

## ЗАМЕТКИ ОБ АНДРЕЕВЕ

В предыдущем выпуске журнала (см. «Народник» № 2 за 2004 год) была впервые опубликована автобиография («Жизнеописание») Н. П. Фомина, композитора, дирижера, педагога, музыкального деятеля, без которого невозможно рассматривать процессы, приведшие к созданию Великорусского оркестра и его репертуара.

Комментируя текст Н. П. Фомина (9, с. 17—20), мне пришлось вернуться к полемике 1927 года на тему о музыкальной неграмотности В. В. Андреева. Известный впоследствии музыковед, а тогда молодой преподаватель Ленинградской консерватории С. Л. Гинзбург выступил с анализом состояния дел в музыкальной самодеятельности города.

На оценку деятельности Андреева С. Л. Гинзбургом повлияло то обстоятельство, что он узнал о музыкальной неграмотности руководителя Великорусского оркестра. «Андреевцы» (Н. Привалов и В. Киприянов) пытались отрицать этот факт, но С. Гинзбург остался при своем мнении. Даже по отношению к бесспорным, казалось бы, достижениям Андреева-дирижера он выразился так: «Нисколько не оспаривая индивидуального дарования В. В. Андреева, я продолжаю утверждать, что метод его работы с оркестром, как типовой метод, вреден и антихудожествен» (2, с. 9). Как видим, оценка была дана методу, а не результатам.

Напомню, что метод заключался в том, что Андреев, не владея нотной грамотой (мне выпала «участь» доказать это в предыдущей статье), прежде чем самому становиться за пульт, был вынужден предоставлять разучивание текста другим дирижерам.

В мою задачу не входит анализ всего выступления С. Гинзбурга; скажу только, что в одном отношении он явно «перебрал» и даже сам не заметил этого. Андреевский метод работы с оркестром («на слух», «по памяти») не только не может стать типовым, но и, надо думать, был и остается совершенно уникальным в истории музыки вообще.

А вот к позиции «андреевцев» стоит присмотреться. Они в растерянности и от растерянности лгут. А по существу они вовсе не спорят с Гинзбургом; более того, в главном они с ним согласны: незнание нот для музыканта совершенно ужасная вещь, «компромат», как сказали бы сегодня. Защитить Андреева они не смогли — «ложь во спасение» не защита.

Насколько положение изменилось к сегодняшнему дню — трудно сказать. Это покажет реакция на мои выводы. Если я окажусь в роли гонца с плохой вестью, то на дворе 1927 год, если отношение будет иное, то это будет означать, что народники готовы воспринимать правду об Андрееве и уже не комплексуют по этому поводу.

Простой здравый смысл и жизненные наблюдения должны были подсказать Н. Привалову и В. Киприянову, что в музыке не существует качественной зависимости между талантом и грамотностью: талант способен проявляться вне грамоты, а грамотность (что бывает неизмеримо чаще) не гарантирует талантливость. Для того, чтобы лучше убедиться в этом, я предлагаю читателю покинуть Ленинград 1927 года и отправиться в путешествие по миру.

### **В какой «компании» оказался В. В. Андреев?**

Один из крупнейших дирижеров (как и вообще музыкантов) XX века Эрнест Ансерме, посетив в 1919 году в Лондоне один из концертов, написал: «Его оркестр поражает богатством изобретения, силой акцентов и дерзостью новизны и оригинальности <...> Я хотел бы провозгласить имя этого гениального артиста: что касается меня, то я никогда не забуду его. Его зовут Сидней Бише» (цит. по: 4, 306). Сидней Бише (1891—1959), в другой транскрипции Сидней Бекет, — выдающийся джазовый кларнетист и саксофонист, о котором известно, что «нот он не знал до конца своих дней и играл только по слуху» (4, с. 313).

Гитарист, цыган Жан-Батист Ренан (в нашей транскрипции Рейнхардт), по прозвищу Джанго, родившийся в Бельгии и живший во Франции (1910—1953), основавший вместе со скрипачом (и тоже цыганом) Стефаном Грапелли Квинтет французского Хот-клуба, был: «и непревзойденным виртуозом, и бесподобным аккомпаниатором, и изумительным импровизатором». Он был и «замечательным композитором, но не в классическом смысле слова (он не знал нотной грамоты), а как творец очаровательных мелодий (и даже аранжировок), которые диктовал, играя их на гитаре» (6, с. 114).

Далее Ю. Панасье, которого я цитирую, продолжает: «Самым поразительным музыкантом (в сфере джаза — Б. Т.) начала 30-х годов был, безусловно, пианист Арт Тейтум (1909— 1956). Будучи почти слепым, он никогда не знал нот» (6, с. 69). Эррола Гарнера (1921—1977) он называет «последним (написано в 1959 году — Б. Т.) из выдающихся пианистов и замечательнейшим новатором последних лет», добавляя, что Гарнер не знал нотной грамоты (6, с. 121).

Речь идет не только об одиночках: «Джазовую музыку невозможно анализировать или изучать по нотам. Кстати, долгое время оркестры играли вообще без нот, а большинство музыкантов не умело их читать» (6, с. 29).

Свою книгу Ю. Панасье назвал «История подлинного джаза», пояснив, что к этому явлению он относит только музыку негров США, имеющую фольклорные истоки, и которую лишь немногие белые смогли освоить практически. Подлинный джаз противопоставляется им «коммерческому» джазу, который основывается целиком на письменной традиции музицирования.

Сказанное вовсе не означает, что все джазовые музыканты неграмотны. Моей целью было показать, что не обязательно знать ноты, чтобы достигнуть значительных высот в музыке, хотя, конечно, не во всех ее областях.

Сюда же можно отнести и выдающихся исполнителей-гитаристов в стиле фламенко (Пако де Лусия в Испании не единственный), исполнителей индийской раги (у нас более известен Рави Шанкар), венгерских, румынских, молдавских скрипачей с их изумительным мастерством владения инструментом. Наверное, трудно назвать страну, в которой не наблюдалось бы подобных явлений.

Если верна точка зрения на фольклор как творчество отдельных лиц с последующей «шлифовкой» путем устной передачи от поколения к поколению, то уместно предположить, что именно музыканты такого типа, о которых шла речь, способны были создавать «заготовки» для искусства, именуемого народным. Могу заверить читателя, что за пределами России отношение к таким музыкантам соответствует их таланту и вкладу в музыкальное искусство.

### **В. В. Андреев — композитор и аранжировщик**

У меня нет оснований пересматривать оценку Андреева-композитора, сложившуюся в литературе<sup>1</sup>, есть только несколько непринципиальных замечаний. Например, пишется о том, что «вальсы Андреева созданы под заметным влиянием вальсов И. Штрауса» (7, с. 12). Мне представляется, что эта фраза возникла под влиянием высказывания А. Тосканини об Андрееве, как о русском Штраусе. Сходство больше внешнее: сочинения преимущественно в танцевальных жанрах, руководство и дирижирование собственным оркестром, внешний облик - лихо закрученные усы и т. п. Если речь идет все-таки о музыке, то где конкретные примеры?

Далее читаем, что минусом в музыке Андреева являются «некоторая поверхностность и недостаточная самостоятельность» и «упрощенный гармонический язык». В том жанровом «слое», в котором работал Андреев, я не могу представить, даже с трудом, глубину, полную самостоятельность и сложный гармонический язык. Возможно, тут проявлен соблазн «оправдать» тот факт, что Андреев - композитор-самоучка, не учившийся в консерватории, но ведь консерваторию благополучно миновали едва ли не все русские классики. Наиболее адекватная и корректная оценка творчества Андреева, по моему мнению, дана М. И. Имханицким.

Почти все произведения Андреева сочинялись с балалайкой в руках. А. Лачинов и Н. Бекназаров пишут о том, что они «полностью укладываются в аппликатуру балалайки» (5, с. 11). Совершенно верное наблюдение - так и должно быть. Специфика балалаечного изложения ощутимо ограничивает сочинение мелодической линии, но Андреев выходит из этого очень умело, эти ограничения не ощущаются.

Считается, что оркестровые сочинения гармонизованы и оркестрованы соратниками. Второе понятно, а вот первое требует уточнения. Допускаю, что речь может идти только о голосоведении и вообще фактурном изложении гармонии, что же касается выбора аккордики, то есть, собственно гармонизации, то это, несомненно, принадлежало автору, который вполне

мог обозначить гармонию если не на балалайке (эскизно), то на других инструментах, вплоть до фортепиано, на котором мог даже импровизировать.

Аранжировками В. В. Андреев занимался в эпоху балалаечного ансамбля, до вступления в свои обязанности Н. П. Фомина. Эти аранжировки были «устные», то есть, Андреев точно так же, как и Джанго Рейнхардт на гитаре, сочинял партии на балалайке, а музыканты усваивали их «на слух» и «с рук». Вот еще одна параллель: «Многие оркестровки Эллингтона, поражающие нас своей продуманностью и изысканностью, никогда не были написаны. Все это устные аранжировки. <...> Устную аранжировку практиковали все большие (джазовые - Б. Т.) оркестры» (6, с. 64).

#### **Андреев — инструменталист-полиглот**

«Ни одно из искусств, — вспоминает Андреев, — так не действовало на меня, как музыка! Уже 14 лет от роду я играл самоучкой на 12 инструментах, не зная ни одной ноты» (1, с. 76).

Продолжаю проводить параллели: «Как многие джазмены, Сидней Бише (Бекет) был самоучкой, <...> он осваивал новые инструменты так же быстро, как полиглот осваивает новые языки: все они были для него вариантами уже известного музыкально-пространственного кода» (4, с. 313).

Природа таланта едина: «Маленький Александр Скрябин <...> уже в детстве играл на многих инструментах <...> Его слухо-пространственные представления были гибкими и точными: он мог ассоциировать исполняемые музыкальные интервалы с разными пространственными условиями - и клавиатура рояля и скрипичный гриф были для него одинаково удобны, что говорит о легкости возникновения слухо-пространственных эквивалентов. Эта легкость является необходимым условием виртуозной одаренности» (4, с. 312).

Безусловно, для последующей жизнедеятельности талант не станет «растекаться» по многим руслам: С. Бише выберет кларнет и саксофон (сопрано), А. Скрябин - рояль, В. Андреев — сначала скрипку, а затем балалайку («Я, — говорил он, — вместо скрипача стал балалаечником»). Все трое в разной степени проявятся как композиторы, а Андреев преуспеет еще и на дирижерском поприще.

#### **О пользе перечитывания классиков**

На выборе Андреевым балалайки как «представляющего» его инструмента я бы несколько задержался. К традиционной мотивации, идущей от самого Андреева (необходимость развития национального инструмента), я добавил бы и другую, которая обещала перспективу быть первым на этом пути, в отличие, например, от выбора скрипки.

Момент «встречи» Андреева с балалайкой описан им самим очень выразительно и звучит как рассказ о врезавшемся в память на всю жизнь событии. В связи с этим эпизодом мне придется сделать небольшое лирико-полюемическое отступление.

В 2002 году М. И. Имханицкий написал: «Нередко у изучающих историю исполнительства возникают недоуменные вопросы следующего типа: как могло случиться, что сам Андреев, живя в деревне, услышал балалайку только в 1883 году?» (3, с. 122). Это Михаил Иосифович процитировал мой вопрос из статьи, вышедшей чуть ранее его книги (10, с. 77)<sup>2</sup>.

Из контекста статьи должно быть ясно, что вопрос мой не недоуменный, а риторический. Если это почему-либо не было понято, то подтверждаю сию минуту, что и тогда, и сейчас полностью доверяю источнику, откуда взяты эти сведения, то есть воспоминаниям Андреева. На этом вопрос исчерпан, и дальше мне необходимо оценить полемику М. И. Имханицкого с самим В. В. Андреевым.

«Конечно, — продолжает Имханицкий, — по отношению к балалайке, очень распространенной в Тверской губернии, это выглядит неправдоподобно, тем более, что согласно тем же воспоминаниям, уже к 14 годам Андреев играл „самоучкой на 12 инструментах“. Но нужно помнить (кому? Андрееву?! — Б. Т.): слушать инструмент и услышать его — вещи различные (вспомним знаменитую мысль Б. В. Асафьева: «Музыку слушают многие, а слышат немногие (всё так, но причем здесь Андреев? — Б. Т.), в

особенности инструментальную... Вот где и начинается оценка интонации, пусть еще интуитивная, почти неосознанная»).

У меня только одна версия по этому поводу, и то фантастическая: видимо, автор забыл андреевский текст, помещенный в книгу, к которой писал предисловие. Напоминаю: «В такой именно вечер я вдруг услышал неведомые для меня звуки. Я различил ясно, что играли на струнном инструменте. <...> Я почувствовал, что и собственные мои ноги стремятся проделать то же самое (выделять фигуры в такт с музыкой — Б. Т.) и что одна нога давно уже пристукивает в такт песни, исполняемой на неведомом инструменте. <...> Передо мной на ступенях крыльца сидел мой работник, крестьянин, и играл на... балалайке! Я видел уже раньше этот инструмент в маленьких лавках на окнах, но никогда еще не слышал игру на нем» (1, с. 74, 75, курсив всюду мой — Б. Т.).

Почему же уважаемый М. И. Имханицкий не может поверить Василию Васильевичу, что тот услышал балалайку 22 лет от роду?

Историк должен (обязан) почувствовать поворотный момент. Весь эпизод (я его, естественно, сократил) описан крайне эмоционально; ощущается, что это было незабываемое для рассказчика событие, более того, ключевое в его жизни<sup>3</sup>, ведь именно после этого вечера «как калёным железом (чувствуете слог?! — Б. Т.) выжглась в мозгу мысль: играть самому и довести игру на балалайке до совершенства» (там же). Искать в этой исповеди Андреева некое «двойное дно» или лукавство мне представляется этически невозможным.

### **В. В. Андреев и М. М. Фокин**

Судьба свела этих выдающихся деятелей русской культуры, можно сказать, по незначительному поводу. Андреев был старше на 19 лет, руководил уже Великоорусским оркестром, а Фокин как довольно подвинутый любитель некоторое время играл в его оркестре. Об этом периоде Фокин вспоминает в своей книге «Против течения», соответствующие отрывки из которой перепечатаны в юбилейном андреевском сборнике (1, с. 229, 230).

Свои музыкальные занятия будущий балетмейстер оценивает так: «Мое дилетантское музицирование, конечно, принесло пользу мне в будущем. Хотя в музыку я прошел каким-то окольным путем, через мандолину, мандолу, балалайку, домру, но полюбил музыку так, что не только играть и слушать, но даже «рассматривать музыку», держать в руках ноты, партитуры стало для меня радостью. <...> Потом, сочиняя свои балеты и танцы, я всегда в своем воображении не только слышал музыку, но и видел ее на бумаге, что помогало мне и ориентироваться в ней, и запоминать ее» (13, с. 74).

Об этом юноше, увлекавшемся игрой на струнных народных инструментах, позднее напишут: «Благодаря реформе Фокина хореографический театр вырвался из замкнутой цитадели традиций, превратился в равноправное с другими искусство, привлек внимание крупнейших композиторов и художников, приобрел мировое признание» (13, с. 5).

К настоящему времени наследие Фокина изучено довольно основательно, выявлены истоки его творчества. Одной из опор реформы было то, что «Фокин предпочитал такой балет, в котором не было деления лексики на танец и пантомиму, в котором танец представал столь эмоционально выразительным, что надобность в поясняющей пантомиме отпадала. Тот сплав танца и пантомимы, к которому всю жизнь стремился Фокин, давал возможность создавать спектакль, понятный и доступный любому чуткому к искусству человеку» (13, с. 16).

В опере пантомиме и танцу в определенной степени соответствуют речитатив и ария — первое повествует, «ведет» сюжет, второе приостанавливает действие, будучи направлено на передачу состояния.

Открытие не приходит из пустоты, из ничего. Должен быть импульс, толчок извне — назовите это как угодно. Новатор как бы дожидается такого момента, будучи уже готовым осознать его. Мы видели это на примере «встречи» Андреева с балалайкой. Выскажу предположение, что таким же моментом для Фокина стала встреча с Андреевым, но не музыкантом, а... танцором.

Вот фрагмент из его книги: «Андреев был очень одаренный человек. Помимо виртуозной игры на балалайке и талантливо го дирижирования нашим оркестром, он

удивительно рассказывал анекдоты и танцевал русскую. Это самое талантливое исполнение русской пляски, которое мне довелось увидеть. Он изображал пляшущего русского мужика. Не будучи виртуозом танца, он дал такой характер в движениях, такое упоение плясом, какого в балете мне не приходилось встречать, и все это с передачей едва держащегося на ногах парня, с тонко подмеченными жестами и мимикой» (13, с. 73).

При чтении этих строк мы непременно должны иметь в виду, что высказано это гениальным балетмейстером за несколько лет до кончины, то есть образ Андреева-танцора прошел через всю его жизнь. Теперь представьте, сколько танцоров Фокин перевидал на своем веку как в России, так и за рубежом, и тогда по-другому зазвучат его фразы — «самое талантливое», «какого в балете мне не приходилось встречать». Но главное то, что танец Андреева как раз и содержал в себе тот синтез пантомимы и собственно танца, которого добивался Фокин в своих балетах. Таким образом, можно говорить о том, что талант Андреева послужил не только русским народным инструментам, но и балетному искусству, ибо «в XX веке нет хореографа, который прямо или опосредованно не испытал бы влияния Фокина» (13, с. 23).

### **В. В. Андреев — дирижер**

Если по отношению к основному делу жизни Андреева — созданию Великоорусского оркестра, в оценке его музыки или публицистической деятельности время от времени возникали дискуссии, то как исполнитель-инструменталист и дирижер он был вне подозрений. Выдающийся виртуоз плюс талантливый (гениальный) композитор образуют очень перспективную основу для успешной дирижерской карьеры — вспомним Мендельсона, Листа, Балакирева, А. Рубинштейна, Бернштейна, Рахманинова и т. д.

Для Андреева совмещение во всех трех ипостасях было естественным, хотя с какого-то времени пришлось отказаться от сольных выступлений на балалайке. Говоря об Андреев-дирижере, мне хотелось бы напомнить о том, что этот вид деятельности выделяется своей многогранностью, и в этом смысле является самой сложной профессией в музыке, особенно, если дирижер выполняет функции руководителя оркестра, а не гастролера. Проще говоря, для дирижирования недостаточно быть только музыкантом, и именно этот аспект (дирижирование минус музыкальная его составляющая) будет интересовать меня в дальнейшем.

Ранее (9, с. 19) мне довелось уже говорить о том, что Андреев всегда дирижировал наизусть — и на репетициях, и на концертах. Артуро Тосканини тоже, но по причине плохого зрения. Разница в том, что Андреев, в отличие от великого итальянца с его вынужденной «фотографической» памятью, запоминал музыку только на слух, без помощи нот, что, конечно, ставит его в исключительное положение среди дирижеров.

Руководитель оркестра работает в условиях, в которых «лишних» качеств не бывает. Чего стоит так называемая работа с людьми, причем не только на репетиции, но и вне ее. Здесь масса сложностей, взять хотя бы такой момент — если дирижер остроту, пришедшую из оркестра, не умеет, как говорил Б. Хайкин, возвращать «в горячем виде», то это может сказаться на музыкальных результатах его исполнения.

Каким был В. В. Андреев? Какими не только музыкантскими, но и личностными «запасами» обеспечивалось его дирижирование, заслуживая высокую оценку таких гигантов, как А. Никиш и К. Мук? Начну с материала, казалось бы, постороннего, но разъяснения по этому поводу потом. Прошу прощения за обширную цитату, но, во-первых, она «из первых рук» (пишет современник Андреева), во-вторых, сегодня монография Ф. Соколова, откуда она взята, уже стала библиографической редкостью.

Итак: «Есть люди, которых природа одарила замечательными способностями. Таким счастливец-баловнем несомненно является некто г. Андреев, молодой человек прекрасной наружности, сделавшийся в последнее время баловнем всего жуирующего и вместе с тем интеллигентного Петербурга.

Кроме того, что г. Андреев принадлежит по происхождению к лучшему обществу, природа одарила его недюжинными способностями: он, изволите видеть, играет на дюжине различных инструментов, танцует не хуже г. Стуколкина, читает точно профессиональный чтец, „подражает“, точно артист г. Гитри.

Он играет на балалайке, например, так, что вам так и хочется пуститься „вприсядку“; на гармонике исполняет мастерски труднейшие попури; импровизирует на рояле, точно знаменитый пианист.

Петербургское веселящееся общество носит на руках этого баловня природы, а барышни буквально тают при виде элегантного молодого человека с „интересным“ бледно-матовым лицом и с усами как у разъяренного кабана. Г. Андреев участвует в концертах, в „вечерах“ как любитель-дилетант, не нуждаясь в каком бы то ни было вознаграждении.

На этих днях он произвел фурор на одном из последних великосветских раутов.

Словом, в данное время он герой дня, лев великосветского сезона. Его буквально рвут» («Петербургский листок», 1887, № 6, цит. по: 8, с. 30, 31).

Этот текст интересен тем, что имеющиеся отзывы об Андрееве других лиц по сути с ним не расходятся, разве что с возрастом Андреев (здесь ему 26 лет), как и полагается, стал серьезнее.

#### **Какие выводы можно сделать из этого описания?**

1) Андреев артистичен, он артист не только на сцене, но и в жизни — это для него органическое состояние; 2) у него цепкий взгляд и острая наблюдательность — искусство подражания строится на этом; 3) он обладает редким свойством находиться в центре внимания, что означает способность быть интересным и уметь постоянно поддерживать этот интерес; 4) Андреев обладает выдающимся коммуникативным талантом очаровывать всех — от барышень до интеллектуалов столичного города.

Из всех известных мне воспоминаний об Андрееве-дирижере наиболее ценными считаю наблюдения В. Е. Авксентьева (1885—1973) за репетиционным процессом в Великолукском оркестре. Из них следует, что Андреев, если можно так выразиться, работал с людьми, а не с инструментами. Во всем разумная мера и гармония. Строгая дисциплина, при которой «артисты оркестра чувствовали себя непринужденно» (1, с. 252). «Остановки всегда оправданы, строго мотивированы» (там же). Андреев вовремя острил (что умел делать), давая краткий отдых музыкантам, после которого появлялись новые «запасы» воодушевления. «Ювелирная» работа была далека от «копания в мелочах». «Если к этому добавить изящество и выразительность его жестов и захватывающий темперамент, то станет вполне понятным огромное впечатление, какое производили на публику его концерты» (там же).

Технические стороны дирижирования (мануальную технику) Андреев, естественно, осваивал самостоятельно. Можно предположить, что какие-то элементы Андреев, обладая талантом пародиста, мог удачно копировать, но вряд ли он этим захотел бы воспользоваться.

«Если человек виртуозно одарен, то тембр звука, характер его взятия, его артикуляция самопроизвольно рождают у музыканта именно те движения, которые нужны, чтобы получить именно этот звук» (4, с. 317). Это относится и к дирижерам: «Виртуозная одаренность, в том числе и дирижерская, это следствие моторно-пластической насыщенности музыкального восприятия» (4, с. 316). Моторно-пластическая насыщенность музыкального восприятия это и есть способность «переводить» музыку в жест, вырабатывать движения, адекватные музыке. Э. Ансерме, на которого я ссылался ранее, пишет: «Условие нашей профессии — совершенная свобода владения жестами, совершенная независимость движения рук и врожденный дар выразительности жеста» (цит. по: 4, с. 316. Курсив мой — Б. Т.).

Этого дара, как мы знаем из предыдущего раздела, Андрееву было не занимать, и теперь перед нами более четко вырисовываются слагаемые успеха Андреева-дирижера:

1) он виртуоз-инструменталист, 2) талантливый композитор, 3) мастер владения людскими «ресурсами», умеющий притягивать к себе и к своим действиям внимание, 4) обладатель выдающегося пластического дарования.

Последнее качество, не будучи «чисто» музыкальным, тем не менее чрезвычайно важно. Э. Ансерме описывает по этому случаю такую историю: «Был у меня друг, который обладал всем, что требуется дирижеру, но не мог поднять вверх руку, не наклонив тотчас же грудь, в связи с чем оркестранты никогда не знали, которому из этих двух движений надо следовать. Этот недостаток владения моторикой сразу же поставил под удар его карьеру» (4, с. 316. Курсив мой — Б. Т.).

Мне было важно связать общим стержнем последние два раздела статьи — то, чем восхищался в Андрееве М. М. Фокин, должно было проявиться в Андрееве-дирижере. Сегодня это можно высказывать лишь на правах гипотезы. Утверждать это может лишь свидетель, и такой свидетель нашелся. Это П. А. Оболенский (1889—1964): «Петербургское общество считало Василия Васильевича образцом мужской элегантности. Шаляпин часто говорил о том, что носить костюм он научился у Андреева. Пластичность и умение „по-балетному“ владеть жестами очень помогали Андрееву как дирижеру. Он обладал каким-то магическим влиянием на свой оркестр» (1, с. 242. Курсив мой — Б. Т.).

#### **Заключение**

«Дар учиться у музыки отличает истинный талант» (4, с. 402). В. В. Андреев сам научился играть на балалайке и других инструментах, сам стал композитором и дирижером. Всему этому он научился у музыки, одному только не научился — нотной грамоте. Можно выяснить, почему все произошло именно так, а не иначе, но не это важно. Главное, что Андрееву удалось выполнить свою миссию в этом мире. По этим меркам мы и должны его оценивать.

Б. Тарасов

#### **БИБЛИОГРАФИЯ**

1. В. В. Андреев. Материалы и документы. М., 1986.
2. Гинзбург С. Дополнение. В статье: Привалов Н., Куприянов В. «К статье С. Гинзбурга «О Задачах великорусских оркестров» // Музыка и быт. 1927. № 4.
3. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. М., 2002.
4. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. М., 2004.
5. Лачинов А. Н., Бекназаров Н. Г. Василий Васильевич Андреев // В. В. Андреев. Вальсы. Для балалайки и фортепиано. М., 1959. Предисловие.
6. Панасье Ю. История подлинного джаза. 2-е изд. Л., 1978. Пер. с франц.
7. Польшина А. Формирование оркестра русских народных инструментов на рубеже XIX—XX веков. М., 1977.
8. Соколов Ф. Андреев и его оркестр. Л., 1962.
9. Тарасов Б. В поисках истины // Народник. 2004. № 2.
10. Тарасов Б. Чайковский, Андреев и балалайка / Домра, балалайка: история, теория исполнительства, методика преподавания / Сборник трудов РАМ им. Гнесиных / Ред.-сост. В. Чунин. Вып. 147. М., 2000.
11. То же // Народник. 2002. № 4.
12. То же // Музыкальное просвещение. 2003. № 4.
13. Фокин М. Против течения. Л., 1981.

(Народник 2004, №3, С.6-10)

---

<sup>1</sup> См.: 7, с. 6-13; 8, с. 105-107; 3, с. 160-162.

<sup>2</sup> Ввиду труднодоступное™ сборника, в котором вышла статья, называю ее перепечатки (11, с. 32; 12, с. 29).

<sup>3</sup> Точно так же резко изменилась жизнь Чайковского-студента после того, как А. Рубинштейн заявил, что если он, обладая таким мощным композиторским дарованием, будет продолжать лениться, то ему лучше уйти из консерватории.