

ЗНАКОМЬТЕСЬ - ДМИТРИИ ИВАНОВИЧ МИНАЕВ

Среди «второго круга» соратников В.В. Андреева заметно выделяется фигура Дмитрия Ивановича Минаева. Давно уже нет поколения, обучавшегося по его «Школе игры на балалайке» до появления «Школы» А.С. Илюхина (сообщено А.И. Пересадой), курьезом воспринимается сегодня брошюра Минаева «Как самому сделать музыкальные инструменты (описание и способы изготовления балалайки, мандолины, гитары, домры и гуслей)», вышедшая в 1932 году, но документы, которые стали предметом настоящей публикации, говорят о том, что забывать этого человека не следует.

Забывать? Но забыть можно только то, что знаешь. Боюсь, что за исключением десятка специалистов и какой-то части народников Санкт-Петербурга читатель впервые слышит эту фамилию.

Чем Дмитрий Иванович может заинтересовать нас сегодня? Во-первых, своими воспоминаниями об Андрееве, из которых ранее был представлен (в журнале «Советская музыка» за 1961 год, № 1, с. 107) настолько несущественный и малый фрагмент, что данную публикацию можно считать первой.

Во-вторых, Дмитрий Иванович отличался некоторой самостоятельностью поисков, создав **четырёхструнную домру квартового строя** и проведя первый опыт включения в состав великорусского оркестра оркестровых (односторонних) гармоник системы Н. Синицкого, но об этом подробнее в комментариях.

В-третьих, лично мне Минаев интересен еще и как первый учитель (вторым был В.В. Андреев) выдающегося русского музыканта Петра Ивановича Алексева, очерк о котором планирую дать в одном из следующих выпусков журнала.

И, наконец, можно ли представить себе человека, присутствовавшего на концертах ансамбля Андреева в его первом составе и вполне могущего быть на концертах В.И. Федосеева или В.П. Дубровского (как дирижеров народного оркестра)? Оказывается, можно. Этим человеком и был Дмитрий Иванович Минаев (1876—1970), и, похоже, что в этом ему соперников не сыскать.

Теперь дадим слово самому Минаеву. Сначала он выскажется в письме к некоему А.А. Клопову, имеющему отношение к министерству финансов. Это письмо А.А. Клопов использовал в качестве аргумента в своем ходатайстве перед министром финансов В.Н. Коковцевым в деле субсидирования Великорусского оркестра в 1908 году. В частности, он писал министру: «Чтобы доказать, какое влияние на душу человека имеет простая народная музыка, я прилагаю письмо, написанное мне одним из рабочего класса (т. е. Минаевым. — Б.Т.), который под влиянием оркестра г. Андреева создал в Санкт-Петербурге свой кружок среди трудящегося люда, который породил новые интересы и произвел целый переворот в их духовной жизни» («Российский архив, История Отечества в свидетельствах и документах 18—20 веков». Вып. 15. М., 2007, с. 502).

Письмо Д.И. Минаева к АА Клопову

Милостивый Государь Анатолий Алексеевич!

Чтобы не отнимать у Вас особо много времени, я заметил себе те мысли, которыми мне было бы желательно поделиться с Вами как человеком, заинтересовавшимся русскими народными инструментами.

Прежде всего я должен сказать, что я не родственник В.В. Андреева и познакомился с ним очень недавно, так что у меня нет данных личного характера, что бы могло бы связывать меня с ним и что бы, помимо действительных заслуг его, заставляло меня отстаивать его интересы. Если я выступаю защитником его интересов, то лишь постольку, поскольку интересы эти совпадают с интересами того дела, которое я люблю.

Русским людям свойственен скептицизм, недоверие и доля злословия. Я русский и страдаю теми же недостатками. Поэтому к Василию Васильевичу я подхожу именно как русский. Должен еще добавить, что мне приходилось слышать о нем некоторые нелестные отзывы, что заставляет меня по отношению к Василию Васильевичу быть еще более

осторожным. Но, будучи скептиком, я в то же время смотрю на него с беспристрастной точки зрения и оцениваю его лишь по тем осязательным для меня фактам, на которые мне пришлось натолкнуться. А факты эти таковы, что если даже допустить правдоподобность слухов, распускаемых про Василия Васильевича, то и тогда его дело следует поддержать, так как оно принесло и приносит русскому народу громадную пользу. (...) Я услышал Василия Васильевича, когда он с кружком в семь человек исполнял на балалайках русские песни. Это сделало переворот в моих музыкальных стремлениях. Я лишился сна и пищи, и единственной моей мечтой стало самому сделаться балалаечником и устроить кружок.

Начал я с 50-копеечной безладовой балалайки. При отсутствии каких бы то ни было указаний научился немного играть. Позднее мне удается устроить и кружок.

Хотя история образования кружка сама по себе и занимательна, но я ее пока обхожу. Остановлюсь на главном. Собралась зеленая молодежь. Никто ничего не знает. Некоторые даже инструмента в руках не имели. И я, самоучка, во главе. Отношение к делу самое несерьезное. И вот при таких-то условиях подходим мы к таким вещам, как «Хор поселян» из «Игоря», сюита Грига и т. п. Здесь только в первый раз я понял, что такое музыка, что она может дать, в чем ее красоты. Здесь у меня открылись глаза на музыку. Я стал испытывать величайшее наслаждение. Язык музыки, при совместном исполнении на русских народных инструментах, стал для меня живым: вот мой инструмент рассказывает грустную историю: слышу, как другие инструменты вторят ему, как они отвечают, — как звуки сплетаются, разбегаются, замирают, растут, наполняя сердце неизъяснимым чувством, хочется плакать, смеяться, обнять весь мир, хочется поделиться радостью с другими. Наслаждение мое увеличивалось в неоднократное количество раз еще тем, что я видел, как такое же чувство испытывают и мои товарищи по игре, из них многие простые рабочие и лавочники. Достаточно было взглянуть на их просветленные, одухотворенные лица, чтобы признать значение музыки для народа и вместе с тем признать значение русских народных инструментов, благодаря только поразительной легкости обучения на которых стала доступной народу эта музыка.

На самом деле нет таких других инструментов, на которых людям занятым, шутя, между делом, можно было бы подойти к исполнению названных выше вещей.

Что делает музыка, когда она уже интересуется народ, можно судить по нашему кружку. С разных концов города (с Охты, Васильевского острова, Зелениной, Лесного и др. частей), в дождь, снег, ветер, пешком (у нас все несостоятельные), аккуратно (как только позволяет время занятых людей) собираются участники два раза в неделю на репетиции. Для репетиций бросаются другие удовольствия, бросается водка. Некоторые становятся трезвыми потому лишь, что нашли себе развлечение, другие потому, что на водку у них не остается времени, так как оно целиком берется музыкой. Люди начинают думать, говорить, понимать иначе.

И всё это сделали усовершенствованные Василием Васильевичем народные инструменты, поэтому нужно, чтобы Василий Васильевич своим примером продолжал будить интерес к этим инструментам. Готовый к услугам Вашим Дмитрий Минаев, основатель оркестра домрачей под девизом «Наш», замененный потом «Баяном».

С. П. Б. 16 мая 1908 г.

Сергиевская 31

В письме мне пришлось опустить один небольшой фрагмент, содержание которого почти повторяется во втором документе, который в отличие от первого не опубликован и находится в РГАЛИ (ф. 2767, оп.1, ед. хр. 737).

Это воспоминания Д.И. Минаева в виде машинописи с пометкой «Литературная обработка Г. Писняк по рукописным материалам личного архива [и] фонограмме его воспоминаний». Текст содержит пять небольших глав, первую из них Г. Писняк, как он сам об этом сообщает, «несколько сократил». Мне тоже пришлось отказаться от полной публикации текста, исключив две последние главы, посвященные Курсам учеников железнодорожных училищ и Курсам учителей, а также значению В.В. Андреева.

Неоговоренные примечания (в скобках) принадлежат Д.И. Минаеву, примечания Геннадия Николаевича Писняка — в самом тексте, мои — вынесены за его пределы.

Дм. Минаев

«ИЗ МОИХ ВОСПОМИНАНИЙ О В.В. АНДРЕЕВЕ»

Все, кому приходилось испытывать наслаждение от исполнения профессиональных или самодеятельных оркестров и отдельных исполнителей на русских народных инструментах, не должен забывать того, кто возродил эти почти исчезнувшие инструменты, создав им мировую известность и показав, на что способны русские люди. Я говорю о Василии Васильевиче Андрееве.

И до него в России были отдельные неплохие балалаечники, но они не смотрели на балалайку как на серьезный музыкальный инструмент, не старались продвинуть ее в массы в улучшенном виде, не дрались за нее.

Настоящая музыка, как искусство, захватывает сердца всех слушателей, объединяя их в едином восторженном порыве. Такую именно музыку и создавал Василий Васильевич Андреев на возрожденных им народных инструментах.

1. Первое знакомство с В.В. Андреевым

Моя судьба несколько схожа с судьбой Василия Васильевича. Родился я в гармонном городе Туле в 1876 г. В девять лет, подражая взрослым парням, ходил по улицам, лихо наигрывая русские народные песни на простой семиклапанной гармонике. Пятнадцати лет стал учиться на подаренной знакомым барином скрипке. До фортепиано, однако, дойти не пришлось, зато на остальных инструментах понемногу играл.

За скрипку принялся крепко: поначалу выстаивал перед пультом по 5—6 часов. Но это счастье скоро кончилось. У отчима не было денег, чтобы платить за уроки частному преподавателю. Тогда последний устроил меня бесплатно в Астраханские музыкальные классы. Но и эту учебу мне пришлось оставить, т. к. врачи, по состоянию здоровья, запретили мне занятия на скрипке.

Как раз в это время в Астрахань, где я тогда жил, прибыла группа В.В. Андреева, состоявшая из семи человек. Играли на... балалайках! Но как играли! После того я долго ходил как замороженный. В голове неотступно звучали, помнится, грустная «Степь Моздокская» и веселая «Вдоль по Питерской». Так я стал балалаечником, связав с этим бесхитростным инструментом всю свою жизнь.

В двадцать лет, получив перевод по службе в Петербург (в то время я работал в нефтяной фирме Нобеля), я целиком отдаюсь балалайке. Самообучение давалось трудно, но с еще большими трудностями столкнулся при освоении домры.

Спустя несколько лет (в 1900 г. — Г.П.), во время отдыха на даче в Парголово (под Петербургом) один из гимназистов предложил мне организовать кружок домрачьев. Он же собрал и молодежь, желавшую играть на домрах. Когда наступила осень и я переселился в Петербург, ко мне на квартиру пришли П.И. Алексеев (ставший позднее засл. арт. РСФСР) — тогда еще подросток Петя, его брат Сергей, их двоюродный брат, рабочий А. Александров, прозванный «Македонцем», и их товарищ, студент В. Саббатовский. Вокруг этого костяка сгруппировалась по преимуществу рабочая молодежь и началась уже серьезная работа (1901 г. — Г.П.).

Чтобы связать участников кружка общими интересами, я предложил организовать его на общественных началах: все исполнители становились его равноправными хозяевами, кружок не носил чьего-либо имени, а назывался оркестром домрачьев под девизом «Наш» (т. е. общий), позднее «Баян». На мне лежала техническая часть, а Саббатовский знакомил кружковцев с теми пьесами, которые слышал в Павловских симфонических концертах.

Легкие песенки из сборника Насонова (под ред. В. Андреева. — Г.П.) у нас на первых порах не пошли еще на даче, поэтому принялись за танцы и марши, подбирая их по слуху. Но Саббатовский упорно тянул на классику, и кружковцы, подучив музыкальную грамоту и освоив инструменты, незаметно стали отходить от развлекательной музыки.

Первое время репетиции и концерты проводил я, а затем пригласил для этого музыкально более развитых лиц. Одно время вел репетиции и готовил оркестр к концерту дирижер Павловского оркестра Прокофьев¹. Так оркестр незаметно подошел к исполнению увертюры из оперы Глинки «Руслан и Людмила».

Когда увертюра зазвучала в настоящем темпе, кружковцы решили показать свои достижения творцу русских народных инструментов и послали Василию Васильевичу приглашение и билет на концерт.

Наконец наступил долго ожидаемый день концерта. Публика на местах. На месте и оркестр. Дирижер у пюльта. Остается лишь взмахнуть палочкой, а В.В. Андреева все нет... Но вот он показывается, проходит в первый ряд. Словно электрический ток пронизывает исполнителей. Внимание каждого предельно обострено. Взмах дирижера, и увертюра началась.

Всех, и исполнителей, и дирижера, и публику, и, как потом признался сам Василий Васильевич, и его, охватило непередаваемое ощущение пьянящего ликования. Музыка смолкла... Томящая тишина... и вдруг лавина оваций! Горячо аплодирует и В. Андреев. В публике встает какой-то рабочий и взволнованно говорит, каких результатов могут добиться рабочие.

В антракте Андреев проходит в артистическую и спрашивает:

— Кто мог бы объяснить мне, как вы достигли таких результатов? Эти народные инструменты я возродил и вывел в свет. Я знаю, что они могут дать; но я назвал бы сумасшедшим того, кто стал бы меня уверять в возможности исполнения на них этой увертюры. У меня лучшие музыканты, владеющие лучшими инструментами, но я бы и не подумал взяться за эту вещь. Когда я ехал сюда, я ожидал услышать пародию на нее. Действительность опрокинула все мои ожидания!

Для ответа кружковцы выдвинули меня:

— Посмотрите на этот инструмент.

— Домра как домра.

— Видите четыре струны?

— Как четыре? Должно быть три!

— Четвертая струна облегчила нам исполнение увертюры². Состав становится как бы больше. У нас только один контрабас и балалайка-альт, остальные домры. Кроме того, в нашем кружке нет хозяина, нам никого не приходится подстегивать: все стремятся не уронить честь коллектива. Результат Вы только что видели сами.

Этот случай сблизил нас с Василием Васильевичем. Он стал бывать на репетициях оркестра, интересоваться репертуаром, работой над музыкальными произведениями.

В то время, когда я с ним познакомился (март 1908 г.), он был не по годам стройным, изящным человеком, лицом и фигурой напомилавший Мефистофеля Антокольского³. Особенно это сходство усиливалось, когда он, укрощая чванливую и тупую знать, посещавшую его концерты, оборачивался в сторону публики и, скрестив на груди руки, в упор презрительно разглядывал шумящих, пока они смущенно не замолкали.

В разговоре Андреев обладал сердечным, покоряющим слушателей бархатным баритоном, гневно звучащим, когда он говорил о лицах, мешавших ему продвигать музыку в массы. Он был исключительно живым, наблюдательным, находчивым, общительным, остроумным и веселым человеком, к тому же редким анекдотистом. На репетициях, когда оркестранты уставали, он неподражаемо рассказывал какой-либо анекдот и исполнители забывали об усталости. Вспоминаю обед, устроенный Народной консерваторией (в Петербурге. — Г.П) по случаю первого выпуска. Едва было произнесено два-три тоста, как выступил Андреев и присутствовавшие без вина стали пьяными: такой гомерический хохот до слез, до колик в животе вызвал анекдот, рассказанный им.

А его веселость и подвижность? Участники оркестра 1908—1914 гг. были свидетелями, как он, уже немолодой, притом тяжело больной (об этом не все знали), отплясывал в антракте одного из концертов, подражая захмелевшему мужичку. Его ноги выделявали невероятные

крендели, голова едва не касалась пола, а ноги высоко мелькали в воздухе. Он чуть не падал и тут же выравнивался, заставляя этой пляской нас смеяться до слез...

С этого времени начинаются у нас долгие беседы. Василий Васильевич жаловался на то, какие трудности ему приходится преодолевать, чтобы дать ход своему любимому делу. По его просьбе я пишу статью в «Новое время», говорю с Меньшиковым, тогдашним всеильным сотрудником этой газеты. Жаловался Андреев и на то, что он связан в отношении использования оркестра, что у него нет средств на его содержание, хлопоты же в Думе не дают никаких результатов.

С большой любовью и теплотой говорил он о работе С. Налимова и Н. Фомина — своих ближайших помощников. Талантливый ученик Римского-Корсакого, Фомин, еще будучи студентом, начал работать с Андреевым, внося в его дело и свою лепту. В Великорусском оркестре он проводил репетиции и доводил исполнявшиеся произведения до блеска. Фомин также принял участие в выработке системы и принципов балалаечного аккомпанеента. К построению среднего аккомпанеента он подошел теоретически, т. к. сам не играл ни на одном народном инструменте. Альту дал строй балалайки, сдвоив вторую струну⁴.

2. Андреев как исполнитель-балалаечник, гармонист, дирижер

Сам Василий Васильевич играл на балалайке просто, без двойных щипков, но так, как не мог сыграть даже «король техники» Б. Трояновский. Бывая у Андреева, Борис Сергеевич частенько просил его поиграть на балалайке песню «Как за реченькой слободушка стоит». Во время игры Трояновский буквально впивался глазами в его движения. Музыка смолкала, а Трояновский просил повторить еще раз, потом еще, еще... Вместе с ним внимательно изучал манеру игры Андреева и я.: Но нам не удавалось уловить «секрета» его исполнения. У него балалайка «выговаривала», плакала, смеялась, разливалась чарующими звуками бескрайних русских просторов. Трояновскому не хватало штрихов и мягкости андреевского звука. Его игра была несколько грубовата, однако технически достаточно совершенна.

В детстве В.В. Андреев увлекался русскими семиклапанными гармониками-«черепашками». Во время одного из первых моих посещений он открыл ящик, в котором лежало штук десять с виду игрушечных гармоник, и начал играть. Я на другой гармонике тихонько вторил ему. Получилось интересно. На мое предложение ввести гармоники в Великорусский оркестр Андреев рассказал о своем успешном выступлении в качестве солиста-гармониста в Карлсбаде вместе с симфоническим оркестром в 70 человек. После исполнения оркестранты и слушатели, забыв всякую сдержанность, поднимались с мест и заглядывали на сцену, стараясь получше рассмотреть и музыканта, и его необычный инструмент⁵.

Позднее, уже присутствуя на репетициях оркестра «Наш», где были применены односторонние баяны Сеницкого (сопрано, альт и бас), Василий Васильевич пришел в восторг и стал прикидывать, где и как можно было бы их использовать. Однако ввести баяны в Великорусский оркестр он так и не решился, боясь нарушить самобытность звучания струнной группы⁶.

О дирижерских способностях В.В. Андреева писалось немало как русской, так и зарубежной периодикой. Со времени Андреева оркестры русских народных инструментов получили широкое развитие. Народный оркестр стал красочно богаче. Однако те, кто слышал исполнение андреевского оркестра, никогда не забудут задушевности и теплоты в передаче простых русских песен.

Андреев умел заставить себя слушать. У него жест полностью сливался со звуком, как бы накладываясь на него. Временами создавалось впечатление, что оркестра не существует вовсе, а дивные чарующие звуки вытекают прямо из волшебной палочки дирижера. Всеми без исключения отмечалось, что особенно выразительно у Василия Васильевича звучали народные песни. Случалось мне опаздывать на репетиции и слушать оркестр из зала. Музыка захватывала меня настолько, что у меня временами темнело в глазах; казалось, звуки уносят тебя в волшебный прекрасный мир, а при пианиссимо — вытекают откуда-то из-под земли и обволакивают всего дурманящим блаженством⁷.

Достигалось это колоссальной работой Андреева над шлифовкой исполняемых произведений. Он не расходовал своих сил на «черновую» работу. Каждую из новых пьес, вплоть до художественной отделки, проводили либо Н. П. Фомин, либо Ф. А. Ниман. Сам же Василий Васильевич следил за исполнением по партитуре, после чего доводил исполнение до высшего совершенства⁸. В его трактовке все исполняемое покоряло и слушателей, и оркестрантов.

Нередко при дирижировании Андреев применял такой прием. Произведение заканчивается замирающим аккордом. Дирижер делает последний взмах и, не снимая звука, задерживает руку; исполнители, в свою очередь, замирают на местах, делая вид, будто продолжают играть. Оркестр уже не звучит, а публика продолжает слушать и слышит звуки, которые только что отзвучали. Это один из самых эффектных андреевских приемов. Не дай Бог, чтобы при этом кто-либо из исполнителей шевельнулся или снял руку с инструмента! Всё это было возможным благодаря изумительной дисциплине в оркестре.

Другой ценный прием, способствующий успеху выступления, я уже отмечал: Андреев никогда не начинал исполнения, пока в публике не наступала полнейшая тишина, взволнованно-приподнятое напряженное ожидание чего-то необычного, праздничного.

А как он вел репетиции!

Помню, перед исполнением песни «Вспомни» Андреев показал, как выразить тоску женщины, теряющей любимого. Он спел только два звука: ми-ля — вспо-о-о-мни, но вкладывал в них столько безысходной, отчаянной и отрешенной от всего земного тоски, что прошло более полувека, а звуки эти и сейчас отзываются болью в сердце, состраданием к прекрасной и так несчастной женщине. Недаром после исполнения этой песни многие слушатели приходили благодарить Андреева со слезами на глазах.

3. В имени Василия Васильевича

Получив от В.В. Андреева приглашение приехать к нему в Марьино, я с радостью согласился и спустя несколько дней уже ехал в постукивающем на стыках вагоне, мысленно представляя себе его жизнь в деревне. Пребывание в имении оставило неизгладимое впечатление до настоящих дней!

На станцию Еремково — ближайшую к имению — я приехал ранним холодным и туманным утром, однако Василий Васильевич уже ожидал меня в коляске, запряженной тройкой подтянутых и стройных лошадей. В коляску предусмотрительно положили медвежью полость и плед.

Сказочное утро и новые места целиком захватили меня. После душного Петербурга с его мрачной армадой насупившихся домов раздолье русских степей поражало полнейшей тишиной, безмятежным покоем и упоительным ароматом скошенного и уже соскирдованного сена. Неожиданно из-за поворота показалось Марьино, расположенное на покатоном склоне, окруженном лесом и видимом со стороны как на ладони.

Усадьба Андреева состояла из двух одноэтажных домов в старинном русском стиле, хозяйственных пристроек и флигеля, в котором помещалась мастерская «русского Страдивариуса» Семёна Ивановича Налимова. Толстые, гладко выструганные, будто точеные, бревна стен, затейливая резьба на окнах отличались строгой сдержанностью и изысканностью вкуса их владельца.

Василий Васильевич с гордостью показывал свой дом, его внутреннее убранство. Каждая вещь у него была строго на своем определенном месте, мебель не загромождала комнаты, создавая какой-то особый, «марьинский» уют. В рабочем кабинете Андреева выделялся искусно сделанный Налимовым стол — небольшой по размерам, но чрезвычайно вместительный и удобный для пользования. Объясняя его удобство, Василий Васильевич попутно обратил мое внимание на поддевку, которая была на нем, — гладкая, без складок, особого покроя, не мешающая работе. Он вообще высказывал твердое убеждение в том, что люди теряют много драгоценного времени и создают для себя большие трудности, ибо не думают об удобствах, не вырабатывают специальных навыков действий в повседневной жизни.

Сам В. Андреев блестяще рассчитывал каждое свое движение — ничего лишнего, суетливого. Достаточно было посмотреть, как ставил он струны на балалайку: руки его двигались как у фокусника, а струны ставились почти мгновенно, казалось, без его помощи.

Недельное пребывание у «отца русской балалайки» не прошло бесследно. Долгие беседы с ним помогли мне определить правильный путь последующей борьбы за торжество наших идей, за право жизни простых народных инструментов, ставших гордостью и честью великой русской нации.

Примечания:

¹ Отсутствие инициалов сильно затрудняет комментирование, но все же рискну предположить, что речь идет об Александре Андреевиче Прокофьеве, о котором есть сведения (в «Алфавитном указателе жителей С.-Петербурга на 1909 год». С.-Пб., 1909, с. 643), что он имел отношение к Великоорусскому оркестру В.Е. Савинского. Владимир Евмениевич Савинский (по сведениям того же «Указателя», с. 692) — композитор, дирижер симфонического и великорусского оркестров. Принимал ли какое-либо участие один из этих оркестров (или оба) в Павловских концертах, мне установить не удалось.

² Четвертая струна на малой домре Д.И. Минаева настраивалась на звук си малой октавы. В 1916 году В.В. Андреев писал: «Для квартетного же исполнения я по совету убежденного моего последователя, много потрудившегося в распространении и организации великорусских оркестров среди народа, Д.И. Минаева прибавил четвертую струну к домре еще в 1914 году. Это изменение сделано под моим руководством в моей собственной мастерской» — см.: «В.В. Андреев о домре» (письмо в редакцию). «Вечерние известия» за 1916 год, 5 марта, № 296, с. 8. Здесь следует уточнить, что 1914 годом датируется создание квартета четырехструнных домр с квартовым строем, который так и не прижился в практике, а идея такой домры была реализована самим Минаевым задолго до этого, во всяком случае, до марта 1908 года, когда состоялось знакомство Минаева с Андреевым.

В 1931 году Дмитрий Иванович написал задорную статью под названием «Трехструнка обречена на вымирание» («За пролетарскую музыку», 1931, № 11, с. 21), сделав свой вклад в домровую дискуссию тех лет. Минаевская четырехструнная квартовая домра не была компромиссом между андреевской и любимовской домрами, так как была создана ранее любимовской. Попробуем уйти с поверхности в глубину вопроса.

Если у нас любят говорить о какой-то особенной интуиции Андреева в возрождении домры, то есть основания полагать, что интуиция Минаева оказалась потоньше андреевской. На эту тему есть статья В. Ф. Платонова («Домра: прошлое и настоящее» в сб.: Инструментализм в становлении и эволюции. СПб., 2004, с. 94—109) — прекрасный образец ленинградско-петербургской инструментоведческой школы. Анализ проблемы и выводы ученого показывают, что количество струн (4) «угадано» скорее Минаевым, чем Андреевым, а если вспомнить о том, что квартовый строй на домре установлен Н.П. Фоминым, то что остается на долю Андреева — овалный корпус? А что, была альтернатива в виде куба или ромба?

Сегодня видится несомненным, что в оркестре эксперименты с домрой бесперспективны, но для сольной (или ансамблевой) игры, где домрист «ходит, где вздумается, гуляет сам по себе», идея Д.И. Минаева вполне жизненна, но пока актуальна только лишь для народного артиста России В.А. Яковлева.

³ Имеется в виду известная работа выдающегося скульптора М.М. Антокольского (1843—1902).

⁴ Здесь мемуарист ошибается, Н.П. Фомин некоторое время играл в Великоорусском оркестре на балалайке секунде. Но дело не в этом — успех в построении оркестра, его групп и т. д. не зависит от степени владения тем или иным инструментом. Например, когда Н.П. Фомин пресек введенную В.В. Андреевым практику аккордовой (аккомпанирующей) фактуры для басовой балалайки, то данное решение не зависело от того, насколько хорошо или плохо Фомин играл на этом инструменте. Проблема решалась именно теоретически.

Что же касается альты, то, как известно, Фомин реформировал бывший андреевский альт, «расщепив» его на два инструмента — секунду и альт, действительно, сдвоив на каждом из них вторую струну. Теперь они в сумме стали давать строй альтовой домры: ре—ля—ля и ля—ми—ми.

⁵ Хорошо было бы найти об этом эпизоде более подробную информацию.

⁶ Похоже, что это единственное свидетельство положительного (вплоть до планов применения) отношения Андреева к введению баянов в оркестр. Но если это и так (единственного эпизода всё-таки маловато), то андреевцы об этом не знали, поскольку до 50-х годов прошлого века считали, что это новшество противоречит андреевским установкам.

Мы все делаем ошибку, когда говорим о введении баянов в оркестр. Собственно баян (с его обеими клавиатурами) в оркестре не нужен, его возможности в данном случае явно избыточны. Оркестр «требует» совсем другого средства — создания оркестровой группы, т. е. представительства данного тембра во всех высотных диапазонах, что мы и наблюдаем в группе оркестровых гармоник с ее инструментами — функциями.

Как это часто (если не всегда) бывает, процесс изобретения чего-либо проходит три стадии: 1) озарение, «проблеск» идеи, 2) создание и 3) закрепление. В нашем случае процесс начался правильно, т. е. с одноклавиатурных гармоник Синицкого, хотя и рановато. Затем, в 1936 году, по заказу и расчетам К.С. Алексеева мастер Н.Ф. Фром сделал комплект оркестровых гармоник (не «тембровых») для оркестра Центрального Дома художественной самодеятельности, которым тогда К.С. Алексеев руководил. И, наконец, в 1945 году П.И. Алексеев окончательно закрепил эту группу (с минимальной коррекцией) с первых дней созданного им оркестра Радиокомитета.

Понятно, что называю совсем не те имена, но изменить историю (тем более после того, как она состоялась) я не умею, более того, не хочу уметь, поэтому и не называю имя Н.П. Осипова. Его действия, равно как и действия В.В. Хватова (в оркестре хора имени Пятницкого) в отношении баянов происходили в стороне от реальных нужд и законов оркестрового строительства.

Конечно, всё это требует более подробного разговора, но в другом месте и в другое время. Здесь, сейчас мне нужно было «высветить» роль Д. И. Минаева в становлении русского народного оркестра. Получилось всё правильно — учитель догадался, ученик закончил.

⁷ У кого-нибудь есть объяснение, почему эти материалы раньше не печатались? У меня — нет.

⁸ Мемуары Минаева ценны не только какими-то новыми сведениями об Андрееве, но и подтверждением уже известных. Мы опять видим, что Андреев не мог разучивать произведение по нотам. Одно дело, когда руководитель занят какими-то, более важными для оркестра, заботами, поручая черновую работу другим, и совсем другое дело, когда он вынужден присутствовать на репетиции, запоминая музыкальный текст. Понятно, почему Фомин и Ниман доводили произведение до художественной отделки. В их задачу входило исключить какие-либо вопросы, связанные с музыкальным текстом, на которые Андреев ответить не мог. При этом он вполне мог держать партитуру в руках, делая для себя какие-нибудь пометки, в конце концов, для репетиции ему понадобятся цифры, указание размера, темпа и т. п. Мне же остается только повторить вопрос: если человек не пишет ноты (рукописей так и нет — специально проверял) и не читает их, то как это называется? Ответ очевиден, но так устроен человек, что если ему уж очень не хочется что-то видеть, то он замуривает глаза.

Б. Тарасов