

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА
НА ДИССЕРТАЦИЮ В.В. МАХАН
«ДОМРА В РОССИИ: ИСТОКИ И ВОЗРОЖДЕНИЕ», ПРЕДСТАВЛЕН-
НУЮ НА СОИСКАНИЕ УЧЕНОЙ СТЕПЕНИ
КАНДИДАТА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

В наши дни домровое исполнительство получило большое развитие на концертной сцене и в педагогическом процессе. На протяжении последнего периода времени домра стала ведущим мелодическим инструментом самобытного национально-тембрового организма – русского народного оркестра. Между тем научных исследований по проблеме истории домры и формирования исполнительства на ней вплоть до настоящего времени, когда она полноценно вошла в систему академического музыкального образования, остается крайне мало.

В связи с этим заслуживает несомненной поддержки уже само обращение Веры Владимировны Махан – замечательной исполнительницы-домристки и вдумчивой исследовательницы – к теме, связанной с выявлением истоков и процесса реконструкции в конце XIX – начале XX веков домры как оркестрового, ансамблевого, а впоследствии и самобытного сольного инструмента.

Мне особенно импонирует в работе введение в научный оборот многих новых архивных источников, скрупулезный анализ нотных, фото и аудиоматериалов. Благодаря этому автору диссертации удалось достаточно полно выявить существенные исторические предпосылки для реконструкции русской домры, уточнить даты ее введения в концертное функционирование как сольного академического инструмента, полноценно раскрыть значение первых домристов в этом функционировании.

Привлекает в диссертации и тщательное исследование процесса конструктивных преобразований домры, изучение того, как инструмент переходил от второстепенных, дублирующих балалаечную группу функций к полно-

ценной, функциональной ведущей мелодической роли в оркестре русских народных инструментов.

Убеждает структура диссертации, где *в первой главе* выявляются особенности функционирования домры, зафиксированные в исторических памятниках, сведениях о ее бытовании в скоморошеской среде. Вместе с тем *две последующие главы*, посвященные вопросам возрождения инструмента в период последнего дореволюционного двадцатилетия и ее успешного развития в первые десятилетия функционирования в Советском Союзе, позволили диссертантке раскрыть постепенный процесс развития домры в качестве мелодически ведущего инструмента в новом тембровом организме – русском народном оркестре. Здесь немало новых данных о работе по созданию Г.П. Любимовым четырехструнных домр квинтового строя, убедительно выявлена прогрессивная роль дискуссии между приверженцами трехструнных и четырехструнных домр, на основе тщательного анализа домровых инструктивно-методических пособий, первых партитур и грамзаписей изучено становление домровой методики, особенностей преподавания, становления репертуара. Изучение этого малоисследованного периода представляется особенно важным, так как именно он подготовил надежный фундамент для современного успешного развития домрового искусства, прежде всего в сольных и ансамблевых формах.

Привлекает в работе также широкий источниковедческий базис, где тщательно исследуется литература историко-биографического характера, нотные и методические издания первой половины XX века, архивные материалы. Они связаны с изображением древнерусских домр и длительной работой коллектива единомышленников под руководством В.В. Андреева по реконструкции домры. Мы впервые получаем достаточно подробную информацию о деятельности ведущих домристов андреевского Великорусского оркестра – П.П. Каркине, В.В. Кацане, П.И. Алексееве и других известных деятелях народно-инструментального искусства (с. 134-141). Все это позволило

В.В. Махан уточнить многие фактические данные о первых исполнителях-домристах, в частности, участниках Великорусского оркестра.

Интересный, впервые представленный материал связан также со стремлением Д.Д. Шостаковича ввести в партитуру оперы «Нос» партии двух малых, двух альтовых домр и двух балалаек и рукописный набросок Антракта к шестой картине оперы, в котором задействованы орган, балалайка и две домры – малая и альтовая.

Вместе с тем хотелось бы высказать несколько пожеланий к дальнейшему совершенствованию работы, тем более что она очень важна для практики и нуждается в дальнейшей публикации.

Прежде всего, недостаточно убедительной представляется «теория заимствования» домры, хотя она и широко распространена в истории исполнительства. Мне уже неоднократно доводилось подчеркивать в своих работах, что для музыкального искусства важно не то, из какой страны инструмент мог бы прийти, а то, каковы особенности его закрепления в определенной национальной культуре для выражения традиционно бытующих в ней пластов музыки. Тем более это важно по отношению к истории домры, где отсутствуют какие-либо конкретные данные о вопросах происхождения инструмента – с Запада или с Востока. Поэтому мало убеждают утверждения диссертантки, что домра лютневидного типа якобы была инструментом «преимущественно бродячих скоморохов», а домра танбуровидного типа бытовала лишь в любительской среде «не-скоморохов».

Недостаточно убедительными представляются мне также выводы о том, что *лишь танбуровидная домра* могла быть в первой половине XVIII века трансформироваться в балалайку, и уж наверняка излишне категорично суждение, связанное с тем, что уже в XVIII веке потомки лютневидной домры «перестали существовать» (с. 79-80). Достаточно хотя бы вспомнить наблюдения начала этого столетия о распространенности балалаек «о пяти струнах», изображение пятиструнной балалайки с объемным корпусом *конца XVIII века* в Букваре Кариона Истомина, свидетельства «Энциклопедического

словаря» 1835 года о широком хождении балалаек с четырьмя струнами, свидетельства Я. Штелина об исполнительстве во второй половине XVIII века на подобных балалайках и т.д. Все эти данные имеются у меня в книге об истории струнных щипковых инструментах в России, на которую диссертантка нередко опирается (см., например, с. 77, 78, 79, 83, 93 книги.).

Хотелось бы более точного вывода из первой главы о том, что «существование оркестров или ансамблей разнотесситурных домр вызывает сомнения» (с. 81). Во-первых, оркестр как тип тембровой организации в бесписьменной традиции вообще принципиально невозможен. Ведь оркестр подразумевает два неотъемлемых свойства: строгий унисон в дублировании хотя бы одной из партий и их функциональное деление на оркестровые группы (инструментальные функции мелодии, басов, педали и т.д.). Во-вторых, приводимый в Приложении к диссертации рисунок на с. 244 как раз и убеждает в наличии разнотесситурных домр для игры в ансамблях. Об этом прежде всего свидетельствуют явно совершенно различные объемы домровых корпусов – они очень близки по габаритам нынешним альтовой и басовой домрам.

Явно неправомочно также говорить о том, что балалайка представляла собой инструмент «принадлежащий исключительно фольклорной традиции» (с. 205). Имеются, к примеру, данные о прекрасном владении балалайкой и даже создании для нее Концерта выдающимся отечественным композитором XVIII века И.Е. Хандошкиным, дошли до наших дней Вариации для балалайки Н.В. Лаврова датируемые 1835 годом, в середине XIX века на балалайке играл скрипач, камер-музыкант Иван Яблочкин, много концертировал с игрой на балалайке дирижер симфонического оркестра при Московском университете В.И. Радивилов – дошедшие до наших дней факты могут быть умножены.

Думается, давно назрела также необходимость в пересмотре установившегося после выхода в 1975 году книги К.А. Верткова «Русские народные музыкальные инструменты» деления гуслей на крыловидные и шлемовидные, а именно на эту терминологию опирается В.В. Махан. Инструменты

должны именоваться не по форме корпуса, а по характеру звука. Те инструменты, которые были названы К.А. Вертковым «крыловидными», характерны тем, что по металлическим струнам бряцают, по народной терминологии, «звонят», причем нередко медиатором, и это создает особенно звонкий тембр, в силу чего эти гусли и получили в народе совершенно обоснованное наименование «гусли звончатые».

Гусли же, на которых жильные струны выщипываются пальцами обеих рук, имеют значительно более мягкий тембр и потому представляют собой гусли щипковые – в наши дни в России они представлены только в виде стационарного инструмента, устанавливаемого на столе с ножками и сейчас прочно закрепились в русском народном оркестре, а в до второй половины XIX века существовали и как портативные.

В связи с этим хотелось бы обратить внимание диссертантки на еще одну неточность на с. 103 – в Великорусский оркестр под управлением В.В. Андреева вошли не гусли звончатые (которые в диссертации и именуется «крыловидными»), а гусли щипковые. В 1896 году в оркестре появились гусли щипковые портативные (их реконструкция была инициирована Н.И. Приваловым по рисунку из книги о гусях А.С. Фаминцына). В 1898 года для Великорусского оркестра удалось разыскать гусли щипковые стационарные. Классификации гуслей мне впервые доводилось уделять большое внимание в монографии «История исполнительства на русских народных инструментах» (с. 77-81), равно как и длительному процессу их введения в оркестр (с. 151-152 и т.д.). Жаль, что эта крупная работа не фигурирует ни в обзоре существующих научных публикаций, ни в основном тексте исследования, ни в его библиографии. Мне думается, что уж хотя бы в библиографическом списке она была намного уместнее, чем, скажем приводимая здесь моя четырехстраничная статья 1998 года в информационном бюллетене «Народник», которая, кстати, мало относится к содержанию диссертации.

Имеются также мелкие неточности в тексте, которые целесообразно высказать автору в рабочем порядке.

В целом же диссертация написана прекрасным литературным языком, она вводит в научный оборот много нового материала и, несомненно, окажется очень полезной как для науки об академическом исполнительстве на народных инструментах, так и для целого ряда учебных курсов, ведущихся в высших и средних учебных заведениях искусств и культуры.

Автореферат полностью соответствует содержанию диссертации, которая подтверждается публикациями результатов исследования в рецензируемых научных изданиях, в том числе включенных в списки ВАК. Резюмируя вышеизложенное, следует заключить, что диссертация «Домра в России: истоки и возрождение» соответствует требованиям ВАК к диссертациям на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, а также критериям, установленным Положением о присуждении учёных степеней № 842 от 24 сентября 2013 г. (в редакции от 21 апреля 2016 г., № 335). Автор диссертации Махан Вера Владимировна заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство.

*Доктор искусствоведения,
профессор кафедры баяна и аккордеона
РАМ им. Гнесиных,
заслуженный деятель искусств РФ
М.И. Имханицкий*

Подпись
удостоверяю

Главный
отдел
Е.И. Скворцов

23» 10



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных», кафедра баяна и аккордеона, 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 30/36, Телефон: +7 (495) 691-15-54

Веб-сайт организации: <http://www.gnesin-academy.ru>

Сайт: gnesin-academy.ru