

Светлой памяти Петра Ивановича Алексеева посвящается

ПЕТР ИВАНОВИЧ АЛЕКСЕЕВ

(1892-1960)

Очерк жизни и творчества

I.



Выдающийся русский музыкант, дирижер, домрист, организатор Пётр Иванович Алексеев родился 29 июня (11 июля) 1892 года. Отец — Иван Алексеевич Алексеев, выходец из крестьян, служил мастером в ремесленном училище при Петербургском арсенале. Мать — Степендиада Васильевна Алексеева, также крестьянского происхождения, домохозяйка, воспитала четверых детей. Оба родителя умерли до революции — мать в 1903 году, а отец в 1916 году.

Общее образование получил в 11-й гимназии на Симбирской улице Выборгской стороны в Петербурге, совмещая три последних года учебы с работой в Великорусском оркестре В. В. Андреева. До этого играл в кружке Д.И. Минаева. В 1913 году П.И. Алексеев по совету Н.П. Фомина поступил на частные высшие музыкальные курсы В. Б. Поллака (специальность — теория композиции), откуда был вынужден уйти с IV курса в связи с призывом на Первую мировую войну. В

армии пробыл не более пяти месяцев, будучи отозван в Великорусский оркестр по ходатайству Андреева в 1916 году.

Итак, П.И. Алексеев с 1908 по 1919 год был артистом (малая домра) Великорусского оркестра, причем в течение целого ряда лет (вплоть до 1919 года) концертмейстером оркестра. Стоит заметить, что он совершенно самостоятельно достиг уровня лучшего домриста своего времени. Замены ему на посту концертмейстера не было, и именно поэтому В. В. Андреев в 1916 году ходатайствовал о возвращении П.И. Алексеева в оркестр из действующей армии.

Завершу анкетный обзор семьи Алексеевых. 6 мая 1955 года он писал: «Я женат на Евгении Ивановне Демьяновской, уроженке Ленинграда, в браке состоим с 3 августа 1919 года. Имею сына Вадима Петровича (рождения 1921 года), проживающего со мной, женатого, ныне разведенного, работающего в музыкальной самодеятельности. Мой брат Сергей Иванович Алексеев работал всё время со мной, ныне пенсионер; сестра Татьяна Ивановна, живет в Риге, вторая сестра Александра Ивановна живет и работает на Дальнем Востоке. Обе сестры — вдовы». Все эти данные взяты мной из Личного дела П.И. Алексеева, хранящегося в РАМ им. Гнесиных (ф. 21 и 24), за что искренне благодарю начальника отдела делопроизводства РАМ им. Гнесиных Аллу Викторовну Шестаковскую.

Теперь, прежде чем перейти непосредственно к нашей теме, необходимо осветить обстоятельства, приведшие к переезду группы андреевцев в Москву. Этому способствовали по крайней мере два обстоятельства. Первое — неожиданная смерть В. В. Андреева в ночь с 25 на 26 декабря 1918 года. Второе — тот факт, что в начале 1919 года большевистское правительство окончательно утвердилось в решении переехать в древнюю столицу, переезд 11 марта 1918 года считался временным. Дело в том, что А. В. Луначарский во главе своего Наркомата просвещения оставался в Петрограде до начала 1919 года, невольно обнадеживая всех в скором возвращении правительства. (См.: Луначарский А.В. О музыке и музыкальном театре. М., 1981. С. 383.)

Конечно, было отчего растеряться андреевскому коллективу. Эта осиротелость после 30-летнего единоначального управления оркестром В.В. Андреевым вполне сравнима с чувствами всего советского народа после 30-летнего правления И.В. Сталина — «как же будем без царя?».

В издании, приуроченном к столетнему юбилею андреевского оркестра, читаем: «И всё же ряды оркестрантов редели. Часть артистов уехала в Москву, в другие города страны, некоторые выбыли из коллектива в силу различных обстоятельств. В конце 1919 — начале 1920 годов над оркестром нависла угроза распада» (Оркестр имени В.В. Андреева. Л., 1987. С. 57, 58). Здесь есть две точки зрения на отъезд части андреевского оркестра в Москву. Одна из них принадлежит Оркестру им. В.В. Андреева. Несколько лет назад я специально позвонил в оркестр и спросил: «Скажите, в оркестре всё еще считают П.И. Алексеева предателем?», на что последовал, очевидно, давно уже заготовленный ответ: «Конечно. А кем же еще можно его считать?». Я не стал ставить свою собеседницу в неудобное положение вопросом, кем, по ее мнению, являются уехавшие «в другие города страны» или выбывшие из коллектива «в силу различных обстоятельств».

Другая точка зрения принадлежит П. И. Алексееву: «Делу Андреева грозило тяжелое испытание, но никто из старших андреевцев не собирался встать на его защиту». (Архив РАМ им. Гнесиных, ф. 24, оп. 1, лист 6 об.) Позже я поясню, что Пётр Иванович имел в виду под этими словами, а пока перейду к базовому документу этой статьи — истории Государственного оркестра народных инструментов Союза ССР, изложенной самим П.И. Алексеевым. Появлению этого документа предшествовало письмо П.И. Алексева следующего содержания:

Дирекции Государственного русского народного оркестра.

В ответ на Ваше письмо от 27 апреля 1953 года (курсив мой. — Б. Т.) с просьбой правильного освещения истории оркестра и его деятельности, препровождаю при сём исторический очерк — «История создания и деятельность Государственного оркестра народных инструментов Союза ССР» с приложением материалов советской прессы о деятельности коллектива.

Заслуженный артист РСФСР П. Алексеев.

Москва, 29 января 1954 года.

Обращаю особое внимание на дату запроса — 27 апреля 1953 года, которая кое-что прояснит нам впоследствии. Итак, теперь перехожу к делу.

История создания и деятельность Государственного оркестра народных инструментов Союза ССР (Исторический очерк)

Незадолго до Великой Октябрьской революции в Москве существовал любительский оркестр народных инструментов андреевского состава (домры, балалайки, гусли), организованный на средства московского мецената Гучкова (1), большого поклонника В.В. Андреева. Объединив московских любителей игры на русских народных инструментах, Гучков предоставил в безвозмездное пользование оркестра помещение для репетиций, музыкальные инструменты, ноты и взял на себя оплату руководителя. Выступая на вечерах и концертах, этот оркестр пропагандировал дело В. В. Андреева, поддерживая с ним творческую связь и пользуясь его советами.

Профессионального оркестра андреевского состава в Москве не было, и гучковский коллектив, как дело любительское, не мог оказать большого влияния на развитие оркестров русских народных инструментов. Поэтому неудивительно, что в Москве, старейшем русском городе, получили широкое распространение народные инструменты чужеземного происхождения — гитары, мандолины, цитры, концертино и т.п., а также оркестры мандолинистов.

Одному из участников гучковского оркестра Г. П. Любимову пришла в голову мысль изменить инструментальный состав оркестра русских народных инструментов, исключив из него балалаечную группу и переконструировав домры применительно к строю скрипок и мандолин. Для этого он разработал совместно с мастером С.Ф. Буровым конструкцию четырехструнных домр с квинтовым строем (от пикколо до контрабаса включительно) для замены андреевских трехструнных домр квартового строя.

Организовав оркестр исключительно из одних домр и притом своей конструкции, он добился включения этого оркестра в систему концертных организаций. Одновременно, при помощи того же Бурова, он наладил массовое производство домр своей конструкции и стал усиленно насаждать их в рабочих и красноармейских клубах, пользуясь своим служебным положением музыкального консультанта московского отдела народного образования.

После революции гучковский оркестр, за отсутствием поддержки, прекратил свое существование, и к 1919 году в Москве совсем не стало оркестров андреевского состава. Только один Б. С. Трояновский, выступления которого пользовались громадным успехом, продолжал пропагандировать в Москве балалайку, стойко защищая ее музыкальный престиж перед широкими массами слушателей. Однако сольных выступлений Б.С. Трояновского, несмотря на его виртуозное мастерство, явно было недостаточно, чтобы бороться с проникшими всюду любимовским влиянием и направлением (2).

Для доказательства преимуществ андреевского состава оркестра необходимо было противопоставить соответствующий профессиональный оркестр, а таким Б.С. Трояновский не располагал. В результате, андреевское дело в Москве замерло.

Продолжавший в то время концертную деятельность оркестр В. В. Андреева потерял в 1918 году своего руководителя и после его смерти попал в полосу тяжелых материальных испытаний. Связь его с другими городами, в частности, и с Москвой, была нарушена. Поэтому ни самому В. Андрееву при его жизни, ни его коллективу не было известно то незавидное положение, в какое попали в Москве усовершенствованные Андреевым русские народные инструменты. Серьезность вопроса выяснилась лишь случайно, при встрече работников андреевского оркестра с Б.С. Трояновским, когда оркестр проезжал через Москву на Восточный фронт в ноябре 1918 года.

Немного спустя после этого, примерно в январе 1919 года, произошла встреча Б.С. Трояновского с моим братом С.И. Алексеевым, бывшим участником оркестра В. Андреева, переехавшим на жительство в Москву. Обсудив между собою создавшееся положение, они решили для борьбы с любимовским направлением приступить к организации самостоятельных оркестров андреевского состава. Пользуясь своей популярностью и авторитетом, Б.С. Трояновский добился от командования особой артиллерийской части ТАОН (Тяжелая Артиллерия Особого Назначения. — Б. Т.) разрешения организовать из красноармейцев домрово-балалаечный оркестр. Инструментами снабдила этот оркестр существовавшая в то время организация «Красный подарок». Б.С. Трояновский вместе с С.И. Алексеевым взяли безвозмездно за организацию этого дела. С.И. Алексееву, проводившему занятия с красноармейцами, пришлось затратить немало труда, чтобы обучить их игре на инструментах и нотной грамоте. Таким образом, возник первый после революции самостоятельный домрово-балалаечный оркестр андреевского типа в Москве.

Оркестр вскоре начал выступать перед красноармейской аудиторией, но соревноваться с любимовским профессиональным оркестром, конечно, не мог, так как последний был укомплектован опытными музыкантами-мандолинистами, технически более значительно подготовленными, чем участники самостоятельного оркестра ТАОН. Для соревнования с любимовским оркестром нужен был хороший профессиональный оркестр, построенный во всё по типу оркестра Андреева (3).

По этому вопросу состоялось несколько встреч Б.С. Трояновского и моего брата Сергея Ивановича со мною в один из моих приездов в Москву. Мы договорились, что я переберусь в Москву вместе с группой артистов андреевского оркестра. Для начала дела я должен был предоставить в распоряжение оркестра имеющиеся у меня инструменты и ноты, а командование ТАОН должно было предоставить приезжающим общежитие и питание, зачислив их на военную службу, и дать нам возможность выступать в общегражданских концертах. Мои переговоры в Петрограде с товарищами из андреевского оркестра окончились успешно, и 7 августа 1919 года со мною прибыли из Петрограда семь андреевцев, составившие тот костяк, вокруг которого сложился первый московский профессиональный оркестр русских народных инструментов. Помимо меня сюда вошли: В. Сеницын, В.

Лифлянд, Н. Кутсар, А. Андрюхин, Н. Коперойнен, Г. Пахоруков и мой брат С.И. Алексеев, приехавший в Москву несколько раньше (4).

После зачисления нас в ТАОН работа началась в составе 16-ти человек, куда, помимо прибывших петроградцев, вошли москвичи — Я. Иванов, П. Климов, С. Соболев, А. Илюхин, М. Штейн, С. Николин, А. Кручинин и Н. Вертухин.

Руководство этим ансамблем легло на меня как на бывшего концертмейстера оркестра В.В. Андреева и вследствие имеющегося некоторого опыта в этом деле. Мне пришлось много поработать, чтобы внедрить андреевские исполнительские традиции и технически подтянуть москвичей, которые в большинстве своем играли раньше на мандолинах и гитарах.

После двух недель напряженной репетиционной работы мы сделали первую программу и начали выступать с нею в воинских частях, госпиталях, агитпунктах, в рабочих клубах, в заводских цехах, а затем включились и в эстрадную концертную программу театра «Эрмитаж».

Исполнение оркестра уже в то время, несмотря на малочисленность состава, вызывало всегда шумное одобрение слушателей. Популярность оркестра росла и создавала уверенность в дальнейшем успехе. В выступлениях оркестра неизменно принимал участие в качестве солиста Б.С. Трояновский, пользовавшийся громадным успехом у публики.

Мы продолжали с воодушевлением работать несмотря на общую неблагоприятную обстановку и тяжелые условия работы. Дело в том, что рождение оркестра и первый этап его деятельности совпал с годами гражданской войны, когда белые армии со всех сторон стремились к сердцу молодой Советской республики, когда Москва испытывала весьма ощутимые перебои в снабжении продовольствием и недостаток топлива, когда предельно сократился городской транспорт, гасло электричество и т.п. Нам нередко приходилось репетировать и выступать в совершенно нетопленных помещениях, перевозить инструменты из одного конца города в другой на салазках, что выполнялось по очереди, от которой не освобождалось и руководство. Всё это переносилось стойчески и не останавливало работ дружного и спаянного коллектива.

В январе 1920 года Политуправление Красной Армии направило оркестр в Козловский и Тамбовский районы обслуживать действующие части, преследовавшие разгромленные соединения генерала Мамонтова. Поездка проходила в чрезвычайно тяжелых условиях. Приходилось ехать в товарном вагоне, обогреваясь железной печкой, украдкой добывать топливо, чтобы спастись от сильнейшего мороза, доходившего в том году до 50-ти градусов. Благополучно доехав до Козлова, мы дали несколько концертов для частей Красной Армии, рабочих козловских предприятий и направились далее в Тамбов. Здесь свирепствовал сыпной тиф, который не пощадил и наш коллектив. Первым заболел я и был помещен на лечение в Козловскую городскую больницу. Начали заболевать и другие. Оркестру пришлось срочно возвратиться в Москву. Работа его затормозилась.

Весной 1920 года, после моего выздоровления и возвращения в Москву, мы с новыми силами приступили к репетициям. К нам стали подходить новые исполнители, слышавшие оркестр В.В. Андреева и относившиеся с сочувствием к нашей деятельности. К таковым следует отнести братьев Никитиных — Сергея, Трифона, Михаила и Петра Павловичей, — даровитых, инициативных, теоретически и технически хорошо подготовленных музыкантов. Их вступление в оркестр значительно усилило наш коллектив и содействовало его творческому росту (5). К этому времени относится появление в оркестре и ряда других товарищей, бескорыстно помогавших нашему общему делу, как, например, С. Исаева, М. Семёнова, В. Соколова, С. Торка, С. Гончарука и др.

Оркестр с каждым днем совершенствовался и, добившись необходимого мастерства и художественного исполнения, решился выступить в публичном соревновании с оркестром Г.П. Любимова, так как наш оркестр находился в значительно худших условиях, чем оркестр Г. Любимова. Соревнование было организовано музыкальным отделом Наркомпроса по ходатайству Б. С. Трояновского летом 1920 года.

В нашу задачу входило:

1. Доказать большую силу и красочность звучания оркестра русских народных инструментов андреевского состава, включающего помимо домр еще и группу балалаек и гусли, в сравнении со слабо звучащим любимовским оркестром исключительно домрового состава.

2. Добиться равных с любимовским оркестром условий для концертных выступлений и для работы в области музыкальной самодеятельности.

Этот своеобразный конкурс произошел 19 июля 1920 года в Большом зале Консерватории сперва в виде дискуссии между Б.С. Трояновским и Г.П. Любимовым, выступившими с докладами, а затем в форме показа исполнительских возможностей обоих коллективов.

Оркестр Любимова явился на соревнование в составе 40 исполнителей, а наш — 20. Любимов наотрез отказался играть количественно равными силами. Он не хотел исполнять одинаковую с нами программу.

Для демонстрации исполнительских возможностей балалайки и любимовской домры после оркестров выступили с сольной программой Б.С. Трояновский (соло на балалайке) и Г. П. Любимов (соло на четырехструнной домре).

Представители Наркомпроса, прослушав выступления обоих оркестров и солистов — Б. С. Трояновского и Г.П. Любимова, вынесли решение о предоставлении нашему коллективу одинаковых с любимовским оркестром условий для работы. Вследствие такого решения, коллектив в 1921 году, после демобилизации из Красной Армии, был включен в систему Главполитпросвета с увеличением состава до 30 исполнителей.

В этот период Б.С. Трояновский уехал из Москвы на гастроли и далее в делах оркестра участия не принимал.

В Главполитпросвете оркестр состоял немного более года и затем, в связи с реорганизацией этого учреждения, перевелся в отдел эстрады профсоюза работников искусств.

Частые выступления нашего оркестра на клубных площадках не могли, конечно, не повлиять на развитие в Москве музыкальной самодеятельности. Клубная молодежь, слушая наш оркестр, загоралась желанием играть на народных инструментах и охотно вступала в организуемые в клубах кружки народных инструментов. Это дало возможность участникам нашего оркестра помимо основной работы в коллективе заняться организацией и руководством кружков музыкальной самодеятельности. Само собой разумеется, что организуемые ими кружки строились на инструментальной базе и принципах андреевского оркестра.

Уже в первый период нашей работы такие кружки были организованы под моим руководством в клубах университета имени Я. Свердлова и ОГПУ. Появился самодеятельный оркестр в клубе Центросоюза, организованный моим братом С.И. Алексеевым. Несколько позднее начал работу оркестр при клубе ВСНХ, образовавшийся в результате слияния трех кружков — кружка банковских служащих (руководитель А. Илюхин), кружка Миусского трамвайного парка (руководитель Л. Александрович) и домашнего кружка любителей под руководством В. Успенского. Оркестр при клубе ВСНХ носил полупрофессиональный характер, так как руководство осуществлялось правлением самого оркестра, избиравшегося на общем собрании коллектива. В качестве дирижеров в этом оркестре работали сперва А.С. Илюхин, а затем Г.И. Кушнер и К.С. Алексеев. Наш коллектив иногда привлекал этот оркестр для усиления своего состава, как, например, при выступлении с хором Большого театра в юбилей хора в 1925 году. Из этого оркестра впоследствии перешли на работу в наш коллектив т.т. Маторин, Александрович, Погребов, Карх и др. Огромная работа развернулась в системе союза Совторгслужащих. Здесь возникло свыше двадцати домробалалаечных кружков, организованных мною, находившихся под моим общим руководством как старшего инструктора культотдела этого союза. Большой оркестр народных инструментов организовался под руководством А. С. Чагадаева в Болшевской трудовой коммуне и такой же коллектив возник под руководством В.М. Сеницына в Люберецкой трудовой коммуне. В

Люберцах же открылось механизированное производство музыкальных инструментов для снабжения ими музыкальной самодеятельности.

Таким образом, кружки андреевского типа заняли в московской массовой музыкальной самодеятельности постепенно доминирующее положение по сравнению с любимовскими составами. Андреевское дело в Москве упрочилось.

С появлением в 1924 году радиовещания, наш оркестр стал регулярно и часто выступать по радио. Особые условия выступлений перед микрофоном, требовавшие быстрой и тщательной подготовки новых, разнообразных программ, значительно подняли исполнительское мастерство артистов оркестра, повысили творческую дисциплину и оперативность в работе.

Из ведущих исполнителей этого и последующего периода деятельности оркестра следует отметить В. Синицына — обладателя исключительного красивого тона и безупречной техники на альтевой домре; солиста-балалаечника Н. Лукавихина, С. Корягина, В. Авророва, И. Маторина, А. Коперойнена, П. Никитина, С. Никитина, М. Хрекина, Г. Пахорукова, В. Дителя, Б. Погребова, В. Жарикова, Н. Архипова, О. Никитину, солиста-виртуоза балалаечника И. Балмашева и других, вложивших много труда, способствовавших художественному росту оркестра.

В адрес коллектива стали поступать многочисленные положительные отзывы. Благодаря радио ширилась популярность оркестра и усиливалось его влияние на развитие музыкальной художественной самодеятельности не только в Москве, но и на периферии.

В 1930 году в системе Радио произошли изменения. Образовался Всесоюзный Радиокomiteт в связи с расширением музыкального вещания, в числе штатных коллективов предусмотрен был и оркестр русских народных инструментов. На это место решил претендовать и Г.П. Любимов со своим оркестром. Нам опять пришлось состязаться с ним на конкурсе, устроенном Радиокomiteтом для решения вопроса, кому из двух оркестров отдать предпочтение. По условиям конкурса каждый оркестр должен был сыграть два произведения по своему выбору. Оркестр Г.П. Любимова исполнил «Тюркский марш» М.М. Ипполитова-Иванова и протяжную русскую народную песню. Мы сыграли песню «Солнце скрылось за горою» в обработке Ф. Нимана и увертюру из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки.

Конкурсный комитет под председательством М.М. Ипполитова-Иванова признал наш оркестр лучшим, и 15 февраля 1930 года приказом за № 13 мы были включены в штаты ВРК.

Зачисление оркестра в штаты радио создало исключительно благоприятные условия для работы: хорошее репетиционное помещение, планомерность занятий и выступлений, отпуск средств на приобретение инструментов и создание репертуара.

Библиотека коллектива быстро увеличивалась переложением музыкальных произведений разных жанров — от легкой развлекательной до классической русской и иностранной музыки. Мы с успехом исполняли труднейшие произведения, созданные для симфонического оркестра, как например: Чайковского — Увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта», Бородина — 2-ю симфонию («Богатырскую»), Калинникова — I часть 1-й симфонии, Рахманинова — 2-й концерт для фортепиано с оркестром, Аренского — Фантазию на темы Рябинина для фортепиано с оркестром, Римского-Корсакова — Фантазию на русские темы для скрипки с оркестром, фрагменты из опер «Снегурочка», «Золотой петушок», «Сказка о царе Салтане»; Чайковского — Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром; Шуберта — «Неоконченную симфонию», I часть; Грига — сюиту «Пер Гюнт», Норвежские танцы, Концерт для фортепиано с оркестром, I часть; произведения Бизе, Массне, Леонкавалло и др. В репертуар коллектива была включена вся специально созданная литература для оркестра народных инструментов, в частности обработки народных песен и произведения Н. Фомина, Ф. Нимана, П. Каркина, С. Крюковского и др. Кроме того, на радио была осуществлена постановка старинной оперы Е. Фомина «Мельник — колдун, обманщик и сват».

Для оркестровки симфонических произведений требовалось хорошее знание специфики звучания и исполнительских возможностей русских народных инструментов. В эту работу

включилась целая группа теоретически подготовленных участников оркестра, а именно: С.И. Алексеев, П.П. Никитин, Б.М. Погребов, С.Н. Исаев и я.

Исполнением сложнейших музыкальных произведений оркестр привлек к себе внимание советских композиторов. Появились произведения Чемберджи — «Колхозная сюита», «Красноармейская увертюра»; Черёмухина — «Новая деревня» и Симфониетта; Крюкова — «Белорусская сюита» и произведения других композиторов. После исполнения значительного количества пьес композитора С. Василенко, переложенных по его рекомендации для нашего оркестра, он написал по заказу Радиокомитета для нас «Итальянскую симфонию». Композитор же Ипполитов-Иванов передал нам для исполнения свою пьесу «На посиделках», написанную в оригинале для балалайки соло с симфоническим оркестром. Оба эти произведения были блестяще оркестрованы артистом нашего оркестра Б.М. Погребовым, исполнены много раз и записаны на магнитофон.

Крупнейшие мастера музыкального искусства — Нежданова, Катульская, Пирогов, Рейзен, Стрельцов, Фишман, Бекман-Щербина, Березовский, Баринова и другие — охотно стали выступать с нашим оркестром (6).

Коллектив ежегодно практиковал устройство публичных отчетных концертов и, кроме этого, через каждые пять лет организовывал особо торжественные концерты, подытоживавшие творческий рост оркестра. Достижения сольной игры на балалайке в этих концертах демонстрировались солистами Н.И. Лукавихиным, Н.П. Осиповым и И.А. Балмашевым. Б.С. Трояновский, гастролировавший в этот период по Советскому Союзу, был у нас редким гостем. Такие юбилейные концерты по пятилетиям состоялись в 1924, 1929 и 1934 гг.

Концерт в ознаменование 15 лет нашей работы в Москве состоялся 24 октября 1934 года в Колонном зале Дома Союзов. В программу были включены русские народные песни, Фантазия на русские темы для скрипки с оркестром Н. Римского-Корсакова, Концерт для фортепиано с оркестром (I часть) Э. Грига и ряд вокальных произведений в сопровождении оркестра.

В этом концерте мы старались показать возможность исполнения русским народным оркестром сложнейших произведений симфонического характера, гибкость коллектива в аккомпанементах, творческий контакт с крупнейшими артистическими силами и тесную связь с художественной самодеятельностью. В концерте приняли участие: пианистка Е. Бекман-Щербина, певцы Е. Катульская, А. Пирогов, скрипач Б. Фишман. Фортепианный концерт и Норвежские танцы Э. Грига исполнялись силами двух объединенных оркестров — нашим и самодеятельным оркестром 1-й Болшевской трудовой коммуны ОГПУ.

Вечер носил праздничный характер. Зал был переполнен публикой. Концерт прошел с огромным успехом. Мы получили много приветствий от общественных организаций и от отдельных лиц. Представитель Наркомпроса Б.Б. Красин поздравил нас с творческими достижениями и пожелал дальнейших успехов в нашей работе.

Вслед за этим 21 декабря 1934 года Правительство присвоило мне почетное звание Заслуженного артиста РСФСР, а старейшие участники коллектива были награждены премиями.

Так как деятельность оркестра им. Андреева, работавшего в Ленинграде, была территориально ограничена, выступления нашего оркестра в программах центрального радиовещания оказывали большое влияние на развитие музыкальной самодеятельности на всей территории нашего Союза. В это время весьма успешно работали большие самодеятельные коллективы андреевского типа в Ярославле, Рыбинске, Свердловске, Новосибирске, Николаеве, Ростове-на-Дону и в других городах.

Музыкальная самодеятельность, построенная по типу оркестра В.В. Андреева, широко развернулась и в Красной Армии. Здесь организовалось множество музыкальных кружков, работа которых показывалась на территориальных концертах, устраиваемых в дни Красной Армии. Нередко демонстрировались огромные оркестры численностью до 600 исполнителей-красноармейцев, как это имело место в Большом театре Союза ССР в 1932 и 1933 годах. Эти объединенные выступления в Москве обычно поручали проводить мне.

В целях широкой пропаганды русского народно-инструментального искусства в Красной Армии, в 1935 году был организован при ЦДКА им. Фрунзе показательный Красноармейский балалаечный оркестр, руководство которым было возложено на меня в порядке совместительства с моей основной работой с оркестром на радио. Четкая, по-военному, организация занятий, проводимых совместными усилиями с военным капельмейстером А. Чижовым, дала возможность коллективу быстро, в полгода, подготовиться к выступлениям на ответственных концертах. С приглашением режиссера-постановщика Ф.И. Даниловича, этот коллектив принял формы синтетического ансамбля.

В период 1930—1934 годов домровый оркестр Г.П. Любимова, после неудачного для него соревнования с нами в 1930 году, еще существовал, но его деятельность явно замирала, а после смерти в 1934 году самого Любимова оркестр его совсем распался. Четырехструнные домры, однако, получили большое распространение, но обычно к ним присоединяют полную группу балалаек, и в таком виде существует много кружков в самодеятельности. Таковым по своему составу является оркестр хора имени Пятницкого, включающий, однако, помимо домр и балалаек еще и духовые народные инструменты.

Организовавшийся в 30-х годах Краснознаменный ансамбль песни и пляски Красной Армии предпочел включить в свой оркестр полную группу андреевского состава инструментов. Этому примеру последовали и другие московские ансамбли песни и пляски — Железнодорожный, ВЦСПС и другие.

В 1936 году, в связи с реорганизацией учреждений искусства, наш оркестр, равно как и другие коллективы Радиокomiteта, был переведен в систему Комитета по делам искусств Союза ССР с переименованием в «Государственный оркестр народных инструментов Союза ССР». Руководство оркестром было сохранено за мною, и мне было дано задание довести состав оркестра до 70—80 исполнителей.

Перевод нашего оркестра из радио в систему Комитета по делам искусств произошел в августе, а уже 5 декабря мы должны были в полном составе выступить в Большом театре Союза ССР в концерте для делегатов Чрезвычайного Восьмого Всесоюзного Съезда Советов. Это заставило в спешном порядке произвести доукомплектование оркестра и положить много трудов на подготовку новых исполнителей к этому ответственному концерту (7).

Выступление 5 декабря 1936 года прошло отлично. За успешное проведение его Комитет по делам искусств наградил коллектив денежной премией с объявлением об этом в прессе.

С переходом в Комитет по делам искусств концертная деятельность оркестра сосредоточилась в московских концертных залах, дворцах культуры, рабочих клубах и на периферии Советского Союза. С 1937 по 1940 г. состоялись гастрольные поездки. Оркестр выступал в Ленинграде, Архангельске, Минске, Смоленске, Киеве, Харькове, Каменец-Подольске, Мариуполе, в Донецком, Кузнецком, Карагандинском угольных бассейнах, Новосибирске, на заводах Урала, в Молотове, Ижевске, Казани, Томске, Горьком и других городах Советского Союза.

Коллектив широко использовал для своих концертов огромный репертуар, созданный до перехода в Комитет по делам искусств. Но в условиях открытых концертов, непосредственного общения с публикой понадобились новые произведения, новые формы. По заказу Комитета композитор С. Василенко создал для оркестра, хора и солистов Кантату к 20-летию Великой Октябрьской революции. Она была исполнена в октябрьские праздники 1937 года и затем записана на пленку. Последовал ряд новых, оригинальных произведений от композиторов: Морозова, Тюлина, Оленина, Речменского, Черёмухина, Носова, Бирюкова, Аустер, Купрейшвили и др. Поступили произведения Н. Фомина, обработки песен и переложения Ф. Нимана, П. Каркина, С. Крюковского. Были переложены и исполнены фрагменты из оперы «Аскольдова могила» Верстовского, музыка Чайковского к сказке Островского «Снегурочка» и многие другие произведения, обогатившие репертуар коллектива.

Интерес к нашему коллективу проявился и со стороны крупнейших музыкальных деятелей, пожелавших непосредственно поработать с оркестром. Еще когда мы были на

Радио, М.М. Ипполитов-Иванов продирижировал своей фантазией «На посиделках», Русской и Белорусской былинами.

Композитор С. Василенко дирижировал своей «Итальянской симфонией» и рядом других своих произведений в концерте 27 января 1938 г. Большой интерес к оркестру был проявлен со стороны А.В. Неждановой, выступавшей с нами на Радио, и Н.С. Голованова, несколько раз дирижировавшего коллективом в Колонном зале Дома Союзов.

На большой художественный рост нашего коллектива указывает и тот факт, что такой крупнейший симфонический дирижер, как Н.С. Голованов, принял в 1939 году (8) предложение Комитета занять должность художественного руководителя нашего оркестра. С этим назначением я перешел на положение Главного дирижера (9), однако фактически функции общего руководства остались за мной, т.к. одновременно Н.С. Голованов был назначен художественным руководителем и Духового оркестра Союза ССР и часто выступал с симфоническим оркестром. Перегрузка в работе заставила его, в конце концов, покинуть государственные коллективы, в частности, и наш оркестр.

В 1939 году, когда Н.С. Голованов был направлен на длительный срок в Минск для подготовки там Декады белорусского искусства, я вместе с коллективом в августе месяце выехал в длительную гастрольную поездку в Караганду, Балхаш, Акмолинск, Казань, Молотов и другие города.

С уходом Н.С. Голованова в конце 1939 года должность художественного руководителя Государственного оркестра народных инструментов Союза ССР оставалась вакантной вплоть до назначения на эту должность в мае 1940 года Н.П. Осипова.

Так как это назначение не обеспечивало, по моему мнению, правильного направления работы оркестра и ставило меня в неловкое и ложное положение после долголетней работы в качестве его руководителя, я вынужден был, к сожалению, оставить оркестр, организации которого посвятил более 20 лет своей жизни.

В начале Отечественной войны, в 1941 году коллектив был переведен в Радиокomitee. Состав его по причине призыва некоторых артистов в армию сократился. По прошествии года, в 1942 году оркестр был возвращен в систему Комитета по делам искусств, где ему дали новое наименование — Государственный русский народный оркестр. Руководить оркестром продолжал Н. Осипов до своей смерти 9 мая 1945 года.

Заслуженный артист РСФСР П. Алексеев

Москва, 28 января 1954 года.

(ВМОМКим. М.И. Глинки, ф. 310, ед. хр. 5)

Примечания

1. П.И. Алексеев не уточняет, о каком Гучкове идет речь. Е.И. Максимов считает, что речь идет об А. И. Гучкове, то есть о знаменитом Александре Ивановиче Гучкове (Оркестры и ансамбли русских народных инструментов. М., 1983. С. 81). Он вообще-то так даже и не считает, а просто берет первого попавшегося в поле зрения Гучкова, которым вполне естественно и оказывается Александр Иванович, и на этом успокаивается. Он не реагирует на появившуюся в сборнике «В.В. Андреев. Материалы и документы». М., 1986. С. 183, 184 и 325 информацию о **Павле Ивановиче Гучкове** как единственном в то время хозяине Великоорусского оркестра в Москве и спокойно перепечатывает весь пассаж об А. И. Гучкове в переиздании своей книги в 1997 году, якобы переработанной и дополненной.

Но то, что позволено доктору наук — народнику, не позволено обыкновенному музыковеду. Я бы назвал это взглядом на историю с высоты птичьего полета, а по истории надо ходить пешком. Пришлось познакомиться с потомками Павла Ивановича, выяснить даты его жизни (1845 — 13 марта 1913), рассказать им о том, чего они даже и не подозревали, в частности о том, что Павел Иванович имел свой оркестр русских народных инструментов, что руководил им его родной брат — Сергей Иванович, о котором они знали только то, что он скончался в 1918 году. Передал им текст рецензии на один из концертов оркестра под управлением Сергея Ивановича. Вообще, всё разрешилось взаимным интересом.

2. Здесь П.И. Алексеев несколько сгущает краски. Дело в том, что Москва не принимала балалайку в виде оркестровой группы (то есть, ее оркестровые разновидности), но сольно-ансамблевое исполнительство на балалайке-приме отнюдь не возбранялось, доказательством чему служит хотя бы успешная карьера москвича А.Д. Доброхотова.

Неаполитанские и домровые оркестры обходились без балалаек, но «Общество любителей игры на народных инструментах» и его оркестр под руководством В.А. Русанова культивировали игру на балалайке-приме, а Доброхотов был даже преподавателем класса балалайки в этом «Обществе». Поэтому и не удивительно, что выступления как Доброхотова, так и Трояновского в Москве «пользовались громадным успехом».

3. Важным дополнением к очерку П. И. Алексеева могут служить воспоминания бывшего участника Н.Д. Розова. Он более подробно говорит о наличии двух оркестров — самодеятельного и профессионального (названия условны). (Ф. 2609, оп. 1, ед. хр. 111. С. 6-8.)

4. Переехав в Москву, П. И. Алексеев попал как бы «с бала на корабль», поскольку перед самым отъездом (3 августа) он отпраздновал свадьбу с Евгенией Ивановной Демьяновской.

5. Сколько братьев Никитиных играло в оркестре П.И. Алексеева? Для XXI века вопрос совершенно не актуальный, а вот ответ на него может быть поучителен и сегодня. Не секрет, что в литературе о народных инструментах существует поразительная (подчас безграничная) доверчивость как к печатному, так и к устному слову, а сомнения считаются проявлениями дурного тона. Поэтому ошибки перепечатаются (переписываются) с не менее поразительным спокойствием. Вовремя остановить этот процесс задача любого исследователя. Кроме того, хотелось бы коснуться проблемы свидетельства очевидцев, которая относится к вечным.

10 ноября 1978 года Е.И. Максимов записал воспоминания Олимпиады Павловны Никитиной для своего очерка «Государственный академический русский народный оркестр имени Н.П. Осипова», помещенного в его книге «Оркестры и ансамбли русских народных инструментов» (М., 1983. С. 118, 122). О.П. Никитина заверила Е.И. Максимова в том, что в оркестре П.И. Алексеева играли все пятеро братьев Никитиных: Сергей, Трифон, Михаил, Пётр и Павел. Однако известный московский домрист, дирижер и педагог Николай Кузьмич Дмитриев, бывший более 10 лет зятем Трифона Павловича, без малейших колебаний заявил мне, что Павел Павлович никогда музыкантом не был.

По словам О.П. Никитиной, «братья играли с 1919 года. Они играли и в том, и в другом оркестре. У Любимова — на четырехструнных, а у Алексеева на трехструнных домрах» (там же. С. 118). Вношу поправку: в списке музыкантов оркестра П.И. Алексеева за 1919 год нет ни одного Никитина (РГАЛИ, ф. 2609, оп. 1, ед. хр. 13, л. 18). П.И. Алексеев в своей «Истории...» относит появление братьев в оркестре к 1920 году, но, как мы видели, Павла не называет. То же самое в воспоминаниях С.И. Алексеева, написанных 20 августа 1948 года. Есть список оркестрантов за 1924 год (там же), четверо братьев есть, а пятого — Павла, и здесь нет.

Теперь попробуем проверить с другой стороны. Е.И. Максимов приводит состав домрового оркестра Г. П. Любимова за разные годы как бы в сумме, где четыре брата указаны, но Павла опять нет (цит. изд. С. 95, 96).

Наконец, Е.И. Максимов предлагает О.П. Никитиной опознать Павла Павловича Никитина на фотографии участников юбилейного концерта (к пятилетию оркестра) от 21 декабря 1924 года. Лучше бы он этого не делал. Дело в том, что передо мной афиша именно этого юбилейного концерта, на которой (весьма редкий случай) пофамильно указан состав оркестра, все 19 человек. Видимо, ни Максимов, ни Никитина не знали о существовании этой афиши, иначе не пришлось бы по памяти составлять список игравших в тот день музыкантов. Олимпиада Павловна по фотографии смогла опознать только 10 человек — четырех братьев, обоих Алексеевых, Сеницына, Коперойнена (почему-то якобы играющего на домре малой, а не альтовой), Исаева (почему-то играющего на ударных, а не на домре басовой) и Пахорукова. Остальные названные ею восемь человек — это всё музыканты, пришедшие в оркестр после 1925 года. Не буду перечислять их, скажу лишь, что в число «опознанных» попал Балмашев, которому в 1924 году было 11 лет. Ну и, наконец, роль Павла Павловича была «назначена» С.

Гончаруку, играющему на альтовой балалайке, по сведениям от П.И. Алексеева, приблизительно с 1920 года.

Таким образом, Павел Павлович Никитин как музыкант становится совершенно неуловимым для разного рода документов.

Само по себе желание «подправить» историю (особенно, когда тебе предоставляют такую возможность) является совершенно естественным, и мемуарист, конечно же, имеет право на всё, что он считает нужным сказать. Настороже обязан быть только комментатор мемуаров или интервью.

О.П. Никитина (1910-1988) говорит Е.И. Максиму: «Мне было 9 лет, и я прекрасно всё помню». Это про 1919 год, в 1924 году ей было 14 лет. В оркестре стала играть на гусях (клавишных) с начала 30-х годов.

Конечно, бывают примеры совершенно удивительной памяти в предельно нежном возрасте. Например, Н.Н. Некрасов (1932—2012) в интервью А. Горбачеву (см. «Народник», 2000, №4. С. 29), характеризуя этапы своего становления как музыканта, говорит: «Со временем познакомился и стал общаться с Любимовым (умершим в 1934 году. — Б. Т.) — тем самым музыкантом, который создал четырехструнную домру и всячески ее пропагандировал».

Оговорка? Вовсе нет. Через некоторое время А. Горбачев спрашивает: «Николай Николаевич, Ваше общение с Г. Любимовым каким-то образом повлияло на музыкальные пристрастия в выборе репертуара оркестра?». Николай Николаевич отвечает.

Молодые исследователи, хочу предупредить вас, бойтесь воспоминаний как огня, ибо вы обязаны перепроверять их как никакой другой материал, иначе вы рискуете стать «соавтором» совершенно запредельных, фантастических событий. Чего стоит, например, рассказ В.И. Мироманова, бывшего концертмейстера оркестра им. Н.П. Осипова, о том, как в 1953 году он играл на государственном экзамене при окончании Института им. Гнесиных самому А.К. Глазунову (Мироманов В.И. Хочу вам рассказать... М., 2002. С. 20). А теперь подумайте, сколько раз Виталий Иванович рассказывал об этом случае из его жизни своим коллегам, ученикам, главным образом из среды народников, и ведь никто его не остановил. Попробовал и я сделать то же самое в перерыве репетиции оркестра им. Осипова. Чувствую немой вопрос: «Ну и что?». Осторожно пытаюсь подсказать, мол, Глазунов умер еще до войны, на что получил совершенно неожиданное: «А может быть Мироманов до войны Гнесинку окончил?». Вот за это я и люблю народников, с ними не соскучишься. Но к Виталию Ивановичу Мироманову мы еще вернемся. Интересный был человек.

6. Даю список (далеко не полный) солистов, выступавших в концертах оркестра с П.И. Алексеевым. Вокалисты — З.Я. Абакумов, В.В. Адрианов, Л.П. Александровская, А.И. Алексеев, В.В. Барсова, А.И. Батурин, З.М. Гайдай, Д.Д. Головин, Б.С. Дейнека, Д.В. Демьянов, К.Г. Держинская, Г. В. Жуковская, Б.Я. Златогорова, Н.А. Казанцева, Е.К. Катульская, П.Т. Киричек, И.С. Козловский, Е.Д. Крутикова, М.М. Куренко-Гонцова, Л. Легостаева, С.Я. Лемешев, М.П. Максакова, М.Д. Михайлов, А. В. Нежданова, Н.А. Обухова, К.Н. Паляев, Ф.С. Петрова, Н.К. Печковский, А.С. Пирогов, М.О. Рейзен, Л.Ф. Савранский, В.Р. Сливинский, Л.Н. Ставровская, Е.А. Степанова, С.Н. Стрельцов, Д.Ф. Тархов, А.М. Тимошаева, З. Тургаева, С.Т. Фомичёв, В.А. Хлыновская, П. Цесевич, Н.Д. Шпиллер, С.П. Юдин, И. Яунзем. Пианисты — Е.А. Бекман-Щербина, Ю.В. Брюшков, А. Б. Гольденвейзер, П. П. Никитин, М. Пульвер. Скрипачи — Г.В. Барина, Б.С. Фишман, СИ. Фурер. Виолончелист Л. В. Березовский. Баянисты — В.Т. Борисов, П.А. Гвоздев. Балалаечники — И.А. Балмашев, Н.И. Лукавихин, Н.П. Осипов, Б.С. Трояновский. Вступительное слово к концертам читали проф. С. Бугославский и проф. С. Чемоданов.

7. М.И. Имханицкий считает, что «при создании в 1936 году Государственного оркестра народных инструментов СССР его штат был увеличен во многом за счет выпускников музыкальных техникумов — до 80 человек» (История исполнительства на русских народных инструментах. М., 2002. С. 184). У меня нет цели полемизировать именно с М.И. Имханицким, просто никто кроме него не написал этой фразы. Отправной точкой моих рассуждений послужит тот факт, что этой фразы не написал и П. И. Алексеев. Открытие музыкальных техникумов в Ленинграде, Нижнем Новгороде, Ростове и в других городах его не касалось —

в 1936 году в Москве народников готовил только Государственный музыкально-инструкторский техникум им. Октябрьской революции, открытый в 1926 году, но «основная задача техникума имени Красной Пресни (прежнее его название. — Б. Т.) была создать музыканта-инструктора-общественника» (Музыка и Революция, 1928, №5—6. С. 40). В оркестре же П.И.Алексеева надо было играть, и играть не просто хорошо, а очень хорошо, а не руководить самодеятельными кружками.

Кроме того, техникум готовил домристов-четырёхструнников, на переучивание которых времени не было, в ноябре надо было уже шлифовать программу предстоящего ответственного концерта. Что же касается балалайки, то интерес могли представить только ученики Н.П. Осипова, который начал преподавать в техникуме с 1930 года и не успел еще развернуть свою педагогическую деятельность. Из его учеников в Госоркестр в 1936 году вошел лишь один — Б. А. Романов.

Как же вышел из этого, казалось бы, безвыходного положения П. И. Алексеев? А очень просто. В то время ему гораздо проще было найти 30—40 талантливых исполнителей среди тысяч участников самодеятельности, чем среди пары сотен выпускников техникума, что он и сделал. А поскольку этот путь был единственным, то он и не «расшифровывает», как ему удалось фактически удвоить количество музыкантов. Не забудем, что это была эпоха талантов без диплома, а дипломы без талантов гораздо более позднее «изобретение».

Да что там 30-е годы. В 1957 году на «Совещании по вопросам состава и развития русского инструментального искусства» В.С. Смирнов, бывший в то время руководителем Госоркестра им. Н.П. Осипова, заявил: «Учебные заведения выпускают специалистов, но, главным образом, руководителей (я бы еще добавил — и педагогов. — Б. Т.). Что же касается квалифицированных оркестрантов, то их почти невозможно найти» (РГАЛИ, ф. 2767, оп. 1, ед. хр. 269. С. 11).

8. Насколько мне удалось установить, назначение Н.С. Голованова на должность художественного руководителя Государственного оркестра народных инструментов СССР состоялось в мае 1939 года.

9. Здесь П.И. Алексеев не совсем точен: да, он фактически являлся главным дирижером своего оркестра, формально же он занимал должность заместителя художественного руководителя (что видно из Музыкально-театрального справочника за 1939 год), что, согласитесь, не то же самое. Как мы увидим далее, это обстоятельство сильно повлияло на уход П.И. Алексеева из оркестра.

II Значение деятельности П. И. Алексеева для судеб народно-оркестровой культуры в нашей стране

Почему я подвожу итоги жизненного пути П. И. Алексеева после июня 1940 года, то есть в то время, когда ему оставалось еще целых двадцать лет довольно напряженного труда? Да только потому, что главное дело его жизни было совершено именно к июню 1940 года. Но ошибутся те, кто посчитает главным делом жизни П. И. Алексеева создание Государственного народного оркестра Союза ССР, между тем, как создание оркестра явилось инструментом для решения куда более важной для судеб народно-оркестровой культуры задачи.

Напомню читателю о сказанном П.И. Алексеевым: «Делу Андреева грозило тяжелое испытание, но никто из старших андреевцев не собирался встать на его защиту». Теперь самое время расшифровать эту фразу.

Начну со второй половины фразы, отражающей, судя по всему, ситуацию раскола по вопросу отъезда части андреевцев в Москву. Всё правильно: старшие пекутся о сегодняшнем дне и не думают о перспективе, по крайней мере, настолько далеко. А вот на том, какое такое «тяжелое испытание грозило делу Андреева», стоит остановиться поподробнее.

Дело в том, что Андрееву не удалось «покорить» Москву за целых 30 лет. Об этом смотрите мой очерк «Андреев и Москва» (Народник, 2003, № 2 и № 3). В нем говорилось о том, какими ансамблями располагала Москва андреевского времени. Это были неаполитанские оркестры, а также оркестры, которые я назвал русановскими по имени В.А. Русанова, который сделал попытку обосновать практику и теорию такого оркестра.

Москвичи сопротивлялись довольно долго и сплоченно, так что покорение Москвы пришлось отложить на неопределенное время. Появившиеся в конце означенного 30-летия сведения о проводимой Г.П. Любимовым контрреформе ничуть не взволновали ни Андреева, ни андреевцев. И только после того, как стало ясно, что Москва будет столицей «всерьез и надолго», для некоторой части андреевцев это стало сигналом.

Так уж сложилось (благодаря нашим историкам), что уже несколькими поколениями народников неведома атмосфера 20—30-х годов в Москве, где, как оказывается, решались судьбы великорусской модели оркестра, а следовательно и трехструнной домры. Кажется, что было всегда как сейчас, сегодня. П.И. Алексеев и Г.П. Любимов в лучшем случае становятся персонажами истории исполнительства, которую надо «сдать», чтобы поскорее забыть. Попробуем же более пристально взглянуть на создателя квинтовой домры и домровых оркестров. Для тех, кто не помнит (а скорее, не знал), кто это, напоминаю, что речь пойдет о Модесте Николаевиче Караулове, то бишь, о Григории Павловиче Любимове.

Вполне вероятно, что Г.П. Любимов был неординарной личностью и неплохим организатором. Полагаю, что «три источника» его возвышения следующие: 1) отсутствие серьезных конкурентов — питерцы еще не появились, а участники неаполитанских оркестров (да и мандолинисты-одиночки) как раз и составляли основу домровых оркестров, будучи готовыми к исполнению без какого-либо переучивания; 2) доверие новой власти к сыну народовольца, к тому же отбывавшему ссылку при старом режиме за участие в революции 1905 года; 3) покровительство конкретных влиятельных лиц из высшей революционной элиты. В этом я подозреваю братьев Красиных — Леонида Борисовича и Бориса Борисовича.

Главная фигура, конечно же, Леонид Борисович (1870-1926). Л.Б. Красин к 1918 году был народным комиссаром торговли и промышленности РСФСР, в 1919—1920 годах он народный комиссар путей сообщения РСФСР, в 1920—1923 годах — народный комиссар внешней торговли РСФСР, в 1923—1925 годах — 1-й народный комиссар внешней торговли СССР, с 1924 года — полпред во Франции, с 1925 года — в Великобритании.

По всей видимости, Леонид Борисович способствовал карьере брата, который предпочитал работать в сфере культуры и образования, став после революции одним из руководителей Пролеткульта. Связь с Г.П. Любимовым могла быть еще со студенческих времен, поскольку они оба учились в Музыкально-драматическом училище Филармонического общества, хотя и в разное время — Г.П. Любимов в 1901 — 1905 годах, а Б.Б. Красин окончил в 1912 году, год поступления выяснить не удалось.

Г.П. Любимов печатается в пролеткультовской прессе, организует при Пролеткульте образцово-показательную студию. Его оркестр поразительно быстро становится Государственным. Б. Б. Красин бывает на репетициях этого оркестра, что для чиновника не типично. Оркестр, можно сказать, процветает, несмотря на то, что его репертуар (опора на классику) противоречит установкам Пролеткульта. Правда, опора на классику получалась какая-то однобокая, исполнялись, главным образом, обработки народных песен, выполненные Римским-Корсаковым, Балакиревым, Гречаниновым и т. п., а вовсе не симфонические сочинения, как это можно было подумать, и что, кстати, обещалось при создании домровых оркестров.

Позднее оркестр переводится в ведение Музыкального отдела Народного комиссариата просвещения (сокращенно — Музо Наркомпроса) — на государственное снабжение, все оркестранты получают права на целый ряд льгот (см.: Максимов Е. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов. М., 1983. С. 91).

Биография Б.Б. Красиных (1884—1936) в энциклопедиях не представлена — не того масштаба был человек, но можно хотя бы предположить, что это именно он способствовал переходу оркестра в другое ведомство. Из других документов выясняется, что с какого-то времени он является главным инспектором Музо Наркомпроса. Сделаем контрольную проверку. Если с 1924 года Л.Б. Красин становится торгпредом за границей и одновременно наркомом внешней торговли, то как это отразится на Г.П. Любимове? Правильно, он начнет выезжать за рубеж (сначала в Швецию и Норвегию), правда не с оркестром, а в составе домрового квартета с двумя вокалистами. А если Л.Б. Красин становится полпредом во

Франции, то куда поедет Г.П. Любимов? Ну конечно же в Париж, к тому же на Всемирную выставку 1925 года.

В 1927 году ансамбль Любимова едет на Международную музыкальную выставку в Германию. Л.Б. Красин, умерший 18 ноября 1926 года, видимо, успел решить этот вопрос положительно, но, как читатель может догадаться, эта поездка была последней.

Что еще? Н.И. Привалова знакомит с Г.П. Любимовым почему-то тот же Б. Б. Красин, но это так, к слову. А вот факт посерьезнее — один из некрологов на смерть Г.П. Любимова принадлежит перу Б. Б. Красина. Вы видели когда-нибудь, чтобы чиновники писали некрологи?

Как известно, Г.П. Любимов стал первым народником, удостоенным звания заслуженного артиста РСФСР, и случилось это в 1925 году. Не отсюда ли пошел советский обычай присваивать почетные звания после успешных гастролей за рубежом?

Надо сказать, что Г.П. Любимов весьма преуспел на тех «территориях», на которых П.И. Алексеев отставал от своего соперника. Так, например, он с 1926 по 1932 год был доцентом Московской государственной консерватории на инструкторско-педагогическом факультете, вел лекционные и практические курсы методики работы с ансамблем народных инструментов, музыкальной этнографии, инструментоведения, оркестровый класс.

А в Музыкальном техникуме им. Октябрьской революции велось обучение на квинтовых домрах под руководством соратника Г.П. Любимова Петра Николаевича Алексеева (не путать с Петром Ивановичем Алексеевым).

Ощутимое влияние оказывал Г.П. Любимов и на производство инструментов. Вот данные из работы А. Новосельского «Производство щипковых инструментов» (Колхозный театр, 1935, №22): «Эта фабрика (музыкальных инструментов им. А.В. Луначарского в Ленинграде. — Б. Т.) в 1935 году должна выпустить по плану: балалаек (прим. — Б. Т.) — 236 250 штук, гитар — 168 750 штук, мандолин — 35 000 штук, домр 4-струнных — 10 000 штук, домр 3-струнных и оркестровых балалаек — 5000 штук. <...> Кроме этого, эта же фабрика выпускает 10 000 детских полноценных мандолин. Эти мандолины обладают всеми музыкальными возможностями обычной мандолины, но только имеют несколько меньший размер и предназначены преимущественно для детей школьного возраста». Понятно, что эти 10 000 детских мандолин «равняются» 10 000 детских квинтовых домр.

Налицо дисбаланс в выпуске музыкальных инструментов на самой большой фабрике того времени. Интересно было бы узнать, с каким чувством работали на этой фабрике ленинградцы, выпуская вдвое больше любимовских домр, нежели андреевских домр и балалаек.

Интересна история соревнований двух оркестров. Первое из них, как известно, состоялось всего лишь через год после приезда андреевцев из Петрограда. П.И. Алексеев достаточно подробно пишет об этом конкурсе, тем не менее мне хотелось бы подчеркнуть, что его слова о том, что «оркестр Любимова явился на соревнование в составе 40 исполнителей, а наш — 20», а также то, что «Любимов наотрез отказался играть количественно равными силами, он не хотел исполнять одинаковую с нами программу», говорит о том, что Любимов точно знал, сколь невыгодны для его оркестра условия, предлагаемые Алексеевым.

На конкурсе, устроенном в 1930 году, оркестр Г.П. Любимова исполнил «Тюркский марш» М.М. Ипполитова-Иванова и протяжную русскую народную песню. «Мы сыграли, — пишет П.И. Алексеев, — песню "Солнце скрылось за горою" в обработке Ф. Нимана и увертюру из оперы "Руслан и Людмила" М. Глинки».

Одним из «козырей» Любимова было утверждение, что Великорусский оркестр способен исполнять только свой репертуар, по мнению Любимова, низкопробный. Исполнением увертюры Глинки Алексеев лишал всякого смысла обвинения своего оппонента.

Возможно, кто-то подумает, а стоит ли сейчас писать о Г.П. Любимове, о его концепции развития народно-инструментального жанра, и, может быть, прав Г.Н. Писняк, ни слова не обронивший в своем исследовании ⁽¹⁾ ни о Любимове, ни о тех многочисленных домровых оркестрах, наводнивших Москву того времени? И прав ли ученый, всецело полагающийся на известную формулу — учение Андреева всеильно, потому что оно верно? Сильно в этом

сомневаюсь, так как, во-первых, Г.П. Любимов и его домровые оркестры реально существовали (и еще как существовали!), а во-вторых, коли мы это признаём, то необходимо признать и то, что только наличие сильного лидера (П.И. Алексеева) сделало невозможной практику домровых оркестров. Это ведь и случилось в истории. Как известно, после смерти Г.П. Любимова в 1934 году его Государственный оркестр начал угасать и к 1936 году совсем распался, потому что не нашлось лидера, равного П.И. Алексееву.

Впрочем, иногда и пофантазировать полезно. Предлагаю просчитать вариант развития событий в случае неприезда в Москву петроградского «десанта». Фраза о том, что история не имеет сослагательного наклонения, при всей своей справедливости, была изобретена для возражения против некоей точки зрения. Смею надеяться, однако, что всё зависит от степени вероятности предполагаемых событий, которая может быть различной.

Представим себе, что питерцы и не думают приезжать в Москву. Москва приветствует контрреформу Любимова — кстати, так оно и было. Самодеятельность и учебные заведения работают в заданном русле. Мандолинисты не оказывают никакой помехи домровым оркестрам, скорее наоборот, при надобности совершенно беспрепятственно участвуют в обоих оркестрах. Наркомпрос «рекомендует» любимовскую концепцию, которая распространяется по России (а позднее по Советскому Союзу) с еще большей скоростью.

Производство балалаек и трехструнных домр (оркестровые их разновидности) потихоньку сворачивается, а четырехструнных домр и мандолин соответственно увеличивается. Так оно, кстати, и было. Бывший оркестр В. В. Андреева (руководитель Ф.А. Ниман, концертмейстер П.И. Алексеев) влачит жалкое существование. С началом войны он, понятное дело, ликвидируется, но после войны не восстанавливается. По этому вопросу у меня безупречный аргумент: если уж свои, рядившиеся под андреевцев (а точнее, осиповцы), добились его ликвидации, то почему любимовцы должны были церемониться?

Нарисовав эту картину, я подумал: а что, собственно, случилось? Да ничего. Есть целая страна, где домровые оркестры и сольная квинтовая домра существуют как норма, и ведь как-то живут же люди, в частности, в Украине (2), да и у нас в России в уральском и красноярском анклавах.

Вот только теперь, вернувшись в реальность, нам легче понять, что произошло. А произошло вот что: эти восемь парней (Петру Ивановичу было всего 27 лет) в то время во главе с Б. С. Трояновским взяли на себя ответственность за судьбу всего андреевского дела, насчитывающего уже 30-летнюю историю. Они не стали дожидаться того дня, когда указом сверху будут запрещены все трехструнные домры и балалайки, как это произошло по отношению к четырехструнным домрам в 1948 году(3). Они приехали «бить врага на его территории». Как говорил Б.С. Трояновский, «в Москве нужно было просто заново начинать всю работу и делать то, что делал в свое время Андреев в Петербурге 30 лет назад» (Юноки-Оиэ К., Афанасьев А. В. Жизнь и творчество Б. С. Трояновского. М., 2002. С. 74). Но не только в Москве приходилось вести борьбу с Г.П. Любимовым и его последователями. Позволю себе воспользоваться личными наблюдениями. В Барнаульском музыкальном училище, где я учился с 1957 по 1961 год, обучение на домре проходило на любимовской модели; это продолжалось до того момента, когда в училище приехала на работу выпускница Курского музыкального училища Т. И. Стадниченко. Помнится, что к нам переводились учащиеся Прокопьевского музыкального училища, которые там обучались на четырехструнной домре. Причина заключалась в том, что И.М. Гуляев — руководитель оркестра Новосибирского радиокомитета — был приверженцем любимовской домры.

Но, конечно, решающим моментом здесь стало открытие в 1956 году Новосибирской государственной консерватории и приглашение на работу в качестве заведующего кафедрой народных инструментов В.Я. Подъяельского, ученика Н.П. Фомина.

П.Ф. Покромович назвал П. И. Алексеева продолжателем андреевского дела. Это неточное определение, продолжателей может быть сколько угодно, а вот спасителями можно назвать только П. И. Алексеева со товарищи. В то время надо было именно спасти великорусскую концепцию развития народного оркестра, и андреевцы это понимали.

П. И. Алексеев, будучи выходцем из оркестра, стал дирижером не из личных амбиций (как Н.П. Осипов, хотя стал ли Осипов дирижером — большой вопрос), а исключительно по обстоятельствам. Он оценивал себя как координатора общего дела. В своем очерке он называет 46 (!) фамилий оркестрантов (некоторые из них повторены для разных периодов), благодаря которым работа оркестра продвигалась успешно. Назовите мне хотя бы одного руководителя оркестра (причем любого типа), способного на такой шаг. Сразу предупреждаю — не тратьте время на поиски.

«Руководство этим ансамблем, — пишет П.И. Алексеев, — легло на меня как бывшего концертмейстера оркестра В.В. Андреева и вследствие имевшегося у меня некоторого опыта в этом деле. *Мне пришлось много поработать, чтобы внедрить андреевские исполнительские традиции* (курсив мой. — Б. Т.) и технически подтянуть москвичей, которые в большинстве своем играли раньше на мандолинах и гитарах».

В течение 17 лет (1919-1936) П.И. Алексеев был во главе процессов, приведших к восстановлению статуса Великорусского оркестра как «стоящего под высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством», в переводе на «советский» — Государственного оркестра народных инструментов Союза ССР. Мой вывод: Россия (и прежде всего Москва) обязана Б. С. Трояновскому, П.И. Алексееву (и прежде всего П.И. Алексееву) и членам их команды тем, что не может быть измерено никакими званиями, сколь бы высоки они ни были (4). Они обратили сначала Москву, а затем и почти всю Россию в великорусскую веру, и сделали это за какие-нибудь 15—20 лет, повсеместно нейтрализуя любимовские оркестры. Фактически им удалось сделать то, от чего сам В. В. Андреев был вынужден отступить.

1 См.: Писняк Г.Н. «Могучая кучка» народной инструментальной музыки. Часть I. В.В. Андреев. Могилёв, 2008.

2 Меня всегда занимал вопрос, почему в Украине был выбран не петербургский (андреевский) путь развития домры, а именно московский (москальский), но ответа я так и не нашел до сих пор.

3 Запрещение началось в Москве, в Музыкальном училище им. Октябрьской революции (директор А.Н. Лачинов) и в ГМПИ им. Гнесиных, где в том году открывалась кафедра русских народных инструментов (зав. каф. А.С. Илюхин), и продолжает действовать вплоть до сегодняшнего дня.

4 Оригинальную методику определения заслуг предложил Н.Н. Некрасов. Уже цитированное интервью с ним А. Горбачёв начинает прямо с порога: «В литературе говорится о большой заслуге братьев Алексеевых в создании оркестра (ВРК. — Б. Т.) и еще о многом; напомним, к примеру, участие в организации оркестра им. Н.П. Осипова в 1919 году. У меня создалось впечатление, что их заслуги оценены весьма скромно». Н.Н. Некрасов: «Нет, я так не думаю. Пётр Иванович Алексеев был заслуженным артистом — это очень высокое звание». Согласитесь, что в устах народного артиста СССР это звучит по меньшей мере двусмысленно. А что, если применить эту шкалу ценностей, например, к Н.П. Фомину, который был дважды отклонен в утверждении на почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР?

Период с 1940 по 1945 год

Драму жизни П.И. Алексеев перенес трудясь. Сначала в Московской государственной консерватории, где руководил классом народных инструментов на факультете военных дирижеров в должности и. о. доцента в 1940—1941 годах, то есть до начала войны. Затем, в эвакуации, в г. Темникове он организовал из детей эвакуированного туда белорусского детского дома оркестр народных инструментов, хор и танцевальную группу. С этим ансамблем П.И. Алексеев провел ряд концертов, сбор с которых поступил на нужды обороны.

По заданию Управления по делам искусств РСФСР он восстанавливал в 1942 году в Саранске Мордовский государственный ансамбль песни и пляски.

В 1943 году, возвратившись в Москву, он руководил самодеятельностью Трудовых резервов, а в 1944-м готовил Горьковский государственный ансамбль песни и пляски к выступлениям в Москве.

К сожалению, я совершенно лишен возможности изучать результаты деятельности П.И. Алексеева за указанные пять лет, хотя, не скрою, мне было бы чрезвычайно интересно проследить за тем, как П.И. Алексеев «ставил на рельсы» тот или иной коллектив. По всей

видимости, это происходило примерно также, как и раньше, то есть, если воспользоваться строками из рецензии С. Бугославского в предыдущем номере журнала: «П.И. Алексеев, всегда чрезвычайно внимательный и приветливый в любой нервной и спешной обстановке, берет, бывало, список пьес, достает ноты, а С.И. Алексеев или П. Никитин спешно инструментуют, и к концерту готов отлично проработанный репертуар. Большая энергия и твердая воля П.И. Алексеева наряду с его обаятельной личностью крепко спаяли коллектив, сделали его подлинно образцовым ансамблем» (Говорит СССР, № 22 за ноябрь 1934 г.).

Годы работы П.И. Алексеева с оркестром Всесоюзного радиокомитета (1945-1951)

Дальнейшее изложение я буду проводить на основании двух документов с комментариями, то есть по форме, уже знакомой читателю по моим предыдущим статьям.

Первый документ достался мне от концертмейстера оркестра Виктора Ивановича Калининского. Очерк под названием «30-летний путь» принадлежит перу предшественника Виктора Ивановича Евгения Тимофеевича Климова. Изложение событий из жизни оркестра в нем доведено до 1974 года, то есть до приглашения на пост руководителя оркестра Николая Николаевича Некрасова. Но, конечно, мне придется ограничиться рамками своей темы.

Б. Т. Климов 30-летний путь

Мои воспоминания о создании нашего оркестра и его росте следует, видимо, разделить на три периода. I период: зарождение и работа коллектива под художественным руководством заслуженного артиста республики Алексеева П.И. — 1945—51 гг.

II: становление оркестра, поднятие его профессионализма под художественным руководством Смирнова В.С. — 1951-57 гг.

III: совершенствование исполнительского мастерства. Под художественным руководством Федосеева В.И. оркестр достигает наивысшей точки своего развития. Ему присваивается звание «Академический», он получает признание у нас и за рубежом.

I

После Великой Отечественной войны на радио вновь стали создаваться коллективы: Эстрадно-симфонический оркестр (ныне под управлением народного артиста СССР Силантьева Ю.В.), Русский народный хор (ныне под управлением народного артиста РСФСР Кутузова Н.В.) и Оркестр русских народных инструментов, возглавляемый в настоящее время заслуженным артистом РСФСР Некрасовым Н.Н. Организация нашего оркестра была поручена заслуженному артисту РСФСР Алексееву П.И. в декабре 1945 г.

В большинстве музыканты, составившие ядро нового оркестра, были демобилизованные из армии фронтовики. Вспоминается, как в ожидании приказа по Комитету, который должен был положить начало жизни нашего коллектива, несколько человек собирались на квартире у Петра Ивановича и музицировали небольшим ансамблем; Вадим Алексеев (сын П.И.) и я играли на малых домрах, Бигельбауэр М.Г. на домре-альт, Сокульский П.И. на контрабасе. Мы с нетерпением ждали приказа.

И вот 26 декабря 1945 года появился первый приказ о зачислении нескольких человек в оркестр народных инструментов. Второй приказ появился 31 декабря.

И тут же начались поиски помещения для репетиций. У большинства музыкантов инструменты были свои, а часть их была взята из коллекции П.И. Алексеева. Первые репетиции проходили в школе (по Банному переулку), а игрались в основном вещи Андреева, Фомина, Нимана, Крюковского. Дирижировал П.И. Алексеев.

Потом было найдено более удобное помещение на пл. Ногина — клуб им. Красина.

Вспоминается, с каким волнением мы готовились к первому выступлению по радио, которое состоялось в маленькой студии на Центральном телеграфе. В то время с оркестром сотрудничали солисты Всесоюзного радио: Александровская Н., Легостаева Л., Захаров В., Королёв А., Демьянов Д., Понтрягин П. и др.

Исполнялись в основном русские народные песни, старинные романсы и песни советских композиторов.

Оркестр под управлением П.И. Алексеева сделал определенные сдвиги в своем развитии, стал играть более сложные произведения: симфонии, сюиты, старинные оперы, такие, как «Мельник — колдун, обманщик и сват» Фомина, «Ямщики на подставе» Матинского и др. И дальше его развитие приостановилось.

Пытались играть классику, за что от руководства Главной музыкальной редакции получали замечания: мол, эти вещи оркестры народных инструментов играть не должны (1). Видимо, потому, что играли мы их плохо — однообразно, невыразительно, исполнение произведения не раскрывало его содержания, было поверхностным, неярким. И исходило скорее от технологии воспроизведения звуков, нежели от глубоко прочувствованного содержания произведения, его музыкальных образов.

П.И. Алексеев — бывший домрист Андреевского оркестра был хороший организатор. Но дирижер — дилетант. (2) Жесты его рук не выражали сути произведения, характера исполнения. Поэтому ему многое приходилось объяснять словами. Да и сказанное им не раскрывало глубину содержания, характер исполнения. От частых остановок во время репетиции произведения терялся общий исполнительский план.

Иногда произведения проигрывались лишний раз — как он сам говорил: «Сыграем для очистки совести», или: «Ну, еще раз — по горячему».

От приглашения хороших дирижеров для работы с оркестром П.И. отказывался, мотивируя это тем, что симфонические дирижеры не знают специфики народного оркестра.

По предложению музыкантов коллектива на 1—2 передачи в месяц приглашался В.С. Смирнов — симфонический дирижер, человек высокой культуры, большой эрудиции, хорошего вкуса. (3) Мечта работать с хорошим дирижером сбылась. Яркие образы, сквозное действие, глубокая логика в интерпретации произведения, хороший вкус и манера исполнения — всё это с большой силой убеждало музыкантов оркестра и вызывало огромную реакцию для вдохновенной игры. Появление В.С. Смирнова в коллективе было положительным и в другом — помогало утверждать идеи передовой части музыкантов, во имя которых в коллективе ежемесячно стали проводиться производственные совещания.

Разгоралась большая дискуссия. Одни подвергали резкой критике работу коллектива и, главным образом, художественного руководителя Алексеева П.И. Другие старались оправдать недостатки работы объективными причинами, не зависящими якобы от художественного руководителя.

Обстановка в коллективе сложилась нервная. Решения производственных совещаний пестрели вопросами об одних и тех же недостатках, о слабой исполнительской деятельности оркестра. В одном из пунктов требовалось — увеличить количество передач Смирнову В.С., пригласить других хороших дирижеров для работы с оркестром.

Эти вопросы не находили своего разрешения. Тогда партгруппа и профбюро стали просить руководство Комитета решить назревшую проблему оркестра.

Председатель Комитета А. А. Пузин проявил настороженность. В беседе с нашей делегацией он высказал свое сомнение постановкой вопроса о замене художественного руководителя Алексеева П.И.: мол, П.И. музыкант Андреевского оркестра, заслуженный артист РСФСР, в области русских народных оркестров фигура номер один.

Несогласие председателя Комитета с постановкой вопроса не остановило наших дальнейших действий. Мы решили обратиться в редакцию газеты «Правда» — с просьбой о помощи. Там с большим вниманием нас выслушали и обещали помочь. И буквально через 2—3 дня после посещения редакции было назначено заседание Комитета радиосообщения, на которое (по нашему вопросу) были приглашены художественный руководитель Алексеев П.И., дирижер Смирнов В.С., инспектор Голанцев Г. С. и парторг Климов Е.Т. Все мы изложили свои соображения. Потом выступил председатель Комитета Пузин А.А. Он сказал: «Оркестр перерос своего художественного руководителя — он не может дальше руководить оркестром». И тут же было объявлено о назначении нового художественного руководителя — В.С. Смирнова. Большинство в коллективе с радостью восприняло решение Комитета.

С назначения художественным руководителем В.С. Смирнова начинается второй этап развития оркестра. Став художественным руководителем, В.С. Смирнов заявил коллективу: «Для работы с оркестром я буду приглашать дирижеров только лучше себя». Конечно, в этих словах заключена большая скромность, так как В.С. и сам превосходный дирижер и хороший специалист в области русских народных оркестров. Для постоянной работы с нашим оркестром В.С. привлек замечательных симфонических дирижеров: Н.П. Аносова и Г.А. Столярова. Эпизодически приглашались: А. В. Гаук — художественный руководитель БСО, М.Н. Жуков — дирижер Большого театра и др. <...>

Заслуженный артист РСФСР Е.Т. Климов.

1) Такая установка на самом деле была, и вызвана она была общим стремлением, если можно так выразиться, к музыкальному патриотизму. Симфонические оркестры играли русскую симфоническую музыку, в оперных театрах шли русские оперы, а для народных оркестров была рекомендована народная музыка. Приведу, например, такие слова из рецензии на концерт Госоркестра И. Мартынова: «Русские оркестры призваны быть пропагандистами народного творчества» и дальше, и до этого — обоснование этого тезиса (Русские народные оркестры. Вечерняя Москва, 1943 г., 30 декабря, № 308). То же самое в рецензии М. Сокольского в «Труде» (4 апреля 1943 г.), А. Иконникова в «Правде» (от 17 апреля 1944 г., № 93) и т.д., и т.п.

Дело в том, что репертуарный план готовила редакция (что в филармониях, что на Радио), и как идеологический инструмент власти она не допускала «послаблений». Поэтому все дальнейшие рассуждения Е.Т. Климова на эту тему носят предположительный характер и не скрывают его отношения к П.И. Алексееву.

Ответом на критику Климова могло бы быть, как мне представляется, высказывание из рецензии Е. Грошевой на концерт Госоркестра от 24 февраля 1946 года в Концертном зале им. П.И. Чайковского: «От обработок народных песен, из которых почти целиком состояла первая программа оркестра, коллектив постепенно переходит к исполнению более сложных произведений. В новой программе оркестра исполнялись такие произведения, как "На посиделках" Ипполитова-Иванова, Скерцо из Четвертой симфонии и "Пляска скоморохов" Чайковского <...>. Программу концерта хорошо провел новый руководитель оркестра — Дмитрий Осипов, занявший место своего брата.

Справедливость требует сказать, что не все произведения были одинаково хороши по исполнению. Так, например, Скерцо из Четвертой симфонии Чайковского оказалось оркестру еще не под силу.

Три года творческой деятельности — срок небольшой для коллектива, который должен создать новую партитуру народного оркестра, новые исполнительские традиции, новый репертуар» (Оркестр народных инструментов. Известия, 1946, 1 марта, №52).

Надо знать свойство советских рецензий, такие слова говорились в случае явного провала исполнения того или иного произведения.

Итак, Госоркестр после трех лет работы не мог сыграть Скерцо Чайковского, и понятно почему — после долгого сиденья на обработках народных песен. И если уж Госоркестр терял форму, то совершенно новый оркестр (ВРК) еще не обрел необходимого исполнительского уровня, являясь, по сути, коллективом несыгравшихся музыкантов, нуждающихся в квалифицированном руководстве, чем и занимался П. И. Алексеев.

2) Мне только дважды встретился этот упрек в адрес Алексеева. С Е.Т. Климовым ситуация предельно ясная, гораздо интереснее другой случай. «В коллективе насчитывалось мало исполнителей, имеющих музыкальное образование, почти наполовину он состоял из бывших участников самодеятельности. Наконец, руководитель оркестра Алексеев, сыгравший очень важную роль в начальный период деятельности оркестра, не был профессиональным дирижером. Ему порой не хватало знаний, да и таланта для того, чтобы коллектив под его управлением смог в сравнительно небольшой срок приобрести свой исполнительский почерк». (Это я сейчас процитировал фрагмент из статьи М.С. Колчевой «Становление исполнительского стиля Государственного академического русского народного оркестра имени Н.П. Осипова», напечатанной в сб.: Обучение дирижированию и оркестровое исполнительство. Сборник трудов (межвузовский) ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 42. М., 1979. С. 144 (курсив мой. — Б.Т.).

Стоит, пожалуй, только пояснить, что речь идет о Госоркестре эпохи 30-х годов XX века. Что на это сказать? А что, если я спрошу читателя, знакомы ли ему такие фамилии: А. Цыр-кин, А. Вяльцев, В. Корнеев, В. Шадрин, З. Чернышева, В. Семергеев, В. Мальцев? Как, неужели не знакомы? Так это же всё профессиональные дирижеры, у которых с наличием знаний, да и талантом всё нормально.

Кроме того, все они выпускники ГМПИ им. Гнесиных по классу дирижирования доцента Маргариты Сергеевны Колчевой, которая как дирижер особенно ярко проявила себя в качестве руководителя оркестра русских народных инструментов заочного отделения института.

Но если говорить серьезно, то бедная Маргарита Сергеевна оказалась заложницей мифа о «гениальном» (без какого-либо вообще образования) дирижере Н.П. Осипове. И ее можно понять, ведь она пишет очерк по истории оркестра и никак не может обойти вопрос о том, почему всё-таки ушел (или «ушли») П.И. Алексеева. Понизить оценку Н.П. Осипова она не может (ведь оркестр назван его именем), значит надо понижать оценку П.И. Алексеева. И поэтому она вынуждена просто придумывать, например, то, что музыкант, пришедший из самодеятельности, заведомо не талантлив и не профессионален, или что только благодаря Н.С. Голованову «в конце 30-х годов оркестр встал в один ряд с лучшими профессиональными коллективами страны» (там же. С. 148), — что опровергает предыдущее утверждение (ибо музыкантов, пришедших из самодеятельности, было гораздо больше половины), или то, что «к сожалению, в конце 30-х годов народные песни исполняются значительно реже» (там же. С. 152). М.С. Колчева не знала, где хранятся все программы конца 30-х годов, а хранятся они в квартире-музее Н.С. Голованова, ф. 468, ед. хр. 3921, л. 13—17, и из их анализа невозможно сделать подобные выводы.

3) В.С. Смирнов — отдельная тема. Как мы уже знаем, появляется он на правах друга юности Н.П. Осипова и почти сразу же с назначением последним художественным руководителем оркестра отправляется вместе с Вл. Кубацким на первые гастроли вместо еще не могущего дирижировать Н.П. Осипова. Вспомним, как на производственном совещании Госоркестра от 21 февраля 1941 года было решено «увеличить количество времени работы с оркестром дирижера т. Смирнова».

Забегая несколько вперед, скажу, что П. И. Алексеев совершенно правильно и проницательно оценил В.С. Смирнова, как «ничем себя не проявившим в качестве дирижера симфонического оркестра». Остается только добавить — и дирижера народного оркестра тоже.

А теперь перехожу к совершенно иной версии увольнения из оркестра ВРК, изложенной самим Петром Ивановичем, и не через 30 лет, а непосредственно по следам случившихся событий.

Проект докладной записки П.И. Алексеева по поводу увольнения его в 1950 (5) году с должности художественного руководителя оркестра народных инструментов Всесоюзного радиокомитета

Приказом Председателя Комитета радио информации при Совете министров СССР от 24.1. 1950 (6) г. за № 65 я уволен с должности художественного руководителя оркестра народных инструментов по ст. 47 КЗОТ, то есть вследствие непригодности к работе.

За 43 года своей музыкальной деятельности я в течение 25 лет состоял дирижером и художественным руководителем ВЕДУЩИХ оркестров народных инструментов — оркестра Всесоюзного Радиокомитета, Государственного оркестра Союза ССР и балалаечного оркестра Центрального Дома Красной Армии. За мою многолетнюю работу в этой области мне еще в 1934 году присвоено почетное звание заслуженного артиста Республики. В послевоенные годы после возобновления моей работы на радио, приказом по ВРК мне объявлена благодарность и выдана премия в связи с сорокалетием моей музыкальной деятельности.

Как же могло случиться, что несмотря на мои заслуги в деле развития народно-инструментального искусства я вдруг стал непригодным к работе и по той причине оказался уволенным из системы радиовещания?

Действительная причина моего увольнения коренится в той атмосфере интриг, подсиживания и протекционизма, которая царит в Главной редакции музыкального вещания.

Еще в 1949 году, после назначения т. Баласаняна заместителем Председателя Комитета радиоинформации и т. Чаплыгина главным редактором, я обратил внимание на то, что меня ни разу не вызвали для доклада о состоянии дел в оркестре народных инструментов, руководителем которого я являлся, и не заинтересовались узнать мое мнение о дальнейшем направлении его работы. Чрезвычайно подозрительным явилось и то обстоятельство, что несмотря на мои возражения часть передач по оркестру народных инструментов была передана т. Смирнову — дирижеру малого симфонического оркестра, недостаточно знакомого со спецификой игры на народных инструментах и к тому же ничем себя не проявившим в качестве дирижера симфонического оркестра. Вслед за этим, запроецированная мною по новым штатам должность ассистента дирижера была заменена без моего ведома должностью

дирижера и на эту должность без согласования со мной был назначен тот же т. Смирнов. Всё это указывало на то, что руководство Главной редакции музыкального вещания решило заменить меня другим лицом, наметив в качестве кандидата на мое место т. Смирнова. Это почувствовалось и в перемене отношения ко мне со стороны музыкантов, которые давно стремились занять ведущее положение в делах оркестра. Они начали восстанавливать против меня товарищей по оркестру.

Открытая кампания против меня была начата на производственном совещании 16 февраля 1950 года, состоявшемся при участии руководства Главной музыкальной редакции — тт. Баласаняна, Чаплыгина и Калтат. Выступления их носили явно тенденциозный характер, порочили мою работу в глазах коллектива как художественного руководителя и подрывали мой авторитет в его глазах. Поэтому я позволю себе подробно остановиться на этих выступлениях, чтобы показать необоснованность выдвинутых против меня обвинений. <...>

Что касается плана на 1-е полугодие, заключающего в себе перечень новых произведений, намеченных для разучивания и исполнения, то таковой был представлен мною Главному редактору тов. Чаплыгину еще в середине января и не моя вина, что этот перечень не был передан Калтат для ознакомления (копию моей сопроводительной записки на имя т. Чаплыгина при сем прилагаю).

В отношении записей оркестра для архивного фонда т. Калтат тоже дала неправильную информацию, заявляя, что я не проявляю в этом деле необходимой инициативы. Как это могло быть, когда я даже больше, чем оркестр, заинтересован в проведении записей. Я как дирижер за каждую минуту записи получаю по 125 руб., тогда как артисты оркестры получают только от 16 до 20 руб. Ведь от количества и продолжительности записей зависит не только материальное благополучие оркестра, но и мое собственное. Поэтому заявление тов. Калтат в этой части просто неправдоподобно: заявки на запись я подавал неоднократно и настойчиво добивался их осуществления.

У меня есть основание думать, что задержка и срыв записей были специально предприняты для того, чтобы дискредитировать меня в глазах коллектива. Несмотря на то, что заявки на запись подавались мною своевременно и притом неоднократно, тт. Калтат и Чаплыгин задерживали всё время прослушивание намеченных к записи произведений, из-за чего запись откладывалась и в первом полугодии 1950 года не производилась вовсе. Это, естественно, вызывало недовольство коллектива по моему адресу, расценивавшего задержку как бездействие с моей стороны. Мой авторитет в этой части подрывался и тем обстоятельством, что ряд отрепетированных мною и исполнявшихся под моим управлением произведений был передан для записи т. Смирнову и притом без согласования со мною.

На указанном производственном совещании т. Калтат выступила и с критикой звучания и исполнения оркестра под моим управлением. Она заявила (цитируется по протоколу):

«Выступления оркестра звучат тяжело и бледно. Если Вы придерживаетесь андреевских традиций, то почему Вы ввели баяны? Оркестр беден красками. Надо пригласить других дирижеров для освежения оркестра».

На это должен сказать следующее. Качество звучания и исполнения оркестра лучше всего проверяется при записи его на тонфильм. Прослушивание и оценка производится авторитетной комиссией из видных музыкальных работников со стороны и притом через специальный, повышенного качества репродуктор, который улавливает все малейшие недочеты исполнения. Поэтому, если бы качество исполнения оркестра под моим управлением было плохое, запись не была бы принята для архивного фонда. Между тем все произведенные мною записи неизменно получали положительную оценку и включались в архивный фонд. Указание т. Калтат на плохое качество исполнения опровергается отзывом Союза композиторов, данным этой авторитетной организацией в приветствии по случаю пятилетия работы оркестра (1950 г.). Документ этот подписан 19 композиторами, в том числе — лауреатами Сталинской премии тт. Дунаевским, Будашкиным и Новиковым. В приветствии говорится:

«Коллектив и руководство оркестра проделали огромную работу по созданию репертуара из произведений советских композиторов, исполняемых с большим художественным мастерством».

Положительная оценка работы оркестра под моим руководством дана и в приветствиях, поступивших от Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных и Центрального Дома народного творчества им. Крупской. <...>

Я так подробно остановился на выступлении т. Калтат потому, что в отношении моего увольнения она сыграла несомненно решающую роль. В аппарате радиовещания она пользуется громадным авторитетом уже по одному тому, что является женой т. Хубова, ответственного работника ЦК партии, в ведении которого находится радиовещание. Товарищи Баласаян и Чаплыгин новые люди на радио, мало знакомые со старыми кадрами творческих работников. Естественно, что в вопросах оценки работы руководителей коллективов они вынуждены прислушиваться к голосу т. Калтат, которая давно работает на радио и хорошо разбирается в его делах. Поэтому в своих выступлениях на производственном совещании по нашему оркестру 16 февраля этого года и т. Чаплыгин и т. Баласаян пользовались в отношении меня той информацией, которую получили от т. Калтат.

П. И. Алексеев

5 Опечатка. Правильно — 1951 год.

6 Опечатка. Правильно — 1951 год.

Выпишу ключевые фразы из «Проекта докладной записки» П.И. Алексеева. «Действительная причина моего увольнения коренится в той атмосфере интриг, подсиживания и протекционизма, которая царит в Главной редакции музыкального вещания».

«Руководство Главной редакции музыкального вещания решило заменить меня другим лицом, наметив в качестве кандидата на мое место т. Смирнова».

В.С. Смирнова на самом деле надо было «спасать». Так уж складывалась его дирижерская карьера, что отовсюду он почему-то был вынужден уходить (или его «уходили»). Сын дирижера — Андрей Викторович пишет, что В.С. Смирнов «в 1930 году вместе с Н. Аносовым выдержал конкурс и поступил дирижером в Симфонический оркестр Всесоюзного Радио» (из аннотации к компакт-дису «Дирижирует В.С. Смирнов»).

Но вскоре он почему-то переходит на работу в симфонический оркестр Центрального Дома Красной Армии (ЦДКА). «С оркестром ЦДКА, — продолжает сын дирижера, — В. Смирнова застала война, и он, в должности руководителя, едет во фронтовые воинские части и госпитали» (там же). Здесь явная натяжка, так как руководителем оркестра ЦДКА был Л.П. Штейнберг, а В.С. Смирнов — вторым дирижером.

«После войны Виктора Смирнова назначают главным дирижером Малого симфонического оркестра Всесоюзного Радиокomiteта» (там же). Но об этом больше ничего не услышим. Тема плавно модулирует в рассуждение о том, как дирижера всегда увлекала любовь к живому голосу. И вот уже В.С. Смирнов с 1946 по 1952 год — ст. преподаватель на кафедре оперной подготовки, дирижер Оперной студии (Московская консерватория. Биографический энциклопедический словарь. М., 2007. С. 505).

В 1945 году умирает Н.П. Осипов. Во главе оркестра становится Д.П. Осипов. Вместе с ним на вечере памяти Н.П. Осипова (22 мая 1946 г. в КЗЧ) дирижирует В. Смирнов. И тут у друзей возникает идея — а что если отобрать у П. И. Алексеева его оркестр, тем более что такой опыт уже был. Сказано — сделано. Но на этот раз П. И. Алексеев не пожелал уйти добровольно, тогда пришлось его уволить.

И, по всей видимости, нетерпение это совершить было столь велико, что сын дирижера написал: «В 1947 г. (?! — Б. Т.) начинается новая творческая жизнь дирижера. Его приглашают главным дирижером оркестра народных инструментов Радио, а затем в 1954 году художественным руководителем и главным дирижером Государственного русского народного оркестра имени Н.П. Осипова» (там же). 1947 год возник, надо полагать, со слов отца. Вот это

уже тенденция — сначала украсть год работы у П. И. Алексеева в Госоркестре, а потом три года в оркестре ВРК.

В.С. Смирнову Госоркестр им. Н.П. Осипова достался, можно сказать, по наследству, после кончины Д.П. Осипова. Осиповско-смирновская эпоха закончилась полным крахом в 1960 году, когда все оркестранты единогласно проголосовали против В.С. Смирнова как руководителя оркестра. Эпоха эта длилась ровно двадцать лет, с 1940 по 1960 год. Не выдержал оркестр дирижера «с высокой культурой, большой эрудицией, хорошим вкусом». Как мне представляется, все эти качества счастливо пригодились ему как профессору Государственного института культуры, где он и завершил свою карьеру.

Дело в том, что В.С. Смирнов был типично вторым (для оперного театра он мог бы быть третьим или четвертым) дирижером, призванным оттенять (компенсировать) «большую энергию и твердую волю», которые были у Петра Ивановича Алексеева. А поскольку указанными качествами он не обладал, то разделял ситуацию человека, оказавшегося в то время, но не на том месте. Сын дирижера (А.В. Смирнов) эпитафией для диска выбрал фразу «Осмысление событий всегда происходит с опозданием». Совершенно согласен с этими словами.

Единственного, кого из этих трех лиц мне искренне жаль, так это Дмитрия Петровича Осипова. Блестящий пианист, окончивший Московскую консерваторию по классу профессора М.С. Неменовой-Лунц, а затем аспирантуру по классу профессора А. Б. Гольденвейзера, он был оставлен в консерватории в качестве ассистента А. Б. Гольденвейзера с 1935 года.

Об его уровне как пианиста говорят следующие строки: «В лице премированных московских пианистов (Я. Флиер — 1-я премия, М. Гринберг — 2-я премия, Я. Зак и Д. Осипов — 3-я премия) воплощены лучшие достижения советской пианистической культуры» (Л.С. Концерты лауреатов 2-го Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Советская музыка, 1935, №5. С. 84).

А. Б. Гольденвейзер совершенно напрасно ждал до 1947 года, когда же, наконец, Д.П. Осипов освободится от своих обязательств перед братом, и вынужден был отступить, когда Д.П. Осипов получил звание заслуженного артиста РСФСР 5 ноября 1947 года как дирижер русского народного оркестра. А жаль: думается, как пианист он достиг бы уровня общественного признания всех трех его соперников по конкурсу.

Д.П. Осипов всю свою недолгую жизнь был вынужден буквально разрываться между карьерой брата и собственной. Всё-таки разница в восемь лет была довольно ощутимой, особенно в детстве и в юности. А в 1942 году он вообще стал работать в оркестре брата, помогая ему буквально во всём (Архив РАМ им. Гнесиных, ф. 493, оп. 10, ед. хр. Д.П. Осипов). Но мы об этом, надеюсь, еще поговорим.

Возвращаюсь к очерку Е.Т. Климова. Тот не устает внушать читателю, что это именно он (разумеется, от имени партии, поскольку он парторг оркестра) лично довел до конца увольнение П. И. Алексеева, и всё это ради блага оркестра.

«Большинство в коллективе с радостью восприняло решение Комитета», — констатирует Е.Т. Климов по поводу увольнения П. И. Алексеева. Но еще большую радость испытывал сам Евгений Тимофеевич. Еще бы, наконец-то он будет сидеть на месте концертмейстера оркестра. Сейчас можно по пальцам на одной руке насчитать людей, которые помнят, что первым концертмейстером оркестра был Вадим, сын П. И. Алексеева, хорошо играющий на домре (в этом смысле он был на своем месте), но так же хорошо и пьющий. С увольнением П. И. Алексеева покинули оркестр и его сын, и его брат Сергей Иванович, и дочь Сергея Ивановича Л.С. Алексеева.

Но вот что любопытно. Е.Т. Климов почему-то везде писал, что концертмейстером оркестра он стал с 1953 года, то есть, через два года. Предоставляю читателю самому решить, в чем тут дело.

К чести П. И. Алексеева он не стал сваливать вину (или часть ее) на оркестр. Он лишь намекнул на то, что некоторые музыканты «давно стремились занять ведущее положение в делах оркестра», но фамилий не назвал.

Подозрительно, что Е.Т. Климов ничего не говорит о присутствии на производственном совещании Баласаняна, Чаплыгина и Калтат, равно как и то, что П. И. Алексеев ничего не говорит о роли партии в его снятии с работы. Это лично меня наводит на вопрос, не нафантазировал ли всё это Е.Т. Климов спустя 30 лет? За народниками это замечалось не единожды.

Ну а как вам представляется общая эволюция руководителей оркестра ВРК? Она, начинаясь с П. И. Алексеева, «проходит» В.С. Смирнова и останавливается на Н.С. Речменском, который вообще не был дирижером.

Существует список, демонстрирующий «чехарду» дирижеров, работающих с оркестром ВРК при В.С. Смирнове. Это: А.В. Гаук, М.Н. Жуков, Г.Н. Рождественский,

А.Б. Поздняков, О.М. Агарков, В.Л. Дегтяренко, С.П. Горчаков, В.Д. Гнутов, С.П. Беликов, А.П. Иванов-Радкевич, А. С. Андрусенко, Д.Е. Александров, А.Е. Онегин, Д. В. Белобородов, Л.П. Пятигорский, Е.А. Акулов, В.П. Дубровский, Н.П. Аносов, Г.А. Столяров и др. (sic). Это, так сказать, основной костяк, сколько дирижеров скрывается за словом и др., неизвестно.

Этот список останавливается на В. И. Федосееве. И, слава Богу! Поэтому лично я всегда хотел бы видеть во главе народного оркестра народника, пусть даже с дипломом симфонического дирижера, но изначально — народника. Исключение всегда возможно, им является В. П. Дубровский.

Последние годы жизни П. И. Алексеева

И вторую драму П.И.Алексеев перенес трудясь. С 1951 по 1958 год он преподает игру на домре в ГМПИ им. Гнесиных на кафедре народных инструментов. Приведу воспоминания Виктора Семёновича Чунина о П. И. Алексееве: «На первом курсе (ГМПИ им. Гнесиных. — Б. Т.) я начал заниматься у Анатолия Яковлевича Александрова <...>, но вскоре А.Я. Александров был приглашен в Ленинград в качестве художественного руководителя оркестра имени В. В. Андреева. Моим педагогом стал известный музыкальный деятель, «андреевец первой волны» Пётр Иванович Алексеев. Это был удивительный человек: всегда аккуратно одетый, в костюме-тройке, с часами на цепочке, очень вежливый в общении, интеллигент с дореволюционными традициями "в крови". Прекрасный собеседник, он много и интересно рассказывал о гастролях с Великорусским оркестром В. В. Андреева в Америке, во Франции. П. И. Алексеев был патриотом трехструнной домры. <...>».



Группа музыкантов Великорусского оркестра. Первый ряд: Труненко Алекс(андр?) Михайлович — домра малая 1-я, Алексеев Петр Иванович — домра малая 1-я. Второй ряд: Алексеев Сергей Иванович — домра к-басовая, Мейер Константин Александрович — балалайка к-бас, Шагалов Александр Гаврилович — домра альтовая 2-я, Пахоруков Георгий Дмитриевич — балалайка секунда, Горлов Василий Евдокимович — балалайка альт

А. Горбачёв: «Почему же при колоссальных заслугах П. И. Алексеева его имя так и не увековечено в нашей истории?»

В. Чунин: «Не могу понять. Один из основателей Государственного оркестра, энтузиаст и видный музыкальный деятель, он, видимо, не стремился к славе, а просто добросовестно и аккуратно делал свое благородное дело. Для того времени это было, наверно, нормальным явлением. Удовлетворение сделанным, присвоение почетного звания «Заслуженный артист» и приятные воспоминания о пережитом — всё это считалось достаточным для человека "не пробивного", не проявляющего собственной инициативы для приобретения дополнительных регалий и саморекламы» (Народник,

2003, №3. С. 28,29).

Кроме педагогики П. И. Алексеев продолжает руководить самодеятельными народными оркестрами, сначала в ДК химиков (в Филях), а затем одновременно оркестрами Московского высшего технического училища (МВТУ) им. Н.Э. Баумана и Московского Энергетического института (МЭИ). Оркестр МВТУ овладел сложным репертуаром, выступал на многих смотрах и был удостоен звания лауреата Московского фестиваля молодежи. Оркестр МЭИ также добился заметных творческих успехов.

20 декабря 1958 года отмечалось 50-летие творческой деятельности П. И. Алексеева. В газете «Вечерняя Москва» было помещено следующее объявление:

Чествование юбиляра

Сегодня отмечается пятидесятилетие музыкально-исполнительской и педагогической деятельности заслуженного артиста РСФСР П.И. Алексеева. Имя этого крупного музыканта неразрывно связано с развитием художественной самодеятельности в нашей стране.

Московский дом Народного творчества устраивает сегодня в концертном зале Музыкально-педагогического института им. Гнесиных вечер чествования юбиляра (Вечерняя Москва, № 298 (10661) от 20 декабря 1958 г.).

Из многочисленных поздравлений хочется отметить поздравление, подписанное художественным руководителем ГМПИ имени Гнесиных Е.Ф. Гнесиной и от МВТУ им. Баумана (в газете «Бауманец» №48 от 20 декабря 1958 г.). В первом из них говорилось:

«Заслуженному артисту РСФСР Петру Ивановичу Алексееву

Глубокоуважаемый Петр Иванович!

Коллектив Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных поздравляет Вас, продолжателя дела В. В. Андреева, неутомимого пропагандиста русских народных инструментов и русского музыкального творчества с 50-летием Вашей плодотворной исполнительской, педагогической и общественно-музыкальной деятельности и желает Вам еще многих лет жизни и новых творческих успехов на благо нашей Великой Социалистической Родины, на благо нашего Великого Народа.

Художественный руководитель института,
заслуженный деятель искусств, профессор Е. Гнесина.

Директор Ю. Муромцев.

Зав. кафедрой народных инструментов А. Илюхин».

(ф. 2767, Илюхин А.С. Оп. 1, ед. хр. 671, л. 8)

В программе вечера, состоявшегося в концертном зале ГМПИ им. Гнесиных, среди прочего были: В. Калинников. Первая симфония (I часть); Н. Будашкин. Концерт для домры (солист В. Шманёв); русские народные песни (солист — заслуженный артист РСФСР А. Орфёнов), В. Андреев. Торжественный полонез.

Так, в конце 50-летнего творческого пути П. И. Алексееву довелось-таки продирижировать своим родным Госоркестром, «очищенным» от авторства Н.П. Осипова. Символично была подобрана программа концерта — высокая русская классика (что бы ни говорили по этому поводу критики), современный русский композитор, народная песня и вечно живой В. В. Андреев.

Этим концертом П. И. Алексеев подвел итог своего полувекового служения русским народным инструментам. Дальше помешала болезнь. П.И. Алексеев скончался 29 апреля 1960 года. Похоронен 4 мая на Введенском кладбище в Москве.

Надгробное слово Сергея Большого от музыкантов-народников старшего поколения на гражданской панихиде при похоронах Петра Ивановича Алексеева.

«Сегодня мы прощаемся и провожаем в последний путь доброго Петра Ивановича Алексеева, заслуженного артиста Республики, талантливого музыканта, дирижера и педагога по русским народным инструментам.

Имя Алексеева Петра Ивановича принадлежит к тем славным именам одаренных русских самородков, которые, не имея специальной подготовки, достигали благодаря природным способностям и любви к своему делу больших вершин в искусстве. Если основная

заслуга Василия Васильевича Андреева заключается в создании первого в России оркестра русских национальных инструментов, то заслуга его ученика и последователя Петра Ивановича Алексеева заключается в продолжении замечательного дела Андреева у нас в Москве. Помимо создания нескольких профессиональных коллективов союзного значения, Петр Иванович отдал много сил и трудов делу развития музыкальной самодеятельности, вырастив много замечательных исполнителей на народных инструментах из среды клубной молодежи.

Нашему поколению, знавшему Петра Ивановича свыше 40 лет, приходится особенно тяжело переживать его смерть. Но есть то, что побеждает смерть, — это вечный круговорот жизни, постоянная замена уходящих подрастающей молодежью. Наши советские музыкально-одаренные дети и юноши будут еще больше совершенствовать искусство, которому учил их Петр Иванович, и они с честью передадут свои знания и исполнительское мастерство последующим поколениям. В этом и заключается бессмертие человека.

Прощай, дорогой Петр Иванович! Память о тебе будет жить всегда в наших сердцах, у всех тех, кто тебя знал и учился у тебя. Спасибо тебе, Петр Иванович, за всё то доброе, хорошее, что ты сделал для развития народного инструментального искусства в нашей стране.
Сергей Большой».

Как забывали П. И. Алексеева

Первым шагом в эту сторону следует считать знакомый нам приказ высшего начальства не объявлять при исполнении на радио имени дирижера. Это был достаточно распространенный при советской власти прием, если по каким-то причинам записи не стирались(7).

Дальше дело пошло по иному пути. Было решено, что об этом, довоенном оркестре (Государственном народном оркестре Союза ССР) и о том, что им руководил П. И. Алексеев, следует вообще забыть, и вести речь только о Государственном русском народном оркестре под руководством Н.П. Осипова. Начну с анализа буклета о Госоркестре им. Н.П. Осипова за 1951 год, в котором читаем следующее: «<...> В 1936 году в Москве, в системе государственных музыкальных коллективов, был организован оркестр народных инструментов, продолжавший творческие традиции В. В. Андреева.

Отечественная война, в связи с призывом в армию ряда музыкантов, прервала временно деятельность этого оркестра. Но уже в сентябре 1942 года правительством был решен вопрос об отзыве из армии музыкантов и о восстановлении оркестра.

Организация и художественное руководство восстанавливаемым Государственным русским народным оркестром было поручено популярному виртуозу-балалаечнику Н.П. Осипову — ученику В.В. Андреева».

Авторы буклета (они не указаны) согласны «вычесть» год работы Н.П. Осипова в Госоркестре в период с 1940 по 1941 год, лишь бы не иметь ничего общего с довоенным оркестром. Естественно, фамилии Алексеева так же, как и Трояновского, в буклете вообще не упоминается, а портретная галерея выглядит так: сначала идет В. В. Андреев, затем Н.П. Осипов, Д.П. Осипов и Н.П. Будашкин.

Итак, оркестр «приватизирован» братьями Осиповыми, Андреев с Будашкиным здесь явно выполняют роль «буфера».

Следующим привожу документ, посланный из Управления музыкального радиовещания от 14 мая 1954 года.

«Уважаемый товарищ Зарайский!

12.5. в 12 ч. 20 мин. по радио передавался музыкальный очерк «Русская балалайка» <...>. В передаче совершенно правильно сказано, что организатором Государственного народного оркестра, который работает сейчас в Москве, — явился Н.П. Осипов. Этот оркестр вырос из коллектива, который был на радио в годы войны под управлением Н. Осипова. Всё это — факт. Н. Осипов давно умер, брат его тяжело болен и не работает уже в этом оркестре <...>.

Начальник отдела русской народной песни: И. Хубова».

Мне кажется, яснее выразиться невозможно. Добавлю лишь, что И. Хубова — это знакомая уже нам И. Калтат, оформившая свои отношения с Г. Хубовым(8).

Теперь о том, как эта концепция отозвалась в прессе. В статье А. Бегичевой «Русский народный оркестр» (Известия, 4 апреля 1948 г., №80) читаем: «<...> После Великой Октябрьской революции, будучи уже больным, Андреев поехал обслуживать красноармейские части». На этом «историческая» часть заканчивается и сразу после этого следует: «Мечта Андреева об организации большого оркестра народных инструментов осуществилась только при советской власти. Осуществление этой мечты — Государственный Русский Народный Оркестр, носящий ныне имя ученика В.В. Андреева — Н.П. Осипова».

Приведу еще один из многочисленных документов. Это статья Е. Грошевой «Оркестр народных инструментов» (Известия, 1946, 1 марта, №52). Она сразу начинается с утверждения, что «Государственный русский народный оркестр был создан в конце 1942 года». Это чтобы не было лишних вопросов. Оказывается, «оркестры русских народных инструментов существовали и в прошлом. Так, В. В. Андреев основал в Петербурге русский народный оркестр, просуществовавший более 50 лет и завоевавший мировую известность. До войны был и в Москве большой коллектив русских народных инструментов. Однако деятельность этих оркестров не нашла широкой поддержки, репертуар их составляли либо примитивные обработки популярных песен, либо переложения симфонической литературы и салонных пьес. Всё это ограничивало возможности развития русского народно-инструментального искусства».

Однако «наверху» наблюдалось и противотечение. Я уже просил читателей запомнить дату 27 апреля 1953 года. Именно с этого дня, дня запроса Дирекции Государственного русского народного оркестра П.И. Алексееву о правильном освещении истории коллектива, следует считать поворот от лжи к правде. При этом совершенно понятно, что к этому запросу Д.П. Осипов отношения не имел, а фамилию директора оркестра на тот момент мне узнать пока не удалось. Но сам факт того, что запрос появился в следующем месяце после смерти И.В. Сталина, говорит о многом.

Теперь о том, что необходимо сделать по увековечению памяти о П.И. Алексееве, и начинать надо с Госоркестра им. Н.П. Осипова. Во-первых, надо убрать подпись под портретом П.И. Алексеева в репетиционном зале, где он назван создателем 1-го Великорусского ансамбля, и заменить ее на «создатель Государственного народного оркестра Союза ССР». Во-вторых, написать годы работы 1919—1940 (а не по 1939 г.), добавив, что в 1939 году заместитель художественного руководителя. В-третьих, под фотографией Н.С. Голованова написать «художественный руководитель в 1939 году», убрав слова «главный дирижер» и один год работы (1940г.).

Я знаю, что нет на свете такой силы, которая бы заставила Дирекцию оркестра всё это выполнить, но написать об этом я обязан, и пусть все любуются на то, как оркестр относится к человеку, создавшему его.

Далее. Почему-то П. И. Алексеев не вошел в книгу Б.М. Егорова о факультете народных инструментов РАМ им. Гнесиных. Конечно, здесь можно развивать положение о том, что «нельзя объять необъятное», но вот почему-то М. Вахутинский, ведущий по совместительству факультативный курс «Изучение редких русских народных инструментов» вошел в книгу, а П. И. Алексеев, работавший в штате семь лет, не вошел. И ведь выпускники у него были не слабые. «Прочесав» книгу, я обнаружил семь человек, это: Чунин В.С., Колчева М.С., Шитенков И.И., Аншелес Л.А., Никулин В.А., Носков Ю.В., Исакова А. Г.

Вот так оно и получается, что здесь отщипнули, там умолчали, а в результате на конференции, посвященной очередной годовщине со дня рождения В. В. Андреева, только пять человек подняли руки, показав тем самым, что они знают, кем был П. И. Алексеев, а ведь дело происходило в одном из московских вузов.

В нашей истории есть поразительные слова о «последних» аргументах в проблеме памяти. Б.С. Трояновский — А.С. Чагадаеву: «Итак, по поводу Анны Семеновны, племянницы В. В. Андреева: она очень плакала по телефону, говорила, что очень нуждается (*особенно в сахаре*) <...>. Скажи своим ребятам в оркестре (им. Н.П. Осипова, дело происходило в 1948 г.

— Б. Т.), чтобы собрали куска по три сахару с рыла для племянницы Андреева. Ведь литерный паек мы *благодаря Андрееву* сейчас получаем. Так вот это надо *помнить, понимать*» (курсив всюду Б. С. Трояновского, цит. по кн.: Юноки-Оиэ К., Афанасьев А.В. Жизнь и творчество Б.С. Трояновского. М., 2002. С. 51).

Пётр Иванович! Благодаря Вам у нас многое возникло и сохранилось. Простите нас за беспамятство относительно лично Вас и Вашего оркестра. Мы уже многое умеем делать, но вот помнить и понимать — это как раз то, чего нам давно уже катастрофически не хватает.

7 Мое поколение помнит, например, пластинки с записью симфоний Моцарта без указания дирижера (Р. Баршая) или некоторых записей К. Кондрашина.

8 Хубов Г.Н. — в 1941 — 1945 годах главный редактор музыкального вещания Всесоюзного радио, в 1946—1952 годах консультант по вопросам художественного вещания в аппарате ЦК КПСС, в 1951-1957 — главный редактор журнала «Советская музыка».

Б. Тарасов

(Народник, 2013, №2. С.20-28, №3. С. 13-23)