

А. А. Баранов

На уроках Веры Дуловой. Основы педагогического мастерства

Аннотация

В статье представлен анализ принципов преподавания великой русской арфистки Веры Дуловой, чья педагогическая деятельность более полувека была тесно связана с Московской консерваторией (1943–2000). Период её работы, остающийся непревзойдённым до сих пор, ознаменован небывало высоким уровнем профессиональной подготовки студентов. Несмотря на достаточное количество литературы об арфистке, большая часть которой имеет мемуарный характер, в данной статье впервые изучаются фундаментальные основы педагогического мастерства Веры Дуловой, стиль проведения занятий, подбор учебного репертуара, формирование сценических навыков и другие вопросы, получившие рассмотрение в контексте исторического развития метода Поссе-Слепушкина и общей проблематики арфового исполнительства.

Ключевые слова: Вера Дулова, русская арфовая школа, арфовая педагогика, метод Поссе-Слепушкина, Московская консерватория.

А. А. Baranov

At Vera Dulova's lessons. Fundamentals of teaching art

Summary

The article analyzes the teaching principles of the great Russian harpist Vera Dulova, whose pedagogical activity was closely associated with Moscow Conservatory (1943–2000) for more than half a century. The period of her work was marked by an unprecedented level of professional training of her students, which remains unsurpassed until now. Despite sufficient literature about the harpist, much of which is autobiographical in nature, this article first examines the fundamental basis of Vera Dulova's pedagogical skills, her style of teaching, selection of the training repertoire, formation of performing skills and other issues that have received consideration in the context of historical development of the Posse-Slepushkin method and the common problems of harp performance.

Keywords: Vera Dulova, Russian harp school, harp pedagogy, Posse-Slepushkin method, Moscow Conservatory.

Статья поступила: 10.06.2020.

Древнейший музыкальный инструмент человека следует в будущее, и лишь одно осталось неизменным: чтобы игра была ясной, полной, нужно струну захватывать в ладонь и звук как бы горстями черпать.

Вера Дулова¹

В 1975 году Вера Дулова опубликовала книгу «Искусство игры на арфе»², ставшую первой масштабной публикацией арфистки. Однако самой публикации предшествовала тщательная и многолетняя подготовка: основательно продумывалась композиция книги, подбирались различные иллюстративный материал. Книга стала отражением творчества Веры Дуловой — как исполнителя и педагога, а накопленный багаж знаний арфистки лёг в основу ценного комплекса сведений об истории арфового искусства³.

По мнению Дуловой, основная цель публикации сводилась к изложению базовых постулатов исполнительского метода Поссе-Слепушкина, лежащего в основе арфовой школы Московской консерватории. В предисловии автор пишет: «Главное для меня было здесь — изложить современный метод игры на арфе. Хотя советская школа, заложенная А. Слепушкиным, признана во всём мире, всё же некоторые педагоги, к сожалению, порой отступают от неё. Поэтому я всегда считала своей задачей не только защиту, но и развитие самого правильного, по моему глубокому убеждению, метода» [2. С. 5]. Наряду с этим в книге уделено большое внимание истории арфового исполнительства, в результате чего её структура полностью подчиняется двум магистральным линиям. «Изложению современного метода советского арфового исполнительства предшествуют исторические очерки развития арфы и арфовых школ, которые составляют первую часть книги. Таким образом, она состоит из двух связанных между собой и вместе с тем вполне самостоятельных частей» [2. С. 5].

Первая часть «Развитие арфы и арфовых школ. Исторические очерки» содержит сведения об эволюции инструмента с момента возникновения до второй половины XX века. Вторая часть «Современный метод советского арфового исполнительства. Путь к достижению высшего мастерства» раскрывает основные принципы игры на арфе по методу Поссе-Слепушкина. Так две части формируют два крупных составляющих блока: исторический и учебно-методический. Помимо самого авторского текста, в книгу вошла статья Н. Шамеевой «В. Г. Дулова. Творческий портрет» и два развёрнутых приложения⁴. В области арфовой литературы книга Веры Георгиевны оказалась первой публикацией на русском языке с подобной двухсоставной структурой⁵.

Обе части оказываются неравнозначными как по объёму, так и по содержанию⁶. Более ста страниц занимает развёрнутый исторический очерк, публикация которого выглядит вполне обоснованной, поскольку к развитию и достижениям исполнительской практики исследователи обращаются регулярно. Наличие этого материала видится даже необходимым, так как творчество Дуловой повлияло на ход истории арфового искусства. В то же время возникает вопрос о целесообразности второй части, посвящённой изложению метода Поссе-Слепушкина.

С двадцатых годов прошлого века исполнительский метод Поссе-Слепушкина планомерно распространялся по учебным заведениям Москвы, а затем и других городов нашей страны, благодаря деятельности как прямых последователей самого А. Слепушкина — М. А. Корчинской и Н. Г. Парфёнова, так и их учеников. В рамках одной учебно-методической системы формировалась и расширялась самостоятельная национальная школа. Приверженцы метода, отдавая дань уважения своим учителям, причисляли себя к единой исторической традиции. Тогда же из печати вышла книга Н. Парфёнова «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Сле-

пушкина» (1927), где впервые данный исполнительский метод получил теоретическое обоснование.

К семидесятым годам положение метода оставалось устойчивым, а его фундаментальные основы незыблемыми. Результативность и превосходство подтверждались выступлениями московских арфистов на международной арене. Так, на первый взгляд надобности в повторной публикации такого рода не возникало. Кроме того, сама Вера Дулова, будучи ярким представителем этого метода, не была его создателем. Однако такие обстоятельства не повлияли на намерение арфистки поместить в своей книге отдельную главу о методе Поссе-Слепушкина, хотя данный материал становился для неё неавторским и полностью заимствованным.

Причины коренились в том, что некоторые педагоги строго не придерживались основ этого метода. Дулова ощущала это на студентах, поступавших к ней в класс. «Зачастую, студенту приходится начинать занятия в вузе с овладения основными принципами звукоизвлечения. Это и побудило меня к изложению метода игры на арфе, начиная с азов» [2. С. 136].

И всё же гений Дуловой не позволил ограничиться лишь пересказом известного материала. В книгу вошли авторские разработки арфистки. Она представила систематизацию современных приёмов игры на арфе⁷ с подробным их описанием, а также опубликовала авторский комплекс прогрессивных упражнений, содержащий примеры на все виды приёмов звукоизвлечения и пальцевой техники.

Однако при всей исторической и практической значимости книги «Искусство игры на арфе», в ней не нашли отражения педагогические воззрения самой Веры Георгиевны. В данной статье реализована попытка воссоздания педагогического портрета Веры Дуловой и реконструкции её занятий в консерватории. Статья основана на интервью с учениками арфистки 1960–1970-х годов. Этот период был выбран неслучайно — именно тогда заметно вырос уровень подготовки московских арфистов, появились первые лауреаты всесоюзных

и международных конкурсов, студенты консерватории регулярно участвовали в проводимых в том числе за рубежом международных собраниях (фестивали, конгрессы, мастер-классы), где всегда получали высокие оценки, благодаря чему и сама Дулова обрела международное признание как исполнитель, общественный деятель и как один из авторитетных педагогов. А спустя годы за этим периодом в обиходе закрепилось название — «золотой век класса арфы Московской консерватории».

О поступлении в класс профессора В. Г. Дуловой⁸

В класс Дуловой поступали преимущественно выпускники средних профессиональных учебных заведений Москвы. Конечно, имели место и исключения, когда Вера Георгиевна принимала абитуриентов из других регионов, но их число составляли те, кто обучался уже у её учеников. Так сохранялась характерная для московской арфовой школы методическая преемственность, и представители других исполнительских школ, например, ленинградской, практически не становились учениками Дуловой.

В период работы Веры Георгиевны подготовку кадров для консерватории главным образом осуществляли:

- Центральная музыкальная школа (ЦМШ);
- Академическое музыкальное училище при консерватории;
- Московская средняя специальная музыкальная школа (МССМШ) имени Гнесиных.

Соответственно, небольшим был и круг работающих там арфистов: Н. Б. Сибор (1903–2000) и Е. Н. Ильинская (род. 1946) — ЦМШ; М. П. Мчедлов (1903–1974) и М. Ф. Масленникова (род. 1945) — училище при консерватории; М. А. Рубин (1919–1980) и М. М. Агазрян (род. 1943) — МССМШ имени Гнесиных. Перечисленные имена входят в число лидеров отечественной арфовой педагогики XX–XXI веков, а также представляют единство школы Слепушкина.

Как правило, ещё задолго до вступительных испытаний в консерватории они старались организовать прослушивания для своих учеников, желавших продолжить обучение у Дуловой. Для многих именно тогда происходила первая встреча с арфисткой. Со временем такая практика укоренялась. Отступления возникали только с учащимися ЦМШ, с которыми Вера Георгиевна регулярно встречалась, реже училища при консерватории⁹. Так, класс профессора Дуловой формировался исключительно из тех, с кем она знакомилась заранее.

Маргарита Масленникова вспоминает: «Когда я сама уже преподавала в училище, я приводела своих студентов на прослушивание к Вере Георгиевне. Это было примерно перед выпускным экзаменом. Она говорила, кто её заинтересовал, и тогда уже эти студенты могли попытаться поступить к ней в класс. <...> Действительно такая система существовала» [5] (см. илл. 1).



Илл. 1. Маргарита Масленникова с учениками в годы работы в музыкальном училище при консерватории. В будущем почти все стали студентами Веры Дуловой (из личного архива М. Масленниковой)

Организация занятий в консерватории

Вера Георгиевна тяготела к публичной форме проведения занятий и всегда приветствовала, когда студенты посещали не только свои уроки. «Когда мы были свободны от занятий, мы приходили в класс и слушали других студентов, что для нас было практически дополнительным

уроком. Это было очень полезно, поскольку некоторые из нас играли одинаковые произведения, и Вере Георгиевне не приходилось делать какие-то замечания повторно» [7]. Подобная форма является характерной для многих педагогов исполнительских классов Московской консерватории, в том числе и педагогов-арфистов. Например, в аналогичной манере работал предшественник Дуловой Н. Г. Парфёнов. Его ученица Кира Сараджева вспоминает: «Николай Гаврилович быстро входит в класс, на ходу вынимает из правого кармана ключ для настройки инструмента и тщательно настраивает арфу. После этого спрашивает, кто собирается играть. И вот уже один из нас — исполнитель, все остальные — слушатели» [11. С. 12].

Занятия в классе Вера Дулова проводила два раза в неделю. Строго фиксированное расписание отсутствовало, но на каждый учебный день староста класса составлял очерёдность выступлений. Многие стремились назначить свой урок первым, так появлялась возможность основательно разыграть в классе на хорошем инструменте перед приходом профессора. В 1967 году Московская консерватория впервые закупила две новые концертные арфы американской фирмы “Lyon and Nealy”, а в качестве домашнего инструмента практически у всех имелись арфы фабрики Луначарского, заметно отличающиеся по звучанию и мензуре.

Студенты могли собираться в классе и по специальному поводу, когда кому-то требовалось лишний раз сыграть на публике перед более серьёзным выступлением или совместно прослушать новое сочинение для арфы. «Возможности часто выходить на сцену особо не было. А потом, в студенческие времена строже критиков и нет, чем твои соученики по классу. Если учесть, что на уроке зачастую сидело много народу, конечно, это было очень волнующим» [4].

Формы работы на уроке

Во время урока Вера Георгиевна регулярно находилась за вторым инструментом и много иллюстрировала, прибегая к методу демон-

страции и показа, а иногда играла со студентом в унисон. Такая практика составляла основу педагогической модели Дуловой, и тем самым она и здесь придерживалась распространённых в Московской консерватории принципов преподавания. «Мы сидели друг напротив друга как в зеркальном отражении» [10]. Сам по себе метод показа имеет огромную силу, особенно в исполнительских классах, когда ученик «с рук» воспроизводит то, что от него требует педагог. Но в арфовой методике его значение возрастает по причине необходимого контроля за движением рук, поскольку немного смещённый угол наклона пальцев прямо влияет на колебания струны и звукообразование.

Игра на уроках не требовала от Дуловой специальной подготовки, — почти всё, что осваивали её ученики, было в её собственном концертном репертуаре, и при наличии феноменальной памяти она могла в любой момент воспроизвести нужный фрагмент из конкретного произведения или даже сыграть его целиком. «Она знала и играла почти весь репертуар для арфы. Часто демонстрировала нужный приём игры. <...> Иногда мы играли с ней в унисон» [5]. Наряду с методом демонстрации и показа, Вера Георгиевна прибегала и к объяснениям, описательным характеристикам или сравнениям с другими видами искусств. «Часто были ассоциации с образами живописи или литературы. Кроме того, она владела потрясающей красочной речью. У неё неожиданно могла возникнуть какая-то пословица или яркое выражение» [4].

Особенности составления учебной программы в контексте проблем арфового репертуара

Составление учебного репертуара практически всегда осуществлялось самой Дуловой. Пожелания студентов рассматривались нечасто, за редким исключением учащихся старших курсов или аспирантов. «Она давала репертуар только сама. Конечно, она смотрела на возможности ученика. <...> Очень скрупулёзно занималась разучиванием произведения, расставля-

ла аппликатуру и работала над каждым тактом. При подборе репертуара она учитывала сильные или слабые стороны студента» [6]. С одной стороны, ученики не высказывали предпочтений в силу определённых этических правил, но, с другой, они не были знакомы с арфовым репертуаром настолько, чтобы самостоятельно в нём ориентироваться¹⁰. «Редко кто-то из студентов мог просить что-то конкретное. Толком арфовой музыки мы и не знали. Записей практически не было. Мы знали только то, что исполнялось на концертной эстраде самой Дуловой или Ольгой Эрдели» [3]. Но, помимо этого, возникала и другая сложность, связанная с общей нехваткой арфового репертуара.

Исторически сочинения для арфы создавались преимущественно самими арфистами. Особенно это проявилось в XIX веке, когда в арфовом искусстве господствовал блестящий виртуозный стиль (А. Ассельманс, Р. Н. Ш. Бокса, Ф. Годафруа, Э. Пэриш-Алварс и др.). Такие произведения зачастую рассчитаны на демонстрацию технических данных арфиста, сложны для исполнения, и, что, пожалуй, самое важное для учебного процесса, — не дают возможности реализовать необходимые методические задачи, не формируют дидактическую базу, да и не всё из романтического наследия обладает высоким художественным уровнем. «Даже Пэриш-Алварс — звезда первой величины на арфовом небосклоне середины XIX века — как композитор выглядит более чем скромно» [9. С. 134]. Такая музыка почти не входила ни в концертный репертуар самой Дуловой, ни в учебный репертуар её студентов.

В XX веке арфисты продолжили эту линию, но техническая сторона уже не являлась самоцелью. Большинство сочинений М. Гранжани, М. Мчедлова, Н. Парфёнова, А. Ренье, К. Сальседо и многих других прочно вошли в концертный и учебный репертуар. Композиторы из числа не арфистов редко обращались и обращаются к арфе, рассматривая её исключительно как оркестровый инструмент.

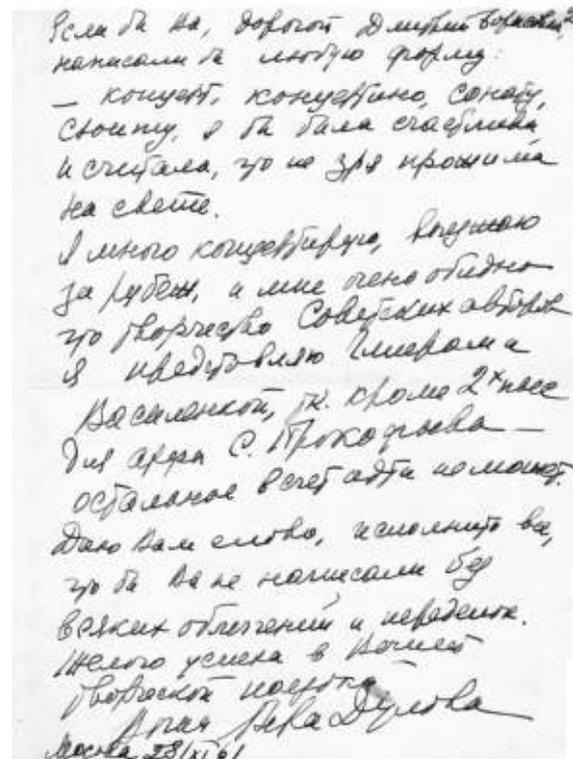
Хорошо осознавая проблемную зону репертуара, Вера Георгиевна прилагала всяческие

усилия для увеличения числа арфовых сочинений. По мнению Дуловой, арфовый репертуар реализуется по трём векторам:

- возрождение забытых сочинений;
- создание новой оригинальной музыки для арфы;
- осуществление переложений (оркестровой или фортепианной музыки) [Более подробно см.: 1. С. 52].

Вера Георгиевна отмечала: «В своё время <...> я получила доступ в рукописный отдел Берлинской государственной библиотеки, где обнаружила неизвестные рукописи Генделя, Руста, Бенды... В дальнейшем постоянно привозила из зарубежных поездок как забытые, так и новые сочинения — Абсиля, Мазетти, Паскаля, Джонса, Парри, Хиндемита, Бриттена, Уоткинса, Цекки, Жоливе, Майера, Вила-Лобоса... <...> Есть и третий путь, и он не менее интересен и плодотворен: переложения и транскрипции. Сколько чудесной музыки никогда не прозвучало бы на арфе, если бы не этот путь! <...> В числе наиболее удачных собственных транскрипций назову „Танец императрицы Пагод“ из балета М. Равеля „Сон Флорины“ и „Утреннюю серенаду“ из балета С. С. Прокофьева „Ромео и Джульетта“» [1. С. 52].

Первый и третий из указанных пунктов арфистка реализовывала самостоятельно. В рамках же второго проявилось её успешное взаимодействие с композиторами. Неоднократно она или выступала с инициативой создания новых произведений, или же своей игрой побуждала авторов к этому. Отношение Дуловой к арфовому репертуару было предельно внимательным. Её высокопрофессиональный подход проявлялся не только количественно, но и качественно. Часто, консультируя композиторов в вопросах арфовой специфики, Вера Дулова старалась расширить жанровые границы, внедрить новые исполнительские техники, особые звуковые приёмы и многое другое. Своей деятельностью она внесла огромный личный вклад в развитие арфового репертуара и в создание автономной антологии арфовой музыки (см. илл. 2).



Илл. 2. Фрагмент письма В. Дуловой
Дмитрию Кабалевскому с просьбой
о создании музыки для арфы¹¹

Дулова проявляла неподдельный интерес к возникновению новых произведений для арфы и следила за тем, что появлялось в печати. Нередко она получала ноты по почте из-за рубежа. Арфистка была хорошо знакома со всей современной ей музыкой для арфы. Так, она могла целенаправленно подобрать каждому студенту нужное ему сочинение, что и позволяло ей применять отчасти авторитарный стиль в вопросах формирования учебной программы.

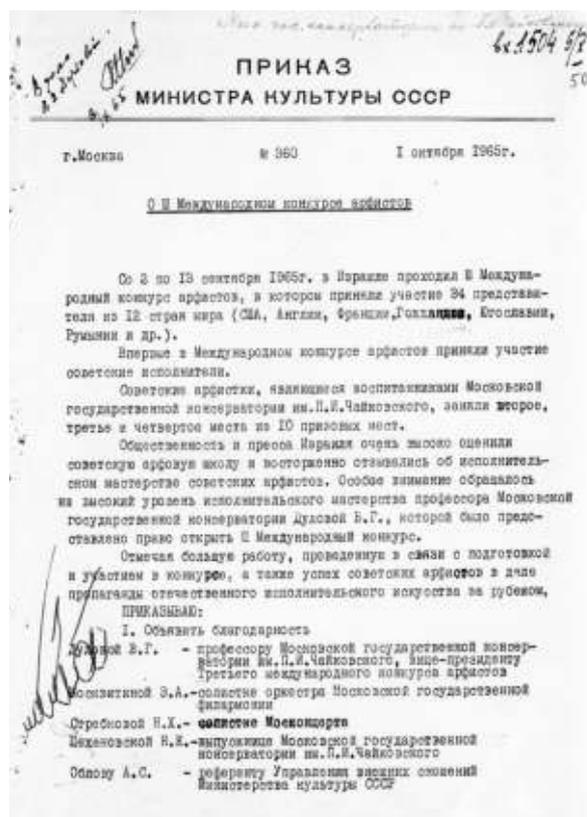
Главным образом, Дулова опиралась на оригинальные сочинения, но поскольку классико-романтическое наследие арфовой музыки невелико, базовую часть составляли произведения XX века: концерты С. Василенко, Р. Глиэра, А. Жоливе, М. Кастельнуово-Тедеско, А. Мосолова, А. Хинастеры; сонаты А. Казеллы, В. Кикты, Э. Кшенека, С. Натра, Ж. Тайфер, П. Хиндемита, П. Хоуди; сочинения А. Балтина; сюита Б. Бриттена; Вариации на тему Гайдна М. Гранжани; Сицилиана с вариациями М. Дамаза; Рапсодия «Олимпия» П. Крестона; «Дви-

жение» А. Марескотти; Вариации на тему Паганини М. Мчедлова; Прелюд C-dur и «Элеоноре» С. Прокофьева; Сарабанда и токката Н. Роты; пьесы О. Респиги; Экспромт А. Русселя; Вариации на тему в старинном стиле К. Сальседо; Тема с вариациями П. Санкана; пьесы А. Хачатуряна; Секвенция Х. Холлигера и многие другие.

Однако полностью сосредоточиться на исполнении оригинальных сочинений и отказаться от игры переложений арфисты не смогут, пожалуй, никогда. Безусловно, переложения входили и в учебный репертуар. «Она [Дулова] стремилась давать оригинальные сочинения, либо качественные переложения. Весь репертуар, который мы у неё играли, отличался хорошим вкусом» [6]. Кроме того, по академическим нормам студенты обязаны осваивать произведения различных исторических стилей, жанров, композиторских школ и техник, что влекло к исполнению либо изданных, либо самостоятельно сделанных переложений.

На формирование учебной программы влияние оказывал и ещё один фактор — подготовка к международным и всесоюзным конкурсам, в которых принимали участие арфисты консерватории. Любой конкурс выдвигает определённые требования к исполняемой программе, и, конечно, не всегда они совпадают с тем, что планируется для освоения в классе. «У нас практически все годы были заняты подготовкой к каким-нибудь конкурсам, и часто нужно было учить конкретный репертуар под тот или иной конкурс. <...> Поэтому программы как-то вокруг них и „крутились“» [14] (см. илл. 3).

Главным образом, учебные программы студентов состояли из произведений для арфы соло. В меньшей степени и не так систематично осваивался камерно-ансамблевый репертуар¹³, да и самостоятельная дисциплина «Камерный ансамбль» отсутствовала¹⁴. «Камерного ансамбля как такового не было. Возникали редкие случаи, когда кому-то на кафедре камерного ансамбля требовалась арфа для какого-то определённого произведения» [5]. Это свидетельствует о том, что в своём классе Дулова воспитывала исключительно солистов.



Илл. 3. Фрагмент приказа министра культуры СССР Екатерины Фурцевой об объявлении благодарности В. Дуловой и её ученикам, выступавших на Международном конкурсе в Израиле (1965)¹²

Воспитание исполнительской культуры

При работе над произведением Вера Георгиевна придерживалась строгого правила — внимательное прочтение авторского текста. Практически никогда она не позволяла себе исправлять, облегчать или что-либо опускать из музыкального материала, какой бы степенью трудности он не обладал. Стремление не потерять ни одной ноты в записи композитора, полностью сохранить сочинение вплоть до самых мелочей и донести до слушателя всё задуманное стало одним из художественных методов арфистки. «Я считаю купюры, а также <...> „облегчённые“ варианты неуместными. Во-первых, это неправильно ориентирует ученика, прививая ему небрежное отношение к тому, что написал композитор, во-вторых снижает художественные достоинства сочинения, нарушая целостность его замысла и формы, в-третьих — в конечном счёте обедняет техни-

ческий и музыкальный арсенал самого исполнителя» [1. С. 47].

Подобное отношение к авторской записи, как и ряд других педагогических воззрений, Вера Дулова унаследовала от своего педагога Марии Корчинской, обладавшей высокой требовательностью к ученикам. В работе со студентами Дулова часто повторяла знаменитую фразу своей наставницы — «порядок в игре», ставшей сегодня в арфовом сообществе практически крылатой. Под «порядком» понимался целый комплекс исполнительских навыков. «Занятия она [Корчинская] проводила на высоком профессиональном уровне. Её девизом было — „порядок в игре“. Очень требовательная, она нетерпимо относилась к проявлению небрежности в нотном тексте, к ритмическому рисунку, требовала „железного“ ритма, чёткой техники, точного соблюдения авторских указаний. Несоблюдение этих законов, по мнению Марии Александровны, приводит к дилетантизму» [2. С. 106]. Знаменитую фразу Корчинской впитали все ученики Веры Дуловой, поскольку она часто вспоминала Марию Александровну и регулярно повторяла её слова¹⁵. Став уже профессором консерватории, Дулова неустанно следовала заветам своего педагога, сохраняя высокий профессиональный уровень.

Но вместе с тем Дулова давала студентам абсолютную свободу в вопросах исполнительской трактовки и интерпретации. «Вера Георгиевна всегда учила студентов формировать свой индивидуальный взгляд на произведение, то есть определить то, что есть только у тебя, и чем ты выделяешься. Поэтому в плане интерпретации у неё мы все были разные» [7]. Так, в педагогической практике Дуловой проявлялось стремление раскрыть в ученике его личностные качества, его художественное восприятие и собственное прочтение. «Она всегда давала студенту свободу. Она считала, что каждый человек индивидуален и имеет право на собственное видение, если это, конечно, не шло вразрез с какими-то очевидными вещами. <...> Все её ученики имели собственное лицо и это был её принцип, её козырь» [14].

В некоторых вопросах Вера Георгиевна всё же могла отойти от принципов Марии Александровны. Например, Корчинская никогда ничего не записывала в нотах и запрещала это делать своим студентам. Всё сопутствующее основному нотному тексту — расстановка педальей, аппликатура, динамические оттенки и прочее, ученикам следовало сразу запоминать наизусть. Дулова же нередко записывала в нотах всевозможные указания и, помимо широко известных и часто используемых на практике обозначений темпов или аппликатуры, она оставляла свои меткие замечания: «укоротить 2-й [палец]», «не елозить 1-м пальцем по струнам», «не вязнуть», «не сопеть» и др. Часть этих комментариев относится к приёмам звукоизвлечения и характеру движения, но последний, скорее, к поведению исполнителя во время игры. И этому обстоятельству Дулова уделяла большое внимание.

Манера держать себя за инструментом для арфистов имеет огромное значение, ведь на сцене они располагаются к зрителю анфас. Любые движения мышц лица, глаз, рта, повороты или опрокидывание головы получают хорошее обозрение из зрительного зала, также может быть слышимо громкое дыхание. Кроме того, в постоянном движении находится и корпус исполнителя, и, несмотря на то, что арфист за инструментом принимает статичное положение сидя, его туловище, руки, плечи и особенно ноги вынуждены часто двигаться во время игры. Порой это приводит к излишним раскачиваниям корпуса и качанию арфы. Поведение за инструментом в виде комплекса эстетических правил арфиста рассматривалось Дуловой как одно из важнейших профессиональных качеств музыканта-исполнителя.

Проблема постановки рук и работа над инструктивным материалом

Как уже отмечалось, в своей книге Вера Георгиевна сообщала о существующей проблеме отхода от известных методических основ со стороны педагогов. В большей степени

это исходило от Марка Абрамовича Рубина, и, как следствие, отражалось на его учениках.

Главное отличие заключалось в постановке рук. По методу Рубина абсолютно прямая кисть располагается перпендикулярно струнам (тыльная сторона кисти именовалась «полочкой»); почти прямой второй палец, по которому определялось правильное положение руки («контроль»), вытянут вниз параллельно струне, остальные округлялись относительно плоскости струн. По методу Поссе-Слепушкина кисть напротив должна быть слегка прогнутой и округлой, соответственно и полукруглые пальцы становятся на струны под углом примерно 45°. В результате приходившие от Рубина арфисты в первые месяцы обучения в консерватории были вынуждены заниматься перестановкой рук¹⁶.

По словам Анны Левиной, работа над коррекцией игрового аппарата в классе Дуловой была непростой. «С началом занятий на первом курсе переделывали руки „по-чёрному“. Это были такие муки, что месяца через два у меня возникало ощущение, что надо всё бросить — как прежде играть я уже не могла, но и как нужно ещё не умела. Я хорошо училась в школе, окончила с золотой медалью, играла концерты с оркестром, и тут вдруг у меня было совершенно чудовищное состояние. <...> Дома я иногда горько плакала. Мне казалось, что всё погибло, но потом как-то стало выравниваться и продвигаться вперёд» [4].

Наталия Шамеева, пришедшая к Дуловой только в период обучения в аспирантуре после ГМПИ имени Гнесиных, сообщает: «Фактически я начала учиться игре на арфе у Веры Георгиевны. <...> Только благодаря тому, что она мне поставила руки как полагается, я стала арфисткой. Именно ей я обязана тем, что владею инструментом» [14].

Смена постановки рук закреплялась, прежде всего, на инструктивном материале. Поскольку на арфе все гаммы исполняются «в основном, одними и теми же пальцами — трёхоктавные, начиная со второго, четырёхоктавные — с первого» [2. С. 136], да и сам круг технических

сложностей, отрабатываемых на гаммах, не так широк, то основная нагрузка при совершенствовании постановки рук и приёмов игры ложится на упражнения.

В учебном репертуаре в отработке постановки рук особое место занимал фортепианный Этюд С-dur К. Черни оп. 740, основанный на поступенном движении мелодии с первой по пятую ступени. Для исполнения такого мелодического движения на арфе необходимо осуществить поворот кисти и подкладывание пальцев, так как мизинец в игре не применяется. Дуловой была составлена специальная и, пожалуй, совсем неудобная аппликатура в этом Этюде, но необходимая для преодоления технических трудностей. Студенты разучивали его по оригинальным нотам и переписывали аппликатуру, так как арфовой редакции не существовало. «Когда-то Вера Георгиевна составила особую аппликатуру, и мы все друг у друга переписывали её от руки — именно таким образом, именно в таком порядке расположения пальцев и т.д., но каждый палец должен работать в любом положении руки. Это было ужасно трудно» [4] (см. илл. 4).

Но стоит отметить, что работа над инструктивным материалом проводилась не всегда лишь с единственной целью — исправить постановку рук. В консерватории изучались и более сложные произведения, требующие освоения новых исполнительских приёмов, что предусматривало их закрепление и на художественном материале. «Вера Георгиевна отработывала определённые виды техники на конкретных произведениях, но не с целью перестановки рук, а для освоения какого-то вида техники, которым я ещё не владела» [3]. «Она давала такие произведения, которые не только последовательно развивали тот или иной приём, но и совершенствовали общую техническую подготовку студента» [7].

Взаимодействие с коллегами по классу арфы

За время работы Веры Георгиевны в Московской консерватории (1943–2000) вместе с

Die Kunst der Fingerfertigkeit

Beweglichkeit der Finger bei ruhiger Hand.
Mouvement des doigts en laissant reposer la main.
Action of the fingers, the hand quiet.

C. Czerny, Op. 740. Cah. I.

Molto allegro. (M. M. $\text{♩} = 92$)

1.

Edition Peters No. 2412

6987

© 1994 by Edition Peters, Leipzig

Илл. 4. Фрагмент Этюда С-dur, оп. 740 К. Черни
с аппликатурой В. Дуловой
(из личного архива А. Баранова)

ней в разные годы преподавали и другие педагоги-арфисты. На протяжении нескольких десятилетий существовал параллельный класс знаменитой арфовой династии Эрдели. Первым в их числе была Ксения Эрдели (1878–1971), имевшая два периода работы: 1905–1907, 1918–1971. В конце пятидесятых вместе с ней в течение двух лет работал ассистент Михаил Мчедлов. Позднее в педагогический состав вошла её племянница Ольга Эрдели (1927–2015), проработавшая более сорока лет с 1963 по 2009 год.

Между педагогами двух классов складывались здоровые рабочие взаимоотношения. Каждый из них придерживался существующей профессиональной этики. Бывало, что во время командировки одного педагога с учащимися

обоих классов приходилось заниматься другому.

Начиная с конца шестидесятых годов ряды консерваторских педагогов стали пополнять уже выпускники самой Дуловой. Первым её ассистентом была Наталия Шамеева (род. 1939), проработавшая с 1967 по 1970 год, а с 1980 года Ирина Пашинская (Блоха) (1948–2017), впоследствии перенявшая класс своего профессора.

Вера Георгиевна Дулова преподавала в Московской консерватории дольше, чем кто-либо из её коллег арфистов. В педагогический состав консерватории она вошла ещё в годы войны после возвращения в Москву из Куйбышева

(1943), где находилась в эвакуации вместе с составом Большого театра, и преподавала вплоть до своей кончины. Так, в общей сложности весь период составил пятьдесят семь лет. С именем Дуловой связан не просто определённый исторический этап класса арфы Московской консерватории, а целая эпоха в отечественной музыкальной культуре.

Феномен Дуловой начал складываться в достаточно непростое время. Момент становления её художественного мышления, её творческих методов пришёлся на важный исторический перелом, когда разрушались старые формы жизни, как общественно-политического, так и культурного характера. Формировался абсолютной новый тип бытия во всех сферах российского общества. Воспитываясь в семье древнего княжеского рода, Дулова до конца дней пронесла в себе духовную причастность к своим корням, несмотря на постигавшие её исторические и социальные перипетии, а полученное у старых мастеров профессиональное образование навсегда причислило её к одной из прогрессивных исполнительских школ. Ранние годы её жизни были связаны с тем, что когда-то исчезло безвозвратно, а последующие уже оказались частью современной истории. Таким образом, Дулова явила собой связь двух времён.

Особое значение такая связь приобретает именно в педагогической деятельности, где различные поколения одной профессиональной направленности независимо от временных ограничений объединяются единством художественного метода. Для своих учеников Вера Дулова представлялась знаменем такого единства, продлевая жизнь и сохраняя во времени фундаментальные начала национальной арфовой педагогики.

Список сокращений:

ВАК	Высшая аттестационная комиссия
МГК	Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
РГАЛИ	Российский государственный архив литературы и искусства



Илл. 5. Вера Дулова со студентами Ольгой Ортенберг (Ракитченковой) и Людмилой Снегирёвой (Мустер) в г. Гаржилес, Франция (1972) (из личного архива О. Ракитченковой)

Примечания

- 1 РГАЛИ. Ф. 757. Оп. № 2. Ед. хр. 5. Л. 4.
- 2 В данной статье за основу взято следующее издание: В. Дулова. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975 [2]. В 2013 году было осуществлено второе издание этой книги под руководством Н. Шамеевой.
- 3 К моменту начала работы над книгой Вера Георгиевна уже была широко известной личностью в международном арфовом сообществе. Она обладала большим артистическим опытом, неоднократно входила в состав жюри конкурсов, фестивалей, конгрессов; по всему миру проводила авторские мастер-классы; выступала и записывала концертные программы; а стаж её педагогической деятельности составлял уже более тридцати лет.
- 4 В первом приложении представлена копия одного исторического документа — патент от 1801 года, выданный С. Эрару и подтверждающий его изобретение арфы с педалями двойного действия. Второе приложение содержит небольшую статью А. Каплюк, посвящённую конструкции, настройке и регулировке арфы.
- 5 Все предыдущие арфовые публикации в нашей стране, как правило, концентрировались лишь на одном из объектов исследования. Первой в ряду таких публикаций стала брошюра Альберта Цабеля «Слово к господам композиторам по поводу прак-

- тического применения арфы в оркестре», изданная в Санкт-Петербурге ещё в 1889 году. Последующие публикации были осуществлены уже в XX столетии. Н. Парфёнов «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина» (1927), И. Поломаренко «Арфа в прошлом и настоящем» (1939), К. Эрдели «Арфа в моей жизни» (1967), В. Язвинская «Арфа» (1968). В. Полтарева реализовала попытку первого в нашей стране научного исследования в области арфового искусства в виде кандидатской диссертации «Проблемы развития игры на арфе в Советском Союзе» (1969). И последней работой, изданной перед книгой В. Дуловой, была брошюра М. Рубина «Методика обучения игре на арфе» (1973).
- ⁶ Идея такого формата в какой-то степени оказалась новаторской и, по воспоминаниям Анны Ортенберг, одного из редакторов издательства, принадлежала Дуловой изначально.
- ⁷ Раздел «Новые исполнительские приёмы. Расшифровка условных обозначений», вошедший в книгу, до сих пор остаётся фактически единственной публикацией на русском языке, в которой изложена современная арфовая исполнительская техника. Материалы В. Дуловой не утратили своей актуальности и поныне, составляя значимое подспорье для современных арфистов и композиторов.
- ⁸ Звание профессора Вера Дулова получила не сразу. В 1954 году, имея учёное звание доцента, она была переведена на должность профессора. Затем, в 1957 году консерватория выдвигала её уже на звание профессора. Однако ВАК, рассмотрев пакет документов, отложила решение этого вопроса на неопределённый срок, сославшись на наличие небольшого стажа в высших учебных заведениях и отсутствия учёной степени (кандидата или доктора). И только спустя год решением ВАК от 27 сентября 1958 года арфистке присвоено учёное звание профессора. Архив МГК Ф. 1. Оп. № 24. Ед. хр. 6047. Л. 34.
- ⁹ Кроме того, в 1964 году по инициативе В. Дуловой в Москве было организовано Всесоюзное общество арфистов при ЦДРИ. В рамках деятельности Общества проходили детские смотры и разного рода выступления, на которых арфистка также могла слышать своих потенциальных студентов.
- ¹⁰ Известную попытку пополнения арфового репертуара осуществила в 1976 году студентка В. Дуловой Татьяна Вымятина.
- Ещё на четвёртом курсе консерватории она обратилась к композитору Дмитрию Смирнову (1948–2020) написать музыку для арфы. В результате появилась пьеса «Solo». Летом того же года в конкурсе «на лучшее сочинение и исполнение музыки для арфы 1976 года», проходившем в рамках «Международной недели арфы» (Нидерланды), сочинение было удостоено первой премии.
- ¹¹ РГАЛИ. Ф. 2017. Оп. № 2. Ед. хр. 302. Л. 2.
- ¹² Архив МГК. Ф. 1. Оп. № 24. Ед. хр. 6047. Л. 50.
- ¹³ Ансамбли изучались чаще всего под конкретное выступление (на международном фестивале в Нидерландах, в телевизионном «Голубом огоньке», в Кремлёвском дворце и т.д.). Иногда арфисты были задействованы в концертах класса профессора А. И. Батурина (супруга Веры Георгиевны). Плановая работа по изучению ансамблевой игры не проводилась.
- ¹⁴ Дисциплина «Камерный ансамбль» долгие годы не входила в учебный план арфистов. Такая практика существовала с самых первых дней арфового класса в консерватории. Ансамблевая игра не значилась и в первой учебной программе класса арфы (1891). Лишь на рубеже XX–XXI веков ситуация изменилась, и сегодня арфисты осваивают камерный ансамбль в виде отдельной дисциплины.
- ¹⁵ Мария Корчинская для Дуловой была больше чем просто консерваторский педагог, несмотря на то, что их совместные занятия продолжались всего около полутора лет. После отъезда Корчинской из страны (1924) их последующая встреча состоялась сорок лет спустя на Международных неделях арфы в Нидерландах. На протяжении всей жизни Вера Дулова пронесла огромное уважение и почтение к Корчинской. Даже став мировой знаменитостью и признанным профессионалом, она безропотно прислушивалась к любому совету или замечанию со стороны Марии Александровны.
- ¹⁶ Несмотря на такие отклонения в вопросах постановки рук, Марк Абрамович отличался исключительным педагогическим даром. Его ученики выделялись высоким уровнем подготовки, беглостью пальцев при игре, развитой техникой и другими исполнительскими навыками.

Список литературы

References

1. Беседы о педагогике и исполнительстве. К обобщению творческого опыта профессоров оркестрового факультета Московской консерватории: сб. статей. — Вып. 3 / Ред.-сост. Е. Л. Сафонова. — М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1996. — 75 с. [Besedy o pedagogike i ispolnitel'stve. K obobshheniju tvorcheskogo opyta professorov orkestrovogo fakul'teta Moskovskoj konservatorii: sb. statej. — Вып. 3 / Red.-sost. E. L. Safonova. — М.: Mosk. gos. konservatorija im. P. I. Chajkovskogo, 1996. — 75 s.]
2. Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. — М.: Сов. композитор, 1975. — 230 с. [Dulova V. G. Iskusstvo igry na arfe. — М.: Sov. kompozitor, 1975. — 230 s.]
3. Ильинская Е. Н. Интервью / Беседовал А. Баранов. 07 мая 2020 г. Рукопись (Личный архив А. Баранова) [I'inskaja E. N. Interv'ju / Besedoval A. Baranov. 07 maja 2020 g. Rukopis' (Lichnyj arhiv A. Baranova)].
4. Левина А. Б. Интервью / Беседовал А. Баранов. 19 февраля 2019 г. Рукопись (Личный архив А. Баранова) [Levina A. B. Interv'ju / Besedoval A. Baranov. 19 fevralja 2019 g. Rukopis' (Lichnyj arhiv A. Baranova)].
5. Масленникова М. Ф. Интервью / Беседовал А. Баранов. 14 февраля 2019 г. (Личный архив А. Баранова) [Maslennikova M. F. Interv'ju / Besedoval A. Baranov. 14 fevralja 2019 g. (Lichnyj arhiv A. Baranova)].
6. Мустер (Снегирёва) Л. Ю. Интервью / Беседовал А. Баранов. 24 февраля 2019 г. (Личный архив А. Баранова) [Muster (Snegireva) L. Ju. Interv'ju / Besedoval A. Baranov. 24 fevralja 2019 g. (Lichnyj arhiv A. Baranova)].
7. Парамонова С. В. Интервью / Беседовал А. Баранов. 04 мая 2020 г. (Личный архив А. Баранова) [Paramonova S. V. Interv'ju / Besedoval A. Baranov. 04 maja 2020 g. (Lichnyj arhiv A. Baranova)].
8. Парфёнов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. — М.: Гос. изд-во «Музыкальный сектор», 1927. — 50 с. [Parfejonov N. G. Tehnika igry na arfe. Metod prof. A. I. Slepushkina. — М.: Gos. izd-vo «Muzykal'nyj sektor», 1927. — 50 s.]
9. Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе. Курс лекций для оркестровых факультетов (струнное отделение) музыкальных вузов. — Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1994. — 352 с. [Pokrovskaja N. N. Istorija ispolnitel'stva na arfe. Kurs lekcij dlja orkestrovyh fakul'tetov (strunnoe otdelenie) muzykal'nyh vuzov. — Novosibirsk: Novosibirskaja gos. konservatorija im. M. I. Glinki, 1994. — 352 s.]
10. Ракитченкова (Ортенберг) О. Н. Интервью / Беседовал А. Баранов. 16 февраля 2019 г. (Личный архив А. Баранова) [Rakitchenkova (Ortenberg) O. N. Interv'ju / Besedoval A. Baranov. 16 fevralja 2019 g. (Lichnyj arhiv A. Baranova)].
11. Сараджеева К. К. Н. Г. Парфёнов — музыкант, педагог (портрет учителя). — М.: [б. и.], 1983. — 17 с. [Saradzheva K. K. N. G. Parfenov — muzykant, pedagog (portret uchitelja). — М.: [b. i.], 1983. — 17 s.]
12. Фёдорова М. А. Александр Слепушкин и арфовая школа Московской консерватории // Музыкальная академия. — 2017. — № 4. — С. 75–79 [Fyodorova M. A. Aleksandr Slepushkin i arfovaja shkola Moskovskoj konservatorii // Muzykal'naja akademija. — 2017. — № 4. — S. 75–79].
13. Фёдорова М. А. Учебно-методические труды первых педагогов арфистов петербургской и московской консерваторий // Музыковедение. — 2017. — № 6. — С. 38–47 [Fyodorova M. A. Uchebno-metodicheskie trudy pervyh pedagogov arfistov peterburgskoj i moskovskoj konservatorij // Muzykovedenie. — 2017. — № 6. — S. 38–47].
14. Шамеева Н. Х. Интервью / Беседовал А. Баранов. 26 февраля 2019 г. (Личный архив А. Баранова) [Shameeva N. H. Interv'ju / Besedoval A. Baranov. 26 fevralja 2019 g. (Lichnyj arhiv A. Baranova)].