжировщик и композитор, автор школы для трехструнной домры, К. К. Усенко – исполнитель на первой альтовой домре и другие.

В процессе обучения Каркин, несомненно, применял собственную методику, как всякий истинный педагог. Он стал не только первым исполнителем на домре, но и первым, кто делился своим опытом игры на домре с учениками – и в этом смысле, в смысле первенства, его можно назвать основоположником домровой школы. Но подобной преподавательской деятельностью занимались и другие музыканты андреевского оркестра⁴⁴. Ввиду отсутствия изданной

⁴⁴ В связи с этим Андреев в 1915 г. писал: «Великорусский оркестр помимо чисто музыкально-артистического имеет еще и музыкально-педагогическое значение, так как состоит главным образом из музыкантов-педагогов, то есть из преподавателей в войсках, регентов и инструкторов – организаторов народных оркестров крестьянских детей, рабочих и солдат. Все они вышли из народа и стали опытными педагогами музыкантами, а также исполнителями благодаря балалайке» [18, с. 93–94].

Каркиным школы, сегодня сложно сказать, что фундаментально нового внес конкретно Каркин в исполнительство на домре, т. к. следует признать – основные приемы звукоизвлечения на домре были разработаны до Каркина, а точнее – даже до реконструкции домры. Более того, можно сказать, что домра создавалась в расчете на эти приемы игры, ведь они существенно не отличались от тех, которые применялись на большинстве плекторных инструментов, и были описаны в многочисленных самоучителях и школах игры для мандолины. В параграфе 3.3. настоящего исследования этот вопрос будет рассмотрен подробнее.

Совершенно незаслуженно забыто имя ленинградского домриста Василия Васильевича Кацана (1890–1942) (Рисунок А.27). Историкам он больше известен как первый дирижер и художественный руководитель оркестра Ленинградского радио, за организацию которого получил звание Заслуженного артиста Республики в 1934 г.. Если Каркин был первым солистом на альтовой домре, то, возможно, именно Кацан был одним из первых (если не первым) в Великорусском оркестре Андреева солистом на малой домре.

В. В. Кацан родился в 1890 г. в Петербурге в семье портных – отец работал портным в фирме Каплан, мать шила детские вещи на дому [117, л. 4]. В Великорусский оркестр Андреева поступил в 1907 г., как исполнитель на домре малой. Кацан участвовал во всех зарубежных гастроях оркестра, проходивших в период 1909–1914 гг. (в Германии, Франции, Англии и Америке). В своей автобиографической справке он сообщает: «Во всех этих поездках я принимаю самое активное участие, будучи концертмейстером оркестра, а в Англии и в Америке солистом оркестра» [117, л. 4]. К сожалению, других подтверждений того, что Кацан выступал на гастроях с сольными номерами, не нашлось⁴⁵.

⁴⁵ Возможно, упоминавшийся уже отзыв французской прессы о дуэте домр, напечатанный в журнале «Аккорд» в 1911 г., относится к дуэту В. В. Кацана с другим домристом Великорусского оркестра [34, с. 16]. Кроме того, Кацан был приглашен в качестве преподавателя домры на летние курсы для сельских учителей, организованных Андреевым в 1915–1916 гг..

Основная деятельность Кацана в качестве солиста относится уже к постреволюционному этапу. В программах оркестра им. В. В. Андреева 1919 – конца 1920-х гг. имя Кацана в качестве солиста встречается довольно часто, в основном, в дуэте с И. М. Синицыным (домра альт) [201, л. 23, 24, 31, 40, 41, 48, 173, 183]. Так, на одной из афиш 1919 г. (г. Луга), сообщается: «Сегодня в среду 20 августа 1919 г. состоится экстраординарный музыкально-художественный концерт Великорусского Петроградского оркестра северо-западных железных дорог в составе 42 человек при участии солистов на домрах Синицина и Кацана <...>» [201, л. 23]. 26 декабря 1920 г. в зале хоровой академии в Петрограде «дуэт дискантовой и альтовой домр – В. В. Кацан и И. М. Синицын» исполнил в первый раз некую «Серенаду» в переложении Ф. А. Нимана. [201, л. 41]. В 1924 г. Кацан был выдвинут оркестром на почетное звание «солиста оркестра им. Андреева» [74, л. 4].

Имя другого домриста, несправедливо лишенное внимания большинства исследователей – Петр Иванович Алексеев (1892–1960) – поистине выдающаяся личность в народном инструментальном искусстве (Рисунок А.28). П. И. Алексеев сыграл важнейшую роль после Андреева и Фомина в становлении русского народного оркестра, т. к. явился фактическим создателем двух главных профессиональных народных оркестров в СССР – нынешних НАОНИР им. Н. П. Осипова и АОРНИ им. Н. Н. Некрасова ВГТРК. Но если об этой стороне его деятельности в последнее время появились публикации, восстанавливающие справедливость в плане признания его заслуг (публикации в журналах «Народник» Б. А. Тарасова), то об Алексееве как домристе практически ничего неизвестно. Между тем, он был одним из первых исполнителей и солистов на домре малой в Великорусском оркестре. Период его карьеры как домриста, в основном, приходится на дореволюционный этап, т. к. в 1919 г. он уже перебирается в Москву и начинает заниматься организаторской и дирижерской работой. Тем не менее, Петр Иванович какое-то время еще продолжал играть – на

фотографиях оркестра русских народных инструментов 1920-х гг. он запечатлен с домрой [278, л. 5].

Петр Иванович Алексеев родился в 1892 г. в Петербурге, в семье мастера ремесленного училища. Еще ребенком он начал играть на домре пикколо в оркестре под руководством Д. И. Минаева, по воспоминаниям которого, выделялся недюжинным талантом: «Вспоминаю, как Петр Иванович, а тогда еще Петя, ростом не больше самого маленького гимназистика, сидя на концерте в какой-то гимназии, невозмутимо выделял какие-то сложные пассажи на таком же маленьком, как и он сам инструменте – пикколо» [192, л. 1]. В 1908 г. Андреев пригласил юного Алексеева в Великорусский оркестр для поездки в Германию, после которой Петр Иванович остался работать в оркестре, сначала как исполнитель на домре-пикколо, а затем – на домре малой первой, первый пульт [192, л. 4; 196, л. 1 об.].

Ф. С. Покромович вспоминает об Алексееве-домристе как о выдающемся мастере кантилены, которой славился великорусский оркестр: «На “пиано” получалось такое впечатление, что звук извлекается из инструмента не медиатором, а каким-то дуновением ветерка. Мастер такой кантилены – П. И. Алексеев» [цит. по: 36, с. 120]. В концертах оркестра 1919 г. в Петрограде П. И. Алексеев выступал в качестве солиста в дуэте с исполнителем на альтовой домре И. М. Синицыным, в программе отмечена мазурка Андреева [201, л. 19]. Дуэт малой и альтовой домр явился одной из первых и самых распространенных форм исполнительства на домрах. Домристом (исполнителем на басовой домре) был и младший брат Алексеева, Сергей Иванович Алексеев.

Одним из первых среди исполнителей на народных инструментах П. П. Алексеев удостоен звания Заслуженного артиста РСФСР – это звание ему было присвоено 31 декабря 1934 г. [196, л. 9]. В конце жизни, в течение 1950–1957 гг. Алексеев работал в штате ГМПИ им. Гнесиных, выпускниками его стали известные впоследствии домристы-исполнители и педагоги: В. С. Чунин,

М. С. Колчева, И. И. Шитенков, Л. А. Аншелес, В. А. Никулин [250, с. 23] и др.. Алексеев является автором работы «Русский народный оркестр» (1953) [10].

Среди других замечательных домристов, бывших в рядах первых исполнителей, прежде всего, нужно назвать братьев Сеницыных: Иван Михайлович (домра альт) и Сергей Михайлович (домра малая)⁴⁶. И. М. Сеницын был превосходным ансамблистом – выступал в дуэтах с братом, а также с В. В. Кацаном и П. И. Алексеевым [201]. Примечательна биография Сергея Михайловича Сеницына: он родился в 1892 г. в С.-Петербурге, в Великоорусский оркестр В. В. Андреева поступил в 1910 г. как исполнитель на домре малой. В 1913 г. был призван на военную службу, во время которой организовал в своем полку оркестр народных инструментов. Воевал на фронтах Первой Мировой, попал в плен. Но, даже находясь в плену, создал оркестр (!) и выступал с ним на концертах для военнопленных. По возвращении в Петроград в 1918 г. продолжил работу в Великоорусском оркестре, а после смерти Андреева – в коллективе бывших андреевцев (оркестре Дома культуры Северо-Западных железных дорог под упр. В. Н. Маркузе), однако в 1920 г. вновь отправился служить, на этот раз, в ряды Красной Армии. В 1926 г. демобилизовался и вернулся в родной Ленинград и оркестр им. Андреева, в котором стал сначала заместителем концертмейстера (В. В. Кацана), а с 1936 г. – концертмейстером. Осуществил ряд переложений для квартета трехструнных домр на Ленинградском радио [141, л. 44–45].

Все названные домристы – П. П. Каркин, П. И. Алексеев, В. В. Кацан, братья И. М. и С. М. Сеницыны начинали свою творческую деятельность до революции в Великоорусском оркестре Андреева. Именно они явились теми первопроходцами, которые определяли звучание домр в период возрождения, как на дореволюционном, так и на последующем, постреволюционном, этапе.

Таким образом, за первые два десятилетия после реконструкции возрожденная трехструнная домра прошла заметный путь развития, прежде всего,

⁴⁶ Третий брат, Борис Михайлович Сеницын, был исполнителем на басовой балалайке.

как оркестровый и ансамблевый инструмент. Группа оркестровых домр из вспомогательной, дублирующей по отношению к балалайкам выдвинулась в ведущую мелодическую группу Великорусского оркестра. В немалой степени этому способствовал выбор плектрного способа звукоизвлечения при реконструкции инструмента и, как следствие, использование тремоло в качестве основного приема игры, раскрывающего кантиленную природу домры. Вместе с Великорусским оркестром репертуар, исполняемый на домрах, эволюционировал от простых, незатейливых песенок до сложных классических произведений.

Уже на дореволюционном этапе отмечены отдельные попытки сольного исполнительства на домрах и, хотя оригинальных сочинений для солирующей домры в этот период не появилось, домристы изначально стремились к классическим образцам, что в немалой степени способствовало поискам оптимальной конструкции инструмента, совершенствованию его акустических свойств, расширению диапазона. Поиски привели к созданию четырехструнной домры со скрипичным (квинтовым) строем и диапазоном, и созданию соответствующего семейства.

На дореволюционном этапе достаточно ярких исполнителей-виртуозов на домре, которые молниеносно подняли бы интерес к инструменту, не появилось. Этим в какой-то степени объясняется, что той популярности, которую имела балалайка, домра в народе и среди любителей в данный период не получила, несмотря на то, что обучение на домрах, наряду с балалайками, велось на организованных Андреевым и его последователями курсах. Однако трехструнная домра успешно развивалась в качестве оркестрового инструмента, а те скромные труженики, которые работали в оркестрах великорусского типа, заложили фундамент и основы для развития домрового исполнительства на следующем, постреволюционном, этапе.

ГЛАВА 3.

ДОМРА В СОВЕТСКОЙ РОССИИ (1918–1945 гг.)

3.1 Противостояние трехструнных и четырехструнных домр

Следующий этап в развитии домры охватывает временной отрезок 1918–1945 гг.. Определяющим вектором развития на данном этапе стала дискуссия о единственно «правильной» домре, в которой сторонники трехструнной андреевской и четырехструнной любимовской домры пытались обвинить друг друга в музыкальной и художественной несостоятельности. Это время явилось чрезвычайно плодотворным для возрождения инструмента в России, что связано, в первую очередь, с бурным ростом массового любительства, в котором нашли применение домры обоих видов.

На данном этапе домра развивается преимущественно в составе нескольких профессиональных оркестров и в многочисленных самодеятельных коллективах, которые после победы Октябрьской революции возникают повсеместно – при заводах, фабриках, городских и сельских рабочих клубах. Можно полностью согласиться с определением Б. А. Тарасова, который назвал это время «золотым веком» музыкантов-народников [247, с. 21], когда интерес к балалайкам и домрам в широких кругах любителей достиг небывалого расцвета. Так, известный композитор Н. П. Будашкин (1910–1988), автор первого в истории Концерта для домры с оркестром русских народных инструментов, начинал свой путь в музыку в неаполитанском, а затем в домрово-балалаечном оркестре при Красном уголке

вагоноремонтного завода в Чите, где работал кузнецом [45, с. 10–11]. Один из крупнейших композиторов XX в. Г. В. Свиридов (1915–1998) в юности увлекался игрой на балалайке и не без успеха исполнял партию балалайки-секунды в курском оркестре клуба совторгслужащих [231, с. 7]. Подобные примеры – прямое следствие культурной политики молодого Советского государства, провозгласившего в качестве лозунга ленинскую фразу «Искусство принадлежит народу». В 1917 г. при Народном комиссариате просвещения (Наркомпросе) создается Пролеткульт (Пролетарская культура) – культурно-просветительская и литературно-художественная организация пролетарской самодеятельности.

К сожалению, до сих пор исследователи не уделяли достаточного внимания изучению постреволюционного периода 1920–30-х гг. в истории русских народных инструментов. По справедливому замечанию Тарасова, нашими современниками это время «оценивается как предыстория ко всеобщей профессионализации музыкантов-народников⁴⁷, с которой как бы и начинается подлинная история народно-оркестрового искусства» [247, с. 18]. А между тем, именно в этот период закладывается тот фундамент, на котором до сих пор базируется современная народно-инструментальная культура письменной традиции. Как и во времена Андреева, этот фундамент состоит из: 1) непосредственной исполнительской деятельности коллективов и исполнителей на народных инструментах, 2) производства инструментов, 3) обучения игре на них, 4) выпуска нотной и методической литературы и 5) широкой пропаганды «в массах».

Наиболее интенсивный рост русских народных оркестров в Советской России наблюдается во второй половине 1920-х гг.: к 1928 г. в Ленинграде насчитывается уже более ста пятидесяти оркестров, в Москве не менее пятидесяти, в Ярославской губернии – двадцать шесть, отмечено появление крупных любительских коллективов в Самаре, Саратове, Ростове-на-Дону и

⁴⁷ Народники – сложившееся в профессиональной среде определение музыкантов, играющих на русских народных инструментах; иной смысловой нагрузки оно не несет.

других городах [101, с. 316]. В 1920–30-е гг. выделяется три основных типа народных оркестров, в которых присутствуют домры: 1) домрово-балалаечные (так стали именоваться великорусские составы); 2) домровые, состоящие из четырехструнных квинтовых домр; 3) смешанные, включающие любые народные инструменты, в том числе мандолины и гитары [171, с. 24]. Кроме того, домры могли входить в состав так называемых «авральных» и шумовых оркестров наряду с инструментами симфонического и джазового оркестров.

Бурный рост массового любительства активно поддерживался пропагандой в советской периодической печати, в которой целый ряд ежемесячных газет и журналов был посвящен непосредственно художественной самодеятельности: «Музыка и революция», «Музыка и Октябрь», «За пролетарскую музыку», «Колхозный театр» и др. Усовершенствованные домры и балалайки, наряду с мандолинами и гитарами, назывались в советских изданиях рассматриваемого периода «массовыми инструментами». В этих изданиях регулярно освещалась не только творческая деятельность, но и вопросы организации инструментальных ансамблей и оркестров, поднимались актуальные проблемы, печатались сведения о музыкальных инструментах, начальные уроки музыкальной грамоты, в качестве приложений выходили нотные сборники и самоучители⁴⁸. В изданиях сообщается, что в колхозах широко распространены балалайка, гитара, мандолина [261, с. 2] и венская двухрядная гармоника, тогда как домры только «начинают проникать в колхозный быт» [171, с. 25]. Подобные замечания, между прочим, показывают, что трехструнная домра до советского периода так и не сумела распространиться в крестьянском быту, о чем так мечтал Андреев, оставаясь инструментом преимущественно любительской городской музыкальной культуры.

Интерес любителей к народным инструментам подогревали также многочисленные конкурсы и олимпиады. В 1928 г. проходил Ленинградский областной конкурс затейников – «молодых гармонистов, балалаечников,

⁴⁸ К примеру, в приложении к журналу «Колхозный театр» за 1935 г. вышли две части самоучителя игры на мандолине С. Н. Тэш и Д. П. Александрова [262; 258].

домрачеев, гитаристов и мандолинистов». В Итоговом вечере этого конкурса 23 апреля 1928 г. на сцене Ленинградской академической филармонии выступил и солист на домре – студент Механического Техникума Путей Сообщения В. Л. Сегаль, исполнивший «Антракт» из 4-го действия оперы «Кармен» Ж. Бизе и «Вечное движение» К. Бома [201, л. 142]. Во втором отделении того же концерта с «Фантазией» на мотивы из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» в переложении Ф. А. Нимана выступил В. В. Кацан [там же, л. 143].

С 1926 г. балалайки, трехструнные домры, мандолины, гитары выпускаются фабрикой музыкальных инструментов им. А. В. Луначарского, с 1934 г. на фабрике начинается массовое производство четырехструнных квинтовых домр. К началу 1940-х гг. производство домр и балалаек достигает огромных цифр: «В настоящее время одна только фабрика им. Луначарского в Ленинграде ежегодно производит в год свыше 500000 балалаек и домр. Если же принять во внимание аналогичные фабрики в Москве, Киеве, Ростове-на-Дону и различные артели, производящие эти инструменты, то общая их продукция составит свыше 1500000 шт. в год!», – восклицает В. П. Киприянов [119, с. 11].

Непосредственно к постреволюционному периоду относится и возникновение крупнейших профессиональных коллективов русских народных инструментов. Особенно плодотворным в этом плане можно назвать 1919 г., отмеченный созданием в Москве Первого государственного оркестра старинных русских инструментов под руководством создателя квинтовой домры Г. П. Любимова (оркестра четырехструнных домр), просуществовавшего до 1934 г., и Первого великорусского оркестра под руководством П. И. Алексева, впоследствии Госоркестра Союза ССР, продолжающего свое существование и в наши дни⁴⁹. В то же время продолжается деятельность Великорусского андреевского оркестра в Петрограде, который в 1923 г., после ряда перипетий, получил звание «Государственный оркестр народных инструментов им.

⁴⁹ Ныне – Национальный академический оркестр народных инструментов России им. Н. П. Осипова.

В. В. Андреева»; возглавил коллектив Ф. А. Ниман. С появлением в стране радиовещания организуются народные оркестры при радиокомитетах: в 1925 г. появляется оркестр при Студии художественного вещания Ленинградского радиокомитета (рук. В. В. Кацан), в 1927 г. в Новосибирске народный оркестр при Первой Сибирской радиовещательной станции⁵⁰ (рук. В. А. Гирман). Домры входят и в инструментальную группу, созданную в 1938 г. В. В. Хватовым (1891–1975) при Хоре русской песни им. М. Е. Пятницкого [101, с. 320]. Радиовещание стало важным звеном в популяризации домры, которая довольно часто стала звучать в радиоэфире в составе различных оркестров и ансамблей.

Обучение на домрах в период 1918–1945 гг. происходит преимущественно в многочисленных самодеятельных кружках. Достаточно сказать, что практически каждый артист оркестра им. В. В. Андреева в Ленинграде в 1930-х являлся одновременно также и руководителем какого-либо кружка или ансамбля при заводских и рабочих клубах, домах культуры, кинотеатрах и т. д.. В личных делах оркестрантов-андреевцев фигурируют, помимо работы в оркестре, специализации «кружковод» (П. П. Каркин), «педагог-руководитель самодеятельных кружков» (С. Я. Крюковский), «инструктор музыкальных кружков» (С. М. Синицын) [141, л. 16, 25, 44] и т. п.. Подобной же деятельностью занимались Любимов и его последователи – исполнители на четырехструнных домрах.

Начало советского, или постреволюционного этапа периода возрождения домры связано, прежде всего, с деятельностью Г. П. Любимова по организации исполнительства на четырехструнных домрах квинтового строя. Любимов с первых же лет революции активно включился в публицистическую работу и, прежде всего, инициировал в печати затяжную дискуссию сторонников трехструнной и четырехструнной домры о том, какая же из разновидностей инструмента является наиболее правильной и, соответственно, единственно имеет право на существование в новых условиях. Этот спор стал не только яркой характеристикой данного этапа в истории инструмента, но и придал важный

⁵⁰ Ныне – Русский академический оркестр Новосибирской Государственной филармонии.

вектор развитию всего домрового исполнительства на несколько десятилетий вперед.

В 1918 г. Любимов занимает должность консультанта при московском отделе народного образования и организывает Образцово-показательную студию народных инструментов, в которой создает несколько домровых кружков из четырехструнных домр своей конструкции. В числе главных задач нового учреждения – «дать законченное музыкальное образование всем желающим учиться игре на народных инструментах, преимущественно на домре и подготовить кадры инструкторов, которые могли бы руководить такими студиями» [183, с. 90]. Поскольку заведующим студией назначен Любимов, соответственно, речь шла только о четырехструнных квинтовых домрах. Нет никакого сомнения в том, что трехструнным домрам (а также и балалайкам) не нашлось бы места в новой организации: в статье Любимова «Из прошлого русской народной музыки», опубликованной в том же номере журнала [183, с. 61–63], нет ни слова об Андрееве, а вся проделанная работа по усовершенствованию русских народных инструментов сводится к следующей фразе: «За последние 50 лет делается ряд попыток реставрировать музыкальные инструменты средневековой Руси. Некоторые из них оказались довольно удачными, другие не увенчались успехом <...>» [183, с. 63].

Первое выступление студии состоялось 18 августа 1918 г., а уже в начале 1919 г. из домровых кружков, организованных Любимовым, при содействии Наркомпроса сформирован Первый Государственный оркестр старинных русских инструментов, руководителем и главным дирижером которого назначен Г. П. Любимов. Высокого государственного статуса для только что возникшего оркестра и соответствующей материальной поддержки (музыканты этого коллектива получали продовольственные пайки в тяжелое военное время) Любимов добивается в кратчайшие сроки, очевидно, пользуясь своим революционным прошлым; есть также данные о том, что в 1918 г. Любимов дирижировал оркестром домр и хором в присутствии В. И. Ленина [41, с. 17]. В

июле 1919 г. новоиспеченный Госоркестр старинных инструментов под управлением Любимова с певицей О. В. Ковалевой уже принимает участие в концерте-митинге в поддержку западному фронту наряду с Государственным хором под управлением И. И. Юхова, пианистом К. Н. Игумновым и певцом В. И. Садовниковым [257, с. 68–69]. Любимов явно торопился занять главенствующее положение в области народно-инструментальной музыки в новой, Советской России.

Обстоятельства складывались для Любимова благоприятно: конкуренции его домрам в виде достойного коллектива андреевского образца в революционной Москве фактически не было. До Октябрьской революции оркестр мецената С. И. Гучкова был чуть ли не единственным великорусским составом в Москве, но, по замечанию П. И. Алексева, «как дело любительское, не мог оказать большого влияния на развитие оркестров русских народных инструментов» [8, с. 21], в результате чего в Москве андреевские домры и балалайки не получили широкого распространения; парадоксально, но в первопрестольной им предпочитали инациональные инструменты – мандолины, цитры, концертины [3; 160; 242]. После революции гучковский оркестр и вовсе прекратил существование. С другой стороны, в 1918 г. столицу государства из Петрограда перенесли в Москву, и судьбы отечественной культуры с этого времени решались в Кремле. В отсутствие конкуренции четырехструнные домры наконец вышли из тени.

Как уже было отмечено, непримиримую позицию по отношению к андреевским домрам и балалайкам Любимов занял с самого начала. Но наиболее характерно его творческое кредо раскрывается в знаковой статье «Народные оркестры и их значение в музыкальном просвещении масс» в журнале «Горн» за 1919 г., № 2–3 [143], послужившей настоящим яблоком раздора между трех- и четырехструнными домрами.

Большая часть статьи представляет собой злобный пасквиль, направленный против Андреева лично, против существования оркестров великорусского типа и,

в целом, результатов деятельности Андреева и его единомышленников. Одного из первых аранжировщиков Великоорусского оркестра, В. Т. Насонова, автор пренебрежительно называет «неким Владимиром Насоновым», первые партитуры, выпущенные им – «желтыми и синими тетрадками», репертуар – «кучами мусора», не имеющим подлинной художественной ценности. При этом Любимов не желает замечать того, что партитуры специально выпускались в облегченном варианте, в расчете на любительские и семейные составы, благодаря чему балалайки и домры становились доступны все более широким слоям населения⁵¹.

Но основной удар статьи направлен на Андреева, деятельность которого Любимов оценивает как «большой вред», а возникновение народных оркестров называет «насаждением так называемых “великорусских” оркестров по рецепту г. Андреева». Особого порицания удостоивается балалайка, как «инструмент сомнительной музыкальной ценности» [143, с. 100]. «Главное зло» деятельности Андреева заключается, по мнению Любимова, в репертуаре, в котором «много пошлого, рыночно-дешевого». В конце статьи Любимов высказывает надежду, что «скоро народу будет возвращена созданная им песня», опять-таки, совершенно игнорируя факт, что этот процесс давно и успешно претворялся в жизнь Андреевым и его многочисленными последователями.

Статья в журнале «Горн» вышла в начале 1919 г., когда ни один из оппонентов уже не мог возражать Любимову – Андреева не стало несколькими месяцами ранее, в декабре 1918 г.; в том же 1918 г. не стало и Насонова. Немаловажная деталь подмечена в связи с этим Б. А. Тарасовым: Любимов обращается к Андрееву «господин Андреев», подчеркивая классовое

⁵¹ Достаточно в этой связи вспомнить, что домрист П. П. Каркин был выходцем из рабочей среды, гуслиар и известный исследователь русского народного инструментария Н. И. Привалов – горный инженер, создатели первого в Сибири великорусского оркестра красноярцы братья В. Е. и Г. Е. Авксентьевы – из среды служащих, и т. д.. К примеру, в воспоминаниях известного балетомана того времени Д. И. Лешкова (1883–1933) об учебе во 2-м Кадетском корпусе С.-Петербурга фигурирует оркестр домр и балалаек, который юный Лешков собрал из числа соучеников: «Репертуар был очень хороший, шли большей частью андреевские пьесы или из сборников Фомина и Насонова /в тексте так – В. М./» [139, с. 76].

противопоставление «господина» и народа, что в условиях пролетарской революции и гражданской войны могло повлечь за собой не самые приятные последствия; таким образом, статья Любимова оказывается написанной в «уникальном жанре доноса-некролога» [242, с. 23]. Любимов все время напоминает о связях Андреева с царским правительством, пытаясь таким образом обвинить Андреева «в политической неблагонадежности» [81, с. 35]. Конечно, Любимов, как человек с богатым революционным прошлым, сын народовольца, дважды бежавший из тюрьмы и ссылки, и в самом деле мог рассматривать Андреева как классового врага. Но, все же, думается, вовсе не классовый антагонизм был истинной причиной ненависти сына дворянина Любимова к сыну купца Андрееву.

Разгадка позиции Любимова читается в следующей фразе: «Сколько музыкантов, горящих искренним желанием снести в народ музыкальное просвещение, работали на этом поприще, но таких ярких результатов в смысле принятия массами приносимого им искусства, никому, кроме г. Андреева достигнуть не удалось» [143, с. 102]. Но ведь Любимов тоже работал «на этом поприще», тоже «горел искренним желанием», мечтал достичь столь же «ярких результатов» и, конечно, желал получить лавры «просветителя» народа, которые до сих пор принадлежали Андрееву. Это подтверждается и содержанием всей деятельности Любимова, которая, по существу, является калькой деятельности Андреева, но в новых условиях: создание квинтовой домры, разработка семейства четырехструнных домр, привлечение единомышленников и организация ансамбля, затем оркестра, налаживание производства инструментов, активное включение в публицистическую деятельность; в дальнейшем к этому прибавился выпуск пособий по игре на четырехструнных домрах его единомышленников, а также нотной литературы для квартета и секстета (оркестра) четырехструнных домр. Но Любимов хотел стать не последователем, не преемником дела Андреева, а полностью заместить собою фигуру Андреева, стать в новой, Советской России, новым «Андреевым». Соответственно, его домра должна была быть признана не

просто усовершенствованной, но единственно правильной, и заменить собой не только предшественницу, но и балалайку.

Собственно, домре в этой знаковой статье уделено не так уж много внимания. Любимов предлагает «из существующих народных инструментов выбрать только те, которые обладают наибольшими музыкальными возможностями, а такими безусловно являются домра и гусли» [143, с. 103–104]. Разумеется, домра должна быть «правильно построенной», а таковой Любимов признает только домру своей конструкции; неправильными, соответственно, он называет балалайки и трехструнные домры. Взамен великорусскому оркестру и его «неправильным» инструментам Любимов предлагает оркестр, целиком состоящий из четырехструнных домр (с добавлением гуслей). Главным достоинством четырехструнных домр Любимов считает квинтовый строй: «Такой строй очень удобен во многих отношениях: во-первых, он значительно увеличивает диапазон инструментов по сравнению с инструментами г. Андреева, во-вторых, проходить технику инструментов можно по существующим школам соответствующих смычковых инструментов, да и почти вся литература этих инструментов доступна домрам при достаточной технической подготовке музыканта, кроме того, при таком строе возможно исполнять огромный репертуар имеющийся в распоряжении струнных ансамблей от трио до пьес для струнного оркестра включительно. Музыканту, изучившему технику домры в этом строе значительно облегчена возможность перехода на смычковый инструмент, т. к. постановка левой руки на домре очень близка к скрипичной постановке, а аппликатура и позиции совсем не отличаются от скрипичных» [143, с. 105].

Решая проблему репертуара за счет идентичности строя, Любимов не придает значения другим немаловажным аспектам. Так, он совершенно упускает из виду принципиальную разницу в природе звукоизвлечения на щипковых и смычковых инструментах, вследствие чего переключивание скрипичных произведений не всегда оправдано даже в том случае, когда весь авторский текст укладывается в звуковысотный диапазон. Нельзя не заметить, что художественная

ценность произведения обуславливается не только звуковысотными и интонационными соотношениями, но совокупностью динамических, тембровых и других характеристик, составляющих выразительные средства и возможности того инструмента, для которого композитор творит; как отмечает А. М. Веприк, «воплощение музыкального образа достигается данным звуковысотным текстом в единстве с данным тембром» [51, с. 25].

Также, не вполне убедительным выглядит предложение обучаться игре на щипковом инструменте по школам для смычковых инструментов, у которых принцип звукоизвлечения и, соответственно, штриховой и артикуляционный подход кардинально отличаются. Техника левой руки, хотя и базируется на общих для большинства грифных инструментов принципах позиционной игры, включает в себя также мастерство интонирования и исполнения вибрато, ведь скрипичный гриф не делится на лады. Скорее, предложение заимствовать опыт скрипичных школ следует рассматривать как пожелание для профессиональных музыкантов, способных воспользоваться общемузыкальными принципами применительно к домре. Тем не менее, надо отдать должное любимовскому подходу: метод заимствования классического наследия стал одним из центральных и действенных путей развития домрового исполнительства в период недостаточности оригинального репертуара на многие десятилетия вперед, а опыт, накопленный веками развития смычковых инструментов, заложил основы для формирования домровых школ. Попытки осмысления штрихов академических струнных смычковых инструментов применительно к домре, с одной стороны, вели домристов к постижению общемузыкальных принципов, но, с другой стороны, нередко становились и механическим копированием, далеким от выполнения художественных задач.

Подчеркнутая Любимовым легкость перехода с квинтовой домры на смычковый инструмент выглядит, на первый взгляд, довольно привлекательно. Тем не менее, гораздо большее практическое значение для того времени получил обратный процесс – переход со скрипки или мандолины на домру, так как он

решал вопрос с исполнителями для любимовского состава. Есть свидетельства, что основу Первого Государственного оркестра старинных инструментов под упр. Г. П. Любимова составляли бывшие скрипачи и мандолинисты [147, с. 118], за счет которых коллектив с самого начала комплектовался обученными кадрами, на профессиональную подготовку которых не требовалось тратить время и ресурсы. А время было во многом решающим фактором для Любимова, т. к. уже в 1919 г. в Москву прибывает группа «андреевцев» во главе с Б. С. Трояновским и братьями П. И. и С. И. Алексеевыми, которые создают оркестр домр и балалаек при особой артиллерийской части ТАОН (Тяжелой артиллерии особого назначения) [81, с. 31].

Результатом появления рассматриваемой статьи и действий Любимова стало Особое совещание Наркомпроса по вопросу выяснения истинной формы Государственного русского оркестра, инициированное «андреевцами». Главная ошибка Любимова заключалась не столько в принципиальном противопоставлении четырехструнных домр трехструнным, а, в первую очередь, отрицании художественной ценности усовершенствованной Андреевым балалайки. Кроме того, у балалаечников был известный и общепризнанный лидер – Б. С. Трояновский. Насколько серьезно обстояло дело и как на квинтовые домры смотрели домристы-трехструнники, можно судить по следующим строкам письма-призыва П. И. Алексеева к андреевцам от 29 июня 1920 г.: «Перед нашими балалаечниками стоит угроза – Любимов со своими новаторскими домрами или вернее мандолинами. Он благодаря умению втираться сумел устроиться и присвоить своему оркестру, как Вы знаете, звание Государственного и старается провести идею уничтожения балалайки <...> Стараниями Б. С. Трояновского удалось назначить конференцию перед лицом музыкального мира <...> Война объявлена, и нужно мобилизовать все силы <...> Целиком оркестр Андреева пригласить не удалось, т. к. средств никто не отпускает, но нам вполне достаточно будет добавить наш состав 5-ю 6-ю исполнителями» [9, л. 3–3 об.].

Объявив войну балалайкам и трехструнным домрам, Любимов получил совсем нежелательный для себя результат. То, в чем в свое время обвиняли Андреева – схожесть домры и мандолины, было взято на вооружение сторонниками трехструнной домры в качестве главного аргумента в борьбе против домры четырехструнной. Но на этот раз сходство с мандолиной заключалось не только во внешних признаках, но и в самом звучании четырехструнных домр, которое заставляло усомниться в необходимости появления еще одного подобного инструмента.

В своей статье Любимов неоднократно подчеркивает, что домры его конструкции приобрели особые звуковые свойства в сравнении с андреевскими – «сильный тон» и «интересный тембр», «гораздо большую звучность и полный мягкий тон» [143, с. 104]. Однако, о мягкости и певучести андреевских домр свидетельствовали многочисленные материалы, приведенные, в том числе, и в настоящей работе (см. параграф 2.2, с. 108–109, 115). «Интересный тембр» четырехструнных домр, напротив, являлся их самым уязвимым местом. И, если основная проблема трехструнной домры заключалась в нехватке диапазона, то у четырехструнной домры, в свою очередь, не доставало как раз той уникальности тембровой окраски, о которой столь настойчиво писал Андреев. Насколько можно судить по современным инструментам, звучание «четырёхструнки», с одной стороны, напоминает трехструнную домру, с другой – мандолину и, действительно, несколько обезличено. Кроме того, звучание квинтовой домры не является равноценным по всему диапазону: особенно выделяется нижняя струна, «бочкообразный» тембр которой нарушает целостность восприятия звуковой картины инструмента.

Особое совещание Наркомпроса «по вопросу об организации художественного состава народного оркестра и художественного значения народных инструментов» состоялось 7 июля 1920 г. в Москве. В качестве экспертов были приглашены видные музыкальные деятели, среди которых композиторы и фольклористы А. С. Лурье, А. Д. Кастальский, Ю. С. Сахновский,

музыкальные мастера Т. Ф. Подгорный, И. В. Серебряков, этнограф Е. Н. Лебедева, ученый-акустик Н. А. Гарбузов и др. [93, л. 11]. Первая часть заседания проходила в Малом зале Московской консерватории: «На стендах и столах вблизи эстрады и на эстраде размещены образцы музыкальных инструментов, подлежащих изучению экспертами <...>», – свидетельствует Илюхин [93, л. 5]. Были заслушаны доклады Г. П. Любимова и Б. С. Трояновского о форме народного оркестра. Б. С. Трояновский поставил под сомнение русское происхождение четырехструнных домр ввиду их близкого внешнего и тембрового сходства с мандолиной, указал на «искажение музыки, к которому приводит стремление играть ее по симфонической партитуре народным составом», и, ссылаясь на авторитетное мнение известного исследователя Н. И. Привалова, отметил такие недостатки оркестра квинтовых домр, как «жидкое звучание в басах и фальшь в высоких позициях»; главным же недостатком являлось тембровое однообразие домрового оркестра⁵² [81, с. 37]. Любимов, в свою очередь, отметил ограниченность круга тональностей, используемых домрово-балалаечным составом в связи с квартовым строем инструментов (предпочтение диэзных тональностей), бесперспективность балалайки как сольного и оркестрового инструмента, низкохудожественный оригинальный репертуар Великорусского оркестра (обработки Насонова и пьесы Андреева), трудность переложения для домрово-балалаечного состава классических произведений. Первая часть совещания – экспертная оценка звуковых качеств домр обеих конструкций и балалаек – прошла не в пользу любимовских домр: осмотрев инструменты, музыкальный мастер Т. Ф. Подгорный заключил, что «любимовская домра звучит несколько ярче, но тоже надоедает, как и мандолина. Звук смычкового инструмента не может сравниться со звуком домр» [81, с. 38].

⁵² К сожалению, приходится констатировать, что и сегодня домра нередко звучит как суррогат или пародия на скрипку в произведениях, предназначенных для последней; для реализации подлинного замысла в таком случае необходим сплав высокого мастерства, культуры и музыкального вкуса как исполнителя, так и аранжировщика, а иногда – понимание, что этого делать вообще не стоит.

Вторая половина совещания переместилась в Большой зал консерватории, на сцене которого прошло «соревнование»⁵³ двух типов оркестров, а также обоих лидеров, Трояновского и Любимова, в сольном исполнении. Оркестр четырехструнных домр на прослушивании почти вдвое превосходил домрово-балалаечный [93, л. 7]. Тем не менее, «прения и заключение экспертов свелось к тому, что в результате произведенных Г. П. Любимовым конструктивных изменений инструмент утратил характерные для 3-струнной домры глубину звука, что вместо домры в результате реконструкции получилась видоизмененная мандолина и что оркестр составленный только из домр едва ли по его возможностям и звучанию может быть признан удовлетворительным» [там же, л. 6]. Оркестр андреевского типа, благодаря сочетанию инструментов домровой и балалаечной групп, оказался интереснее и богаче оркестра квинтовых домр в тембровом отношении.

Официально совещание по вопросу оркестров так и осталось незаконченным ввиду некоторых организационных обстоятельств. Результатом его явилось решение о предоставлении обоим коллективам равных условий для работы [8, с. 23; 93, л. 9]. Таким образом, домрово-балалаечный оркестр отстоял свое право на существование, а вместе с ним – и трехструнная домра. Ни любимовская, ни андреевская модель оркестра, а вместе с тем и домры, не были признаны единственно правильными и подлинно народными, да и не могли быть признаны таковыми в силу обстоятельств их появления и функционирования: если андреевская балалайка к тому времени прочно обосновалась как в городском, так и в крестьянском быту, то домра оставалась преимущественно инструментом городской музыкальной культуры.

И все же финальную точку в соревновании поставило выступление Трояновского: «<...> после блестящего исполнения Трояновским русских народных песен от исполнения Г. П. Любимовым на домре ученического скрипичного концерта осталось более чем бледное впечатление» [93, л. 7].

⁵³ Слово «соревнование» употребляет в документах А. С. Илюхин.

Следует отметить, что в исполнении сольной программы Любимову противостоял балалаечник, а не домрист-трехструнный, что указывает на несамостоятельность трехструнной домры того времени как отдельного, солирующего инструмента вне оркестра, а также на то, что лидера по уровню мастерства равного балалаечнику-виртуозу Трояновскому среди домристов-трехструнных по-прежнему не было.

Несмотря на рассмотренные выше неприглядные действия, к деятельности Любимова нельзя относиться однозначно. Безусловно, главная ее ценность заключалась в созидательной стороне. Одним из важнейших достижений Любимова стало создание квартета четырехструнных домр, благодаря чему было положено начало формированию полноценного ансамблевого музицирования на домрах. Квартетное исполнение на трехструнных домрах не смогло закрепиться в концертной практике; возможно, причиной тому была пресловутая ограниченность диапазона «трехструнок», которая при игре в камерном составе становится весьма ощутимой. Квартет квинтовых домр, напротив, стал полноценной музыкальной единицей, чего нельзя сказать об оркестре четырехструнных домр⁵⁴. Любимов и сам со временем почувствовал тембровую ограниченность домрового состава: вводил в оркестр усовершенствованные им гусли, кеманчу, гиджак, зурну и другие инструменты. В 1920-е гг. Любимов даже испытывал домры с нетемперированным строем: «Для этой цели состав оркестра был разделен на четыре группы, каждая из них разнилась по строю друг от друга на 1/8 тона. Таким образом, в гамме было не 12, а 48 звуков, что дало возможность получения совершенно новых звуковых комбинаций и гармонических сочетаний» [147, с. 126]. К сожалению, руководитель эксперимента Арсений Авраамов уничтожил свои труды.

Деятельность любимовского квартета четырехструнных домр оказалась очень важной для популяризации русской народной музыки и исполнительства на домрах как в Советском Союзе, так и за рубежом. Главное место в репертуаре

⁵⁴ Госоркестр Любимова постепенно прекратил свое существование после смерти руководителя, в 1934 г. [8, с. 25].

квартета заняла народная песня: участниками квартета со временем стали считаться постоянно выступавшие с 1916 г. с домристами певцы О. В. Ковалева и А. Л. Доливо-Саботницкий [147, с. 116]. В этом составе квартету под руководством Г. П. Любимова в 1924 г. было присвоено название «Государственный Академический ансамбль народной песни» [там же, с. 122]. Квартет четырехструнных домр стал первым коллективом, который выехал на зарубежные гастроли из Советской России (Рисунок А.34).

Квартет, в основном, исполнял народные песни и особенно отличался качеством сопровождения певцов. Преимущественно исполнялись русские песни в гармонизации А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, П. И. Чайковского; ряд обработок для квартета были написаны А. Т. Гречаниновым и А. Д. Кастальским. Любимов и сам собирал русские песни, а также аранжировал песни, собранные О. В. Ковалевой [265, л. 2]. Неслучайно надпись на могиле Г. П. Любимова на Новодевичьем кладбище Москвы гласит: «Создатель квинтовой домры, отдавший жизнь народной песне». Необходимо отметить в этой связи, что, несмотря на декларирование Любимовым ориентации домрового состава на исполнение высокохудожественных классических образцов (что было его основным аргументом против андреевцев, якобы исполнявших «низкопробный» репертуар), его оркестр также, как и созданный им квартет четырехструнных домр, опирался, прежде всего, на народно-песенный материал.

Другой важной созидательной стороной деятельности Любимова стала организация обучения игре на четырехструнных домрах. В организованных им в 1918 г. классах подготовки руководителей домровых оркестров при Образцовой студии Пролеткульта обучались руководители и участники самодеятельных коллективов Москвы и области, представители воинских частей Московского гарнизона [147, с. 116]. Обучение домристов велось непосредственно при Первом Государственном оркестре старинных инструментов. В 1924 г. в Музыкально-инструкторском техникуме им. «Красной Пресни» (впоследствии музыкальном училище им. Октябрьской революции, ныне МГИМ им. А. Г. Шнитке) открылся

«класс игры на домре для взрослых, готовивший преподавателей и руководителей домровых оркестров», в котором обучение игре на народных инструментах было впервые поставлено на профессиональную основу [106], преподавателями стали последователи Любимова, домристы-четырёхструнники П. Н. Алексеев, мандолинист Д. П. Александров (в 1927 г. он вошел в состав любимовского квартета на домре тенор вместо С. Е. Таля). Наконец, благодаря Любимову было организовано обучение на домрах на рабочем факультете (рабфаке) Московской консерватории в 1926–1932 гг. [42, с. 15].

Необходимо также отметить, что Любимов провел огромную работу по организации производства четырёхструнных домр в СССР. Он лично ездил в подмосковное село Шихово и договаривался с работниками. В советское время в Шихово наладилось кустарное производство четырёхструнных домр, а позже – и трёхструнных. Производство инструментов было подкреплено выпуском тиражей нотной литературы для оркестра и ансамбля четырёхструнных домр.

Состоявшееся в 1919 г. состязание стало только первой битвой в начавшейся войне трёхструнных и четырёхструнных домр. Спустя десятилетие борьба разгорается с новой силой. В феврале 1930 г. оркестр квинтовых домр Любимова вновь соревнуется с великорусским составом под упр. П. И. Алексеева за право быть зачисленным в штат образованного в том же году Всесоюзного Радиокomiteта. На этот раз домрово-балалаечному оркестру, который блестяще исполнил увертюру из оперы «Руслан и Людмила» достается бесспорная победа [8, с. 23].

В том же году центральным объектом разногласий становится посадка домристов. Новую дискуссию спровоцировал выход в 1927 г. «Школы игры на четырёхструнных домрах» Н. Н. Кудрявцева и С. Н. Тэш с фотографией посадки домриста-четырёхструнника [134, с. 4] (Рисунок А.30). Даже при беглом взгляде посадка Любимова не производит благоприятного впечатления: корпус исполнителя слишком наклонен вперед, в результате чего вся фигура выглядит невероятно скованной. Эту фотографию «андреевцы» А. С. Илюхин и

А. С. Чагадаев в школе для трехструнной домры (1930 г.) публикуют в качестве образца неправильной посадки, противопоставляя ей фотографию исполнителя с трехструнной домрой [96, с. 5] (Рисунок А.31).

В апреле 1930 г. на конференции, организованной центральным домом Работников искусств (Рабиса), Илюхин и Чагадаев заявили, что «<...> принятая в домровых оркестрах посадка калечит играющих на квинтовых домрах людей, искривляя их позвоночники, затрудняя им дыхание и т. д.» [144, с. 9]. Обвинители ссылались на заключение сотрудника института ортопедии и физиотрии, которое было дано на основании снимка из школы Кудрявцева и Тэш [там же, с. 11–12]. Последовало предложение заменить «калечащие» четырехструнные домры трехструнными, звучали даже требования вообще запретить квинтовые домры.

Любимов выступил со статьей в защиту своих домр, в которой утверждал, что все дело – в неудачном ракурсе фотоснимка. К счастью, сохранились и другие фотографии, по которым сегодня можно сделать выводы о посадке четырехструнников того времени. На снимке квартета под руководством Г. П. Любимова из РГАЛИ [277, л. 1]⁵⁵ (Рисунок А.32), положение инструмента и рук домристов-четырёхструнников выглядит совершенно противоестественным: исполнители держат инструмент так, что гриф направлен вперед, на зрителя, а запястье правой руки вогнуто вовнутрь; при данном игровом положении правой руки движения ее ограничены только кистью, мышечный ресурс предплечья фактически не задействован. Возможно, «калечащие» свойства и являются преувеличением, но результатом подобной постановки должно быть сильнейшее перенапряжение мышц правой руки, а слабые по природе, да еще и неестественно зажатые мышцы кисти не позволяют достичь настоящей полноты и силы звука. Кроме того, внешне посадка исполнителей на этой фотографии производит крайне неэстетичное впечатление. Такая же посадка наблюдается и на другой фотографии квартета (Рисунок А.33).

⁵⁵ Впервые опубликовано: Махан, В. В. Домра в России: причины создания четырехструнной квинтовой домры и борьба «трехструнок» и «четырёхструнок» в 1920–30-е годы // Музыкаведение. – 2015. – № 12. – С. 25–37 [149].

В свою очередь, Любимов справедливо замечает, что на фотографии домриста из школы Илюхина-Чагадаева исполнитель «<...> сидит не так, как сидят домристы-трехструнники во время исполнения <...>» [144, с. 12]. Действительно, автор данной диссертации может подтвердить из собственного опыта – удержать инструмент во время игры, сохраняя спину прямой, как на этой фотографии, довольно проблематично. Кроме того, при посадке «нога на ногу», рекомендуемой трехструнниками, скрещенные ноги не дают исполнителю необходимой опоры, препятствуют кровообращению органов малого таза, что, в конечном счете, также вызывает перенапряжение мышц спины, усталость и переутомление. Сегодня мы с уверенностью можем утверждать, что такая посадка тоже не обеспечивает домристу настоящей свободы действий. Таким образом, оба варианта посадки несут для исполнителя ряд проблем физиологического характера, вследствие чего их нельзя назвать удачными.

Удивительно, но в последовавших откликах на любимовскую статью о посадке домристов говорится меньше всего, речь снова заходит о диапазоне домр и о самобытности инструмента. Так, Д. И. Минаев вопрошает: «Какой же это музыкальный инструмент, на котором без переложения не сыграть любой партии сопрано? <...>» [157, с. 21], и далее рассуждает о преимуществах четырехструнных домр квартового строя. Самой правильной с точки зрения физиологии Минаев считает посадку мандолинистов, т. е., посадку «нога на ногу», однако не уточняет, по какой причине. Некто Г. Суворов из Свердловска считает, что «четырёхструнная квинтовая домра тов. Любимова, имея преимущества (диапазон, относительная мягкость звука) сольного инструмента, теряет свое значение при игре в оркестре» [234, с. 23]. Другой автор озабочен практической стороной дела, справедливо указывая на бóльшую доступность домрового состава для сельских и самодеятельных кружков в сравнении с великорусским: «В то время, когда домровый состав из 5–6 человек может удовлетворительно исполнить любую пьесу, домрово-балалаечный оркестр должен иметь для этого человек 13» [там же].

От лица «андреевцев» со статьей выступили Н. Фомин, А. Дудин, П. Каркин и И. Волгин⁵⁶. Интересно при этом, что редакция издания специально оговаривает свое несогласие с рядом положений именно этой статьи. В ней нет ни слова о посадке, но приводятся четыре аргумента в пользу трехструнных домр: 1) «“усовершенствованная” Г. П. Любимовым домра потеряла свою оригинальность русского народного инструмента и представляет собой в сущности видоизмененную испанскую мандолину»; 2) меньшее количество струн является преимуществом, обеспечивающим большую доступность трехструнной домры для обучения, а «кто не удовлетворяется примитивностью русского народного инструмента – домры, играй на мандолине»; 3) проблема диапазона «трехструнок» в оркестре решается за счет средств инструментовки; 4) техника игры на трехструнных домрах настолько возросла, что позволяет браться за сложный репертуар (надо думать, не менее сложный, чем пытаются исполнять на квинтовых домрах) [271].

Из всего сказанного, на наш взгляд, важное значение имеет только вновь отмеченное авторами неповторимое звучание трехструнной домры – «особый, присущий этому инструменту, блестящий тембр, чем не может похвастаться домра “усовершенствованная”» [271]. Если основная проблема трехструнной домры заключалась в нехватке диапазона, то у четырехструнной домры, в свою очередь, не доставало уникальности тембровой окраски. Неубедительным и довольно странным доводом в защиту трехструнной домры выглядит ее «примитивность», основанная на квартовом строе и меньшем количестве струн. В действительности квартовый строй для исполнителя несколько не более удобен, чем квинтовый: к примеру, квинтовый строй и наличие четырех струн абсолютно не мешали популярности мандолины в колхозной самодеятельности того же самого периода времени.

В свою очередь, в квинтовом строе «четырёхструнки» оказались заложены значительные стартовые преимущества – в условиях почти полного отсутствия

⁵⁶ По существу, статья была написана Фоминым, черновик хранится в РГАЛИ [275].

оригинального репертуара для домры возможность заимствования скрипичной литературы сыграла немаловажную роль: благодаря строю и диапазону четырехструнная домра получила бóльшие возможности для развития исполнительской техники, что позволило ей значительно успешнее зарекомендовать себя в качестве сольного инструмента в конце 1930-х гг. Это хорошо показал первый Всесоюзный смотр исполнителей на народных инструментах 1939 г. в Москве. Из тринадцати домристов было всего трое участников на трехструнной домре. Лауреатами стали солисты-четырёхструнники: вторую премию поделили С. А. Якушкин и Г. Н. Казаков, третью – А. П. Троицкий и Н. Т. Лысенко⁵⁷ [38]. Домрист-трехструнный В. В. Окулевич, артист оркестра им. В. В. Андреева, получил лишь похвальный отзыв [там же]. Такой весомый результат на данном этапе можно считать своеобразной победой четырехструнной домры над трехструнной в сольном исполнительстве.

Необходимо согласиться, что ни Андреев, ни Любимов не развивали сольного исполнительства на домрах [146, с. 90–91; 247, с. 22]. Но если заслуга Андреева и Фомина заключалась в реконструкции домры как таковой и развитии ее как оркестрового инструмента, то основной заслугой Любимова стало ансамблевое исполнительство на четырехструнных домрах, в результате чего популярность инструмента среди любителей многократно возросла. Кроме того, Любимов в числе первых обратил внимание на домру как самостоятельный инструмент, чем открыл перспективы для более интенсивного развития сольного исполнительства. Стремление к опоре на академические музыкальные традиции, выработанные европейскими исполнительскими школами (прежде всего, смычковых инструментов), стало одной из важных предпосылок процесса академизации домры во второй половине XX в..

⁵⁷ В «Справочнике домриста» А. И. Переседы в числе лауреатов неверно указан Н. А. Марецкий (род. в 1953 г.), а также допущена опечатка в фамилии Троицкого – «Троцкий» [185, с. 27].

Противостояние трехструнных и четырехструнных домр в истории сыграло во многом положительную роль. Критика стимулировала дальнейшую работу над исправлением ошибок – прежде всего, над исполнительскими проблемами, о чем свидетельствует ожесточенная полемика по поводу посадки, решение постановочных вопросов, которое подробно будет рассмотрено в параграфе 3.3 настоящей работы.

Что же касается спора о том, какая домра более русская, более правильная и перспективная, вслед за К. А. Вертковым, следует признать: «Любимовская домра несколько не больше искусственна, чем домра системы Андреева; что же касается настройки, то у русских народных струнных инструментов встречались оба строя: квартовый и кварто-квинтовый для балалайки и квинтовый для гудка и, таким образом, все они могут быть признаны одинаково русскими» [53, с. 223]. Музыкант всегда может сам сделать выбор в пользу той или иной разновидности инструмента, в зависимости от собственного художественного вкуса и творческих задач. И тот, и другой вид домры имеют свои достоинства и недостатки. На взгляд автора данной работы, трехструнная домра как музыкальный инструмент имеет все же больше преимуществ, заключающихся все в той же пресловутой самобытности, прежде всего, тембровой.

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

Интенсивному росту исполнительства на усовершенствованных русских народных инструментах в постреволюционный период во многом способствовал

выпуск большого числа изданий и обучающих пособий для различных составов оркестров и ансамблей с участием домры, балалайки и других струнно-щипковых инструментов⁵⁸. Особенно впечатляющие обороты выпуск нотной литературы набирает на рубеже 1920–30-х гг.: только за период с сентября 1928 по июнь 1929 гг. государственным издательством «Музыкальный сектор» было выпущено не менее двадцати партитур для оркестра русских народных инструментов, среди которых, помимо народных и революционных песен, переложения произведений Э. Грига, А. Бородина, М. Глинки, Ж. Рамо и др. композиторов, и это – не включая девять частей сборника песен и пьес в обработке А. С. Чагадаева. В 1929 г. выходят десять сборников партитур для домрового оркестра. Немалый сегмент в изданиях тех лет составляют также произведения для хора с сопровождением различных составов русских народных инструментов: в 1930 г. издаются обработки народных песен А. Кастальского (4 тетради), сборник М. Красева, восемь народных песен в обработке Г. Лобачева в сопровождении оркестра домр, сборник «Песни народов СССР в рабочем клубе» (4 тетради, под редакцией А. Доливо-Саботницкого) в сопровождении как домрово-балалаечного, так и домрового составов [114].

В то же время, в области камерной музыки домра заметно отстает от мандолины и балалайки. В 1929 г. для балалайки соло, двух балалаек, балалайки в сопровождении фортепиано или гитары в совокупности издано около четырех десятков сборников и отдельных пьес, тогда как для домры с фортепиано всего лишь два сборника – три танцевальные мелодии (польская, английская и датская) и песни и пляски народов СССР в обработке М. Красева [114]. Издания для одной и двух мандолин занимают целых две страницы Каталога государственного издательства за 1929 г. [114, с. 4–6]. Кроме того, балалайка и мандолина представлены в различных ансамблевых сочетаниях. В 1930–31 гг. под рубрикой «Репертуар любительского ансамбля» Государственное музыкальное

⁵⁸ Домрово-балалаечный состав к 1930-м гг. стал все чаще именоваться «оркестром русских народных инструментов», но это название не следует отождествлять с современным русским народным оркестром, в состав которого, помимо домр, балалаек и гуслей входят полноценные группы оркестровых гармоник (баянов), духовых и ударных инструментов.

издательство последовательно выпускает три серии партитур для ансамбля из двух балалаек, двух мандолин и гитары по нотно-цифровой системе; в каждой серии представлено не менее двадцати пьес, в число которых обязательно входят революционные песни, обработки народных мелодий и переложения классических произведений зарубежных и русских композиторов, причем переложения классики в этих сериях представляют абсолютное большинство – среди них встречаются даже отрывки из опер и крупных симфонических полотен Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и др., не говоря уже о миниатюрах, как, например, «Венгерский танец № 5» И. Брамса или «Менуэт» Л. Боккерини [40]. Однако, учитывая, что вместо мандолины могла использоваться четырехструнная домра, круг возможностей последней существенно расширяется в сравнении с трехструнной.

Большое количество партитур для оркестра русских народных инструментов во второй половине 1920-х гг. создано А. С. Чагадаевым⁵⁹. В 1926 г. выходит первые четыре части сборника пьес в 9-ти частях, которые содержат, в основном, революционные песни и обработки народных мелодий: «Уж ты, сад, мой сад», «Чтой-то, звон», «Уж я сяду, молоденька» и др., в том числе «Ой, не заря ль» и «По бережку, да по крутому» в гармонизации А. К. Лядова. Начиная с 5-й части в сборниках представлены, преимущественно, аранжировки классики – вальс из балета «Спящая красавица», «Песня без слов» П. И. Чайковского, увертюра из оперы «Кармен» Ж. Бизе, и др.. Большое количество аранжировок классических произведений для русского оркестра в сборниках Чагадаева – явное указание на то, что домрово-балалаечный состав не желал уступать первенство в исполнении высокохудожественного репертуара четырехструнным домрам. Партии домровой группы в переложениях Чагадаева уже не являются дублирующими по отношению к балалайкам – напротив, домры солируют и

⁵⁹ Чагадаев Александр Сергеевич (1889–1939) – артист оркестра В. В. Андреева, руководитель лондонского оркестра русских народных инструментов в 1909–1916 гг., автор (совместно с А. С. Илюхиным) школы-самоучителя для домры [96], автор брошюры «В. В. Андреев» [288].

исполняют виртуозные эпизоды, а балалаечная группа аккомпанирует, лишь иногда присоединяясь к мелодической линии [289].

В партитурах А. С. Чагадаева в состав домровой группы входят пикколо, малые (I, II), альтовые (I, II), басовые (I, II). В «Норвежском танце» Э. Грига солируют малые домры, как в подвижной части танца, так и в лирическом эпизоде; иногда их тембрально «подкрашивают» балалайки, исполняющие, преимущественно, ритмическую функцию (Рисунок А.45). В аранжировке «Гопака» М. П. Мусоргского все виртуозные пассажи в разработочной средней части исполняются домровой группой, подвижные фигурации шестнадцатыми выписаны даже в басовой партии; орнаментирующая вариация в заключительном эпизоде отдана домре пикколо (Рисунок А.46). Очень необычно инструментована «Колыбельная» А. К. Лядова: партитура написана для домровой группы и двух балалаек прим, что позволяет сохранить прозрачную атмосферу и глубокую лиричность этого произведения (Рисунок А.47).

В партитурах Н. П. Фомина и Ф. А. Нимана рубежа 1920–30-х гг. состав домровой группы тот же, что и у Чагадаева, т. е. без теноровых и контрабасовых домр. Фактически, формирование домровой группы оркестра ограничивается четырьмя видами домр: пикколо, малая, альтовая и басовая. Аранжировки народных песен, в основном, написаны в простых формах, близких песенным – как правило, двухчастных или трехчастных. В 1929 и 1930 гг. в серии «Репертуар клубных кружков» двумя выпусками выходят «Двенадцать русских песен для оркестра русских народных инструментов (балалайки, домры)» Н. П. Фомина [272]. В своих аранжировках Фомин мастерски использует приемы варьирования и подголосочной полифонии. Аранжировка русской песни «Вспомни, вспомни, моя любезная» создана Фоминым в народных традициях исполнения русских лирических песен: тема, которую «запевают» альтовые домры, в самом начале представляет собой неквадратное построение (первые 7 тактов), характерное для русских песен; при повторном проведении тема альтов постепенно обрастает подголосками снизу и сверху – сначала басовых домр, а затем исполняется всем

«хором» домр; балалаечная группа создает ритмическую основу, мелодический голос малых домр дублируется только балалайками примами. В среднем эпизоде песни развитие достигается за счет триольного аккомпанемента балалаечной группы, на фоне которого домры продолжают вести мелодию и подголоски; триольное сопровождение осовременивает старинный напев, придает ему динамичность и взволнованность (Рисунок А.48). В обработке плясовой «Пивная ягода» Фомин использует методы орнаментального варьирования мелодии – вариацию исполняют малые домры, в то время как альтовые ведут тему (Рисунок А.49). Различные вариационные принципы развития применяются и в обработках Ф. А. Нимана. В вариациях на русскую песню «Утушка» тему в неизменном виде несколько раз проводят балалайки; при первом повторении их «перебивает» контрапункт басовых домр соло, при втором – альтовых домр соло, в третьем – соло малых домр и, наконец, вариация домры пикколо (Рисунок А.50). После эпизода *tutti*, рисующего картину общей захватывающей пляски, следуют два эпизода, с проведением темы у альтовых, затем у малых домр, в завершающей части вся домровая группа солирует.

В 1930-х гг. композиторы начинают все активнее включаться в процесс сочинения музыки для народных оркестров, при этом заметно стремление осваивать инонациональный мелодический материал. Для оркестра (секстета) четырехструнных домр написаны «Серенада» А. Н. Дроздова, 1936 [197, л.8], «Сюита на темы французских народных песен» Г. Г. Лобачёва, 1935 [197, л. 10], три сюиты В. А. Гайгеровой: первая на удмуртские темы (1932), вторая – на казахские (1934), сюита № 3 «Танцевальная» – на русские, туркменские, якутские, бурятские и узбекские темы (1935); «Увертюра» В. Н. Кочетова (1937) [197, л. 11]. В инструментовке марша «Советская степь» А. Затаевича (1930), осуществленной С. Я. Крюковским – талантливым последователем Фомина и Нимана, использованы сразу пять казахских народных мелодий: «Бес-карагер», «Боз-бала», «Гармони», «Толгау» и «Буранг-бель»; домра здесь – инструмент, ассоциирующийся с родственной казахской домброй (Рисунок А.51). В 1928 г.

К. А. Корчмарев пишет Двенадцать легких пьес на народные темы для скрипки с аккомпанементом фортепиано, которые, как указано, могут «исполняться на мандолине или 4-хструнной домре» [127]. В двух тетрадах представлены как русские мелодии, так и украинская, датская, норвежская, финская, шведская, песня перуанских индейцев, итальянская серенада, испанская канья, еврейский напев.

Знаковой в истории русского народного оркестра стала «Итальянская симфония» С. Н. Василенко (1872–1956), написанная в 1930-х гг. для домрово-балалаечного состава с большой группой деревянных духовых (флейта, гобой, 2 кларнета, бас-кларнет) и двух труб, в которой композитор успешно воплотил черты народной музыки Италии [101, с. 321]. Выразительные возможности домровой группы особенно замечательно представлены во второй части симфонии, «Ноктюрне», и в четвертой части – «Тарантелле». Лирическая тема в начале и репризе «Ноктюрна» поручена малым и альтовым домрам, фразы которых на тремоло звучат по-особенному трепетно, придавая мелодии теплоту и задушевность; скерцозные эпизоды мастерски раскрывают совсем другую сторону природы домры – острую, подвижную, грациозную, «балалаечную». В стремительной, искристой «Тарантелле» домры демонстрируют блестящую виртуозность, словно соревнуясь в ней с итальянскими мандолинами, с которыми ассоциируются в данной части симфонии.

Продолжились в советское время и попытки использовать домры в симфоническом оркестре. В 1927–1928 гг. Д. Д. Шостакович попытался ввести в партитуру оперы «Нос» партии двух малых, двух альтовых домр и двух балалаек прим⁶⁰. Совсем недавно Л. О. Акопяном были обнаружены два ранее неизвестных рукописных наброска Антракта к 6-й картине «Казанский собор» (1928), не

⁶⁰ Специалисты по исследованию творчества Шостаковича (Л. О. Акопян, С. М. Хентова и др.) указывают на это как на факт, но, в конце концов, в партитуре остались только балалайки.

вошедшие в окончательную редакцию оперы⁶¹. В автографе Шостаковича – версия для органа, балалайки и двух домр – малой и альтовой (Рисунок А.43). Найдена также версия для органа, инструментального ансамбля и двух (малых?) домр, переписанная неизвестной рукой (Рисунок А.44). В начале отрывка домры несут фоновую и ритмическую функцию сопровождения, и только в финальном эпизоде подключаются к общему tutti, в котором остроумно процитирован алябьевский «Соловей». Удивительно, насколько Шостакович опередил свое время, предссыла то, к чему композиторы обратились много позднее: только к началу нынешнего столетия относятся эксперименты по сочетанию органа и домры, органа и русского народного оркестра; однако, в итоговом варианте партитуры Шостакович все-таки отказался от этого весьма экстравагантного ансамблевого сочетания.

Большое количество изданий выходит в 1920–30-е гг. для квартета или для оркестра (секстета) четырехструнных домр. В конце 1920-х гг. выходят четыре сборника С. Н. Тэш в соавторстве с Н. Н. Любимовой, в качестве приложения к школе для четырехструнной домры [259]. В 1930 г. Государственное музыкальное издательство выпускает три сборника переложений Г. П. Любимова для оркестра четырехструнных домр, в которые, помимо революционных песен, входят такие классические произведения, как «Сарабанда» А. Корелли, «Песня без слов» П. И. Чайковского, «Песня индийского гостя» Н. А. Римского-Корсакова и другие; сборники революционных песен для домрового оркестра Н. Н. Кудрявцева и С. Н. Тэш и еще несколько сборников для четырехструнной домры и домрового оркестра.

⁶¹ Мировая премьера найденных фрагментов оперы Д. Д. Шостаковича «Нос» состоялась 13 октября 2016 года в Рахманиновском зале Московской консерватории на открытии XV Международного фестиваля современной музыки «Московский форум», исполнители – ансамбль «Студия новой музыки», дирижер Игорь Дронов.

В 1930-е гг. значительное число переложений классических произведений осуществил домрист-четырёхструнный Дмитрий Петрович Александров⁶². Среди его переложений для четырёхструнной домры и мандолины – менуэты и части скрипичных сонат Л. Бетховена, отдельные части сюит И.-С. Баха, вальсы и экосезы Ф. Шуберта, «Турецкий марш» В.-А. Моцарта, «Гавот» из «Классической симфонии» С. С. Прокофьева и многие другие. В 1936 г. Александров выпускает сборник этюдов для четырёхструнной домры без сопровождения по нотной и цифровой системам на разные виды техники: в сборнике представлены скрипичные этюды Ж. Конта, К. Берио, А. Грюнвальда, Ш. Данкла, Г. Кайзера [296]. В 1937 г. в переложении Д. П. Александрова для мандолины или четырёхструнной домры по нотной и цифровой системам без сопровождения издаются популярные песни советских композиторов, из вышедших на экраны страны кинофильмов: «Песенка о капитане», «Спой нам, ветер» И. Дунаевского из к/ф «Дети капитана Гранта», «Песня о Родине» из к/ф «Цирк» и др. [73]. В 1939 г. издан сборник Александрова «Струнные ансамбли» для квартета домр [238].

В 1930-е гг. музицирование на домрах широко распространилось в Советской России, принимая различные формы. Домра нередко входила в состав так называемых авральных оркестров вместе с инструментами джазового и симфонического оркестра [219, с. 23]. В 1933 г. Музтрестом выпущены грампластинки с записью «аврально-шуточного»⁶³ самодеятельного оркестра Краснофлотцев морских сил Черного моря. На записи матросского танца «Яблочко» (Р. М. Глиэра)⁶⁴ вступление исполняет контрабасовая домра соло (возможно, четырёхструнная); затем неоднократно тема проводится домрами и мандолинами в обрамлении вариаций гобоя; домры звучат и в записи другого

⁶² Александров, Дмитрий Петрович – советский мандолинист, домрист, педагог. В 1927 г. участвовал в гастролях любимовского квартета в Германию в качестве исполнителя на басовой домре (вместо С. Е. Таля). В 1935 г. совместно с С. Н. Тэш выпустил 2-ю часть самоучителя для мандолины [258].

⁶³ Оригинальное название того времени.

⁶⁴ Мир русской грамзаписи. URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=17819 (дата обращения 19.11.2016)

танца, «Ша-нуар»⁶⁵. Вероятно, именно об этом оркестре говорится: «<...> популярный “Авиаджаз” Черноморского флота (Севастополь) – яркий представитель “затейнических” армейских теаджазов, по существу – эстрадно-музыкальных театров. Наряду с ударными, банджо, медными духовыми здесь были представлены и балалайки, гитары, домры, мандолины, баяны» [219, с. 54]. В таком же духе записаны пластинки смешанного музыкального ансамбля Н-го морского погранотряда НКВД Ленинградской области – «Морская пограничная» полька с шуточным злободневным текстом на слова краснофлотца Ю. Дюжакова (Грампластрест, 1937 г.)⁶⁶, «Венский вальс» (Апрелевский завод, без года)⁶⁷. В записях слышны вариации домр (возможно, и мандолин) в очень быстром темпе. В то же время, домровые оркестры принимали участие в театральной жизни: журнал «Народное творчество», № 4 за 1938 г. писал о постановке в Орехово-Зуево спектакля «Триумф» по пьесе-шаржу И. А. Крылова, который шел в сопровождении объединенных домрового и духового оркестров [219, с. 57, 86]. В 1935 г. в Московском театре ВЦСПС выступал детский шумовой оркестр горкома Метрополитена им. Л. М. Кагановича под упр. С. Дунаевского, в котором преобладали домры и балалайки [219, с. 86].

Во второй половине 1920-х гг., с появлением радиовещания, домры начинают звучать в эфире. В архивах сохранились записи о подобных программах: радиостанция Москвы 11 января 1929 г. проводит утреннюю передачу ансамбля ГВО им. В. В. Андреева (вероятно, имеется в виду ансамбль Государственного Великорусского оркестра) под упр. В. В. Кацана, исполняются «Вальс Фавн» и «Торжественный полонез» В. В. Андреева, «Эксцентричная полька» С. Нуссбаума (перелож. П. П. Дивеева) [201, л. 194]; 5 августа 1929 г. радиостанция Ленинградского Облпрофсовета транслирует Концерт оркестра им. Андреева; 29 ноября 1929 г. в Радиополдень для фабрик и заводов звучит концерт оркестра русских народных инструментов [там же, л. 212]. В конце 1920-х для

⁶⁵ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=17820#nav (дата обращения 19.11.2016)

⁶⁶ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=34781 (дата обращения 19.11.2016)

⁶⁷ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=36791 (дата обращения 19.11.2016)

выступлений на радио вместе с певицей О. В. Ковалевой впервые приглашен Государственный квартет под упр. Г. П. Любимова. В 1930-х гг. на радио часто выступает секстет четырехструнных домр под упр. А. С. Семенова.

Звучание домр того времени можно услышать на сохранившихся в частных коллекциях грампластинках (Рисунок А.36, Рисунок А.37, Рисунок А.38). Несмотря на значительно пострадавшее от времени качество этих записей, по ним можно сравнить звучание трехструнных и четырехструнных домр. Прежде всего, это записи Государственного оркестра старинных инструментов под упр. Г. П. Любимова (на пластинках начала 1930-х гг. он также называется «Оркестр народных инструментов»): «Итальянский вальс»⁶⁸, симфоническая пьеса «Две тюркские песни»⁶⁹ Р. М. Глиэра (1930, Музтрест), обработка русской песни «Как за речкой», «Узбекский марш»⁷⁰ (1932, Музтрест); «Хороводная песня» (аранж. А. К. Лядова), русские народные песни в обр. Н. Г. Любимовой «Как по морю», «Сема»⁷¹, «Вниз по матушке по Волге», «Снеги белые пушистые», «Пивна ягода»⁷² (1933, Грампластмасс). Сохранились также записи народных песен 1930 г., в которых Госквартет Г. П. Любимова аккомпанирует певцам О. В. Ковалевой – «Не ленись, учись Анютка»⁷³, П. З. Андрееву (бас-баритон) – «Под яблонью зеленою» (аранж. М. А. Балакирева), «Как за речкою, да за Дарьею»⁷⁴ (аранж. Н. А. Римского-Корсакова) и др..

Надо признать, что звучание домрового состава, действительно, довольно однообразное. Ни о каком сравнении со звучанием смычковых инструментов говорить здесь не приходится. Обработки инонациональных мелодий (итальянских, тюркских, узбекских) звучат гораздо более органично, т. к. тембр четырехструнных домр, с одной стороны, напоминает мандолину, с другой – восточные щипковые инструменты. В исполнении обращает на себя внимание

⁶⁸ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=33269 (дата обращения 19.11.2016)

⁶⁹ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=33268#nav (дата обращения 19.11.2016)

⁷⁰ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=25799 (дата обращения 19.11.2016)

⁷¹ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=24335#nav (дата обращения 19.11.2016)

⁷² URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=25933 (дата обращения 19.11.2016)

⁷³ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=16232 (дата обращения 19.11.2016)

⁷⁴ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=14628 (дата обращения 19.11.2016)

достаточно открытый, «гнусавый» звук, отсутствие легато в тремоло, проблемы фразировки. При прослушивании этих записей той ассоциации с хоровым звучанием и голосоведением, которая возникает при прослушивании записей с пластинок Великорусского оркестра Андреева, не появляется.

Интересно в этой связи сравнить грамзаписи Оркестра народных инструментов под упр. П. И. Алексеева начала 1930-х: два марша «Кандид»⁷⁵ и «МЮД» (1930)⁷⁶, танец «Дуня-комсомолочка»⁷⁷ и Чешский марш⁷⁸ (1931). Несмотря на непритязательность названий и жанров произведений, они звучат более выигрышно, чем произведения, записанные любимовским домровым оркестром: во-первых, сами аранжировки интереснее, звуковая, тембровая палитра оркестра разнообразнее; во-вторых, звучание домрово-балалаечного состава объемнее. Трехструнные домры, особенно малые, звучат ярче и тембрально насыщеннее, чем любимовские, в лирических эпизодах тремоло чаще и ровнее, благодаря чему кантилена этому составу удается значительно лучше. В каждом произведении образ словно рисуется на протяжении всей звучащей миниатюры, тогда как в любимовском составе колористические возможности исчерпываются в самом начале, градации нюансировки невелики, нет разнообразия в артикуляции и штрихах.

На записях оркестра под упр. П. И. Алексеева 1936–1939 гг. звучание домровой группы становится еще более насыщенным, благородным. К этому времени численность штата оркестра возрастает до восьмидесяти музыкантов. В эти годы оркестр записывает, в основном, обработки народных и массовых песен: «Светит месяц» (обр. В. В. Андреева), «Яблочко» Р. М. Глиэра, «Во поле береза стояла», аккомпанементы с певцами М. О. Рейзенем (бас), А. И. Батуриным (баритон). К 1938 г. относится запись протяжной «Эх, да уж вы ночи» в обработке Н. П. Фомина, в которой звучание домровой группы достигает необыкновенной

⁷⁵ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=35121#nav (дата обращения 19.11.2016)

⁷⁶ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=35122 (дата обращения 19.11.2016)

⁷⁷ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=20429 (дата обращения 19.11.2016)

⁷⁸ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=20430#nav (дата обращения 19.11.2016)

певучести, мягкости, выразительного легато, продолжая традиции Великоорусского оркестра⁷⁹.

В подвижных обработках (например, «Я с комариком плясала» С. Я. Крюковского, «Посажу ли я калинушку» Ф. А. Нимана, «Светит месяц» В. В. Андреева и др.) в исполнении присутствует гибкая нюансировка и штриховая отточенность, малые домры и домра пикколо исполняют виртуозные эпизоды; своеобразным маленьким шедевром в этом смысле является запись 1936 г. миниатюры «Во поле береза стояла» (обработка Н. П. Фомина). При прослушивании этих записей, несмотря на все несовершенство звукозаписи и местами – исполнения, выступает целый звуковой мир, и этот мир – сугубо российский, родной для каждого русского человека; складывающаяся картина очень напоминает кинематограф советского времени, с кадрами российской природы и быта простых людей. В 1920–30-е в репертуар оркестра пополняется переложениями классики: вступление к опере «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского, Первая часть Симфонии В. С. Калинникова, Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», «Фантазия на темы И. Рябинина» А. С. Аренского, фрагменты из опер «Снегурочка», «Золотой петушок», «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова, сюита «Пер-Гюнт» Э. Грига и многие другие [8, с. 24]. К сожалению, в записях эти сочинения либо не фиксировались, либо не сохранились.

Говоря о грамзаписях 1930-х гг., нельзя не вспомнить, что особенно большое количество их сделано секстетом четырехструнных домр под руководством Алексея Семеновича Семенова (1898–1958). В состав секстета входили: А. Семенов (домра прима I), Л. Карпов (домра прима II), В. Жмыхов (домра альт), П. Фунтов (домра тенор), В. Хватов (домра бас) и А. Соловьев (домра контрабас) [223, с. 24] (Рисунок А.35). В репертуаре этого ансамбля насчитывалось свыше 300 произведений [101, с. 321]. Аранжировщиком секстета был сам руководитель, который, по воспоминаниям его дочери С. Семеновой-

⁷⁹ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=31368 (дата обращения 19.11.2016)

Глесер, выполнил большое количество обработок классических пьес для оркестров и ансамблей самых разных составов [223, с. 25]. Писал он и собственные сочинения, среди которых два концерта для четырехструнной домры с секстетом (оркестром) домр, четыре сюиты на народные темы и другие сочинения, которые исполнялись в концертах и на радио⁸⁰. Во время Великой Отечественной войны А. С. Семенов, отозванный с фронта, возглавлял Ансамбль Красноармейской песни и пляски Московского фронта ПВО. После войны состав секстета полностью сменился, но еще какое-то время продолжал работу.

Среди записей секстета домр под упр. А. С. Семенова преобладают аккомпанементы певцам. Особенно плодотворным было сотрудничество секстета с О. В. Ковалевой и С. Я. Лемешевым. С О. В. Ковалевой секстет Семенова записал песни: в 1934 г. – «Ванюша ключничек», «Татарский полон» (аранж. Н. А. Римского-Корсакова); в 1936 г. – шуточные песни «Дударь», «Пошел козел в огород», частушки «Волжские матанечки»; в 1939 г. – «Как пошли наши подружки», «Дедушка, седая бородушка», «Калужские припевки» и др.. Из сохранившихся записей С. Я. Лемешева в сопровождении секстета – романс А. Л. Гурилева на сл. А. В. Кольцова «На заре туманной юности» (1934), «Когда я на почте служил ямщиком», «Эй, вы, ну-ли, что заснули?», «Тройка» П. П. Булахова (1940), русская народная песня «Ах, ты, душечка, красна девица» (1941)⁸¹.

Самостоятельно секстет записывает переложения камерной музыки и аранжировки народных песен, среди сохранившихся записей: в 1936 г. – «Музыкальный момент» ор. 94 № 3 Ф. Шуберта; «Каприччио» ор. 76 № 2 И. Брамса, в 1937 г. – обработки русских песен «Ничто в полюшке», «Я посею, молода», в 1938 г. – два «Норвежских танца» Э. Грига, аранжировки русских песен

⁸⁰ Эти сочинения не изданы, рукописи не обнаружены.

⁸¹ Все эти и другие записи находятся в свободном доступе на Интернет-ресурсе «Мир русской грамзаписи», URL: <http://russian-records.com/index.php> (дата обращения 19.11.2016)

«Сидел ворон», «Уличная», «Как у наших, у ворот», «Не летай же ты, сокол»⁸².

Наибольший интерес для нашего исследования представляют аранжировки классики в звучании домрового состава, т. к. именно им создатель квинтовой домры Любимов отводил особенную роль в воспитании масс и развитии русских народных инструментов. При прослушивании записей «Норвежских танцев» A-dur⁸³ и D-dur⁸⁴ Э. Грига в исполнении квартета Семенова, прежде всего, заметны недостатки владения штрихами, которые исполнители стремятся компенсировать выразительной нюансировкой. Частое применение тремолирования звучит несколько навязчиво и, если так можно выразиться, сбивает с толку, разрушая в восприятии цельность музыкальной фразы; исполнение воспринимается скорее как народный наигрыш, чем как классическое произведение. Удручает общая звуковая картина, напоминающая стрекотание. Однако, в целом впечатление от семеновского квартета остается более благоприятное, нежели от любимовского – звучание его, несмотря на замеченные недостатки, все же более выразительное, разнообразное и по штрихам, и по нюансировке, что свидетельствует об эволюции домрового исполнительства.

Автору работы удалось обнаружить также четыре грамзаписи солиста на четырехструнной домре Е. С. Кабанова. Две из них относятся к 1934 г.: Е. С. Кабанов (домра) и Л. И. Миронов (фортепиано) исполняют «Вальс № 1» О. Дюрана⁸⁵ и «Неаполитанскую тарантеллу» Е. Меццакапо⁸⁶; еще две записи, без указания года – «Серенада»⁸⁷ и «Болеро»⁸⁸ М. Мошковского (фортепиано – М. И. Левин). Четырехструнная домра предстает на этих записях инструментом

⁸² Интересно отметить, что четырехструнные домры приобрели большую популярность на Украине. В Киеве в это же самое время, в 1937 г., записывается секстет домр под руководством Марка Моисеевича Гелиса с певцами О. А. Петрусенко, Н. А. Частий, А. Д. Ропской. В основном, это записи украинских народных песен («Ой, у полі вітер віє», «Ой, вербо, вербо», «Ой, від саду», «Ой, на гору козак воду носить» и др.).

⁸³ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=14619 (дата обращения 19.11.2016)

⁸⁴ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=14620 (дата обращения 19.11.2016)

⁸⁵ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=34529 (дата обращения 19.11.2016)

⁸⁶ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=34530 (дата обращения 19.11.2016)

⁸⁷ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=26171 (дата обращения 19.11.2016)

⁸⁸ URL: http://russian-records.com/details.php?image_id=26170 (дата обращения 19.11.2016)

виртуозным; вместе с тем, обращают на себя внимание небольшие динамические градации звучания, которое практически не отличается от мандолины.

Что касается солистов на трехструнной домре, есть данные, что в 1940 г. солист-трехструнник Алексей Сергеевич Симоненков⁸⁹ записал на пластинку «*Regretium mobile*» К. Бома и русскую песню «Береза» в собственной обработке [56, с. 9–10; 197, л. 3]. О впечатлении от прослушивания этой пластинки Е. А. Волчков пишет: «Даже такая сложная в современном исполнении работа, как запись на микрофон, удивляет своим высоким качеством: не слышно ни одного призвука, нет стука медиатора, такой чистый звук мог извлечь только большой мастер-исполнитель» [56, с. 9–10].

Итак, постреволюционный этап 1918–1945 гг. подготовил почву для последующей академизации домры в качестве сольного инструмента. Широкое распространение самодеятельного музицирования и его пропаганда в народных массах послужили мощнейшим импульсом к развитию исполнительства на домрах. Интерес к домрам поддерживался также выпусками нотной литературы для различных оркестров и ансамблей, включающих домры обоих видов, и грампластинок с записями лучших коллективов народных инструментов; домры часто звучат в радиоэфире. В 1930-х появляются первые записи солистов-домристов Е. С. Кабанова, А. С. Симоненкова.

Репертуар оркестров все более пополняется не только талантливыми аранжировками народно-песенного материала, но и переложениями классических произведений, все большее число композиторов включаются в процесс создания музыки для русского народного оркестра. Попытки исполнения классики на домрах, более или менее удачные, выполняли свою особую, главную миссию: они неуклонно совершенствовали исполнительский уровень домристов – прививали стремление к овладению высокой культурой исполнения, стимулировали работу

⁸⁹ Именно для А. С. Симоненкова написан в 1945 г. первый концерт для домры Н. П. Будашкина.

над приемами и штрихами, артикуляцией, звуком, формой произведения, т. е. исполнительской школой в самом широком смысле.

О звучании домр в грамзаписях 1930-х гг. можно сделать следующие выводы: трехструнная домра обладает более самобытным и ярким тембром, в то время как четырехструнная, несмотря на более широкий диапазон, проигрывает ей в тембровом отношении. Однако, необходимо констатировать, что на данном этапе четырехструнная домра успешнее зарекомендовала себя в ансамблевом исполнении и значительно раньше выдвинулась в качестве солирующего инструмента, что произошло во многом благодаря обращению домристов к переложениям произведений, написанных для академических музыкальных инструментов – создание оригинального домрового репертуара на этапе 1918–1945 гг. оставалось делом будущего.

3.3. Эволюция домровых школ и самоучителей в период 1896–1945 гг.

Первые самоучители для реконструированной домры в России появились еще на дореволюционном этапе, но пособия, представляющие наибольший интерес, вышли уже в новой, Советской России. При анализе их нужно учитывать, что домра на протяжении всего периода 1896–1945 гг. функционировала, в основном, в любительских (самодеятельных) коллективах, поэтому первые домровые самоучители и школы ориентированы на не слишком взыскательную аудиторию любителей или кружковцев, участников художественной самодеятельности. Тем не менее, все домровые школы изданы по

нотной системе (в литературе для музыкантов-любителей того времени так называется общепринятый способ музыкальной нотации), лишь некоторые включают дополнительно и цифровую⁹⁰. Это говорит, прежде всего, о применении возрожденной домры не в «для-себя-музицировании», а, прежде всего, в коллективном – оркестровом и ансамблевом исполнительстве, которое практически невозможно без изучения нотной грамоты.

Дореволюционных пособий для домры два: самый первый самоучитель И. Ф. Деккер-Шенка (1898)⁹¹ [72] и школа-самоучитель В. Т. Насонова (1906) [166]; базовые сведения о приемах игры на домре даются также в руководстве для великорусских оркестров Насонова 1913 г. [167]. В работах упоминаются также школы П. П. Каркина (1906) и Д. И. Минаева [48, с. 13], выпущенные до революции, однако среди изданных пособий их обнаружить не удалось. В советский период 1918–1945 гг. вышло восемь руководств по игре на домре: четыре для трехструнной и пять для четырехструнной домры. В круг рассмотрения пособий для четырехструнной домры, помимо самой первой школы Н. Н. Кудрявцева – С. Н. Тэш [134] попадают также книга Г. П. Любимова «Музыкально-инструментальная работа» (1927) [142] и три самоучителя для мандолины, рекомендованные авторами также и для четырехструнной домры – Д. А. Пивоварова (1927) [189] и Н. Д. Розова (1932) [211] и П. Худякова [284]. Для трехструнной домры были выпущены самоучители М. Л. Мильштейна (1929) [156], А. С. Илюхина – А. С. Чагадаева (1930) [96], «Школа коллективной игры на русских народных инструментах» К. С. Алексеева (ч. 1 – 1929, ч. 2 – 1931, переиздана в 1937–1938 гг.) [7], «Школа для трехструнной домры (малой или альтовой)» С. Я. Крюковского (1937) [132].

Принцип построения большинства самоучителей в общих чертах одинаков: в начальном разделе содержатся сведения об инструменте и его истории, далее

⁹⁰ Цифровая система музыкальной нотации – способ записи музыкального текста посредством цифр, которыми на струнно-щипковых обозначаются лады и струны на грифе инструмента. Чаще всего применяется в любительском музицировании.

⁹¹ Г. И. Андриюшенков называет годом первого издания самоучителя Деккер-Шенка 1897 г., сообщая, что до революции он переиздавался ежегодно [23, с. 40].

следует краткий курс элементарной музыкальной грамоты, основной методический раздел с упражнениями и этюдами (внутри методической части или непосредственно за ней) и нотное приложение. В нотных приложениях самоучителей того времени постепенно формируется материал, который в последующий период составил репертуарную базу в обучении и в исполнении на домрах, в том числе и сольном: нотный раздел обязательно включает обработки народных песен и романсов и переложения русской и зарубежной популярной классики – произведения Х. Глюка, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова и др., и, как дань времени, революционные песни. Большинство пьес для домры даны без сопровождения, но в некоторых наиболее фундаментальных пособиях (В. Т. Насонова, Н. Н. Кудрявцева – С. Н. Тэш, С. Я. Крюковского и др.) присутствуют переложения для домры с аккомпанементом фортепиано. Иногда в нотные приложения входят пьесы и переложения для дуэта малой и альтовой домр, для квартета и секстета четырехструнных домр, что свидетельствует о популярности и предпочтении ансамблевых форм музицирования на разнотесситурных домрах.

Первая школа-самоучитель для домры вышла в 1898 г. (по нотной системе), ее авторство принадлежит видному петербургскому гитаристу и композитору Ивану Федоровичу Деккер-Шенку⁹² (1825–1899). Пособие невелико по объему и состоит из двух частей. После самых элементарных сведений по теории автор сразу переходит к практическому разделу, который предваряет рисунок домры и схема грифа. В самом разделе содержатся весьма сжатые сведения об инструменте, его настройке и указания относительно посадки и постановки рук, которые принципиально не отличаются от предлагаемых в школах для мандолины [72, с. 6] – предлагается посадка «нога на ногу», при которой правая нога кладется на левую, корпус инструмента ставится на бедро правой ноги и сверху

⁹² К тому времени И. Ф. Деккер-Шенк был уже автором ряда самоучителей для мандолины, балалайки, шестиструнной и семиструнной гитары: Самоучитель для мандолины (1875); Школа-самоучитель для шестиструнной гитары (1892); Полная школа-самоучитель для балалайки (1894); Новый самоучитель для семиструнной гитары (1895–1898).

прижимается грудью. В качестве материала для медиатора (плектра) предпочтительным называется панцирь черепахи; на прилагаемом рисунке представлен медиатор несколько узкой и вытянутой формы – такими же медиаторами предпочитали пользоваться мандолинисты.

Указания по штрихам и приемам игры даны предельно лаконичные. Предложены обозначения ударов: \wedge (вниз), \vee (вверх). Упражнения содержатся непосредственно в главах о приемах игры, первое упражнение – на переменные удары вниз-вверх по открытым струнам, что следует признать разумным, т. к. в большинстве последующих домровых самоучителей обучение начинается сразу же с освоения приема тремоло. По существу, ничего нового автор не изобретает – те же рекомендации и обозначения встречаются во многих мандолинных школах, к примеру, в школе для мандолины Э. И. Кёлера (издавалась на русском и немецком языках) [118], Л. А. Надежина [163] и др.. Простые удары, для извлечения одним ударом по струне одного звука, Деккер-Шенк называет «стаккато» [72, с. 13]. Ставя знак равенства между приемом игры ударом и штрихом «стаккато», автор фактически смешивает понятие штриха и приема игры в одном термине.

«Одним из важнейших упражнений на домре» и «одним из самых употребительных способов игры» автор называет тремоло, формулируя основной принцип выбора приемов игры на домре, которого, в общих чертах, придерживаются все последующие домровые школы: «За правило следует принять, что целые ноты, полуноты и четверти, вообще, все долгие ноты исполняются тремоло, все же остальные, восьмые, шестнадцатые, тридцать вторые и т. д. ноты берутся одним ударом» [72, с. 10]. Вопросы аппликатуры и позиционной игры в самоучителе не затрагиваются, за исключением рекомендации применять большой палец для взятия на грифе некоторых аккордов, вероятно, пришедшей из балалаечной практики. В конце издания следует нотный материал – около двадцати пьес без сопровождения – темы русских народных песен и цыганских романсов: «Во пиру была», «Пошли наши

подружки», «Во поле береза стояла», «Вниз по матушке по Волге», «О, приди, друг, ко мне» и другие популярные мелодии.

Самоучитель Деккер-Шенка содержит базовые принципы технического овладения домрой, которые заимствованы из мандолинных школ в силу родственности инструментов – освоение домры начинается с традиционных для мандолинных школ упражнений и этюдов на переменные удары по открытым струнам. Основным приемом игры считается тремоло, как, например, в школе Э. И. Кёлера: «На мандолине ноты исполняются большей частью тремоло» [118, с. 11]. Однако смешение понятий штриха «стаккато» и приема игры ударами в дальнейшем внесло немалую путаницу в исполнительскую практику домристов: штрих и прием игры являются все-таки разными понятиями. Следует признать, что такой подход обусловлен дискретностью звучания, заложенной в природе звукоизвлечения щипковых инструментов; тем не менее, применяя совершенно разное туше, а также используя возможности техники левой руки (например, приемы «пальцевого легато» на грифе), возможно достичь на домре разнообразия в штрихах, исполняемых переменными ударами, т. е. легато без тремолирования (в подвижных темпах).

Следующее по времени пособие – «Полная школа-самоучитель для домры» Владимира Трифионовича Насонова (1860–1918), автора руководств и нотных сборников для великорусского оркестра, увидевшая свет в 1906 г. [166] – представляет собой развернутое пособие по нотной системе из трех частей. К сожалению, первую часть, в которой изложено описание основных приемов игры, штрихов и положения рук при игре автору диссертации найти не удалось⁹³, но о ее содержании можно судить по имеющемуся материалу в двух других частях школы, а также в «Руководстве к организации народных оркестров» того же автора 1913 г. [167]. Материал первых двух частей, как следует из оглавления, изложен по принципу: методические рекомендации – упражнения – пьесы для

⁹³ В московских библиотеках эту школу найти не удалось. В присланной по запросу автора данной работы из Российской Национальной библиотеки С.-Петербурга электронной копии имеются только вторая и третья части этой школы.

одной домры и дуэта малой и альтовой домр. Среди пьес для одной домры, представленных в нотном приложении, русские народные песни и былины, отрывки из опер Д. Верди, Ш. Гуно и Р. Вагнера, «Песня без слов» Ф. Мендельсона. Три пьесы даны в сопровождении фортепиано: «Азбука» В.-А. Моцарта, аранжировка русской народной песни «Вниз по матушке, по Волге» и ария из оперы «Лукреция Борджиа» Г. Доницетти.

Основным приемом игры на домре в «Руководстве» 1913 г. Насонов называет тремоло: «На домре во всех ее видах, звук получается от частых, непрерывных движений правой руки (*tremolo*) вооруженной особою черепаховою косточкою (плектром), которая держится между большим и указательным пальцем и ложится острым концом ее на каждую струну отдельно» [167, с. 11]. Прием тремоло предлагается исполнять два штриха: легато, которое достигается непрерывным тремолированием нескольких объединенных лигой нот, и деташе – тремолирование каждой ноты отдельно, т. е. тремоло между звуками должно прерываться на долю секунды. Эти два варианта автор считает соответствующими скрипичным штрихам легато и деташе, и, по-видимому, в школе называет «игрой штрихами» [166, с. 6]. Извлечение же отдельного звука одним ударом медиатора вниз или вверх, т. е. «щипком», автор называет «пичикато» (пиццикато, сокращенно *pizz.*), что по смыслу соответствует тому штриху, который Деккер-Шенк называл «стаккато» и применяется в случаях, когда требуется отрывистое, сухое звучание, а также при исполнении в быстрых темпах [там же]. Дубль-штрих Насонов почему-то называет скрипичным термином «спиккато». Обозначение ударов вниз и вверх Насонов предложил иные, чем у предшественника (вниз – П, вверх – LI). В нотном тексте автор поначалу выставляет указания по приемам игры – *trem.* или *pizz.*, в дальнейшем же советует отказаться от них и довериться «чувству и опыту играющего» [166, с. 7].

Третья часть школы полностью является нотным приложением. Особенный интерес в ней представляют прекрасные аранжировки русских народных песен

для дуэта малой и альтовой домр, выполненные самим автором – «Не белы то снеги», две фантазии на темы русских песен «Спится мне младешенькой», «Винный мой колодезь», а также переложения зарубежной классики – «Австрийская песенка» И. Гайдна, «Ария и финал» из оперы «Лукреция Борджиа» Г. Доницетти и др.. Помимо домровых дуэтов в школе Насонова впервые публикуются переложения для домры с фортепиано известных и популярных классических произведений, среди которых «Серенада» и «Аве Мария» Ф. Шуберта, «Tyroltienne» Д. Россини из оперы «Вильгельм Телль» и др..

К недостаткам школы В. Т. Насонова следует отнести путаницу с определениями: прием пиццикато в практике струнных инструментов представляет собой зашипывание струн пальцами, без посредства смычка; по аналогии, пиццикато на домре должно означать (и в наше время давно уже означает) игру пальцами без посредства медиатора. Скрипичный штрих спиккато ничего общего с дубль-штрихом, предлагаемым Насоновым, не имеет. Совершенно очевидно, что в вопросах определения приемов игры и штрихов на домре с самого начала возникла необходимость создания собственной терминологии. Неудачна также предложенная автором аппликатура гамм, в которой большая нагрузка ложится на слабые от природы третий и четвертый пальцы, что должно значительно осложнять исполнение в быстрых темпах.

Несмотря на указанные недостатки, в «Школе-самоучителе» Насонова осуществлена довольно удачная попытка установления двух основных штрихов на домре при игре приемом тремоло – легато и деташе⁹⁴. Также в пособии впервые дается понятие о позиционной игре, примеры однооктавных мажорных гамм с аппликатурой в диэзных тональностях до четырех знаков и в бемольных – до двух знаков. К несомненным достоинствам школы относится также обширный методический и нотный материал, который используется с успехом и в наше время⁹⁵.

⁹⁴ В последние годы появилось понимание деташе как приема игры.

⁹⁵ Например: «Легкие дуэты для домры малой и альтовой: для учащихся ДМШ», ред.-сост. и предисл. Ю. Л. Ногарева. – СПб, Композитор, 2005.

Следующей вехой в домровом исполнительстве стала первая школа для четырехструнной домры, выпущенная в 1927 г. [134], выдержавшая дополнительный тираж в 1929 г., она же явилась первой в Советской России изданной школой для домры. Авторы – участники квартета Любимова С. Н. Тэш и Н. Н. Кудрявцев, в заглавии подчеркивают родство четырехструнных домр с семейством мандолин: «Школа игры на четырехструнных домрах квинтового строя всех видов: прима, альт, тенор, бас, пикколо, контрабас. Приспособлена для обучения игре на мандолинах всех видов: мандолина, мандола, люта», а в предисловии отмечают, что при составлении руководства опирались на лучшие школы для смычковых инструментов А. Мозера, Г. Кайзера, О. Шевчика, Ш.-О. Берио, Б. Компаньоли, Ф. Доцауера [134, с. 6].

Школа состоит из четырех частей. В начальном разделе содержатся подробные рекомендации по выбору медиатора: предпочтение отдается медиаторам из целлулоида, роговые и костяные медиаторы не рекомендуются в силу их хрупкости; для игры на домре контрабас рекомендуется пользоваться медиатором из жесткой кожи. Важным представляется замечание о зависимости между материалом, толщиной медиатора и качеством звука: «<...> из целлулоидовых медиаторов не надо брать слишком тонкие, так как, хотя на первых порах и кажется, что тонким легче играть, но им нельзя в достаточной степени разнообразить силу звука, почему и следует брать целлулоидовый медиатор более твердый» [134, с. 6]. Данное высказывание свидетельствует о том, что критика коллег-трехструнников по поводу однообразного, навязчивого звучания четырехструнных домр не проходила даром, и четырехструнники вели работу в направлении улучшения качества звука своих инструментов.

Материал в школе Кудрявцева – Тэш расположен удобно: теоретические выкладки тут же подкреплены методическими указаниями по исполнению и нотными примерами – упражнениями, этюдами, пьесами. Освоение инструмента, опять-таки, начинается с самого сложного приема игры – тремоло: «Удары медиатора (тремоло) по струне делаются в обе стороны возможно более часто и

непрерывно» [там же]. Особый интерес представляют указания касательно постановки правой руки, которые дают представление о технической стороне исполнительства на четырехструнных домрах на начальном этапе: «Правая рука кладется на струны ниже подставки таким образом, чтобы кисть была несколько вогнута внутрь и часть кисти от локтя не прикасалась к инструменту» [там же]. Авторы убеждены, что «преимущественное участие кисти дает большие технические возможности, а положение руки на струнах ниже подставки сообщает звуку наибольшую выразительность». В качестве наглядного примера посадки служит фотография исполнителя с домрой-примой (Рисунок А.30). Что касается постановки левой руки, то пальцы ее рекомендуется ставить при игре «обязательно самым кончиком».

Вторая часть школы посвящена воспроизведению на домре штрихов и содержит наиболее полезные методические указания. Названия для домровых штрихов, как и у Насонова, заимствованы из скрипичных школ: деташе, легато и стаккато. Штрих, при котором удары вниз и вверх чередуются, авторы называют «стаккато», как и в предыдущих пособиях – таким образом, смешение понятий штриха и приема игры становится симптоматичным для домровых школ [134, с. 37]. Однако, авторами сделана попытка создать оригинальные обозначения штрихов и приемов игры: штрих деташе, который исполняется коротким тремоло, предлагается обозначать горизонтальной черточкой над нотой, направление ударов для штриха «стаккато» – символами L (вниз) и Г (вверх). Подобное обозначение ударов почти не встречается в настоящее время, но обозначение деташе черточкой довольно долго использовалось в домровой исполнительской практике, иногда применяется и в наши дни, особенно в оркестрах. В третьей части школы основное внимание уделено технике левой руки и позиционной игре. Помимо этого, здесь есть рекомендации по исполнению мелизмов (мордентов, группетто, форшлагов) и двойных нот. Четвертая часть школы представляет собой нотное приложение для секстета четырехструнных домр.

Недостатки школы Кудрявцева – Тэш симптоматичны для домровых школ. Прежде всего, это «кистевой» подход к звукоизвлечению (назовем его так), предполагающий участие в игровом процессе только кисти правой руки. Само по себе ограничение движения кистью усугубляется вогнутым положением, что приводит к изоляции кисти от всей руки и часть мышц предплечья еще больше блокируется. Кистевой подход характерен для мандолинных школ, но, используя его, домристы упускают из виду важный момент: сила натяжения струн на домре превосходит таковую на мандолине, участие одной кисти в игровом процессе на домре не может дать достаточной силы и полноты звучания. В настоящее время во всех струнных школах этот подход отвергнут как неполноценный с музыкальной и вредный с физиологической точки зрения. Как отмечает В. Х. Мазель, «кистевые (лучезапястные) суставы окружены весьма слабыми мышечными группами, они очень подвижны по всем направлениям, но с ограниченной амплитудой движений. Физиологически им не свойственны активные самостоятельные (изолированные) движения, и они выдерживают только очень небольшие физические нагрузки» [145, с. 32]. В то же время, «плечевой сустав – самый подвижный в системе руки, он окружен со всех сторон активно действующими силовыми мышечными группами разнонаправленного действия» [там же, с. 60]. Второй «симптоматичный» недостаток первых домровых школ – отождествление приемов игры на домре и штрихов, вследствие чего возникает их путаница. Неудобной является также нотация партии домры альт в скрипичном ключе: вследствие слишком большого количества добавочных линеек создаются ненужные трудности для чтения нотного текста.

К достоинствам данной школы следует отнести большое количество конкретных методических рекомендаций, особенно по аппликатуре и позиционной игре, а также отдельные указания для исполнителей на домре пикколо и домре контрабас. Впервые предложены этюды, написанные авторами специально для домры. В нотном приложении даны переложения для секстета

четырёхструнных домр, в том числе, русских песен в гармонизации П. И. Чайковского и А. Т. Гречанинова.

В 1928–1929 гг. в качестве нотного приложения к рассматриваемой школе Кудрявцева – Тэш отдельно вышли четыре тетради для оркестра четырёхструнных домр, в которых пьесы распределялись по степеням трудности [259]. Репертуар сборников построен, прежде всего, на переложениях классики, а это, если вспомнить основные установки создателя квинтовой домры Любимова, и есть тот самый высокохудожественный материал, который должен становиться доступным широким массам благодаря квинтовой домре. Сборники Тэш как раз это и демонстрируют: в них представлена, в основном, музыка зарубежных композиторов – А. Корелли, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, Х. Глюка, Ф. Шопена (Рисунок А.52). Необходимо отметить, что в сборниках предлагаемый уровень владения домрой достаточно высок уже с первых частей.

Изданная в том же 1927 г. книга Любимова «Музыкально-инструментальная работа» [142] в части методики подкрепляет рассматриваемую школу Кудрявцева – Тэш. В основном, эта брошюра посвящена методам работы с кружковцами и ориентирована на скорейшее достижение ими приемлемого художественного результата. В пособии содержится много практически полезной информации, дающей представление об исполнительстве на четырёхструнных домрах. Так, о разнице в посадке домристов Любимов пишет: «Играющие на балалайках <...> сидят в более естественной позе, поставив обе ноги на пол. <...> Играющие на четырёхструнных домрах сидят так же, как балалаечники, уперев заднюю часть инструмента (на которой находятся кнопки для прикрепления струн) в бедро правой ноги. Такая разница посадки играющих на трех- и четырёхструнных домрах обуславливается разными способами извлечения звука: трехструнники держат правую руку на весу и касаются медиатором струн выше голосникового отверстия, четырёхструнники же кладут правую руку на струны за подставкой и касаются струн медиатором приблизительно над самым голосниковым отверстием» [142, с. 33].

Прогрессивным следует признать, что Любимов выступает против методов механического подсчитывания ударов в тремоло, принятых в некоторых мандолинных школах (например, в школе Ф. Кристофаро [131]) [142, с. 36]. Интересен подход к исполнению стаккато: «Стаккато бывает двух видов: долгое и короткое. Долгое исполняется так же, как тремоло, частой сменой ударов медиатора, но продолжительность тремолирования очень короткая. Короткое стаккато достигается отдельными ударами медиатора на каждую ноту, независимо от ее длительности. Короткое стаккато может быть осуществлено двумя способами: удары медиатора в одну сторону – сверху вниз; такой способ употребляется в тех случаях, когда нужно особенно четко подчеркнуть ритм и чередование ударов сверху вниз, и, обратным движением, снизу вверх; этот прием употребляется при быстрых движениях» [там же].

Самоучитель Д. А. Пивоварова 1927 г. [189], несмотря на свое громкое название «Полная практическая и теоретическая школа-самоучитель для мандолины по нотно-цифровой системе, годна к применению для 4-струнной домбры-примо /так указано на титульном листе – В.М./, альты и тенора», отличается полным отсутствием методики и абсолютно дилетантским подходом. Можно встретить, к примеру, такие указания: «Пером задевают струны, держа его почти вертикально над нижней частью отдушины. Движение пера производится не пальцами, а всю кистью, которая и должна легко и свободно двигаться параллельно струн. Пальцы левой руки должны в изогнутом виде свободно висеть над грифом, на котором помещаются струны» [189, с. 5]. Комментарии, как говорится, излишни.

Автор следующей школы для трехструнной домры – «Самоучителя для домры (по нотной системе) с приложением 20 народных песен» (1929) М. Л. Мильштейн, как значится на титульном листе издания – «преподаватель Ленинградских Государственных Музыкальных Школ» [156], подчеркивает ориентированность пособия на оркестрового исполнителя. Ничего существенно нового этот самоучитель не вносит, однако заполняет нишу в обучающих

пособиях для трехструнной домры, образовавшаяся более чем на десятилетие (со времен издания школы В. Т. Насонова, 1906). Необходимо отметить два интересных момента: встречающееся обозначение в виде черного треугольника («птички») над нотой рекомендуется исполнять «отдельными, очень острыми ударами» [156, с. 6], что говорит о наметившихся предпосылках развития артикуляции; также сообщается в школе и о возможности играть на домре флажолетами, хотя этот прием редко встречается в практике оркестрового исполнителя. В целом, эта школа не дает более-менее стройной методики, но вполне годится для начинающих любителей. Нотное приложение состоит, в основном, из разнохарактерных русских песен и романсов без аккомпанемента: «Вниз по Волге реке», «Лучинушка», «Ах ты, сердце» (романс А. С. Даргомыжского), «Посажу ли я калинушку», «Пойду-я, выйду-ль я», «Волынка» и др..

В 1930 г. вышла «Элементарная школа-самоучитель для народной трёхструнной домры» по нотной-цифровой системе А. С. Илюхина и А. С. Чагадаева [96], которая стала, наконец, достойным ответом на школу Кудрявцева – Тэш. Это пособие явилось первой полноценной школой для трехструнной домры, в которой последовательно и подробно освещены все основные базовые принципы исполнительства на домре и приемы, дан толковый и развернутый методический материал. Самоучитель состоит из трех частей: первая – теоретическая, содержит основные методические указания и основы музыкальной грамоты, вторая – материал для упражнений и третья – нотное приложение.

В начальном разделе школы много внимания уделено рекомендациям по выбору инструмента, медиатора и струн. Лучшими медиаторами признаются черепаховые (хотя не отвергается применение и целлулоидовых), рисунок медиатора (плектра) приводится в натуральную величину в тексте, указана его оптимальная толщина – 1 мм; при этом медиатор должен быть «почти совершенно негибачущимся». Обращает на себя внимание совет выбирать

инструмент с панцирем, который, в свою очередь, должен быть из твердого дерева, что свидетельствует о продолжающейся эволюции трехструнных домр, панцирь которых к этому времени все чаще делается навесным, а не врезным, как ранее. Но в представлении «трехструнников» подобными деталями только и ограничиваются возможные конструктивные преобразования: «Наблюдаемые иногда случаи прибавления лишних струн и изменения строя следует признать явлением не только нежелательным, но и совершенно недопустимым – так как все отклонения от нормального типа в корне искажают характер и сущность инструмента, а также лишают его многих, весьма ценных музыкальных качеств» [96, с. 9]. Еще один животрепещущий вопрос – посадка домриста: в качестве образца неправильной посадки с домрой авторы приводят в пример фотографию домриста-четырёхструтника из школы Кудрявцева – Тэш.

Впрочем, во многих других важных вопросах авторы-трехструнники созвучны с коллегами-четырёхструнниками. В звукоизвлечении побеждает «кистевой» подход: «При игре на домре в движении, и при том совершенно свободном, без всякого мускульного напряжения, должна быть по возможности только кисть правой руки и отнюдь не вся рука до локтя» [96, с. 9]. Изучение практических навыков игры авторы также советуют начинать с основного приема игры тремоло: «Прежде чем перейти к изучению дальнейшего материала, учащемуся необходимо хорошо изучить прием тремоло, ежедневно играя на открытых струнах домры по отдельности до тех пор пока звук не приобретет удовлетворяющую слух певучесть» [там же]. Не вызывает разногласий с четырёхструнниками и постановка левой руки – обе школы отмечают, что для свободы движений гриф не должен прилегать вплотную к ладони: «Кисть левой руки ни в коем случае не должна выгибаться, а пальцы во время игры обязательно должны быть над струнами, падая на них почти совершенно отвесно, как молоточки <...>» [96, с. 13]. Последнее заимствовано, по-видимому, также из мандолинных школ: «Ладонь левой руки не должна совершенно касаться грифа. Гриф мандолины не должен быть сжимаем левой рукой, а лишь слегка

поддерживаем ею <...> пальцы должны падать отвесно на гриф, должны как бы стоять на нем, а не лежать, как это часто делается, напр., на балалайке» [163, с. 11].

Если Кудрявцев и Тэш отмечают зависимость качества звука только от материала медиатора, то Илюхин и Чагадаев указывают несколько факторов: зависимость звучания «от степени сжатия медиатора», от положения правой руки над голосником – ближе к грифу или к подставке, от движения ударов медиатора, которые должны «идти в направлении несколько наклонном к деке, т. е. так, чтобы после удара по средней струне сверху – медиатор своей средней частью останавливался бы около тонкой 1-й струны, не извлекая из нее звука, а при ударе снизу вверх, выходил бы за пределы крайней толстой струны, не задевая ее» [96, с. 9]. Впервые приводится даже схема движения медиатора.

Упражнения построены на основе наиболее употребительных тональностей – прежде всего, это диезные тональности до четырех знаков и бемольные до двух (как и у Насонова). Описывается техника исполнения триолей, квинтолей, мордентов, различных видов группетто, дается понятие о позиционной игре. При исполнении неудобных аккордов допускается использование в аппликатуре большого пальца [96, с. 13]. Нотный материал в приложении расположен в следующем порядке: революционные песни; обработки народных мелодий (их большинство) – русские, белорусские, украинские, узбекские, французские, итальянские, испанские; переложения русской и зарубежной классики. Несколько примеров из популярной классики даны в сопровождении фортепиано: «Вальс» Ф. Шопена, «Итальянская полька» С. В. Рахманинова, «Песнь индийского гостя» Н. А. Римского-Корсакова (для альтовой домры).

Достоинства этой школы несомненны. Впервые школа для домры столь подробно рассматривает вопросы качества звука, детализируется процесс работы с медиатором. Впервые печатается таблица всех мажорных и минорных гамм с аппикатурой, содержатся сведения о транспонировании, что является необходимым звеном в воспитании оркестровых исполнителей. Среди

недостатков школы, прежде всего, следует назвать «кистевой» подход к звукоизвлечению, методику начального освоения домры с самого сложного приема игры «тремоло», такие досадные упущения, как отсутствие упражнений на односторонние удары (только на удары вниз-вверх) и упоминания о возможности играть на домре приемом пиццикато. Нет простых нотных примеров – предлагаемые пьесы довольно сложны в техническом отношении (например, «Вальс» О. Дюрана, «Чардаш» В. Монти и др.), что, в то же время, демонстрирует стремление домристов развивать виртуозные возможности своего инструмента.

На рубеже 1920–30-х гг. появляется руководство К. С. Алексеева⁹⁶ для народных оркестров «Школа коллективной игры на русских народных инструментах», две части которого вышли последовательно в 1929 и 1931 гг. (переизданы в 1937 и 1938 гг.) [7]. Это пособие, как и рассмотренная выше работа Любимова, предназначено, в первую очередь, для руководителей самодеятельных кружков и содержит соответствующие рекомендации – инструкции по настройке и распределению инструментов между участниками кружка, дирижерские схемы и указания. Но, несмотря на это, «Школа» К. С. Алексеева предлагает стройную и последовательную методику овладения русскими народными инструментами, выделяется вдумчивым подходом к осмыслению домровых штрихов. Важнейшим и новаторским для домровой методики является замечание относительно возможности исполнения легато на домре не только приемом тремоло, но и с помощью других приемов игры (чего нет в предыдущих школах): «Чтобы достигнуть легато при игре приемами стаккато, пиццикато и арпеджио, следует снимать пальцы левой руки в самый последний момент звучания данных звуков, чтобы дать им возможность прозвучать столько времени, сколько требуют их длительности. Само собой разумеется, что легато последними тремя приемами на очень продолжительных звуках или в очень медленном движении – невозможно» [7, с. 11]. Конечно, совет исполнять штрих легато приемом стаккато выглядит, по

⁹⁶ Константин Сильвестрович Алексеев (1889–1951) – российский, советский дирижер, композитор, педагог. В 1930-х гг. – педагог по классу домры, заведующий отделом народных инструментов и руководитель учебного народного оркестра в Музыкально-инструкторском техникуме им. Октябрьской революции.

меньшей мере, странно; на самом деле, он должен звучать так: «Чтобы достигнуть легато при игре ударами медиатора, пиццикато или арпеджированными аккордами и т. д.». Алексеевым впервые описан прием пиццикато (pizz.) на домре, правда, ограниченный применением только большого пальца. В школе Алексеева, в отличие от школы Насонова, смысл pizzicato не противоречит общепринятому в музыкальной практике значению, а полностью совпадает с ним.

В остальном Алексеев вполне солидарен с предшественниками. Основной прием игры на домре – тремоло, первые упражнения – тремолирование открытых струн. Основной исполнительский принцип – «если в нотах нет никакого обозначения – следует тремолировать» [7, с. 24] и «следить за правильной посадкой и выработкой ровного тремоло и сочного тона, что вначале является самым главным» [7, с. 7]. При распределении инструментов среди участников кружка домристов рекомендуется выбирать из тех начинающих, у которых «выработалось лучшее тремоло».

Необходимо отметить, что в «Школе» Алексеева уделяется достаточно внимания и общемузыкальным принципам – например, при игре мелодии считается правильным вести ее по возможности на одной струне, перенос с одной струны на другую не рекомендуется, «ввиду особого тембра каждой струны», что нарушает «цельность» [7, с. 21]; работе над фразировкой – «там, где кончается ряд нот, связанных легато, следует на один момент прекратить звук, чтобы тем самым подчеркнуть окончание данной музыкальной фразы» [там же]. В нотном материале руководства много переложений русской классики – «Возле речки на лужочке» из оперы «Хованщина» М. П. Мусоргского в аранжировке автора, «Неаполитанская песенка» П. И. Чайковского, «Турецкий марш» из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Пляска женщин» из оперы «Рогнеда» А. Н. Серова и другие. В целом, эту школу можно назвать прогрессивной в методике обучения домристов.

Следующей по времени является Школа-самоучитель для мандолины (или четырехструнной домры) по нотной системе Н. Д. Розова (1932) [211]. В ней

содержится несколько ценных замечаний. Так, интересны замечания по поводу постановки правой руки: «По системе Г. П. Любимова кисть правой руки (ее основание) ставится на струны между подставкой и нижним порожком и слегка давит на струны, причем локоть отводится в сторону. Этим достигается, с одной стороны, вибрация струн, с другой – частое тремоло, что особенно важно для домры, имеющей одинарные струны. Вторая постановка – такая же, как на мандолине. Первая постановка (Любимова) дает большие преимущества при исполнении певучих вещей, вторая дает преимущество при исполнении произведений технически более трудных» [211, с. 4]. Обращает на себя внимание впервые упомянутый прием игры пиццикато левой рукой: «Pizz. иногда обозначается + (крестиком) над звуком и в таком случае означает, что нужно применять один из 4 пальцев левой руки» [211, с. 43].

К недостаткам этой школы относится несколько непоследовательная подача методического материала; автор излагает его на примере распространенных массовых и революционных песен, в результате чего занят частностями, в то время как основные принципы игры даны вскользь; столкнувшись с иным нотным материалом, учащийся вряд ли сможет подобрать штрихи и аппликатуру самостоятельно. Тем не менее, в нотном приложении все произведения даны с аппликатурой и штрихами, и, в основном, для ансамбля мандолины (четырёхструнной домры) с гитарой или балалайкой. Среди них для мандолины и гитары – Вальс ля минор Ф. Шуберта, «Песня Сольвейг» Э. Грига, Гавот Ж-Б. Люлли; для мандолины и балалайки – популярные песни «Качка» М. Ковалю, «Марш летчиков» Б. Шехтера, «Конная Буденного», а также Adagio и Сонатина Л. Бетховена для мандолины и рояля, «Серенада Дон Жуана» для двух мандолин и рояля.

Следующая настоящей вехой в ряду методических пособий для трехструнной домры стала вышедшая в 1936 г. «Школа для трехструнной домры

(малой или альтовой)» С. Я. Крюковского⁹⁷ (состоит из двух частей) [132]. Хотя школа рассчитана на индивидуальное обучение, прежде всего, ее задача «дать пособие необходимое для каждого оркестрового исполнителя». Курс элементарной музыкальной грамоты намеренно ограничен, т. к. основное внимание уделено «специальному вопросу овладения техникой игры на домре». Автор отмечает, что при создании школы опирался на опыт артистов Госоркестра им. В. В. Андреева [132, с. 3].

Как и у предшественников, в школе Крюковского первые упражнения – на тремоло по открытым струнам. Необходимо еще раз подчеркнуть, почему этот подход является методически неоправданным с точки зрения автора данной работы. Тремоло является одним из сложнейших приемов игры на домре. Прежде, чем пытаться играть тремоло, на наш взгляд, необходимо преодолеть ряд проблем: 1) постановочная – удержание инструмента, что представляет немалую трудность для домристов до сих пор; 2) сложности взятия звуков на грифе – первое время, из-за сильного натяжения металлических струн, очень непросто извлечь продолжительный, да еще и качественный звук на домре; 3) добиться ровности в освоении простых ударов вверх-вниз, одинаковой их протяженности при исполнении одинаковых длительностей. Решение этих базовых технологических проблем помогут начинающему освоить тремоло с минимальными трудностями и с максимальной эффективностью. Тем более, нотные примеры у Крюковского даны довольно сложные: отрывки из симфонической картины «В Средней Азии» А. Бородина, «Рассказ головы» из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки и т. п..

Но, в отличие от предшественников, автор – и в этом главное достижение и прорыв его школы! – уходит от «кистевого подхода»: «При воспроизведении тремоло участвуют преимущественно лучевой (вращательный) и локтевой сустав руки. Степень участия их связана с индивидуальными природными данными

⁹⁷ Крюковский Сергей Яковлевич (1895–1942) – домрист, член великорусского оркестра с 1910 г., советский композитор, аранжировщик, автор большого числа аранжировок русских народных песен для великорусского оркестра.

играющего. Иногда главная роль падает на лучевой сустав, иногда на локтевой сустав. Наблюдается и средняя между ними форма: работа того и другого сустава в одинаковой степени» [132, с. 12]. Крюковский впервые описывает процесс звукоизвлечения на домре с физиологической точки зрения и советует подключать к работе предплечье. Обращает на себя внимание и словосочетание «индивидуальные природные данные играющего», представляющее совершенно новый подход к обучению на народных инструментах, которое в 1920–30-е было, в основном, коллективным и не особенно учитывало личные качества учащихся.

В вопросах разнообразия динамических и тембровых характеристик звука Крюковский идет дальше Илюхина и Чагадаева: он ставит силу звука в прямую зависимость от степени сжатия медиатора пальцами. Основным положением медиатора при игре считает положение посередине между концом грифа и подставкой, а не над голосником, как его предшественники, что дает на домре более прикрытый, «матовый», благородный звук. Подробно описаны два варианта приема игры стаккато: «первый и основной прием стаккато – удары медиатора по струне в одну сторону вниз (от себя)»; «второй прием – удары медиатора по струне в обе стороны (двойной штрих)». Крюковским впервые предложены обозначения ударов, которые приняты в современном домровом исполнительстве: удар вниз – П, удар вверх – V. Действия руки при стаккато с физиологической точки зрения «приближаются к той же описанной форме, как и при tremolo» [132, с. 15]. Кроме основных принципов, много внимания уделено позиционной игре, и, что особенно ценно, соединению позиций при игре, исполнению глиссандо, портаменто, форшлагов.

Вторая часть школы носит название «Высшее развитие техники игры на домре». Здесь автор впервые обращает внимание на то, что «удар медиатора по струне от себя (П) извлекает полный чистый звук, в то время как обратное движение (V) дает нам менее сильное звучание» [132, с. 50]. Поэтому Крюковский рекомендует «избегать удара медиатора обратным движением на сильной доле такта и при переходе на другую струну» [там же]. К сожалению, дальше

Крюковский не идет – к тому, что удары вниз и вверх (к себе и от себя) должны быть абсолютно равноценными по амплитуде, силе звучания и атаке. Тем не менее, специфика плектрного звукоизвлечения такова, что предложение Крюковского является логичным, физиологически и музыкально оправданным.

Одним из главных достоинств школы Крюковского следует признать уход от ограниченности кистевого движения. По существу, Крюковский явился основоположником современного подхода как в методике работы с инструментом (во многом, на наш взгляд, его линию продолжил во второй половине XX в. В. С. Чунин), так и в педагогике. Школа С. Я. Крюковского явилась наиболее профессиональной и передовой среди первых домровых самоучителей.

Наконец, нельзя обойти вниманием «Школу для мандолины или четырехструнной домры» П. Худякова, изданную в 1939 г. [284]. Это подробное развернутое пособие, каждый раздел которого посвящен изучению какой-либо основной исполнительской трудности: от элементарных приемов игры до исполнения двойных нот, аккордов, мелизмов и т. д.. Сведения по элементарной теории, а также упражнения и нотные примеры даются по ходу изложения методического материала, что следует признать очень удобным для постепенного освоения инструмента.

Отмечая зависимость между качеством тремоло и качеством звука, автор рекомендует следующий способ его достижения: «Ударять струну нужно равномерно, чередуя удары вниз (от себя) и вверх (к себе) и следя за тем, чтобы удары были равными по силе. При игре должна двигаться только кисть руки, а остальная её часть должна оставаться по возможности неподвижной. В начале движения кистью должны быть широкие и медленные, затем, постепенно ускоряя движение, следует довести удары до такой быстроты, чтобы звучание струны получалось слитное, непрерывное» [284, с. 9].

В школе предложена и подробно разработана методика освоения техники левой руки: принцип оставления и подготовки пальцев на грифе в процессе игры – «экономия движений пальцев» [284, с. 43], подготовка квинты, сужение и

растяжение пальцев, полупозиция – приёмы, являющиеся необходимым условием для развития как беглости, так и достижения связного, качественного исполнения на струнных инструментах вообще.

В штриховом подходе – большое разнообразие и опора на скрипичные штрихи и термины: штрих *martele* предложено исполнять последовательными ударами вниз, *staccato* – чередующимися ударами вниз-вверх, *staccato volant*, или стаккато под лигой – ударами только вверх; *legato*, *detache* – в уже привычном для домриста понимании слитным или раздельным тремолированием. Основные обозначения ударов предложены те же, что и у Крюковского: П – вниз и V – вверх. Описаны приемы игры пиццикато большим и средним пальцем. В качестве материала даны упражнения и этюды для скрипки Г. Кайзера, Ф. Вольфарта, Г. Хаммеля, Г. Шрадика, среди нотных примеров – мелодии Ш. Берио, пьесы Л. Бетховена, Р. Шумана, П. И. Чайковского и другие образцы классической музыки, и почти совсем нет народных песен. В последних разделах даны элементарные понятия о строении мелодии и музыкальной формы, необходимые практические сведения по игре в оркестре: транспозиции, исполнении партий *divisi*, *tutti* и *solo* и т. п..

Стройная, последовательная организация методического материала, закрепление его на качественных, хорошо подобранных примерах ставят эту школу в ряд лучших пособий того времени. Однако, с точки зрения технологии звукоизвлечения школа Худякова в большей степени представляет собой пособие для мандолины, чем для домры, для которой, как было сказано выше, «кистевой подход» является тормозящим развитие фактором.

Рассмотрев первые школы и самоучители для домр обоих видов, можно сделать следующие выводы. Все без исключения школы признают основным приемом игры на домре тремоло; первые упражнения во всех школах – это тремолирование открытых струн, хотя тремоло является наиболее сложным приемом игры на домре. В звукоизвлечении в целом преобладает, за исключением школы Крюковского, «кистевой подход» – наследие мандолинных школ,

преодоление которого было еще далеко впереди⁹⁸. Симптоматичным для домровых школ стало смешивание понятий штриха и приема игры, которое внесло немало путаницы в дальнейшее развитие исполнительства. Принципиальная разница между трехструнниками и четырехструнниками заключалась в посадке и постановке правой руки, но не в штрихах и приемах игры. Следует признать, что и та, и другая постановка по-своему ущербны; однако, «любимовская» посадка и постановка все же наименее естественна как с физиологической, так и с эстетической точки зрения. Большинство пособий слишком сконцентрированы на технологических проблемах, в то время как вопросам создания художественного образа уделено недостаточно внимания. Самыми передовыми среди пособий периода возрождения домры являются, на наш взгляд, руководство К. С. Алексеева и школа С. Я. Крюковского, а также мандолинная школа П. Худякова, которые предлагают наиболее последовательную методику в освоении инструмента, многие указания этих авторов не теряют актуальность и в наши дни.

Со второй половины 1940-х, после окончания Великой Отечественной войны, период возрождения домры следует считать оконченным, т. к. начинается следующий эволюционный виток в ее истории – сольного исполнительства на домрах и академизации инструмента. В послевоенное время в СССР завершается формирование системы профессионального музыкального образования для исполнителей на русских народных инструментах, соответствующие факультеты и кафедры открываются в ведущих музыкальных вузах страны (первыми в России стали факультет и кафедра народных инструментов в ГМПИ им. Гнесиных в 1948 г.). Выделим три основных фактора, подготовивших почву для академизации домры в период 1918–1945 гг.: 1) развитие массового любительства (художественной самодеятельности); 2) дискуссия трехструнников и четырехструнников, являвшаяся стимулом к совершенствованию и развитию исполнительского мастерства, созданию школ и методик обучения, репертуарной

⁹⁸ До сих пор некоторые домристы демонстрируют приверженность «кистевому подходу».

базы домристов, выпуску нотной и обучающей литературы; 3) деятельность крупных профессиональных коллективов народных инструментов – оркестров и ансамблей, постоянно звучавших в радиозфире и на грампластинках. Завершением периода возрождения и началом периода академизации для домры явилось создание в 1945 г. одночастного концерта для трехструнной домры Н. П. Будашкина – первого оригинального сочинения для домры, написанного в сложившемся академическом жанре инструментального концерта, открывшего ее как солирующий инструмент и послужившего отправной точкой к созданию оригинальной домровой литературы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История домры неразрывно связана с историей и географией 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 Востока и Запада. Русские скоморохи, вероятно, изначально позаимствовавшие домру у азиатских соседей, использовали некоторые особенности европейской лютни, которая могла появиться на Руси уже в конце XV в.. Широкое распространение домры в течение XVI–XVII вв. на Руси сделало этот инструмент подлинно народным – на домрах играли на улицах и площадях, в царских палатах и кельях священнослужителей. Однако, с очередной сменой культурной политики в середине XVII в. домра, как и искусство скоморохов, стремительно теряет свою популярность. Домрачеи, домерщики и домерники перестают существовать, а их место в народной инструментальной культуре занимают балалаечники.

В вопросе исчезновения домры, на наш взгляд, следует согласиться с точкой зрения большинства исследователей (А. С. Фаминцын, Н. И. Привалов, М. И. Имханицкий и др.): балалайка явилась видоизменением домры, и в первую очередь, танбуровидной. Форма корпуса ранних балалаек указывает на их родство в русском инструментарии именно со старинной домрой. Гипотеза Фаминцына, несмотря на обнаружение рукописных изображений домры различных модификаций, остается наиболее актуальной: домра могла трансформироваться в балалайку, т. к. угроза наказаний за держание домр в домах существовала в реальности.

Факт одновременного существования балалайки и домры (в документе 1719 г. Александрово-Свирского монастыря) не говорит о невозможности такого перерождения: многострунная, более сложная в изготовлении, употреблявшаяся

преимущественно скоморохами лютневидная домра и более простая танбуровидная, любительская ее разновидность, переименованная к началу XVIII в. в балалайку, могли сосуществовать. Тем не менее, древнерусская домра в том виде, в каком она представлена на старинных миниатюрах и в том качестве, в котором она использовалась скоморохами, из употребления вышла, а балалайка представляла собой уже новый инструмент, принадлежащий исключительно фольклорной традиции.

Однако, благодаря национальному подъему, сопровождавшему русскую культуру второй половины XIX в., домра получила уникальный в своем роде шанс на возрождение. Удивительная творческая интуиция В. В. Андреева и Н. П. Фомина и стремление к высокой цели – созданию национального русского оркестра помогли реконструировать домру на основании гипотез Фаминцына и вятской балалайки со сферическим корпусом. Миниатюры из рукописных источников XVI–XVII вв. обнаруживают несомненное сходство изображенных на них инструментов с современной трехструнной домрой, возрожденной Андреевым и Фоминым в 1896 г.. Но не сходство с древнерусским прототипом было главной задачей в истории реконструкции домры. Усовершенствованная благодаря хроматизации звукоряда, домра получила возможность приобщения к богатейшему опыту европейской музыкальной культуры письменной традиции и огромный потенциал для развития.

Как удалось установить в данном исследовании, фактически домра была реконструирована Н. П. Фоминым. Это нисколько не умаляет значения В. В. Андреева – напротив, подчеркивает его уникальный талант аккумулировать вокруг своей деятельности других выдающихся личностей и творцов; более того, андреевское окружение питалось его колоссальной энергией и его идеями. Творческому тандему Андреева и Фомина отечественная музыкальная культура обязана возникновением «нового элемента» в музыке, своего рода феномена – русского народного оркестра.

Несмотря на отсутствие непрерывной исполнительской традиции, домра вновь вошла в число русских народных инструментов как неотъемлемый элемент

Великорусского оркестра. Благодаря функционированию непосредственно рядом с балалайками и гуслиями – инструментами, народная традиция исполнительства на которых не прерывалась, реконструированная домра вновь стала ассоциироваться с народной музыкой. При этом особая роль принадлежала неповторимому своеобразному тембру, отличавшему домру от других родственных инструментов иностранного происхождения и, прежде всего, от мандолины. Начав новый виток своей истории довольно скромно, домра являлась поначалу лишь вспомогательным инструментом, дублирующим мелодический голос балалаек в Великорусском оркестре.

Но уже в первые годы певучесть домр, достигаемая игрой приемом тремоло и заложенная в природе реконструированного инструмента, выступает как основное его художественное и музыкальное достоинство. Благодаря певучести домровая группа в дореволюционный период 1896–1918 гг. становится ведущей мелодической группой Великорусского оркестра. Вместе с тем, в сольном исполнении, предпосылки которого появляются уже в первые годы после реконструкции, домристы стремятся к классическому репертуару, ориентируясь на образцы академической музыки, преимущественно, западноевропейской. На данном этапе трехструнная домра как виртуозный инструмент практически не рассматривалась, выступая, в первую очередь, как инструмент для исполнения кантилены.

П. П. Каркин и И. М. Сеницын на альтовой домре, П. И. Алексеев и В. В. Кацан на малой домре становятся первыми солистами на домрах в Великорусском оркестре. Зарождаются предпосылки камерного музицирования (выступления московского домриста-любителя Э. Предель с аккомпанементом гитары; выступление дуэта домр П. П. Каркина и Е. Г. Оливер с аккомпанирующей арфой и т. д.). Появляются различные ансамблевые формы домрового исполнительства – дуэты, трио, квартеты.

Появление квинтовой разновидности домры способствовало привлечению интереса к домре как ансамблевому и солирующему инструменту. Главной заслугой создателя квинтовой четырехструнной домры Г. П. Любимова, на наш

взгляд, явилось не столько расширение диапазона домры, в результате которого были утрачены более ценные качества – прежде всего, уникальность и красота тембра, – сколько определение одного из основных направлений, в котором будет развиваться домровое исполнительство в течение последующих десятилетий: опора на репертуар, школы и опыт академических инструментов. На фоне почти полного отсутствия оригинального репертуара домристы-четырёхструнники, благодаря скрипичному квинтовому строю, могли совершенствоваться, исполняя произведения, написанные для смычковых инструментов, а тенденция заимствовать лучшие достижения академических инструментов способствовала формированию домровых исполнительских школ и методик обучения.

Начало советской эпохи явилось новым витком в возрождении домры. Поддержка самодеятельного музицирования на государственном уровне обусловила небывалый расцвет исполнительства на русских народных инструментах. Популяризации домры на постреволюционном этапе 1918–1945 гг. способствовал выпуск больших тиражей нотной и обучающей литературы, грампластинок с записями различных составов народных инструментов, в которых присутствовала домра – домровых, домрово-балалаечных и смешанных, организация массового производства домр на фабрике им. А. В. Луначарского. Государственную поддержку получил и ряд созданных в эти годы крупных профессиональных оркестров – оркестр русских народных инструментов под упр. П. И. Алексеева, домровый оркестр и квартет Г. П. Любимова, секстет домр А. С. Семенова; домра вошла в среднее звено профессионального музыкального образования.

Результатом культурной политики тех лет явился факт, что поколение музыкантов, детство и юность которых пришлись на 1920–30-е гг., впоследствии развили академическую культуру игры на домре письменной традиции, в их числе: Алексей Симоненков (1915–1993) – солист оркестра им. Н. П. Осипова в 1940–50-х гг., по просьбе которого был написан Концерт Н. П. Будашкина, положивший начало эпохе сольного исполнительства на домрах и созданию

оригинального репертуара; солист Москонцерта Владимир Яковлев (1930–2008, исполнитель на четырехструнной квартовой домре), Владимир Никулин (род. 1935, исполнитель на домре кварто-секстового строя собственной конструкции), ведущие педагоги-методисты по классу домры XX века А. Я. Александров (1916–1980, профессор ГМПИ им. Гнесиных), И. И. Шитенков (1921–1997, основатель класса домры Ленинградской консерватории), В. С. Чунин (род. 1933, профессор РАМ им. Гнесиных) и многие другие.

Дискуссия сторонников трехструнной и четырехструнной домры в 1920–30-е гг., несмотря на накал страстей, явилась весьма продуктивным фактором прогресса – стимулом для развития домрового исполнительства, создания обучающих пособий по игре на домре, поиска оптимальных решений вопросов посадки и постановки рук, формирования штриховой культуры, выработки методик обучения на домре, усложнения домрового репертуара и музыкально-художественных задач. В широком смысле она способствовала совершенствованию исполнительского уровня исполнителей как на трехструнной, так и на четырехструнной домрах.

Эволюция исполнительства и обучения на домрах всего периода возрождения наиболее полно отражена в самоучителях и школах игры на домрах обоих видов.

Таким образом, период возрождения домры 1896–1945 гг. заложил прочный фундамент для последующей академизации инструмента, основными столпами 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 и оркестров и ансамблей в Советской России;

5) зарождение репертуарной базы – выпуск нотной литературы;

6) зарождение методической базы – выпуск самоучителей и «школ игры»;

7) начало формирования системы профессионального образования;

8) налаживание массового производства инструментов.

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

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Букв. – буквально

ВМОМК им. М. И. Глинки – Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки

ГМПИ им. Гнесиных – Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных

Гос. – государственный

КР РИИИ – кабинет рукописей Российского института истории искусств

К/ф – кинофильм

МГИМ им. А. Г. Шнитке – Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке

Напр. – например

Наркомпрос – Народный комиссариат просвещения

На сл. – на слова

Обр. – обработка

ОР РГБ – отдел рукописей Российской государственной библиотеки

Под ред. – под редакцией

Под упр. – под управлением

Пролеткульт – Пролетарская культура, культурно-просветительская и литературно-художественная организация пролетарской самодеятельности

РАМ им. Гнесиных – Российская академия музыки им. Гнесиных

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства

Род. – родился

РСДРП – Российская социал-демократическая рабочая партия

Рук. – руководитель

Тыс. – тысяч

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агажанов, А. П. Русские народные музыкальные инструменты / А. П. Агажанов – М.-Л.: Музгиз, 1949. – 56 с.
2. Азбуковник XVII века // ОР РГБ. Ф. 299 (Собр. Н. С. Тихонравова). № 1.
3. Аккорд. Музыкально-литературный журнал. – Тюмень: А. М. Афромеев, 1911–1914.
4. Алексеев, А. Д. Музыка для русских народных инструментов / А. Д. Алексеев // История русской советской музыки. В 4-х т. Т. 1 – М.: Музгиз, 1956. – С. 297–308.
5. Алексеев, К. С. Самодеятельный оркестр народных инструментов / К. С. Алексеев – М.: Профиздат, 1948. – 48 с.
6. Алексеев, К. С. Как организовать ансамбль массовых струнных инструментов в деревне. 2-е изд. / К. С. Алексеев – М.: Музгиз, 1936. – 32 с.
7. Алексеев, К. С. Школа коллективной игры на русских народных инструментах (трехструнные домры и балалайки) Ч. 1, 2 / К. С. Алексеев – М.: Гос. муз. изд-во Музыкальный сектор, 1929–1931. – 36 с., 37 с.
8. Алексеев, П. И. История создания и деятельность Государственного оркестра народных инструментов Союза ССР / П. И. Алексеев // Народник. – 2013. – № 2. – С. 21–26.
9. Алексеев, П. И. Письмо Цуркину С. И. от 29 июня 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 667. Оп. 1. Ед. хр. 69. Л. 3–4. (Письма и телеграмма в правление оркестра и на имя Цуркина С. И.)
10. Алексеев, П. И. Русский народный оркестр / П. И. Алексеев – М.: Музгиз, 1953. – 255 с.

11. Альбом с газетными вырезками, рецензиями, объявлениями, программами концертов квартета русских народных инструментов Г. Любимова в Финляндии, Норвегии, Швеции в 1921–22, 1927 гг. // ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 44 (Г. П. Любимов). № 5.
12. Альбом с фотопортретами сотрудников оркестра Андреева Василия Васильевича. 1888–1918 гг. // РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1271.
13. Андреев, В. В. Великорусский оркестр и его значение для народа / В. В. Андреев – Петроград, 1917. – 4 с.
14. Андреев, В. В. К вопросу о русской народной музыке / В. В. Андреев // Максимов, Е. И. Русские народные оркестры и ансамбли. Изд. перераб. и доп. Ч. 1 – М.: Композитор, 1997. – 164 с.
15. Андреев, В. В. К созданию Дома Народной музыки // РГАЛИ. Ф. 695 (Андреев В. В.). Оп. 1. Ед. хр. 12.
16. Андреев, В. В. Каталог древнерусских музыкальных инструментов, послуживших прототипами для создания Великорусского оркестра // РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 10.
17. Андреев, В. В. Краткая историческая справка о происхождении народных музыкальных инструментов, вошедших в состав великорусского оркестра (домра, балалайка, гусли, свирели и др.). 1916 г. // РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 11.
18. Андреев, В. В. Материалы и документы / В. В. Андреев. Сост., прим., вступит. статья Б. Б. Грановского – М.: Музыка, 1986. – 352 с.
19. Андреев, В. В. О домре (письмо в редакцию) // Вечерние известия. – 1916. – № 926. – С. 8.
20. Андреев, В. В. Письмо Зюзину И. А. 29 окт. 1908 г. / Андреев В. В. Материалы и документы. Сост., прим., вступит. статья Б. Б. Грановского – М.: Музыка, 1986. – С. 155–156.

21. Андреев, В. В. Письмо Римскому-Корсакову Н. А. 15 янв. 1907 г. / Андреев В. В. Материалы и документы. Сост., прим., вступит. статья Б. Б. Грановского. – М.: Музыка, 1986. – С. 152–153.
22. Андреев, В. В. Справочник, или Краткое руководство к оборудованию великорусского оркестра / В. В. Андреев – П.: изд. студ. журнала «Вешние воды», 1916. – 25 с.
23. Андриюшенков, Г. И. Становление и развитие методики обучения игре на струнных русских народных инструментах: гусли, домра, балалайка, гитара: уч. пособие / Г. И. Андриюшенков – СПб.: изд-во СПбГУКИ, 2011. – 152 с.
24. Анисимова, Т. В. Рукописи XVII века Паисиева Галичского монастыря в фондах отдела рукописей РГБ / Т. В. Анисимова // Филевские чтения. Тезисы пятой научной конференции по проблемам русской художественной культуры второй половины XVII – начала XVIII в. – М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 1997. – С. 3–5.
25. Анкета Алексеева П.И. // РГАЛИ. Ф. 667. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 177–179 об.
26. Анкеты на членов оркестра в связи с предполагавшейся поездкой оркестра за границу. 1925 г. // РГАЛИ. Ф. 667. Оп. 1. Ед. хр. 7.
27. Антология литературы для оркестра русских народных инструментов. Ч. 1 / Сост. и исполн. ред. С. Колобкова – М.: Музыка, 1984. – 159 с.
28. Апокалипсис лицевой, вторая половина XVII в. // ОР РГБ. Ф. 98 (Е. Е. Егоров). № 1342.
29. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация. 2-е изд. / Б. В. Асафьев – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
30. Асафьев, Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев: сб. трудов. Сост. И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.
31. Асафьев, Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. 2-е изд. / Б. В. Асафьев – Л.: Музыка, 1979. – 344 с.

32. Афиши концертов и вечеров с участием оркестра народных инструментов им. В. В. Андреева. 15 янв. 1923 – 25 авг. 1925 г. // РГАЛИ. Ф. 667. Оп. 1. Ед. хр. 135.
33. Бабиченко, Д. Л. Стандартизация мензур струнных инструментов и метод их вычисления [Электронный ресурс] / Д. Л. Бабиченко – URL: <http://www.gmstrings.ru/articles/obshchie-voprosy-i-teoriya/standartizatsiya-menzur-strunnykh-instrumentov-i-metod-ikh-vychisleniya/> (дата обращения 19.11.2016)
34. Балалайка в Париже // Аккорд. – 1911. – № 1. – С. 16–17.
35. Банин, А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А. А. Банин – М.: Гос. респуб. центр русского фольклора, 1997. – 248 с.
36. Баранов, Ю. Е. Василий Андреев / Ю. Е. Баранов – Тверь: Русская провинция, 2001. – 159 с.
37. Белкин, А. А. Русские скоморохи / А. А. Белкин – М.: Наука, 1975. – 191 с.
38. Беляев, В. М. Смотр народных инструментов / В. М. Беляев // Советская музыка. – 1939. – № 11. – С. 96–104. [Электронный ресурс] – URL: http://www.guitar-times.ru/pages/magazine/IGvL_15_2015.pdf (дата обращения 19.11.2016)
39. Бойко, Ю. Е. Роль народного исполнительства в формировании стилистики русского инструментального фольклора / Ю. Е. Бойко // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР: сб. трудов. – Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1986. – С. 113–122.
40. Боккерини Л. Менуэт. Перелож. М. Горбунова [Ноты] / Л. Боккерини // Репертуар любительского ансамбля. Мандолина, балалайка, гитара. – М.: Гос. муз. изд-во, 1931. – 3 с.
41. Бортник, Е. А. Создатель квинтовой домры / Е. А. Бортник // Музыкальная жизнь. – 1975. – № 21. – С. 17–18.

42. Бортник, Е. А. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Бортник Евгений Александрович – Киев, 1982. – 25 с.
43. Брамс И. Венгерский танец № 6. Перелож. для оркестра нар. INSTR. Каркина Р. [Партитура] 1930 // РГАЛИ. Ф. 653 (Государственное музыкальное издательство (Музгиз). Оп. 1. Ед. хр. 200. – Рукопись.
44. Брокгауз, Ф. А., Ефрон, И. А. Энциклопедический словарь. Т. 43 / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Репринтное воспроизведение издания 1890 г. – Ярославль: Терра, 1992. – 480 с.
45. Будашкин, Н. П. Николай Будашкин / Н. П. Будашкин // Музыканты-комсомольцы Москвы. – М.: Искусство, 1938. – С. 8–12.
46. Варламов, Д. И. Метаморфозы музыкального инструментария: неофилософия народно-инструментального искусства XXI века [Электронный ресурс] / Д. И. Варламов. – URL: <http://bookitut.ru/Metamorfozy-muzykaljnogo-instrumentariya-neofilosofiya-narodno-instrumentalnogo-iskusstva-XXI-veka.html#n11> (дата обращения 19.11.2016)
47. Варламов, Д. И. Эволюция системы обучения исполнителей на русских народных инструментах в условиях академического музыкального образования / Д. И. Варламов – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2014. – 212 с.
48. Варламова, Т. П. Формирование исполнительской техники домриста в системе непрерывного специального музыкального образования: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.08, 13.00.02 / Варламова Татьяна Петровна – Москва, 2010. – 25 с.
49. Васильев С., Бехтерев Н. История Вятского края с древних времен до начала XIX столетия. Т. 1 / С. Васильев, Н. Бехтерев.– Вятка: скоропечатня Анисимовых и Блиновой, 1870. – 273 с.

50. Веймарн, П. П. Апостолы народно-музыкального творчества / П. П. Веймарн // Сын отечества. – 1898. – № 134. – С. 3.
51. Веприк, А. М. Трактровка инструментов оркестра / А. М. Веприк – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – 303 с.
52. Вертков, К. А. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / А. К. Вертков, Г. И. Благодатов, Э. Э. Язовицкая – М.: Музыка, 1975. – 399 с.
53. Вертков, К. А. Русские народные музыкальные инструменты / К. А. Вертков – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.
54. Владышевская, Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская – М.: Знак, 2006. – 472 с.
55. Власова, З. И. Скоморохи и фольклор / З. И. Власова. – СПб.: Алетейя, 2001. – 524 с.
56. Волчков, Е. Алексей Симоненков. Домрист-первопроходец / Е. Волчков // Народник. – 2008. – № 1. – С. 8–10.
57. Волчков, Е. А. Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Волчков Евгений Анатольевич. – Ростов-на-Дону, 2011. – 229 с.
58. Вольфович, В. А. Русские национальные музыкальные инструменты: устные и письменные традиции. Очерки по курсу «История исполнительства» для студентов музыкальных вузов и институтов культуры / В. А. Вольфович – Челябинск: ЧГИИК, 1995. – 184 с.
59. Вызго, Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки / Т. С. Вызго – М.: Музыка, 1980. – 191 с.
60. Выписки из газет, журналов и книг по истории оркестров народных инструментов, от гастролей оркестров народных инструментов, конкурсах, отдельных исполнителях и др. 1920-е–1965 гг. // РГАЛИ. Ф. 2609 (Покромович П. Ф.). Оп. 1. Ед. хр. 8.

61. Галайская, Р. Б. Коротко о зарождении и развитии русского музыкального этноинструментоведения / Р. Б. Галайская // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. в 2-х ч. Ч.1 – М.: Советский композитор, 1987. – С. 216–228.
62. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Г. Гельмгольц. Пер. с 3-го нем. изд. – СПб.: тип. т-ва «Обществ. польза», 1875. – XVI, 594 с.
63. Георги И.-Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей / И.-Г. Георги – СПб.: Русская симфония, 2005. – 799 с.
64. Глазунов, А. Б. Русская фантазия. [Партитура для великорусского оркестра] / А. Б. Глазунов. Под ред. А. Тонина. Предисл. А. Илюхина. – М.: Музгиз, 1961. – 43 с.
65. Глинка, М. И. «Не искушай» [Ноты] / М. И. Глинка // Альбом сочинений М. И. Глинки. В переложении для полного оркестра из русских народных инструментов (балалайки, домры), инструментовал Вл. Насонов. Вып. 6 – СПб.: Циммерман, б/г. – 11 с.
66. Головинский, Г. Л. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров 19–20 веков / Г. Л. Головинский. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
67. Голубовский, П. В. Болгары и хазары, восточные соседи Руси при Владимире Св. (Историко-этнограф. очерк) / П. В. Голубовский – Киев: типография Г. Т. Корчак-Новицкого, 1888. – 43 с.
68. Гордеева, Л. И. Софья Палеолог, византийская принцесса, первая Российская государыня: Летопись жизни / Л. И. Гордеева – М.: Книжный Клуб Книговек, 2014. – 192 с.
69. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. 2-е изд. Т. 1. / В. И. Даль – М.-СПб.: М. О. Вольф, 1880. – 723 с.

70. Даркевич, В. П. Светское искусство Византии: произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века / В. П. Даркевич – М.: Искусство, 1975. – 350 с.
71. Две пьесы для оркестра (или секстета) четырехструнных домр: Бетховен Л. Andante из сонаты соч. 14, № 2. Инстр. Ф. Климентов; Бах И.-С. Гавот из сюиты ре-мажор. Инстр. Д. Александров [Ноты] – М.: Гос. муз. изд., 1931. – 11 с.
72. Деккер-Шенк, И. Ф. Самоучитель для домры / И. Ф. Деккер-Шенк – СПб.: Циммерман, 1898. – 22 с.
73. Десять популярных песен советских композиторов для мандолины или четырехструнной домры по нотной и цифровой системам. Перелож. Д. Александров [Ноты] – М.: Музгиз, 1937. – 20 с.
74. Документы к биографиям деятелей искусств Калганова Ю. Н., Кацана В. В. // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 16. Ед. хр. 246.
75. Доммер А. Руководство к изучению истории музыки. С приложением очерка истории музыки в России преподавателя истории русского церковного пения в СПб. консерватории З. Дурова / Арей фон-Доммер. Перев. с нем. А. Желябужской. З. Дуров – М.: П. Юргенсон, 1884. – 635 с.
76. Домрачеи // Утро России. – 1916. – № 53. – С. 2.
77. Древняя Русь в свете зарубежных источников / Под ред. Е. А. Мельниковой. Авторы М. В. Бибиков, Г. В. Глазырина, Т. Н. Джаксон, И. Г. Коновалова [и др.] – М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2013. – 624 с.
78. Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. В. Дуков – М.: Классика-XXI, 2003. – 254 с.
79. Евангелие Учительное. 1524 г. // ОР РГБ. Ф. 98. № 80.

80. Желтирова, А. А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции: автореферат дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Желтирова Анна Александровна – Магнитогорск, 2009. – 27 с.
81. Жизнь и творчество Б. С. Трояновского / Сост.: К. Юноки-Оиэ, А. В. Афанасьев – М.: Пробел-2000, 2002. – 160 с.
82. Житие преподобного отца нашего Феодосия, игумена Печерского / Патерик Киевского Печерского монастыря. Под. ред. Д. И. Абрамовича – СПб.: издание Императорской археографической комиссии, 1911. – С. 14–58.
83. Житие протопопа Аввакума, им самим написанное и другие его сочинения / Аввакум, протопоп (1620 или 1621–1682). Под общ. ред. Н. К. Гудзия – М.: Гослитиздат, 1960. – 479 с.
84. Забелин, И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. Ч. 2 / И. Е. Забелин // Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т. 1. – СПб.: Синодальная типография, 1915. – 899 с.
85. Забелин, И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. 3-е изд. с доп. Ч. 1 / И. Е. Забелин // Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т. 1. – М.: т-во тип. А. И. Мамонтова, 1895. – 759 с., 6 л. ил.
86. Забелин, И. Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. / И. Е. Забелин // Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т. 2 – М.: тип. Грачева и Комп., 1869. – 670, 160 с.
87. Забелин, И. Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. 3-е изд. с доп. / И. Е. Забелин // Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т. 2. – М.: т-во тип. А. И. Мамонтова, 1901. – 788 с., 8 л. ил.
88. Забелин, И. Е. Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы. Ч. 1 / И. Е. Забелин – М.: Моск. гор. дума, 1884. – 88, 12 с.
89. Зарайский, М. П. Как находились русские народные инструменты для национального оркестра В. В. Андреева // РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 2. Ед. хр. 12.

90. Затаевич А. Советская степь. Марш на темы казакских народных песен для оркестра русских народных инструментов [Партитура] – М.: Гос. муз. изд-во, 1930. – 7 с.
91. Ибн-Даста, Абу-Али Ахмед Бен Омар. Известия о хозарах, буртасах, болгарях, мадьярах, славянах и руссах / Абу-Али Ахмед Бен Омар Ибн-Даста. Пер. и ком. Д. А. Хвольсона, СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1869. – XIV, 199 с.
92. Ибн-Фадлан, Ахмед. Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу / Ахмед Ибн Фадлан. Пер. и коммент. А. П. Ковалевского. Под ред. И. Ю. Крачковского. – М.-Л.: Изд. АН СССР, 1939. – 194 с., 34 с. фотографии рукописи.
93. Илюхин, А. С. Диспут с Г. П. Любимовым. 1920-е гг. // РГАЛИ. Ф. 2767 (Илюхин А. С.). Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1–11.
94. Илюхин, А. С. Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных музыкальных инструментах: уч. пособие в 2-х вып. Вып. 1 / А. С. Илюхин – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1969. – 60 с.
95. Илюхин, А. С. Материалы к установлению основных размеров трехструнных оркестровых домр // РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 3.
96. Илюхин А. С., Чагадаев А. С. Элементарная школа-самоучитель для народной трёхструнной домры (малой или альтовой) в 3-х частях / А. С. Илюхин, А. С. Чагадаев – М.: Музыкальный сектор Госиздата, 1930. – 72 с.
97. Именные списки членов оркестра (1917–1936) // РГАЛИ. Ф. 667. Оп. 1. Ед. хр. 5.
98. Имханицкий, М. И. О сущности русских народных инструментов и закономерностях их эволюции / М. И. Имханицкий // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. Сб. трудов. Сост. М. И. Имханицкий, В. И. Чунин. Отв. ред. М. И. Имханицкий. Вып. 95 – М. : ГМПИ им. Гнесиных. – С. 6–40.

99. Имханицкий, М. И. Предпосылки формирования домрово-балалаечного состава в русском коллективном музицировании XVI–XIX веков / М. И. Имханицкий // Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижера. Вып. 85. Сост. В. М. Зиновьев. Отв. ред. М. И. Имханицкий, В. В. Чистяков. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – С. 20–64.
100. Имханицкий, М. И. Сколь народны народные инструменты? / М. И. Имханицкий // Народник. – 1998. – № 1. – С. 24–30.
101. Имханицкий, М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России: уч. пособие / М. И. Имханицкий – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – 370 с.
102. Имханицкий, М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры / М. И. Имханицкий – М.: Музыка, 1987. – 190 с.
103. Имханицкий, М. И. Формирование и развитие русской народной инструментальной культуры письменной традиции: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Имханицкий Михаил Иосифович. – Киев, 1988. – 368 с. Прил. (153 с.: ил.).
104. Ирма Яунзем (Жемчужины мира музыки) / Авт. и сост. текста: Е. Грошева – М.: Изд-во Фонда Ирины Архиповой, 2001. – 495 с.
105. Исторический атлас средневековой музыки. Пер. с итал. и ред. С. Н. Лебедев. – М.: Арт Волхонка, 2016. – 288 с.
106. История МГИМ им. А. Г. Шнитке [Электронный ресурс] / МГИМ им. А. Г. Шнитке. – URL: <http://www.schnittke-mgim.ru/about/history/> (дата обращения 19.11.2016)
107. История русской музыки. Т. 1.: Древняя Русь XI–XVII века / Автор тома. Ю. В. Келдыш. М.: Музыка, 1983. – 383 с.

108. История русской музыки. Т. 10Б: 1890–1917-е годы / Под ред. Л. З. Корабельниковой и Е. М. Левашева – М.: Музыка, 2004. – 1071 с.
109. Календарь вятской губернии на 1893 год. Под ред. Н. А. Спасского. – Вятка: Губ. стат. ком., 1892. – 157 с.
110. Каменский, А. Б. Анкета // РГАЛИ. Ф. 667. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 193.
111. Карих, Е. С. Неперспективная деревня: судьба и трагедия [Электронный ресурс] / Е. С. Карих – Курагино, 2007. – URL: <http://www.memorial.krsk.ru/Work/Konkurs/08/Karih/Karih.htm> (дата обращения 19.11.2016)
112. Каркин, П. П. Биографическая справка. 1938 г. // РГАЛИ. Ф. 667. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 17–18.
113. Каталог вятского кустарного отдела на Казанской научно-промышленной выставке 1890 г.; Краткий очерк кустарной промышленности Вятской губернии – Вятка: Губернская типография, 1890. – 62, 45 с.
114. Каталог изданий Музыкального Сектора Государственного Издательства на 1929 г. Отдел 1. Художественно-массовая литература. Отд. 2/4. Ноты для народных инструментов. Отд. 4. Вокальная литература – М.: Музыкальный сектор, 1929. – 16 с., 10 с., 32 с.
115. Каталог информационных ресурсов Республики Дагестан [Электронный ресурс]. – URL: <http://domd.e-dag.ru/services/item/12> (дата обращения 19.11.2016)
116. Каталог Первой Всероссийской Выставки музыкальных инструментов, их производства и принадлежностей // РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1335.
117. Кацан, В. В. Автобиография. 8 дек. 1933 г. // РГАЛИ. Ф. 962 (Документы к биографиям деятелей искусств Калганова Ю. Н., Кацана В. В.). Оп. 16. Ед. хр. 246. Л. 4

118. Кёлер Э. Новая практическая весьма понятная школа для мандолины / Э. Кёлер – СПб.: Циммерман, 1886. – 24 с.
119. Киприянов, В. П. Оркестр русских народных инструментов имени В. В. Андреева. Исторический очерк / В. П. Киприянов – Л.: Ленинградская филармония, 1941. – 20 с.
120. Коломийцов, В. П. В. В. Андреев и его «Великорусский оркестр» / В. П. Коломийцов. Подп. В. К. – СПб.: тип. А. С. Суворина, 1909. – 55 с.
121. Колчева, М. С. Творческая деятельность оркестра народных инструментов им. В. В. Андреева в послеоктябрьский период / М. С. Колчева // Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижера. Сб. трудов. Сост. В. М. Зиновьев, отв. ред. М. И. Имханицкий, В. В. Чистяков. Вып. 85 – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – С. 65–78.
122. Коляда, Е. И. Музыкальные инструменты в Библии: Энциклопедия / Е. И. Коляда – М.: Композитор, 2003. – 400 с., ил., табл.
123. Концерт виртуоза-солиста на балалайке А. Д. Доброхотова // Музыка гитариста. – 1909. – № 5. – С. 55–56.
124. Концертная деятельность. Материалы об оркестре. Газеты и вырезки из газет с рецензиями о концертах. 1920–1941 // РГАЛИ. Ф. 667. Оп. 1. Ед. хр. 106.
125. Корреспонденции // Музыка гитариста. – 1910. – № 11–12. – С. 119–120.
126. Корреспонденции «Аккорда». Подп.: Наблюдатель // Аккорд. – 1911. – № 2. – С. 31.
127. Корчмарев, К. А. 12 легких пьес на народные темы для скрипки с аккомпанементом фортепиано. Т. 1, 2 / К. А. Корчмарев – М.: Гос. изд. Муз. сектор, 1928. – 13 с., 13 с.
128. Костомаров, Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях / Н. И. Костомаров – М.: Республика, 1992. – 303 с.

129. Кошелев, В. В. Проблема скоморошества в истории науки / В. В. Кошелев // Скоморохи. Проблемы и перспективы изучения (к 140-летию со дня выхода первой работы о скоморохах). Сб. ст. и реф. Международного симпозиума – СПб.: РИИИ, 1994. – С. 10–36.
130. Кошелев, В. В. Скоморохи: инструментоведческий аспект // Вопросы инструментоведения. Сб. реф. Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения». – СПб.: РИИИ, 1993. – С. 64–66.
131. Кристофаро Ф. Школа для мандолины. В 2-х ч. / Ф. Кристофаро – М.: Издательство Гутхейля, 1896–1900. – 79 с., 95 с.
132. Крюковский, С. Я. Школа для трехструнной домры (малой или альтовой) / С. Я. Крюковский – М.: Гос. муз. изд., 1936. – 86 с.
133. Кудрявцев Н. Любимов Григорий Павлович // За пролетарскую музыку. – 1934. – № 10. – С. 48–49.
134. Кудрявцев Н. Н., Тэш С. Н. Школа игры на четырехструнных домрах квинтового строя всех видов: прима, альт, тенор, бас, пикколо, контрабас / Н. Н. Кудрявцев, С. Н. Тэш – М.: Музыкальный сектор Госиздата, 1927. – 91 с.
135. Кудрявцев, Н. Н. Мандолина, домра, балалайка, гитара как сольные инструменты и аккомпаниаторы // Колхозный театр. – 1934. – № 6. – С. 8–16.
136. Кузнецов, Е. М. Из прошлого русской эстрады / Е. М. Кузнецов – М.: Искусство, 1958. – 368 с.
137. Лачинов, А. И. Гениальный самородок. Слово о В. В. Андрееве / А. И. Лачинов // Андреев В. В. Материалы и документы. Сост., прим., вступит. статья Б.Б. Грановского – М.: Музыка, 1986. – С. 275–304.
138. Лачинова, Т. Из истории мандолины / Т. Лачинова // Народник. – 2010. – № 3. – С. 17–21.

139. Лешков, Д. И. Партер и карцер. Воспоминания офицера и театрала / Д. И. Лешков. Сост., авт. предисл. и коммент. Т. Л. Латыпова – М.: Молодая гвардия, 2004. – 300 [4] с.
140. Личный листок по учету кадров. Любимов Григорий Павлович // Архив МГК им. П. И. Чайковского. Л. 1–3 об.
141. Личный состав. Анкетные листы, биографические справки, характеристики на членов оркестра в связи с реорганизацией оркестра. 1921–1938 гг. // РГАЛИ. Ф. 667. Оп. 1. Ед. хр. 6.
142. Любимов, Г. П. Музыкально-инструментальная работа: организация, методика, репертуар народно-инструментальных кружков / Г. П. Любимов – М.: Долой неграмотность, 1927. – 72 с.
143. Любимов, Г. П. Народные оркестры и их значение в музыкальном просвещении масс / Г. П. Любимов // Горн. – 1919. – № 2–3. – С. 99–105.
144. Любимов, Г. П. Спор о домре и балалайке / Г. П. Любимов // За пролетарскую музыку. – 1930. – № 9. – С. 9–12.
145. Мазель, В. Х. Музыкант и его руки / В. Х. Мазель – СПб.: Композитор, 2004. – 180 с.
146. Максимов, Е. И. Российские музыканты-самородки: факты, документы, воспоминания / Е. И. Максимов – М.: Советский композитор, 1987. – 199 с.
147. Максимов, Е. И. Русские народные оркестры и ансамбли. Ч. 1 / Е. И. Максимов – М.: Композитор, 1997. – 164 с.
148. Мартынов, С. А. Письмо Андрееву В. В. от 15 мая 1914 г. // РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 538.
149. Махан, В. В. Домра в России: причины создания четырехструнной квинтовой домры и борьба «трехструнок» и «четырёхструнок» в 1920–30-е годы / В. В. Махан // Музыковедение. – 2015. – № 12. – С. 25–37.

150. Махан, В. В. Загадка древнерусской домры / В. В. Махан // Обсерватория культуры: журнал-обозрение. – 2015. – № 1. – С. 52–61.
151. Махан, В. В. К вопросу воссоздания домры в России в конце XIX века: предпосылки и особенности реконструкции / В. В. Махан // Обсерватория культуры: журнал-обозрение. – 2013. – № 3. – С. 74–83.
152. 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. – DOI: 10.7256/2453-613X.2016.3.21213. – URL: http://e-notabene.ru/phil/article_21213.html (дата обращения 07.12.2016)
153. Мациевский, И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мациевский – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 517 с.
154. Мациевский, И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования / И. В. Мациевский // *Актуальные проблемы современной фольклористики* – Л.: Музыка, 1980. – С. 143–170.
155. Мациевский, И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки / И. В. Мациевский // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1.* Ред.-сост. И. В. Мациевский. Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса – М.: Советский композитор, 1987. – С. 6–38.
156. Мильштейн, М. Л. Самоучитель для домры (по нотной системе) с приложением 20 народных песен / М. Л. Мильштейн – Л.: Тритон, 1929. – 15 с.
157. Минаев Д. Трехструнка обречена на вымирание / Д. И. Минаев // *За пролетарскую музыку*. – 1931. – № 10. – С. 21.
158. Минаев, Д. И. Из моих воспоминаний об Андрееве. 1954 г. // РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 738. 16 л. – Машинопись.

159. Морозов, А. А. К вопросу об исторической роли и значении скоморохов / А. А. Морозов // Русский фольклор. Вып. 16. – Л.: Наука, 1976. – С. 35–67.
160. Музыка гитариста. Ежемесячный музыкально-литературный журнал с ил. и нотн. прил. – Тюмень: А. М. Афромеев, 1907–1910.
161. Музыкальное обозрение // Музыка гитариста. – 1908. – № 1. – С. 12–15.
162. Музыкальные инструменты: энциклопедия. Гл. ред. М. В. Есипова. – М.: Дека-ВС, 2008. – 786 с.
163. Надежин, Л. А. Школа-самоучитель для мандолины по нотной системе / Л. А. Надежин – М.: И.Ф. Мюллер, 1904. – 47 с.
164. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1 / Сб. статей и материалов в 2-х ч. Ред.-сост. И. В. Мациевский. Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса – М.: Сов. композитор, 1987. – 264 с.
165. Насонов, В. Т. 20 пьес, исполняемых Великорусским оркестром В. В. Андреева (балалайки, домры *ad libitum*), с объяснением вновь принятого строя / В. Т. Насонов – СПб. : Циммерман, 1897. – 31 с.
166. Насонов, В. Т. Полная школа-самоучитель для домры. Ч. 2, 3 / В. Т. Насонов – СПб.: Циммерман, 1906. – 35 с., 35 с.
167. Насонов, В. Т. Руководство к организации народных оркестров. Балалайки, домры, гусли и пр. инструменты русского народа: в 2-х ч.. Пособие для семьи, школы и воин. частей / В. Т. Насонов – СПб.-М.: Циммерман, 1913. – 45 с.
168. Нечаев, В. В. Уличная жизнь Москвы / В. В. Нечаев // Москва в ее прошлом и настоящем. Сост.: проф. Д. Н. Анучин [и др.]. Ч. 2 – М.: Образование, 1910. – С. 56–80.
169. Ниман, Ф. А. Две русские песни для оркестра русских народных инструментов (балалайки, домры). «Уж ты сад», «Утушка». [Партитура] / Ф. А. Ниман – М.: Гос. муз. изд-во, 1931. – 9 с.

170. Новосельский, А. А. Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов / А. А. Новосельский – М.: Гос. муз. изд-во, 1931. – 47 с.
171. Новосельский, А. А. Состав колхозных оркестров / А. А. Новосельский // Колхозный театр. – 1934. – № 6. – С. 24–28.
172. Норвежская песня. Шведская песня. Мандолина или четырехструнная домра. Перелож. Д. Александрова [Ноты] / Норвежская песня. Из сборника Кьерульфо. Шведская песня. Из сборника Хагга – М.: Музгиз, 1931. – 3 с.
173. Оболенский, П. А. В. В. Андреев и его оркестр / П. А. Оболенский // Нева. – 1968. – № 4. – С. 203–210.
174. Оболенский, П. А. Воспоминания о В. В. Андрееве // РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 704.
175. Олеарий, А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / А. Олеарий. Пер. А. М. Ловягина – СПб.: А. С. Суворин, 1906. – XXXII, 582 с.
176. Оссовский А. / Слово. – 1906. – № 10 // Коломийцов, В. П. В. В. Андреев и его «Великорусский оркестр». Очерк. Подп.: В. К. – СПб.: тип. А. С. Суворина, 1909. – С. 41–44.
177. Отчет Московского Филармонического общества и Музыкально-драматического училища. За 1901–1902 учебный год. – М.: т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1902. – 92 с.
178. Отчет Московского Филармонического общества и Музыкально-драматического училища. За 1902–1903 учебный год. – М.: т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1904. – 136 с.
179. Отчет Московского Филармонического общества и Музыкально-драматического училища. За 1903–1904 учебный год. – М.: т-во А. А. Левенсон, 1904. – 92 с.

180. Отчет Московского Филармонического общества и Музыкально-драматического училища. За 1904–1905 учебный год. – М.: т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1906. – 85 с.
181. Отчеты оркестра Андреева В. В. о гастрольях концертов по России. Сведения о количестве ежегодно продаваемых в России народных музыкальных инструментах, усовершенствованных В. В. Андреевым. 1912–1913 гг. // РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1099.
182. Паспорт № 1293. Домра малая трехструнная, 1898 г. № 18, мастер С. И. Налимов // ВМОМК им. М. И. Глинки.
183. Первая Всероссийская Конференция Пролетарских Культурно-Просветительных Организаций // Горн. – 1918. – №1. – С. 29–37.
184. Перепелицын, П. Д. История музыки в России с древнейших времен и до наших дней / П. Д. Перепелицын – СПб., М.: т-во М. О. Вольф, 1888. – II, 282 с.
185. Пересада, А. И. Справочник домриста / А. И. Пересада – Краснодар: Краснодарское изд.-полиграф. производственное предприятие, 1993. – 400 с.
186. Петровская, И. Ф. Другой взгляд на русскую культуру XVII века. Об инструментальной музыке и о скоморохах: исторический очерк / И. Ф. Петровская – СПб.: Композитор, 2013. – 288 с.
187. Петухов, М. О. Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории / М. О. Петухов – СПб.: тип. Имп. Академии наук, 1884. – 57 с.
188. Петухов, М. О. Усовершенствование балалайки / М. О. Петухов // Звезда. – 1888. – № 13. – С. 277–278.
189. Пивоваров, Д. А. Полная практическая и теоретическая школа-самоучитель для мандолины по нотно-циферной системе, годна к применению для 4-

- струнной домбры-примо, альты и тенора в новой переработке / Д. А. Пивоваров – Ростов на Дону: изд. автора, 1927. – 23 с.
190. Пирлинг, П. О. Россия и Восток. Царское бракосочетание в Ватикане, Иван III и София Палеолог. – СПб.: изд. А. С. Суворина, 1892. – XVI, 235 с., 17.
191. Писняк Г. Андреевская певунья. Из истории домры / Г. Писняк // Музыкальная жизнь. – 1971. – № 11. – С. 21.
192. Письма Минаева Дмитрия Ивановича Алексееву Сергею Ивановичу. 1960 – 3 дек. 1962 г. // РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 739.
193. Платонов, В. Ф. Домра: прошлое и настоящее / В. Ф. Платонов // Инструментализм в становлении и эволюции. Сост. и отв. ред. Д. А. Абдулнасырова – СПб.: РИИИ, 2004. – С. 94–109.
194. Платонов, В. Ф. Традиционные танбуровидные инструменты в отечественной музыкальной культуре (Опыт художественно-исторической реконструкции): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Платонов Валерий Филиппович – СПб, 1999. – 23 с.
195. Повесть временных лет / Подгот. текста Д. С. Лихачева. Пер. Д. С. Лихачева и Б. А. Романова. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.-Л.: изд-во Акад. наук СССР, 1950. – 406 с.
196. Покромович, П. Ф. Пятидесятилетие артистической деятельности П. И. Алексева. Биографический очерк и хронологическая канва // РГАЛИ. Ф. 2609. Оп. 1. Ед. хр. 11. – Автограф и машинопись 1949, 1958 гг.
197. Покромович, П. Ф. Списки грампластинок и произведений для русских народных инструментов с указанием первого исполнения. 1940–1951 гг. // РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 9. – Автограф и машинопись.
198. Поучение митрополита Даниила / Памятники старинной русской литературы. В 4-х вып. Вып. 4 – СПб.: тип. Кулиша, 1862. – С. 200–204.

199. Привалов, Н. И. Гудок, древнерусский музыкальный инструмент в связи с смычковыми инструментами других стран / Н. И. Привалов // Музыкально-этнографические исследования. Избранные труды 1903–1915 гг. Сост. и общ. ред. Б. Брунцев – СПб.: Союз художников, 2015. – С. 199–220.
200. Привалов, Н. И. Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа / Н. И. Привалов // Музыкально-этнографические исследования. Избранные труды 1903–1915 гг. Сост. и общ. ред. Б. Брунцев – СПб.: Союз художников, 2015. – С. 151–198.
201. Программы концертов и репетиций оркестра им. Андреева. 1917–1929 гг. // РГАЛИ. Ф. 667. Оп. 1. Ед. хр. 10.
202. Программы концертов оркестра русских народных инструментов с участием Трояновского Б. С., Деккер-Шенка И. Ф., Савельева П. О., Привалова Н. И. и др. 1892–1916 гг. // РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1297.
203. Программы концертов с участием Андреева Василия Васильевича и его оркестра. 1897 г. // РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1306.
204. Программы концертов с участием Андреева Василия Васильевича и его оркестра. 1900 г. // РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1313.
205. Псалтирь толковая, последняя треть XVII в. // ОР РГБ. Ф. 98 (Е. Е. Егорова). № 201.
206. Релина, Е. А. Словарь кимрских деревень: от “А” до “Я” / Е. А. Релина [Электронный ресурс] // «Найди свои корни на земле Кимрской» – «Кимры сегодня», дата публикации 23.03.2012. – URL: <http://kimrypress.ru/news/najdi-svoi-korni-na-zemle-kimrskoj.html> (дата обращения 19.11.2016)
207. Рецензии германских газет о поездке оркестра Андреева В. В. в Германию. 1908 г. // РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1240. – Перевод с нем.

208. Римский-Корсаков, Н. А. Письмо Андрееву В. В. 16 января 1907 г. // Андреев В. В. Материалы и документы. Сост., прим., вступит. статья Б. Б. Грановского – М.: Музыка, 1986. – С. 176.
209. Римский-Корсаков, Н. А. Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии. Опера в 4-х д. Действия 1, 2 [Партитура] / Н. А. Римский-Корсаков // Полное собрание соч. Т. 14 А – М.-Л.: Музгиз, 1962. – XXV, 336 с.
210. Ровинский, Д. А. Русские народные картинки. Кн. 4: Примечания и дополнения / Д. А. Ровинский – СПб.: тип. Императорской Академии Наук, 1881. – 787 с.
211. Розов, Н. Д. Школа-самоучитель для мандолины (или четырехструнной домры) по нотной системе / Н. Д. Розов – М.: Гос. муз. изд-во, 1932. – 55 с.
212. Российский гуманитарный энциклопедический словарь. В 3-х т. Т. 1: А–Ж. – М.: Гуманитарный изд. центр Владос, 2002.– 688 с.
213. Россия 1913 год (Статистико-документальный справочник) [Электронный ресурс] / Уровень жизни населения. – URL: [http://www.mysteriouscountry.ru/wiki/index.php/Россия_1913_год_\(Статистико-документальный_справочник\)/Уровень_жизни_населения](http://www.mysteriouscountry.ru/wiki/index.php/Россия_1913_год_(Статистико-документальный_справочник)/Уровень_жизни_населения) (дата обращения 19.11.2016)
214. Русанов, В. А. По поводу объединения всех народных инструментов / В. А. Русанов // Аккорд. – 1911. – № 11. – С. 129–136.
215. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: изд-во ГИИ, 1997. – 874 с.
216. Русские народные гулянья. По рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева. Запись, обраб. и предисл. Е. М. Кузнецова. Ред. П. Т. Шипунова – Л.-М.: Искусство, 1948. – 172 с.

217. Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков – М.: Наука, 1980. – 800 с.
218. Садоков, Р. Л. Музыкальная культура древнего Хорезма / Р. Л. Садоков – М.: Наука, 1970. – 138 с.
219. Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории 1930–1950 гг. Книга 2. – М.: Гос. институт искусствознания, 1995. – 292 с.
220. Сборник пьес для оркестра 4-хстр. домр № 2. Сост. и перелож. Александров и Каверин [Ноты] – М.: Музторг, 1930. – 27 с.
221. Сборник пьес для трехструнной домры с фортепиано [Ноты] – Л.: Музгиз, 1937. – 56, 22 с.
222. Семененко О. Андреев и мандолина / О. Семененко // Народник. – 2012. – № 2. – С. 11–20.
223. Семенова-Глесер С., Круглов В. Алексей Семенович Семенов (1898–1958) / С. Семенова-Глесер, В. Круглов // Народник. – 2009. – № 1. – С. 23–26.
224. Серегина, Н. Музыкальная эстетика Древней Руси: По памятникам философской мысли / Н. Серегина // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13 – Л.: Музыка, 1974. – С. 58–78.
225. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (С половины VII в. до конца X в. по Р. Х.) / Собр., пер. и объясн. А. Я. Гаркави – СПб.: тип. Имп. Акад. Наук; 1870. – 308 с.
226. Скоморохи в памятниках письменности / Сост. З. И. Власова, Е. П. Фрэнсис – СПб.: Нестор-История, 2007. – 680 с.
227. Скрябина, Е. Г. Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития: автореферат дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Скрябина Екатерина Германовна – Магнитогорск, 2009. – 24 с.
228. Снимки оркестра Андреева Василия Васильевича. 1888–1911 гг. // РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1269.

229. Создатель Великоорусского оркестра В. В. Андреев в зеркале русской прессы (1888–1917 годы) / Ред.-сост. А. В. Тихонов. – СПб.: Союз художников, 2002. – 224 с.
230. Соколов, Ф. В. В. В. Андреев и его оркестр / Ф. В. Соколов – Л.: Музгиз, 1962. – 110 с.
231. Сохор А. Георгий Васильевич Свиридов. 2-е изд., доп. / А. Сохор – М.: Советский композитор, 1972. – 320 с.
232. Списки сотрудников оркестра Андреева В. В. 1888–1917 гг. // РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1116.
233. Списки участников концертов оркестра Андреева В. В. // РГАЛИ. Ф. 695. Оп. 1. Ед. хр. 1078.
234. Спор о домре и балалайке (письма с мест) // За пролетарскую музыку. – 1931. – № 11. – С. 21–23.
235. Статьи и заметки о балалайке, домре, балалаечниках, домристах и музыкальных мастерах. 1900-е – 21 июня 1971 г. // РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 610.
236. Сто лет со дня рождения В. Андреева // Советская музыка. – 1961. – № 1. – С. 98–112.
237. Струве, Б. А. Процесс формирования виол и скрипок / Б. А. Струве. Ред., вступ. ст. и прим. Л. Н. Раабен – М.: Гос. муз. изд-во, 1959. – 266, [1] с.
238. Струнные ансамбли [Ноты] / Сост. Д. Александров – М.: Крестьянская газета, 1939. – 48 с.
239. Сушкина, А. С. Музыкальная деятельность Г. П. Любимова в 20-е годы // ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 44. № 53.
240. Сушкина, А. С. Письма Сушкиной Н. Н. // ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 44. № 66–69.

241. Таможенные книги Московского государства XVII века. Северный речной путь: Устюг Великий, Сольвычегодск, Тотьма. Т. 1: 1633–1636 гг. Т. 2: 1650–1656 гг. / Под ред. А. И. Яковлева – М.-Л.: АН СССР, 1950–1951. – 888 с., 898 с.
242. Тарасов Б. Андреев в Москве / Б. Тарасов // Народник. – 2003. – № 3. – С. 21–24.
243. Тарасов Б. Андреев и Москва / Б. Тарасов // Народник. – 2003. – № 2. – С. 15–17.
244. Тарасов Б. В поисках истины / Б. Тарасов // Народник. – 2004. – № 2. – С. 17–20.
245. Тарасов Б. В попытках улучшить нашу историю (реплика) / Б. Тарасов // Народник. – 2007. – № 2. – С. 17–19.
246. Тарасов Б. Знакомьтесь – Дмитрий Иванович Минаев / Б. Тарасов // Народник. – 2007. – № 4. – С. 12–17.
247. Тарасов Б. Константин Сильвестрович Алексеев / Б. Тарасов // Народник. – 2010. – № 1. – С. 18–25.
248. Тарасов Б. О предпосылках формирования состава русского народного оркестра // Русские народные инструменты (история, теория, методика): сб. науч. статей. Под ред. Б. А. Тарасова – Красноярск: изд-во Красноярского Гос. университета, 1993. – С. 26–47.
249. Тарасов Б. Петр Иванович Алексеев. Очерк жизни и творчества. Ч. 1 / Б. Тарасов // Народник. – 2013. – № 2. – С. 20–28.
250. Тарасов Б. Петр Иванович Алексеев. Очерк жизни и творчества. Ч. 2 / Б. Тарасов // Народник. – 2013. – № 3. – С. 13–23.
251. Тарасов Б. Сказка про домришку и домру большую басистую в нагалище черном (запоздалый ответ г-ну А. С. Фаминцыну) / Б. Тарасов // Народник. – 2009. – № 2. – С. 18–20.
252. Тарасов Б. Чайковский, Андреев и балалайка / Б. Тарасов // Народник. – 2002. – № 4. – С. 27–34.
253. Театр и искусство. Ред. А. Р. Кугель – СПб., 1899. – № 1–52. – 968 с.

254. Театр и искусство. Ред. А. Р. Кугель – СПб., 1900. – № 1–52. – 980 с.
255. Три народные мелодии. Мандолина, скрипка или четырехструнная домра. – М.: Музыкальный сектор, 1930. – 3 с.
256. Трояновский, Б. С. История возрождения балалайки. Очерк. 1933 г. // РГАЛИ. Ф. 2445 (Б. С. Трояновский). Оп. 1. Ед. хр. 8. – Автограф и машинописная копия.
257. Трухина, Л. Н. К проблеме становления жанра русской народной песни на эстраде: на примере творчества Ольги Васильевны Ковалёвой: дис. ... канд. иск.: 17.00.01 / Трухина Лариса Николаевна. – М., 2015. – 249 с.
258. Тэш С., Александров Д. Самоучитель для мандолины. Ч. 2 / С. Тэш, Д. Александров – М.: Крестьянская газета, 1935. – Вып. 30. – 17 с.
259. Тэш С., Любимова Н. Сборник пьес для оркестра домр. Сборник № 1 (1-я степень трудности), № 2 (2-я ст.), № 3 (2-я ст.), № 4 (3-я ст.) [Партитура] / С. Тэш, Н. Любимова – М.: Музыкальный сектор Госиздата, 1928–1929. – 13 с., 25 с., 15 с., 19 с.
260. Тэш, С. Н. Г. П. Любимов – даты его деятельности. 2 июля 1939 г. // ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 44. № 57.
261. Тэш, С. Н. Инструментовка (методическое пособие для оркестров народных инструментов) / С. Н. Тэш – М.: Крестьянская газета, 1938. – 55 с.
262. Тэш, С. Н. Самоучитель для мандолины. Ч. 1 / С. Н. Тэш – М.: Крестьянская газета, 1935. – Вып. 16. – 17 с.
263. Уварова, Е. Д. Как развлекались в российских столицах / Е. Д. Уварова – СПб.: Алетейя, 2004. – 296 с.
264. Факультет народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных: сб. ст. / Сост. В. М. Егоров – М.: РАМ им. Гнесиных, 2000. – 335 с.

265. Фальковский, Ф. Н. Вечер русской народной песни // ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 44. Ед. хр. 5. Л. 1–2. – (Вырезка из газеты «Путь» от 1 декабря 1921 г., Гельсингфорс).
266. Фаминцын, А. С. Гусли, русский народный музыкальный инструмент / А. С. Фаминцын – СПб.: типография Императорской Академии наук, 1890. – 136 с., нотн. прил.
267. Фаминцын, А. С. Домра и сродные ей танбуровидные музыкальные инструменты русского народа / А. С. Фаминцын // Скоморохи на Руси. – СПб.: Алетейя, 1995. – С. 313–535.
268. Фаминцын, А. С. Скоморохи на Руси / А. С. Фаминцын // Скоморохи на Руси. Вступит. ст. Н. Добронравина – СПб.: Алетейя, 1995. – XII, 176 с.
269. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до начала XVIII века. Т. 1 / Н. Ф. Финдейзен – М.-Л.: Музыкальный сектор, 1928. – 364 с.
270. Фокин, М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера: Статьи, письма / М. М. Фокин. Ред.-сост. Ю. И. Слонимский – М.-Л.: Искусство, 1962. – 639 с.
271. Фомин Н., Дудин А., Каркин П., Волгин И. Трехструнная домра – самобытный инструмент // За пролетарскую музыку. – 1931. – № 11. – С. 22.
272. Фомин, Н. П. Двенадцать русских народных песен для оркестра русских народных инструментов (балалайки, домры). Вып. 1, 2 [Партитура] / Н. П. Фомин – М.: Гос. муз. изд-во Музыкальный сектор, 1929–1930. – 20 с., 20 с.
273. Фомин, Н. П. Жизнеописание / Н. П. Фомин // Народник. – 2004. – № 2. – С. 17–21.
274. Фомин, Н. П. Записки о совместной деятельности с Андреевым // КР РИИИ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 4.

275. Фомин, Н. П. Статья о 3-х струнных и 4-х струнных домрах. Б/д. // РГАЛИ. Ф. 667. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 2. – Автограф.
276. Фотографии балалаек и домр работы музыкальных мастеров С. И. Налимова, И. А. Догадайло, С. В. Колесника и др. 1910–1930-е гг. // РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 571.
277. Фотографии Любимова Григория Павловича в группах с Александровым Д. П. и др. // РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 445.
278. Фотографии П. И. и С. И. Алексеевых, индивидуальные в группах с артистами оркестра народных инструментов. 1910–1960 гг. // РГАЛИ. Ф. 2609. Оп. 1. Ед. хр. 137.
279. Фотографии членов оркестра им. Андреева и лиц, имевших связь с оркестром. 1928–1936 гг. // РГАЛИ. Ф. 667. Оп. 1. Ед. хр. 122.
280. Фотография Каркина П. П. // РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 422. Л. 1.
281. Фотография Любимова Григория Павловича // ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 44. № 87. Л. 1.
282. Характеристика артиста оркестра народных инструментов им. Андреева Каркина П. П. // РГАЛИ. Ф. 667. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 16.
283. Хорнбостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов / Э. Хорнбостель, К. Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ред-сост. И. В. Мацеевский: сб. статей и материалов в 2-х ч. Ч. 1. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 229–261.
284. Худяков П. Школа для мандолины или четырехструнной домры. Ч. 1 / П. Худяков – М.-Л.: Гос. муз. изд-во, 1939. – 92 с.
285. Цуккерман, В. А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке / В. А. Цуккерман – М.: Музгиз, 1957. – 497 с.

286. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы / В. А. Цуккерман – М.: Музыка, 1980. – 296 с.
287. Цыганские песни, романсы, марши. Для оркестра русских народных инструм. (балалайки, домры). Гарм. и аранж. В. Насонов [Партитура] – СПб.: изд. И. Зюзин, 1900. – 27 с.
288. Чагадаев, А. С. В. В. Андреев. 2-е изд. / А. С. Чагадаев – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – 35 с.
289. Чагадаев, А. С. Сборник пьес для оркестра русских народных инструментов (балалайки, домры) Ч. 5–9 / А. С. Чагадаев. [Партитура] – М.: Музыкальный сектор Госиздата. – 17 с., 15 с., 26 с., 23 с., 9 с.
290. Четыре национальных мелодии. Мандолина или скрипка, или четырехструнная домра / Перелож. Александров Д. Запись Аракчиева – М.: Музыкальный сектор, 1930. – 4 с.
291. Чунин, В. С. Русская домра – проводник в мир музыки / В. С. Чунин – М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. – 368 с.
292. Шарабидзе, К. Б. Современные проблемы обучения игре на народных музыкальных инструментах: теория и практика: на материале учебно-воспитательной работы в классе домры: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Шарабидзе Кристина Бачукиевна. – Москва, 2012. – 23 с.
293. Штелин Я. Музыка и балет в России. 2-е изд. / Я. Штелин. Пер. Б. И. Загурского – СПб.: Союз художников, 2002. – 318 с.
294. Штибер, Н. В. В. Андреев. Очерк его деятельности / Н. Штибер – СПб.: паровая скоропеч. М. М. Гутзац, 1898. – 16 с.
295. Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон. Отв. ред. Уварова Е. Д. – М.: РОССПЭН, 2000. – 784 с.

296. Этюды для мандолины или четырехструнной домры. Тетрадь 1 [Ноты] / Сост. и перелож. Д. Александров. – М.: Музгиз, 1936. – 17 с.
297. Языков Д. И., Резвой М. Д. Балалайка / Д. И. Языков, М. Д. Резвой // Энциклопедический лексикон. Т. 4 – СПб.: тип. А. Плюшара, 1835. – С. 158–159.
298. Яковлев, Ю. В. История русской домры: на подступах к новому прочтению [Электронный ресурс] / Ю. В. Яковлев. – URL: <http://kirkincho-sp.narod.ru/putu/statyi/domra.htm> (дата обращения 19.11.2016)
299. Bonanni F. Descrizione degli'istromenti armonici d'ogni genere. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe 1776 nach dem Exemplar der Musikbibliothek Leipzig / Filippo Bonanni – Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen republic, 1975. – XVI, xxiv, 216 p., CXLII.

Другие публикации автора по теме диссертации:

300. 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 в Интернете

301. 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).
302. 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 (дата обращения 19.11.2016).

303. 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).
304. 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

305. 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.
306. 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.
307. 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.
308. Польшаев, В. В. Веселый наигрыш [Ноты] / В. В. Польшаев. Исп. ред. Н. Бурдыкиной, В. Махан – М.: Библиофон, 2008. – 64 с.
309. Польшаев, В. В. Поем и танцуем [Ноты] / Перелож. для домры и ф-но. Исп. ред. Н. Бурдыкиной, В. Махан – М.: Библиофон, 2009. – 60 с.



Рисунок 2.
Миниатюра из Апокалипсиса XVII в.
ОР РГБ. Ф. 98. № 1342. Л. 86 об.



Рисунок 3.
Миниатюра из Псалтыри толковой последней трети XVII в.
ОР РГБ. Ф. 98. № 201. Л. 22 об.



Рисунок 4.

Миниатюра из Лицевой псалтыри второй половины XVI в.

Чудовский кафедральный монастырь (1556–1566 гг.)

Изображение опубликовано: Имханицкий М. И.

Что же такое древнерусская домра? // Музыкальная жизнь, № 3, 2012. С. 97.



Рисунок 5.

Фрагмент миниатюры из Псалтыри толковой последней трети XVII в.
ОР РГБ. Ф. 98. № 201. Л. 62 об.



Рисунок 6.
Hendrick Terbrugghen (1588–1629). The lute plaer. 1626.
Хендрик Тербрюгген. Лютнистка. 1626.
Музей живописи в Вене.
Фото: Махан В. , 2013.



Рисунок 7а.

Иллюстрация науки музыки из энциклопедии Рабана Мавра «О природе вещей» («De rerum natura»). Копия ок. 1023.



Рисунок 7б.

Исполнитель на рабабе и лютнист.
Книжные иллюстрации к сборнику
«Кантиги Св. Марии». XIII в.

Рисунок 7а, 7б – Европейские средневековые музыкальные инструменты.



Рисунок 8.

Инструменты рода дутара, ВМОМК им. М. И. Глинки
(из коллекции А. Ф. Эйхгорна):

Слева направо сверху: дутар, сатар, чартар.

Внизу: сато, пянджтар, шаштар.

Все инструменты датируются первой половиной XIX в.,
пянджтар – третья четверть XIX в.

Фото: Махан В., 2014.



Рисунок 9.
Турецкий колашон, XVI в.



Рисунок 10а.
Изображение лютниста на иранском
серебряном блюде VIII–IX вв.



Рисунок 10б.
Деталь византийской
серебряной чаши XII в.

Рисунок 10а, 10б – Среднеазиатские и византийские лютневые инструменты.



Рисунок 11.
Казак мамай с кобзой.
Украинский народный лубок, начало XIX в.



Рисунок 12.
Пандура, XVI в.



Рисунок 13.
 Медведь с козой. Русская картинка XVIII в.



Рисунок 14.
Ж.-Б. Лепренс. Русская пляска. Вторая половина XVIII в.



Рисунок 15.
Изображение из букваря Кариона Истомина. Конец XVII в.



Рисунок 16.
Андреев
Василий Васильевич



Рисунок 17.
Фомин
Николай Петрович

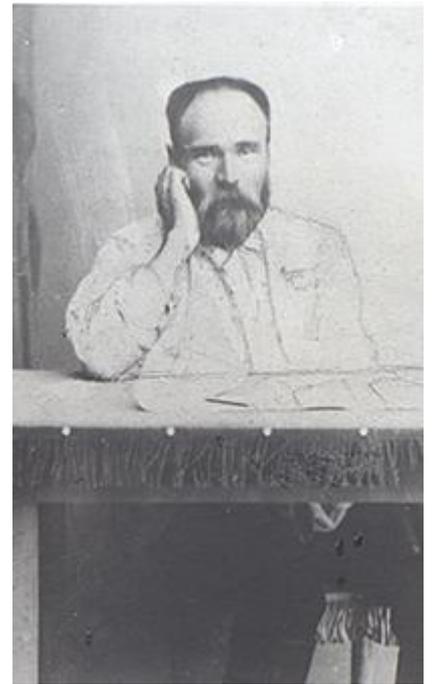


Рисунок 18.
Налимов
Семен Иванович

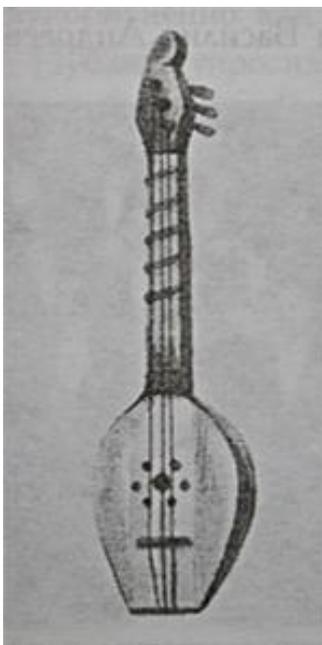


Рисунок 19.
Вятская домра,
1896 г.



Рисунок 20.
Домра № 18, мастер
С. И. Налимов, 1898 г.



Рисунок 21.
Домра № 113, мастер
С. И. Налимов, 1913 г.



Рисунок 22.
Неаполитанская
мандолина, XX в.



Рисунок 23.
Четырехструнная домра
прима, мастер
С. Ф. Буров, 1913 г.



Рисунок 24.
Четырехструнная домра
прима. 1930-е гг. [276,
л. 41]



Рисунок 25.
Великорусский оркестр 1898 г.. Слева направо, стоят: Д. М. Пыжев (домра малая),
Н. В. Чороков (балалайка пикколо), Каменский (домра малая), Горский (домра
альт), П. П. Каркин (домра альт), С. Л. Попов (домра бас).



Рисунок 26.
Каркин Петр Петрович.



Рисунок 27.
Кацан
Василий Васильевич



Рисунок 28.
Алексеев
Петр Иванович



Рисунок 29.
Любимов Григорий Павлович, 1920-е.
Публикуется впервые. ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 44. № 87. Л. 1



Рисунок 30.
Фотография посадки
домриста-четырёхструнника
из школы
Н. Н. Кудрявцева–С. Н. Тэш



Рисунок 31.
Фотография посадки
домриста-трехструнника из школы
А. С. Илюхина–А. С. Чагадаева



Рисунок 32.
Квартет четырёхструнных домр: Г. П. Любимов, С. Н. Тэш,
С. Е. Таль, Н. Н. Кудрявцев. 1920-е годы.
РГАЛИ. Ф.2767. Оп. 1. Ед. хр. 445. Л. 1



Рисунок 33.
Квартет под упр. Г. П. Любимова с певцами
О. В. Ковалевой и А. Л. Доливо-Саботницким. 1920-е гг.

28/vii 27.

Stadt-Stadt der Frankfurter Festung.

RUSSISCHE MUSIK UND TÄNZE.



DOMRA-QUARTETT
 PROF. LJUBIMOFF S. TESCH D. ALEXANDROFF N. KUDRAWZEFF



IRMA JAUNSEN PROF. LJUBIMOFF OLGA KOWALOWA

Die Musikschöpfungen der Völker der Sowjet-Union finden steigende Beachtung in Rußland wie auch im Ausland. Die ersten großen Erfolge brachte das Auftreten des ethnographischen Ensembles der Sowjet-Union in Skandinavien (1921) und bei der Weltausstellung in Paris (1925). Sehr erfolgreich waren auch die Konzertreisen der Sängerin Irma Jaunzen in Japan, die sich besonders dem Vortrage der ethnographischen Lieder widmet. — Dem versklachten süßlichen russischen Lied der Vorrevolutionszeit, das leichtgläubigen Zuhörern von Sängern in Bolsaren-Kleidung vorgesetzt wurde, stehen jetzt gegenüber die aus allen Gebieten und Steppen des weiten Rußland zusammengetragenen bodenständigen Lieder und Instrumentalweisen.

Mit der Entsendung der musike ethnographischen Gruppe zur Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker“ ist den Veranstaltern eine hohe verantwortungsvolle Aufgabe gestellt worden, zu der in Moskau eine große Vorarbeit geleistet werden mußte. Der Ethnograph Satajewitsch zeichnete die primitiven Lieder und Instrumentalweisen der Volksmusikanten auf, und die Komponisten Zypolitow-Zwanow, Sobatschow, Aesent, Abramow und A. Dje-nin harmonisierten das gewonnene Material. Kostüme und Dekorationen wurden gemacht. Die künstlerische Leitung und die Ausarbeitung des Regie-Gedankens für die Frankfurter Bilder leistete Professor Lubimow; er steht an der Spitze des Domra-Quartetts, das an den ethnographischen Musiktagen der Sowjet-Union großes Anteil hat. Die Konzerte sind eine Art Theateraufführung in sechs großen Bildern. Jedes Bild umfaßt die musikalischen Schöpfungen einer russischen Völkergemeinschaft und zwar: von Großrußland, der Ukraine, Weißrußland, der Krim, dem hohen Norden und Mittelasiens. Jedem Bild wird ein dem Inhalt entsprechende Instrumentalvortrag des Domra-Quartetts vorausgehen. Die Reihenfolge der Szenen ist nach dem Kontrastprinzip aufgestellt. Alle Vortragenden erscheinen in den jeweiligen Trachten. Das akademische Staats-Ensemble wirkt in verschiedenen Bildern mit. So singt Dolino großrussische Balladen und Räuberlieder, ukrainische Nogaier und Krimtataren-Lieder, außerdem jakutische und usbekische Weisen. Irma Jaunzen singt weißrussische Lieder, Gesänge der Völker Sibiriens, baskische Volksweisen und ein südisches Lied. Olga Kowalowa trägt russischen Volkslieder vor. Alle Nationaltrachten sind nach den Entwürfen einer Malerin angefertigt worden.

Рисунок 34.

Вырезка из немецкой газеты о гастролях квартета Г. П. Любимова, 1927 г.
 Публикуется впервые. ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 44. № 5.



Рисунок 35.

Секстет А. Семенова, 1930-е: А. Семенов (домра прима I), Л. Карпов (домра прима II), В. Жмыхов (домра альт), П. Фунтов (домра тенор), В. Хватов (домра бас) и А. Соловьев (домра контрабас).



Рисунок 36.

Грампластинка с записью секстета четырехструнных домр под упр. А. Семенова. Ф. Шуберт. «Музыкальный момент». 1930-е гг.



Рисунок 37.

Грампластинка Гос. оркестра под упр. П. Алексеева.
«Эх, да уж вы ночи»
в обр. Н. Фомина. 1930-е гг.



Рисунок 38.

Грампластинка Гос. оркестра старинных инструментов под упр. Г. Любимова.
Р. Глиэр. «Две тюркские песни».
1930-е гг..

12. „Всю да я вселенную проѣхалъ.“

Allegretto.

The image shows a musical score for a piece titled '12. „Всю да я вселенную проѣхалъ.“'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It is marked 'Allegretto.' and consists of two systems of music. The first system has six staves: two for the upper part (treble clef) and four for the lower part (treble and bass clefs). The second system also has six staves, with the word 'Fine.' written at the end of the bottom staff. The music features a rhythmic melody in the upper part and a complex accompaniment in the lower part.

Рисунок 39.

«Всю да я вселенную проехал». Обработка русской народной песни В. Насонова, 1897 г. Две верхние строчки – партии малой и альтовой домр.

13. „По улицѣ мостовой!“

Allegretto.

The image shows a musical score for the piece 'По улицѣ мостовой!' (Along the Bridge Street). The score is in 2/4 time and G major. It consists of two systems of six staves each. The top two staves in each system are for the first and second violin parts. The bottom four staves are for the piano accompaniment, including the right and left hands. The tempo is marked 'Allegretto'. The score ends with a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a 'Fine'.

Рисунок 40.

«По улице мостовой». Обработка русской народной песни В. Насонова, 1897 г.
Фрагмент. Две верхние строчки – партии малой и альтовой домр.

(ДУЭТЬ.)

1

2

3

4

5

6

7

8

9

SOLO
mf

p

divini
p pizz

pizz

Новость для оркестра балалаекъ. (Мал. состава)
 ФЕДОРОВЪ и АНДРЕЕВЪ, Сборникъ нов. танцевъ и маршей. 3 Тетради кажд. по нотной
 сист. по 1 р. 75 к. по цифр. сист. по 1 р. 75 к.

Z. 7157

Рисунок 41.

М. Глинка «Не искушай». Аранжировка В. Насонова. Фрагмент.
 Вторая и третья строчка – дуэт малой и альтовой домр.

8

Musical score for piano, page 266, system 8. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of staves. The first system includes a first ending bracket over the first measure. The second system features a piano (*p*) dynamic marking. The third system is a grand staff with piano accompaniment. The fourth system is also a grand staff with piano accompaniment. The fifth system includes piano (*p*) dynamic markings in the upper staves. The sixth system continues the piano accompaniment.

2

div.

p

div.

p

29429

Рисунок 42.

А. Глазунов. «Русская фантазия». Фрагмент (начало первой темы).
 В верхней части – партии домровой группы: 1. Пикколо. 2. Малые I, II. 3.
 Альтовые I, II. 4. Теноровые. 5. Басовые. 6. Контрабасовые.

This image shows two pages of handwritten musical notation for a band. The top page contains the first system of music, and the bottom page contains the second system, starting at measure 10. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), and Drums (Drum). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The paper is aged and shows some staining, particularly at the bottom left corner.

Handwritten musical score for a woodwind ensemble and two domras, numbered 44. The score is divided into two systems, each starting with a measure number in a box (11 and 15). The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tuba), Horn (Cor.), Trombone (Tromb.), and Double Bass (Dopp. Bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'tr.' and 'trm'.

Рисунок 44.

Д. Шостакович. Фрагмент из оперы «Нос» для ансамбля духовых инструментов и двух домр (две нижние строчки партитуры).

1. „Норвежский танец“

Муз. Э. Грига.
Инстр. А. Чагадаев.

Allegro moderato.

Пиколо.

ДОМРЫ.
Прима 1. 2.
Альт 1. 2.
Бас 1. 2.

БАЛАЛАЙКИ.
Прима.
Секунда.
Альт.
Бас.
К-бас.

и. 7092 г.

Рисунок 45.

Э. Григ «Норвежский танец». Инструментовка А. Чагадаева. Фрагмент.

This page of musical notation is divided into several systems, each containing multiple staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A measure number '3' is visible at the beginning.
- System 2:** Continues the melodic and accompanimental lines, showing more complex rhythmic patterns.
- System 3:** Includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A measure number '4' is visible at the beginning.
- System 4:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A measure number '4' is visible at the beginning.
- System 5:** Includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A measure number '4' is visible at the beginning.
- System 6:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A measure number '4' is visible at the beginning.

Dynamic markings include *crescendo* and *ff* (fortissimo). The notation is dense and detailed, typical of a classical piano score.

The image displays a page of musical notation for the piece "Gopak" by Modest Mussorgsky, arranged by Anna Chagadeeva. The score is written for a single instrument, likely a piano or organ, and is in 2/4 time. It consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked with a "5." above the staff. The second system is marked with a "6." above the staff. The third system is marked with "6. accelerando" above the staff. The notation includes various rhythmic figures, such as sixteenth and thirty-second notes, and rests. The piece concludes with a final cadence marked with a double bar line and a fermata.

M. 7092 г.

Рисунок 46.

М. Мусоргский. «Гопак». Инструментовка А. Чагадаева.

3. „Вспомни, вспомни.“

Andante mosso.

The score is arranged in five systems. The first system includes Domras (I and II), Mandolins (I and II), and Banjos (I and II). The second system includes Guitars (I and II) and Banjo. The third system includes Banjo and Guitars (I, II, III, and Bass). The fourth system includes Guitars (I, II, III, and Bass). The fifth system includes Guitars (I, II, III, and Bass). The music is in 2/4 time and features a melodic line in the mandolins and banjos, with a bass line in the guitars and banjos. Dynamics include *p* (piano) and *molto espr.* (molto espressivo). A *vibrato* marking is present over a note in the guitar part.

Domras: I, II
Mandolins: I, II
Banjos: I, II
Guitars: I, II
Banjo
Guitars: I, II, III, Bass
Guitars: I, II, III, Bass

p, *molto espr.*, *vibrato*

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system contains four staves: two vocal staves (soprano and alto) and two piano staves (treble and bass). The lower system contains four piano staves (treble and bass for both hands). Dynamic markings include *mf*, *p*, *unis.*, and *dim.*. The music features melodic lines in the voices and accompaniment in the piano.

The second system of the musical score also consists of two systems of staves. The upper system contains four staves: two vocal staves and two piano staves. The lower system contains four piano staves. A section is marked **II dolce** and *unis. dolce*. Dynamic markings include *p*, *espr.*, *mf*, and *p*. The music includes a section with a *mf* dynamic and a section with a *p* dynamic.

The image shows a musical score for a Russian folk song. It is arranged for voice and piano. The score is divided into two main systems. The first system includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are "più f" and "un is". The piano part features complex chordal textures and triplets. The second system continues the vocal and piano parts with dynamic markings like "dim.", "p", and "f". The piano part features complex chordal textures and triplets.

M. 9959 Г.

Рисунок 48.

Русская народная песня «Вспомни, вспомни, моя любезная».
Аранжировка Н. Фомина.

8. „Пивна ягода“

I Allegretto

Домры.

Малыя I.
II.

Средние I.
II.

Большие I.
II.

Гусли с
клаватур.

I.
II.
III.
Большие.
Оч. большие.

М. 9960 Г.

II

The musical score is presented in three systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system consists of four staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and two grand staff staves (treble and bass clef) for piano accompaniment. The third system also consists of four staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and two grand staff staves for piano accompaniment. The music is in 2/4 time and G major. The first system features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system features a piano accompaniment with chords in the treble and bass clefs, and a bass line in the bass clef. The third system features a piano accompaniment with chords in the treble and bass clefs, and a bass line in the bass clef. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'a2'.

2

p *COJO* *pp* *p/ff*

2

3

COJO *pp* *p/ff*

3

4 Спокойно

отрывисто

pp

4 *pp*

5 Темп I (не слишком скоро)

1. 2.

Бубен.

6

М. 11360 Г.

Рисунок 50.

Русская народная песня «Утушка». Аранжировка Ф. Нимана. Фрагмент.

„Советская степь“

(„Вес-Карагер“)

Скоро $\text{♩} = 120$

А. Затаевич

Иструм. С. Кржковский

Музыкальный фрагмент для симфонического оркестра, посвященный „Советская степь“ (вариант „Вес-Карагер“). Темп: „Скоро“ (♩ = 120). Ключевая подпись: $\text{♩} = 120$. Музыка написана для симфонического оркестра с разделением струнных на группы: Пикколо, Малые, Альтовые, Басовые, Гусли клавишные (по желанию), Примы, Секунды, Альты, Басы, К.-басы.

Музыкальный фрагмент для симфонического оркестра, посвященный „Советская степь“ (вариант „Воз-балà“). Музыка написана для симфонического оркестра с разделением струнных на группы: Примы, Секунды, Альты, Басы, К.-басы.

М. 11563 Г.

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system contains four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The lower system contains two piano staves (Right and Left Hand). The music is in 2/4 time and G major. The vocal lines feature melodic phrases with slurs and accents. The piano accompaniment includes chords and moving lines, with dynamic markings such as *mf* and *f*.

The second system of the musical score also consists of two systems of staves. The upper system contains four staves: two vocal staves and two piano staves. The lower system contains two piano staves. This system includes a second ending, indicated by a circled '2' above the vocal staves. Dynamic markings include *mf*, *ff*, and *uniss.* (unison). The piano accompaniment features complex textures with slurs and accents. A circled '2' is also present at the bottom of the system.

The image displays a musical score for the piece "Советская степь" (Soviet Steppe) by A. Zataevich, arranged by S. Kryukov. The score is presented in two systems of staves. The first system features a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system is a purely instrumental arrangement, also with vocal and piano staves. The music is in 2/4 time and includes various dynamics such as *mf*, *cresc.*, and *ff*. Performance instructions like *ad libitum* are present. A rehearsal mark [3] is located at the beginning of the second system. At the bottom of the page, the number "М. 11563 Г." is printed.

Рисунок 51.

А. Затаевич. «Советская степь».
Инструментовка С. Крюковского. Фрагмент.

23106-61

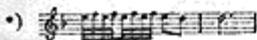
1. Сарабанда.

(Старинный танец).

А. КОРЕЛЛИ.
(1653-1713)

Adagio.

Domra I.
Domra II.
D. Альт.
D. Тенор.
D. Бас.
D. К.-Бас.



М. 8939 Г.

Рисунок 52.

А. Корелли. «Сарабанда».

Инструментовка для оркестра четырехструнных домр С. Тэш. Фрагмент.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б
АУДИОПРИМЕРЫ

Диск № 1

Василий Андреев и его великорусский оркестр: CD-ROM / Исполн. Великорусский оркестр под упр. В. В. Андреева, записи 1899, 1911 гг. – Melodia record company, 2012 г.

1. Вальс «Фавн»
 2. Полонез № 1
 3. Светит месяц
 4. Вальс «Бабочка»
 5. Воспоминание о Вене
 6. Воспоминание о Гатчине
 7. Барыня
 8. Мазурка № 3
 9. Воспоминание о Париже
 10. Как пошли наши подружки
 11. Вспомни, вспомни, моя любезная
 12. Молодка, молодка молодая
 13. Как во городе царевна
 14. Серенада
 15. Рубинштейн А. Г. «Тореадор и Андалузка» из сюиты «Костюмированный бал»
 16. Полно, ты, солнышко
 17. На крыльях песни
- Треки 7, 8, 9 – записи 1899 г., все остальные – 1911 г.

Диск № 2

Оркестр русских народных инструментов под упр. П. И. Алексеева, записи с пластинок 1930-х, 1940-х, 1950-х гг. CD-ROM / Исполн. Гос. оркестр народных инструментов СССР, оркестр Всесоюзного Радиокomiteта под упр.

П. И. Алексеева.

1. Фельдман. Концерт для балалайки с оркестром. Оркестр ВРК, солист И. Балмашов. Запись 1946–1950 гг.
2. Каркин. Шумели ветры. Оркестр ВРК. Запись 1946–1950 гг.
3. Хороводная. Обработка С. Крюковского. Оркестр ВРК. Запись 1936 г.
4. Н. Фомин. Во поле берёзонька стояла. Оркестр ВРК. Запись 1936 г.
5. Посажу ли я калинушку. Обработка Нимана. Оркестр ВРК. Запись 1936 г.
6. Я с комариком плясала. Обработка С. Крюковского. Оркестр ВРК. Запись 1936 г.
7. В. Андреев. Искорки (вальс). Государственный русский народный оркестр им. Осипова. Запись 1956 г.
8. Как на Волге-матушке. Обработка С. Крюковского. Оркестр ВРК. Запись 1956 г.
9. М. Ипполитов-Иванов. На посиделках. Оркестр ВРК. Время записи неизвестно.
10. Р. Глиэр. Матросский танец из балета «Красный мак». Государственный оркестр народных инструментов СССР. Запись 1939 г.
11. Яблочко. Русская народная песня. Обработка С. Алексеева. Гос. оркестр народных инструментов СССР. Запись 1939 г.
12. Эх, да уж вы ночи. Обработка Фомина. Гос. оркестр народных инструментов СССР. Запись 1938 г.
13. Заиграй, моя волынка. Гос. оркестр народных инструментов СССР. Запись 1938 г.
14. Светит месяц. Русская народная песня. Обработка В. Андреева. Гос. оркестр народных инструментов СССР. Запись 1939 г.