

**О.С. БУЛАНКИНА**

*Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0009-0007-9797-6016*

В.В. Андреев и формирование народно-оркестрового инструментального стиля

В центре исследования – формирование стилевых признаков оркестрового народно-инструментального искусства, в рамках деятельности музыкальных коллективов В.В. Андреева – сначала балалаечного ансамбля, затем Великорусского оркестра. Формирующиеся компоненты нового инструментального стиля были не столько опытно-результативными, сколько *a priori* предустановленными. Присутствующие в сознании этого музыканта и энтузиаста художественные установки затем уже реализовывались в экспериментальной работе над конструкцией инструментов и их звучанием, в процессе совершенствования исполнительских приёмов, в ходе репетиционной, дирижёрской практики.

Помещённые в статье примеры творческого погружения Андреева в природу народно-инструментального исполнительства, в историю музыкальных инструментов и теорию их конструирования служат аргументами его целенаправленной работы по выработке народно-оркестрового стиля. С одной стороны, природа этого стиля уходит вглубь традиций народного инструментального исполнительства, с другой – в область утвердившихся представлений XIX века о характере профессионального искусства, настойчиво осваивающего национально-самобытные формы выражения. В самом общем плане творческую музыкально-стилевую установку В.В. Андреева можно было бы обозначить как стремление к гармоничному соединению двух российских музыкальных субкультур: народной и профессионально-академической. В качестве важнейшей составляющей стилевой установки музыканта названа забота об усилении песенного и концертного начал в итоговом инструментальном звучании коллектива.

Ключевые слова: Оркестр русских народных инструментов (ОРНИ), национальные музыкальные инструменты, инструментальный стиль, оркестровый стиль, В.В. Андреев.

Для цитирования / For citation: Буланкина О.С. В.В. Андреев и формирование народно-оркестрового инструментального стиля // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 73–84. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.073-084

OKSANA S. BULANKINA

Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia

ORCID: 0009-0007-9797-6016

V.V. Andreev and Forming the Folk-Orchestral Instrumental Style

The center of the study there is the formation of orchestral folk instrumental art stylistic features, within the framework of V.V. Andreev's musical ensembles activities, at first the balalaika ensemble and then the Velikorusskiy orchestra. The emerging components of the new instrumental style were not so much experiential-resulting as a priori pre-determined. The artistic dispositions presented in the mind of this musician and enthusiast then were already realized in the experimental work on the construction of instruments and their sound, in the process of improving the performing techniques, in the course of rehearsal and conducting practice.

The examples of Andreev's creative immersion into the nature of folk-instrumental performance, the history of musical instruments and the theory of their construction placed in the article serve as arguments for his purposeful work on the development of the folk-orchestral style. On the one hand, the nature of this style goes deep into the traditions of folk instrumental performance, and on the other one, into the area of established 19th century notions about the nature of professional art, insistently mastering national-sounding forms of expression.

In the most general terms, creative musical and stylistic orientation of V.V. Andreev's creative stylistic approach could be described as an aspiration to harmoniously combining two Russian musical subcultures: the folk and the professional-academic ones. The most important component of the musician's stylistic stance is the concern for strengthening the song and concerto elements in the ensemble's final instrumental sound.

Keywords: Orchestra of Russian Folk Instruments (ORFI), national musical instruments, instrumental style, orchestral style, V.V. Andreev.

Возникновение в последней четверти XIX века ансамбля, затем оркестра русских народных инструментов явилось закономерным следствием предшествующего развития российской культуры. Уже с конца XVIII века потребность полномасштабного её развота в сторону национальной самобытности оказалась доминирующей для общества. Интенсивно растущее национальное самосознание детерминировало художественное контрдвижение от уже ассимилировавшегося к этому времени языка европейской профессиональной культуры к новым формам выражения, идущим от национальных традиций. Музыкальная история XIX столетия даёт многочисленные убедительные свидетельства станов-

ления и расцвета русской музыкальной школы академического направления. Симфонические шедевры М.И. Глинки, проникнутые народным духом, обозначили новые тенденции симфонизма. Подобную установку российской музыкальной культуры можно было бы охарактеризовать как движение «академического искусства к народному»: профессиональное искусство овладевало национальным интонационным материалом. С появлением в 1888 году оркестра русских народных инструментов – поначалу ещё «Кружка любителей игры на балалайках» – можно говорить о возникновении поворотного культурно-исторического явления, предложившего новый вектор взаимодействия двух российских субкультур: «от народ-

ного искусства к профессиональному». В формировании этой стойкой и широкоохватной тенденции российской культуры увидел смысл своей жизни Василий Васильевич Андреев.

Цель статьи видится в выявлении *стилевых признаков* народно-оркестрового искусства, формировавшихся в процессе практической и одновременно творческой работы В.В. Андреева по организации ансамбля/оркестра русских народных инструментов. Историко-биографические факты приводятся в качестве аргументов поэтапного освоения стиливых компонентов искусства ОРНИ. В стиливой направленности видится специфика настоящего исследования, его отличие от большого количества работ исторического плана, посвящённых Андреевскому коллективу [8, 9, 17, 27]. В качестве методологических ориентиров статьи следует назвать труды А.М. Веприка [3, 4], Е.В. Назайкинского [11], М.И. Имханицкого [5, 6, 7, 8], Ф.В. Соколова [23], а также самого В.В. Андреева [1, 2].

Уже первые успешные выступления Андреевского коллектива свидетельствуют о том, что в стиливом плане его искусство сформировалось достаточно быстро, в короткие исторические сроки. Это стало возможным потому, что у инициаторов нового художественного движения изначально имелись определённые представления о его стиле: образной и интонационной основе, тембровой специфике, композиционно-драматургических принципах музыкального изложения, развития и так далее. Во многом такие представления были выработаны предшествующим поколением музыкантов (первая половина XIX столетия), творивших в русле общенациональной культурной волны, наце-

ленной на утверждение национальной самобытности русской профессиональной музыки.

По сути, В.В. Андреев инициировал *альтернативную художественно-стилевую тенденцию*, направленную на возведение исконно национальных музыкальных традиций в ранг профессиональных. Такая цель актуализировала, по крайней мере, две группы задач. Первая – выбор и совершенствование избранных инструментов с точки зрения их художественного взаимодействия в ансамблевом и оркестровом звучании. Вторая – расширение художественно-исполнительских возможностей инструментов без нарушения их исконной формы и тембра. В совокупности их можно назвать *центростремительными*, формирующими главное русло жизненного замысла В.В. Андреева и первостепенными в плане выработки принципов национально-оркестрового стиля.

В своей творческой, организаторской и научно-критической деятельности Андрееву приходилось преодолевать устойчивые вековые предрассудки, бороться за изменение общественного статуса национальных инструментов, за искоренение пренебрежительного отношения к попыткам «соединить балалайку и фрак» (выражение музыкальной критики начала XX века) [см.: 5, с. 18]. Существовали и иные аспекты его деятельности – организационные, направленные на популяризацию народных инструментов, на создание системы массового обучения игре и производству инструментов¹, а также творческие, связанные с активной концертной работой. Приводимые ниже факты будут хронологически совпадать как с годами жизни и деятельности Андреева, так и с этапами возникновения и становления

¹ К примеру, в своей работе 1904 года «Великорусский оркестр и его значение для народа» В.В. Андреев акцентирует такую задачу своей работы: «Заполнить народный досуг в самых широких размерах занятием музыкой, ввести в самую жизнь народа, в его обиход, один из благороднейших видов искусства» [5, с. 140]

оркестрового коллектива нового типа – оркестра русских народных инструментов.

I этап: выбор инструментария, его техническое и художественное совершенствование

Для определения инструментальной основы будущего ансамбля, затем оркестра у Андреева оказался довольно ограниченный выбор. Домра и гудок к этому времени практически исчезли, а у гуслей, с их, безусловно, специфичным колоритом, был узкий диапазон образно-жанрового переоплощения и ансамблевого функционирования. Гусли хорошо поддерживали фактуру сопровождения, но практически не могли вести мелодию, тем более в ансамбле. Настроить несколько гуслей в унисон представлялась задачей технически трудновыполнимой, а стандартизация этого инструмента (по форме, размерам, количеству струн и строю) – организационно громоздкой. Но главное – необходимые технические преобразования гуслей могли повлечь за собой искажение природной основы, темброво-стилевой узнаваемости, их соответствия сложившемуся темброобразу. Что касается гармонии, то Андреев исключил её из области своей перспективной разработки как инструмента: а) исторически не русского национального, а западного, б) принципиально не коллективного, полнотой своей фактуры (как и бытующая в ту пору шарманка) заменяющего ансамблевое звучание в рамках одного тембра. Поэтому оставалась балалайка – инструмент, ещё популярный в народе, ярко и прочно ассоциированный с образами русского сельского быта. Вдобавок это был единственный народный инструмент, пригодный для ансамблево-оркестрового звучания.

Сам Андреев с детства хорошо владел несколькими инструментами. Вспо-

миная свои сельские музыкальные впечатления, он писал, что песня и балалаечный наигрыш на всю жизнь определили его любовь к русской народной музыке [см.: 1]. Однако по настоянию матери (Софьи Михайловны) он начинает учиться игре «на подходящих инструментах» [23, с. 6]. С 1879 по 1882 год он берёт уроки скрипки у известного петербургского скрипача Н.В. Галкина (ученика Л.С. Ауэра). Скрипичный опыт сказался в будущем, при прояснении задач совершенствования и реконструкции старинных русских инструментов. Они должны были иметь исходный *потенциал дальнейшего улучшения*, обладать достаточной *мягкостью тембра*, *невучестью* для разножанрового использования, а также *чистотой строя* – возможностью для ансамблевого использования.

Много позже, в статье «Как мне пришла мысль заняться усовершенствованием балалайки», Андреев вспоминал яркую и темпераментную игру крестьянского музыканта Антипа, извлекающего из инструмента огромное звуковое и образное богатство [см.: 5, с. 8]². Эта встреча сподвигла Андреева работать над исполнительской техникой, изучать приёмы игры на балалайке. Особенно важным было осознание, что в балалайке, помимо исключительной способности к передаче народных плясовых песен, таятся большие *песенно-вокальные* возможности. Перед молодым музыкантом возникли серьёзные препятствия, связанные с конструктивным несовершенством инструмента: во-первых, балалайка не имела ладов (вместо них были передвижные жильные навязки, заменяющие лады); во-вторых, она обладала слишком слабым звуком. Эти недостатки ограничивали исполнительскую технику, обедняли возможности музыкального развития народных мелодий.

² Встреча Андреева с народным музыкантом произошла в 1883 году.



Не менее плодотворной была встреча с балалаечником А.С. Пасхиным – исполнителем русских народных песен, которая ещё раз убедила Андреева в богатой мелодической природе инструмента, определила новые горизонты совершенствования инструмента³. По совету А.С. Пасхина Андреев заказывает более совершенную балалайку, отличающуюся новыми пропорциями кузова, тщательностью отделки и материалом (балалайка была сделана из хорошего выдержанного дерева), что придавало инструменту чистый и приятный тон.

Двигаясь к своей цели, Андреев изучает законы акустики, знакомится с отечественными и зарубежными работами по истории изготовления музыкальных инструментов, собирает образцы кустарных балалаек из различных областей России. Вскоре уже со своими чертежами он едет к петербургскому мастеру В.В. Иванову для изготовления новой балалайки. В результате совместной работы получилась *концертная* балалайка, которая, как казалось Андрееву, «буквально *пела под пальцами*» [23, с. 21]. Её кузов, сделанный из гулкового горного клёна, позволил расширить динамический диапазон от тончайшего пианиссимо до мощного форте. В этом варианте были уже достигнуты такие художественно-стилевые намерения Андреева, как *певучесть* инструмента, его *концертная репрезентативность* и *расширенный динамический диапазон*. При этом балалайка сохраняла свою исконно национальную тембровую специфику.

С именем петербургского мастера Ф.С. Пасербского был связан следующий

этап конструктивных изменений балалайки (конец 1885 – начало 1886 года). Весной 1887 года на свет появляется пятиладовая диатоническая балалайка [8, с. 53].

Этапными можно считать первые публичные выступления Андреева, которые состоялись 21 ноября и 9 декабря 1886 года в Концертном зале Павловой и в зале Благородного собрания 23 декабря 1886 года. Успех имел незамедлительные подтверждения в петербургских газетах [12]. Помимо факта восторженного приёма музыканта из отзывов следует, что Андреев уже пользуется балалайкой хроматического типа, которой предрекают серьёзную музыкальную будущность⁴. Впрочем, звучали и критические высказывания, отвергающие «музыкальную правоспособность» балалайки [23, с. 31–32].

В интересах пропаганды возрождённого инструмента Андреев пишет самоучитель «Школа игры на балалайке», открывает класс обучения игре на инструменте. Столичная пресса всё чаще именует балалаечного виртуоза «отцом целой школы» или «отцом балалайки», организатором «семивзводной балалайки» [23, с. 33]. Под «семивзводной балалайкой» подразумевался «Кружок любителей игры на балалайках» в составе семи человек, организованный Андреевым. Совместная игра с учениками заставила серьёзно задуматься над созданием ансамбля. Эта мысль ещё более окрепла, когда он увидел, какой популярностью в концертном сезоне 1887 года пользовались многочисленные инструментальные кружки, в особенности «Кружок мандолинистов и гитаристов» Джинислао Париса, состоявший

³ Встреча Андреева с Александром Степановичем Пасхиным состоялась в 1884 году [см.: 2, с. 6].

⁴ «Под конец вечера был настоящий сюрприз – это наслаждение, воспринятое от игры – на чём бы вы думали ...? – на балалайке г. Андреева. Под пальцами этого артиста – смело даём ему это имя – простой инструмент совершенно заставляет забыть своё низменное происхождение. Закройте глаза, и вам покажется, что играет какой-нибудь дон Эстудианте на мандолине. И какая сила! Исполнение г. Андреевым хроматической гаммы указывает на положительную возможность разработать этот инструмент» [12]. Как отмечалось в газете, на инструменте исполнялись хроматические гаммы в верхнем регистре диатонической балалайки, именно там, где не было ладов. В данном случае Андреевугодились навыки скрипичного исполнительства.

из восемнадцати человек [13]. Задумывая ансамбль балалаечников, Андреев твёрдо верил в необходимость утверждения народно-инструментального исполнительства на профессиональной сцене, что в итоге должно было бы перерасти в альтернативный, так сказать, «народно-профессиональный» пласт музыкальной культуры, обладающий собственным художественным стилем.

II этап. Дальнейшее художественное и техническое совершенствование: движение к оркестру

С первых же шагов создания ансамбля возникла необходимость в инструментах, отличающихся между собой по размерам и регистру. По аналогии с существующими оркестровыми и ансамблевыми коллективами у народного ансамбля должно было быть деление инструментов на группы: одна группа, к примеру, вела бы сольную партию, другая – подголоски, третья – аккомпанемент и так далее. Совместно с Ф.С. Пасербским Андреев разрабатывает и создаёт *комплект ансамблевых инструментов*, состоящий из семи балалаек различных размеров. Их подробно в 1898 году описал участник «Кружка» Н.П. Штибер [см.: 28, с. 3].

В первый в России балалаечный ансамбль вошли любители балалаечного искусства, представители различных слоёв петербургского общества. Молодой руководитель предъявлял к своим ученикам достаточно высокие требования: совершенное исполнение партий каждым из участников и безупречный общий ансамбль. В таком составе под названием «Кружок любителей игры на балалайках» коллектив дебютировал 20 марта 1888 года в зале петербургского Кредитного общества. Именно здесь на первых концертах зарождались и формировались основные принципы ансамблевого исполнения рус-

ских народных песен, оттачивались художественные приёмы, складывался дирижёрский талант молодого музыканта. Из сохранившихся отзывов на концерты сегодня можно узнать как о программах исполняемых произведений, так и об отношении критики, предрекающей ансамблю большую будущность [см.: 23, с. 40].

После гастрольного «балалаечного путешествия» в конце апреля 1888 года коллектив стал рассматриваться уже как серьёзное художественное явление музыкальной жизни русского общества: «...Кружок сыгрался прекрасно, – писалось в одной из статей 1888 года. – Репертуар Кружка состоял, как и подобает балалайке, из разных фантазий на темы народных русских песен. В силу ли артистического чутья или в силу всестороннего изучения русской песни, автор аранжировок (всё тот же г. Андреев) выказал умение обращаться с русской песней *по-русски*. Его минор стремится обходиться без повышенной VII ступени, а лихие вариации на «Барыню» с их смелыми мелодическими поворотами на малую септиму – верная фотография народного песенного творчества. Всего, впрочем, интереснее вышла «Камаринская»... Сокращённое издание Глинки сделано умело и со вкусом; получилось нечто стройное и очень характерное...» [см.: 19, 20].

Приведённое высказывание примечательно тем, что несёт в себе, по сути, *стилевые характеристики*. Автор отмечает не просто детали с натуральным минором и широкими скачками, но пишет о воспроизведении русского духа – исполнении «русской песни *по-русски*», о «фотографической», то есть точной передаче национальной манеры исполнения. Примечательным в этом высказывании является ещё одно: несмотря на то, что к стилевому признаку ансамблево-балалаечного исполнения автор относит обращение к на-



родным русским песням («как и подобает балалайке»), он и симфоническое произведение Глинки также характеризует как «нечто стройное и очень характерное...». «Стройность» («художественное единство» [С.С. Скребков]) и «характерность» являются, как известно, едва ли не доминирующими стилевыми параметрами художественного явления. Подобные высказывания несут в себе важное свидетельство — осознание того, что в России формируется новое музыкально-стилевое явление: *«русское народно-инструментальное искусство письменной традиции»* (определение М.И. Имханицкого) [6, с. 11].

III этап. Зарубежная гастрольная поездка и осознание новых задач

В сентябре 1889 года в рамках Всемирной выставки состоялась гастрольная поездка «Кружка любителей игры на балалайках» в Париж, которая продлилась целый месяц, принесла коллективу большой успех и существенно упрочила его авторитет в самой России. Так, французский композитор Ж. Массне в своём письме к Андрееву восторженно отзывался о мастерстве исполнителей [см.: 5, с. 164]. Показательно, что французские музыканты увидели в балалайке инструмент, пригодный для воплощения серьёзных задач профессионального музыкального искусства. Об этом свидетельствует, в частности, такой любопытный факт, как открытие в 1892 году класса балалайки в Парижской консерватории. То есть русский национальный инструмент был оценён не просто как экзотика, но как специфический голос, способный встроиться в общую музыкальную культуру.

Одновременно гастрольная поездка выявила и проблемы. Главная из них — отсутствие музыкальной грамотности у исполнителей, что тормозило дальнейшее развитие ансамбля. Работа без партитуры

накапливала элемент дилетантизма. В период 1889–1891 годов (гастроли по России, новая поездка в Париж) Андреевский «Кружок» стал постепенно менять состав исполнителей, дополняя коллектив музыкантами со специальным образованием. Андреев приглашает Н.П. Фомина — композитора, теоретика, дирижёра (поначалу ещё студента Петербургской консерватории, ученика Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова и А.Г. Рубинштейна). Фомин добивается решительного обновления репертуара, добавляя к обработкам оригинальные сочинения и переложения. Музыкант привлёк к «Кружку» новых исполнителей из консерватории. В коллектив вошли виолончелисты В.А. Лидин и М.М. Вальяно, органист А.Ф. Тюрнер и другие.

Практические усилия Фомина в полной мере соответствовали идеям Андреева: нарождающееся музыкально-стилевое явление должно было обладать *гармоничностью и совершенством*. Для этого требовалось преодолеть недостатки, имеющиеся как в отношении качества инструментов, так и в «мастерстве» исполнения. Высказывавшие своё недовольство музыканты-самоучки в определённой степени были правы, обвиняя Фомина в «академизме». Андреевский коллектив вырабатывал свой собственный музыкальный стиль в направлении академическом. Пытаясь сохранить специфику народной культуры, Андреев и его сподвижники оттачивали принципы народно-оркестрового исполнительства *в концертном духе*, в рамках которого и возможен был переход от народно-инструментальной манеры исполнения к художественному стилю культуры. Направление поисков ощущали современники Андреева. Не случайно А.Г. Рубинштейн, побывав на одном из концертов «Кружка» в Тифлисе летом 1891 года, восторженно высказался:

«Вы внесли новый элемент в музыку» [28, с. 7]. Под «музыкой» основатель первой русской консерватории, безусловно, имел в виду область профессиональной музыкальной культуры, новое стилевое направление в ней.

Вновь прибывшие участники народного ансамбля привнесли новые художественные возможности. Наиболее существенная из них – усиление *песенно-мелодического* начала. Репертуар коллектива обогащается произведениями лирико-песенного строя. В обработках русских народных песен (особенно протяжных) Андреев и его помощники стали активно внедрять элементы подголосочности, хорошо слышимые на усовершенствованных инструментах.

К концу третьего этапа формирования оркестра общая тенденция развития коллектива неуклонно вела к увеличению его инструментального состава. Этого настоятельно требовали возросшие исполнительские возможности музыкантов, их стремление к *тембровому, фактурному обогащению* музыки, к *усилению роли песенного элемента*.

IV этап. Расширение инструментального состава.

Формирование народно-оркестровой партитуры

Деятельность Андреева активизировала общекультурный интерес к истории русских музыкальных инструментов. Новые теоретические исследования помогают в деле совершенствования исполнительского коллектива. Андреев снова активно принимается за изучение русских и иностранных трудов по истории музыки, одновременно поручает своим друзьям и ученикам разыскивать и собирать по всем российским «захолустьям»

и «медвежьим углам» старинные народные музыкальные инструменты. Неоценимую помощь Андрееву в этом деле оказал учёный-археолог Н.И. Привалов, который принёс ему множество различных старинных русских народных инструментов, собранных во время поездок по России – балалайки, рожки, жалейки [19, 20].

Важно напомнить, что начиная с 1870-х годов всё чаще появляются исследования, посвящённые русским народным инструментам. Выходят в свет труды М.О. Петухова: брошюра «Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории» [15], статьи в журналах «Баян» [16], «Звезда» [17], «Нива» [14]. В 1889 году издаются три крупных исследования русского музыковеда и композитора А.С. Фаминцына⁵. В поле зрения Фаминцына оказываются и археологические данные, и старинные летописи, и фольклорные первоисточники (былины, сказания, песни), литературные труды древних летописцев. Характеристика музыкальных инструментов осуществляется в общем контексте их бытования в социуме и культуре: автор подчёркивает многовековую распространённость гуслей и домры у русского народа.

Именно А.С. Фаминцын опознал древний русский инструмент по тем фрагментам, которые обнаружил один из участников Андреевского «Кружка», С.А. Мартынов. Это был струнный инструмент с круглым кузовом и длинной шейкой – древнерусская народная домра. В руках Андреева оказался прообраз необходимого народного инструмента, который оказался прототипом новых усовершенствованных домр в изготовлении мастера-самородка С.И. Налимова (к тому времени он уже изготавливал концертные балалайки).

⁵ Названия книг А.С. Фаминцына: «Скоморохи на Руси» [26], «Гусли. Русский народный инструмент» [24], «Домра и сродные ей инструменты русского народа» [25].

Домра оказалась на вершине ожиданий Андреева. Она идеально подходила для решения таких задач, как *расширение тембрового состава* музыкального коллектива, уплотнение ансамблевого (практически – оркестрового) звучания, *повышение его мелодических возможностей*. Игра пёрышком (плектром) усиливала звук, придавала ему концертную яркость, а также давала возможность имитации *непрерывно льющегося певучего звуковедения*.

Немаловажное значение для Андреева имела и относительная простота изготовления домры. К концу лета 1996 года С.И. Налимов сделал по чертежам Андреева первые оркестровые разновидности инструмента: домру-приму, домру-альт, затем домру-бас. Усовершенствованный инструмент решал главную задачу, стоявшую перед Андреевым – внесение нового колористического элемента в звучание балалаечного ансамбля. И сколько бы в критической музыкальной публицистике ни называли домру «итальянизированной балалайкой» или «русифицированной мандолиной», этот инструмент вполне соответствовал характеру исполняемых на нём русских народных песен, передавал их специфику.

С введением домр и почти одновременно псалтыревидных гуслей⁶ Андреевский балалаечный коллектив буквально засверкал яркими красками, выгодно отличающимися его от других балалаечных ансамблей, и к осени 1896 года «Кружок любителей игры на балалайках» был, по инициативе Н.И. Привалова, переименован в «Великорусский оркестр» [см. 8 с. 90]. По своему происхождению все инструменты, входившие в этот оркестр, относились к средней и северной полосе

России, чем объяснялось понятие «великорусский». *Формирование инструментально дифференцированной партитуры, свойственной оркестру*, обосновывало другое понятие – «оркестр».

Безусловно, элементы оркестровой партитуры появились уже внутри балалаечного ансамбля, благодаря делению балалаек на виды – балалайка-альт, балалайка-бас, балалайка-контрабас. С появлением же домр и гуслей различные темброфактурные функции обрели достаточную полноту. Мелодическая, подголосочная, гармоническая линии могли переходить от одной группы инструментов к другой. Сложилась и приоритеты: домра тяготела к мелодической функции, гусли – к функции гармонического сопровождения. У группы балалаек совмещались и чередовались обе эти функции.

Разработанный строй домрово-балалаечного оркестра и первые художественные обработки внесли в репертуар и исполнительскую манеру нового коллектива ярко выраженный элемент профессионализма, дефицит которого ставил коллектив Андреева под серьёзный удар музыкальной критики. Первый концерт Великорусского оркестра в 1897 году прошёл с небывалым успехом. На следующий же день многие петербургские газеты поместили хвалебные рецензии, единодушно отмечая, что новому оркестру «выпадает успех в настоящем времени, но ещё больший в будущем» [22, с. 95].

Андреев продолжает обогащать состав оркестра. По рекомендации М.А. Балакирева вводит *бубен*, группу ударных инструментов пополняет *накрами* (род глиняных литавр). По совету Н.И. Привалова вводит народный инструмент *жалейку* (в народе

⁶ Довольно скоро, в 1898 году, на смену псалтыревидным диатоническим гуслиям Андреев вводит их усовершенствованную разновидность, так называемые «щипковые» гусли, имеющие хроматический строй [8, с. 91]. Такое название окончательно утвердилось позже, с 1913 года, когда произошло следующее их усовершенствование. Ближайший соратник Андреева Н.П. Фомин сконструировал и запатентовал «клавишные» гусли, в щипковом звукоизвлечении которых участвовали также однооктавная фортепианная клавиатура и демпферная система [7, с. 246].

её называли «брёлкой»), затем *свирель*, *ложки*, увеличивает *семейство домр* и, наконец, добавляет *звончатые гусли*. С введением звончатых гуслей комплектование состава Великолукского оркестра было закончено. Это произошло в 1913 году, за три месяца до двадцатипятилетнего юбилея артистической деятельности Андреева и созданного им оркестра.

К концу первого десятилетия XX века стало очевидно, что Великолукский оркестр – крупное художественное явление в культурной жизни России, обладающее собственным, национально ориентированным обликом. Сложился неповторимый, мгновенно узнаваемый тембробраз оркестра, определились жанровые приоритеты исполняемой музыки, сформировались профессионально выверенные, предназначенные для концертной практики состав и структура коллектива.

В.В. Андреевым были найдены и реализованы основополагающие стилиобразующие качества оркестра, связанные с усовершенствованным инструментальным составом. В инструментах оркестра, при сохранении их национальной характеристичности, в особой степени были усилены два выразительных качества: *яркость звучания*, направленная на поддержку *концертной функции* коллектива, и их *вокально-песенные возможности*, ориентированные на доминирующую песенную природу русской народной музыки в целом. В дополнение к ним возросшие технические возможности инструментов и усиление исполнительского мастерства музыкантов довершили тот гармоничный синтез фольклорной и академической традиций, в котором дух народно-национальной культуры получил высокое художественное воплощение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев В.В. О Великолукском оркестре (Письмо в редакцию) // Новое время. 1902, № 9422.
2. Бекназаров Н.Г., Лачинов А.Н. Вступительная статья // Андреев В.В. Вальсы. М.: Музгиз, 1955. С. 3–9.
3. Веприк А.М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. М.: Сов. композитор, 1961. 453 с.
4. Веприк А.М. Трактовка инструментов оркестра. М.; Л.: Музгиз, 1948. 312 с.
5. Имханицкий М.И. В.В. Андреев Материалы и документы / сост., текстолог., подгот. и примеч. Б. Грановского. М.: Музыка, 1986. 352 с.
6. Имханицкий М.И. Воспоминания. Статьи. Письма / сост., общ. ред. и примеч. М.И. Имханицкого. М., 1985. 44 с.
7. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. М.: Рос. акад. муз. им. Гнесиных, 2018. 640 с.
8. Имханицкий М.И. У истоков русской народной оркестровой культуры. М.: Музыка, 1987. 190 с.
9. Лавришин В.И. Формирование и развитие оркестрового исполнительства на русских народных инструментах в Челябинской области: дис... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2015. 240 с.
10. Максимов Е.И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов (исторические очерки). М.: Сов. композитор, 1983. 152 с.
11. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
12. Петербургская газета. 1886, № 353.
13. Петербургский листок. 1897, № 11.
14. Петухов М.О. Гусли // Нива. 1888, № 33.



15. Петухов М.О. Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории. СПб., 1884. 248 с.
16. Петухов М.О. Нечто о наших народных музыкальных инструментах // Баян. 1888, № 1.
17. Петухов М.О. Усовершенствование балалайки // Звезда. 1888, № 13.
18. Полевая М.В. Просветительская деятельность В.В. Андреева в контексте общественного движения России конца XIX – начала XX вв.: дис... канд. исторических наук. М., 2007. 320 с.
19. Привалов Н.И. Русские традиции. Музыкально-этнографические исследования. Избранные труды, 1903–1915 гг. В 2 ч. Ч. 1 / сост. и общ. ред. В.А. Бунцев. СПб., 2015. 350 с.
20. Привалов Н.И. Русские традиции. Музыкально-этнографические исследования. Избранные труды, 1903–1915 гг. В 2 ч. Ч. 2 / сост. и общ. ред. В.А. Бунцев. СПб., 2017. 275 с.
21. С.К. Концерт на балалайках // Русские ведомости. 1888, № 119.
22. Создатель Великорусского оркестра Андреев В.В. в зеркале русской прессы (1888–1917 годы) / ред.- сост. А.В. Тихонов. СПб.: Союз художник. 2002. 223 с.
23. Соколов Ф.В. В.В. Андреев и его оркестр. Л., 1962. 156 с.
24. Фаминцын А.С. Гусли: русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890. 223 с.
25. Фаминцын А.С. Домра и сродные ей инструменты русского народа. СПб., 1891. 148 с.
26. Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889. 223 с.
27. Шабунина О.М. Василий Васильевич Андреев: концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX – начала XX века: дис... канд. искусствоведения. М., 2019. 280 с.
28. Штибер Н.П. В.В. Андреев. М.: Музыка, 1998. 116 с.

Об авторе:

Буланкина Оксана Сериковна, доцент кафедры народных инструментов, Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмаилова (450008, Уфа, Россия),
ORCID: 0009-0007-9797-6016, bulankina22@mail.ru

REFERENCES

1. Andreev V.V. O Velikorusskom orkestre (Pis'mo v redaktsiyu) [On the Velikorussian Orchestra (Letter to the Editors)]. *Novoe vremya* [New Time]. 1902, No. 9422.
2. Beknazarov N.G., Lachinov A.N. Vstupitel'naya stat'ya [Introductory Article]. Andreev V.V. *Val'sy* [Andreev V.V. Waltzes]. Moscow: Muzgiz, 1955, pp. 3–9.
3. Veprik A.M. *Ocherki po voprosam orkestrovyykh stiley* [Essays on Orchestral Styles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1961. 453 p.
4. Veprik A.M. *Traktovka instrumentov orchestra* [Interpretation of Orchestra Instruments]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1948. 312 p.
5. Imkhanitskiy M.I. *V.V. Andreev Materialy i dokumenty* [V.V. Andreev Materials and Documents]. Compilation, textology, preparation and notes by B. Granovsky. Moscow: Muzyka, 1986. 352 p.
6. Imkhanitskiy M.I. *Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma* [Memories. Articles. Letters]. Compilation, editorial and notes by M.I. Imkhanitskii. Moscow, 1985. 44 p.
7. Imkhanitskiy M.I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh* [History of performance on Russian folk instruments]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2018. 640 p.
8. Imkhanitskiy M.I. *U istokov russkoy narodnoy orkestrovoy kul'tury* [At the Origins of Russian Folk Orchestral Culture]. Moscow: Muzyka, 1987. 190 p.
9. Lavrishin V.I. *Formirovanie i razvitie orkestrovogo ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh v Chelyabinskoy oblasti: dissertatsiya... kandidata iskusstvovedeniya* [Formation

and development of orchestral performance on Russian folk instruments in the Chelyabinsk region: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Magnitogorsk, 2015. 240 p.

10. Maksimov E.I. *Orkestry i ansambli russkikh narodnykh instrumentov (istoricheskie ocherki)* [Orchestras and Ensembles of Russian Folk Instruments (historical sketches)]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 152 p.

11. Nazaykinskiy E.V. *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and Genre in Music]. Moscow: Vlados, 2003. 248 p.

12. *Peterburgskaya gazeta* [Petersburg Newspaper]. 1886, No. 353.

13. *Peterburgskiy listok* [Petersburg Sheet]. 1897, No. 11.

14. Petukhov M.O. Gusli [Gusli]. *Niva* [Niva]. 1888, No. 33.

15. Petukhov M.O. *Narodnye muzykal'nye instrumenty muzeya Sankt-Peterburgskoy konservatorii* [Folk Musical Instruments of the St. Petersburg Conservatory Museum]. St. Petersburg, 1884. 248 p.

16. Petukhov M.O. *Nechto o nashikh narodnykh muzykal'nykh instrumentakh* [Something About Our Folk Musical Instruments]. *Bayan* [Bayan]. 1888, No. 1.

17. Petukhov M.O. *Usovershenstvovanie balalayki* [Improvement of Balalaika]. *Zvezda* [Star]. 1888, No. 13.

18. Polevaya M.V. *Prosvetitel'skaya deyatel'nost' V.V. Andreeva v kontekste obshchestvennogo dvizheniya Rossii kontsa XIX – nachala XX vekov: dissertatsiya... kandidata istoricheskikh nauk* [Enlightenment activities of V.V. Andreev in the context of the social movement of Russia in the late XIX – early XX centuries: Dissertation for the Degree of Historical Sciences]. Moscow, 2007. 320 p.

19. Privalov N.I. *Russkie traditsii. Muzykal'no-etnograficheskie issledovaniya. Izbrannye trudy, 1903–1915 godov. V 2 chastyakh. Chast' 1* [Russian Traditions. Musical and Ethnographic Studies. Selected works, 1903–1915. In 2 parts. Part 1]. Compilation and general editorial by V.A. Buntsev. St. Petersburg, 2015. 350 p.

20. Privalov N.I. *Russkie traditsii. Muzykal'no-etnograficheskie issledovaniya. Izbrannye trudy, 1903–1915 godov. V 2 chastyakh. Chast' 2* [Russian Traditions. Musical and Ethnographic Studies. Selected works, 1903–1915. In 2 parts. Part 2]. Compilation and general editorial by V.A. Buntsev. St. Petersburg, 2017. 275 p.

21. S.K. *Kontsert na balalaykakh* [Concerto on Balalaikas]. *Russkie vedomosti* [Russkiye Vedomosti]. 1888, No. 119.

22. *Sozdatel' Velikorusskogo orkestra Andreev V.V. v zerkale russkoy pressy (1888–1917 gody)* [The Creator of the Great Russian Orchestra Andreev V.V. in the Mirror of the Russian Press (1888–1917 years)]. Compiled by A.V. Tikhonov. St. Petersburg: Soyuz khudozhnikov, 2002. 223 p.

23. Sokolov F.V. *V.V. Andreev i ego orkestr* [V.V. Andreev and His Orchestra]. Leningrad, 1962. 156 p.

24. Famintsyn A.S. *Gusli: russkiy narodnyy muzykal'nyy instrument* [Gusli: Russian Folk Musical Instrument]. St. Petersburg, 1890. 223 p.

25. Famintsyn A.S. *Domra i srodnye ey instrumenty russkogo Naroda* [Domra and Related to It Instruments of Russian People]. St. Petersburg, 1891. 148 p.

26. Famintsyn A.S. *Skomorokhi na Rusi* [Skomorokhi in Russia]. St. Petersburg, 1889. 223 p.

27. Shabunina O.M. *Vasiliy Vasil'evich Andreev: kontsertnaya deyatel'nost' v kontekste russkoy muzykal'noy estrady kontsa XIX – nachala XX veka: dissertatsiya... kandidata iskusstvovedeniya* [Vasily Vasilievich Andreyev: Concert Activities in the Context of Russian Musical Variety of the Late XIX – Early XX Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2019. 280 p.

28. Shtiber N.P. *V.V. Andreev* [V.V. Andreev]. Moscow: Muzyka, 1998. 116 p.

About the author:

Oksana S. Bulankina, Associate Professor at the Folk Instruments Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0009-0007-9797-6016**, bulankina22@mail.ru