

**федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»**

*На правах рукописи*

**БАРАНОВ Александр Александрович**

**ВЕРА ГЕОРГИЕВНА ДУЛОВА.  
ЛИЧНОСТЬ, ТВОРЧЕСТВО, ЭСТЕТИКА**

Специальность 17. 00. 02 — «Музыкальное искусство»

**Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения**

Научный руководитель —  
доктор искусствоведения,  
профессор Е. Б. Долинская

Москва

2021

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава I. ГОДЫ ОБУЧЕНИЯ: МОСКВА — БЕРЛИН.....</b>	<b>16</b>
1.1. В Московской консерватории. Первый сольный концерт.....	19
1.2. Класс Марии Корчинской. Идеологическая перестройка консерватории.....	26
1.3. Роль в судьбе арфистки Анатолия Луначарского и его Фонда.....	38
1.4. «Берлинский период».....	44
<b>Глава II. НАЧАЛО ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КАРЬЕРЫ.....</b>	<b>59</b>
2.1. Оркестр Советской филармонии.....	62
2.2. Концертные выступления. Возрождение музыки старинных мастеров.....	67
2.3. В Большом театре. Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей .....	76
2.4. Артистическое окружение (вторая половина 1930-х).....	80
<b>Глава III. ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ. МЕЖДУНАРОДНОЕ ПРИЗНАНИЕ.....</b>	<b>94</b>
3.1. Военные годы и первое мирное десятилетие.....	96
3.2. Создание советской арфы.....	107
3.3. Оценка деятельности В. Г. Дуловой 1940-х — 1950-х гг. ....	112
3.4. «Золотой век» класса арфы Московской консерватории.....	117
3.5. Особенности педагогического стиля.....	123
<b>Глава IV. ЛИТЕРАТУРНАЯ И МУЗЫКАЛЬНО- ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ РАБОТА.....</b>	<b>137</b>
4.1. Книга «Искусство игры на арфе».....	137
4.2. Вера Дулова в советской прессе.....	149
4.3. Новые музыкально-общественные организации.....	157
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>166</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>173</b>
Печатные источники.....	173
Архивные источники.....	185

## ВВЕДЕНИЕ

Долгое время искусство игры на арфе находилось на периферии отечественного музыкознания. Мало кто из ученых-искусствоведов обращался к его изучению. В методологическом плане можно обнаружить лишь скудные упоминания об арфе в рамках учебной литературы по курсу «инструментоведение» и в других подобных изданиях. На протяжении многих лет вопросы исследования арфового исполнительства оставались прерогативой самих арфистов.

На рубеже XX–XXI столетий ситуация начала меняться. История инструмента, личности и судьбы музыкантов-арфистов, анализ принципов и методов исполнительства, изучение арфовой музыки, становление арфовых школ, сложение концертного, учебного репертуара и многое другое постепенно начало привлекать внимание тех, кто в той или иной мере хотя бы отчасти оказывался причастным к предмету исследования. В нем через исполнительскую и педагогическую практику определились ведущие и взаимосвязанные между собой проблемы в сфере изучения арфового искусства.

Широко известно, что среди музыкальных инструментов история арфы восходит к древнейшим временам. «Есть все основания полагать, что арфа возникла тогда, когда первобытный человек почувствовал в себе склонность к музыке и осознал это стремление под влиянием звука, производимого туго натянутой тетивой лука»<sup>1</sup>. Довольно часто арфа являлась неотъемлемым атрибутом героев библейских сказаний и античных мифов. Средневековая музыкальная практика не обходилась без этого инструмента. Русская аристократия XVIII — первой половины XIX веков всерьез увлекалась игрой на арфе, достигая уровня профессионалов. Во многих странах арфа стала национальным символом. Все это свидетельствует о прежней большой популярности инструмента и его долгой истории. Но, к сожалению, в

---

<sup>1</sup> *Рогаль-Левицкий Д.* Современный оркестр. В 4-х тт. М., 1954. Т. 4. С. 6.

современном профессиональном искусстве арфа занимает совершенно иные позиции и уже давно утратила былую славу. Говорить о популярности инструмента сегодня не приходится, в первую очередь из-за ее более чем скромного репертуара.

Обладая своеобразием в устройстве и конструкции, а также рядом важных исполнительских тонкостей, требующих специальных знаний, арфа как сольный концертный инструмент нередко ускользает от внимания композиторов. Успех арфовых опусов напрямую определяется тем, насколько они удобны для исполнения. Основным камнем преткновения являются альтерации и хроматизмы, зависящие от действия педалей; пассажи и арпеджио, связанные с четырехпальцевой аппликатурой (мизинец в игре не используется), индивидуальные акустические особенности инструмента. В результате композиторы, как правило, рассматривают ее лишь одним из голосов симфонического оркестра, реже камерного ансамбля.

Этим обусловлена первая из существующих проблем. Немногочисленное арфовое наследие и вероятное отсутствие музыкальных опусов, имеющих развитые гармонические схемы, либо необычные трактовки музыкальной формы, не вызывают у исследователей должного интереса к проведению анализа арфовой музыки, как и истории этого инструмента. Даже входящие сегодня в репертуар каждого арфиста «Священный и светский танцы» К. Дебюсси и «Интродукция и аллегро» М. Равеля, увы, до сих пор малоизвестны. Так, в области научного анализа арфовый репертуар оказывается в некотором забвении.

Как следствие возникла и вторая проблема. Отсутствие крупных разработок заставило исполнителей на арфе самостоятельно восполнять этот пробел. Уже с конца XIX века отечественные арфисты обращаются к исследованию арфового искусства и занимаются публикацией работ. С одной стороны, представляется вполне закономерным, когда исполнители изучают историю своего инструмента. Ведь именно они, зная все тонкости и особенности, могут объяснить и достоверно изложить анализируемый

материал. Многие из опубликованного авторами-исполнителями обретают характер очень ценной справочной литературы или же принадлежит мемуарному жанру, порой допускающему хронологические и фактологические погрешности. Вполне объяснимо, что не все выходящее из-под пера исполнителей достигает уровня полноценной научной работы.

Большинство изданных жизнеописаний знаменитых арфистов основано на различного рода личных высказываниях, суждениях, заметках, дневниковых записях. Подобная литература зачастую грешит субъективным истолкованием событий и фактов. Не стали исключением и публикации о жизни и деятельности Веры Георгиевны Дуловой (1909–2000). Вместе с тем личность выдающейся арфистки и ее творческая судьба обладают одинаковой степенью значимости как для историков музыки, исполнителей-арфистов, так и для широкого круга любителей, а кроме того, представляют большой интерес для публицистики и научного исследования. Масштаб личности Веры Георгиевны настолько огромен, что отдельные сферы ее деятельности сами по себе могут рассматриваться как полноценные объекты научного исследования:

- исполнительство,
- педагогика,
- музыкально-просветительская и общественная работа,
- редактирование и реконструкция музыкальных произведений,
- развитие и разработка инструментария,
- публицистическая и издательская деятельность.

Все это формирует комплекс направлений, в русле которых развивалось творчество арфистки, а его результаты образуют обширную научно-методическую базу для проведения фундаментальных аналитических разработок.

Несмотря на наличие столь значимого материала деятельность Дуловой до сих пор не была представлена объектом полноценного изучения, в

частности, в области архивных материалов. Отсутствие подобных трудов во многом образует **актуальность данного исследования**, в котором жизнь и творчество Веры Георгиевны впервые получают масштабное и всестороннее рассмотрение. Кроме того, в работе нашел широкое применение впервые публикуемый корпус архивных документов, среди которых, в том числе и фрагменты обширного эпистолярного наследия Дуловой.

**Разработанность темы** представлена весьма незначительно. Литература, непосредственно посвященная Дуловой, ограничивается единичными образцами. Среди таковых — монографическая работа М. Капустина «Вера Дулова. Творческий портрет»<sup>2</sup>, изданная еще при жизни арфистки. Данная брошюра написана в духе популярной литературы и вряд ли может претендовать на статус научного исследования. Автор излагает основные этапы деятельности арфистки и кратко освещает их достижения до 1981 года. Следовательно, поздний период не входит в обзор данной публикации. Работа снабжена интересными фотографиями и может послужить хорошим материалом для желающих получить общее представление о музыканте.

Вторая публикация «Вера Дулова и арфовое искусство XX века», созданная в соавторстве О. Амусьевой и Э. Москвитиной<sup>3</sup>, вышла совсем недавно. В предисловии издания говорится, что материал для публикации готовился еще в 1940-х — 1960-х гг. и создавался в тесном контакте с самой Дуловой. Работа в определенной мере освещает главные этапы жизненного пути арфистки, основные вехи ее деятельности, некоторые детали и подробности частного характера. Повествование завершается концом шестидесятых. Последующие периоды и события в работе не рассматриваются. Книга снабжена фотоматериалами из личного архива Э. Москвитиной, содержит репертуарные списки Веры Дуловой<sup>4</sup>, таблицы с

---

<sup>2</sup> Капустин М. Д. Вера Дулова. Творческий портрет. М., 1981. 32 с.

<sup>3</sup> Амусьева О. А., Москвитина Э. А. Вера Дулова и арфовое искусство XX века / под ред. Г. Рымко. М., 2017. 188 с.

<sup>4</sup> Оформление этих списков имеет множество опечаток и ошибок в записи имен и названий, но сами списки содержат максимально полную панораму репертуара Веры Дуловой.

датами и названиями премьерных исполнений, нотные примеры и другие материалы.

Фактически этими двумя публикациями и ограничивается круг монографических изданий, в центре которых поставлена личность арфистки. При этом они оказываются хронологически неполными, поскольку не охватывают всю жизнь Веры Георгиевны.

Для исследования творческой судьбы и деятельности Дуловой несомненную ценность представляет большой комплекс литературы по истории арфового исполнительского искусства, где содержатся упоминания о достижениях арфистки. В ходе настоящего исследования привлекалось также большое количество статей в отечественных периодических изданиях, музыкальных энциклопедиях, справочниках, заметки, рецензии, интервью и прочие небольшие публикации.

Среди подобных работ выделяется книга воспоминаний К. Эрдели «Арфа в моей жизни» (1968)<sup>5</sup>, где автор, излагая свою творческую биографию, упоминает о совместной работе и встречах с Дуловой, тем самым попутно освещает некоторые важные исторические события. Книга Эрдели уже давно стала классической и заняла достойное место в арфовой литературе. Сегодня она служит хорошей основой при изучении отечественного арфового искусства XX века. Статья Н. Шамеевой «В. Г. Дулова. Творческий портрет» (1975) размещена на страницах книги самой Дуловой «Искусство игры на арфе»<sup>6</sup> (речь, о которой впереди). Здесь автор представляет обзор творчества арфистки, пишет о ее семье, учителях, коллегах, учениках, о сотрудничестве с композиторами. Впервые освещается международная деятельность Веры Георгиевны, в частности, ее участие в конкурсах и фестивалях. Приводятся зарубежные рецензии и отзывы о концертных выступлениях Дуловой, а также о подготовке учеников к международным арфовым состязаниям. Автор анализирует педагогическую

---

<sup>5</sup> Эрдели К. А. Арфа в моей жизни. Мемуары / под общ. ред. Б. Доброхотова. М., 1967. 240 с.

<sup>6</sup> Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М., 1975. 230 с.

работу арфистки и ее деятельность в оркестре Большого театра. Важно, что Н. Шамеева, будучи ученицей, а впоследствии и ассистентом арфистки в Московской консерватории, является свидетелем многих событий.

Серию значимых сообщений и рекомендаций содержат избранные интервью с Дуловой, опубликованные в разных источниках. В них раскрываются тонкости ее творческого мышления, эстетические воззрения, особенности концертной и педагогической практики. Большой значимостью обладает беседа с арфисткой Н. Павловой, вышедшей под названием «Ясный и искренний монолог»<sup>7</sup>. В ней Вера Георгиевна много высказывалась о совместной работе с такими композиторами, как А. Балтин, В. Кикта, Н. Макарова, А. Хачатурян, Д. Шостакович, делилась подробностями истории создания арфовых опусов этих авторов. В другом интервью, опубликованном Е. Сафоновой в одном из сборников Московской консерватории «Беседы о педагогике и исполнительстве»<sup>8</sup> (1996), арфистка сообщала о своей семье, педагогах, зарубежных коллегах. Также в публикации получили освещение некоторые вопросы истории арфового исполнительства. Существенным для изучения эстетических воззрений арфистки, оказался проведенный ею исторический обзор и анализ арфового репертуара, а также изложенные позиции в вопросах эволюции и исполнительской интерпретации арфового наследия. Учитывая дату издания этого материала, можно предположить, что размышления Веры Георгиевны выступают (или могут быть трактованы) как своего рода итоговое видение собственного творчества в контексте развития всего арфового искусства уходящего тогда XX столетия.

Помимо перечисленных публикаций существует несколько диссертационных исследований на русском языке, в которых освещены различные проблемы арфового исполнительства. Наиболее раннее по хронологии — кандидатская диссертация В. Полтаревой «Проблемы

<sup>7</sup> Павлова Н. Ясный и искренний монолог // Советская музыка. 1988. № 12. С. 9–13.

<sup>8</sup> Беседы о педагогике и исполнительстве. К обобщению творческого опыта профессоров оркестрового факультета Московской консерватории: сб. статей: вып. 3. / ред.-сост. Е. Л. Сафонова. М., 1996. 75 с.



развития искусства игры на арфе в Советском Союзе»<sup>9</sup>. Работа обладает несомненной ценностью уже потому, что является первой попыткой научного обобщения в этой области. Автор создает широкую панораму советской арфовой культуры, рассматривает особенности исполнительских принципов отечественной арфовой школы, а также представляет целую галерею портретов крупных арфистов, среди которых фигурирует и В. Дулова.

Разным представителям московской арфовой школы, в том числе и Вере Георгиевне, посвящена диссертация Н. Шамеевой «История развития отечественной музыки для арфы (XX век)»<sup>10</sup>. Это обстоятельное исследование подчинено хронологическому принципу и содержит краткие портреты-характеристики арфистов. В результате отчетливо прослеживается историческая взаимосвязь и единство. Рассматриваются достижения каждого отдельно взятого музыканта и всей школы в целом. Произведен анализ отечественных произведений для арфы периода 1930-х — 1990-х гг., а также сочинений, специально созданных для Веры Георгиевны.

Панорамным обзором обладает докторская диссертация Н. Покровской «История исполнительства на арфе»<sup>11</sup>. Это монументальное для отечественного музыкознания исследование отличается не только огромным объемом, но и исторической фундаментальностью. В нем рассматривается развитие инструмента с древнейших времен и до конца XX века. При всей основательности и значимости работ Н. Шамеевой и Н. Покровской, в них творчеству Веры Георгиевны уделено немного места.

Более развернутые сведения об арфистке с привлечением ряда архивных документов и проведением должной аналитической работы представлены в кандидатской диссертации М. Федоровой «История класса

---

<sup>9</sup> Полтарева В. П. Проблемы развития искусства игры на арфе в Советском Союзе: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1969. 20 с.

<sup>10</sup> Шамеева Н. Х. История развития отечественной музыки для арфы (XX век). М., 1994. 146 с.

<sup>11</sup> Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе: дисс. ... докт. искусств-я. Новосибирск, 2001. 453 с.

арфы Московской консерватории (по архивным материалам)»<sup>12</sup>. Раздел «Вера Дулова. Новые материалы к биографии» содержит ранее неизвестные сведения из жизни музыканта. Кроме того, впервые затрагивается проблема наличия разных исполнительских методик в период обучения Веры Георгиевны. Рассматриваются ее взаимосвязи с педагогами в аспекте различных исполнительских школ. Проводится обзорный анализ учебно-методических трудов Веры Георгиевны, концертного репертуара, принципов преподавания.

Сведения справочно-энциклопедического характера о Дуловой присутствуют и в иностранных изданиях. Основными работами являются *Wenonah M. Govea "Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists"*<sup>13</sup> (В. Говеа «Арфисты XIX и XX столетий», США), *Roslyn Rensch "Harps and harpists"*<sup>14</sup> (Р. Ренч «Арфы и арфисты», Великобритания), в которых жизнь и творчество Дуловой представлены в виде краткого биографического описания. Несмотря на приведенный перечень источников, разнообразных по концептуальной направленности и формам преподнесения материала, до сих пор не было реализовано попытки целостного изучения творческой деятельности Веры Георгиевны Дуловой.

Основная **цель настоящего исследования** состоит в воссоздании объемного личностного и творческого портрета В. Г. Дуловой как одного из ведущих музыкантов-исполнителей XX столетия. Исследование проводилось в неразрывной связи со сложным и специфическим историческим контекстом.

Реализация поставленной цели определила ряд **задач работы**, формулируемый следующим образом:

- выявить и систематизировать художественно-эстетические методы в исполнительском искусстве арфистки;

<sup>12</sup> Федорова М. А. История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам): дисс... канд. иск. М., 2018. 241 с.

<sup>13</sup> Govea W. M. *Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists: a biocritical sourcebook* / foreword by Sally Maxwell. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1995. 368 p.

<sup>14</sup> Rensch R. *Harps and harpists*. Bloomington, Indiana: Indiana university press, 2017. 365 p.

- систематизировать концертный и учебный репертуар В. Г. Дуловой разных лет, а также проследить его эволюцию;
- провести анализ учебно-методических и психолого-педагогических принципов работы Дуловой в Московской консерватории;
- установить базисные основы музыкально-общественной деятельности и ее значимости на международной арене;
- представить исторически выверенную датировку основных этапов обучения и профессиональной деятельности Дуловой;
- исправить встречающиеся в публикациях хронологические и фактологические неточности, касающиеся личности и наследия арфистки.

Основной метод исследования можно определить как *комплексный*, объединивший в себе принципы исторического, аналитического и культурологического методов. Изложение биографии арфистки осуществлено в тесной взаимосвязи с историко-контекстуальной базой.

*Исторический метод* стал ведущим в работе, благодаря чему удалось всесторонне и обстоятельно определить периодизацию творческой биографии В. Дуловой, сформулировать принципы художественного мышления арфистки, свойственные каждому историческому периоду, документально доказать многие события из жизни. В исследовании применялся большой круг архивных документов. В качестве материала для диссертации послужили фонды Российского государственного архива литературы и искусства, Российской государственной библиотеки, Санкт-Петербургской государственной академической филармонии имени Д. Д. Шостаковича, Архива и Научно-музыкальной библиотеки имени С. Танеева Московской консерватории, а также архива Берлинской высшей школы музыки. Изучение различных источников позволило устранить ряд распространенных хронологических и фактологических неточностей, а также

ввести в научный обиход комплекс ценных и ранее неизвестных сведений о творчестве В. Дуловой, музыкально-общественных организациях Советского Союза, деятельности Московской консерватории в годы войны и прочее.

Не менее важным оказалось использование *аналитического метода*, получившего широкое применение в данном исследовании. Прежде всего именно аналитические принципы позволили проследить эволюцию и становление концертного и педагогического репертуара Дуловой, обозначить ее вклад в формирование антологии арфового репертуара XX века (за счет сотрудничества с композиторами и осуществления собственных транскрипций), оценить художественные устремления арфистки в сфере адаптации и трактовки расширенных исполнительских техник на инструменте. Для проведения анализа использовались документальные источники, в том числе афиши и программки концертов, интервью, рецензии и другие информативные материалы. Большое значение аналитический метод обрел при изучении учебно-методических принципов Веры Георгиевны в период работы в Московской консерватории. Аналитическая разработка педагогической деятельности сделала возможным сформулировать главные критерии школы Веры Дуловой и определить ее историческое значение в международной системе арфовой педагогики.

*Культурологический метод* применялся при исследовании и анализе культурно-исторических и общественно-социологических процессов, ставших фоном для формирования и становления многогранного творчества Веры Георгиевны. Кроме того, будучи частной разновидностью культурологического метода, применялся *биографический*, послуживший основой для измерения и оценки истории жизни арфистки.

**Научная новизна** исследования определяется системным и многоаспектным изучением творческой биографии В. Дуловой, представленной как самобытный исторический феномен. Впервые в исследовательской практике комплексному научному анализу подвергаются различные направления деятельности арфистки, а также совокупность ее

методов работы в сфере арфовой исполнительской культуры, арфовой педагогики и музыкального просветительства. Впервые формулируются фундаментальные основы творчества Дуловой как одного из ведущих исполнителей на арфе XX столетия. Также впервые изучается большой корпус писем, дневников и других архивных документов, периодических изданий, раскрывающих важные вопросы творческой судьбы Веры Георгиевны.

Кроме того, рассматривается и малоизвестная в отечественном музыкознании деятельность Фонда поддержки молодых дарований, созданного А. Луначарским, а также приводятся факты его личного участия в судьбе арфистки. Впервые вопрос стажировки Дуловой в Берлине поставлен с точки зрения научной проблематики европейских исполнительских школ игры на арфе, попутно проводится анализ концертных выступлений арфистки в немецкой столице и ее взаимодействия с профессором Максом Заалем. На основе архивных материалов впервые рассматривается история создания и разработки модели советской арфы в середине 1940-х, проводится подробный исторический анализ процесса ее изготовления, участия в нем арфистки и оценка государственными органами.

Впервые произведена точная периодизация профессиональной деятельности Веры Георгиевны. В диссертации представлены хронологически выверенные данные, остававшиеся ранее неизвестными, о деятельности арфистки 1910-х — 1940-х гг. Осуществлена датировка многих событий из жизни.

**Положения, выносимые на защиту:**

— формирование художественно-эстетического мышления и концертно-исполнительских навыков В. Дуловой стало результатом соединения отечественной и зарубежной систем музыкального образования, заложенного еще в годы ее обучения;

— процесс профессионального становления Веры Георгиевны, проходивший в период укрепления партийно-государственных принципов

руководства культурой и их влияния на художественные течения, характеризуется особой спецификой, основу которой составили несвойственные тому времени эстетические и личностные качества арфистки;

— историческое значение педагогической работы Дуловой в Московской консерватории заключается прежде всего в сохранении, укреплении и последующем развитии метода Поссе-Слепушкина в его эволюции, а также в закреплении за ним статуса основополагающего метода отечественной арфовой педагогики;

— самобытная исполнительская школа Дуловой рассматривается как уникальное историческое явление отечественного арфового искусства, за которым закрепился статус Русской арфовой школы, получившей широкое международное признание;

— музыкально-общественная, творческая, исполнительская, а также просветительская деятельность арфистки последней трети XX столетия сформировали небывалую ранее фундаментальную модель отечественного арфового искусства, сохраняющую свое значение и в XXI веке.

**Теоретическая значимость работы** состоит в комплексном аналитическом исследовании жизни и творчества Веры Дуловой как одного из ведущих музыкантов-исполнителей XX века, а также в формировании новых аспектов в понимании и исторической значимости феномена многообразной деятельности арфистки.

**Практическая значимость работы** заключается в возможности использования материалов диссертации в вузовских курсах «История русской музыки», «История исполнительского искусства», «Методика обучения игре на инструменте», а также в иных разработках в сфере исторического музыкознания и музыкально-просветительской деятельности.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Достоверность результатов исследования определяется, с одной стороны, опорой на комплекс подходов и методов, сложившихся в российском музыкознании, а

также использованием широкого круга разнообразных источников (научная, методическая, эпистолярная литература, архивные документы, аудио- и видеозаписи, интервью и др.), связанных со всесторонним изучением феномена отечественного арфового искусства, в том числе исполнительства и педагогики Веры Георгиевны Дуловой. С другой — она подтверждается экспериментальными данными, полученными в процессе собственных исследований.

Диссертация выполнена на кафедре истории русской музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского». Обсуждалась на заседаниях кафедры (31.05.2021, 24.11.2021) и была рекомендована к защите. Основные положения работы опубликованы в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации. Отдельные положения представлены на Первой Всероссийской научно-практической конференции «Музыкознание: искусство, культура, образование» (10.01.2020, Институт «Академия имени Маймонида» РГУ имени А. Н. Косыгина, Москва) в виде доклада «Вера Дулова в Берлине: 1927–1929 годы»; на Третьей научно-практической конференции «Искусство игры на арфе. История и современность» (25.11.2021, МГК имени П. И. Чайковского, Москва) в виде научного доклада «История создания советской арфы (по материалам архивов)».

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы.

## Глава I.

## ГОДЫ ОБУЧЕНИЯ: МОСКВА — БЕРЛИН

*Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля,  
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.*

В. Кириллов «Мы»

В 1920 году начался продолжительный период обучения юной Веры Дуловой. Одиннадцатилетняя девочка тогда вряд ли могла предположить, насколько непростым окажется это время: смена педагогов по специальному классу, кардинальное изменение игрового аппарата и исполнительского метода, неожиданная педагогическая работа, всевозможные концертные выступления, записи на радио, блестящие взлеты и неожиданные потрясения. Хронологические границы обучения почти полностью совпали с десятилетием 1920-х.

Выбор профессии, как и место обучения, во многом были predeterminedены изначально. Вера Дулова<sup>15</sup> принадлежала к известной музыкальной династии, тесно связанной с Московской консерваторией и ее историей. В число первых студентов учебного заведения входила бабушка Веры блестящая пианистка Александра Юрьевна Зограф-Дулова (1850–1919)<sup>16</sup>. Позднее там обучались ее родители: отец скрипач Георгий Николаевич Дулов (1875–1940) и мать певица Мария Андреевна Буковская (1873–1967)<sup>17</sup>, а на момент поступления Веры и старшие сестры: Наталия

<sup>15</sup> Вера Дулова родилась 14 (27) января 1909 года и была младшей дочерью в семье. Однако в литературе можно встретить и другие ошибочные даты ее рождения: 1908 или 1910.

<sup>16</sup> Бабушка будущей арфистки по линии отца была первой ученицей Н. Рубинштейна в консерватории и первой его же выпускницей. Именно ей П. Чайковский посвятил свою Салонную польку В-dur из фортепианной сюиты ор. 9. После окончания консерватории успешно гастролировала и преподавала игру на фортепиано. Присутствуя на торжественном открытии Московской консерватории в 1866 году, оставила подробные описания церемонии, являющиеся сегодня важным историческим свидетельством. Вслед за Александрой в консерваторию поступила ее сестра Валентина Зограф (1866–1930), в замужестве Зограф-Плаксина. Обучалась по специальности фортепиано в классе В. Сафонова. В 1891 г. вместе со своим супругом Валентина открыла первое в Москве Общедоступное музыкальное училище (ныне Академическое музыкальное училище при консерватории).

<sup>17</sup> Г. Дулов — скрипач и композитор. В консерватории учился у Яна Гржимали (1844–1915). По завершении обучения вместе с семьей переехал в Санкт-Петербург, где несколько лет работал в известном Квартете



(1898–1973) по классу скрипки и Елена (1906–1987)<sup>18</sup> по классу фортепиано и почти двадцать лет преподавал отец.

Но в отличие от выбора профессии, выбор специального инструмента в некоторой степени оказался спонтанным. Арфистов не было среди представителей музыкальной династии. Позднее сама Вера Георгиевна признавалась, что арфа появилась совершенно случайно в одном из бытовых разговоров с отцом.

Согласно семейным традициям еще в раннем детстве Вера начала получать уроки музыки. Помимо домашних занятий сольфеджио и музыкальной теорией, она занималась и на фортепиано. Ближе к десяти годам было принято решение о получении профессионального музыкального образования. Тогда и пришло время определиться со специальным инструментом. Конкретных предложений не было ни у родителей, ни у дочери. Однажды она невзначай назвала виолончель, но Георгий Николаевич строго возразил: «Учиться играть на мужском инструменте уродливо, даже смешно, да и хватка должна быть мужская. Ты может быть еще дирижером захочешь стать?»<sup>19</sup>. Тогда девочка шутя высказала пожелание, что хотела бы играть на таком инструменте, на котором не нужно играть гаммы. На что ее

---

Герцога Мекленбургского. В 1901 году по состоянию здоровья вынужденно вернулся в Москву, где получил пост ассистента в классе своего профессора в консерватории. С 1904 г. имел собственный класс на младшем отделении. После кончины Гржимали полностью подхватил его учеников, а затем получил и должность профессора. В 1899 году его отцу Николаю Федоровичу (1850–1907) и самому Георгию с нисходящим его потомством, величайшим императорским решением было дозволено пользоваться княжеским титулом. При этом титул не распространялся на жену и младших детей в семье — сестру Лидию (1887–1947) и брата Николая (1885–1937). Мать арфистки родилась в Харькове. По специальности оперная певица (сопрано). В Московской консерватории училась в классе профессора Елизаветы Лавровской (1945–1919). В годы проживания в Санкт-Петербурге (1896–1901) состояла солисткой Мариинского театра. Принимала участие в исполнении российских премьер оратории «Сотворения мира» Й. Гайдна и оперы «Гензель и Гретель» Э. Хумпердинка. Особенно прославилась в роли Снегурочки из одноименной оперы Н. Римского-Корсакова. Эта партия стала одной из ведущих в ее репертуаре. В дружеских кругах ее часто так и именовали — «Снегурочка».

<sup>18</sup> У четы Дуловых было три дочери. Старшая Наталья училась в консерватории по классу скрипки предположительно под руководством своего отца. Затем много лет преподавала в одной из музыкальных школ Москвы. Средняя дочь Елена училась в консерватории по классу фортепиано у Р. Вильшау. В 1924 году в результате проведенной «чистки» вынужденно оставила консерваторию. Получила театральное образование в студии МХАТ–2. Стала драматической актрисой. Много выступала в театрах Москвы, Саратова, Смоленска и других городов. От второго брака у Георгия Дулова родилась четвертая дочь Ольга (1927 — ?), также ставшая музыкантом. Окончила ЦМШ по классу М. Цейтлина, а затем консерваторию по классу А. Габриэляна. С 1951 по 1988 работала в оркестре Большого театра, куда была трудоустроена по рекомендации Веры Дуловой. Кроме того, обе сестры неоднократно выступали совместно в камерных ансамблях.

<sup>19</sup> РГБ. Ф. 218. К. 1354. Ед. хр. 4.

отец иронично ответил: «Милая моя! Гаммы нужно играть даже на барабане». И именно в тот момент из уст Веры внезапно прозвучало: «Ну, тогда учи играть меня на арфе»<sup>20</sup>. Так совершенно неожиданно для окружающих арфа вошла в дом Дуловых. Подобные ситуации не характерны для профессиональных музыкальных семей, где чаще всего детей отдают на обучение продуманно и целенаправленно.

Проведенное время юной арфисткой в Московской консерватории совпало с пучиной масштабных реформ и нескончаемых преобразований, возникших в нашей стране после октябрьского переворота. Особенно остро большевистскую перестройку переживала творческая интеллигенция. Далеко не все представители культуры и искусства выражали горячую поддержку идеям революции. До фактического приятия большевизма было далеко. Для руководства страны приобщение интеллигенции к светлым коммунистическим идеалам временами оказывалось трудновыполнимой задачей, зачастую приводившей к известным трагическим последствиям. Сразу после революции «<...> начинается отсчет того подозрительного отношения к интеллигенции со стороны большевистской власти, которое не было изжито на протяжении всего советского периода. Недоверие это принимало разные формы: от попытки устранения интеллигенции от активной социальной жизни, <...> до временных соглашений с интеллигенцией, желанием использовать ее интеллектуальный потенциал»<sup>21</sup>.

Юная Вера Дулова испытала на себе все перипетии сложного, драматичного времени и во многом ее творческая судьба стала отражением бурлящих событий тех лет.

---

<sup>20</sup> Эту историю Вера Георгиевна неоднократно пересказывала в своих публикациях, в интервью, в беседах с учениками.

<sup>21</sup> Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2010. 456 с. С. 9–10.

### 1.1. В Московской консерватории. Первый сольный концерт

Продолжая семейную профессиональную линию и идя по стопам старших сестер, в 1920 году Вера Дулова становится студенткой Московской консерватории. На упомянутое выше спонтанное решение младшей дочери в выборе инструмента Георгий Дулов отреагировал со всей серьезностью и уже 4 сентября 1920 г. подал в консерваторию заявление следующего содержания:

*Ректору Московской консерватории*

*Профессора Г. Н. Дулова*

*Заявление*

*Желая дать моей дочери Вере Георгиевне Дуловой 11 лет музыкальное образование, прошу допустить к экзамену по специальности арфы.*

*Требуемые документы будут мною приложены дополнительно.*

*4 Сен. 1920 года*

*Г. Н. Дулов<sup>22</sup>*

На основании этого документа и вступительных испытаний Вера Дулова была зачислена в состав студентов Московской консерватории. С этого момента начались ее занятия в прославленном учебном заведении.

В 1920-е годы консерватория, как и другие образовательные организации нашей страны, оказалась ввергнутой в серьезные и многочисленные преобразования. Длительный процесс реорганизации продолжался практически все десятилетие и продолжился в тридцатых. В год поступления Дуловой в консерватории были внедрены очередные новшества, касающиеся структурной организации. Так, в июле 1920 г. принято решение об упразднении отделов, существовавших с 1918: теории, фортепианный, оркестровый, вокальный. Взамен впервые в истории вводилась структура

---

<sup>22</sup> Архив МГК имени П. И. Чайковского. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 4909. Л. 13.

факультетов. На основании распоряжения Музыкального отдела (МУЗО) Наркомпроса было образовано пять факультетов:

- композиторско-теоретический,
- клавишных инструментов (фортепиано, орган),
- оркестровых инструментов (смычковые, духовые, ударные и арфа),
- вокальный,
- общеобразовательный<sup>23</sup>.

Тем же распоряжением ранее бытовавшее старое разделение консерватории на младшее и старшее отделения реорганизовано в три ступени образования: низшую, среднюю, высшую. Таким образом, Дулова поступала уже на среднюю ступень факультета оркестровых инструментов.

До 1917 года учебный план арфистов консерватории, как и других оркестровых специальностей, включал в себя следующие дисциплины, объединенные в определенные группы:

- специальный класс, в который входил оркестр (!);
- «научные» предметы (общегуманитарные): русский язык, математика, иностранные языки, закон божий, история, физика, всеобщая литература и др.,
- «обязательные» предметы: фортепиано, хор (если не посещал научные классы), музыкально-теоретические дисциплины, история музыки и эстетика.

Срок обучения на арфе составлял семь лет, из них с первого по четвертый классы — младшее отделение, с пятого по седьмой — старшее.

После октябрьского переворота структура заметно модифицировалась. В частности, полностью из учебного процесса выводились «научные» предметы, как относящиеся к уровню начальной школы, и большее внимание уделялось так называемому «университетскому блоку», более характерному

---

<sup>23</sup> В ноябре 1920 г. создан педагогический факультет.

для высшего звена и содержащему базовый для ВУЗа корпус дисциплин. Кроме того, все больше внедрялись дисциплины общественно-политического цикла. Будучи студенткой консерватории тех лет, Вера Дулова испытывала на себе все осуществляемые преобразования.

Первым педагогом по специальному классу юной Веры стала Ксения Александровна Эрдели (1878–1971). Выбор наставника, в отличие от выбора инструмента, не был спонтанным. Георгий Николаевич хорошо знал Ксению Александровну, она входила в ближайшее окружение семьи и часто бывала у них дома. Таким образом, он отдал свою младшую дочь на обучение человеку из дружеского круга. В своих мемуарах Эрдели писала: «В 1920 году профессор Московской консерватории скрипач Георгий Николаевич Дулов привел ко мне свою десятилетнюю дочь Верочку и просил взять ее в мой класс»<sup>24</sup> [на тот момент Вере уже исполнилось одиннадцать].

В первой четверти XX века К. Эрдели обладала огромной известностью в артистических кругах. «Невозможно назвать другую арфистку, пользующуюся в нашем Союзе такой же популярностью, как Эрдели»<sup>25</sup>. Еще Императорское Русское музыкальное общество оценило деятельность арфистки присуждением ей высокой почетной степени «*Honoris causa*». Она имела самые высокие профессиональные отзывы от коллег. А. Глазунов и вовсе называл Эрдели: «<...> одной из самых талантливых и ярких представительниц новейшей школы игры на арфе»<sup>26</sup>. К началу занятий с юной Верой ее педагогический стаж насчитывал более двадцати пяти лет, что определяло ее положение как самого опытного и именитого педагога-арфиста в Москве. В результате решение отца выглядело вполне убедительным.

Ксения Александровна в 1918 году была приглашена в консерваторию Михаилом Ипполитовым-Ивановым (1859–1935) на смену ушедшему из

<sup>24</sup> Эрдели К. Арфа в моей жизни. М., Музыка, 1967. 240 с. С. 111.

<sup>25</sup> Поломаренко И. Арфа в прошлом и настоящем. М., Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. С. 97.

<sup>26</sup> Там же.

жизни блестящему арфисту Александру Слепушкину<sup>27</sup>. Однако такое решение дирекции не нашло поддержки среди студентов. Причина несогласия коренилась в вопросах учебно-методического характера, а именно в принципиальном отличии исполнительских методов К. Эрдели и А. Слепушкина.

В годы работы в консерватории Слепушкин прочно заложил основы нового, ранее неизвестного в нашей стране метода игры на арфе, именуемого сегодня «метод Поссе-Слепушкина». Его история подробно рассматривается в диссертации М. Федоровой<sup>28</sup>. Остановимся лишь на основных позициях. Ключевым в понимании метода и главным его отличием от более ранней исполнительской практики является особый принцип движения струны при звукоизвлечении, то есть сама природа звукообразования. По методу Поссе-Слепушкина струна должна двигаться вдоль плоскости струн (вперед-назад), а не поперек (влево-вправо). При таком звукоизвлечении арфа звучит иначе: возникают более частые вибрации струны, благодаря чему увеличивается их продолжительность, к тому же сам звук становится более ярким и насыщенным. Вследствие этого авторами метода разработан особый исполнительский комплекс, специфика которого коренится в положении кисти, характерном приеме кистевого движения, движении пальцев к тыльной части ладони при ударе струны, опущенном положении большого пальца и др.

Возникнув в Германии, в классе профессора Берлинской Высшей школы музыки Вильгельма Поссе (1852–1925), этот метод широкого распространения не получил, оставаясь востребованным преимущественно среди учеников арфиста. Благодаря деятельности Александра Слепушкина

---

<sup>27</sup> Александр Иванович Слепушкин (1870–1918) выдающийся арфист и педагог. С 1908 по 1918 работал в Московской консерватории и в оркестре Большого театра. Обучался в Берлинской Высшей школе музыки у Вильгельма Поссе (1852–1925), под чьим руководством освоил методические основы и новаторские исполнительские принципы игры на арфе.

<sup>28</sup> Федорова М. История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам). Дисс... канд. иск. М., 2018. 241 с.

новый метод игры обрел вторую жизнь в Московской консерватории и лег в основу Русской арфовой школы.

Ксения Эрдели принадлежала к старой исполнительской практике, которая на рубеже XIX–XX веков оставалась практически единственной во многих европейских странах. Такому широкому распространению она была обязана приверженцам Берлинской арфовой школы, чьи представители трудились даже в России. В частности, основатели арфовых классов первых русских консерваторий Альберт Цабель (Санкт-Петербург) и Ида Эйхенвальд (Москва)<sup>29</sup>.

Появление К. Эрдели в консерватории означало возврат к старой школе и отказ от принципов, внедренных Слепушкиным. Кроме того, в первый год Ксении Александровне пришлось работать исключительно с учениками своего предшественника. Возникшее между ними противостояние оказалось следствием различия исполнительских методов. Конфронтация продлилась недолго. Требования студентов были удовлетворены — в 1919 году педагогический состав консерватории пополнила одна из лучших учениц Слепушкина Мария Корчинская (1895–1979), которая и продолжила традиции своего профессора.

Классы двух педагогов характеризовались принципиальными отличиями учебно-методического комплекса, а по сути, это были различные арфовые школы. С приходом Марии Корчинской «<...> в консерватории было положено начало существованию двух методических систем и двух исполнительских школ. Впервые в ее истории одновременно начинают функционировать параллельные арфовые классы, что сохранялось вплоть до последней четверти XX столетия»<sup>30</sup>. Молодая и малоизвестная Мария Корчинская, в отличие от Ксении Эрдели, не обладала популярностью и должным педагогическим опытом. Скорее всего, для Георгия Дулова, не знавшего и не задумывавшегося о разнице методов, Корчинская не

---

<sup>29</sup> Более подробно о них см.: Федорова М. История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам: дисс... канд. иск. М., 2018. 241 с.

<sup>30</sup> Федорова М. Цит. изд. С. 143.

ассоциировалась с высоким педагогическим мастерством и отдать свою дочь в ее класс он никак не мог.

Вера Дулова с блеском проявила себя уже на первых уроках. К. Эрдели отзывалась о ней исключительно положительно. «Занятия наши проходили успешно, я привязалась к Верочке всем сердцем, создавала для нее специальную детскую литературу, просиживала у них в доме все свободные минуты»<sup>31</sup>. Результат не заставил долго ждать — спустя два года состоялось первое публичное выступление юной арфистки. 24 сентября 1922 года на сцене концертного зала Музыкального училища при консерватории прошел первый сольный концерт юной Веры Дуловой<sup>32</sup>.

События этого дня отражены в дневниковых записях арфистки: «<...> С утра я встала и начала заниматься, но папа прервал меня и не позволил играть вещи, а только гаммы и арпеджио. После обеда я с няней повезла арфу туда, где буду играть <...> Придя на место моего концерта стала репетировать с К. А. [Ксенией Александровной] <...> Постепенно начала сходиться публика <...> Меня встретили аплодисментами. Я много бисировала и было много цветов...»<sup>33</sup>.

Личные взаимоотношения между Дуловой и Эрдели изначально складывались очень позитивно. Эрдели сразу же определила превосходную одаренность своей ученицы и выделяла Веру среди других учеников. Кроме того, это была дочь ее друзей и коллег. Вера, как тому и подобает, проявляла большую любовь и уважение к педагогу. Очень показательна одна запись юной ученицы: «Какая она [Эрдели] интересная женщина, мой талисман, душка, когда я вспоминаю о ней, на душе становится так отраднo. Милая Ксения Александровна, моя дорогая профессорша»<sup>34</sup>. Но вскоре отношение к

<sup>31</sup> Эрдели К. Арфа в моей жизни. М., Музыка, 1967. 240 с. С. 111.

<sup>32</sup> В мемуарах Ксении Александровны приводится полная программа этого вечера. См.: Эрдели К. Цит. изд. С. 112.

<sup>33</sup> Дулова Е. В., Морозов Б. Н. Для памяти минувших дней. Мемуары, дневники, письма. М.: Буки Веди, 2106. 412 с. С. 165.

<sup>34</sup> Там же. С. 154.



старшей арфистке изменилось, равно как и представления Дуловой об арфе, профессии и музыке.

Спустя несколько недель после собственного сольного вечера Вера посетила концерт в Малом зале консерватории, в котором принимала участие Мария Корчинская. Высокий исполнительский уровень, профессионализм арфистки буквально потрясли Дулову. Ее представления об инструменте, его возможностях, звучании были в корне переосмыслены. Впечатления оказались настолько сильны, что, будучи тринадцатилетним подростком, она принимает самостоятельное и во многом неожиданное для окружающих решение о смене педагога, а вместе с ним и целой исполнительской школы. В своем дневнике от 4 декабря 1922 года она делает запись: «...Революция! Я делаю революцию!!! Перехожу к М. А. Корчинской. Страшно даже писать»<sup>35</sup>. Последствия такой «революции» оказались краеугольными не только в судьбе арфистки, но и в истории отечественной арфовой культуры. Необходимо выделить существенное: благодаря освоенному под руководством Корчинской методу Поссе-Слепушкина Дулова стала основным продолжателем этой традиции в нашей стране.

Педагогический стиль Марии Корчинской отличался рационализмом и требовательностью. «Любимая фраза Марии Александровны: «прежде всего — порядок в игре». И она неуклонно добивалась этого порядка. Требовала безупречной чистоты звука, точности ритма, виртуозной техники, идеальной педализации — словом, всего того, что составляет основу профессионализма»<sup>36</sup>. Попав к ней в класс, юная арфистка столкнулась с невиданными ранее формами работы. «Заниматься было трудно. <...> Требования нового педагога показались ей настолько суровыми и жесткими, что временами, отчаявшись, она думала, что мечта о карьере арфистки для

<sup>35</sup> Дулова Е. В., Морозов Б. Н. Для памяти минувших дней. Мемуары, дневники, письма. М.: Буки Веди, 2106. 412 с. С. 165.

<sup>36</sup> Амусьева О., Москвитина Э. Вера Дулова и арфовое искусство XX века. М.: Архитектура-С, 2017. 188 с. С. 28.

нее неосуществима»<sup>37</sup>. Постепенно эмоции отступали и прогресс в освоении нового исполнительского метода становился все более очевидным.

Будучи консерваторским профессором Мария Корчинская, последовательно работала со студентами над фундаментальными основами школы своего профессора. От него она унаследовала и принципы работы над освоением учебного репертуара. В. Дулова отмечала, что, перейдя в класс Марии Александровны, первыми произведениями в учебном репертуаре стали фортепианные этюды оп. 740 К. Черни. Большое внимание уделялось освоению клавирной музыки И. С. Баха, в частности, Маленькие прелюдии и фуги. Концертный репертуар составляли Концерт В. А. Моцарта для флейты и арфы, Концерт для арфы А. Цабеля, «Легенда» А. Ренье и другие сочинения в том числе из концертного репертуара М. Корчинской.

## **1.2. Класс Марии Корчинской. Идеологическая перестройка консерватории**

С кардинальной сменой исполнительской школы для Веры Дуловой совпала очередная реорганизация консерватории, а именно, уже на протяжении года активно внедрялся план «типизации» учебных заведений Советского Союза, что повлекло за собой новые реформы и серьезные изменения в жизни МГК. 3 июля 1922 года Совет народных комиссаров опубликовал «Положение о высших учебных заведениях» за подписью В. И. Ленина, на основании которого «<...> Московская и Петроградская консерватории разработали свои проекты реорганизации учебных заведений и новые учебные планы»<sup>38</sup>. Новые разработки, а также изменения в структуре консерватории, утверждались специально составленным документом «Проработка типизации музыкальных школ применительно к их

---

<sup>37</sup> Там же. С. 27.

<sup>38</sup> Московская консерватория (1866–1966). М., 1966. С. 295.

объединению к консерватории»<sup>39</sup>. «Авторы объяснительной записки рассматривали консерваторию как своеобразный музыкальный комбинат, объединяющий три ступени профессионального образования (школа первой ступени, техникум и вуз), а также включающий музыкально-подготовительную школу и музыкальный рабфак. <...> Вместо прежних шести факультетов было сформировано четыре отдела: творческий, научно-теоретический, исполнительский и инструкторско-педагогический. В исполнительский отдел вошли подотделы: фортепианный, вокальный, оркестровый»<sup>40</sup>. Таким образом, Вера Дулова вместе с другими студентами, обучаясь прежде на оркестровом факультете, оказалась на оркестровом подотделе исполнительского отделения<sup>41</sup>.

Следующий 1923–1924 учебный год выдался непростым. Параллельно с разворачиванием плана «типизации» начиналась активная пролетаризация учебного заведения. Эти два процесса стали олицетворением беспощадной борьбы с накопленными традициями в системе художественного образования и тотального разрушения устоев, формировавшихся в консерватории на протяжении почти шестидесяти лет. В журнале «Музыкальная новь» от 20 октября 1923 года опубликована небольшая заметка, посвященная ситуации в учебном заведении. В ней сообщалось: «Затхлая атмосфера старой школы царила здесь еще долго после революции. Умирающая школа, закрывалась от окружающей советской действительности “святым искусством”, культивировала старые отжившие формы, ветхую литературу и ветхие “неграмотные” взгляды. <...> Теперь стипендии и бесплатные места достаются пролетариям, а не “талантам”»<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Этот документ имел целый коллектив авторов. Одним из них был Б. Л. Яворский (1877–1942). Утверждением документа занималась Научно-художественная секция Государственного ученого совета (ГУС) при Главпрофобре.

<sup>40</sup> Московская консерватория (1866–1966). М., Музыка, 1966. 727 с. С. 295–296.

<sup>41</sup> Осенью 1922 года пост ректора консерватории оставляет М. Ипполитов-Иванов. До сентября 1924 г. эту должность занимает А. Гольденвейзер.

<sup>42</sup> *Сар. Кр.* [в те годы авторы часто указывали инициалы или аббревиатуры] Моск. Гос. Консерватория // Музыкальная новь. 20 октября 1923. № 1. С. 29.

Итогом процессов типизации и пролетаризации стали специально организованные отборы учащихся по двум разным направлениям. Согласно первому, требовалось распределить поток студентов по трем ступеням образования. «Оказалось, что в консерватории имеется немало учащихся, уровень общей и музыкально-теоретической подготовки которых не соответствовал новым требованиям»<sup>43</sup>. Для решения этой задачи были проведены специальные контрольные испытания, по итогам которых более шестидесяти человек вынужденно оставили консерваторию, а остальные распределены в соответствующие группы в зависимости от своего уровня подготовки. Последствия второго — идеологического, оказались намного плачевнее.

Коммунистическая ячейка Московской консерватории добилась проведения настоящих идеологических чисток среди педагогов и обучающихся, имеющих в некоторых случаях трагический оттенок. «Поздно начавшаяся пролетаризация Консерватории и специфичность ее положения, как музыкального ВУЗ'а, сделало ее значительно отставшей от остальных ВУЗОВ <...> Академическая чистка в М. Г. К. прошла весьма плодотворно. Комиссия пропустила 963 студента М. Г. К. Из этого количества 372 человека комиссия исключила <...> За значительным сокращением учащихся естественно произошло сокращение профессуры»<sup>44</sup>.

Среди «сокращенной профессуры» оказался и отец артистки Георгий Николаевич Дулов. На момент увольнения его стаж в консерватории составлял почти четверть века. В связи с этим обстоятельством в дневниках Веры имеется запись, произведенная прямо в день объявления о сокращении штата (9 июля 1924 г.): «<...> отправилась по делам в консерваторию. И когда сходила с 3-го этажа, то к своему большому удивлению, увидела Наташу [сестру]. Она <...> сказала, что «вычистили» — Папу, Крейна и Сибора! Меня это известие прямо-таки ошеломило! Кровь ударила в голову,

<sup>43</sup> Московская консерватория (1866–1966). М., 1966. С. 296.

<sup>44</sup> Л. Л. [Лев Лебединский] В Московской консерватории // Музыкальная новь. 1924. № 8. С. 35.

я стала красной, как рак. <...> Я не знала, как сообщить это папе <...> он ничуть не огорчился, а только рассмеялся. Оказывается, вычистили все «сливки» консерватории <...>»<sup>45</sup>.

Крайне негативный след произведенные чистки оставили в судьбе многих молодых музыкантов и отрицательно повлияли на их профессиональную карьеру. «Драматические следы «чистка» 1924 года обнаруживаются в биографиях композиторов Б. А. Арапова, А. В. Мосолова и Г. Н. Попова. А. В. Мосолова «вычистили» из Московской консерватории в мае 1924 года «как несоответствующего производственным задачам»<sup>46</sup>.

К началу проведения подобных процедур Вера Дулова обучалась в консерватории третий год и предположительно по уровню образования соответствовала техникуму. Однако в сохранившемся опросном листе от 1923 года, который, скорее всего, заполнялся по причине проводимой аттестации студентов, она указала следующее: «<...> учусь на 3м курсе Рабфака<sup>47</sup> М. Г. К.»<sup>48</sup>. Но вряд ли арфистка являлась студенткой этого факультета, так как не входила в число тех, кто мог на нем обучаться. Причины, побудившие ее к такой записи в опросном листе, доподлинно неизвестны, но можно выдвинуть как минимум два предположения.

В связи с упразднением бывших научных предметов (1920) и постоянной сменой учебных планов, Дулова не имела возможности упорядоченно освоить систематический курс общегуманитарных дисциплин. Вероятно, в силу этого обстоятельства она была вынуждена дополнительно посещать соответствующие занятия с учащимися музыкально-рабочего факультета. Но вместе с тем такая запись может свидетельствовать и о попытке сокрытия своего непролетарского происхождения и причисления

<sup>45</sup> Дулова Е. В., Морозов Б. Н. Для памяти минувших дней. Мемуары, дневники, письма. М., 2106. С. 169.

<sup>46</sup> Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М., 2010. С. 37.

<sup>47</sup> Единый художественный рабочий факультет, позднее музыкальный рабфак, в Московской консерватории был создан в 1923 г. в целях пролетаризации учебного заведения. Обучающиеся рабфака составляли выходцы из рабочей и крестьянской среды, работавшие на производстве не менее трех лет. Срок обучения на рабфаке длился четыре года после чего выпускники факультета имели право продолжить обучение в консерватории на уровне ВУЗа. Один из известных выпускников рабфака арфист М. П. Мчедлов (1903–1974). Факультет просуществовал до 1935 г.

<sup>48</sup> Архив МГК имени П. И. Чайковского. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 4909. Л. 10.

себя к рабоче-крестьянской среде, составлявшей основу контингента обучавшихся на рабфаке, что могло оказаться вынужденной мерой вследствие проводимой в консерватории чистки.

Результаты такой политики ознаменовали глубокие перемены в русском обществе, вынудили людей приспосабливаться к новой действительности. Судьба Веры Георгиевны и ее окружения не стала исключением.

Тяжелые последствия гражданской войны и большевистские преобразования всего уклада жизни заставили Марию Корчинскую покинуть Советский Союз. Летом 1924 года она получила приглашение из Лондона провести серию концертов. Скорее всего, арфистка ожидала этого приглашения и готовилась к поездке, ведь в столице Англии проживали ее свекровь и золовка<sup>49</sup>. В концертное турне она отправилась вместе с супругом и годовалой дочерью<sup>50</sup>. Арфистка получила официальное разрешение на выезд и уезжала во временную командировку, которая позднее неоднократно продлевалась на основе присылаемых почтой заявлений. В Россию она так и не вернулась, а в 1925 году состоялось ее увольнение из консерватории так же на основании присланного заявления<sup>51</sup>.

Класс арфы профессора Марии Корчинской был немногочисленным. За весь период работы (1919–1924) у нее занимались меньше десяти человек. В 1923–1924 учебном году вместе с Дуловой в состав класса входили: Вениамин Канищев (1893 — ?), сестра Марии Александровны Соня Корчинская (? — 1936), Дмитрий Рогаль-Левицкий (1898–1962), Наталья

---

<sup>49</sup> В Лондоне проживали прямые родственники супруга арфистки Константина Бенкендорфа (1880–1959): мать Софья Петровна (в девичестве Шувалова) и сестра Наталья (с 1911 замужем за сэром Дж. Н. Ридли сыном министра внутренних дел Великобритании). Отец Константина — граф Александр Бенкендорф (1849–1916/17) возглавлял дипломатическую миссию Российской Империи в Великобритании в годы царствования Николая II. После революции семья оказалась разьединенной и смогла воссоединиться только в 1924 году благодаря состоявшейся гастрольной поездке Марии Корчинской. В России Константин Бенкендорф был заочно осужден за контрреволюционную деятельность (1938) как руководитель террористической белогвардейско-офицерской организации, якобы существовавшей с 1922 по 1924 годы.

<sup>50</sup> По некоторым данным Корчинской удалось вывести и две собственные арфы.

<sup>51</sup> Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 2954. Л. 7–7 об.

Сибор (1903–2000) и некоторые другие<sup>52</sup>. Завершить полный курс обучения под руководством М. Корчинской не удалось практически никому<sup>53</sup>. Несмотря на столь непродолжительный период работы в консерватории, Мария Корчинская оказалась одной из самых заметных личностей в истории класса арфы.

Отъезд арфистки стал огромным потрясением для юной Веры Дуловой. Расставание с любимым педагогом переживалось очень эмоционально. В своих дневниках она оставила трогательные записи. Так, 27 августа 1924 г. читаем: «Моя дорогая Мария Александровна уезжает за границу. Боже мой! Несчастные мы арфисты. Что мы будем делать без нее... Она сказала, что, наверное, до января. Но этот январь! Я знаю, что это значит...»<sup>54</sup>. Записи в день отъезда (3 сентября) Корчинской переполнены чувствами досады и сожаления: «Уехала дорогая Мария Александровна! Как тяжело было расставаться с ней. Что будет!.. С каждым моим словом, с каждой буквой она все отдаляется от нас, дальше... дальше <...> Как тоскливо... Сидела и ревела под аккомпанемент Григоровской сонаты. Зачем, зачем она уехала и оставила нас арфовыми сиротами. Кто покажет нам все, кто рассеет все наши затруднительные положения? — Никто. Никто кроме нее. Мария Александровна — Ангел-хранитель мой, почему? <...> И вот не будет она сидеть в зале и слушать. Никто не скажет, кроме нее, без лести, как я сыграла. А сыграю ведь плохо без нее...»<sup>55</sup>.

В период официального отпуска Мария Корчинская продолжала числиться в преподавательском составе консерватории. В связи с чем пригласить нового педагога — ученика Слепушкина — на смену арфистке в 1924/1925 учебном году правление консерватории не имело возможности, но

<sup>52</sup> В документах от 1925 года студентами Корчинской значатся Кира Сараджева (1910–2003) и Михаил Мчедлов (1903–1974). Скорее всего, их поступление проходило во время ее отъезда, но поскольку увольнение еще не состоялось и класс продолжал формально существовать, они значились учениками арфистки. Корчинская могла слышать их лишь при поступлении.

<sup>53</sup> В 1924–1925 учебном году Корчинская уже не проводила занятий со своими студентами. В конце этого же учебного года дипломы консерватории получили арфисты Вениамин Канищев и Дмитрий Рогаль-Левицкий и выпускались они как ученики Корчинской, хотя весь последний год занимались самостоятельно.

<sup>54</sup> Дулова Е. В., Морозов Б. Н. Для памяти минувших дней. Мемуары, дневники, письма. М., Буки Веди, 2016. 412 с. С. 169.

<sup>55</sup> Там же. С. 170.

надолго оставлять студентов без педагога нельзя. Тогда было решено поручить более продвинутым студентам класса взять шефство над младшими учениками и по очереди проводить с ними занятия. В число таких наставников вошли Вера Дулова, Вениамин Канищев и, возможно, Наталья Сибор<sup>56</sup>.

*Выписка из Протокола № 9 заседания Правления МГК от 10 февраля 1925 г. Слушали: Текущие дела*

*д/о продлении отпуска проф. М. А. Корчинской-Бенкендорф*

*Постановили: д/разрешить отпуск Корчинской, согласовав с оркестровым п/отделом вопрос о использовании Дуловой и Канищева для работы в качестве практикантов с малопродвинутыми студентами <...>*<sup>57</sup>

На этом же совещании принято решение не оплачивать работу практикантам. Но с заявлением об оплате выступили сами студенты, мотивируя данное обстоятельство отличной работой и высокими результатами. 15 сентября 1925 года ими подано коллективное письмо, в котором они выражали следующую просьбу:

*«<...> Весенние зачеты по классу арфы младших учеников, державших зачет от Канищева, Дуловой и Сибор, отмечены были зачетной комиссией успешными <...> Настоящим мы — Канищев, Дулова и Сибор — ходатайствуем перед правлением М. Г. К. о вознаграждении нас определенной, установленной самим правлением суммой денег <...>»*<sup>58</sup>.

После увольнения Корчинской руководству консерватории вполне естественным виделся перевод оставшихся учеников в класс Ксении Эрдели, и предполагаемое объединение арфовых классов полностью решало вопрос ухода одного из педагогов. Однако вновь студенты категорически воспрепятствовали этому объединению и неотступно продолжали сохранять

<sup>56</sup> Новоиспеченные педагоги принадлежали к совершенно разным поколениям: В. Канищеву был тридцать один год (он на два года старше Корчинской), В. Дуловой всего пятнадцать. Позднее к ним присоединилась Наталья Сибор, которой на тот момент был двадцать один год.

<sup>57</sup> Архив Московской консерватории (АМГК). Ф. 1. Оп. 23. Ед. хр. 2954. Л. 22.

<sup>58</sup> Там же. Л. 23.



автономию. Как и прежде причина такой реакции коренилась в их стремлении не утратить единство педагогической системы и не прерывать преемственность исполнительского метода Поссе-Слепушкина.

Хорошо понимая позицию руководства консерватории, ученики Корчинской составили документ, где выражали просьбу «<...> о назначении в качестве преподавателя по классу арфы В. Д. Канищева», который к этому времени уже получил диплом консерватории. Эту просьбу правление консерватории проигнорировало, но все же обратило внимание на обозначенную студентами проблему. Так в октябре 1925 года класс возглавил действующий солист оркестра Большого театра, последний ученик А. Слепушкина и яркий его последователь Николай Гаврилович Парфенов (1893–1938)<sup>59</sup>. Благодаря его появлению в рядах преподавателей метод Поссе-Слепушкина сохранился и получил дальнейшее развитие в арфовом классе консерватории.

На вышеупомянутом коллективном документе студентов значилось десять подписей<sup>60</sup>. Позднее все эти учащиеся попали в класс Парфенова, продолжив свое обучение. Среди подписантов не фигурировали лишь выпускники 1925 года (Канищев и Рогаль-Левицкий) и Вера Дулова. На первый взгляд может сложиться впечатление, будто она целенаправленно отказалась переходить в класс другого педагога и пожелала остаться верной ученицей Корчинской, несмотря на сохранность в классе Парфенова привычной ей учебно-методической системы. Но отсутствие подписи Дуловой на заявлении, скорее всего, вызвано другими обстоятельствами.

В личном деле арфистки сохранилось заявление, адресованное в консерваторскую комиссию по платности. Текст заявления определенно раскрывает сложившуюся ситуацию — прямо в середине учебного года решением правления консерватории Дулова оказалась переведенной на

---

<sup>59</sup> В этом же году Вениамин Канищев поступил в аспирантуру консерватории, где обучался уже под руководством Н. Парфенова, став первым аспирантом по специальности «арфа».

<sup>60</sup> Подписи приводятся в порядке, содержащимся в документе: Н. Сибор, Спасская, С. Корчинская, Лебедева, Сараджева, Всеволодова, Шлезингер, Мчедлов, Иванова, Давыдова.

платную форму обучения. В своем заявлении она, изложив ситуацию, просила о восстановлении ее в числе студентов бюджетной формы.

*<...> Из объявления, вывешенного от имени комиссии по платности видно, что я, из бесплатно обучавшейся в течении 5 лет, кроме того в текущем году состоящей практиканткой, переведена в разряд платных слушательниц <...> В виду полного отсутствия средств и каких бы то ни было заработков моего отца, на иждивении коего я состою, получающего 13 руб. пособия, к тому же инвалида 2ой категории, проработавшего 28 л. в качестве педагога из них 24 г. в Моск. Г. Консерватории <...> Какую-либо плату вносить ни отец мой, ни я не можем, а потому прошу от платы меня освободить, как это было в течение 5 лет моего обучения в М. Г. К. В противном случае я буду вынуждена немедленно покинуть консерваторию<sup>61</sup>.*

*Вера Дулова*

*19 марта 1925 г.*

Очевидно, положительного решения комиссии не последовало и, оказавшись на платной форме обучения, Вера Дулова вынужденно покинула консерваторию. На этом ее обучение в Московской консерватории завершилось. Никакого документа об образовании арфистка не получила. Таким образом, причина, по которой ее не оказалось в числе подписантов, а затем и в числе студентов Николая Парфенова, кроется в одном — к моменту составления вышеупомянутого коллективного документа она уже не значилась в составе студентов Московской консерватории.

Однако на этом музыкальное образование арфистки не окончилось. Оно лишь прервалось на некоторое время.

За пять проведенных лет в Московской консерватории (1920–1925) Вера Дулова обучалась у двух педагогов: К. Эрдели (1920–1922) и М. Корчинской (1922–1924). Значение каждого из них в творческой судьбе молодой арфистки неравнозначно. Этот вопрос основательно разработан в

<sup>61</sup> АМГК. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 4909. Л. 24–24 об.

уже упоминавшемся исследовании М. Федоровой, посвященном истории арфового класса консерватории. Обращая внимание на сроки обучения Дуловой и сопоставляя события из ее биографии, автор заключает: «Официально Дулова занималась в классе Корчинской с 1922 по 1924 годы. Но <...> их совместные занятия продлились в общей сложности менее заявленных двух лет. В класс к Корчинской Дулова перешла в самом конце 1922 года. Последующие семейные обстоятельства Марии Александровны, в частности рождение ребенка в 1923 году, вызвали перерыв в проведении занятий. В середине 1924 года последовал ее отъезд в Великобританию. Все это свидетельствует о непродолжительности занятий Дуловой в классе Корчинской. Таким образом, период обучения в классе Эрдели, а вместе с тем и освоение общеевропейской методы, становится более протяженным. Тем не менее, большее воздействие все же оказало знакомство со школой Слепушкина»<sup>62</sup>.

Во всех работах о Вере Дуловой среди ее учителей в консерватории упоминаются лишь педагоги по специальности. Ранее практически никто не уделял внимание тем, у кого арфистка обучалась по другим дисциплинам, хотя среди них присутствуют известные выдающиеся имена.

Курс обязательного или общего фортепиано Вера полностью освоила в традициях школы Василия Сафонова (1852–1918), обучаясь у его выпускников. Первым педагогом по этой дисциплине была ее двоюродная бабушка Валентина Зограф-Плаксина<sup>63</sup>, один из ведущих педагогов своего времени, прогрессивный методист, основатель и первый директор училища при консерватории. Совместные занятия продолжались один год. Валентина Юрьевна стала преподавать в классе специального фортепиано, в результате чего все ее студенты по общему курсу были распределены среди коллег. Так,

---

<sup>62</sup> Федорова М. Цит. изд. С. 181–182.

<sup>63</sup> Валентина Юрьевна Зограф-Плаксина (1866–1930) училась у В. Сафонова по специальному фортепиано. По теоретическим дисциплинам у А. Аренского и С. Танеева.

со второго года обучения Вера Дулова занималась уже у Владимира Зиринга<sup>64</sup>.

Одним из педагогов по музыкально-теоретическим дисциплинам был композитор и музыковед Павел Крылов<sup>65</sup>. Имея многолетний педагогический опыт, он впоследствии стал занимать и руководящие должности. Но, пожалуй, самым знаменитым из педагогов Дуловой в консерватории является Павел Чесноков (1877–1944), под руководством которого она осваивала курс сольфеджио. В своих дневниках от 26 октября 1921 года Вера сообщает: «<...> по сольфеджио у нас был урок, и Чесноков говорил, что если певец будет петь фальшиво, то не попадет в рай счастливый, на что весь класс засмеялся»<sup>66</sup>. Так совпало, что Чесноков и Дулова оказались в консерватории в один и тот же год, но в разном статусе — первый как педагог, вторая как студентка<sup>67</sup>. Павел Григорьевич преподавал сольфеджио и теорию музыки на протяжении четырех лет, после чего перешел в хоровой отдел. Из этих четырех лет Дулова занималась у него один год.

Эти имена образуют круг профессионалов самого высокого уровня, несущих лучшие традиции Московской консерватории еще с XIX века<sup>68</sup>. Безусловно, соприкасаясь с ними и обучаясь у них, Вера Георгиевна получила бесценный комплекс знаний и основательную подготовку, во многом сформировавшую ее профессиональный облик.

---

<sup>64</sup> Владимир Александрович Зиринг (1880–1968) ученик Н. Зверева, а затем В. Сафонова. Много выступал как солист, часто исполняя свои собственные сочинения. С 1916 по 1950 преподавал в Московской консерватории в классе общего фортепиано. Некоторое время работал концертмейстером в Большом театре. Был хорошо известен как первоклассный концертмейстер. С 1950 преподавал в ЦМШ.

<sup>65</sup> Павел Дмитриевич Крылов (1885–1935) был выпускником физико-математического факультета МГУ (1908), затем Музыкально-драматического училища (1912). Много работал в музыкальных школах, гимназиях и других заведениях. В Московской консерватории преподавал с 1919 по 1935 гг. музыкально-теоретические дисциплины; возглавлял музыкально-теоретическое отделение (1923–1928), занимал пост проректора по учебной работе (1928–1930), затем должность заведующего кафедрой дирижирования (1932–1935).

<sup>66</sup> Дулова Е. В., Морозов Б. Н. Для памяти минувших дней. Мемуары, дневники, письма. М., 2016. С. 162.

<sup>67</sup> До революции П. Чесноков работал в Синодальном училище, позднее реорганизованном в Народную хоровую академию (03. 08. 1918). В начале двадцатых академия подвергалась постоянной реструктуризации пока полностью не была присоединена к Московской консерватории по причине полного совпадения учебных задач (06. 02. 1923). Вместе с Чесноковым в педагогический состав консерватории из числа педагогов бывшей академии вошли Н. М. Данилин (1878–1945) и Н. С. Голованов (1891–1953).

<sup>68</sup> Список педагогов, у которых обучалась Вера Дулова в консерватории, составлен на основе ее зачетно-экзаменационного листа. См.: АМГК. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 4909. Л. 12, 12 об.

В одно время с В. Дуловой в Московской консерватории обучались многие из тех, кто впоследствии составил число выдающихся деятелей отечественного музыкального искусства XX века. Знаменитые музыковеды: Иосиф Дубовский (1892–1969) и Игорь Способин (1900–1954) — авторы знаменитого «бригадного» учебника по гармонии, Владимир Хвостенко — (1899–1979) составитель известного сборника заданий по курсу элементарной теории музыки. Целая плеяда советских композиторов Генрих Литинский (1901–1985), Александр Мосолов (1900–1973), Леонид Половинкин (1894–1949), Михаил Раухвергер (1901–1989) и даже будущий ректор консерватории Виссарион Шебалин (1902–1963). Одни из лучших представителей фортепианной школы Московской консерватории: Абрам Шацкес (1900–1961), Григорий Гинзбург (1904–1961), воспитавший Г. Аксельрода и С. Доренского, а также близкий друг Дуловой Лев Оборин (1907–1974), органист и композитор Михаил Старокодомский (1901–1954). Представители оркестрового факультета: альтист Михаил Тэриан (1905–1987), начавший занятия в консерватории в классе отца арфистки Георгия Николаевича Дулова. Весь состав будущего квартета имени Бетховена: Дмитрий Цыганов (1903–1992), братья Василий (1901–1965) и Сергей (1903–1974) Ширинские и, конечно, первый супруг Веры Георгиевны Вадим Борисовский (1900–1972). Знаменитым сокурсником арфистки оказался и оперный певец Сергей Лемешев (1902–1977)<sup>69</sup>.

Пять лет, проведенные В. Дуловой в Московской консерватории, наполнены разноплановыми событиями и сегодня выглядят достаточно неоднозначно. Вряд ли к этому периоду жизни можно применить характерные выражения: «самый счастливый», «самый спокойный». На долю юной арфистки выпали многократные преобразования в системе обучения, политически окрашенные процессы против интеллигенции, структурные изменения внутри консерватории и прочее. Вера Дулова стала свидетелем и

---

<sup>69</sup> В год отчисления Дуловой из консерватории (1925) Ленинградскую консерваторию окончил будущий второй супруг арфистки бас Александр Батулин (1904–1983).

участником проводимой идеологической чистки, в результате которой пострадала ее семья. Хронологически время обучения в консерватории пришлось на годы глубоких и серьезных изменений государственного и общественного устройства нашей страны<sup>70</sup>.

Столь же не простым оказался и учебный процесс. Смена педагогов, приемов обучения, постановки рук, игрового аппарата, а кардинальная смена исполнительской школы, не формировали так необходимую для учебного процесса последовательность и стабильность. Арфистке приходилось перестраиваться, осваивать с нуля базовые навыки и во многом самой коррелировать ход обучения, но все же выпавшие сложности не оставили негативный след в судьбе юной Веры. За годы студенчества, занимаясь у выдающихся музыкантов, она получила прекрасное академическое образование, фундаментальные основы профессионализма и высокой исполнительской культуры. В последующем эти базовые свойства музыканта не подвергались трансформации и выдержали серьезные испытания временем.

### **1.3. Роль в судьбе арфистки Анатолия Луначарского и его Фонда**

Будучи отчисленной из консерватории, молодая арфистка осталась фактически ни с чем: обучение прервалось, диплома об образовании не было, постоянной работы не имелось. Профессиональная деятельность ограничивалась лишь разовыми концертными выступлениями, организация которых в те времена была непростой задачей. Российское общество, переживавшее последствия гражданской войны, оказалось погруженным в материально-бытовые сложности, а разрушенные морально-духовные устои населения требовали длительного восстановления и перестройки.

---

<sup>70</sup> Помимо потерявшего работу отца и своего отчисления из консерватории, ее семья понесла и материальные лишения. Будучи княжеского происхождения все они рассматривались как «антисоветский элемент». С началом переворота Дуловы лишилась родового имения Фоновка в Тамбовской области, а вслед и их квартира в Нащокинском переулке в Москве превратилась в коммунальную.

Воспоминания сестры арфистки Елены Дуловой содержат интересные сведения о концертных выступлениях Веры тех лет. «Концертные организации охотно давали зал многим исполнителям. Тогда никто не спрашивал диплома об окончании консерватории или звания лауреата — их тогда не было. Плати деньги за зал, афиши, словом, за всю организацию концерта вот и все. Если нет сбора — оплачивай его из своих средств. На те деньги, что Верочка получала за редкие концерты, разумеется, сольного концерта устроить было нельзя»<sup>71</sup>.

Семья Дуловых не располагала необходимым ресурсами для профессионального развития младшей дочери несмотря на то, что родители были хорошо известны в московских музыкальных кругах. Вопреки всему помощь пришла — по просьбе матери начинающую арфистку поддержал муж старшей сестры Наталии Павел Богданов, благодаря чему появилась возможность регулярно выступать на сцене. «Он оплатил прокат арфы за год вперед, взял на себя устройство и все расходы по концерту. У него было много знакомых среди деловых состоятельных людей. Каждому из них ничего не стоило взять несколько концертов на себя. Из уважения к Павлу Ивановичу поднести корзину цветов его свояченице»<sup>72</sup>.

Юная Вера, еще неизвестная широкой публике, иногда становилась жертвой халатного отношения со стороны административных работников. Подготовка к первому сольному концерту в Малом зале Московской консерватории стала ярким тому примером. «<...> Афиши на ее первый концерт в Малом зале расклеивали не в центре, а на каких-то окраинах, откуда в ту пору никто на концерты не ездил. Павел Иванович имел крупный разговор с администратором, уличил его в небрежности <...> Тот принес свои извинения, но черное дело было сделано: афиши все уже были расклеены <...> Рецензии на этот концерт не было. Никто из критиков не удостоил его своим вниманием. Концерт состоялся 16 октября 1925 года.

---

<sup>71</sup> РГБ. Ф. 218. К. 1373. Ед. хр. 2. Л. 109.

<sup>72</sup> Там же. Л. 110.

Публики было порядочно, хотя много контрамарок — первый концерт, ничего не поделаешь! Пришло много музыкантов. Был Александр Мосолов с женой пианисткой и композитор Владимир Крюков, профессор К. С. Сараджев»<sup>73</sup>.

Вероятно, один из таких концертов молодой арфистки в то время посетил первый нарком просвещения Анатолий Луначарский (1875–1933), где и познакомился с Верой Дуловой и ее творчеством. Позднее он же стал главным инициатором и организатором ее поездки за рубеж для продолжения обучения. «Луначарский назвал девочку Веру “чудо с косичками”. И потом очень внимательно следил за этим “чудом”. Теперь Анатолий Васильевич решил исхлопотать стипендию от Фонда помощи молодым дарованиям. По единодушному решению профессуры и учредителей Фонда Вера Дулова получила стипендию и направление на стажировку в Берлин, к знаменитому арфисту профессору Максу Заалю. В январе 1927 года она уехала в Германию»<sup>74</sup>.

Поступившее от наркома предложение о заграничной поездке стало свидетельством личного желания поддержать начинающего музыканта, а также соответствовало направленности его общественной деятельности. В 1924 году Луначарским создан «Фонд поддержки молодых дарований», ставший одним из первых в стране государственных институтов такого рода. В дореволюционной России существовали лишь именные стипендии, покрывающие расходы на обучение и проживание студента. Однако будучи частной формой финансирования, материальная поддержка производилась в исключительных случаях и по решению самого мецената. В частности, мать арфистки Мария Буковская стала стипендиатом певицы Елизаветы Лавровской (1845–1919), в классе которой и обучалась в консерватории. Фонд Луначарского охватывал более широкие по численности и профессиональной принадлежности круги молодых представителей

---

<sup>73</sup> РГБ. Ф. 218. К. 1373. Ед. хр. 2. Л. 110–111.

<sup>74</sup> Дулова Е. В., Морозов Б. Н. Для памяти минувших дней. Мемуары, дневники, письма. М.: Буки Веди, 2106. 412 с. С. 180.



творческой интеллигенции — финансирование предоставлялось начинающим музыкантам, актерам и художникам. По сути, это была государственная стипендиальная программа, безвозмездно оказывающая материальную помощь в обучении и становлении талантливой советской молодежи.

В 1929 году А. Луначарский опубликовал небольшую заметку под названием «Молодые дарования»<sup>75</sup>, посвященную недавно прошедшему (13 января) выступлению стипендиатов Фонда в Большом зале Московской консерватории. Более того, этот концерт был приурочен к пятилетней годовщине существования самого Фонда. В этой публикации Луначарский писал: «Фонд молодых дарований существует уже пять лет. Государство постоянно увеличивало этот фонд. Надобность в этом очевидная, дарования растут в течение нескольких лет. Некоторым из них мы начинаем помогать с детства. У нас еще немного таких, которые уже закончили свой стаж молодого дарования и поэтому уже являются готовыми, законченными артистами»<sup>76</sup>. Несмотря на то, что Фонд существовал как государственная структура, средства, поступающие непосредственно из бюджета, были незначительны. Основным источником составляли сборы с публичных лекций А. В. Луначарского, средств, естественно, не хватало. Фонд полностью являлся его детищем.

Помимо организаторской деятельности Анатолий Васильевич лично был знаком со всеми стипендиатами и принимал активное участие в судьбе каждого. Кроме того, в контексте своей работы нарком постоянно освещал жизнь Фонда и его достижения в прессе, особенно акцентируя значимость его задач и впечатляющую по тем временам результативность. Из самого материала видно, какое внимание Луначарский, будучи советским чиновником, уделял росту и поддержке молодежи в те непростые годы, а

---

<sup>75</sup> Луначарский А. Молодые дарования // Прожектор. 1929. Январь. № 4. С. 14.

<sup>76</sup> Там же.

также насколько выделялся его прогрессивный взгляд на будущее отечественной культуры и образования.

В упомянутой статье автор пишет и об одном из стипендиатов: «<...> в значительной степени благодаря Фонду молодых дарований смогла вырасти в большую величину Вера Дулова, арфистка, в настоящее время совершенствующаяся в Берлине, пользующаяся хорошим успехом в Европе; она должна на днях вернуться в Москву для постоянной музыкальной деятельности»<sup>77</sup>. Спустя некоторое время все так и произошло — Дулова вернулась в СССР в феврале 1929 года и вошла в состав недавно созданного оркестра Советской филармонии (Софил)<sup>78</sup>.

Вероятно, арфистка оказалась одним из самых известных стипендиатов Фонда, и во многом своей деятельностью подтвердила необходимость его существования, особенно в сложные для страны 1920-е годы. В свою очередь, Луначарский, как руководитель, гордился своей подопечной и всячески ее поддерживал.

Назвать проведенные Верой Георгиевной два года в Берлине профессиональной стажировкой как по процедуре проведения, так и принципам обучения было бы недостаточно. Совершенно очевидно, что значение этих лет в жизни арфистки выходит далеко за рамки обычного учебного процесса. Два года во многом образуют самостоятельный и законченный отрезок в биографии Веры Георгиевны. Важность происходящих во время стажировки событий и высокая степень их значимости для последующего художественного становления арфистки позволяют рассматривать это время как отдельный самостоятельный этап творческой биографии — **«Берлинский период» Веры Дуловой.**

Наряду с Московской консерваторией, Берлинский период ознаменован прежде всего продолжением профессионального обучения и вместе с тем его же завершением. После 1929 года Дулова уже нигде и не у

---

<sup>77</sup> Дулова Е. В., Морозов Б. Н. Цит. изд. С. 180.

<sup>78</sup> Более подробно об этом изложено в следующей главе.

кого не обучалась. Таким образом, процесс становления арфистки охватил почти целое десятилетие (1920–1929)<sup>79</sup> и представляет собой составную структуру:

<b>Московская консерватория</b>	<b>Перерыв в обучении</b>	<b>Берлинский период</b>
<b>1920–1925</b>	<b>1925–1927</b>	<b>1927–1929</b>

Два города оказались прочным фундаментом как для образования, так и для последующей творческой деятельности Веры Георгиевны. Если в Москве закладывались базовые свойства ее исполнительского мастерства, исполнительской культуры, шло основательное изучение метода игры Поссе-Слепушкина, то именно в Берлине сформировался универсальный комплекс художественного и эстетического мышления, во многом определивший облик музыканта как одного из ведущих исполнителей на арфе XX века.

В большинстве публикаций, посвященных биографии арфистки, годы, проведенные в Германии, рассматриваются весьма неполно. Как правило, авторы приводят различные общеизвестные факты ее жизни того времени. Например, часто указывают на то, что в самом начале занятий немецкий педагог утверждал, что видит юную арфистку состоявшимся профессионалом и ничему новому научить не сможет. Или пишут о том, что Дулова много времени проводила в Берлинской городской библиотеке, где разыскала и изучила ряд преданных забвению сочинений для арфы. Рассказывается о ее выступлениях в посольстве СССР, встречах с А. Эйнштейном и прочем. Часто в таких публикациях упоминается история знаменитой фотографии Дуловой в окружении ее друзей (А. Кнорре, Л. Оборин, Д. Шостакович). Эти сведения буквально кочуют из публикации в публикацию, а изложение их чаще всего базируется на воспоминаниях и описаниях. Многие из авторов опирались лишь на широко распространенную

<sup>79</sup> Если учесть тот факт, что еще в 1919 году начались домашние уроки с Ксенией Эрдели, то годы учебы составляют десять лет полностью.

информацию. Архивные источники и другие исторические документы ранее не привлекались для изучения Берлинского периода. Вместе с тем эти источники позволяют иначе взглянуть на берлинские годы в биографии артистки и определить их значение с позиций научного анализа.

#### 1.4. «Берлинский период»

Период подготовки к отъезду в Берлин оказался почти равнозначным срокам самой стажировки, и занял около полутора лет. В дневниковых записях Веры Георгиевны первое упоминание об этой поездке появилось уже через несколько месяцев после отчисления из консерватории — 11 октября 1925 года: «<...> Я еду в Берлин! Почти, наверное. Все время занимаюсь немецким языком, только бросила перед концертом. Может, что и выйдет»<sup>80</sup>. Спустя несколько месяцев эти рассуждения становятся более основательными и выходят за рамки личных дневниковых заметок. Летом следующего года, находясь на даче в деревне Тарасовка, Дулова, сетуя на бюрократические сложности, уже открыто говорит об оформлении требуемых документов для отъезда в письмах ко Льву Оборину. Так, в письме от 21 июня читаем: «Дела мои (деловые) прямо швах! Мое дело насчет паспорта отложили до издания новой инструкции НКФ [Народный комиссариат финансов], обещают «через две недели». Но эти две недели мне на шее сидят. Вернее всего, что я с сестрой в первых или десятых числах июля укачу на Кавказ, благо деньги есть»<sup>81</sup>. Но немного позднее в очередном письме (19 июля) говорится: «Ура!!! Лёвкин, мне дают паспорт, правда не бесплатно, а за 50 р., и то хлеб. Теперь виза, билет и тю-тю. Недаром мы с Вадимом [Борисовским] распрощались по-настоящему»<sup>82</sup>. Однако процедура оформления визы и билетов оказалась непростой и протяженной, а сам отъезд состоялся лишь полгода спустя.

---

<sup>80</sup> Там же. С. 175.

<sup>81</sup> РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. № 1. Ед. хр. 38. Л. 1.

<sup>82</sup> Там же. Л. 5 об.

По некоторым данным, уезжая в Берлин, Дулова планировала заниматься у арфиста Вильгельма Поссе (1852–1925). Безусловно, имя Поссе хорошо знали в арфовых кругах нашей страны (особенно в арфовом классе Московской консерватории) благодаря его ученику Александру Слепушкину. Как ученица Корчинской, Вера Георгиевна входила в число последователей метода Поссе-Слепушкина и вполне логичным виделось продолжение обучения в рамках единой методической школы, тем более под руководством самого основателя. Предположительно, именно по этой причине и был сделан выбор в пользу Берлина. Однако в Советском Союзе тогда еще не знали о кончине арфиста. По приезду в Берлин Вера попала в обучение не к Вильгельму Поссе, а к Максиму Заалю, сменившему Поссе в Высшей школе музыки на посту профессора класса арфы.

Ко второй четверти XX века Макс Зааль (1882–1948) обладал статусом одного из ведущих арфистов Германии. Талантливый музыкант, блестящий виртуоз, будучи пианистом по первой специальности, прекрасно владел игрой и на органе, занимался сочинительством. На момент встречи с Дуловой арфист больше десяти лет состоял действующим солистом Берлинской городской оперы и четвертый год занимал должность профессора Высшей школы музыки<sup>83</sup>. Макс Зааль, являясь одним из известных учеников Франца Пёница<sup>84</sup>, продолжал лучшие традиции Берлинской арфовой школы<sup>85</sup>. Причастность к этой школе свидетельствовала о том, что метод игры на арфе Зааля представлял старую общеевропейскую методическую систему.

<sup>83</sup> В своей трудовой анкете Зааль сообщал, что родился в Веймаре в семье музыканта Вильгельма Зааля и его жены Шарлотты. В пятилетнем возрасте начал заниматься игрой на фортепиано, в девять состоялось первое публичное выступление. Первые уроки игры на арфе получил еще в Веймаре предположительно у местного арфиста Карла Франкенбергера (1886–1904). В 1900-е перебрался в Берлин, где продолжил занятия на арфе у Ф. Пёница. В 1911 году сменил его в оркестре Берлинской городской оперы. С середины двадцатых и до конца жизни преподавал в Высшей школе музыки Берлина.

<sup>84</sup> Франц Пёниц (1850–1912), урожденный фон Бурковиц, известный немецкий арфист, педагог и композитор. Один из основателей ансамбля арфистов «Байройтская семерка», который регулярно принимал участие в Вагнеровском фестивале. С 1877 года работал солистом Берлинской городской оперы. После его ухода (1911) эту должность занял М. Зааль.

<sup>85</sup> Ф. Пёниц, В. Поссе, А. Цабель, И. Эйхенвальд и другие обучались у Карла Людвиг Гримма — основателя немецкой романтической школы игры на арфе, именуемой ныне Берлинская арфовая школа. Учеников Гримма отличала бисерная техника, виртуозная игра, беглая читка с листа, то есть, все то, что составляло основу блестящего виртуозного стиля XIX века. Основная масса последователей Гримма продолжала развивать его педагогические и исполнительские основы, и только В. Поссе осуществил разработку собственного метода игры.

Совершенно очевидно, что арфист не придерживался метода, разработанного своим предшественником В. Поссе, и своих учеников обучал в рамках известной ему исполнительской манеры. Этот факт подтверждают некоторые события 1922 года.

Уходивший на пенсию Поссе, зная о намерении руководства пригласить на образовавшееся вакантное место профессора Макса Заалья, пытался воспрепятствовать такому назначению. В архиве Берлинской школы сохранилось письмо арфиста на имя директора, в котором он, помимо всего прочего, обращался с просьбой принять на эту должность одного из своих учеников. Причина такой просьбы сводилась к одному — разработанный им прогрессивный метод игры на арфе оказывался под угрозой исчезновения, поскольку Зааль был сторонником другой исполнительской практики. «Господин Зааль не мой ученик, поэтому судить о нем я не могу. Без сомнения, он станет учить по другой методике, нежели я — сей факт идет не в пользу сохранения последовательности в обучении учащихся. Если бы Вы [директор] спросили меня о моем преемнике, то я порекомендовал бы Вам арфиста <...> господина Отто Мюллера»<sup>86</sup>.

Руководство школы к просьбе арфиста не прислушалось, и Макс Зааль вошел в педагогический состав (1923). Именно по этой причине в Берлинской школе музыки новый метод Поссе должного преемственного развития не получил. Однако он стал широко применяться в Московской консерватории, и к середине двадцатых Дулова представляла уже третье поколение его последователей.

В самом Берлине в двадцатые годы сформировалась особая культурная среда. На протяжении нескольких лет этот город являлся одним из центров русской эмиграции и фактически культурной столицей русского зарубежья. Деятельность отечественных художников, литераторов и артистов породила

---

<sup>86</sup> Письмо В. Поссе на имя директора Высшей школы музыки в Берлине от 31 октября 1922 года. На нем. языке. Рукопись. Архив Берлинской высшей школы музыки № 4562, 13. 11. 1922.

феномен «Русского Берлина»<sup>87</sup> — исторического явления, которое столь активно изучается искусствоведами и философами. «К 1921 году в Берлине проживало около 100000 русских эмигрантов, уже к 1923 году в Берлине искали убежище около 360000 русских. Большая часть эмигрантов поселились в западной части Берлина, в районе Шарлоттенбург, который в шутку стали называть Шарлоттенградом. В этом районе находились русские банки, книжные лавки и издательства, как например, «Москва», «Геликон», «Слово». Берлин был переполнен витринами, плакатами, рекламами с фразами: «Мы говорим по-русски»<sup>88</sup>.

Однако ситуация для русских деятелей культуры резко изменилась во второй половине двадцатых. Серьезный экономический кризис в Германии заставил русскую интеллигенцию покинуть Берлин. Некоторые из них были вынуждены искать убежища в других странах, а кто-то возвратился в Советскую Россию. Наступление экономического кризиса спровоцировало определенные новшества и в искусстве. Ровно в середине десятилетия, в 1925 году в Германии возникает идейно-художественное направление, получившее название «Новая вещественность» (нем. *Neue Sachlichkeit*)<sup>89</sup>, как реакция на экспрессионизм и отход от него<sup>90</sup>.

Именно таким — с отголосками бума русской эмигрантской культуры, последствиями экономического кризиса и поиска новых форм в немецком

<sup>87</sup> Именно в Берлин в самом начале 1920-х начинают стекаться писатели и поэты (Андрей Белый, Владимир Набоков, Владислав Ходасевич, Саша Черный, Илья Эренбург и др.), художники (Н. Гончарова, В. Кандинский, М. Шагал и др.), музыканты (А. Глазунов, А. Гречанинов, Н. Метнер и др.), актеры и театральные деятели. В этот период в Берлине было создано множество русскоязычных издательств, театров и разного рода общественных организаций: «Русский научный институт», «Русская гимназия», «Русское научно-философское общество», «Союз русских издателей», «Союз российских студентов в Германии», «Союз русских переводчиков в Германии» и др. Но несмотря на имеющуюся тогда идейную свободу, в отличие от Советской России, творчество многих деятелей было окрашено грустью и тоской по родной земле. Некоторые из них и вовсе держали себя отстраненно, не вживаясь в немецкую действительность, и принципиально отказываясь изучать немецкий язык.

<sup>88</sup> *Алгаер К.* Культурная жизнь «Русского Берлина» в 20-е годы // Межкультурная коммуникация. Изучение знаковой лингвистической и нелингвистической коммуникации: Сб. ст. молодых исследователей / под ред. В. П. Синячкина. М.: РУДН, 2017. С. 41.

<sup>89</sup> Как это часто бывает, название возникло случайно. Его автором стал директор художественного музея в Мангейме Густав Хартлауб (1884–1963). В попытке охарактеризовать стремления молодых художников отойти от авангарда и взглянуть на реалистические начала по-новому, Хартлауб в своей речи сформулировал такое название.

<sup>90</sup> Умы художников устремились к выражению реальной действительности. Преимущественно это направление проявилось в живописи, но частично охватило и другие виды искусства.

национальном искусстве — Берлин встретил восемнадцатилетнюю русскую арфистку в январе 1927 года, куда она отправилась совершенно одна, имея на руках лишь небольшую сумму денег. Ей предстояло самостоятельно отыскать место для размещения, найти своих будущих педагогов, да и вообще в полном одиночестве устраивать новую жизнь на чужбине.

По некоторым данным Дулову и Зааля познакомил находившийся в Берлине, вероятно, также на стажировке, советский скрипач Анатолий Кнорре (1902–1970), будущий солист квартета Страдивариуса. Являясь студентом Высшей школы музыки в классе Вилли Хесса (1859–1939), Кнорре знал о Заале как об одном из профессоров учебного заведения и обладал возможностью представить ему свою юную соотечественницу. Сама же Дулова в Высшую школу музыки не поступала и в состав обучающихся никогда не входила<sup>91</sup>. Скорее всего, обучение в данной организации не состоялось, поскольку она прибыла в Берлин в конце января, то есть в середине учебного года. К тому же формат программы Фонда молодых дарований не был упорядочен должным образом — многие организационные задачи, начиная с места проживания, стипендиатам приходилось решать самостоятельно. Кроме того, устанавливающие документы (договоры о сотрудничестве или взаимодействии) между Высшей школой и Фондом отсутствовали. Функция Фонда фактически сводилась лишь к организации выезда из страны и последующего возвращения. Финансирование проживания и обучения стипендиатов практически не осуществлялось.

Материальное положение арфистки стало одной из самых проблемных вопросов периода ее стажировки. Поддержка семьи была незначительной — никто из оставшихся дома не обладал возможностью выделять необходимые суммы. По воспоминаниям средней сестры Елены Дуловой (1906–1987) помощь вновь пришла от зятя Павла Богданова — мужа старшей сестры Наталии. Будучи сотрудником Автопромторга и обладая хоть незначительными средствами, он согласился оказывать поддержку. «Когда

---

<sup>91</sup> Данные сведения по запросу автора подтверждены архивом Берлинской Высшей школы музыки.



она [В. Дулова] была послана, после долгих хлопот за границу «для усовершенствования» Наркомпрос обязался выплачивать ей ежемесячно определенную сумму в валюте. Но... через полгода отказал, предложил «закончить обучение и вернуться на Родину». Что было делать? Вера обратилась за советом к Марии Федоровне Андреевой, второй жене А. М. Горького. Она в то время работала в Торгпредстве в Берлине. Мария Федоровна нашла выход: она посылала деньги в марках своим родственникам в Москву, им выдавали здесь тогдашними червонцами. Она предложила Вере, чтобы «кто-то» отдавал деньги ее родственникам советскими деньгами, а она будет давать Вере на эту сумму марки, на которые та и будет жить в Берлине пока разрешит Наркомпрос. Разумеется «кто-то» был Павел Иванович, никто из близких не мог сделать этого. Урезая себя во всем, сестра с мужем выплачивали ежемесячно родственникам Марии Федоровны по 200 р. в месяц»<sup>92</sup>.

Полученными деньгами Вера распоряжалась самостоятельно, оплачивая свои расходы. Сама же стажировка не ограничивалась по срокам, поскольку Дулова могла подавать запросы о ее продлении.

Занятия с Максом Заалем не проходили по определенному расписанию в виде классно-урочной формы в учебном заведении, где работал арфист, а осуществлялись в частном порядке прямо у него на квартире. С самых первых уроков немецкий профессор был поражен уровнем русской арфистки настолько, что согласился заниматься с ней бесплатно. Это обстоятельство и отсутствие факта обучения в образовательной организации, немецкая стажировка Веры Георгиевны целенаправленно сводилась только к частным урокам по специальности (другие дисциплины не осваивались) и только с одним педагогом.

В этой связи возникает один из самых животрепещущих вопросов, касающийся занятий Дуловой с Заалем, — **в рамках какой же**

---

<sup>92</sup> РГБ. Ф. 218. К. 1373. Ед. хр. 2. Л. 112–113.

**методической системы проходило ее обучение, учитывая принадлежность обоих к различным исполнительским школам?**

Однозначного и исчерпывающего ответа на этот вопрос нет. В. Дулова ни в воспоминаниях, ни в интервью никогда не затрагивала этой проблемы. Ее высказывания об уроках с Заалем, конечно, исключительно положительны, но в основном посвящены высокому профессионализму арфиста, его педагогическому дару и сильным сторонам его человеческой природы. Вопросов методического характера Дулова, как правило, не раскрывала. В силу этого, на протяжении многих лет бытовало ошибочное мнение, что Зааль и Дулова представляли единую учебно-методическую линию. Более того, некоторые из ее студентов и вовсе считают, что Зааль был последователем Поссе. Отчасти пролить свет на эту ситуацию позволяет эпистолярное наследие арфистки, в котором запечатлена вся ее деятельность в Берлине.

Находясь в столице Германии, Вера Георгиевна вела переписку с родными и друзьями. Среди ее адресатов — родители, друзья по консерватории: Вадим Борисовский (ее будущий муж), близкий друг Лев Оборин, нарком Анатолий Луначарский и его персональный секретарь Игорь Сац. Переписка с ними велась практически на протяжении всего периода. Корпус этих писем сегодня хранится в Российском архиве литературы и искусства и содержит множество малоизвестных фактов, деталей личного характера, позволяющих получить максимально точное представление о деятельности Дуловой в Берлине, а также оценить значение этих лет для последующего творчества арфистки.

По содержанию письма неоднородны. Для каждого из адресатов автор избирает определенный тон повествования, стиль письма и степень достоверности излагаемого. Так, например, письма к родителям отличаются исключительно позитивным оттенком, в них не освещены различные перипетии и материальные трудности, а главным образом отражены успехи и достижения. Письма ко Льву Оборину выдержаны в доверительном тоне,

лишенном всяких формальностей, а диапазон изложенных событий достаточно широк: от личных откровений, до серьезных профессиональных наблюдений. Они написаны простым разговорным языком и местами приобретают вольность выражения<sup>93</sup>.

Письма, адресованные Игорю Сацу<sup>94</sup>, полны описанием деталей. В них автор с абсолютным доверием и ожиданием понимания документирует все происходящее без прикрас. В письме, датированном 7 февраля 1927 года, переданы первые впечатления Веры о Берлине. «Вот я в Берлине. Я сама себе не верю. Все меня страшно поражает и удивляет. Эти светящиеся рекламы, летящие автомобили, поезда, которые ходят по крышам, прямо поразительно. Я на все смотрю с широко открытыми глазами, уши хлопают и т. д. и т. п.»<sup>95</sup>. Нетрудно себе представить степень удивления и восхищения девушки, выехавшей из послереволюционной Москвы конца двадцатых годов.

Это же письмо содержит некоторые сведения, связанные с тяжелым материальным положением, тщательно скрываемом от родителей: «<...> Обедаю я теперь через день (тоже не говорите нашим), экономлю деньги на уроки. Здесь берут очень дорого... Утром встаю — кофе и хлеб. В три часа сосиски с картошкой. В десять вечера хлеб с маслом и водичка. И удобно, и дешево. На другой день сосисок не ем, а только хлеб, чай и кофе. И полезно, и не толстеешь. А то если каждый день обедать, то много денег выйдет, а у меня их сейчас очень мало осталось <...>»<sup>96</sup>.

Финансовое состояние было плачевным. Получаемые незначительные средства от Фонда Луначарского выделялись нерегулярно, да и хватало их с трудом лишь для покрытия некоторых расходов. В связи с этим, Дуловой приходилось брать деньги в долг. Неоднократно в переписке, главным

<sup>93</sup> Наличие вольностей в письмах к Л. Оборину могло быть обусловлено тем, что в годы обучения в Московской консерватории Оборин ухаживал за Дуловой, проявляя свои чувства, но его чувства не получили ответного отклика. В последующем между музыкантами установилась крепкая многолетняя дружба.

<sup>94</sup> Игорь Александрович Сац (1903–1980) — писатель, критик, публицист. Литературный секретарь А. Луначарского. Оказывал наркому не только персональную помощь при государственной службе, но и многое сделал для публикации его трудов. По некоторым данным С. Сац сотрудничал с органами НКВД и был специально представлен к Луначарскому с целью слежки за ним.

<sup>95</sup> РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 1.

<sup>96</sup> Там же. Л. 2.

образом с И. Сацем, она упоминала о своих трудностях. «Если бы Вы знали, как туго приходилось мне здесь. Как я билась из-за куска хлеба, воевала с немцами, с каким трудом удалось мне устроить несколько концертов! Рассказать — трудно. Скажу только, что иной раз до того доводили меня мои недуги, что казалось, плюну я на всех и повешусь! Вот честное слово! Дома мои никто не знает этого»<sup>97</sup>.

Частичной стабилизации финансового положения способствовали концертные выступления, которые хоть как-то оплачивались. В письмах к Игорю Сацу Вера рассказывает о своих заработках. «<...> А сейчас понемножку работаю в одном театре. Зарабатываю, на жизнь хватает. Слава Богу дела поправляются. Только уж очень много долгов. Приходится расплачиваться»<sup>98</sup>.

Тем не менее, письма ко Льву Оборину не содержат упоминаний о материальных сложностях. 28 апреля 1927 года Дулова пишет, что «<...> очень довольна своей жизнью в Германии»<sup>99</sup>. Это свидетельствует о безупречной продуманности и распределении информации при изложении событий разным адресатам.

Одно из первых концертных выступлений состоялось 2 апреля 1927 года. Концерт проходил в зале *Meistersaal* (функционирующий как концертный зал и сегодня) по адресу *Köthenerstrasse, 38*. В анонсе концерта Дулова представлялась как выпускница Московской консерватории. Вероятно, именно об этом концерте она писала: «Концерт с оркестром прошел великолепно. Получила прекрасные рецензии от самых строгих критиков, и вчера получила от Леонидова [концертный агент] ангажемент в Англию (Лондон) на три недели»<sup>100</sup>. И далее о своих концертных планах: «Самостоятельного концерта я не давала и давать теперь не буду, т. к. сезон

---

<sup>97</sup> Там же. Л. 3 об.

<sup>98</sup> Там же. Л. 5.

<sup>99</sup> РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 20.

<sup>100</sup> Там же.

почти что окончился. Не имеет смысла. На будущий сезон у меня будет ряд своих концертов, и 2 в Академии, опять с оркестром»<sup>101</sup>.

Удалось обнаружить анонсы еще некоторых берлинских выступлений упомянутых арфисткой в письмах. Так, 11 января 1928 года немецкое Общество русских врачей в зале *Logenhaus (Kleiststrasse, 10)* проводило литературно-музыкальный вечер памяти Н. И. Голубева<sup>102</sup>. Среди прочих выступала арфистка В. Дулова. А 23 марта состоялся уже сольный концерт Веры, организованный Немецким обществом изучения Восточной Европы в особняке на *Schadowstrasse, 6–7*. В афише концерта она была названа *Russische Harfenvirtuosin* («Русская арфистка-виртуоз»).

Помимо выступлений в Берлине, Дулова выезжала и в другие города. В одном из писем к И. Сацу она сообщает: «18-го мая я играю в Обществе новой музыки, нечто вроде нашей ассоциации, единственная разница в том, что здесь это открытые концерты и очень шикарные, плюс вся пресса. Играю со скрипкой ужасную дрянь, какого-то англичанина, потом соло, Сарабанду Казеллы, Карильон Шапюи, и две вещи Фиттельберга <...> Работы, как видите, много. 23-го мая, в 9 ч. 15 м. вечера играю на радио в Кенигсберге, слушайте!!! Об этой музыке думаю с удовлетворением, так как еду туда морем»<sup>103</sup>.

Программу упомянутой записи на радио от 23 мая 1927 года обнаружить пока не удалось. Но скорее всего, именно эта запись повторялась в последующих радиоэфирах, поскольку в более поздних письмах сведения о повторной поездке в Кенигсберг отсутствуют. В номере варшавской газеты «Радио» от 20 января 1929 года опубликован анонс радиопередач на ближайшую неделю, передаваемых как в Польше, так и в других странах. 24 января радио Кенигсберга транслировало запись концерта Веры Дуловой<sup>104</sup>.

<sup>101</sup> Там же.

<sup>102</sup> Николай Иванович Голубев (1879–1927) — российский врач-невропатолог. С 1919 года проживал в Германии. Один из инициаторов создания «Общества русских врачей в Берлине» и его первый председатель (1920–1927).

<sup>103</sup> РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 5.

<sup>104</sup> Трансляция начиналась в 20:15 по польскому (центральноевропейскому) времени. Территория бывшей Восточной Пруссии, как и сейчас имеет с Польшей разницу времени в один час, что совпадает с

Вместе с анонсом передач опубликована и концертная программа Дуловой<sup>105</sup>. В нее вошли сольные произведения для арфы и камерные ансамбли<sup>106</sup> (в скобках возле названия произведения указан год создания):

1. Камиль Сен-Санс  
*Фантазия для скрипки и арфы, ор. 124 (1907);*
2. Франц Пёниц  
*«Северная баллада» для арфы соло (1892);*
3. Ежи Фительберг  
*Сюита для арфы соло (1927/28);*
4. Анриетта Ренье  
*Andante religioso для скрипки (или виолончели) и арфы (1905);*
5. Огюст Шапюи  
*«Карильон» для арфы соло (1923).*

Из этого списка видно, что программа полностью состояла из произведений современных европейских композиторов. Скорее всего, одно из этих сочинений и вовсе было написано специально для арфистки. В вышеупомянутом письме Дулова говорит о своих выступлениях в Обществе современной музыки, где исполняла музыку Е. Фительберга<sup>107</sup>. Поскольку ни в прошлом, ни в будущем композитор не писал сольных произведений для арфы, можно предположить, что его сюита возникла в результате общения с Верой Дуловой.

Изучение берлинского периода ценно еще и тем, что позволяет зафиксировать начало важнейшего и новаторского направления творческой деятельности арфистки. В последующие годы тесное взаимодействие со

---

информацией в письме арфистки — «9 ч. 15 мин. вечера». Стоит отметить, что именно в это время по радиопрограмме транслировались концерты академической музыки.

<sup>105</sup> Programy radjowe. Od 20.I do 26.I. Czwartek 24-I // Radjo. Ilustrowany tygodnik dla wszystkich. 1929. № 3. S. 37.

<sup>106</sup> В записи принимали участие скрипач Август Хьюверс (*August Hewers*) и виолончелист Фридрих Кирхбергер (*Fredrich Kirchberger*).

<sup>107</sup> Польский композитор Ежи Фительберг (1903–1951) обучался в Высшей школе музыки в Берлине (1922–1926), где и оставался до 1933 г. Во второй половине 1920-х он был широко известен в музыкальных кругах. Принимал участие во многих музыкальных конкурсах.

многими композиторами — как в нашей стране, так и за рубежом, стало одним из ключевых художественных методов Дуловой. Показательно, что она не только вдохновляла композиторов на создание музыки для арфы, но зачастую и консультировала в вопросах применения тех или иных исполнительских приемов. Как следствие, на протяжении всей карьеры Дуловой значительную часть ее репертуара составляли сочинения современных композиторов.

Дальнейшие выступления и концертные поездки также зафиксированы в письмах. Так, в ноябрьской корреспонденции 1927 года она сообщает Оборину: «О себе скажу, много выступаю, и в январе, в начале еду на ряд концертов в Константинополь и Афины»<sup>108</sup>. А в одном из самых первых посланий к Оборину Вера и вовсе сообщала, что профессор Макс Зааль «<...> предложил ехать в Америку, как его ученице и выступать с концертами, но я пока отказалась. Все-таки нужно позаниматься»<sup>109</sup>.

Процитированные фрагменты переписки и другие источники наглядно свидетельствуют, что концертная деятельность Веры Георгиевны в те годы оказалась достаточно насыщенной. Возможно, даже в большей степени, чем в Москве. Кроме того, определились особенности ее подхода к исполнительству: составление репертуара преимущественно из новых сочинений, зачастую неизвестных или вовсе недоступных в Советском Союзе; обращение к различным формам исполнения — сольному, камерно-ансамблевому, соло с оркестром; проведение концертных выступлений на всевозможных площадках — от частных особняков, камерных залов и театральных сцен до прусского радио Кенигсберга и советского посольства в Германии. Примечательно и то, что география этих выступлений охватила не только Берлин. Недаром Луначарский в своей заметке, процитированной выше, называл Дулову арфисткой, «пользующейся хорошим успехом в Европе». И действительно, успех не заставил себя долго ждать, а если бы

---

<sup>108</sup> РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 25 об.

<sup>109</sup> Там же. Л. 17.

пребывание в Берлине не было столь краткосрочным, мог быть еще более резонансным.

В своей корреспонденции Вера Георгиевна писала и о работе в Берлинской городской библиотеке. В одном из писем к Л. Н. Оборину содержится особо ценное сообщение: «Я много занимаюсь в Гос. библиотеке. Выкапываю массу старинных рукописей для арфы, и очень довольна этим»<sup>110</sup>. Причем эту работу Дулова начала в первые же месяцы своего пребывания в Берлине, и уже к июню (1927) эти рукописи были ею отредактированы и подготовлены к изданию. Из письма к А. Луначарскому: «Присланные Вами деньги, как раз мне оченьгодились. Если бы не они, то мне пришлось бы туго. Сейчас я очень много занимаюсь переработкой вещей старинных мастеров для арфы. Вышли изумительные старинные сонаты, которых до сих пор еще не играли»<sup>111</sup>. В архивах библиотеки арфистка обнаружила и подготовила к публикации рукописи следующих сочинений: «Тема с вариациями» и «Пастораль» Г. Ф. Генделя, Соната D-dur для арфы Ф. Бенды; семь сонат Я. Крумхольца; Трио для скрипки, виолончели и арфы Ф. Руста. Сегодня все эти произведения, когда-то возрожденные Дуловой, прочно входят в репертуар современных арфистов.

Отдельного внимания заслуживают и ее высказывания тех лет о Максе Заале, в которых можно обнаружить некую дистанцию в их отношениях, особенно если сравнить эти высказывания с ее дневниковыми записями о консерваторском профессоре Марии Корчинской. С каким восторгом и упоением Дулова писала о Корчинской, и как лаконично о Заале. Более того, упоминания о немецком арфисте единичны, и встречаются в письмах буквально пару раз. В частности, в письме к Оборину она сообщала: «Была у профессора по арфе, результата такого я не ожидала. Он не только отказался брать с меня деньги за уроки, но даже устраивает мне турне по Германии»<sup>112</sup>. Или в письме к Игорю Сацу: «Профессор мною очень доволен, и говорит, что

<sup>110</sup> Там же. Л. 27 об.

<sup>111</sup> РГАЛИ. Ф. 279. Оп. 2. Ед. хр. 372. Л. 3.

<sup>112</sup> РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 17.



учить меня ему нечему. Но он, разумеется, врет. Играет он — изумительно!»<sup>113</sup>.

Приведенные строки показательны — Заалю действительно нечему было обучать юную арфистку из России, тем более что они принадлежали к разным исполнительским школам. Совершенно очевидно, что Зааль не занимался с ней посадкой за инструментом, постановкой рук, приемами звукоизвлечения, работой по разучиванию нотного текста и другими подобными вещами. Перед немецким профессором предстал фактически зрелый, сложившийся профессионал. Привычные формы занятий в классе специального инструмента не требовались по причине высокого мастерства Веры Дуловой. Это подтверждают частые концерты, записи на радио, концертное турне по Германии, гастрольные поездки в другие страны и даже предложенная Заалем поездка в Америку, где Дулова выступала бы в качестве его ученицы. Таким образом, оказывается разрешенным и поставленным выше вопрос: для Дуловой и Зааля в процессе их занятий не возникало проблемы принадлежности к различным профессиональным школам.

Возможно, от немецкого арфиста Вера Георгиевна все же переняла некоторые педагогические принципы, которые позднее воплотила в классе арфы Московской консерватории. Об уроках с Заалем она говорила: «Нередко он сам садился за инструмент и включался в исполнение произведения параллельно с учеником. Если возникали какие-либо трудности в овладении нотным текстом, он тут же импровизировал упражнения, помогая ученику освоить тот или иной трудный для него материал»<sup>114</sup>. Позднее принцип демонстрации и показа будет одним из ведущих на уроках Дуловой, а разработка специальных прогрессивных упражнений станет вершиной ее методической деятельности.

---

<sup>113</sup> РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 6.

<sup>114</sup> Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. 2-е изд. М., 2013. 282 с. С. 72.

Итак, в жизни Веры Георгиевны процесс профессионального обучения оказался двухэтапным и географически разделенным между двумя культурными столицами Европы — Москвой и Берлином. Каждый из двух городов сыграл свою роль в творческом становлении арфистки и обладает особым значением в ее биографии.

Обучение в Московской консерватории стало этапом получения серьезной и основательной подготовки. За время, проведенное в классе К. Эрдели и М. Корчинской, Дулова прошла великолепную школу и к моменту своего отъезда в Берлин уже была зрелым мастером в сфере арфового исполнительства, несмотря на достаточно юный возраст. Однако жизнь в послереволюционной Москве, в силу причин общественно-социального характера, не способствовала развитию всего художественно-эстетического потенциала юной Веры. Вместе с тем атмосфера свободного артистического творчества в Берлине благоприятствовала этому.

Как видно, Берлинский период — с 1927 по 1929 гг. — уже не представлял обучения как такового. Он стал в жизни арфистки этапом формирования ее многогранного художественного мышления. В эти годы зародились основные направления ее разносторонней творческой деятельности, получившие блестящее выражение в дальнейшем.

Находясь в Германии, Дулова, получила возможность общаться с ведущими представителями немецкой музыкальной культуры, взаимодействовать с современными композиторами, с концертными организациями и агентами, много гастролировать и выступать, осуществлять записи на радио, работать в библиотеках, заниматься созданием транскрипций и многим другим. Так, два города, каждый по-своему, создали облик Веры Дуловой как артиста мирового значения XX столетия.

## Глава II.

### НАЧАЛО ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КАРЬЕРЫ

*Считая искусство огромной силой познавательного и идейно-воспитательного значения, товарищ Сталин, продолжая линию Ленина, пристально следит за развитием советского искусства, повседневно им руководя и направляя его по верному пути<sup>115</sup>.*

Начало новой вехи в жизни Веры Георгиевны совпало с крупными историческими преобразованиями. Как и годы учебы, ее трудовая деятельность протекала в тесной взаимосвязи со многими общественными событиями и, конечно, несла на себе их отпечаток.

На рубеже 1920-х — 1930-х годов руководством страны проводятся серьезные реформы как политического, экономического, социального характера, так и в области культуры. Грядущее утверждение социалистического реализма повело развитие отечественного искусства по своему особому пути.

Специфика соцреализма как метода в искусстве главным образом состояла в идеологически окрашенной и четко выверенной эстетике. Во многом основы этого направления возникали не вследствие естественных новых художественных поисков или форм, а диктовались специально созданными государственными органами. «Это был исключительный случай в истории искусства, когда задачи искусства оказались уподоблены задачам политики. Задачи идеологии, агитационно-пропагандистской работы

---

<sup>115</sup> Ревякин А. Сталин о вопросах искусства и культуры // Искусство. 1939. № 6 (ноябрь–декабрь). С. 30.

государства стали задачами художников»<sup>116</sup>. При такой расстановке государство выступало не только вдохновителем, но и единственным заказчиком, меценатом, критиком, цензором, идеологом, и в то же время потребителем.

Широко известное постановление от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» внесло исторически значимые коррективы в жизнь советской творческой интеллигенции. Руководство страны, наблюдая действительные сдвиги в сфере искусства, отмечало невозможность дальнейшего существования имеющихся художественных ассоциаций<sup>117</sup> по той лишь причине, что они уже не соответствовали реалиям пролетарской культуры. «Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций *из средства* наибольшей мобилизации [действительно] советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва [иногда] от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству [и готовых его поддержать]<sup>118</sup>»<sup>119</sup>. Следствием этого Постановления оказалось возникновение профессиональных союзов по соответствующему направлению деятельности: писателей, художников, композиторов, архитекторов, объединивших представителей разных видов искусств в одном производственном органе, полностью подчиненному действующей власти.

Спустя еще два года на Первом съезде советских писателей официальный статус обрел термин «социалистический реализм» как «основной метод советской художественной литературы и литературной

<sup>116</sup> Манин В. С. Искусство и власть. СПб., 2008. 393 с. С. 106.

<sup>117</sup> Например, РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей, ВОАПП — Всесоюзное объединение пролетарских писателей, РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов, РАПХ — Российская ассоциация пролетарских художников и др.

<sup>118</sup> Слова, взятые в квадратные скобки вычеркнуты из текста самим Сталиным, а выделенные курсивом им вписаны.

<sup>119</sup> Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/USSR/1932.htm> (дата обращения 11. 02. 2021).

критики, который требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии»<sup>120</sup>. Отныне и на протяжении нескольких десятилетий советское искусство свято преданно одной, порой и вовсе несуществующей, иллюзорной социалистической реальности. Подобные условия бытования искусства оказались основой творческой деятельности большинства представителей советской интеллигенции. Противоречивость того времени имела колоссальный диапазон — для кого-то это время блестящего подъема и широкого признания, но для многих оно обернулось страшными гонениями, преследованиями, принудительным забвением и наказанием вплоть до высшей меры.

В возрасте двадцати лет молодая арфистка вернулась в Советский Союз. Закончилось время ее обучения и начинался новый этап блистательной многолетней артистической и педагогической деятельности.

Сугубо хронологически верхняя граница трудового стажа Веры Георгиевны совпадает с началом первой пятилетки (1928–1932) и активной пролетаризации искусства. Именно тогда менялось отношение к искусству со стороны государства и зарождалась его новая концепция, меткое определение которого дал Алексей Свидерский<sup>121</sup> (1878–1933): «Искусство должно обслуживать культурные нужды рабочих и крестьян, питаясь из новых источников творчества и вдохновения, и являться одним из средств социалистического развития»<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Социалистический реализм // Фундаментальная литературная библиотека «Русская литература и фольклор». URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke7/ke7-0923.htm> (дата обращения 12.01.2021).

<sup>121</sup> Руководитель главного управления по делам художественной литературы и искусства при Народном комиссариате просвещения. Управление было основано 13 апреля 1928 года. Работа управления заключалась в осуществлении надзора над различными видами искусств: музыка, литература, театр, живопись, эстрада и др. Просуществовало до 1936 года, когда надзор перешел к Комитету по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР.

<sup>122</sup> Манин В. С. Искусство и власть. СПб., 2008. 393 с. С. 285.

## 2.1. Оркестр Советской филармонии

На момент приезда Дуловой в Москву вопрос ее будущего трудоустройства еще не разрешился. Остаться безработной она не имела права. Ведь ее обучение в Германии состоялось благодаря государственному «Фонду поддержки молодых дарований» и участию самого А. В. Луначарского, что отчасти все же и финансировалось за счет государства. Это обстоятельство накладывало на арфистку определенную ответственность и, конечно, требовало от нее выполнения ответных обязательств. Однако, при существовавшей тогда нехватке профессиональных арфистов и высокого профессионального уровня самой Дуловой, она никак не могла остаться нетрудоустроенной. В этом вопросе некоторая обеспокоенность, скорее, исходила от Луначарского, поскольку на него, как на главу Фонда, возлагалась не меньшая ответственность за своих подопечных.

По этой причине еще в январе 1929 года нарком, продолжая оказывать поддержку арфистке, вел переговоры с руководством Большого театра<sup>123</sup> об определении ее в состав оркестра. Предложение Луначарского горячо встретил руководитель театра, поскольку оркестр Большого, как и другие коллективы, не отличался количеством первоклассных арфистов. С самой революции ведущей солисткой театра оставалась Ксения Эрдели. В ответ на запрос Луначарского директор театра Александровский писал: «Являясь действительно высококвалифицированной артисткой, Эрдели К. А. занимает у нас исключительное положение в оркестре и притом благодаря полному отсутствию солисток на арфе она является единственной исполнительницей этих партий»<sup>124</sup>. Находясь в таком «исключительном положении», Ксения Александровна могла использовать его в своих интересах<sup>125</sup>. «К. А. Эрдели

---

<sup>123</sup> На рубеже 1920-х — 1930-х годов Большой театр имел название «Первый государственный театр оперы и балета» (ГОТОБ).

<sup>124</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 268. Л. 8.

<sup>125</sup> Утверждение директора театра о том, что Эрдели являлась единственной арфисткой оркестра сомнительно и во многом не соответствует реальности. В одной из последних публикаций об истории

ежегодно предъявляет Дирекции требования об изменении ее условий оплаты <...> отказалась подписать договор и потребовала вместо предложенных Дирекцией 18 сп[ектаклей] в мес. понизить ей норму до 16 сп[ектаклей] в мес. Дирекция пошла на уступки и согласилась на эти требования. Ныне Эрдели выдвинула новое требование о повышении ей оклада с 250 руб. до 300 руб. На дальнейшие уступки Дирекция не может пойти»<sup>126</sup>.

Известие о прибытии Веры Дуловой в Москву только подогрело эту ситуацию. В конце января в своем втором письме Александровский, сообщая, что приезд Дуловой уже становится жизненно необходимым, писал: «<...> арфистка Эрдели подала заявление с просьбой освободить ее от службы. Поэтому позволяю себе просить Вас не отказать в соответствующем распоряжении об ускорении приглашения Дуловой и выяснения возможных условий ее службы в ГОТОБ»<sup>127</sup>.

Ни одно из предполагаемых в письме Александровского событий не произошло. Ксения Эрдели ушла из театра только в 1938 году, а после увольнения еще некоторое время входила в состав почетных членов оркестра<sup>128</sup>. Возможно, ее просьбы об «освобождении от службы» тогда явились лишь проявлением характера. Тем не менее, театр действительно испытывал необходимость в арфистах и Дулову ждали, но это предложение Большого она приняла только несколько лет спустя, а в то время предпочла работу в Симфоническом оркестре при «Советской филармонии» в Москве (Софил)<sup>129</sup>.

---

оркестра Большого театра сообщается, что на рубеже 1920-х — 1930-х помимо Эрдели работало еще несколько арфистов: Мария Александрова-Горелова, Николай Парфенов, Вениамин Канищев. Скорее всего, среди них Эрдели была самым титулованным и самым известным музыкантом.

<sup>126</sup> РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 268. Л. 8.

<sup>127</sup> Там же. Л. 9.

<sup>128</sup> Работа Ксении Эрдели в оркестре Большого театра состояла из двух этапов: 1899–1907, 1919–1938.

<sup>129</sup> В период 1920-х — 1930-х гг. городская филармония неоднократно переименовывалась: с 1920 по 1928 «Российская филармония» (Росфил), с 1928 по 1931 «Советская филармония» (Софил), с 1931 по 1934 «Московская филармония» (Мосфил), с 1934 по 1936 «Государственная филармония» (Госфил), с 1936 «Московская государственная филармония». Более подробно см.: *Fairclough P. Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity Under Lenin and Stalin*. New Haven/London: Yale University Press, 2016. 296 p.

Основанная постановлением Совнаркома от 10 февраля 1928 года как акционерное общество, «Советская филармония» представляла собой разветвленную систему структурных подразделений: отдел массовой работы, отдел рекламы и издательства, расчетный и билетный отделы, плановый отдел, управление концертными залами (Большой и Малый залы консерватории, позднее Концертный зал имени П. Чайковского), музыкальную библиотеку, артистическую дирекцию и концертное бюро<sup>130</sup>. Несмотря на такую основательность организации, и в отличие от аналогичного учреждения в Ленинграде, Советская филармония не располагала самостоятельным оркестром. Главные концерты Москвы осуществлялись силами оркестра Большого театра, поэтому в момент учреждения филармонии было принято решение о создании при ней концертного симфонического оркестра Софила<sup>131</sup>. Руководителем оркестра был назначен дирижер Николай Малько (1883–1961), он же состоял и в правлении акционерного общества. Но работу с оркестром и подготовку концертных программ осуществляли несколько дирижеров<sup>132</sup>. В их число входил только что уволенный из Большого (после скандальной «головановщины»<sup>133</sup>) Николай Голованов (1891–1953). Именно ему удалось вывести оркестр на уровень прогрессивного и современного коллектива<sup>134</sup>, соответствующего ведущим мировым стандартам.

<sup>130</sup> Fairclough P. *Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity Under Lenin and Stalin*. New Haven/London: Yale University Press, 2016. 296 p. P. 57–58.

<sup>131</sup> Нынешний оркестр Московской филармонии ведет свое начало с 1951 года и общей истории с оркестром Софила не имеет.

<sup>132</sup> Среди них А. Глазунов, К. Сараджев, А. Сук, а также приглашенные П. Ансермэ и О. Клмперер. В 1929 году Н. Малько покинул Советский Союз. После чего основное руководство оркестра фактически перешло к Н. Голованову.

<sup>133</sup> Такое название получила целенаправленная кампания в Большом театре, развернутая против Н. Голованова. Главными ее инициаторами стали композитор С. Василенко и дирижер А. Пазовский. Голованову предъявляли фальсифицированные обвинения — от финансовых махинаций до антисоветской деятельности. Зачинщики этой кампании добивались ареста Голованова, но, к счастью, все завершилось его увольнением из театра. Позиция Сталина, которому неоднократно отправлялись письма, была абсолютно нейтральной. «Я не могу считать «головановщину» ни «правой», ни «левой» опасностью — она лежит за пределами партийных течений. «Головановщина» есть явление антисоветского порядка. Из этого, конечно, не следует, что сам Голованов не может исправиться <...>». Более подробно см.: Кузнецова С. «Стал знаменем худшей части населения» // «Коммерсантъ» от 08.12.2018. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3821886> (дата обращения 15.01.2021).

<sup>134</sup> Tassie G. Kirill Kondrashin: His Life in Music. Plymouth: Scarecrow Press, 2010. 353 p. P. 10.



При составлении репертуара дирижер опирался преимущественно на произведения русской классики и избранных советских композиторов. Часто составление программы напрямую зависело от места исполнения. Например, концерты для Колонного зала Дома союзов в основном формировались из популярной классики и музыки композиторов членов РАПМ: Виктор Белый, Дмитрий Васильев-Буглай, Борис Шехтер, Лев Шульгин и др. Если же концерт проходил в Большом зале Московской консерватории, то программа приобретала заметный оттенок элитарности, и в афишах появлялись такие имена, как Рейнгольд Глиэр, Александр Гречанинов, Александр Кастальский, Николай Мясковский, Сергей Прокофьев, Сергей Рахманинов, Александр Скрябин, Николай Черепнин и некоторые другие<sup>135</sup>.

Благодаря работе Голованова оркестр Софила состоял из лучших музыкантов Москвы. В связи с этим весьма показателен отзыв немецкого дирижера Отто Клемперера (1885–1973), посетившего Советский Союз в 1929 году. 15 марта он писал жене из Москвы: «Оркестр Софил превосходен (лучше, чем в Ленинграде). Они исполняли “Петрушку” так, как я никогда не слышал, очень оригинально и самобытно»<sup>136</sup>.

Деятельность коллектива не осталась незамеченной государственными органами. Летом 1929 года вышла разгромная статья в журнале «Пролетарский музыкант», где серьезной критике подвергались все сферы деятельности Софила. Статья оказалась результатом проведенного ЦК РАБИС расследования. В первую очередь, организацию обвиняли в проведении успешных «академических» концертов, «<...> концерты же для рабочих проходили самотеком, без плана, без продуманных программ, попросту говоря, халтурно. Число концертов для деревни насчитывалось единицами»<sup>137</sup>. Далее рассматривалась финансовая сторона. Инкриминировались неоправданные растраты государственных средств

<sup>135</sup> Fairclough P. *Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity Under Lenin and Stalin*. New Haven/London: Yale University Press, 2016. 296 p. P. 58–59.

<sup>136</sup> Heyworth P. *Otto Klemperer: 1885–1933: His Life and Times*. Volume 1. Cambridge University press, 1983. 474 p. P. 313.

<sup>137</sup> *Калтам Л.* Заметки о Софиле // Пролетарский музыкант. 1929. № 7–8. С. 13.

вплоть до открытых обвинений в махинациях. Самым серьезным нападкам подвергался репертуар. «Одним из основных вопросов, требующих немедленной, четкой и ясной постановки, является вопрос о подборе репертуара артистов и составлении программ концертов. Должен быть, наконец, проведен в жизнь лозунг о пропаганде пролетарского музыкального творчества. Нужно не только разовое исполнение того или иного нового произведения, а систематическая пропаганда пролетарского творчества»<sup>138</sup>. Вскоре после такой проверки и натисков прессы оркестр прекратил свое существование<sup>139</sup>. Короткий, но очень яркий период работы Веры Георгиевны в оркестре Софила был завершен.

В условиях тотальной пролетаризации искусства и принуждения его к ориентации на рабоче-крестьянские массы, оркестр Софила представлял некий оазис независимого и свободного художественного творчества, далекого от идеологии соцреализма. При жестком государственном контроле над искусством длительное существование подобного коллектива продолжаться не могло. Не ограниченное никакими рамками творчество не вписывалось в эстетику социалистического развития. «Артист-художник должен быть включен в общую систему жизни советского государства. Жрецам “чистого искусства”, рвачам, шкурникам — не должно быть места в рядах советских артистов, несущих новое искусство в широкие массы трудящихся»<sup>140</sup>.

В связи с выбором молодой арфистки, сделанным в пользу симфонического оркестра, а не театра, стоит разобраться в логике этого решения. Большой театр практически всегда обладал статусом правительственного, ведущего театра страны, имеющего особую поддержку со стороны Кремля, что, безусловно, сформировало и определенный политизированный облик театра. Атмосферу же свободной художественной деятельности, далекую от довлеющей идеологии, Дулова рассматривала как

---

<sup>138</sup> Там же. С. 17.

<sup>139</sup> В 1930 г. Николай Голованов вернулся в Большой театр.

<sup>140</sup> *Калтат Л.* Заметки о Софиле // Пролетарский музыкант. 1929. № 7–8. С. 18.

более естественную и необходимую для жизни артиста. Несмотря на то, что спустя несколько лет арфистка все же войдет в штат Большого, ее первым решением стал совершенно осознанный отказ от работы в театре. Вместе с тем уже один этот шаг достаточно четко формулирует позицию Веры Георгиевны по отношению к социалистической действительности. Она никогда не стремилась к фанатичной пролеткультовской работе и в то же время никогда не выступала с ее открытой критикой. Так, нейтральность и лояльность уже в начале тридцатых годов определили особый образ Дуловой как представителя советской интеллигенции. В дальнейшем эти качества обретут ведущее положение в ее эстетических устремлениях.

## **2.2. Концертные выступления. Возрождение музыки старинных мастеров**

Параллельно с работой в Софиле, а затем и в оркестре Большого театра, проходила весьма насыщенная сольная концертная деятельность арфистки. Начавшись еще в середине двадцатых, она не прерывалась вплоть до начала девяностых. С годами репертуар арфистки пополнялся и видоизменялся как количественно, так и качественно. Зрелость он приобрел позднее, ближе к пятидесятым, но главные векторы отчетливо были определены уже на рубеже 1920-х — 1930-х годов. **Главная идея при построении концертного репертуара сводилась к максимальному сосредоточению на оригинальных арфовых сочинениях.** Такой подход отличался особой временной и стилистической специфичностью.

Желание арфистки сконцентрироваться на оригинальной музыке реализовывалось последовательно на протяжении всего артистического пути. Но довольно часто упиралось в главную проблему — острую ограниченность арфового репертуара. Однако в процессе работы многие препятствия Дуловой преодолевались, и со временем эта тенденция вылилась в отчетливое стремление постоянно расширять репертуар для инструмента.

Естественным следствием стало тесное взаимодействие со многими композиторами и личное участие Веры Георгиевны в создании новых арфовых опусов.

Число сочинений для арфы, написанных современными авторами в рассматриваемый период, конечно, было еще незначительным. По этой причине определенную часть репертуара составляли транскрипции классических произведений для других инструментов. Если практику исполнения такого рода сочинений, как и оригинальных пьес, арфистка освоила еще в годы учебы в Московской консерватории, то со второй половины 1920-х — начале 1930-х Вера Дулова погружается в совершенно новый пласт музыкального искусства — музыку Средних веков, Возрождения и Барокко.

Произведения старинной музыки появляются в концертных программах арфистки уже в середине двадцатых. Одной из первых в ее исполнении прозвучала музыка французских композиторов, среди них Жан-Батист Люлли (1632–1687), Робер де Визе (1650–1732/33), Марен Маре (1656–1728) и Жан-Филипп Рамо (1683–1764). В последующие годы сочинения старинных мастеров начнут занимать все большее место в репертуаре Дуловой и почти все ее сольные концерты будут открываться самостоятельным блоком музыки прошлых веков. В разные годы арфистка исполняла сочинения таких авторов, как Альфонс X Король Кастилии (1230–1284), Антонио де Кабесон (ок. 1510–1566), Теренс О'Кэролан (1670–1738), Готфрид Кирхофф (1685–1746), Жан Бор (1719–1773) и других. Кроме того, в ее репертуар входила традиционная музыка народов Англии, Ирландии, Италии, а также музыка британских бардов. В послевоенный период такие произведения Дулова часто исполняла на оригинальных аутентичных инструментах.

В самом начале тридцатых, как и позднее, старинная музыка в советской музыкальной культуре практически не была представлена, в том числе по идеологическим причинам. Интерес к наследию прошлого стал

возникать лишь в середине 1960-х годов. Но почему же Вера Дулова обратилась к этой музыке еще в первой трети столетия? Ответ на этот вопрос в значительной степени содержится в личных обстоятельствах биографии арфистки.

С раннего детства она могла наблюдать скрупулезную работу отца над старинным репертуаром. Георгий Николаевич осуществлял расшифровку генерал-баса, реконструировал рукописи, выполнял аранжировки и регулярно включал обработанные им произведения в собственные концертные программы. Елена Дулова свидетельствует: «<...> он [Г. Дулов] восстанавливал по подлинникам старинные произведения, написанные цифрованным басом, а также те произведения, что в периоде различных наслоений и переделок, утратили свое первоначальное звучание. Из композиторов он более всего любил Баха и старых старинных мастеров 17–18 веков. Известная букинистическая контора Брейткофа и Гертеля в Германии присылала профессору Дулову найденные или старинные манускрипты. Так, например, соната «Дьявольские трели» Тартини была отредактирована по найденному прижизненному изданию композитора»<sup>141</sup>. Безусловно, это могло наложить отпечаток и вызывать соответствующий интерес уже в зрелом возрасте.

Позднее, по возвращению из Берлина, арфистка вступила в брак с альтистом, основоположником русской альтовой школы, часто именуемым «патриархом альты», Вадимом Васильевичем Борисовским (1900–1972). Необычайно многогранная сфера его творческих интересов включала сольное и ансамблевое исполнительство, создание оригинальных композиторских сочинений, осуществление транскрипций, реконструкций и переложений музыки других авторов, создание литературно-поэтических произведений<sup>142</sup>, литературных переводов и другое. Особое значение в его творчестве приобрело возрождение памятников старинной музыки, да и в

---

<sup>141</sup> РГБ. Ф. 218. Картон № 1343. Ед. хр. 2.

<sup>142</sup> В 2012 году в свет вышел сборник его стихотворений «Зеркал волшебный круг»: *Борисовский В. В.*. Зеркал волшебный круг. Симфония. Поэтическое издание. М.: Река времен, 2012. 776 с.

целом аутентичная манера игры. Будучи апологетом и крупным пропагандистом аутентизма, он один из первых в нашей стране обратился к этой области музыкального искусства. Творческие устремления Вадима Васильевича оказались созвучными для Веры Георгиевны. Возможно, и под его воздействием старинная музыка проникла в творчество арфистки, став значительной частью и ее концертного репертуара. Альтист осуществил и несколько переложений музыки прошлого, как для арфы соло, так и для дуэта альты и арфы<sup>143</sup>.

Помимо альты Борисовский владел игрой на виоле д'амур и занимался развитием исполнительской практики на этом старинном инструменте (выступал с концертами, подбирал репертуар и т. д.). В этом направлении Дулова также испытала влияние супруга, переняв практику исполнения старинной музыки на аутентичных инструментах<sup>144</sup>. Очень часто концертные программы арфистки именовались, например, — как «Музыка для арфы XII–XX веков», и к соответствующей части программы специально приписывался комментарий: «произведения бардов / старинных мастеров исполняются на старинной ирландской арфе».

Старинная музыка совершенно не вписывалась в эстетический и идеологический контекст эпохи, она не соответствовала настроению масс и не отражала «борьбу за диктатуру пролетариата в искусстве». Для профессионального сообщества этот пласт музыкальной истории находился в то время еще за пределами художественных интересов, а подлинный расцвет аутентичной культуры пришелся лишь на последнюю четверть XX столетия. За исполнение старинной музыки на заре соцреализма могло последовать наказание, свидетельством чему служат факты из биографии Вадима Васильевича. В 1930 году именно из-за такого репертуара в Московской консерватории началось публичное преследование Борисовского.

---

<sup>143</sup> Четыре пьесы композиторов XVI–XVIII века. Свободная обработка для арфы В. Борисовского. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 12 с.

<sup>144</sup> В более поздние годы Дулова была частым и почетным гостем национальных арфовых обществ стран Британских островов.

Непосредственно Веры Георгиевны преследования не коснулись, на тот момент она еще не состояла в штате консерватории, но, будучи супругой альтиста, ей пришлось разделить всю горечь ничем не обоснованных нападков. Своеобразной летописью тех дней стала переписка Дуловой с ленинградским общественным деятелем Надеждой Добычиной<sup>145</sup> (1884–1950)

С марта 1926 года Надежда Евсеевна возглавляла музыкальное общество «Кружок друзей камерной музыки»<sup>146</sup>. Главную свою задачу участники кружка видели в организации концертов, реализуемых «<...> в двух направлениях: а) камерная музыка в плане историческом. Общество должно явиться «исполнительским музеем камерной музыки» с постоянными своими ансамблями (трио, квартет и т. п.); б) современная камерная музыка»<sup>147</sup>. Деятельность общества какое-то время оставалась свободной от идеологически заданных правил и олицетворяло собой настоящий союз художников, связанных общими творческими интересами и устремлениями. Со временем, испытывая постоянное давление со стороны государственных органов, общество вынужденно вносило соответствующие коррективы в свою работу. Приходилось воплощать одну из главных идей соцреализма: «<...> пропаганда камерной музыки среди широких трудящихся масс, музыкальное просвещение народа путем организации концертов

<sup>145</sup> Еще до революции Надежда Евсеевна Добычина (урожденная Фишман) стала первым профессиональным галеристом и арт-деятелем в истории нашей страны. В Санкт-Петербурге в Доме Адамини на Марсовом поле она открыла Художественное бюро (1911), где не только выставлялись, но и продавались картины многих современных художников. Она сотрудничала с выдающимися мастерами того времени, среди них и только начинающие: Натан Альтман, Марк Шагал, Наталья Гончарова, Кузьма Петров-Водкин, Ольга Розанова, Иосиф Школьник и уже признанные мастера Александр Бенуа, Игорь Грабарь, Константин Сомов, Николай Рерих, Мстислав Добужинский и многие другие. После октябрьского переворота бюро было национализировано вместе со всем имуществом. Добычина вынужденно прекратила свою деятельность. В середине двадцатых вошла в правление «Кружка друзей камерной музыки» (КДКМ), после окончательной ликвидации которого переехала в Москву (1935). Здесь до последнего работала в Музее революции.

<sup>146</sup> «Кружок друзей камерной музыки» размещался в здании по адресу Проспект 25-го Октября, дом 52 (ныне Невский проспект). После ликвидации Общества (1933) здание было передано ГОМЭЦ (государственное объединение музыки, эстрады и цирка), а с 1937 и по сей день там находится Санкт-Петербургский государственный театр марионеток имени Е. С. Деммени.

<sup>147</sup> *Казанская Л. В.* Кружок друзей камерной музыки // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 209–210.

непосредственно на предприятиях, в воинских подразделениях»<sup>148</sup>. Публика таких концертов представляла весьма непросвещенные слои пролетарского общества<sup>149</sup>. Помимо занятости в обществе в те годы Добычина оказывала огромную поддержку многим художникам и музыкантам еврейского происхождения, среди которых М. Друскин, М. Шагал, М. Юдина и др.<sup>150</sup>.

Сохранившиеся несколько писем арфистки относятся к периоду 1930–1931 гг. Переписка между арфисткой и Добычиной возникла вследствие подготовки предстоящих выступлений Дуловой и Борисовского в Ленинграде под эгидой общества, но в большей степени она раскрывает детали многих обстоятельств личной жизни двух музыкантов и характеризует их положение в те дни. Красной линией предстают в них факты, связанные с травлей Борисовского и определившие последующее развитие событий.

Уже в первом письме, датированном началом 1930-го, Дулова, обращаясь к Надежде Евсеевне, сообщает<sup>151</sup>: «Спешу Вас известить о том, что Вадим сможет приехать только на один симфонический [концерт]. В консерватории сейчас идет чистка, и подняли такую травлю против Борисовского, прямо вторая головановщина. Т. к. с каждым днем все более прибавляются лживые обвинения против него, приходится беспрестанно их опровергать, а если Вадим уедет на целую неделю, то тут уже используют его отсутствие на все 100 %. К тому же в его вину ставилось то, что он концертирует, а главное самое бывшее его преступление заключается в том, что он играет старинную музыку!/? Для того чтобы ехать на долго ему нужно просить разрешения у Пшибышевского, что очень неприятно <...>»<sup>152</sup>.

<sup>148</sup> Емельянова М. Э. Музыкальная культура Ленинграда 1930-х — середины 1950-х гг. в творческой биографии Г. В. Свиридова // дисс. ... канд. исторических наук. СПб, 2017. 949 с. С. 83.

<sup>149</sup> Постепенная пролетаризация музыкально-художественных организаций, завершившаяся впоследствии созданием профессиональных союзов, привела к окончательной ликвидации музыкального общества в 1933 году.

<sup>150</sup> Bowlit, John E. Marc Chagall and Nadezhda Dobychina // Experiment/Эксперимент. 1995. № 1. P. 252.

<sup>151</sup> Здесь и далее в письмах В. Дуловой сохранена авторская орфография.

<sup>152</sup> РГБ. Ф. 420. Оп. 12. Ед. хр. 25. Л. 1–2.



Как видно из процитированного фрагмента, основанием подобной «травли» в том числе стал и концертный репертуар Борисовского, преимущественно состоявший из произведений старинной музыки. Очевидно, что в те годы на фоне угасающего позднего романтизма и экспериментального авангарда 1920-х годов обращение к старинному репертуару в какой-то степени обрело статус сенсации. Борисовский оказался в СССР практически единственным в этой сфере, а потому был непонятым. Приближалось следующее десятилетие и «<...> феномен рождения массы — появляющейся из ниоткуда, иногда ликующей, иногда враждебной <...>»<sup>153</sup> буквально подминал под себя любые проявления индивидуальных художественных проявлений. Старинная музыка была чужда пафосу строительства новой пролетарской культуры и стать искусством широких масс никак не могла. В связи с этим говорить об обретении понимания можно только на уровне личного и субъективного познания. Именно такую роль, чувствующего и понимающего человека, в жизни Борисовского сыграла Дулова. Арфистка сумела не только разделить прогрессивные устремления супруга, но и оценить их значение в историческом развитии. Подтверждение тому — их совместные концертные выступления, исполнение Дуловой старинной музыки и ее последующий вклад в развитие аутентичного исполнительства в области арфового искусства. Участие в этом процессе В. Борисовского трудно переоценить.

Неодобрительное, враждебное отношение исходило главным образом от директора консерватории Болеслава Пшибышевского (1892–1937)<sup>154</sup>. Он собрал в себе все негативные черты руководителя того времени — убежденного коммуниста и советского чиновника. Внутри консерватории,

<sup>153</sup> Насонов Р. А. Музыка: диалог с Богом. От архаики до электроники. М., 2021. С. 266.

<sup>154</sup> В результате очередных партийных чисток в 1932 г. Пшибышевский был отстранен от должности директора и исключен из партии. После обвинения в мужеложестве был сослан вместе с семьей на строительство Беломоро-Балтийского канала. В 1937 г. осужден повторно и приговорен к расстрелу. Период его ректорства (1929–1932) ознаменован усилением идеологического контроля в консерватории, реформированием учебных планов с явным перевесом научно-политических дисциплин, открытой критикой многих педагогов. В 1931 г. Пшибышевский реорганизовал консерваторию в Высшую школу музыки имени Феликса Кона, а Большой зал некоторое время функционировал как кинотеатр «Колос».

как в микромодели всей страны, он олицетворял собой карательную машину, наказывающую за всякое инакомыслие, каковым, по его мнению, являлась старинная музыка. Борисовский даже был вынужден отказаться на несколько лет от игры на виоле д'амур и исполнения музыки старых мастеров.

Кампания травли оказала тяжелое воздействие на психическое и физическое состояние В. Борисовского. В августовских письмах 1930-го Дулова пишет: «У Вадима настроение плохое, вернее разыгрывается его болезнь, и я серьезно боюсь за него. Весь ужас в том, что через 2 недели начинаются занятия [в консерватории], но в таком виде как он приступать совершенно немислимо, ему нужно самое меньшее отдохнуть 2 месяца. Он похудел и побледнел еще больше в нашей пыльной и невыносимой летом Москве»<sup>155</sup>. Письмо, составленное несколько дней спустя, содержит сведения об обоих супругах: «Вадим выглядит как кощей, я тоже не лучше... Дождь льет с утра до ночи. Грязь не вылазная, я сижу без башмаков, а купить стоит у частника 120 руб.! Концерты как нарочно предлагают, а играть не на чем. Вообще паршиво. Вы знаете, какая я веселая, и то призадумалась, что будет зимой. Вот и все наши новости, вернее старости... Извините меня за письмо, голова не варит, что пишу и посему пишу безграмотно, извините. Целуем Вас оба крепко. Вадим от переутомления спит целыми днями. И сейчас завалился и храпит»<sup>156</sup>. В результате таких действий со стороны руководства 30 апреля 1931 года Вадим Васильевич Борисовский был уволен из консерватории по причине «<...> сокращения фонда зарплаты ВМШ<sup>157</sup> и упразднения курса дополнительного альта»<sup>158</sup>.

Сложившееся положение временами порождало у музыкантов мысли о смене места жительства: «Мы всё думаем о переезде в Ленинград, и единственное, что нас останавливает, это вопрос о зарботке, говорят, что там клубных концертов почти не бывает и плохо оплачиваются. А у нас с

<sup>155</sup> РГБ. Ф. 420. Оп. 12. Ед. хр. 25. Л. 7–8.

<sup>156</sup> Там же. Л. 9–9 об.

<sup>157</sup> Аббревиатура Высшей школы музыки, в которую была переименована Московская консерватория.

<sup>158</sup> Там же.

ним 2 матери...»<sup>159</sup>. К счастью, в скором времени Борисовский был восстановлен в числе педагогического состава Московской консерватории (15.09.1932). Несмотря на сложности концертная деятельность и Борисовского, и Дуловой не прекращалась. Альтист много выступал в составе квартета имени Бетховена, проводил сольные вечера, участвовал в сборных концертах, а также неоднократно выступал в ансамбле вместе с супругой<sup>160</sup>.

В столь непростой период в жизни Веры Дуловой и Вадима Борисовского, в середине 1931 г., к сожалению, распался их супружеский союз. Сегодня уже невозможно установить истинную причину семейного разлада, но совершенно очевидно, что самые напряженные испытания, обрушившиеся на Вадима, Вера переживала как свои личные. Вместе с ним она пронесла этот крест и всячески поддерживала мужа, хотя в условиях той реальности это могло нанести ущерб ее собственной артистической карьере. Обвинять Дулову в отступничестве абсолютно неверно<sup>161</sup>.

В письмах арфистки к Н. Добычиной с середины 1931 года постепенно исчезают упоминания о Вадиме, и все чаще появляется новое имя — Александр Иосифович Батурин (1904–1983) выдающийся баритон, будущий

<sup>159</sup> РГБ. Ф. 420. Оп. 12. Ед. хр. 25. Л. 5.

<sup>160</sup> Кроме того, в это же время Борисовский занимался исследовательской работой. В 1931 году в архивах Ленинградской публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина им обнаружена рукописи альтовой сонаты М. Глинки. В течение того непростого года альтисту удалось произвести полную реконструкцию авторского текста, восполнить недостающие фрагменты в партии фортепиано и подготовить сонату к первой публикации. «Издание Альтовой сонаты в 1932 году стало событием в советской глинкиниане. Работа Борисовского получила высокую оценку Мясковского. С восторгом была принята «новинка» исполнителями-альтистами. Вскоре после концертной премьеры сонаты, сыгранной Борисовским в ансамбле с Е. Бекман-Щербиной (май 1932-го), к ней обратились многие другие артисты <...>» [цит. по: Юзефович В. А. Неоконченная альтовая соната // Советская музыка. 1979. № 7. С. 91.

<sup>161</sup> В воспоминаниях третьей жены В. Борисовского Александры (Долли) Александровны Де Лазари-Борисовской (1904–2004) звучат ноты обвинения в адрес Дуловой. «В это время в нее [Дулову] влюбился такой известный бас Александр Осипович [Иосифович] Батурин... Он предложил ей гастрольную поездку на Дальний Восток. Она согласилась, поехала и через некоторое время прислала письмецо: «Дорогой Вадим!...». Одним словом, я его не читала. Но смысл в том, что ей нужна рама, которую Вадим, выброшенный из Консерватории, дать ей не может. Он знает, она его очень любила. Но сейчас она получила предложение гастролить и не может отказаться, ибо Батурин может создать ей раму... Но, к счастью, он влюбился, безумно влюбился в меня... благодаря этому он пережил трагедию с Дуловой» [цит. по: Борисовский В. В. Зеркал волшебный круг. Симфония. Поэтическое издание. М.: Река времен, 2012. 776 с. С. 22–23.]. Скорее всего, эти строки возникли под воздействием сугубо женской ревности к своей предшественнице.

супруг Дуловой<sup>162</sup>. Арфистку и певца на долгие годы объединила театральная среда, совместная работа в Большом театре, а позднее и в Московской консерватории. Так, новый этап в профессиональной деятельности совпал с началом нового периода в личной жизни<sup>163</sup>.

### **2.3. В Большом театре. Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей**

В 1932 году Вера Георгиевна начинает трудовую деятельность в составе оркестра Большого театра. За то время, что она находилась в Москве после возвращения из Германии, ситуация с арфистами в театре не претерпела изменений к лучшему. Дефицит кадров оставался. Это обстоятельство вкупе с профессиональными качествами самой арфистки и уже обретенной известности в московских артистических кругах, позволили Дуловой войти в штат театрального оркестра. Поддержку со стороны чиновничье-партийной среды в лице Анатолия Луначарского она уже не имела, поскольку к тому времени нарком утратил былой вес<sup>164</sup>. В Большом Вера Дулова проработала вплоть до 1984 года с временным трехлетним перерывом (1961–1964). Ее игра поистине являлась украшением театра на протяжении пяти десятилетий.

В составе оркестра Большого Дулова посетила огромное количество городов Советского Союза. Кроме того, она имела и сольные гастрольные поездки, что сформировало достаточно плотный гастрольный график

<sup>162</sup> Для Батурина, как и ранее для Борисовского, брак с Верой Дуловой был вторым.

<sup>163</sup> Письма Дуловой к Добычиной временами имеют очень доверительный характер. Помимо изложенных выше событий с Борисовским, Дулова излагала вещи абсолютно интимного содержания. Так, в связи с кончиной виолончелиста Анатолия Брандукова (1858–1930), она писала: «У нас в музыкальном мире случилось большое горе и большая потеря: умер А. А. Брандуков. Мы очень убиты его внезапной смертью. В особенности я, ибо этот человек, как мне кажется, единственный который понимал по-настоящему мое искусство. Не хочется верить, что его нет». РГБ. Ф. 420. Оп. 12. Ед. хр. 25. Л. 11.

<sup>164</sup> Отстраненный от должности народного комиссара, Луначарский возглавлял Ученый комитет при ЦИК СССР, затем был директором ИРЛИ АН СССР. В 1933 году был командирован в качестве полномочного представителя СССР в Испанию. Но не добравшись до конечной точки, скончался во французском городе Ментона. С приходом к власти Сталина Анатолий Васильевич постепенно утрачивал былую значимость и статусность, которыми обладал при жизни Ленина. Понижения в должности и вовсе привели к работе за пределами страны. Широко известно, что в политических кругах отправка за рубеж по служебным делам свидетельствует о своеобразной «высылке» из страны и подтверждает отсутствие необходимости в конкретном работнике со стороны руководства.

арфистки уже в то время. Такие поездки, особенно в тридцатые годы, имели особое значение и выполняли в какой-то мере функцию «государственных заказов», поскольку власть реализовывала одну из генеральных своих задач — приобщение народных масс к искусству. По этой же причине основными слушателями на концертах с участием Веры Дуловой становились представители рабоче-крестьянских слоев населения. В одном из писем к Надежде Добычиной Дулова оставила весьма емкую и показательную оценку о публики, присутствовавшей на одном из концертов. «Я очень довольна поездкой. Интересно посмотреть новые города, да и себя показать. Концерты проходят с хорошим успехом, есть прекрасные рецензии, но в общем, конечно, устаешь, в особенности от клубных концертов, когда стараешься дать все лучшее, а встречают Вас как врагов. Вообще поражаешься как мы далеко отстали от самой примитивной культуры. Сколько еще нужно работать, чтобы проломить стену «Сербияночки», вальсов, «Сильвы» и т. д. Большая ответственность лежит и на нас. Часто бывает, что наш администратор во время всего концерта не сходит с эстрады и в перерыве между вещами командует, кого выводить из зала за хулиганство. Упрашивает, чтобы не шумели, что для их же пользы, словом, выходишь оплеванный, и в ужасном состоянии. Хочется после таких концертов бросить все, и стать какой-нибудь машинисткой, всем чем угодно кроме артиста»<sup>165</sup>.

В середине тридцатых состоялось одно из знаменательных событий в судьбе Веры Дуловой, повлиявшее на дальнейшее развитие ее карьеры. В 1935 году с 17 февраля по 2 марта в Ленинграде проходил Второй всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей. На конкурсе были представлены номинации по всем видам оркестровых инструментов, фортепиано, а также номинация «сольное пение». Такой расширенный формат, особенно в сравнении с Первым всесоюзным конкурсом (1933), впервые позволил арфистам принять участие в музыкальных состязаниях, проводимых в нашей стране. Конкурс проходил в два тура. В первом туре

<sup>165</sup> РГБ. Ф. 420. Оп. 12. Ед. хр. 25. Л. 15–15 об.

приняли участие 215 конкурсантов из различных союзных республик, прошедших отборочный тур на местах, и 99 конкурсантов — во втором туре. Условия проведения конкурса разительно отличались от современных. Например, участники формировали программы по своему усмотрению, обязательное произведение отсутствовало, хронометраж выступлений не регламентировался и проч. Конечно, такие условия страдали определенными недостатками и подвергались справедливой критике в печати. А. Гольденвейзер писал: «<...> так как в выборе программы участникам на этот раз была предоставлена почти полная свобода, то и получилось засилье виртуозного репертуара»<sup>166</sup>.

Конкурс вызвал огромный резонанс в советском обществе и стал значимой вехой в истории отечественного исполнительства<sup>167</sup>. Именно на этом конкурсе известность и признание получила целая плеяда артистов, ставших впоследствии олицетворением музыкального искусства СССР XX века. Среди них: Елизавета Гилельс, Борис (Буся) Гольдштейн, Мария Гринберг, Яков Зак, Семен Козолупов, Давид Ойстрах, Михаил Фихтенгольц, Яков Флиер, Владимир Щербинин и многие другие. Один из критиков писал: «Второй всесоюзный конкурс выявил необычайное разнообразие музыкальных дарований и высокий уровень нашей музыкальной культуры — индивидуальное мастерство отдельных исполнителей стало значительно более зрелым по сравнению с 1933 г.»<sup>168</sup>.

По специальности «арфа» участвовали всего четыре человека: Лидия Гордзевич и Даниил Григорьев — солисты Кировского театра из Ленинграда, Мария Горелова<sup>169</sup> и Вера Дулова — солисты Большого театра. Во второй тур

<sup>166</sup> Гольденвейзер А. Б. Итоги второго всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей // Советская музыка. 1935 (22). № 4. С. 64.

<sup>167</sup> Широкое освещение конкурса получил в прессе. Статьи и рецензии разных авторов публиковались на страницах ведущих советских газет: «Вечерний Ленинград», «Комсомольская правда», «Литературный Ленинград», «Ленинградская правда», «Советское искусство» и др.

<sup>168</sup> II всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей в Ленинграде // Обзор искусств. Критика и библиография. Изо, театр, музыка. 1935. № 4. С. 36.

<sup>169</sup> Мария Дмитриевна Александрова-Горелова (1898–1975) одна из ведущих отечественных арфисток первой половины XX столетия. Обучалась в Санкт-Петербургской консерватории (1917) у Екатерины Вальтер-Кюне. В некоторых источниках значится, что в 1920-х работала артистом оркестра Еврейского

прошли только две москвички, и они же разделили первую премию. Вторая и третья в этой номинации не присуждались. Конкурс стал важным рубежом в развитии арфового искусства, повлиял на статус инструмента в профессиональных кругах. Включение арфы в число конкурсных номинаций свидетельствовало и об общей тенденции эволюции инструмента — арфа высвобождалась от оков сугубо оркестрового предназначения и все больше утверждалась в положении сольного инструмента на концертной эстраде.

Игра конкурсантов-арфистов стала настоящим потрясением для публики. Особенно отмечались финалисты. «Совершенное исключительное достижение — появление великолепных мастеров игры на арфе. Дулова и Горелова — настоящие большие арфистки»<sup>170</sup>. «Кто не уставал утверждать полную неспособность арфы вызывать у современного слушателя эстетические переживания? И вот уже несколько исполнителей (Дулова и Горелова из Москвы...) наглядно опровергают это казавшееся незыблемым положение»<sup>171</sup>. Критик Евгений Браудо сообщал: «Высока культура исполнения советских арфисток. Как Вера Дулова, так и Мария Горелова извлекают из этого не очень богатого оттенками инструмента чудеснейшие звуки, мягкие и сочные, исполняя классические произведения для арфы»<sup>172</sup>.

Заявленная Дуловой программа, при учете свободного построения для конкурсанта, оказывается весьма показательной и свидетельствует о глубокой осознанности сделанного выбора. В нее вошли пять произведений:

1. Ф. Бенда Соната D-dur для арфы соло<sup>173</sup>;
2. М. Глинка Вариации на тему Моцарта;
3. Г. Доницетти — А. Цабель Соло арфы из оперы «Лючия де Ламмермур»;

---

театра. В период с 1930 по 1941 и с 1944 по 1947 гг. — первая арфа Большого театра. В сороковых работала в филармониях Горького и Иваново.

<sup>170</sup> Там же. С. 36.

<sup>171</sup> РГАЛИ. Ф. 2357 Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 225.

<sup>172</sup> РГАЛИ. Ф. 2024. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 15.

<sup>173</sup> Это произведение, как и некоторые другие, возрождено самой Верой Дуловой. Найденные ею рукописи неизвестных сочинений для арфы в Берлинской городской библиотеке были отредактированы и подготовлены к печати. В редакции Дуловой они живут до сих пор.

4. М. Равель Интродукция и аллегро для струнного квартета, флейты, кларнета и солирующей арфы;
5. К. Сальседо «Вихрь»

Выбор действительно обоснован и весьма убедителен. Главное достоинство программы в том, что она составлена исключительно из оригинальных сочинений для арфы, что и выделяет ее в условиях ограниченности арфового репертуара. Кроме того, представленные произведения разнохарактерны, выгодно демонстрируют богатство и разнообразие исполнительских приемов игры на инструменте, да и представляют целую историческую панораму — XVIII, XIX век, а также музыка современных композиторов (двое последних — Равель и Сальседо — еще были живы на момент проведения конкурса). Вместе с сольным репертуаром представлен и камерно-инструментальный ансамбль. Конкурсная программа В. Дуловой свидетельствует о зрелости художественного ее мышления, как если бы ее составлял опытный педагог, руководствуясь учебно-методическими и исполнительскими задачами.

#### **2.4. Артистическое окружение (вторая половина 1930-х)**

Победа на конкурсе принесла двадцатилетней арфистке поистине всесоюзную славу и признание, и во многом повлияла на ее вхождение в художественно-артистические круги Москвы, где она оказалась активным участником и инициатором дружеских неформальных собраний. После конкурса она начинает тесно контактировать с художниками, литераторами, музыкантами, театрами, учеными. Вокруг Дуловой формируется совершенно особенная интеллектуальная среда, состоявшая из выдающихся представителей советской интеллигенции.

Помимо пришедшей популярности, сближению с деятелями культуры способствовали еще несколько обстоятельств. Во-первых, большой



известностью в этих кругах уже обладал супруг арфистки Александр Батуриин. Так, Дулова начала входить в круг его друзей и коллег. А, во-вторых, дом в Нащокинском переулке № 3 (в то время улица Фурманова), в котором находилась родительская квартира Дуловых, к середине тридцатых превратился в «Дом писателей»<sup>174</sup>. В старом трехэтажном доме осуществили надстройку, в результате чего вся конструкция стала шестиэтажной. Новые площади были отданы кооперативу «Советский писатель», и в эти квартиры заселили московских писателей и поэтов.

Самым известным жильцом оказался Михаил Булгаков, въехавший в новую квартиру вместе с супругой Еленой Сергеевной. Кроме них эти этажи занимали Осип Мандельштам<sup>175</sup>, Юрий Нагибин, Константин Тренев и некоторые другие. Дулова сближается с четой Булгаковых. «<...> Их [Булгаковых] ближайший друг, бывший помощник директора МХАТа Яков Леонтьевич Леонтьев, становится заместителем директора Большого театра и знакомит Булгаковых со своим новым окружением, в которое, разумеется, входили Вера Дулова и ее муж. <...> В этот же дружеский круг входят дирижеры В. В. Небольсин и А. Ш. Мелик-Пашаев, музыковед В. В. Яковлев»<sup>176</sup>.

Елена Булгакова неоднократно упоминает арфистку и ее мужа в своих дневниках, фиксируя их встречи. «У нас — Яковлевы, Рябцевы, Дулова, Авилов, Топорков, Мелик-Пашаев, Яков Леонт. М. А. [Михаил Афанасьевич] читал «Ивана Васильевича»<sup>177</sup>. Новый 1936 год вся компания встречала уже в новой квартире Дуловой и Батурина на Зубовском бульваре д. 16/20<sup>178</sup>,

<sup>174</sup> Дом не сохранился. Был разрушен в 1970-е для современной застройки.

<sup>175</sup> В этой же квартире он был арестован в мае 1934 года.

<sup>176</sup> *Майофис М.* «Дети мои являются третьим поколением работников искусств...»: Коммуникативные функции домашних мемуаров 1930-х годов // [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/157\\_nlo\\_3\\_2019/article/21145/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/157_nlo_3_2019/article/21145/) (дата обращения 13.10.2021).

<sup>177</sup> Дневник Елены Булгаковой / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина; Сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновский. М., 1990. С. 109.

<sup>178</sup> Елена Дулова, рассказывая в своих воспоминаниях об устройстве быта тех лет, свидетельствовала: «После того, как Верочка вышла замуж за Вадима Васильевича Борисовского, разведя его с женой, пришлось произвести размен и устроить одну комнату ему. У нас оставалось две. А когда Верочка через два года развелась с Вадимом Васильевичем и вышла замуж за Александра Иосифовича Батурина, то получилось так, что и вторую комнату пришлось уступить ей. Затем они построили себе квартиру.

полученной от Большого театра: «Новый год встречали у Батурина и Дуловой. Толчея, много незнакомых, оттого невесело»<sup>179</sup>. Совместное проведение праздников и других мероприятий разного рода обрело устойчивую форму. Компания регулярно собиралась по всевозможным поводам<sup>180</sup>.

Отдельно стоит сказать о художниках, с которыми в тот период контактировала арфистка, а также о роли живописи в жизни Дуловой и Батурина. Известно, что они были страстными коллекционерами картин. Их собрание насчитывает пятьдесят восемь живописных и графических произведений главным образом русских художников XIX–XX веков<sup>181</sup>. Интерес к живописи Вера Георгиевна могла унаследовать от отца, который поддерживал тесную связь с художниками. В его близкое окружение в свое время входили братья Маковские, а Константин Маковский даже написал портрет скрипача Георгия Дулова.

Делясь воспоминаниями об обстановке в квартире сестры и ее супруга, Елена Дулова свидетельствовала: «На стенах картины и рисунки Бялыницкого-Бируля — Пруд, Неврева — «Пятая жена Ивана Грозного» у гробницы своей предшественницы (превосходная небольшая картина). Рисунок Моора — Шаляпин и Зимин пьют чай после бани с сахаром

---

Поскольку у Батурина была семья, то он оставил ей прежнюю целую квартиру, но почему-то понадобилась еще и комната в нашей. В итоге всех манипуляций мы втроем: мама, я и муж, остались в одной комнате, бывшей гостиной, заставленной дивным гостинным гарнитуром работы Шмидта и мебелью из столовой. Мы жили очень дружно». Цит. по: РГБ. Ф. 218. Собрание отдела рукописей. Картон № 1403. Ед. хр. 7.

<sup>179</sup> Дневник Елены Булгаковой / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина; Сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновский. М.: «Книжная палата», 1990. 400 с. С. 110.

<sup>180</sup> Совершенно по разным поводам праздничные приемы неоднократно проводились в квартире на Зубовском. Например, широко праздновался день восьмого марта 1939 года: «Мужчины из труппы Большого театра славословили своих женщин-коллег: для этого А. Жаров написал опереточные куплеты о каждой из участниц оркестра ГАБТа, композитор А. Мосолов положил их на музыку, а хор — «из товарищей артистов — певцов, во главе с И. С. Козловским» — исполнил». Цит. по: *Майофис М.* «Дети мои являются третьим поколением работников искусств...»: Коммуникативные функции домашних мемуаров 1930-х годов // [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/157\\_nlo\\_3\\_2019/article/21145/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/157_nlo_3_2019/article/21145/) (дата обращения 13.10.2021). С неменьшим размахом отмечалась и Пасха того же года: «Верочка нарядная, цветущая, принимала визитеров — в основном мужчин москвичей со старыми традициям. Приехали оба брата Осиповы, дирижер Виктор Смирнов, без конца звонил телефон, тоже поздравители. Праздничный стол днем был раздвинут вполтину, но весь заставлен куличами, пасхой, свиным окороком, запеченным в ржаном тесте, жаренной телячьей ногой, индейкой. На большом серебряном блюде возвышалась целая гора разноцветных яиц, вперемешку в прекрасными фарфоровыми яйцами императорского завода в Петербурге». Цит. по: РГБ. Ф. 218. К. 1403. Ед. хр. 7.

<sup>181</sup> В 2000 году по завещанию владельцев коллекция картин была передана Третьяковской галерее.

вприкуску с баранками, страстно споря. Карикатура на хозяина дома Батурина, со страхом стоящего на коньках на ледяном катке. <...> «Положение во гроб» картина итальянского мастера начала 17 века из чьей-то коллекции. Она в прекрасной сохранности. Первая их [Дуловой и Батурина] картина, купленная еще тогда, когда они жили у нас в Нащокинском, положившая начало собрания ими художественных ценностей»<sup>182</sup>.

С середины тридцатых коллекция музыкантов начинает пополняться портретами самой Веры Георгиевны. Этот факт лишний раз подтверждает исключительное положение арфистки в художественных кругах<sup>183</sup>. Ее портреты писали советские художники первой величины и изображения арфистки не подвергались нареканиям со стороны партийно-государственных органов. Остановимся вкратце на каждом из портретов.

Первой в этом ряду стала работа Василия Яковлева (1893–1953) «Портрет Веры Георгиевны Дуловой» (1934). Масштабное полотно размером больше двух метров написано в духе классических картин на античные или библейские сюжеты, где Дулова, сидящая за арфой, изображена в божественном облике. Портрет Яковлева имеет особую историческую значимость в творчестве самого художника, поскольку им открывается серия больших парадных портретов: «Портрет народного артиста СССР М. Климова» (1935); «Портрет С. Головина в роли Фамусова»; «Портрет маршала Жукова» (1944); «Портрет маршала Жукова на коне»<sup>184</sup> (1946).

Пожалуй, самой известной является работа Игоря Грабаря (1871–1960) «Портрет Веры Георгиевны Дуловой» (1935), написанная сразу после победы на Всесоюзном конкурсе. Арфистка изображена в голубом платье за инструментом. Но на картине отсутствует момент игры, да и кресло с

<sup>182</sup> РГБ. Ф. 218. К. № 1403. Ед. хр. 4.

<sup>183</sup> Так, например, существует лишь один портрет Ксении Эрдели, автором которого является народный художник Дмитрий Налбандян (1906–1993). В наши дни портрет хранится в Воронежском областном художественном музее имени И. Н. Крамского.

<sup>184</sup> По некоторым данным эта картина сыграла свою роль в нападках на Жукова со стороны Сталина. В данном случае маршала заподозрили в имперских замашках, так как размеры картины 188,5x155 впечатляли. Но эта работа не была заказной, и Яковлев рисовал ее по фотографии Жукова.

подлокотниками не подходит для занятий на инструменте. Через пять лет появляется еще одна работа, посвященная арфистке — «Портрет В. Дуловой» (1940) Аристарха Лентулова (1882–1943). Впервые она изображена не за инструментом (арфа находится за ее спиной), а стоя в меховом мантио, наброшенном на левое плечо.

Художники не переставали писать Дулову даже в годы войны. Петр Вильямс (1902–1947) «Портрет Веры Георгиевны Дуловой» (1942) создал во время эвакуации. Незадолго до начала войны Вильямс занял пост главного художника Большого театра, и будучи в Куйбышеве, где находилась и арфистка, написал уже четвертый по счету портрет Веры Георгиевны. На полотне отсутствует инструмент — Дулова в парадном наряде запечатлена сидя за столом без указания на ее профессиональную принадлежность.

В послевоенный период Петр Кончаловский (1876–1956) создает целых три портрета арфистки: «Портрет артистки В. Дуловой» (1945) и два «Портрета артистки Веры Георгиевны Дуловой» (1948, 1949). На первой картине Дулова вновь появляется без арфы в черном бархатном платье, разместившись в старинном кресле и смотрящая в сторону. Другие два портрета связаны между собой единством цвета и положения героини — дважды она изображена в розовом платье и за арфой. От работ Яковлева и Грабаря полотна Кончаловского отличает включение в сюжет картины момента игры на арфе. Руки арфистки расположены на струнах во время исполнения музыки. Ее взгляд устремлен не на зрителя, а сфокусирован на струнах, что опять-таки усиливает эффект живого звучания инструмента. Художнику удалось запечатлеть игру арфистки с фотографической точностью, детально прописать позиции рук и положение пальцев.

По стилю и композиции портреты арфистки приближаются к классическим канонам и полностью лишены свойственной тому времени идеологической окраски. Среди них нет ни одного изображения Дуловой в большом концертном зале, с партийными деятелями или бюстами Ленина, Сталина на заднем плане. Все семь картин написаны маслом на холсте. Три

из них (Яковлева, Грабаря, Вильямса) входили в коллекцию Дуловой и Батурина, а ныне хранятся в Третьяковской галерее.

Для многих вышеупомянутых деятелей искусства, включая саму Веру Георгиевну, как и для большинства советской интеллигенции, огромным потрясением оказались события начала 1936 года. Тогда, как известно, в январе и феврале в газете «Правда»<sup>185</sup> вышли в свет две разгромные статьи о сочинениях Дмитрия Шостаковича. Фактически эти публикации ознаменовали начало масштабной и беспрецедентной борьбы против формализма в советском искусстве и всколыхнули всю общественность<sup>186</sup>. В Союзе композиторов Москвы и других региональных отделениях в течение нескольких дней проходили специально организованные публичные обсуждения возникшей ситуации. Причем предметом дискуссий становился не только Шостакович и его творчество, но и общее положение советского искусства. Может сложиться впечатление, будто представители творческой интеллигенции настолько были шокированы «вредным явлением» в советском искусстве, что считали святой обязанностью проводить подобные мероприятия. Однако на деле такие собрания инициировались государственными органами и явились следствием искусственно проводимой политики. Участие в них зачастую становилось вынужденным. «Собрания по обсуждению статей, напечатанных в «Правде», были акциями принудительного со стороны партийно-государственных структур характера. Каждая творческая организация в обязательном порядке должна была «реагировать» на события... Кампания по борьбе с формализмом имела организованный и массовый характер»<sup>187</sup>.

На общественных слушаниях выступления с резкой критикой в адрес Шостаковича и его осуждением звучали повсеместно. Число тех, кто встал на

---

<sup>185</sup> «Сумбур вместо музыки» от 28 января и «Балетная фальшь» от 6 февраля.

<sup>186</sup> Через год был выпущен сборник статей, полностью посвященный этой проблематике: «Против натурализма и формализма в искусстве». М., 1937.

<sup>187</sup> Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М., 2010. С. 167.

сторону композитора было незначительным<sup>188</sup>, и еще меньшее составили те, кто проигнорировал посещение этих мероприятий. «Навязываемого выступления при очень сильном желании все-таки можно было избежать. <...> в московском хоре голосов 1936 года мы не найдем партий Шебалина и Мясковского. По тем временам это были большого нравственного содержания поступки»<sup>189</sup>.

Подобным «большим нравственным содержанием» отличились и поступки Веры Дуловой в отношении Шостаковича. Связывавшая двух музыкантов еще со студенческих времен многолетняя дружба, несмотря ни на какие происходящие события, оставалась нерушимой вплоть до кончины композитора. В марте 1936 г. Дулова примкнула к тому незначительному числу тех, кто не отвернулся от Шостаковича, и во многом поддерживала его. Конечно, арфистка не принимала участия в публичных слушаниях, но в письмах она совершенно открыто излагала свои мысли. Переписка Дуловой и Шостаковича, как и их дружба, измерявшаяся десятилетиями, в 1936 году приобрела иной оттенок. Во многих исследованиях тех событий чаще всего цитируются слова официальных выступлений Шостаковича, но малоизвестными остаются его откровенные высказывания, адресованные близким. Очень показателен именно мартовский ответ композитора, написанный в самый разгар проводимой кампании. «Милая Вера <...> Прежде всего спасибо за письмо. Мне страшно приятно было получить от вас «доброе слово». Этого я никогда не забуду и всегда буду помнить с любовью и преданностью. <...> До тех пор, пока я не умру своей смертью, я буду жить и радоваться радостями и огорчаться горем. Но никак и никогда не буду прибегать к насилию над самим собой. По правде сказать, живу я сейчас неважно. Всеми силами стараюсь понять, что же сейчас происходит <...> это

---

<sup>188</sup> В числе защитников Шостаковича оказался Борис Пастернак. «В марте 1936 года Пастернак выступил дважды: во второй и третий день дискуссии. Ни разу он не назвал фамилии Шостаковича. Но то, о чем он говорил, позволило агентам в донесении о дискуссии в Союзе писателей сделать следующее заключение: Пастернак перешел к отрицанию правомерности самой дискуссии, и, развивая эту мысль, пришел к антисоветским, по существу, выводам» [цит. по: *Власова Е. С.* Цит. изд. С. 171.].

<sup>189</sup> *Власова Е. С.* Цит. изд. С. 167.

уничтожение моей работы пережить трудно, т. к. я никогда не работал легкомысленно, или халтурно. В каждой моей ноте есть капля моей живой крови»<sup>190</sup>.

Дмитрий Шостакович — не единственный коллега Дуловой, которого она поддержала в трудном положении. Чрезвычайно значимую помощь арфистка оказала композитору Александру Мосолову (1900–1973) после его освобождения из мест заключения.

23 декабря 1937 года решением тройки УНКВД МО<sup>191</sup> композитор был осужден на восемь лет лагерей и отправлен в Волжский исправительно-трудовой лагерь. По свидетельствам сестры арфистки Елены Дуловой Мосолов обвинялся в «политическом хулиганстве». «Года два назад, в гневе он содрал с немецкой машины фашистский флаг»<sup>192</sup>. Однако в справке, выданной уже при освобождении, статья обвинения не указана — там значится лишь «К–Р УК». Отсутствие статьи являлось частой практикой в делах 1937–1938 годов. «Формулировка «К–Р» [контрреволюция] означала приговор без суда и следствия, вынесенный тройкой»<sup>193</sup>.

В марте 1938 года консерваторские учителя Мосолова Р. Глиэр и Н. Мясковский пишут письмо М. Калинин с просьбой о пересмотре дела. К большому счастью, их обращение принесло результат, и летом того же года Мосолов был освобожден. Реальный срок заменялся запретом на проживание в крупных городах страны. Вспоминая эти события, Е. Дулова пишет: «Хлопоты оказались успешными. Ему сократили срок наказания и разрешили свободное проживание в СССР, исключая 12 крупных городов. Не ближе, чем в 110 км от Москвы. В этих условиях он пишет теперь концерт для арфы. Часто бывает в Москве, задерживаясь в квартире матери на 2–3 дня, и уезжает обратно в тихий Малоярославец»<sup>194</sup>. Как явствует из этих строк, творческая работа композитора в тот момент была связана с арфой. В

<sup>190</sup> Дулова Е. В., Морозов Б. Н. Цит. изд. С. 306–307.

<sup>191</sup> Управление Народного комиссариата внутренних дел Московской области.

<sup>192</sup> РГАЛИ. Ф. 757. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 32.

<sup>193</sup> Барсова И. Из неопубликованных архивов Мосолова // Советская музыка. 1989. № 8. С. 73.

<sup>194</sup> РГАЛИ. Ф. 757. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 33.

создании концерта в качестве консультанта-исполнителя приняла активное участие В. Дулова.

По словам вдовы композитора певицы Нины Мешко (1917–2008) «<...> А. Мосолов рассказывал, что начал обдумывать Концерт для арфы в лагере»<sup>195</sup>. После освобождения, на рубеже 1938–1939 годов, возникла плодотворная почва для осуществления замысла: Мосолов стал посещать дом Дуловой и Батурина. Совместная работа творца и его музыка закипела еще до наступления нового 1939 года<sup>196</sup>.

История создания Концерта подробно освещена в мемуарах Елены Дуловой. Квартира Дуловой была основным местом, где проходила работа над сочинением. Именно по этой причине Мосолову часто приходилось ездить в Москву. Каждый такт создаваемой музыки детально обсуждался и прорабатывался с солисткой. «В Москве, во время приездов, нет ни одной свободной минуты. Работа с Верочкой над концертом: “что звучит, а что не звучит?”, “удобно ли это для исполнения”. В законченных кусках концерта каждой странице соответствует чистый лист бумаги; на каждом Вера вносит свои правки, переделанные пассажи и т. д. Саша очень сговорчив в работе, говоря «ты мастер, тебе и виднее, как лучше»<sup>197</sup>.

Позднее к композитору и арфистке присоединился дирижер Александр Гаук, под чьим руководством Концерт прозвучал впервые. При его же участии определилось место и время первого исполнения. Дирижер входил в состав специальной комиссии по организации масштабного музыкального фестиваля — Декада советской музыки. Вспоминая события одного из тех дней, Елена Дулова свидетельствует: «Скоро приехал Гаук. Он был очень весел. Только что закончилось совещание, на котором обсуждалась программа открытия декады Советской музыки. Он, в числе ведущих

<sup>195</sup> Барсова И. Из неопубликованных архивов Мосолова // Советская музыка. 1989. № 8. С. 74.

<sup>196</sup> Мосолова часто бывал в квартире музыкантов и в дни семейных праздников. 11 февраля 1939 года сестра арфистки Елена Дулова родила дочь Елену. Спустя два дня Батурин устроил небольшое торжество по этому случаю, на которое был приглашен и композитор. Пасху этого же года Мосолов также отмечал в квартире на Зубовском бульваре.

<sup>197</sup> РГАЛИ. Ф. 757. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 33–34.



музыкантов, предложил для торжественного концерта Кантату Юрия Шапорина «На поле Куликовом» и Концерт для арфы<sup>198</sup>. Это было принято и теперь пошло на высшее утверждение»<sup>199</sup>.

Премьера Концерта состоялась 18 ноября 1939 г. в Большом зале Московской консерватории в рамках Декады советской музыки<sup>200</sup>. По воспоминания Е. Дуловой сочинение Мосолова исполнялось первым, открывая не только концертный вечер, но фактически и весь фестиваль. Однако в найденной программке концерта первым номером заявлена кантата Шапорина<sup>201</sup>. Успех превзошел все ожидания и стал поистине ошеломляющим<sup>202</sup>. «Большой зал был битком набит. Стояли в проходах. <...> Успех и признание концерта было полным. Хлопали, топали ногами, орали, требовали автора. Саша вышел раскланиваться. Целовал ручку Верочке, благодарил Гаука. Верочке подарил корзину белых хризантем. <...> В антракте шли возбужденные разговоры, обмен мнениями. “Каков Мосолов-то?!” “Вот вам и модернист-урбанист”. Н. Я. Мясковский был окружен молодежью, желающей узнать его мнение. Он сдержанно, как всегда, улыбался и своим негромким голосом высказал весьма лестные мнения о своем ученике. Ученого вида дяди глубокомысленно толковали о том, что “от модернизма он шагнул в озорство (цикл «Детская» и «Газетные объявления»), а затем резко повернул к социалистическому реализму с импрессионистическим колоритом, изысканностью инструментовки”»<sup>203</sup>.

Последние слова из воспоминаний Елены Георгиевны имеют ключевое значение для понимания эволюции музыки Александра Мосолова. Будучи приверженцем авангардизма в двадцатые, по большому счету он оставался непризнанным и непонятым автором, со временем и вовсе оказавшись под

<sup>198</sup> Стоит отметить, что годом ранее (1938) в рамках предыдущей Декады советской музыки, состоялась премьера Концерта Es-dur для арфы с оркестром Р. Глиэра с посвящением Ксении Эрдели.

<sup>199</sup> РГАЛИ. Ф. 757. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 66.

<sup>200</sup> В концерте принимал участие Государственный симфонический оркестр Союза ССР, основанный в 1936 году, первым руководителем которого был Александр Гаук. Дирижер возглавлял коллектив с 1936 по 1941 гг.

<sup>201</sup> РГБ. Ф. 218. К. 1403. Ед. хр. 7. Л. 75.

<sup>202</sup> Кроме того, первая часть Концерта была повторена на заключительном концерте фестиваля.

<sup>203</sup> РГАЛИ. Ф. 757. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 123–125.

запретом: ни исполнялся, ни издавался. Его стиль тех лет шел вразрез с бытовавшей художественно-творческой эстетикой. Возвращаясь же к профессиональной деятельности после лишения свободы, Мосолов намеренно отошел от авангардных тенденций и углубился в стиль и технику, которые изначально были ему чужды. Композитор, демонстрируя свою стилистическую «лояльность», стремился обеспечить свое дальнейшее существование как художника. Результатом стилевой трансформации оказался именно Концерт e-moll для арфы с оркестром<sup>204</sup> — первое крупное сочинение Мосолова в новой не авангардной эстетике<sup>205</sup>.

Творческая метаморфоза композитора привлекла внимание критиков и обсуждалась на страницах советской прессы. Автор одной из рецензий писал: «Не отличаясь глубиной художественного замысла, это произведение — показатель творческого роста композитора. Формалист в прошлом, Мосолов сейчас написал музыку, оперирующую ясными и выразительными образами. Пусть образы эти не заключают еще в себе достаточно глубоких идей и значительного жизненного содержания, важна самая тенденция отхода композитора от формалистической зауми»<sup>206</sup>.

Взаимодействие Мосолова с Дуловой оказалось совершенно бесценным<sup>207</sup>. Она не отвернулась от репрессированного композитора, хотя могла навредить себе, горячо поддержала и стала популяризировать его музыку. Это осознавали все «создатели» Концерта. Однажды еще в период работы над партитурой между ними состоялся разговор: «“Смотрите Саша, — обратился к Мосолову Гаук, — маленькая Верочка дает Вам большую путевку в жизнь”. “Не путевку — а саму жизнь”, — серьезно ответил

<sup>204</sup> Концерт состоит из четырех частей: Sostenuito, Ноктюрн, Гавот, Токката — и в большей степени по своей структуре приближается к сюите. В 1972 г. Концерт впервые был издан в виде авторского переложения для арфы с фортепиано в трех частях. Гавот не вошел в издание клавира. Партия арфы публиковалась в редакции В. Дуловой.

<sup>205</sup> Помимо Концерта для арфы в период 1938–1939 годов Мосолов стал автором нескольких песен и романсов. Многие из них написаны для баса и арфы, что свидетельствует о близкой дружбе с Дуловой и Батуриным. Кроме того, 1939 г. — это год шестидесятилетнего юбилея Сталина, и многие композиторы стремились создать что-то значимое к его юбилею. В наследии Мосолова присутствует «Застольная песня» на стихи А. Жарова для низкого голоса в сопровождении фортепиано с посвящением юбиляру.

<sup>206</sup> По концертам // Советское искусство. 24 ноября 1939 г. № 83 (663). С. 3.

<sup>207</sup> Кроме Концерта в репертуар Дуловой входила «Танцевальная сюита» А. Мосолова (1946).

Саша»<sup>208</sup>. Так расценивал композитор действия арфистки. Для самой же Дуловой этот опус оказался первым образцом в области музыкальных посвящений. Резюмируя историю создания концерта, Елена Дулова заключает: «Успех был полный. Но положение Ал[ександра] Вас[ильевича] оставалось без изменений»<sup>209</sup>.

Отнести к категории «формалистической зауми» то или иное произведение критикам тех лет позволяло отсутствие теоретической разработанности соцреализма как метода и направления в музыкальном искусстве: его формы, техника, язык и прочие стилистические атрибуты в то время не были четко сформулированы. Ясность в этом вопросе не наступила и позднее. Социалистический реализм во многом остается явлением таинственным и зачастую не поддается анализу. Пожалуй, единственным официальным определением этого стиля можно считать лаконичную фразу Сталина: «Пишите правду — это и будет социалистический реализм», — произнесенную на встрече с советскими писателями в октябре 1932 года. Исходя из этого, деятелям искусства оставалось опираться лишь на собственную интуицию и ожидать, какой же будет оценка контролирующих органов, поскольку «правду» каждый понимал и трактовал по-своему. Казалось бы, размытость сталинской формулировки должна была обеспечивать художникам некоторую свободу, но на деле она привела к произволу государства, выразившемуся в жесткой цензуре, строгой критике и репрессиях по отношению к неудобным авторам.

Однако тотального подавления творческих деятелей в эпоху соцреализма не произошло. Находиться в поле свободного самовыражения, за пределами идеологических границ для художников того времени оказывалось непросто, но все же возможно, и в истории таких примеров немало. «Все они — Б. Пастернак, В. Шкловский, А. Платонов, Н. Мясковский, В. Держановский и, конечно, Д. Шостакович были по-

---

<sup>208</sup> РГАЛИ. Ф. 757. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 66.

<sup>209</sup> Там же. Л. 125.

настоящему свободны тем ощущением личностной тайной свободы, над которой не властвуют внешние обстоятельства. Живя в Советской России, они были внутренне свободны от тиранической власти. Напротив, она, казалось, всемогущая, диктаторская, эта власть во многом зависела от их художнического слова»<sup>210</sup>.

Этот ряд «по-настоящему свободных» личностей можно продолжить и именами музыкантов-исполнителей: Вадим Борисовский, Иван Козловский, Лев Оборин, Давид Ойстрах и другие. Их жизнь и деятельность в тридцатые годы представляют пример независимого и прогрессивного творчества. Не вступая в острый конфликт с системой, избегая открытых противоречий, ими фактически сформирована внутренняя художественно-независимая реальность, фоном для которой — а не наоборот — стал социалистический реализм.

Совершенно органично этот ряд дополняет и Вера Дулова, сохранившая истинные гуманистические качества, во многом не характерные для этического кодекса строителя коммунизма, верного политике партии и правительства: мужество, свободу духа и полные благородства твердые личностные убеждения. Качества, с которыми она родилась, будучи аристократического происхождения, оставались в ней при любых обстоятельствах и проявлялись в ее отношении не только к людям<sup>211</sup>, но и к творчеству.

В период 1930-х годов — первое десятилетие профессиональной деятельности, — Вера Георгиевна обрела свое особое положение в среде творческой интеллигенции. Ее художественно-эстетические взгляды, хоть и не созвучные с бытовавшей тогда идеологией, не вступали в острый конфликт с общекультурными ценностями эпохи, а скорее, наоборот, при повсеместном засилье государственного контроля, подчеркивали вечные

---

<sup>210</sup> Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М., 2010. 456 с. С. 176.

<sup>211</sup> Помимо ситуаций с Борисовским, Шостаковичем и Мосоловым, случаи открытой поддержки опальных или даже репрессированных представителей советской интеллигенции имели место в жизни арфистки и позднее. Так, Дулова горячо защищала репрессированного врача Сергея Юдина, ставшего одним из фигурантов кампании против Г. Жукова в качестве близкого друга маршала.

идеалы. Даже ее обращение к музыке старинных мастеров во многом выглядело прогрессивно и необычно для того времени. Несмотря на все сложности, Дулова не отказалась от этой музыки и не боялась исполнять ее.

Отчетливое выражение получила и исполнительская культура арфистки, основанная на сочетании игры в оркестре и разных видах концертных выступлений: сольно, камерно-инструментальные и камерно-вокальные ансамбли. Это десятилетие сформировало целый комплекс критериев эстетического, артистического и даже социального характера В. Дуловой как широко мыслящего художника своего времени, носителя высоких этических идеалов и профессиональной культуры. Во многом этот комплекс подготовил и создал прочную основу для последующего значимого и продолжительного периода в биографии арфистки, связанного с главным делом жизни — педагогической деятельностью и работой в Московской государственной консерватории.

### Глава III.

## ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ. МЕЖДУНАРОДНОЕ ПРИЗНАНИЕ

*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 Дулова<sup>212</sup>

Представленный в главе период жизни и деятельности Веры Георгиевны охватывает достаточно большой временной отрезок протяженностью более полувека — с середины 1940-х до 2000 гг. В связи с чем несколько нарушается хронологический порядок, установленный в предыдущих главах, где в каждой рассматривалось десятилетие. Было доказано, что и 1920-е, и 1930-е гг. составили обособленные разделы в периодизации творчества арфистки: прежде всего по значимости и однородности происходящих событий. Так, первый период полностью составило время обучения, второй — начало артистического пути и вхождение в музыкальные круги Москвы. Границы же третьего периода простираются на пятьдесят семь лет, где нижняя граница образуется еще в годы Второй мировой войны (1943), а верхняя окончанием тысячелетия (2000) и уходом арфистки из жизни. Этот обширный временной охват, возникающий при составлении периодизации, вместил все ключевые сферы деятельности Веры Георгиевны. Теперь они получили масштабный формат как в Советском Союзе, так и в международных рамках: различные виды исполнительской практики (соло, в ансамбле, в оркестре), музыкально-общественная деятельность, культурно-просветительская и публицистическая работа — все это достигло непревзойденной результативности в области арфового искусства.

---

<sup>212</sup> РГАЛИ. Ф. 757. Оп. № 2. Ед. хр. 5. Л. 4.

На основе всестороннего охвата творческих устремлений арфистки и их неразрывного последующего рассмотрения в настоящей главе, целесообразно выделить условную более детальную периодизацию внутри крупного исторического отрезка:

- 1) 1943–1963 — первые десятилетия работы в Московской консерватории как этап формирования высокопрофессионального опыта;
- 2) 1964 — до начала 1980-х — время международного признания; организация Всесоюзного объединения арфистов при ЦДРИ; новые завоевания в педагогике; участие в международных фестивалях и конкурсах;
- 3) 1980-е — 2000 — завершающая фаза профессиональной активности; проведение Первого международного конкурса арфистов в Москве.

Однако на протяжении указанных лет ведущее положение в творческой жизни арфистки занимает педагогика, к которой В. Дулова обратилась еще в годы войны и не прерывала вплоть до своей кончины.

Педагогическая деятельность Веры Георгиевны обладает колоссальным значением по нескольким аспектам:

1. *исторический* — сохранность и преемственность единой исполнительской традиции класса арфы Московской консерватории (метод Поссе-Слепушкина);
2. *академический* — целенаправленная работа над созданием нового высокопрофессионального учебно-методического комплекса, а также разработка специальных дидактических требований;
3. *методический* — фиксация собственных достижений в виде создания учебно-методических трудов (программ, учебных планов), написание книги, статей и проч.;
4. *международный* — завоевание одного из лидирующих положений на мировой арене и полное признание профессионального арфового сообщества.

Педагогика в жизни Веры Георгиевны не сводилась к регламентированному проведению занятий в классе по установленному расписанию и выходила далеко за пределы границ обычного учебного процесса. Как и в других сферах деятельности Дулова достигла небывалых высот на педагогическом поприще и возвела курс обучения игре на арфе в Московской консерватории в одну из крупнейших учебно-методических систем XX века. Эталонный статус педагогическое мастерство Дуловой обрело еще в середине столетия и оставалось непревзойденным до конца ее дней.

### 3.1. Военные годы и первое мирное десятилетие

В июле 1943 года вместе с коллективом Большого театра Вера Дулова вернулась в Москву из Куйбышева, где находилась в вынужденной эвакуации. В то же самое время в столицу возвращались педагоги и студенты Московской консерватории. Но в отличие от Большого реэвакуация консерватории не была столь упорядоченной и централизованной. Аналогично неорганизованным оказался и сам отъезд из Москвы еще в октябре 1941 г., проходивший в большой спешке. Как таковой эвакуации Московской консерватории фактически не произошло, по одной из причин — в силу отсутствия соответствующего правительственного распоряжения. «Пока остается много вопросов относительно факта существования Постановления об эвакуации именно Московской консерватории. Вероятнее всего, его попросту не было, хотя обсуждение на самом высоком уровне безусловно состоялось»<sup>213</sup>.

Вместе с тем отъезд из Москвы профессорско-преподавательского и студенческого составов был не только довольно затяжным (с августа по октябрь), но и весьма рассредоточенным. В результате представители

---

<sup>213</sup> Голубенко С. Московская консерватория в предвоенный период и первые годы Великой отечественной войны. Дисс... канд. иск. Нижний Новгород, 2011. 363 с. С. 195.



консерватории оказались сразу в нескольких городах — Пензе, Свердловске, Нальчике, Ереване и других, а кто-то и вовсе не уезжал из Москвы. Основная же часть расположилась в Саратове, где на базе местной консерватории продолжились учебные занятия в годы войны, впоследствии получившее название «Саратовское отделение Московской консерватории».

Занятия в историческом здании на улице Герцена (Большая Никитская) практически не проводились. В помещении главным образом находились технические и административные сотрудники, следившие за сохранностью имущества. Однако контакт педагогов и студентов не прерывался, а лишь приобрел новый формат. «Кто-то из студентов просто приходил в консерваторию и слушал репетиции Квартета имени Бетховена и А. Ф. Гедике<sup>214</sup>, не прекращающего играть на органе, кто-то — приходил к своим профессорам домой»<sup>215</sup>. Лишь весной 1942 года оставшимся в Москве педагогам удалось добиться возобновления занятий со студентами старших курсов<sup>216</sup>. «Формально МГК не работала с 16 октября 1941 года по 10 марта 1942 года»<sup>217</sup>. С этого момента учебный процесс постепенно оживал в классах, а следующий 1942/1943 год уже проходил в полной мере, лишь начался позднее обычного 2 ноября.

Следующим летом 1943 года состоялось возвращение основного состава педагогов и студентов. Осенью того же года учебные занятия проходили в обычном режиме. Но по разным причинам все же не всем удалось своевременно вернуться в столицу к началу учебного года. В их числе оказалась и профессор по классу арфы Ксения Эрдели. Ей, находящейся в Ереване, в течение нескольких месяцев не удавалось получить разрешения на въезд в Москву, выдаваемого на основе служебного рабочего

<sup>214</sup> Квартет Бетховена в составе Дмитрия Цыганова, Вадима Борисовского и двух братьев Ширинских Василия и Сергея репетировал в классе № 10. А. Гедике занимался в классе № 44.

<sup>215</sup> Там же. С. 235.

<sup>216</sup> В данном случае речь идет о так называемом Московском отделении консерватории, поскольку во время войны ее штат оказался разделенным на несколько городов. Первые месяцы после возобновления занятий приходилось работать в здании ЦМШ, музыкального училища и даже у педагогов на дому, так как здание консерватории не отапливалось. В октябре 1942 г. состоялись государственные экзамены и осуществлен выпуск. Более подробно об этом см.: *Московская консерватория (1866–1966)*. М., 1966. 726 с.

<sup>217</sup> *Голубенко С.* *Московская консерватория в предвоенный период и первые годы Великой отечественной войны*. Дисс... канд. иск. Нижний Новгород, 2011. 363 с. С. 234.

вызова из консерватории. В конце августа, обращаясь к Михаилу Борисовичу Храпченко председателю Комитета по делам искусств при СНК СССР с просьбой о скорейшем возвращении в столицу, арфистка писала: «Моя последняя надежда — это мое письмо к Вам. Помогите мне, дорогой Михаил Борисович! У меня ведь учеников — 10 человек в Москве. Я ведь одна никого не обременю, у меня есть жилплощадь (квартира), и работа у меня будет»<sup>218</sup>. Вернуться в Москву Ксении Александровне удалось только в ноябре.

Возникшие обстоятельства отчасти явились результатом деятельности нового директора консерватории Виссариона Яковлевича Шебалина (1902–1963)<sup>219</sup>, которому пришлось воссоздавать учебное заведение еще в самый разгар войны. «Московскую консерваторию в тот период необходимо было собирать, склеивать из разрозненных частей. Трудности вставали огромные — и организационные, и морально-психологические — в связи с суровым ограничением штатов, соответствующим военному времени и бюджету. Нелегко было доказывать тому или иному профессору или старому педагогу, что для него нет места и его невозможно вызвать откуда-нибудь из Саратова. Многие насмерть обижались, негодовали»<sup>220</sup>.

Вместе с тем в первый год своего директорства Шебалин пригласил в консерваторию целую плеяду известных музыкантов, не работавших там ранее, но находившихся в тот момент в Москве. Среди них: Н. Аносов, С. Богатырев, Н. Голованов, А. Нежданова, А. Свешников, В. Софроницкий, Д. Шостакович и некоторые другие. В их же числе оказалась и Вера Георгиевна Дулова.

<sup>218</sup> Подгузова М. М. Арфовое искусство России первой половины XX века (творчество, исполнительство) М., 2010. С. 133.

<sup>219</sup> В. Шебалин назначен директором консерватории решением Комитета по делам искусств от 19 сентября 1942 года. В записке Комитета говорилось: «Комитет по делам искусств при СНК СССР вносит предложение назначить директором Московской консерватории тов. Шебалина Виссариона Яковлевича. Тов. Шебалин В. Я. — 1902 года рождения, русский, беспартийный, доктор искусствоведения — один из видных советских композиторов, автор ряда крупных музыкальных произведений». Цит. по: Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М., 2010. С. 249–251.

<sup>220</sup> Голубенко С. Московская консерватория в предвоенный период и первые годы Великой отечественной войны. Дисс... канд. иск. Нижний Новгород, 2011. 363 с. С. 250–251.

Должность педагога класса арфы в консерватории на период эвакуации не пустовала. С середины 1941 года в качестве старшего преподавателя числилась Клементина Каспаровна Бакланова (Кржижановская)<sup>221</sup> — действующий педагог ЦМШ и Музыкального училища при консерватории. Скорее всего, она была ангажирована Ксенией Эрдели, покидавшей Москву в августе 1941 года. Однако присутствие в штате педагога-арфиста не помешало Шебалину в реализации его преобразований в профессорско-педагогическом составе.

Вера Дулова начала трудовую деятельность в Московской консерватории с 1 октября 1943 года в должности старшего преподавателя по классу арфы (в объеме половины ставки), что было утверждено соответствующим приказом директора<sup>222</sup>. С этого момента начался длительный и блистательный период педагогической деятельности великой арфистки<sup>223</sup>.

Приступив к занятиям, Дуловой пришлось работать не только с оставшимися в Москве учениками класса К. Эрдели. В 1943 году Московская консерватория провела новый набор абитуриентов на первый курс, в числе которого были и арфисты, поступившие уже непосредственно в класс Веры Георгиевны.

После приезда Ксении Александровны и возобновления ее работы, большая часть студентов вернулась к своему прежнему педагогу, но некоторые пожелали продолжить занятия уже с Дуловой, среди них Ксения Гриштаева и Ида Блехер<sup>224</sup>. Подобные случаи смены педагога в середине обучения происходили и в более поздние годы. Так, например, из класса

<sup>221</sup> Там же. С. 189.

<sup>222</sup> АМГК. Ф. 1. Оп. 24. Ед. хр. 5353. Л. 8.

<sup>223</sup> Преподавать Вера Георгиевна начала еще до войны, и Московская консерватория не является первым местом ее работы. Педагогический стаж арфистки исчисляется с 1 марта 1936 г., когда она была устроена в Музыкальный техникум имени Ипполитова-Иванова, где проработала чуть более пяти лет до 1941 года.

<sup>224</sup> Ида (Эйда) Блехер была дочерью контрабасиста из оркестра Большого театра Давида Блехера. До начала войны занималась с К. Эрдели. Однако, находясь с семьей в эвакуации в Куйбышеве, продолжила занятия с Дуловой. После возвращения в Москву в 1950 г. поступила в консерваторию уже в ее класс.

Эрдели в разное время переводились Наталия Авалиани, Людмила Батурина и Алла Тихончук (Габис).

Одной из первых учениц Дуловой в консерватории стала Галина Верейкина (Коняева-Педан), ставшая впоследствии и первой ее выпускницей. Приемы следующих лет составили: Нина Плёкина (1946), Ирина Бабенко (Марквардт) (1948), Тамара Чермак (Рожкова) (1950), Светлана Бауэр (1951), Надежда Покровская<sup>225</sup> (1952), Ксения Голубниченко-Мкартчянц (1953), Вера Савина (1956) и некоторые другие.

Присутствие двух педагогов-арфистов в консерватории оказалось не новым для класса арфы и отчетливо напоминало аналогичные ситуации 1919 и 1925 гг. Как и прежде два педагога олицетворяли не просто два параллельных класса, а две противоположные учебные и исполнительские школы. Одну из сторон уже в третий раз неизменно представляла Ксения Эрдели, другую же школа Слепушкина в лице его последователей (М. Корчинская, Н. Парфенов). Но совершенно очевидно, что возникшая в 1943 году ситуация с участием К. Эрдели и В. Дуловой заметно отличалась от предыдущих.

Во-первых, причины ее возникновения не основывались на недовольстве студентов, желавших продолжить получение образования в рамках единой методической линии — коллективные заявления с разными просьбами на сей раз отсутствовали. Во-вторых, появление Веры Дуловой в консерватории, а вместе с тем и возрождение метода Поссе-Слепушкина, стало следствием необходимости возобновления учебного процесса в военный период. И, в-третьих, открытая конфронтация между педагогами отсутствовала, в связи с чем имело место мирного сосуществования двух учебно-методических школ (в последствии произошло вытеснение первой).

---

<sup>225</sup> Надежда Николаевна Покровская (род. 1933) после обучения уехала работать в Новосибирскую консерваторию, где преподает и поныне. Внесла огромный вклад в изучение истории арфового исполнительского искусства. Защитила кандидатскую диссертацию, а позднее и докторскую, которая до сих остается единственной работой столь высокого статуса в этой области. Является автором многочисленных научных публикаций.

И все же главное историческое значение педагогической работы Веры Георгиевны в классе арфы отмечено сохранением и последовательным развитием метода Поссе-Слепушкина как во временном, так и в пространственном измерениях. С началом работы Дуловой в Московской консерватории подготовка арфистов осуществляется исключительно в рамках одной учебно-методической системы, не прерываясь и поныне, а благодаря последовательной деятельности ее учеников единство принципов обучения игре на арфе охватило практически весь бывший Советский Союз. **Так, уже в последней четверти XX века педагогическая система Веры Дуловой была возведена в статус русской национальной школы в области русского арфового искусства.**

С каждым годом класс арфистки разрастался и к концу сороковых достигал десяти человек. В период с 1943 по 1950 гг. параллельно с консерваторией она преподавала в Центральной музыкальной школе и в Училище при консерватории. Некоторые студенты ВУЗа учились у нее же на предыдущем уровне образования. Однако период работы в средних профессиональных учебных заведениях был недолгим и быстро завершился.

Сам факт объясняется своеобразием педагогики Дуловой и во многом подтверждает особую позицию арфистки в образовательном процессе. Уже в середине сороковых сформировался главный вектор ее педагогического стиля, ориентированный на подготовку прежде всего концертных исполнителей, то есть на работу в сфере высшего образования. В силу этого начальное и среднее звено сразу же оказались за границами учебно-методической практики Дуловой.

Отметим показательную деталь в работе арфистки, связанную с приоритетом ее выбора высшего образования. Казалось бы, отказ от работы с детьми, включающий такие важные методические задачи, как постановка рук, посадка за инструментом, выработка навыков звукоизвлечения, работа над произведением, сценическая культура и прочие фундаментальные основы исполнительства, на первый взгляд исключал у Дуловой наличие

должных методических знаний и опыта. Тем не менее эти обстоятельства не помешали Вере Георгиевне овладеть указанными педагогическими навыками настолько, что она была в состоянии осуществить смену постановки рук и сформировать требуемый игровой аппарат у обучающихся любого возраста и на любом профессиональном уровне. За время ее работы в консерватории подобные случаи были не единичны.

Корректировать постановку рук ученикам Дуловой приходилось довольно часто. Причиной тому служил неудовлетворительный результат предыдущего этапа обучения, с которым арфистка сталкивалась как в работе со студентами, так и с аспирантами. В первом случае — это следствие среднего профессионального образования. Приходящие первокурсники в ВУЗ вновь начинали заниматься вопросами постановки рук и вынужденно посвящали этому первые месяцы обучения. В данном случае все протекало относительно безболезненно для студентов, поскольку предстояли еще несколько лет обучения. Другая более серьезная причина обнаруживалась на послевузовском уровне. Такие случаи, конечно, были более редкими, но все же имели место, и тогда обучающимся приходилось сложнее, так как срок занятий в аспирантуре значительно короче. Но независимо от возраста и уровня образования учеников арфистке удавалось эффективно производить смену игрового аппарата, причем одинаково результативно как для студентов, так и для аспирантов<sup>226</sup>. Таким образом, отсутствие практики преподавания в начальном или среднем звене не препятствовало Вере Георгиевне в перестройке профессиональных навыков, соответствующих ее методическим и исполнительским воззрениям.

На рубеже 1940-х — 1950-х класс арфы Московской консерватории входил в состав фортепианного факультета. Ксения Эрдели вспоминала: «Арфа, как инструмент многоголосный, гармонический, а иногда полифонический, по характеру фактуры и репертуара больше всего

---

<sup>226</sup> Весьма яркие примеры подобной смены постановки рук и освоения метода Поссе-Слепушкина за короткий период обучения в аспирантуре представляют Мильда Агазян, Татьяна Тауэр, Наталия Шамеева.

приближается к фортепиано. Известно, что значительная часть нашей литературы состоит из переложений фортепианных пьес. Таким образом, целесообразность перевода класса арфы на фортепианный факультет была достаточно серьезно обоснована. На фортепианном факультете деканом была Н. П. Емельянова, а классы арфы прикрепили к кафедре профессора Самуила Евгеньевича Фейнберга <...> но арфа на фортепианном факультет была “падчерицей”»<sup>227</sup>. Об истинных причинах такого решения остается только догадываться. Вероятно, это стало следствием административной необходимости. Но бытование арфистов на другом факультете никак не сказалось на вопросах аттестации, проведения академических концертов, форм работы на уроке и т. д.

Не отразилось это и на репертуарной политике арфистов. Круг произведений, изучаемых в классах двух педагогов (В. Дуловой, К. Эрдели), как и прежде оставался автономным. На первый взгляд многое в нем кажется идентичным. Такие популярнейшие арфовые опусы, как Интродукция и аллегро М. Равеля; «Священный и светский танцы» К. Дебюсси; Ноктюрн и Вариации на тему Моцарта М. Глинки; Фантазия Л. Шпора; Пассакалья, Концерт Г. Ф. Генделя; Фантазия «Влтава» Б. Сметаны в переложении Х. Трнечека; Концерт для флейты и арфы В. А. Моцарта; некоторые сочинения И. С. Баха, составляющие «золотой» фонд арфового наследия, как и сегодня являются базовыми для освоения.

Вместе с тем в репертуарном перечне студентов каждого из классов можно обнаружить определенную специфику. Например, в программах учеников Ксении Александровны заметно преобладали романтические тенденции. Именно XIX век задавал определенную стилистику репертуару ее класса, поскольку сама арфистка отчасти являлась его представителем. Регулярно в программы включались Прелюдия e-moll и одна из Песен без слов Ф. Мендельсона; Этюд М. Мошковского; Мелодия и Романс А. Рубинштейна; избранные фортепианные пьесы А. Лядова,

<sup>227</sup> Эрдели К. Арфа в моей жизни. М., 1967. С. 137.

М. Мусоргского; П. Чайковского, Ф. Шопена, Р. Шумана; сочинения арфистов-виртуозов Р. Н. Ш. Боксы и А. Ассельманса. Будучи автором нескольких сочинений для арфы, Ксения Эрдели включала их в репертуар студентов: обработка народной песни «Эй, ухнем!»; Элегия памяти Глинки; Вариации; Прелюдия и вальс. Из числа современных композиторов в основном фигурировали произведения, ей посвященные: Концерты для арфы с оркестром Р. Глиэра и А. Кос-Анатольского; сочинения Н. Парфенова.

Репертуарная направленность класса Дуловой отличалась большим обращением к современной музыке. Так, гораздо чаще встречались пьесы для арфы С. Прокофьева («Элеоноре» и Прелюд С-dur); соната П. Хиндемита (1940); Вариации на тему в старинном стиле К. Сальседо (1914); Сицилиана О. Респиги (1932) в транскрипции М. Гранжани; сочинения советских композиторов А. Балтина, М. Глиэра, Л. Книппера, М. Коваля, Т. Хренникова и др. В отличие от Ксении Эрдели Дулова не писала музыки для арфы, но осуществила несколько удачных транскрипций и переложений, которые в те годы осваивали ее студенты: клавирная сюита Ж.-Б. Люлли; «Китайский танец» из балета М. Равеля «Сон Флорины»; И. Альбенис «Кордова», «Утренняя серенада» из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта».

Влияние на построение учебных программ оказывал и концертный репертуар самой Веры Георгиевны. Широко исполняемые ею сочинения старинных мастеров довольно часто фигурировали в студенческих программах. Например, специально сделанные для нее еще в двадцатые годы обработки В. Борисовского: Робер де Виз Аллеманда; аноним XVI века «Колокольчики»; Сильвиус Леопольд Вейс Прелюдия. Музыка французских клавесинистов: Франсуа Куперен «Кружевницы», «Молоточки»; Жан-Филипп Рамо Менуэт, Ригодон, Тамбурин; Луи Клод Дакен «Кукушка». Как и Эрдели, Дулова включала посвященные ей сочинения. Например, Концерт для арфы с оркестром С. Василенко<sup>228</sup>.

<sup>228</sup> К концу сороковых в числе посвящений Дуловой уже значились два опуса Александра Мосолова: Концерт e-moll для арфы с оркестром (1939) и Танцевальная сюита для арфы соло (1946). Однако оба



Произведения, составляющие учебные программы студентов Веры Георгиевны, выявляют определенную логику построения. Вместе с упомянутым «золотым» фондом, изучаемые опусы образуют между собой явную полярность, и в крупном плане четко разделяются на два блока — специально созданная музыка для арфы XX века и переложения старинной клавирной музыки, и в отличие от класса Эрдели практически отсутствовали сочинения XIX века<sup>229</sup>. Достаточно редко Вера Георгиевна занималась романтическим репертуаром, хотя весьма большое наследие того времени осталось от самих арфистов, представителей блестящего виртуозного стиля. Исполнение фортепианной музыки требовало осуществления переложений, что отчасти шло вразрез с исполнительской и педагогической эстетикой самой Дуловой — как можно больше сосредоточиться на оригинальном репертуаре<sup>230</sup>.

Таким образом, учебный репертуар двух арфовых классов тех лет при внешнем сходстве все же обладал определенными отличиями и практически полностью составлялся на основе дидактических позиций каждого педагога. Присутствовало и еще одно важное обстоятельство, помимо концертного репертуара, учащиеся изучали и сольные арфовые оркестровые партии, что Дулова считала обязательным для прохождения и даже выносила их на технические зачеты. Партии из балетов «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева; «Раймонды» А. Глазунова; из всех трех балетов П. Чайковского; оперы «Русалка» А. Даргомыжского; «Снегурочка», «Садко», «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова и др.

Некоторая взаимосвязь обнаруживается между учебным репертуаром студентов и сольным репертуаром Дуловой. Во многом произведения, входившие в студенческие программы, представляли своеобразное

---

сочинения крайне редко входили в учебный репертуар студентов как в рассматриваемый период, так и в более поздние годы.

<sup>229</sup> Редкие исключения — два сочинения М. Глинки и Фантазия Л. Шпора, скорее, подтверждали правило.

<sup>230</sup> Конечно, полностью от игры переложений арфисты никогда не смогут отказаться в силу сравнительной ограниченности репертуара. Сама Вера Георгиевна довольно часто исполняла переложения и регулярно включала их в свои концертные программы.

отображение того, что исполняла сама арфистка, а также воспроизводилась определенная логика в их построении. В связи с этим весьма показателен концерт Веры Георгиевны 12 декабря 1949 г., проходивший в Малом зале консерватории. В тот вечер она исполнила в собственной обработке сочинения французских клавесинистов (Ж.-Б. Люлли, Ф. Куперен, Л. К. Дакен); переложения произведений А. Аренского, М. Глинки, В. Ребикова; «Влтава» Б. Сметаны — Х. Трнечека; концерт Г. Ф. Генделя в сопровождении струнного квартета, а также премьерное исполнение Гавота для арфы соло Ю. Бирюкова. Данная программа весьма симптоматична для арфистки и выявляет ряд характерных принципов, которых она придерживалась и позднее.

Во-первых, широкие исторические границы — от XVII до XX вв., чем Дулова стремилась разносторонне представить свой инструмент, исполняя музыку различных эпох. Во-вторых, разные композиционные формы и способы исполнения — оригинальные сочинения и переложения, музыка для арфы соло и арфы в камерном ансамбле. В-третьих, обязательное наличие премьеры — мировой, если музыка русского композитора, или советской, если зарубежного.

На первый взгляд может сложиться впечатление, что такой способ построения программы вызван общей ограниченностью арфового репертуара, и возник вынужденно, поскольку сосредоточить концертную программу на музыке одной эпохи или одного композитора арфистам не удается и сегодня. Однако общие принципы, сформированные Дуловой, являются отражением ее индивидуального художественного метода, поскольку до нее подобные примеры практически отсутствуют. Кроме того, как истинный педагог, в работе со студентами она стремилась внедрить данную концепцию в виде основы арфовой концертно-исполнительской практики, и данный метод был выработан ею уже в первые годы преподавания.

### 3.2. Создание советской арфы

Деятельность В. Дуловой во второй половине 1940-х годов выходила далеко за пределы только профессиональной работы. В сферу ее интересов тех лет входило то, чем нечасто увлекаются как педагоги, так и исполнители. Совместно с конструкторами Алексеем Каплюком (1918–2007) и Сергеем Майковым (1914–1947) арфистка принимала активное участие в порученной им разработке советской модели арфы, усовершенствовании и модернизации. Это образовало новую грань в творческой биографии В. Дуловой.

К середине XX столетия вопрос о необходимости создания отечественной арфы действительно был актуален как никогда. В стране советов в основном были распространены арфы американской фабрики «Lyon & Nealy», завезенные десятью, двадцатью годами ранее, а также французские арфы Эрара, выпущенные еще в предшествующем столетии. Регулярные закупки новых моделей практически не осуществлялись. Имеющийся парк инструментов с каждым годом ветшал. Не менее острой проблемой оказалось и отсутствие обученных арфовых мастеров. Такие обстоятельства побудили двух энтузиастов произвести инструмент собственной конструкции. Оба они оказались большими любителями музыкального искусства и даже пытались профессионально освоить игру на инструменте. Но если Каплюк еще имел инженерное образование, окончив Индустриально-конструкторский техникум, то Майков обладал прирожденным даром мастера. Оба молодых человека при поддержке Дуловой начали с малого: «<...> решили отремонтировать старую сломанную арфу <...> Это им удалось <...> В Москве тогда не было мастеров-специалистов по арфам, и исполнители, узнав об успешном эксперименте, буквально завалили Каплюка и Майкова работой по ремонту своих инструментов»<sup>231</sup>.

---

<sup>231</sup> Дулова В. Искусство игры на арфе. М., 2013. С. 116.

На основе опыта по ремонту инструментов они перешли к попытке реализации идеи изготовления собственной конструкции арфы, приступив к этому еще в конце тридцатых. «Работа по созданию первого образца Отечественной арфы, имеющей много усовершенствований, начата нами /Майковым и Каплюк/ еще в 1939 году и производилась вначале на личные средства и своими силами. Война застала арфу почти законченной»<sup>232</sup>. В 1941 году мастера получили поддержку Комитета по делам Искусств при Совете народных комиссаров СССР и официальное поручение разработать первую отечественную арфу. В настоящем диссертационном исследовании впервые вводится в научный обиход ценнейшие документы по осуществлению этого уникального опыта. Восстановим документально ход событий в виде последовательной хроники.

Прерванные войной работы возобновились в 1944<sup>233</sup>, и тогда же экспериментальная модель прошла весьма основательные испытания. «Первая советская арфа была прослушана выдающимися деятелями музыкального искусства: А. М. Пазовским, Д. Д. Шостаковичем, А. В. Гауком, С. М. Козолуповым и другими и признана вполне пригодной для использования ее в лучших симфонических оркестрах СССР. Учитывая высокую оценку первой советской арфы и значительную потребность в этом музыкальном инструменте <...> Комитет по делам Искусств при СНК СССР наметил организацию промышленного производства арф по образцу, разработанному т. т. Майковым и Каплюк, при участии т. Дуловой»<sup>234</sup>.

В начале 1945 года на Экспериментальном фотомеханическом заводе организовано изготовление первых опытных инструментов, а также «утверждено Конструкторское бюро по арфам в составе: 1. Майков С. К. — Начальник конструкторского бюро, 2. Каплюк А. А. — Главный конструктор, 3. Власов Е. Н. — техник-конструктор»<sup>235</sup>. «Успех арфы

<sup>232</sup> РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 1679. Л. 4.

<sup>233</sup> Во время боевых действий Сергей Майков сильно пострадал после тяжелого ранения и пережил ампутацию руки, передних отделов обеих ног, отсутствие глаза и части черепа.

<sup>234</sup> РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 1418. Л. 3–4.

<sup>235</sup> Там же. Л. 5.

превзошел все ожидания, посыпались телеграммы от консерваторий, оркестров с просьбой возможно скорее организовать серийное производство арф <...> В 1947 году решением правительства вся документация на производство арф была передана фабрике имени А. В. Луначарского в Ленинграде, где организовали специальный цех»<sup>236</sup>. Именно так осуществился запуск серийного производства арфы в нашей стране.

На протяжении всего периода разработки В. Дулова выполняла роль не только консультанта, оказывая значимую помощь конструкторам как в вопросах акустики, так и в технических параметрах инструмента, но вместе с тем стала и первой исполнительницей на такой арфе. «Арфа прошла целый ряд серьезнейших испытаний /от показа в кабинете Председателя Комитета по делам искусств при СМ СССР и нескольких комиссий, до публичной демонстрации на специальном концерте-показе в Московской консерватории и по радио/. Демонстратором наших арф /как первой, так и следующих/ была Дулова В. Г.»<sup>237</sup>.

Разработка конструкции советской арфы сегодня во многом выглядит уникальной и сильно отличается от аналогичных предшествующих случаев в истории инструмента. Можно выдвинуть минимум три отличительных критерия. Во-первых, для нашей страны важный показатель определяется национальной принадлежностью — впервые в истории отечественные мастера обратились к работе по разработке арфы<sup>238</sup>. Конструирование или усовершенствование инструмента оказалось нехарактерным явлением для русской культуры несмотря на то, что в XIX столетии арфа обладала большой популярностью среди аристократии и стала частью дворянского быта. На протяжении долгого времени арфа модернизировалась главным образом в странах Западной Европы. Значительный вклад внесли Иоганн Гохбрукер (Хохбрукер) в Германии, и целая плеяда французских мастеров:

<sup>236</sup> Дулова В. Искусство игры на арфе. М., 2013. С. 117.

<sup>237</sup> РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 1679. Л. 5.

<sup>238</sup> В 1920-е вопросами модификации арфы занимался Николай Парфенов. В частности, он пытался внедрить так и не вошедшую в употребление восьмую педаль демпфер. Все же его попытки не обладают значимым вкладом и не могут сравниться с деятельностью Каплюка и Майкова.

династия Надерман, Жан-Батист Крумхольц, Себастьян Эрап, Гюстав Лион и некоторые другие.

Во-вторых, упомянутые зарубежные мастера трудились по одиночке, возможно, кто-то из них имел собственные мастерские с штатом сотрудников (как, например, Эрап), но в историю вошло имя лишь одного конкретного мастера. Кроме того, все они по современным меркам считались профессиональными музыкантами, а некоторые даже играли на арфе и создавали музыку для нее. Над отечественной разработкой одновременно равнозначно трудилась целая группа людей, в которую входили и не музыканты: Алексей Каплюк, Сергей Майков и позднее примкнувший к ним Евгений Власов не имели специального музыкального образования и принимали участие только как инженеры-конструкторы, отвечая за техническую и механическую часть. Акустические свойства инструмента, строение его корпуса с точки зрения удобства для исполнителя, расстояния между струнами, другие мензуральные тонкости и прочие вопросы полностью находились в ведении В. Дуловой. Впервые в процессе разработки инструмента участвовал коллектив, что заметно отличало советских мастеров и численным, и профессиональным составом.

В-третьих, самым ключевым показателем этой истории стало то, что фактически новая конструкция инструмента мастерами не разрабатывалась. Вся суть их работы сводилась лишь к созданию недорогой копии американской арфы фабрики «Lyon & Healy», чьи инструменты оставались лучшими на мировом рынке, да и в наши дни отличаются теми же качествами. В России арфы никогда не производились, а обрести патент или открыть филиал заграничной фабрики в Советском Союзе было абсолютно невозможно. Организовать регулярные закупки американских арф также оказалось невозможно по причине их дороговизны и сложности транспортировки, тем более в послевоенные годы. Такие обстоятельства и подтолкнули группу отечественных мастеров к разработке собственной аналоговой модели, ставшей де-факто по своему устройству и конструкции

более бюджетным воспроизведением американской. Безусловно, низкие финансовые затраты были выгодны государственным органам, что команда конструкторов хорошо осознавала. В коллективном письме (Майков, Дулова, Власов) на имя председателя Комитета по делам искусств Михаила Храпченко, помимо обсуждения других вопросов, авторы сообщали: «Мы, со своей стороны при поддержке Комитета по Делах Искусств, обязуемся наладить производство и выпуск арф высокого качества, доведя до минимума себестоимость по сравнению с недоступными по цене заграничных /8 000 долларов/ и подготовить кадры мастеров»<sup>239</sup>.

Несмотря на фактическое отсутствие разработки новой конструкции как таковой, мастерами это воспринималось иначе и преподносилось действительно как новаторское изобретение. В марте 1945 года в одном из писем в Комитет по делам искусств<sup>240</sup> группа разработчиков обращалась с просьбой о премировании: «За усовершенствование отдельных деталей арфы, на которое т. Майковым взято авторское свидетельство, он просит уплатить ему 50 тыс. рублей, тов. Каплюк — 50 тыс. рублей и т. Дулова — 10 тыс. рублей»<sup>241</sup>. Последовавший через несколько месяцев ответ содержал крупные сокращения от изначально запрашиваемого: Каплюк и Майков получили по 15 тыс., Дулова 8 тыс., Власов 2 тыс., причем «произведенные ранее выплаты подлежали зачету в счет этих сумм»<sup>242</sup>. Тогда же в 1945 году Каплюк и Майков получили от Бюро по делам изобретательства при Наркоме местной промышленности два авторских свидетельства — на «Приспособление к педалям арфы для их бесшумного хода» и на «Приспособление для изменения длины струны арфы»<sup>243</sup>.

Вместе с запросом о денежных вознаграждениях следовала просьба о присвоении группе мастеров Сталинской премии. Рассмотрение данного

---

<sup>239</sup> РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 1418. Л. 37.

<sup>240</sup> На протяжении нескольких месяцев 1945 года между конструкторами и комитетом велась активная переписка по поводу запуска первой серии арф и прочих сопутствующих вопросов.

<sup>241</sup> РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 1418. Л. 32.

<sup>242</sup> Там же. Л. 42.

<sup>243</sup> Там же. Л. 18–19.

вопроса, несмотря на поддержку Комитета по делам искусств, было приостановлено еще до завершения выпуска первой серии арф. После чего в 1947 году в Комитет по Сталинским премиям в области науки и изобретательства последовала вторичная аналогичная просьба. Но все же окончательное решение было отрицательным. Этот факт и упомянутые выше два свидетельства явно демонстрировали позицию государственных органов — разработка модели советской арфы официально оказалась непризнанной. Феномен советской арфы провалился<sup>244</sup>. Тем не менее, начало производства арф в нашей стране было положено. Фабрика имени Луначарского изготавливала арфы вплоть до конца столетия. Отечественные инструменты прочно вошли в обиход русских арфистов от младших классов ДМШ до выпускников консерваторий и концертной эстрады. Не составляя конкуренции американским, советские арфы все же заняли свое достойное место<sup>245</sup>.

### 3.3. Оценка деятельности В. Г. Дуловой 1940-х — 1950-х гг.

Тогда же, в конце сороковых, происходит государственная оценка педагогической и артистической деятельности Веры Георгиевны. Начиная с ноября 1947 года, она становится обладателем ряда почетных и ученых званий. Первым в их числе значится Заслуженная артистка РСФСР, полученное от Большого театра «за большие творческие достижения в области советского искусства». Спустя несколько месяцев уже в связи с работой в Московской консерватории присвоено ученое звание доцента (1948)<sup>246</sup>. В 1951 еще одно высокое звание Заслуженный деятель искусств

---

<sup>244</sup> По окончании выпуска первой серии инструментов, на протяжении 1946 года Комитетом по делам искусств был организован специальный гастрольный тур Веры Дуловой по городам Советского Союза. Выступая с сольными концертными программами, арфистка демонстрировала новый отечественный инструмент.

<sup>245</sup> Производство арф фабрики имени Луначарского, именуемые среди арфистов «Луначарки», было прекращено в 2000-е годы, хотя и сегодня они имеют широкое распространение. В настоящее время в нашей стране производятся арфы фирмы «Резонанс».

<sup>246</sup> В январе 1947 г. Вера Дулова вступила в ряды КПСС.



РСФСР «за выдающиеся заслуги в развитии советского искусства». Однако некоторые из званий присваивались Дуловой непросто. События, связанные с получением звания профессора, опираясь на архивные материалы Московской консерватории, выделим среди прочих.

Служебный рост Веры Георгиевны в Московской консерватории происходил весьма стремительно особенно в контексте тех лет. Так, между началом работы и полученным первым ученым званием доцента проходит неполных пять лет, еще через шесть она уже работает в должности профессора (с 5 мая 1954)<sup>247</sup>, а спустя три года Дулову выдвигают уже на звание профессора (1957), о чем в Высшую аттестационную комиссию консерватория направила соответствующее ходатайство. Однако президиум комиссии «отложил решение вопроса об утверждении В. Г. Дуловой в ученом звании профессора без наличия ученой степени в связи с недостаточным стажем ее работы в должности профессора»<sup>248</sup>. Лишь спустя год арфистке присвоено это звание. И подобный случай был не единственным в биографии Веры Георгиевны.

Как отмечалось, обучение В. Дуловой в 1920-х оказалось незавершенным. Дипломом об образовании арфистка не удостоена ни в Московской консерватории (1925), ни по окончании стажировки с столице Германии (1929). Только в конце сороковых затянувшийся вопрос о наличии квалификационного документа получил долгожданное разрешение.

На тот момент Вера Георгиевна являлась обладателем звания заслуженной артистки РСФСР, ученого звания доцента, лауреата всесоюзного конкурса, имела шестилетний стаж работы в консерватории и даже осуществила свой первый выпуск, но все еще не являлась дипломированным специалистом. Лишь в 1949 году в возрасте сорока лет Дулова обрела свой единственный в жизни документ об образовании. Истинные причины, побудившие арфистку к получению диплома, сегодня

---

<sup>247</sup> В терминологии тех лет «исполняющий обязанности профессора».

<sup>248</sup> АМГК. Ф. 1. Оп. 24. Ед. хр. 5353. Л. 13.

доподлинно неизвестны, но легко объяснимы. Скорее всего, это стало следствием кадровой политики, когда старые порядки отмирали и требования к педагогическому составу приобретали иные формы. Вероятно, именно тогда вступало в силу требование обязательного наличия документа об образовании и квалификации для работников образовательной сферы.

Процесс получения диплома оказался достаточно серьезным и растянулся на несколько месяцев. Помимо прошений и разного рода заявлений, Дуловой пришлось выдержать все необходимые экзамены за полный курс дисциплин, предусмотренных учебным планом по специальности «арфа», а также пройти итоговую государственную аттестацию. Но всей процедуре предшествовало официальное разрешение на «<...> сдачу экзаменов экстерном за полный курс оркестрового факультета в Московской в ордена Ленина государственной консерватории имени П. И. Чайковского»<sup>249</sup>, подписанное начальником Главного управления учебных заведений при Комитете по делам искусств Е. Севериным. Так, Вера Георгиевна была вновь зачислена в число обучающихся Московской консерватории в качестве экстерна, то есть только для прохождения контрольно-аттестационных форм, и, судя по всему, они не носили формальный характер. В апреле и мае 1949 года Дулова выдержала серию экзаменов в соответствии с учебным планом. Ниже в сводной таблице, на основе сохранившихся экзаменационных листов из личного дела арфистки, в порядке прохождения составлен перечень дисциплин, указана фамилия экзаменатора, дата и оценка за каждое испытание. Там, где отсутствовали сведения поставлен знак «—»:

---

<sup>249</sup> АМГК. Ф. 1. Оп. 24. Ед. хр. 5353. Л. 13.

№	Дисциплина <sup>250</sup>	Дата	Педагог	Оценка
1.	Политэкономия	07 апреля	К. В. Трошин	Посредственно
2.	Педагогика	13 апреля	И. И. Любимов	Хорошо
3.	Основы марксизма-ленинизма	23 апреля	К. В. Трошин	Отлично
4.	Инструментовка	25 апреля	С. Н. Василенко	Отлично
5.	Диалектический и исторический материализм	13 мая	К. В. Трошин	Хорошо
6.	Народное музыкальное творчество	18 мая	А. В. Руднева	Посредственно
7.	Анализ форм	25 мая	С. В. Евсеев	Хорошо
8.	Иностранный язык	31 мая	Н. В. Королева	Посредственно
9.	Общее фортепиано	—	В. А. Зиринг	Отлично
10.	Гармония	—	В. В. Соколов	Отлично
11.	Оркестровый класс	—	Ю. М. Тимофеев	Зачтено
12.	Всеобщая история музыки	—	В. А. Гроссман	Хорошо
13.	Русская история музыки	—	Н. В. Туманина	Хорошо
14.	Советская история музыки	—	—	Хорошо
15.	Специальность	—	—	—

<sup>250</sup> АМГК. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 4910. Л. 3–15.

Как видно из таблицы Дуловой было сдано четырнадцать экзаменов и один зачет по различным дисциплинам, среди которых общественно-исторические, методические и музыкально-теоретические. Запись о сдаче «специальности» хоть и значилась в перечне, но никакой другой информации, кроме упоминания, об этом нет. Панорама полученных оценок, среди которых присутствуют даже минимальные проходные баллы, скорее всего, свидетельствует об отсутствии фиктивности в проведении испытаний и серьезности всей процедуры.

Весьма показательным оказывается список педагогов, принимавших экзамены. Все они на момент прохождения аттестации являлись коллегами Дуловой по консерватории. Однако их позиции временно изменились. Среди экзаменаторов встречаются имена известных профессоров: музыковеды Вера Гроссман, Сергей Евсеев, Анна Руднева, Владимир Соколов, Надежда Туманина. Педагог по фортепиано Владимир Зиринг обучал арфистку еще в двадцатые и спустя время она вновь сдавала ему экзамен. Имя композитора Сергея Василенко особенно выделяется в этом ряду. Ведь в том же году им создан концерт для арфы с оркестром с посвящением Вере Дуловой. По итогам сдачи всех экзаменов весной 1949 года арфистка получила долгожданный диплом об окончании Московской консерватории лишь в октябре. Хотя этот документ и не входил в число почетных или других званий, но являлся не менее важным в судьбе Веры Георгиевны.

Полученные Дуловой награды в 1940-х — 1950-х гг. свидетельствуют о ее признании, высоком артистическом и педагогическом уровне, о ее исключительном положении в советском арфовом искусстве тех лет. Данный временной отрезок в биографии арфистки особенно важен прежде всего с точки зрения ее педагогической работы. Если в предшествующие тридцатые годы произошло становление Веры Дуловой как музыканта-исполнителя (сольного и оркестрового), то сороковые и пятидесятые ознаменованы появлением в русской арфовой школе самобытного феномена как «Дулова-педагог». Выработанные ею в 1940-е — 1950-е гг. методы воспитания

арфистов легли в основу прогрессивной арфовой школы Московской консерватории второй половины XX века.

### **3.4. «Золотой век» класса арфы Московской консерватории**

Истинный расцвет школы Веры Дуловой пришелся на 1960-е — 1970-е годы. В отечественном и зарубежном профессиональном арфовом сообществе эти два десятилетия произвели ошеломляющий эффект. Тогда Русская арфовая школа стала настоящей сенсацией. Небывалый исполнительский уровень студентов-арфистов Московской консерватории получил самую высокую оценку — класс Дуловой возымел мировую известность. Именно тогда ее педагогический стиль предстает в своем «классическом» виде: вырастает подготовка обучающихся арфистов, устанавливаются высокие академические требования, как результат появляются первые лауреаты всесоюзных (1963) и международных (1965) конкурсов, студенты регулярно принимают участие в разного рода международных встречах, проводимых в том числе за рубежом (фестивали, конгрессы, мастер-классы), благодаря чему и сама Дулова обрела международное признание как исполнитель, музыкально-общественный деятель и как один из мировых лидеров в области арфовой педагогики. Спустя годы за этим периодом закрепилось название — «золотой век» класса арфы Московской консерватории.

Однако достижению подобных результатов предшествовали, а во многом и способствовали события как личного, так и общественно-политического характера.

К началу шестидесятых Вера Георгиевна, обладая двадцатилетним опытом работы со студентами, накопила определенный потенциал для последующего результативного и успешного образовательного процесса. К тому же она пользовалась авторитетом и широкой известностью в музыкальных кругах нашей страны. Но помимо индивидуальных

профессиональных качеств самой арфистки, в то время происходили серьезные исторические преобразования в жизни Советского Союза — «золотой век» арфового класса пришелся на «хрущевскую оттепель»<sup>251</sup> и вместе со всей страной испытывал влияния происходящих изменений. Деятельность арфистки тех лет отчасти становится отражением проводимой в стране политики и соответствует некоторым тенденциям времени.

Объявленные Никитой Хрущевым (1894–1971) на XX съезде КПСС процессы десталинизации и борьбы с культом личности Сталина в 1956 году вызвали к жизни ряд культурно-идеологических движений. Так, одним из ключевых показателей «оттепели» стало открытие международных контактов, давших определенные результаты, в первую очередь, в области науки и культуры. Свидетельством тому выставки зарубежных художников в СССР, демонстрация образцов западного кинематографа, проведение Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1957), учреждение Международного конкурса имени П. Чайковского (1958). Многие представители литературы и искусства получили возможность зарубежных командировок и гастрольных поездок. Конечно, в составе оркестра Большого театра Дулова выезжала на гастроли и до того, но начиная с 1964 года вместе со своими студентами она ежегодно посещает многие международные арфовые мероприятия. В результате арфисты Московской консерватории знакомятся с западным искусством и успешно представляют себя на международной арене. С этим же связано еще одно показательное для «оттепели» явление.

В условиях десталинизации на смену постоянной вражды с внешним миром приходит идея мирного сосуществования (неоднократно нарушаемая). Возникновение особого интереса к быденной жизни других стран породило своеобразную борьбу в достижениях и даже своего рода «соревнование с

---

<sup>251</sup> Традиционно верхняя граница «оттепели» приходится на 1968 год, а в данной главе рассматривается период 1960-х — 1970-х гг. Однако это не противоречит исторической логике, поскольку к окончанию «оттепели» школа Дуловой уже находилась на пике и в последующее десятилетие держалась на тех же позициях.

капиталистами». Музыканты, как и спортсмены, из Советского Союза, проходя сложнейшие отборы у себя в стране, были обязаны демонстрировать наивысшие результаты. В этом смысле Дулова и ее студенты в какой-то мере оказывались выгодными государству и могли свидетельствовать об успехе социалистических идей в сфере культуры. Фактически именно тогда выступления московских арфистов сформировали статус русской арфовой школы за рубежом как одного из лидирующих национальных феноменов в области арфового исполнительства. Имя Дуловой стало ассоциироваться как образец первоклассной игры. Всегда самобытностью отличалась игра студентов-арфистов.

Проводимые в стране реформы по ослаблению государственной цензуры, критикой предшествующей власти, возможностью обсуждать прежде табуированные темы повлияли на новую генерацию молодежи. Как никогда прежде она была охвачена духом свободы, верой в будущее, энтузиазмом и стремлением увидеть в социализме «человеческое лицо». Студенты консерваторий заметно отличались от своих сверстников других вузов. Лучшие из них (например, Р. Щедрин в Москве и С. Слонимский в Ленинграде) вошли в число шестидесятников.

Новшества коснулись и класса арфы Московской консерватории как структурной единицы. Выше отмечалось, что в послевоенные годы класс арфы входил в состав фортепианного факультета, где была на правах «падчерицы» (К. Эрдели). Последующая реорганизация состоялась в 1961 году. Приказом министра культуры РСФСР А. Попова от 20 января в консерватории образованы две новые кафедры: виолончели и контрабаса (заведующий М. Ростропович), альты и арфы (заведующий В. Борисовский)<sup>252</sup>. С этого момента и по сей день класс арфы находится в составе оркестрового факультета<sup>253</sup>. В те же годы Вера Георгиевна вошла в

---

<sup>252</sup> На момент создания кафедры альты и арфы состояла из шести педагогов: альтисты: В. Борисовский, Ф. Дружинин, Е. Страхов, М. Тэриан; арфисты В. Дулова и К. Эрдели.

<sup>253</sup> В 2000 г. после кончины В. Дуловой арфа была выведена из состава кафедры, оставаясь и сегодня лишь как «класс арфы».

коллегиальный орган — совет оркестрового факультета. Стоит отметить, что подобные формы коллективного управления также являлись следствием политики «оттепели», идущим в противовес культа личности Сталина и единоличным способом руководства.

Помимо «хрущевской оттепели» и некоторых позитивных преобразований с ней связанных, расцвету арфового класса способствовали и отдельные события извне. С разницей в один год в разных странах основаны два значимых явления, повлиявших на дальнейшее развитие арфового искусства во всем мире. В сентябре 1959 года в Израиле состоялся первый в истории международный арфовый конкурс. Оставаясь одним из самых престижных и сегодня, конкурс проходит раз в три года<sup>254</sup>. Интернациональный состав жюри этого конкурса всегда представлял ведущих арфистов мира. Именно там произошла встреча нидерландской арфистки Фии Бергут (1909–1993) и Марии Корчинской, которая на тот момент выступала делегатом от Великобритании. Между музыкантами быстро установились дружеские отношения и Фия привлекла русскую арфистку к реализации своей давней идеи об учреждении специализированного образовательного центра<sup>255</sup>. Уже через год в Нидерландах под руководством двух арфисток открылся ежегодный летний фестиваль «Международная неделя арфы» («*The International Harp Week*»)<sup>256</sup>, включающий в себя мастер-классы, творческие встречи, концерты и многое другое<sup>257</sup>. Недели арфы просуществовали до 1979 года, до ухода из жизни М. Корчинской. Проводить последующие Недели без своего коллеги Фия

<sup>254</sup> Трехлетнее чередование нарушалось дважды: 1965–1970, 2001–2003.

<sup>255</sup> Еще задолго до конкурса Ф. Бергут вынашивала идею о создании музыкального центра для молодых музыкантов. Первые ее попытки реализовались летом 1954, когда ей удалось провести учебные курсы для нидерландских арфистов. Тогда она пользовалась поддержкой главного дирижера амстердамского Консертгебау Эдуарда Александра ван Бейнума (1900–1959). После его внезапной кончины Фия создала фонд поддержки молодых музыкантов его имени. Проведение конкурса в Израиле, общение с коллегами и молодыми арфистами, усилили ее намерения организовать специальный музыкальный центр.

<sup>256</sup> Помимо арфы в течение года проходили курсы и по другим инструментам. Всего организовано около восьми сессий в год. Более подробно об этом см.: *Lampert N. Maria Korchinska: a sketch*. London, printed as a manuscript, 2015. 45 pp.

<sup>257</sup> Первые три Недели (1960–1963) проходили в Бентвелде. В следующем году созданный Фией Бергут Фонд ван Бейнума выкупил усадьбу XVII века Квейкховен (*Queekhoven*) в городке Брёкелен провинция Утрехт, и все последующие годы Недели проходили там. В результате финансовых трудностей и прекращения государственной поддержки Фонд вынуждено продал Квейкховен в 1983 году.



Бергут не решилась и спустя несколько лет основала Международный арфовый конгресс<sup>258</sup>.

Оба мероприятия (конкурс и фестиваль) оказались значимыми в деятельности Веры Георгиевны и ее студентов. С середины шестидесятых она принимает участие в составе жюри израильского конкурса и регулярно посещает арфовые Недели в Нидерландах. Впервые в 1964 году арфистка посетила фестиваль вместе со своей студенткой Эмилией Москвитиной (род. 1939). Тогда же спустя более сорока лет произошла первая встреча Дуловой с ее педагогом Корчинской. Мария Александровна признавалась: «Мадам Бергут изыскала возможность пригласить двух русских арфистов. Вера Дулова — ведущая арфистка России, и ее лучшая ученица Эмилия Москвитина уже солистка Московского симфонического оркестра, посетили нас. Они играли, рассказывали о своей работе и профессиональной деятельности за железным занавесом. Они были невероятно счастливы на протяжении всей Арфовой недели и проявили большой интерес в дальнейших контактах. Для меня же очень отраднo, что моя старая школа продолжает свое развитие в Московской консерватории, как и прежде, со всеми жизненно важными постулатами в исполнительских вопросах. Я была польщена тем, что меня не забыли спустя почти полвека»<sup>259</sup>. В год первого посещения Нидерландов в составе советской делегации на «Неделю арфы» отправился Арам Хачатурян с женой Ниной Макаровой и Мстислав Ростропович.

Дулова являлась постоянным участником фестиваля вплоть до его закрытия. Вместе с Бергут и Корчинской она активно участвовала в мастер-классах и выступала сольно. Практически все ее студенты тех лет ежегодно выезжали на Неделю.

В следующем году (1965) Вера Георгиевна была приглашена на израильский конкурс в качестве вице-президента его жюри. Советский Союз

---

<sup>258</sup> Конгресс 2024 года впервые должен состояться в нашей стране в Санкт-Петербурге.

<sup>259</sup> *Lampert N. Maria Korchinska: a sketch. London, printed as a manuscript, 2015. 45 pp. P. 24.*

на этом конкурсе представляли три ее ученицы лауреаты всесоюзного конкурса (1963): Эмилия Москвитина, Наталия Шамеева, Наталья Цехановская, занявшие соответственно второе, третье и четвертое места. Так начинался большой и успешный путь русской арфовой школы XX столетия на международной арене.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что явление «золотого века» класса арфы Московской консерватории состоялось по нескольким причинам на пересечении трех независимых друг от друга событий:

- внутригосударственные преобразования в Советском Союзе;
- возникновение международных арфовых организаций;
- высочайший профессионализм и международный авторитет Веры Георгиевны.

Все названные события состоялись практически одновременно и хронологически пришлись на 1960-е годы. По большому счету это время стало переломными и для всего мирового сообщества: технический прогресс, освоение космоса, экономические и социальные реформы, позитивные явления в культуре и многое другое, что в корне изменило мировоззрение советского человека. Шестидесятые во многом сформировали концепцию современного мира и задали свой импульс его последующему развитию. Не будет преувеличением представить консерваторский класс арфы как своеобразную микромодель идущих процессов. Напомним, что в то же самое время в корне менялось представление о выразительных и художественных возможностях инструмента. Как следствие изменялись академические требования в подготовке студентов-арфистов, чей исполнительский уровень достигал новых высот. Авторитету современной русской арфовой школы способствовало ее утверждение в международном музыкальном социуме.

Все лучшее от исполнительской и учебно-методической практики Веры Георгиевны вошло в ее книгу «Искусство игры на арфе» (которой посвящен следующей раздел). При огромной ценности опубликованного материала, в

книге не нашли полного отражения отдельные вопросы, составляющие базовую часть педагогической деятельности и раскрывающие частные моменты проведения занятий, формы работы на уроке, принцип подбора репертуара, особенности поступления и др. В силу этого видится продуктивным рассмотреть названные аспекты педагога В. Дуловой на основе интервью с учениками 1960-х — 1970-х годов. По данному материалу оказалось возможным составить максимально полный портрет арфистки и получить дополнительные сведения о ней как о профессоре Московской консерватории.

### 3.5. Особенности педагогического стиля

*О поступлении в класс профессора В. Г. Дуловой.* 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, как правило, составляли те, кто уже обучался у ее учеников. Так сохранялась характерная для московской арфовой школы методическая преемственность между педагогами Москвы, и представители других региональных 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. Мchedлов (1903–1974) и М. Ф. Масленникова (род. 1945) — училище при консерватории; М. А. Рубин (1919–1980) и М. М. Агазарян (род. 1943) —

МССМШ имени Гнесиных. Все они — ведущие отечественными педагогами-арфисты XX–XXI веков, а также формируют единство школы Слепушкина.

Зачастую, еще до вступительных испытаний в консерватории, педагоги старались показать своих учеников В. Дуловой, желающих поступить к ней в класс. Для многих именно тогда происходила первая встреча с арфисткой. Со временем такая практика предварительных прослушиваний укоренялась. Отступления возникали только с учащимися ЦМШ, с которыми Вера Георгиевна регулярно встречалась, реже училища при консерватории<sup>260</sup>. Так, класс профессора Дуловой формировался исключительно из тех, с кем она знакомилась заранее.

Маргарита Масленникова вспоминает: «Когда я сама уже преподавала в училище, я приводила своих студентов на прослушивание к Вере Георгиевне. Это было примерно перед выпускным экзаменом. Она говорила, кто ее заинтересовал, и тогда уже эти студенты могли пытаться поступить к ней в класс. <...> Действительно такая система существовала»<sup>261</sup>.

**Организация занятий в консерватории.** Вера Георгиевна тяготела к публичной форме проведения занятий и всегда приветствовала посещение студентами не только своих уроков. «Когда мы были свободны от занятий, мы приходили в класс и слушали других студентов, что для нас было почти дополнительным уроком. Это было очень полезно, поскольку некоторые из нас играли одинаковые произведения, и Вере Георгиевне не приходилось делать какие-то замечания повторно»<sup>262</sup>. 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. Парфенов. Его ученица Кира Сараджева вспоминает: «Николай Гаврилович быстро входит в класс, на

<sup>260</sup> 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.

<sup>261</sup> Масленникова М. Интервью / Беседовал А. Баранов. 14 февраля 2019 г. (Личный архив А. Баранова). Далее Масленникова, 2019.

<sup>262</sup> Парамонова С. Интервью / Беседовал А. Баранов. 04 мая 2020 г. (Личный архив А. Баранова). Далее Парамонова, 2020.

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»<sup>263</sup>. Но в отличие от Парфенова Дулова не спрашивала, «кто собирается играть».

Занятия в классе арфистка проводила два раза в неделю. Строго фиксированное расписание отсутствовало, но на каждый учебный день староста класса составлял очередность выступлений. Многие стремились назначить свой урок первым, так появлялась возможность основательно разыграться в классе на хорошем инструменте перед приходом профессора. В 1967 году Московская консерватория закупила две новые концертные арфы американской фирмы «Lyon and Healy», а в качестве домашнего инструмента практически у всех имелись арфы отечественного производства.

Студенты могли собираться в классе и по специальному поводу, когда кому-то требовалось лишний раз сыграть на публике перед более серьезным выступлением или совместно прослушать новое сочинений для арфы, что Вера Георгиевна обязательно устраивала в классе. «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»<sup>264</sup>.

**Формы работы на уроке.** На протяжении урока Вера Георгиевна регулярно находилась за вторым инструментом и много иллюстрировала сама, тем самым обращаясь к методу демонстрации и показа. Иногда и вовсе играла со студентом в унисон. Такая практика во многом была характерной для исполнительских классов Московской консерватории и составляла основу педагогической модели Дуловой. «Мы сидели друг напротив друга как в зеркальном отражении»<sup>265</sup>. Сам по себе метод показа имеет огромную силу — ученик «с рук» воспроизводит то, что от него требует педагог. Но в

<sup>263</sup> Сараджева К. Н. Г. Парфёнов — музыкант, педагог (портрет учителя). М.: [б. и.], 1983. — 17 с. С. 12.

<sup>264</sup> Левина А. Интервью / Беседовал А. Баранов. 19 февраля 2019 г. Рукопись (Личный архив А. Баранова). Далее Левина, 2019.

<sup>265</sup> Ракитченкова (Ортенберг) О. Интервью / Беседовал А. Баранов. 16 февраля 2019 г. (Личный архив А. Баранова). Далее, Ракитченкова 2019.

арфовой методике его значение возрастает по причине необходимого контроля за движением рук и пальцев, поскольку немного смещенный угол наклона пальца, прямо влияет на колебания струны и звукообразование.

Игра на уроках не требовала от Дуловой специальной подготовки, — почти все, что осваивали ее ученики, входило в ее собственный концертный репертуар, 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 прием игры. <...> Иногда мы играли с ней в унисон»<sup>266</sup>. Наряду с методом демонстрации и показа, Вера Георгиевна использовала объяснения, описательные характеристики или сравнения с другими видами искусств. «Часто были ассоциации с образами живописи или литературы. Кроме того, она владела потрясающей красочной речью. У нее неожиданно могла возникнуть какая-то пословица или яркое выражение»<sup>267</sup>.

***Особенности составления учебной программы в контексте проблем арфового репертуара.*** Составление учебного репертуара практически всегда осуществлялось самой Дуловой. Пожелания студентов рассматривались нечасто, за редким исключением на старших курсах или в аспирантуре. «Она давала репертуар только сама. Конечно, она смотрела на возможности ученика. <...> Очень скрупулезно занималась разучиванием произведения, расставляла аппликатуру и работала над каждым тактом. При подборе репертуара она учитывала сильные или слабые стороны студента»<sup>268</sup>. С одной стороны, ученики не высказывали предпочтений в силу определенных этических правил, но, с другой, они не были знакомы с арфовым репертуаром настолько, чтобы самостоятельно в нем ориентироваться<sup>269</sup>. «Редко кто-то из

<sup>266</sup> Масленникова, 2019.

<sup>267</sup> Левина, 2019.

<sup>268</sup> Мустер (Снегирёва) Л. Интервью / Беседовал А. Баранов. 24 февраля 2019 г. (Личный архив А. Баранова). Далее Мустер, 2019.

<sup>269</sup> Известную попытку пополнения арфового репертуара осуществила в 1976 году студентка В. Дуловой Татьяна Вымятина. Еще на четвертом курсе консерватории, она обратилась к композитору Дмитрию Смирнову (1948–2020) с просьбой 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.

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»<sup>270</sup>. 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. Гodefруа, Э. Пэриш-Алварс и др.). Произведения зачастую рассчитаны на демонстрацию технических данных арфиста, сложны для исполнения, и, что важно для учебного процесса, — не дают возможности реализовать необходимые методические задачи, не формируют дидактическую базу, да и не все 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»<sup>271</sup>. Эта музыка почти не входила ни в концертный репертуар самой Дуловой, ни в учебный репертуар ее студентов.

В XX веке арфисты продолжили опыт создания произведений, где техническая сторона уже не являлась самоцелью. Большинство арфовых опусов М. Гранжани, М. Мчеделова, Н. Парфенова, 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 ее исключительно как оркестровый инструмент.

Хорошо осознавая проблемную зону репертуара, Вера Георгиевна прилагала всяческие усилия для увеличения арфовых опусов. По мнению Дуловой арфовый репертуар реализуется по трем векторам:

---

<sup>270</sup> Ильинская Е. Интервью / Беседовал А. Баранов. 07 мая 2020 г. Рукопись (Личный архив А. Баранова). Далее Ильинская, 2020.

<sup>271</sup> Покровская 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. С. 134.

- возрождение забытых сочинений;
- создание новой оригинальной музыки для арфы;
- осуществление переложений (оркестровой или фортепианной музыки).

Вера Георгиевна отмечала важные возможности расширения репертуара арфистов, среди которых выделяла поиск в архивных фондах: «В свое 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, Ви́ла-Лобоса...»<sup>272</sup>. Кроме того, арфистка выделяла и другой путь: «<...> 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»<sup>273</sup>.

Два указанные пункта Вера Георгиевна реализовывала самостоятельно. Не менее ценным она считала и успешное взаимодействие с композиторами: неоднократно выступала с инициативой создания новых произведений, или же своей игрой побуждала авторов к творчеству для арфы. Подчеркнем важное. Отношение Дуловой к арфовому репертуару было предельно внимательным. Ее высокопрофессиональный подход проявлялся не только количественно, но и качественно. Иногда, консультируя композиторов в вопросах арфовой специфики, она старалась расширить как жанровые границы репертуара, так и внедрить новые исполнительские техники, особые звуковые приемы и многое другое. **Своей разносторонней деятельностью**

<sup>272</sup> Беседы о педагогике и исполнительстве. К обобщению творческого опыта профессоров оркестрового факультета Московской консерватории: сб. статей, вып. 3. / ред.-сост. Е. Л. Сафонова. 1996. 75 с. С. 52.

<sup>273</sup> Там же.



**она внесла огромный личный вклад не только в развитие арфовой музыки, но и в создание независимой антологии арфового репертуара.**

Дулова проявляла неподдельный интерес к возникновению новых произведений для арфы и следила за тем, что выходило в печати, в том числе за рубежом. Арфистка была хорошо осведомлена и прекрасно ориентировалась в современной ей музыке для арфы. Так она могла целенаправленно подобрать каждому студенту нужное ему сочинение, что и позволяло 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. Тайффер, 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; «Движение» А. Марескотти; Вариации на тему Паганини М. Мчеделова; 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 нее играли, отличался хорошим вкусом»<sup>274</sup>. Кроме того, по академическим нормам студенты обязаны осваивать произведения различных исторических стилей, жанров,

---

<sup>274</sup> Мустер, 2019.

композиторских школ и техник, что влекло к исполнению либо изданных, либо самостоятельно сделанных переложений.

На формирование учебной программы влияние оказывал и еще один фактор — подготовка к международным и всесоюзным конкурсам, в которых принимали участие арфисты консерватории. Любой конкурс выдвигает определенные 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”»<sup>275</sup>.

Главным образом учебные программы студентов состояли из произведений для арфы соло. В меньшей степени и не так систематично осваивался камерно-ансамблевый репертуар<sup>276</sup>, да и самостоятельная дисциплина «Камерный ансамбль» отсутствовала<sup>277</sup>. «Камерного ансамбля как такового не было. Возникали редкие случаи, когда кому-то на кафедре камерного ансамбля требовалась арфа для какого-то определенного произведения»<sup>278</sup>. Сказанное свидетельствует: в своем классе Дулова воспитывала исключительно солистов.

**Воспитание исполнительской культуры.** При работе над произведением Вера Георгиевна придерживалась строгого правила — внимательное прочтение авторского текста. Практически никогда она не позволяла вносить исправления, облегчать или что-либо опускать из музыкального материала, какой бы степенью сложности он не обладал. Стремление не утратить ни одной ноты в записи композитора, полностью

<sup>275</sup> Шамеева Н. Интервью / Беседовал А. Баранов. 26 февраля 2019 г. (Личный архив А. Баранова). Далее Шамеева, 2019.

<sup>276</sup> Ансамбли изучались чаще всего для конкретного выступления (на международной Неделе арфы в Нидерландах, в «Голубом огоньке», в Кремлевском 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.

<sup>277</sup> 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 изучают камерный ансамбль в виде отдельной дисциплины.

<sup>278</sup> Масленникова, 2019.

сохранить сочинение вплоть до самых мелочей и донести до слушателя все задуманное, стало одним из художественных методов арфистки. «Я считаю купюры, а также <...> “облегченные” 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 счете обедняет технический и музыкальный арсенал самого исполнителя»<sup>279</sup>.

Подобное отношение к записи сочинения, как и ряд других педагогических воззрений, Вера Георгиевна унаследовала от Марии Корчинской, обладавшей высокой требовательностью к ученикам. В работе со студентами Дулова часто повторяла знаменитую фразу своей наставницы — «порядок в игре», впоследствии ставшей практически крылатой в арфовом сообществе. Под «порядком» понимался целый комплекс исполнительских навыков. «Занятия она [Корчинская] проводила на высоком профессиональном уровне. Ее девизом было — «порядок в игре». Очень требовательная, она нетерпимо относилась к проявлению небрежности в нотном тексте, к ритмическом рисунку, требовала «железного» ритма, четкой техники, точного соблюдения авторских указаний. Несоблюдение этих законов, по мнению Марии Александровны, приводит к дилетантизму»<sup>280</sup>. Знаменитую фразу Корчинской впитали все ученики Дуловой, поскольку она часто вспоминала Марию Александровну и регулярно повторяла ее слова<sup>281</sup>. Став уже профессором консерватории, Дулова неустанно следовала заветам своего педагога, сохраняя профессиональный уровень.

Но вместе с тем, Дулова давала студентам абсолютную свободу в вопросах исполнительской трактовки и интерпретации. «Вера Георгиевна

<sup>279</sup> Беседы о педагогике и исполнительстве. К обобщению творческого опыта профессоров оркестрового факультета Московской консерватории: сб. статей, вып. 3. / ред.-сост. Е. Л. Сафонова. 1996. 75 с. С. 47.

<sup>280</sup> Дулова В. Цит. изд. С. 106.

<sup>281</sup> Мария Корчинская для Дуловой была больше, чем консерваторским педагогом, несмотря на непродолжительность их совместных занятий. 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.

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 нее мы все были разные»<sup>282</sup>. Так, в педагогической практике Дулова стремилась 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 ее ученики имели собственное лицо и это был ее принцип, ее козырь»<sup>283</sup>.

В некоторых вопросах Вера Георгиевна все же могла отойти от принципов Марии Александровны. Например, Корчинская никогда ничего не помечала в нотах и запрещала это делать студентам. Все сопутствующее основному нотному тексту — расстановка педалей, 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-ой [палец]», «не елозить 1-ым пальцем по струнам», «не вязнуть», «не сопеть» и др. Часть этих комментариев относится к приемам звукоизвлечения и характеру движения, но последний, скорее, к поведению исполнителя во время игры. И этому обстоятельству Дулова уделяла большое внимание.

Поведение 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 и громкое дыхание. Сама Дулова отмечала: «<...> с самого начала обучения нужно следить за осанкой, не допускать раскачиванья вместе с арфой при игре,

---

<sup>282</sup> *Парамонова, 2020.*

<sup>283</sup> *Шамеева, 2019.*

гримасничанья при исполнении трудных пассажей и т. п. Нельзя впадать и в другую крайность: в погоне за «красивостью» закатывать глаза, жеманничать. Нужно помнить, что лицо арфиста всегда обращено к публике, поэтому особенно важно, чтобы ничто в его поведении за инструментом не отвлекало слушателя, не мешало восприятию музыкального произведения»<sup>284</sup>. 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. 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.* При работе со студентами консерватории, особенно с первокурсниками, Вера Георгиевна регулярно сталкивалась с недочетами в вопросах постановки рук. В этих случаях ей приходилось начинать занятия с корректировки игрового аппарата. Несмотря на упомянутое и видимое методическое единство московских арфистов, имели место случаи игнорирования незыблемого комплекса исполнительских правил метода Поссе-Слепушкина. Чаще всего это возникало в классе 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 (участок кисти от пястной кости к фалангам указательного пальца именовался «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

---

<sup>284</sup> Дулова В. Цит. изд. С. 154.

месяцы обучения в консерватории были вынуждены заниматься перестановкой рук<sup>285</sup>.

По словам Анны Левиной, работа над коррекцией игрового аппарата в классе Дуловой была непростой. «С началом занятий на первом курсе переделывали руки “по-черному”. Это были такие муки, что месяца через два у меня возникало ощущение, что надо все бросать — как прежде играть я уже не могла, но и как нужно, еще 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 все погибло, но потом как-то стало выравниваться и продвигаться вперед».<sup>286</sup>

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»<sup>287</sup>.

Смена постановки рук закреплялась, прежде всего, на инструктивном материале. Поскольку на арфе все гаммы исполняются «в основном, одними и теми же пальцами — трехоктавные, начиная со второго, четырехоктавные — с первого»<sup>288</sup>, да и сам круг технических сложностей, отрабатываемых на гаммах не так широк, то основная нагрузка при совершенствовании постановки рук и приемов игры ложится на упражнения.

В учебном репертуаре в отработке постановки рук особое место занимал фортепианный Этюд C-dur К. Черни op. 740, основанный на поступенном движении мелодии с первой по пятую ступени. Для исполнения такого мелодического движения на арфе необходимо осуществить поворот

<sup>285</sup> Несмотря на подобные обстоятельства 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.

<sup>286</sup> Левина, 2019.

<sup>287</sup> Шамеева, 2019.

<sup>288</sup> Дулова В. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. 229 с. С. 136.

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 расставила особую аппликатуру, и мы все друг у друга переписывали ее 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»<sup>289</sup>.

Отметим, 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 приемов, что предусматривало их закрепление и на художественном материале. «Вера Георгиевна отработывала определенные виды техники на конкретных произведениях, но не с целью перестановки рук, а для освоения какого-то вида техники, которым я еще не владела»<sup>290</sup>. «Она давала такие произведения, которые не только последовательно развивали тот или иной прием, но и совершенствовали общую техническую подготовку студента»<sup>291</sup>.

За время работы Веры Георгиевны в Московской консерватории (1943–2000) вместе с 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 этапа работы: 1905–1907, 1918–1971. В конце пятидесятых вместе с ней в течение двух лет работал ассистент Михаил Мчеделов. Позднее в педагогический состав вошла ее племянница Ольга Эрдели (1927–2015), проработавшая более сорока лет с 1963 по 2009 гг.

---

<sup>289</sup> Левина, 2019.

<sup>290</sup> Ильинская, 2020.

<sup>291</sup> Парамонова, 2020.

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 уже стали пополнять выпускники Дуловой. Первым ее ассистентом была Наталия Шамеева (род. 1939), проработавшая с 1967 по 1970 гг., а с 1980 года Ирина Пашинская (Блоха) (1948–2017), впоследствии перенявшая класс своего профессора.

Вера Георгиевна Дулова работала в Московской консерватории дольше, чем кто-либо из ее коллег арфистов. Войдя в педагогический состав консерватории еще в военные годы, она преподавала вплоть до своей кончины. Так, в общей сложности весь период составил пятьдесят семь лет. С именем Дуловой связан не просто определенный исторический этап класса арфы Московской консерватории, а целая эпоха в отечественной музыкальной культуре.



## Глава IV.

### ЛИТЕРАТУРНАЯ И МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ РАБОТА

С середины 1960-х — в период наивысшей международной известности — устремления Веры Георгиевны достигают новых горизонтов. Обращаясь к незатронутым прежде сферам деятельности, арфистка заметно расширяет диапазон направлений своего творчества. В период с 1964 по 1991 гг., одновременно с исполнительством и педагогикой, В. Дулова выступает автором литературно-публицистических работ и становится ведущим музыкально-общественным деятелем в области арфового искусства в Советском Союзе. Ей принадлежит ряд статей в отечественных периодических изданиях и фундаментальный труд об истории и практике арфового исполнительства, который явился значимой вехой в развитии международной научной мысли об арфе.

#### 4.1. Книга «Искусство игры на арфе»

В 1975 году вышла в свет книга Веры Георгиевны «Искусство игры на арфе»<sup>292</sup> оказалась первой и единственной масштабной публикацией арфистки, создание которой заняло не один год. Самому изданию предшествовала тщательная и многолетняя подготовка: изучались архивные документы, биографии многих арфистов, собирался обширный иллюстративный материал, переводились тексты с иностранных языков, выверялась композиция книги, составлялась ее рубрикация и прочее. Известие о работе над книгой даже анонсировалось в прессе. Например, в одном из интервью с Верой Георгиевной говорится: «Сейчас на столе у

---

<sup>292</sup> В данной работе за основу взято издание В. Дулова. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. В 2013 году было осуществлено второе издание этой книги под руководством Н. Шамеевой.

артистки лежит объемистая рукопись первой книги об арфе. Автору есть что рассказать о своем любимом инструменте»<sup>293</sup>.

И к этому были все основания. Помимо очевидной значимости труда, ставшего основательной исторической разработкой, в ней использовались накопленные за многие годы ценные сведения об истории инструмента. Книга стала отражением собственного творчества арфистки — исполнительского и педагогического. В предисловии автор подчеркивает эту идею как ведущую: «Мне казалось также важным и своевременным систематизировать свои педагогические и исполнительские принципы. Так родилась мысль об этой книге»<sup>294</sup>. В результате представленные два главных аспекта — исторический и педагогический, сформировали двусоставную структуру книги. «Мне представлялось, что читателю будет интересно познакомиться с этим [историческим] материалом, а также с некоторыми моими наблюдениями и размышлениями. Это и определило композицию книги»<sup>295</sup>.

Помимо текста самой Дуловой, представляющего авторскую часть книги, в публикацию вошла достаточно развернутая статья Н. Шамеевой о творческой биографии Веры Георгиевны и два приложения, что образует неавторскую часть. В результате книга «Искусство игры на арфе» обладает следующей структурой:

---

<sup>293</sup> *Самойло К.* И струны звонкие... // *Вечерняя Москва*. 1970. 22 сентября.

<sup>294</sup> *Дулова В.* *Искусство игры на арфе*. М., 1975. С. 5.

<sup>295</sup> Там же.

Название раздела	Объем страниц
Предисловие	4
РАЗВИТИЕ АРФЫ И АРФОВЫХ ШКОЛ. Исторические очерки	123
Эволюция инструмента. Первые выдающиеся исполнители	
Национальные арфовые школы	
Русское и советское арфовое искусство	
СОВРЕМЕННЫЙ МЕТОД СОВЕТСКОГО АРФОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА. Путь к достижению высшего мастерства	49
Методические установки	
Новые исполнительские приемы. Расшифровка условных обозначений	
Н. Шамеева. В. Г. Дулова. Творческий портрет	23
Приложения	2
<i>Приложение I.</i> Документ, подтверждающий изобретение арфы с педалями двойного действия С. Эраром в 1801 г.	
<i>Приложение II.</i> А. Каплюк. Конструкция и регулировка советской арфы	14

Соответственно двум главным тематическим аспектам выстроены два основных раздела книги, но представлены неравномерными объемом, что вполне объяснимо. При наличии огромного как теоретического, так и иллюстративного материала первый раздел (более ста страниц) занимает большую половину книги<sup>296</sup>. К названию раздела добавлено определение

<sup>296</sup> Если брать во внимание только авторскую часть книги, то объем первого раздела и вовсе займет две трети.

«Исторические очерки». Наличие такой ремарки предполагает абсолютную свободу в изложении и последовательности материала. Арфистка выбрала максимально соответствующий принцип повествования — хронологический. Этот раздел книги состоит из трех очерков. В первом из них автор охватывает всю историю развития инструмента с момента его зарождения и становления до последних европейских разработок конца XIX века. Особое внимание уделяется кельтским народам и их традиционной музыке, входившей в концертный репертуар Веры Георгиевны.

Второй очерк посвящен рассмотрению арфовых школ в странах Европы и США. По мнению автора формированию национальных культур способствовало само развитие инструмента: «С появлением арфы Эрара начинается новая эпоха в истории этого инструмента, складываются современные исполнительские школы»<sup>297</sup>. Такая позиция Дуловой указывает на то, что дальнейшее изложение материала и исследовательская оптика концентрируются на проблемах профессионализации искусства игры на арфе.

При создании первых двух очерков арфистка во многом опиралась на новейшие исследования зарубежных коллег. В частности, ею переведены фрагменты из многотомной работы Ханса Иоахима Цингеля «*Neue Harfenlehre*» («Новое учение об арфе»), изданной в 1960-х, также взяты материалы из книги Марсея Турнье «*La harpe*» («Арфа») 1959 г. и Марии Джулии Шимека «*L'arpa nella storia*» («Арфа в истории») 1938 г., а также из других послевоенных изданий. Впервые в русскоязычной литературе в таком объеме использовались достижения западноевропейской мысли в вопросах инструментоведения<sup>298</sup>, а с учетом идей и технологических новшеств, книга Веры Георгиевны достойно продолжает ряд подобных публикаций.

Третий очерк полностью посвящен отечественному арфовому искусству. Здесь Дулова обобщает опыт не только предшественников, но и

---

<sup>297</sup> Там же. С. 38.

<sup>298</sup> Удивительно и то, что на тот момент в распоряжении В. Дуловой находился даже известный трактат Михаэля Преториуса «*Syntagma Musicum*».

вкладывает свой собственный. С этих позиций вклад Дуловой предстает абсолютной вершиной в изучении и анализе русской арфовой школы<sup>299</sup>. Особую историческую значимость этот материал приобретает и потому, что, во-первых, Дулова была реальным свидетелем многих излагаемых событий и состояла в личном знакомстве с большинством музыкантов, о которых упоминала в книге. Во-вторых, особенно значимо то, что к тому моменту арфистка стала олицетворением советской школы, а своей деятельностью фактически осуществила самые ценные вложения в следующий исторический этап арфового искусства. Данное заключение подтверждается тем, что в этот материал она включила сведения о своем участии в разработке первой советской арфы, о проведении всесоюзных и международных конкурсов, где достойно представляла достижения своих учеников.

Обращение Дуловой к жанру развернутых исторических очерков предстает вполне обоснованным. Ведь к подобным существенным вопросам как развитие исполнительской практики или эволюция инструмента, исследователи обращаются по разным поводам регулярно. Это позволяет обобщать достижения за конкретный исторический отрезок и последовательно формировать научную мысль. Кроме того, возникновение данного материала на русском языке, при отсутствии подобных трудов, оказалось естественной необходимостью и было широко востребовано. Вера Георгиевна восполнила огромный пробел отечественного музыкознания.

Однако в связи со вторым разделом книги возникает вполне правомерный вопрос о целесообразности его наличия и публикации, поскольку представленный текст практически полностью посвящен

---

<sup>299</sup> 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 практического применения арфы в оркестре», изданная в Санкт-Петербурге еще в 1889 году. Последующие публикации были осуществлены уже в XX столетии. Н. Парфенов «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. Полгарева 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).

изложению хорошо известного в нашей стране исполнительского метода Поссе-Слепушкина. Его включение в книгу означало для автора размещение неавторского материала, — Дулова не являлась создателем метода, хотя и была ключевой фигурой в его развитии. И все же такой шаг во многом объясним.

Первые десятилетия своего существования метод Поссе-Слепушкина распространялся исключительно в устной традиции, так как оба основателя не успели осуществить публикации. «Слепушкин не только усвоил приемы Поссе, но совместно с ним обсуждал дальнейшее развитие его оригинального метода и тогда же набросал вчерне главные свои мысли о технике игры на арфе, так как сам Поссе не оформил своего педагогического опыта в виде какого-нибудь руководства»<sup>300</sup>. Последующая в 1918 году внезапная кончина А. Слепушкина и ему не позволила реализовать попытку издания новой школы игры на арфе. Еще в 1910-е годы учение арфиста буквально из рук в руки планомерно распространялось по учебным заведениям Москвы, а затем и других городов, благодаря деятельности его прямых последователей — К. К. Баклановой, М. А. Корчинской, Н. Г. Парфенова и позднее их учеников. Так, в рамках одной учебно-методической системы формировалась и расширялась самостоятельная национальная школа. Приверженцы метода, отдавая дань уважения своим учителям, почетно причисляли себя к единству традиции.

Только в 1927 году по записям и черновым наброскам Слепушкина Николаю Парфенову удалось издать небольшую книгу «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина», где впервые данный исполнительский метод зафиксирован на бумаге. Казалось бы, настал момент долгожданной публикации и отныне принципы новой исполнительской практики утверждены устно и письменно. С годами положение метода укреплялось, его значимость и преимущества перед старой школой возрастали. Спустя

---

<sup>300</sup> Поломаренко Ив. Арфа в прошлом и настоящем. М., Л. 1939. С. 92–93.

десятилетия в свет выходят еще две учебно-методических работы — самого Парфенова<sup>301</sup> (1960) и его ученика Марка Рубина<sup>302</sup> (1973).

К началу семидесятых уже несколько лет превосходство метода безукоризненно подтверждала сама Дулова и ученики ее класса. Все это формировало вполне благополучную картину бытования метода Поссе-Слепушкина в нашей стране. Но несмотря на видимое благополучие метод испытывал определенный кризис и требовал своеобразного обновления, что и осуществила Вера Георгиевна во втором разделе своей книги.

Как и первый раздел, он имеет особую ремарку — «Путь к достижению высшего мастерства», скорее, оценочную, чем определяющую литературный жанр. По мнению автора именно рассматриваемый метод позволяет достичь самых высоких исполнительских результатов. На страницах предисловия Дулова дает характеристику сложившейся ситуации, а также определяет главную, по ее мнению, цель создания своей книги: «Главное для меня было здесь — изложить современный метод игры на арфе. Хотя советская школа, заложенная А. Слепушкиным, признана во всем мире, все же некоторые педагоги, к сожалению, порой отступают от нее. Поэтому я всегда считала своей задачей не только защиту, но и развитие самого правильного, по моему глубокому убеждению, метода»<sup>303</sup>.

Суть создавшейся ситуации сводилась к отрицанию главных постулатов отечественной школы и к потере базовых учебно-исполнительских устоев, возникавших на начальном и среднем уровнях образования. Вера Георгиевна ощущала их отголоски при работе с некоторыми из учеников своего класса: «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»<sup>304</sup>. Таким образом, причиной подробного изложения

<sup>301</sup> Парфенов Н. Школа игры на арфе. М., 1960. 296 с.

<sup>302</sup> Рубин М. Методика обучения игре на арфе. М., 1973. 64 с.

<sup>303</sup> Дулова В. Цит. изд. С. 5.

<sup>304</sup> Там же. С. 136.

исполнительских основ метода Поссе-Слепушкина явилось его положение на данном историческом отрезке.

Раздел, о котором идет речь, небольшой по объему, занимает всего восемнадцать страниц. Минуя такие определения как «школа», «учение» и другие, автор дает нейтральное название «Методические установки». Для наглядности представленный материал снабжен необходимым иллюстрациями:

*Посадка за инструментом;*

*Положение рук;*

*Положение пальцев на струнах;*

*Звукоизвлечение;*

*Педализация;*

*Культура звука;*

*Гаммы;*

*Скольжение;*

*«Этуффе» (игра стаккато);*

*Октавы;*

*Флажолет;*

*Трели;*

*Тремоло;*

*Глиссандо;*

«Исторические очерки» и «Методические установки» образуют два главных раздела книги. «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»<sup>305</sup>. Далее помещены дополнительные материалы практического характера, хотя не менее важные по своей значимости.

---

<sup>305</sup> Там же. С. 5.



Вслед за методическим разделом автор публикует «Некоторые советы молодым арфистам», где на одной странице излагаются важные рекомендации: по уходу за инструментом, процессу планирования занятий, поведению на сцене, а также редко встречаемые советы физиологического характера по уходу за руками, что немаловажно для арфиста. После следует «Схема настройки арфы». Венцом всей книги, и сегодня не утратившего своего новаторства, стала крупная авторская разработка Веры Георгиевны: «Комплекс ежедневных упражнений».

Комплекс упражнений не большой по объему и состоит из двадцати примеров на различные виды техники. Первые семь почти полностью посвящены одной из самых главных трудностей арфовой игры — подкладыванию пальцев, прежде всего четвертого, при гаммообразном движении мелодии. Они составлены с учетом наиболее часто встречающихся комбинаций аппликатуры для обеих рук, что и расширяет круг их применения. Упражнения девять и десять продолжают работу над подкладыванием пальцев, но уже на материале четырехзвучных арпеджио (септаккорд с обращениями) как в прямом виде, так и в противоположном.

В следующем упражнении внимание уделяется кистевому движению, одному из ключевых атрибутов метода Поссе-Слепушкина. Отдельно каждой рукой прорабатывается этот вид техники на материале интервалов. Пример под шестнадцатым номером продолжает освоение кистевого движения, но уже при игре аккордов.

Номера с 12 до 15 посвящены достаточно сложной для арфистов интервальной технике — «двойные квинты и кварты». Дулова предлагает их освоение за счет игры упражнений двумя руками в прямом и противоположном движении. В последующих трех упражнениях (17–19) автор вновь обращается к различным вариантам подкладывания пальцев в ломанных арпеджио. Замыкает комплекс упражнений разработка Карлоса Сальседо, основанная на поступенном движении, но опять-таки с применением подкладывания. В комментарии к упражнению, автор

сообщает: «Следующим упражнением К. Сальседо рекомендуется заканчивать разыгрывание, так как помимо гаммообразных движений создается дополнительная нагрузка на третий и четвертый пальцы обеих рук»<sup>306</sup>.

Комплекс упражнений Веры Георгиевны не претендует на всесторонний охват различных исполнительских приемов. Как, например, стаккато, флажолеты, глиссандо, аккорды и т. д., что свойственно для традиционно издаваемым школам или учебным пособиям, где вслед за теоретическим разбором каждого приема следуют определенные примеры для закрепления. Книга Дуловой не является таковой. Авторские упражнения арфистки не привязаны к конкретному приему игры и, скорее, предназначены для совершенствования общезначимых навыков и развития самого игрового аппарата. По сути, они представляют универсальную модель приемов, при которой достигается полноценное функционирование каждого пальца в любой позиции руки, при любом соединении пальцев, при любом мелодическом рисунке, вырабатывается одинаковая сила удара каждого пальца обеих рук и т. д.

Рассмотренный материал свидетельствует о том, какое внимание Вера Георгиевна уделяла развитию техники. Разработанные ею упражнения трактовались как важнейший фундамент метода Поссе-Слепушкина. Ведь во многом за счет них происходит формирование и закрепление соответствующих умений. Вместе с тем значение публикуемого в книге методического раздела повлияло не только на искоренение возникшей в 1970-е годы ситуации вокруг метода, но и значительно шире. Поместив в книге изложение метода Дулова сделала его более доступным и понятным с методической и педагогической точки зрения. Вероятно, именно этот комплекс упражнений и соответствует помещенной в заглавии данного раздела книги ремарке «Путь к достижению высшего мастерства».

---

<sup>306</sup> Дулова В. Цит. изд. С. 164.

Однако в опубликованном комплексе не нашла отражение одна из самых ярких учебно-методических разработок Веры Георгиевны. Возможно, по причине более позднего времени возникновения. Играть гаммы в две и более октав арфистка рекомендовала чередованием двух пальцев особенной аппликатурой по следующей схеме<sup>307</sup>:

Звук	<i>До</i>	<i>Ре</i>	<i>Ми</i>	<i>Фа</i>	<i>Соль</i>	<i>Ля</i>	<i>Си</i>	
Аппликатура	4	3	4	3	4	3	4	<i>и т. д.</i>
	3	2	3	2	3	2	3	
	2	1	2	1	2	1	2	

Среди арфистов такой способ исполнения получил название «Гаммы Дуловой». В одной из публикаций Н. Шамеева об этом писала: «<...> та самая Верочка Дулова, что когда-то столь неодобрительно относилась к гаммам, в конце концов придумала гаммы, которые играет теперь весь арфовый мир и которые так и называются — «гаммы Дуловой»<sup>308</sup>.

Вслед за комплексом упражнений в книге присутствует раздел «Новые исполнительские приемы. Расшифровка условных обозначений». Публикация этого материала оказывается важной заслугой Веры Георгиевны и связана с записью и расшифровкой современных исполнительских приемов на арфе. «Обилие всякого рода условных обозначений, не всегда расшифрованных авторами, вызвало необходимость составить их перечень с пояснениями к каждому из них»<sup>309</sup>. При создании данного раздела Дулова во многом опиралась на издание американского арфиста Карлоса Сальседо (1885–1961), и большая часть размещенных новых обозначений игры взяты из его небольшой публикации<sup>310</sup>. Несмотря на это заимствование,

<sup>307</sup> Напомним, что для игры на арфе применяют лишь четыре пальца. Мизинец не используется.

<sup>308</sup> Шамеева Н. Судьба была играть на арфе // Культура. — 1995. — № 5. — С. 2.

<sup>309</sup> Дулова В. Цит. изд. С. 167.

<sup>310</sup> Salzedo C. Modern study of the Harp. New York, 1921. 64 p.

изложенный Дуловой материал не лишается своей особой значимости и исторически стал первой публикацией на русском языке, посвященной данной теме. В комментариях арфистка сообщает: «Поскольку в нашей арфовой литературе не существовало до сих пор подобной специальной таблицы, потребность в которой давно ощущалась учащимися, педагогами и исполнителями, я считала важным восполнить здесь этот пробел»<sup>311</sup>.

Систематизация и описание расширенных исполнительских техник на арфе, вопросы их толкования и расшифровки, осуществленные Дуловой, не утратили своей актуальности и в XXI веке. После Веры Георгиевны никто из арфистов или музыковедов не обращался к разработке данного вопроса<sup>312</sup>.

В книгу вошла биографический очерк Наталии Шамеевой «В. Г. Дулова. Творческий портрет». Будучи ученицей и коллегой знаменитой арфистки, находясь с ней в тесном контакте, автору удалось составить небольшое жизнеописание, кратко изложив историю семьи Дуловых, годы учебы, некоторые детали биографии, а также охарактеризовать основные направления творческой деятельности Веры Георгиевны.

Завершают книгу два приложения. В первом представлена копия важного 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, посвященную конструкции, настройке и регулировке арфы.

Резюмируя произведенный анализ книги «Искусство игры на арфе», отметим, что в области арфовой литературы труд Веры Георгиевны оказался первым изданием на русском языке с подобной структурой: два крупных теоретических раздела (исторический, методический), комплекс упражнений, расшифровка исполнительских приемов, дополнительные материалы. По

<sup>311</sup> Дулова В. Цит. изд. С. 167.

<sup>312</sup> Некоторым исключением можно считать доклады профессора Московской консерватории М. С. Высоцкой, прочитанные на двух конференциях «Искусство игры на арфе. История и современность»: «Эолова арфа: о новых приемах исполнительства на арфе в контексте сонорной техники XX–XXI веков» (2017) и «Расширенные техники игры на арфе: в поисках «новой эвфонии» (2021).

свидетельствам редактора издательства «Советский композитор» Анны Ортенберг, работавшей вместе с арфисткой, идея именно такой композиции книги принадлежала Дуловой изначально.

#### 4.2. Вера Дулова в советской прессе

В роли автора статей и газетных заметок Дулова выступила уже в зрелом возрасте — одна из первых небольших ее публикаций появилась в 1964 году и была посвящена первой поездке на Международную неделю арфы в Нидерланды<sup>313</sup>. Публицистические труды арфистки раскрывают ее как разностороннего автора, обращенного к различным жанрам. Среди них: рецензии на концерты других музыкантов или ее учеников; анонсы своих предстоящих выступлений; воспоминания о коллегах (в их числе И. Козловский, А. Мосолов, Д. Шостакович), в которых раскрывался ряд неизвестных деталей; регулярные отчеты о зарубежных поездках на конкурсы или фестивали.

Даже при беглом знакомстве с работами Веры Георгиевны отчетливо предстает их концепция и предназначение — культурно-просветительская направленность. Арфистка всегда стремилась к максимальному расширению познаний о своем инструменте и исполняемой музыке. Она пыталась возбудить живой интерес у читателя к предмету своей публикации будь то рассказ о новой концертной программе, о встречах с зарубежными коллегами или история создания отдельных сочинений.

Так, например, в небольшой заметке Дулова раскрывает специфику избранного репертуара: «В этой программе я хочу показать в какой-то мере тот путь, что прошла арфа как концертирующий инструмент, и развитие репертуара, создававшегося для нее»<sup>314</sup>. Другая подобная публикация содержит некоторые детали истории произведения: «Одна из новинок моего

<sup>313</sup> Дулова В. На Международной неделе арфы // Советский артист. 1964. 30 октября.

<sup>314</sup> Дулова В. Путь через века // Вечерняя Москва. 1978. 17 апреля. № 90. С. 3.

концерта — никогда не исполнявшиеся в нашей стране Вариации Моцарта для арфы на тему песни “Прекрасная Франсуаза”. Рукопись эта была недавно обнаружена в одной из Венских библиотек. <...> произведение было написано молодым Моцартом для его любимой ученицы — композитора и арфистки»<sup>315</sup>.

Некоторые статьи посвящены не только арфовым опусам, но и известным оркестровым сочинениям. Будучи свидетелем многих исторических событий, арфистка стремилась поделиться воспоминаниями о них: «Своеобразная премьера Седьмой (Ленинградской) симфонии Д. Д. Шостаковича состоялась во время эвакуации в г. Куйбышеве в нашей комнате, где стояло взятое на прокат моим мужем пианино. Пришли Д. Д. Шостакович, Л. Н. Оборин и А. Ш. Мелик-Пашаев. По только что законченной партитуре Дмитрий Дмитриевич и Л. Оборин, сев за инструмент, начали играть в 4 руки симфонию»<sup>316</sup>.

Публикации Дуловой размещались на страницах весьма широкого круга советской периодики. В этой связи особую значимость приобретает не только количество, но и статус в иерархии изданий, говорящий об уровне их популярности. Ценно и то, что они позволяют определить многие гастрольные перемещения арфистки. В связи с этим стоит также рассмотреть публикации других авторов, обращавшихся к искусству Дуловой.

На протяжении всего артистического пути имя Веры Георгиевны регулярно появлялось на страницах советских, затем российских, а с определенного момента и зарубежных периодических изданий. Так, в середине двадцатых музыкальные критики не оставили без внимания первые концертные выступления молодой и неизвестной арфистки. Уже в тот момент ее исполнительский уровень был высоко отмечен в отечественной прессе и рассматривался сродни сенсации. С самого начала игра Дуловой вызывала неподдельный интерес как у слушателей, так и у рецензентов или

<sup>315</sup> Дулова В. Рукопись найдена в Вене // Вечерняя Москва. 1969. 6 декабря.

<sup>316</sup> Дулова В. Премьера Ленинградской симфонии // Советский артист. 1980. 16 мая.

экспертов. Позднее разные направления творчества (вплоть до деталей биографического характера), привлекали все большее внимание к личности Дуловой и побуждали всевозможных авторов писать о ней или публиковать ее интервью. Хронологические рамки публикаций о Вере Георгиевне весьма широки: нижняя граница датируется 1926 годом, а верхняя до сих пор остается открытой.

Достаточно высокой была и публикационная активность в прессе. Ежегодно как столичные, так и региональные редакции выпускали по несколько работ разного объема и содержания — от развернутых статей до коротких газетных заметок, в которых сообщалось об арфистке, ее деятельности, учениках, либо размещались отзывы на ее концертные выступления. Фактически во всех материалах периодических изданий Советского Союза, так или иначе посвященных арфовому искусству, фигурировало имя Дуловой. Никто другой из представителей отечественной арфовой школы не появлялся на страницах прессы столь часто, как Вера Георгиевна, да и мало кто из других музыкальных деятелей упоминался в таком объеме.

На сегодняшний день удалось собрать и обработать около ста различных статей об арфистке, содержащихся в советских и российских газетах и журналах. Все они разнородны по своему содержанию, по характеру публикации и по побудившим причинам к созданию. В связи с тем, что «зеркало» прессы еще на становилось предметом специального изучения в биографических работах о Дуловой, анализируя ее, выделим несколько рубрикаций:

- рецензии на концерты;
- биографические очерки;
- репортажи о гастрольных поездках;
- отклики на культурно значимые события;
- статьи и комментарии самой арфистки.

Безусловно, лидирующее положение по количеству занимают концертные рецензии. Первая подобная публикация появилась весной 1926 г. на страницах журнала «Искусство трудящимся». Она содержала весьма лестные отзывы об игре юной Веры Дуловой. «Сольное исполнительство на арфе в настоящее время возможно только при условии исключительной виртуозности исполнителя и при условии использования для него в той или иной мере фортепианной литературы. В концерте Дуловой мы видели и то, и другое — и изумительную технику, и приспособление фортепианных вещей для арфы для пополнения ее скудного (в смысле интереса и современности) репертуара. Технические и музыкальные данные молодой артистки — огромные. Ей, несомненно, принадлежит блестящая будущность»<sup>317</sup>. Во многом эти слова оказались пророческими.

Подобный исключительно позитивный тон рецензий и высокая оценка музыкальных критиков с годами приобретали константные позиции на страницах прессы. Об игре Дуловой всегда отзывались только хорошо. Она не подвергалась разгромным критическим нападкам и даже малейшим нареканиям. В контексте принятой стилистики тех лет и практики написания рецензий такой факт несколько выбивался. Риторика советских авторов практически повсеместно сводилась к принципу «кнута и пряника», если это конкретно не касалось заказных статей, нацеленных в конечном счете на уничтожение избранных персон. Буквально под копирку концертные рецензии совмещали в себе зачастую полярные, но обязательные позиции — не только восторженную похвалу, но и неизменные порицания. Существовавшее клише применялось почти ко многим, но не в случае с Верой Георгиевной.

«Светлая лирика и вдохновение, которыми проникнута ее игра, прекрасно гармонируют с особенностями звучания ее инструмента. <...> Здоровая простота и четкость ее игры сочетаются с громадным техническим совершенством»<sup>318</sup>. «<...> в лице [Дуловой] мы имеем первоклассную

<sup>317</sup> Иванов Ив. По концертам // Искусство трудящимся. 1926. № 17–18. С. 10.

<sup>318</sup> Эрдели К. Концерт Веры Дуловой // Вечерняя Москва. 1938. 9 апреля.



исполнительницу, музыканта большого мастерства и высокой культуры»<sup>319</sup>. «Среди советских арфистов Вера Георгиевна Дулова по праву занимает ведущее место, как виртуоз-исполнитель»<sup>320</sup>. «Исполнительское искусство артистки очень велико и многообразно. Отличительной чертой ее исполнения являются глубокая искренность и простота, увлекательная задушевность и вдохновение, тонкий вкус и верное чувство стиля»<sup>321</sup>. Подобные формулировки из отзывов 1930-х — 1950-х гг. распространялись и на более позднее время, дополняясь со временем словами «широко известная арфистка». Незначительной критике могли подвергаться лишь композиторы, чью музыку исполняла Дулова, или их сочинения.

Один из таких случаев возник в связи с уже упоминавшимся Концертом для арфы с оркестром А. Мосолова. При своеобразной оценке музыки автора об игре арфистки говорилось: «В. Дулова, исполнившая концерт Мосолова, великолепно справилась со своей задачей, еще раз подтверждая свои качества превосходного виртуоза и тонкого, вдумчивого музыканта»<sup>322</sup>. Аналогичная ситуация возникла и в связи с Сонатиной для арфы соло молодого композитора Андрея Волконского (1933–2008), премьера которой состоялась в исполнении Дуловой 8 апреля 1956 г. в Малом зале консерватории. Один из критиков, освещая концерт, писал: «Менее удовлетворила слушателей Сонатина А. Волконского, представляющая стилизацию старинной музыки. Вторая часть (Сарабанда) почти цитатно повторяет известные классические произведения. Лишь третья часть, Пастораль, своей свежестью примиряет с пьесой в целом»<sup>323</sup>. Нечто похожее появлялось и в отношении зарубежных композиторов. Рецензией в нашей стране премьерного исполнения (1965) Трио для флейты, арфы и виолончели Ж.–М. Дамаза (1928–2013) послужило следующее: «<...> трио лишено

<sup>319</sup> *Зак И.* Концерт Веры Дуловой (Дом Красной армии) // Волжская коммуна. 1936. 10 января.

<sup>320</sup> *Надеждина Н.* Концерт Веры Дуловой // Батумский рабочий. 1955. 20 ноября.

<sup>321</sup> *Василенко С.* Концерт Веры Дуловой (Малый зал Московской консерватории, 12 декабря 1949 г.) // Советская музыка. 1950. № 1. С. 87.

<sup>322</sup> *Полевой Ф.* Три концерта // Советское искусство. 1939. 13 декабря. С. 3.

<sup>323</sup> *Владимиров Л.* Концерт Веры Дуловой. Из концертных залов // Советская музыка. 1956. № 6. С. 127–128.

стилистического единства. Черты традиционной музыки уживаются здесь с модернистскими влияниями. Даже прекрасно сыгранные произведения эти вызывают чувство недоумения»<sup>324</sup>.

Оценки безукоризненного исполнительского уровня Веры Георгиевны и полное отсутствие критики в ее адрес, существовавшие на страницах советской прессы, легко объяснимы. На протяжении почти всего XX столетия она оставалась фактически единственной концертирующей арфисткой в Советском Союзе, выступавшей с сольными программами на столь серьезных сценах как Большой и Малый залы Московской консерватории, Бетховенский зал Большого театра, Большой и Малый залы Ленинградской филармонии, залы ЦДРИ и другие. Огромную роль сыграло и дарование Дуловой. В результате на концертной эстраде ей практически не было равных.

В указанные десятилетия советские критики фактически не имели возможности сравнить игру Веры Георгиевны с кем-то еще. Зарубежные арфисты приезжали крайне редко, да и то в основном по приглашению самой же Дуловой, а выступавшая с середины пятидесятых Ольга Эрдели уже обладала своим положением, исполняла свой репертуар, не пересекаясь с Верой Георгиевной. Высокой оценки игра Дуловой была удостоена и за рубежом. Пьер Жамэ (1893–1991) выдающийся арфист, признанный лидер французской арфовой школы XX века, президент Международного общества арфистов утверждал: «Мне никогда не приходилось слышать подобной игры. В. Дулова достигла не только вершин технического совершенства, но и величайшего артистического мастерства. Она по праву считается первой арфисткой мира»<sup>325</sup>.

Кроме концертных рецензий Вере Георгиевне посвящено и несколько биографических очерков. Во многом они однотипны по содержанию и не отличаются оригинальностью. Одни и те же сведения о жизни арфистки

<sup>324</sup> Поляновский Г. Вечер оригинальных пьес для арф // Музыкальная жизнь. 1965. № 7, апрель. С. 7.

<sup>325</sup> Алесин Э. Королева арфисток // Московский комсомолец. 1977. 24 июля. № 172. С. 4.

кочевали из публикации в публикацию. Освещались годы ее стажировки в Берлине, поездка на Северный полюс, работа в театре и консерватории, то есть хорошо известные и лежащие на поверхности факты, менялся лишь объем публикуемого материала<sup>326</sup>.

Авторами публикаций об арфистке становились музыкальные критики, коллеги по консерватории или Большому театру, позднее даже ее ученики. Авторами нескольких работ стали музыковеды Ольга Амусьева, Николай Капустин, Георгий Поляновский. О Дуловой писали композиторы, с ней сотрудничавшие — Александр Балтин и Сергей Василенко; трубач Тимофей Докшицер. Творчеству Веры Георгиевны посвящены несколько публикаций ее коллег-арфистов — Наталья Сибор, Ольга Эрдели, Виктория Полтарева. А в конце тридцатых две рецензии на концерты Дуловой написала ее первый педагог Ксения Эрдели. Примерно с семидесятых в прессе начинают появляться работы учеников арфистки о ней: Наталья Авалиани, Ольга Ортенберг, Ирина Советова, Наталия Шамеева.

Ниже в таблице выделим лишь ведущие московские газеты и журналы за период с 1938 по 1995 годы, а также число публикуемого в них материала:

---

<sup>326</sup> Своеобразное исключение из однообразных кочующих биографических сведений образует небольшая статья в газете «Неделя» за сентябрь 1983 г. В ней изложена история необычной встречи советского солдата Георгия Гожиенко с Максом Заалем весной 1945 г. в Берлине. Г. Гожиенко во время нахождения советских войск в немецкой столице вместе с группой других солдат разместился в брошенной квартире арфиста. По окончании боевых действий Зааль вернулся в город и обнаружил в своем доме красноармейцев. Однажды он рассказал им о том, что в 1920-х годах у него обучалась русская арфистка. Тогда же Г. Гожиенко решил отправить Дуловой письмо — обычный солдатский треугольник, но без точного адреса письмо не дошло. Спустя годы, обнаружив на прилавке книжного магазина в своем городе книгу В. Дуловой «Искусство игры на арфе», он попытался связаться с ней повторно и изложить подробности встречи с Максом Заалем. На сей раз письмо было получено адресатом.

<b>Название</b>	<b>Количество</b>
«Вечерняя Москва»	13
«Советская культура»	11
«Советская музыка»	9
«Советский артист»	9
«Правда»	8
«Музыкальная жизнь»	5
«Московская правда»	4
«Советский музыкант»	4
«Труд»	3
«Советское искусство»	2
«Коммунист»	2
«Культура и жизнь»	1
«Огонек»	1
«Советская женщина»	1

Среди этих названий фигурируют как специализированные в области культуры и искусства, так и популярные газеты или журналы. Об арфистке писали даже в газете «Правда» — главном печатном органе коммунистической партии. Кроме того, не отставали и региональные издания. Дуловой были посвящены материалы не только в московской прессе, но и в таких газетах, как «Вечерний Ленинград», «Горьковский рабочий», «Вечерний Тбилиси», «Заря Востока» (Тбилиси), «Молодой коммунар» (Тула), «Волжская коммуна» (Самара), «Кировская правда» и издания других городов, где проходили концерты арфистки.

Широкий диапазон печатных изданий охватывает и различные направления советской периодики. Повсеместное обращение к личности и творчеству Веры Георгиевны со стороны прессы свидетельствует об особом положении арфистки в советском обществе. Писать о ней разрешалось всегда

и в любом количестве — имя ее никогда не попадало под запреты, в отличие от ограничений и искусственных умалчиваний, которые возникали в связи с другими персонами. Совершенно очевидно, что на протяжении всего творческого пути Дуловой — исполнителя, педагога, музыкального деятеля — ее общественная позиция оставалась неизменной, именно таким же неизменным было и отношение к ней со стороны партийно-государственных органов, что и позволяло авторам безбоязненно размещать публикации о ней или печатать ее собственные материалы.

### 4.3. Новые музыкально-общественные организации

На страницах своей книги в обзоре пути советской арфовой школы Вера Георгиевна подчеркивает важность консолидации отечественных арфистов: «При том бурном развитии арфовой школы, которое наблюдается в нашей стране, и существующей территориальной, а иногда и принципиальной разобщенности арфистов, давно назревала необходимость в создании некоего центра, где в творческом содружестве сливались бы усилия деятелей советского арфового искусства. В 1964 году при Центральном Доме работников искусств (ЦДРИ) СССР было организовано Творческое объединение арфистов»<sup>327</sup>. Таким образом арфистка сообщила о созданной ею специальной творческой организации.

Всесоюзное объединение<sup>328</sup> стало значимым явлением в жизни профессионального сообщества и кардинально повлияло на последующее развитие отечественной арфовой культуры. В рамках деятельности объединения Дуловой удалось воплотить многие жизненно важные идеи главным образом в области методики, педагогики, исполнительства и просветительства. Не менее важным было осуществление унификации национальной методики обучения игре на арфе. Подобно тем строгим

<sup>327</sup> Дулова В. Цит. изд. С. 114–115.

<sup>328</sup> Очень часто сама В. Дулова и другие музыканты называли в обиходе Творческое объединение «арфовым обществом» или «обществом арфистов».

принципам, которых, будучи профессором консерватории, Вера Георгиевна придерживалась в своем классе, неуклонно оттачивая манеру игры студентов в аспекте сложившейся в МГК методической системы. Одновременно арфистка постоянно стремилась обеспечить цельность арфовой педагогики уже в масштабе страны. Сегодня, спустя время, можно с уверенностью констатировать, что такой эксперимент Дуловой оказался успешным, своевременным и дальновидным, имея ввиду широту Советского Союза и уникальным. Весьма в немногих странах мира существует подобное единообразие исполнительской практики.

Объединение просуществовало около тридцати лет (1964–1991) и как музыкально-общественная организация имела четкую иерархическую структуру:

<b><i>Председатель</i></b>	В. Г. Дулова (1964–1991)
<b><i>Секретари</i></b>	В. Н. Савина (1964–1970), М. М. Агазарян (1970–1991)
<b><i>Правление</i></b>	(в разные годы): А. Г. Абдуллаева, М. П. Мchedлов, В. П. Полтарева, М. А. Рубин, К. К. Сараджева, Н. Б. Сибор, Е. А. Синицына, Л. К. Хетагурова, Т. Р. Чермак, К. А. Эрдели, О. Г. Эрдели
<b><i>Члены объединения</i></b> <sup>329</sup>	

Объединение не являлось организацией, собираемой по специальному поводу. Работа проходила постоянно в границах учебного года (концертного сезона). Членами правления основательно разрабатывались и продумывались все проводимые мероприятия, после чего составлялся и утверждался годовой план. По итогам работы следовал годовой отчет.

<sup>329</sup> По некоторым данным членами объединения могли быть только профессиональные музыканты, что подчеркивало уровень и статус организации, а также направленность ее деятельности.

Разносторонняя деятельность объединения заключалась в реализации сразу нескольких творческих направлений. Выделим основные:

- концерты членов объединения;
- концерты классов педагогов-членов объединения;
- открытые уроки педагогов-участников объединения;
- проведение смотров учащихся ДМШ и детских зональных конкурсов;
- оказание консультативной помощи педагогам начального и среднего образовательного звена;
- обсуждение методических работ;
- творческие встречи с отечественными или зарубежными арфистами;
- открытое прослушивание новых сочинений для арфы с обязательным обсуждением;

Во многом подобный всеобъемлющий формат оказался неожиданным для арфового сообщества, поскольку ничего подобного в предшествующие годы не существовало. Начиная с момента создания объединения арфисты Советского Союза впервые обрели регулярные профессиональные контакты и тесное взаимодействие. Дулова стремилась привлечь все города и регионы, где проводилось обучение на арфе и наладить с ними постоянный контакт<sup>330</sup>. Отчасти этому способствовали личные связи арфистки, постоянные гастрольные поездки, а, кроме того, во многих местах уже работали ее ученики. «<...> в процессе встреч Объединения вырабатывались общие принципы арфового исполнительства, метод В. Г. Дуловой получил общественное признание. Члены Творческого объединения из городов всей

---

<sup>330</sup> Даже правление объединения включало не только московских арфистов. В него входили: Елена Сеницына (1906–1993) из Ленинграда; Виктория Полтарева (1919–1991) из Львова; Аида Абдуллаева (1922–2009) из Баку; Людмила Хетагурова из Вильнюса.

необъятной страны могли тянуться к высшей планке, которую задавала Дуловская школа»<sup>331</sup>.

По-настоящему новаторской и прогрессивной выглядела идея организации смотров учащихся детских музыкальных школ Москвы и других городов. Впервые юные арфисты получили возможность систематически выступать на концертных площадках столицы (ЦДРИ, ГМПИ имени Гнесиных, МГК имени П. И. Чайковского), слышать игру своих сверстников, студентов ВУЗов или концертирующих арфистов. Наряду с этим осуществлялась большая методическая поддержка и консультирование педагогов-арфистов во время открытых уроков, мастер-классов, обсуждения методических разработок и т. д., да и сами педагоги периодически готовили доклады или сообщения на различные темы. Такая модель сотрудничества арфистов охватывала все уровни образования и степени профессиональной подготовки. К тому же ее географические границы были безмерными. Именно эта модель, выработанная в рамках деятельности объединения, оказалась прочным фундаментом в развитии и становлении единства учебно-исполнительской практики и методико-педагогической базы с ее ориентацией на метод Поссе-Слепушкина. Благодаря постоянному взаимодействию и контактам с педагогами Дулова, как умелый архитектор, сформировала сложную конструкцию национальной системы обучения игре на арфе.

Не менее значительной явилась и просветительская направленность объединения. Абсолютным новшеством стало коллективное публичное прослушивание новых сочинений для арфы, благодаря чему многие музыканты знакомились с современным арфовым репертуаром. Музыка могла исполняться в живую или же осуществлялась трансляция записи. Нередко Вера Георгиевна играла сама или приносила пластинки, привезенные ею из-за рубежа. В одном из отчетов Объединения говорится:

---

<sup>331</sup> *Рябчиненко Н.* Русское арфовое общество — прошлое, настоящее и будущее // Музыкальный журнал. — 2017. — Декабрь. — С. 24–27.



«<...> состоялось прослушивание концерта для арфы Мосолова (в исполнении студентов класса В. Г. Дуловой — Е. Ильинской и Г. Миловановой) и лирического концертино Киркора (в исполнении студентки О. Урмановой класса К. К. Сараджевой — муз. пед. Института Гнесиных) <...> В конце этого заседания была прослушана запись концерта Маайяни для арфы с оркестром, в исполнении лауреата международного конкурса в Тель-Авиве Н. Х. Стребковой с оркестром израильского радио»<sup>332</sup>.

Регулярно проводились творческие встречи с советскими и зарубежными арфистами. Так в отчете за 1966–1967 гг. читаем: «В мае 1967 года состоялась интересная встреча советских арфистов с арфистками гастролировавшего в СССР итальянского оркестра музыкальной академии Санта Чечилия»<sup>333</sup>. А в следующем году сообщается уже о нескольких подобных мероприятиях:

1. «Встреча с арфистом Японии Иозефом Мольнаром, который, проезжая через Москву, любезно согласился дать концерт для нашего общества и в честь которого был устроен прием.

2. Встреча с арфистами Польской оперы.

3. Встреча с арфисткой Бельгии Сусанной Мильдоньян, которая гастролировала в Армении и, проезжая через Москву, любезно согласилась дать концерт для членов нашего общества. В ее честь также был устроен прием»<sup>334</sup>.

В постоянной взаимосвязи объединение находилось и с отечественными арфистами. Систематически в Москве принимали музыкантов из союзных республик, которые старались как можно ярче представить свой регион. В одном из отчетов говорится: «<...> встреча с арфисткой Петрозаводска Заслуженной артисткой Карело-Финской АССР А. Тугай, приехавшей с творческим отчетом на общество с новыми

<sup>332</sup> РГАЛИ. Ф. 2932. Оп. 4. Ед. хр. 222. Л. 1.

<sup>333</sup> Там же. Л. 2.

<sup>334</sup> Там же.

произведениями Карело-Финских композиторов. А. Тугай ведет большую работу с композиторами»<sup>335</sup>.

Архивный материал дал документальные подтверждения масштабу просветительской работы, имеющей даже пропагандистскую составляющую. Совершенно очевидно, что организатор объединения осознавала, насколько важны в профессиональной среде взаимодействия между коллегами, обмен опытом, знакомство с новым репертуаром, подготовка учеников в классе. На основе проводимой работы и молодое поколение арфистов хорошо знало имена старших представителей, за счет чего выстраивалась общая история арфовой культуры страны.

С самых первых лет существования арфовое объединение громко заявило о себе как прогрессивная музыкально-общественная организация, высокую результативность и значение которой трудно переоценить. Для советских арфистов второй половины XX века открылись реальные разнонаправленные перспективы в сфере профессиональной деятельности: методического, исполнительского и просветительского характера. Совокупное изучение архивных материалов показало, что деятельность объединения сформировала многоаспектную и универсальную структуру российского арфового искусства, базисные принципы которой сохраняются вот уже более полувека. Безусловно, общественные и политические изменения, произошедшие за последние тридцать лет, внесли определенные коррективы. В частности, отпала необходимость в некоторых устаревших позициях (отчеты о поездках или публичные прослушивания записей). Жить интенсивно продолжает главное — единство и преемственность учебно-исполнительских принципов на основе метода Поссе-Слепушкина. И в этом — важный итог методической и педагогической работы Веры Георгиевны Дуловой.

В 1991 г. Всесоюзное объединение арфистов при ЦДРИ перестало существовать, но со временем были учреждены новые организации. В 1993 г.

---

<sup>335</sup> Там же.

на базе ЦДРИ возникла Российская ассоциация педагогов арфистов (РАПА), утвержденная и по сей день возглавляемая Мильдой Агазарян. Уже после кончины Дуловой в 2004 г. образовано Русское арфовое общество (РАО), объявившее себя правопреемником объединения. Председателем общества является композитор Валерий Кикта.

Объединение арфистов оказалось не единственной формой общественной и музыкально-просветительской деятельности Веры Георгиевны. На протяжении многих лет ее заветной мечтой была идея о проведении международного арфового конкурса в Москве. Десятилетиями Дулова вынашивала этот замысел, осуществить который ей удалось лишь за три года до своей кончины. Первый Московский Международный конкурс арфистов, проходивший с 18 по 25 ноября 1997 года в консерватории, оказался завершающей точкой музыкально-общественной деятельности Веры Георгиевны.

В окружении Дуловой, в том числе среди студентов, многие знали о такой идее арфистки, но организовать международный конкурс могли не все. И здесь позитивную роль сыграло везение времени — примерно в середине девяностых в Московской консерватории появилась учебная дисциплина «Музыкальный менеджмент», автором и разработчиком которой является О. А. Левко музыковед, доцент консерватории. Оксану Левко, готовую взяться за организацию конкурса, В. Дуловой представил один из студентов-арфистов Г. Доброгорский. С этого момента начались детальные обсуждения и подготовка к проведению столь значимого мероприятия.

Учредителями конкурса выступили три организации:

- Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского;
- Международный Союз Музыкальных Деятелей (при личном участии президента И. К. Архиповой);
- Государственная Концертная Компания «Содружество».

Состав жюри полностью сформировала В. Г. Дулова. Он насчитывал девять человек. Россию представляли: сама арфистка в качестве председателя конкурса, композитор Валерий Кикта, арфисты Наталия Шамеева и Ольга Эрдели. В зарубежную половину жюри вошли только арфисты: Сьюзан Макдональд<sup>336</sup> (США), Шанталь Матьё (Швейцария), Катрин Мишель (Франция), Жозеф Мольнар (Австрия–Япония), Давид Уоткинс (Великобритания).

В конкурсе было представлено две номинации «Соло» и «Дуэт арф»: для первой утверждено три тура, для второй два. Прослушивания первых двух туров проходили в Малом и Рахманиновском залах консерватории, финал в Большом. В сольной номинации приняли участие тринадцать арфистов из России, Аргентины, Литвы, Франции, Южной Кореи и Японии. В ансамблевой номинации девять дуэтов из России, Беларуси, Бельгии, Франции и Швейцарии. Абсолютными лидерами конкурса с самого начала стали студенты Веры Георгиевны, прошедшие в финал в полном составе. По итогам решения жюри все три премии в сольной номинации были отданы студентам Московской консерватории:

- I — Анна Верхоланцева (класс В. Дуловой);
- II — Ника Рябчиненко (класс В. Дуловой);
- III — Анна Пономаренко (класс О. Эрдели).

Победительница конкурса была удостоена главного приза — новой концертной арфы американской фирмы *Lyon and Healy*<sup>337</sup>. Торжественное вручение столь дорогого подарка по замыслу главы фирмы Виктора Сальви (1920–2015) проходило в Российском посольстве в Лондоне. Тогда же А. Верхоланцева получила возможность выступить с сольной программой в знаменитом концертном зале британской столицы *Wigmore hall*. Кроме того,

<sup>336</sup> В самый последний момент не смогла приехать по причине паспортно-визовых сложностей.

<sup>337</sup> Остальные две премии были денежными: вторая — пять тысяч долларов, третья — три тысячи долларов. Спонсорами стали: Мэрия Москвы для второй и ГКК «Содружество» для третьей. Компания «Сибнефть» выступила главным спонсором конкурса.

благодаря конкурсу установились дружеские и профессиональные контакты многих музыкантов<sup>338</sup>.

Первый Московский арфовый конкурс оказался очень серьезным и резонансным событием, живые воспоминания о котором до сих пор присутствуют среди многих участников и организаторов. Это состязание — результат большой работы целого коллектива, особенно с учетом отсутствия в то время должного опыта в проведении подобных мероприятий. Для самой же Веры Георгиевны конкурс был особенным, так как стал полностью ее детищем. Она разрабатывала конкурсные программы, лично определяла и отбирала членов жюри, готовила конкурсантов из числа своих студентов, к тому же все проходило в родных для нее стенах — Московской консерватории. Впервые почти за сорок лет Дулова выступала в качестве хозяйки мероприятия международного уровня, и теперь могла сама рассылать приглашения. Напомним, на протяжении довольно долгого периода арфистка множество раз присутствовала на различных конкурсах и фестивалях во многих случаях в качестве вице-президента или почетного гостя. Столь ярким и значимым событием завершалась творческая деятельность Веры Георгиевны. Ее многолетняя мечта оказалась реализованной. В последующие отведенные ей судьбой два с небольшим года жизни она уже никуда не выезжала, занятия со студентами проводила дома, появляясь все реже в консерватории. Арфистка ушла из жизни 5 января 2000 г. Захоронена в одной могиле со своим супругом Александром Батуриным на Кунцевском кладбище города Москвы<sup>339</sup>.

---

<sup>338</sup> Тогда же состоялось знакомство Виктора Сальви и Валерия Кикты. Американский арфовый мастер, испытав впечатление от музыки русского композитора, обратился к нему со специальным заказом на создание трех камерных ансамблей с участием арфы. Результатом этого заказа стала трилогия арфовых сонат: Соната для скрипки и арфы (1998), Соната для виолончели и арфы (2001), Соната для альты и арфы (2002). Издательство Lyon and Nealy

<sup>339</sup> Начиная с двадцатой годовщины со дня кончины В. Дуловой (2020), Московская консерватория проводит дни памяти каждый год 30 сентября. В этот день осуществляется централизованное посещение могилы Дуловой и Батурина с возложением цветов, а затем памятная встреча в Конференц-зале. Этот дата выбрана не случайно. 30 сентября — день именин арфистки (Вера, Надежда, Любовь), широко праздновалось ею при жизни. Вера Георгиевна почти никогда не отмечала день рождения, но именины были настоящим праздником не только для нее, но и для всего окружения. Однако в память об арфистке, начиная с 2019 года, ежегодно в день ее рождения (27 января) проводятся концерты в Малом или Рахманиновском зале консерватории, где всегда исполняются произведения из ее репертуара.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Гроссмейстер арфы», «Первая арфистка мира», «Королева арфы» — эти и другие похожие определения нередко можно встретить в зарубежной прессе. Такими характеристиками музыкальные критики давали оценку концертным выступлениям Веры Георгиевны. Всегда высокие, но менее пафосные формулировки сопровождали публикации, посвященные творчеству Дуловой и на страницах строго цензурированных советских изданий. Уже юности ее превосходная игра казалась чем-то необъяснимым и уникальным. С годами высшая степень превосходства и универсальности проецировались и на всю многогранную поистине подвижническую деятельность арфистки.

Исполнительство В. Дуловой оказалось одним из самых важных и ключевых явлений как в ее творческой судьбе, так и в мировом арфовом искусстве. На протяжении более семидесяти лет она постоянно выступала на сцене и неустанно осваивала новые концертные программы. Ее искусство не знало увядания, а уровень игры был абсолютно несравнимым, сочетающим феноменальную технику с небывалой выразительностью. Благодаря совершенному владению игрой на инструменте, Дуловой удалось раскрыть и доказать неиссякаемые возможности арфы и фактически создать новый исполнительский стиль, не существующий прежде ни в одной из национальных школ Европы. Этот стиль представляет целый комплекс новаторских принципов, в который входят:

- особый способ звукоизвлечения (метод Поссе-Слепушкина),
- подход к построению концертных программ, основанный на максимально широком временном охвате арфового репертуара;
- характерная работа с нотным текстом (отказ от распространенных ранее облегчений),
- точность и чистота техники,
- ровность движения пальцев.

Отдельное внимание уделялось поведению арфиста на сцене.

В качестве одного из самых исторически важных критериев исполнительского стиля Дуловой можно определить как пение на арфе и возникновение феномена русского арфового *bel canto*. Безграничные возможности арфистки позволили ей достичь практически невыполнимого — исполнения легато на арфе. Она довела до совершенства весь арсенал существующих приемов игры на инструменте, включая новые расширенные исполнительские техники и принципы звукоизвлечения.

Репертуар Веры Георгиевны состоял более чем из трехсот сольных, сольных с оркестром и камерно-ансамблевых сочинений различных эпох, стилей и направлений. Арфистка исполняла практически все, что было создано профессиональными композиторами для инструмента. Как явление совокупное собственный репертуар Дуловой реально озвучил мировой фонд арфового наследия. Уже с первых лет артистического пути она, будучи вдумчивым, мыслящим и ищущим исполнителем, планомерно претворяет в жизнь индивидуальные принципы построения концертных программ, что заметно выделяет ее на фоне других отечественных и зарубежных арфистов столетия.

В первой четверти XX века в условиях сложившейся ограниченности музыки для арфы Дулова целенаправленно начинает реализовывать свою принципиальную политику в вопросах численного увеличения и жанрового обогащения репертуара. Со временем эволюционируя, этот вид деятельности арфистки постоянно прогрессировал, что позволило Дуловой расширить арфовый репертуар, приблизив его масштаб к репертуару других классических инструментов. В данном исследовании эта мысль последовательно доказывается с обозначением главных путей формирования. Основой здесь послужили:

- обращение к старинной музыке;
- реставрация и восстановление забытых образцов арфового творчества;

- осуществление авторских транскрипций;
- взаимодействие с композиторами в создании новых сочинений для арфы.

При комплексном изучении арфового репертуара становится ясно, что сама его модель во многом оказалась новаторской и прогрессивной для арфового профессионального сообщества. Почти никто из арфистов прежде не обращался к изучению образцов старинной музыки, как и никто из них не стремился освоить аутентичные инструменты. История показала, что мало кто из исполнителей на арфе интересовался музыкальными памятниками прошлого. Безусловно, имели место отдельные случаи возрождения к жизни старинных сочинений. Однако отчетливые и перспективные формы сама тенденция обрела в деятельности Дуловой. Кроме того, ранее не имело место столь плодотворное взаимодействие арфистов с композиторами-современниками, не велись с ними регулярные творческие контакты. В значительной степени благодаря Вере Георгиевне разные авторы создавали новые сочинения для арфы, расширяя жанровую и стилистическую панораму арфового репертуара.

К идее осуществления арфовых транскрипций исполнители на арфе обращаются на протяжении нескольких столетий. Однако далеко не все созданное ими обладает нужным мастерством и художественным вкусом. Транскрипции Дуловой уже более пятидесяти лет прочно входят в концертный репертуар арфистов не только в России, но и во всем мире, а также регулярно включаются в программы всероссийских и международных арфовых конкурсов. Вместе с тем в наследии Веры Георгиевны не представлены собственные сочинения для арфы, столь часто встречавшиеся прежде в практике исполнителей-арфистов. По данному вопросу музыкант открыто не высказывала свою позицию. Можно лишь предположить, что она отдавала предпочтение композиторским текстам. Взаимодействие Дуловой с авторами не ограничивалось кругом признанных и популярных композиторов. Будучи известным и титулованным исполнителем, Вера



Георгиевна часто стремилась к контактам с талантливыми представителями молодого поколения. Именно благодаря ей интерес к творчеству для арфы обнаружили Александр Балтин, Андрей Волконский, Валерий Кикта.

Колоссальными результатами увенчалась педагогическая и методическая деятельность Веры Георгиевны, имеющая огромный исторический резонанс. Принципы преподавания Дуловой во многом опережали свое время — арфистка внесла огромный вклад в совершенствование как технической, так и художественной стороны исполнения, направленных на раскрытие глубинных поэтических миров.

Прежде отечественные арфисты не достигали столь высокого исполнительского уровня, каким располагала Вера Георгиевна. Одной из причин здесь было то, что в Московской консерватории арфистка неуклонно придерживалась основополагающих свойств исполнительского метода Поссе-Слепушкина. Не отклонялась от него ни на шаг. Она привнесла много ценного в его дальнейшее развитие в XX веке. Новаторские черты были заложены в ее работе со студентами, поступавшими на первый курс. Позже профессор особо следила за постановкой рук, корректируя игровой аппарат обучающейся молодежи путем выполнения технически сложных, но всегда высоко результативных упражнений.

Последовательный анализ педагогической работы арфистки позволяет заключить, что в своем классе она нетерпимо относилась к иным разновидностям постановки рук и вытекающим из этого последствиям, стремясь к единству учебно-исполнительского комплекса. Такая строгость и требовательность в учебно-методической сфере не мешали Дуловой воспитывать в каждом из учеников исполнителя с индивидуальным лицом. В этом вопросе Вера Георгиевна давала полную свободу студентам, что во многом и сформировало уникальный облик педагогической школы Дуловой.

Доказательством сказанного стал тот очевидный факт, что воспитанники Дуловой уверенно занимали лидирующие позиции на международной арене при участии в музыкальных состязаниях. Практически

на каждом арфовом конкурсе в тройку лидеров входили представители Советского Союза: Израиль (1965), США (1969), Франция (1972, 1977), Швейцария (1974), Великобритания (1980), Италия (1981) и другие. Международному престижу способствовало участие самой Веры Георгиевны и ее учеников на ежегодных фестивалях «Неделя арфы» (Нидерланды) и «Летний фестиваль в Гаржилесе» (Франция). Именно на таких встречах и собраниях Дулова знакомилась с достижениями арфового искусства других стран. Сравнивая их с собственными результатами, она убеждалась в прогрессивности своей школы и несомненном реальном преимуществе метода Поссе-Слепушкина. Последнее подтверждают высказывания зарубежных коллег и оценки прессы. Об этой своей убежденности Вера Георгиевна писала и на страницах книги «Искусство игры на арфе».

На основе изучения публицистических материалов и анализа музыкально-общественной деятельности арфистки доказывается, что ее личная позиция в области арфовой педагогики и однозначное видение избранного передового исполнительского метода позволили реализовать уникальный в истории и небывалый прежде эксперимент. В рамках учебно-методической деятельности Творческого объединения арфистов при ЦДРИ, охватывающей практически все профессиональное сообщество Советского Союза, Дулова смогла воплотить свой самый глобальный замысел. Она добилась методического единства арфовой педагогики и унификации арфовой исполнительской практики в масштабах огромной страны за счет реализации разносторонних форм работы объединения (открытые уроки, мастер-классы, консультирование педагогов и проч.). В стабилизации единства и унификации принимали участие все последователи школы Московской консерватории, в первую очередь ученики Дуловой, в разное время преподававшие или работающие сегодня в различных учебных заведениях страны<sup>340</sup>.

---

<sup>340</sup> Москва: Мильда Агазарян, Елена Ильинская, Алла Королева, Анна Левина, Маргарита Масленникова, Эмилия Москвитина, Михаил Мчедлов, Ирина Пашинская, Марк Рубин, Светлана Парамонова, Тамара Чермак, Наталия Шамеева, Татьяна Эрдели-Щепалина; Ленинград: Татьяна Тауэр; Киев:

Достижениям творческой деятельности Веры Георгиевны во многом способствовали присущие ей личностные качества: широкий кругозор, творческое мышление, энциклопедические и практические познания в области истории арфового искусства. Ее большая человеческая смелость явилась синтезом воспитания как члена династии Дуловых и образования, полученного в Москве и Берлине. В условиях общественно-политического строя Советского Союза такой комплекс личных качеств определил свойственное только великим артистам служение высоким идеалам и следование исключительно художественным целям. Сказанное сформировало индивидуальные воззрения арфистки на развитие арфового искусства, арфовую педагогику, концертно-исполнительские традиции и многое другое. Все направления ее творчества не только обладали признаками новаторства, но и активно воздействовали друг с другом. В итоге многое сделанное Дуловой для отечественной культуры в значительной мере опережало свое время.

Уже к началу 1960-х гг. формируется широчайший спектр творческих устремлений и интересов арфистки. Основой такого охвата послужил небывалый масштаб деятельности Дуловой, сочетающий: все виды исполнительства (сольное, ансамблевое, оркестровое), педагогическую, музыкально-просветительскую и музыкально-общественную работу. Именно гармония сфер деятельности породила интересы к научно-исследовательской практике, занятиям литературной работой и публицистикой. Абсолютно новаторским явлением стало установление больших международных профессиональных контактов. Такое единство творческих устремлений крупного художественного деятеля оказалось принципиально новой формацией в сфере арфового сообщества как в профессиональных музыкальных кругах нашей страны, так и за рубежом. Подвижнический

многолетний труд музыканта породил уникальный исторический феномен Веры Георгиевны Дуловой.

Достижения арфистки обладают огромным историческим резонансом. В наши дни большинство из наследников традиций В. Дуловой стали последователями великого музыканта<sup>341</sup>. Различные виды творчества Веры Георгиевны во многом предопределили пути проведения настоящего исследования. Направление поиска и изучения архивных материалов, концертных программ и программ, афиш, периодики и другого было продиктовано огромной цельностью многогранного наследия Дуловой, которое привело к попытке целостного научного анализа творческой жизни прославленной арфистки.

Актуальность данного исследования подчеркивается предстоящей значимой датой в истории арфового класса Московской консерватории — 150 лет со дня основания (2024). В истории своей *Alma mater*, равно как и в истории мирового арфового искусства, Вера Георгиевна Дулова оказалась одной из ключевых фигур. Изучение ее личности, творчества, эстетических воззрений расширит представления об отечественной музыкальной культуре XX века.

---

<sup>341</sup> Помимо того, что почти все отечественные арфисты сочетают работу в оркестре с педагогикой, некоторые из них проводят активную музыкально-общественную работу. Например, профессор РАМ имени Гнесиных Мильда Агазарян — организатор нескольких регулярно проходящих арфовых фестивалей на базе ЦДРИ и Гнесинской школы-десятилетки. Кроме того, на протяжении нескольких лет она является представителем от России на Международном арфовом конгрессе и входит в международную организацию «*Harp masters*». Другой профессор-арфист академии Гнесиных Наталия Шамеева дважды в год проводит фестиваль «Арфовое искусство России». Доцент Московской консерватории и солистка Российского национального оркестра п/у М. Плетнева Светлана Парамонова является организатором Арфового фестиваля имени М. П. Мчедлова, организованного в музыкальном училище при консерватории. Солистка Большого театра Ника Рябчиненко стала автором идеи и организатором «Музыкального салона имени В. Дуловой». В Санкт-Петербурге солистка оркестра Мариинского театра Софья Кипрская ежегодно проводит большой фестиваль «Северная лира».

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ****Печатные источники**

1. А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания / Сост. Н. К. Мешко. — М.: Сов. Композитор, 1986. — 208 с.
2. *Авалиани Н.* Неувядающий талант // Советская культура. — 1973. — № 36. — С. 8.
3. *Алгаер К.* Культурная жизнь «Русского Берлина» в 20-е годы // Межкультурная коммуникация. Изучение знаковой лингвистической и нелингвистической коммуникации: Сб. ст. молодых исследователей / под ред. В. П. Синячкина. — М.: РУДН, 2017. — С. 40–48.
4. *Алесин Э.* Королева арфистов // Московский комсомолец. — 1977. — № 172. — С. 4.
5. *Амусьева О.* Концерт Веры Дуловой // Советская музыка. — 1954. — № 5. — С. 114.
6. *Амусьева О.* Первая арфа // Культура и жизнь. — 1967. — № 2. — С. 42–43.
7. *Амусьева О., Москвитина Э.* Вера Дулова и арфовое искусство XX века / под ред. Г. Рымко. — М.: Архитектура-С, 2017. — 188 с.
8. *Андреев А.* Творчество В. Дуловой // Советская культура. — 9 мая 1987. — С. 5.
9. Б. Асафьев — Н. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы. публикация, текстологическая подготовка и научное комментирование Е. С. Власовой. — М.: Композитор, 2020. — 560 с.
10. *Балтин А.* Музыка для арфы. Рецензия на два концерта В. Дуловой из цикла «Музыка для арфы», который представляет собой антологию русской, советской и зарубежной музыки XVI века до наших дней // Советская музыка. — 1973. — № 8. — С. 55–56.

11. *Барсова И.* Из неопубликованных архивов Мосолова // Советская музыка. — 1989. — № 7. — С. 80–92. № 8. — С. 69–75.
12. Беседы о педагогике и исполнительстве. К обобщению творческого опыта профессоров оркестрового факультета Московской консерватории: сб. статей: вып. 3. / ред.-сост. Е. Л. Сафонова. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1996. — 75 с.
13. *Благой Д.* Концерт Веры Дуловой // Советская музыка. — 1959. — № 6. — С. 150.
14. *Борисовский В.* Альбом святых воспоминаний. — М.: Грааль, 1998. — 167 с.
15. *Борисовский В.* Зеркал волшебный круг. Симфония. Поэтическое издание. — М.: Река Времени, 2012. — 776 с.
16. *Василенко С.* Концерт Веры Дуловой (Малый зал Московской консерватории, 12 декабря 1949 г.) // Советская музыка. — 1950. — № 1. — С. 87.
17. *Васькин А.* Повседневная жизнь советской столицы при Хрущеве и Брежневе. 2-е изд. — М.: Молодая гвардия, 2018. — 671 с.
18. Вечер камерной музыки (Из концертных залов) // Советская музыка. — 1957. — № 3. — С. 119.
19. *Владимиров Л.* Концерт Веры Дуловой // Советская музыка. — 1956. — № 6. — С. 127–128.
20. *Власова Е.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. — М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2010. — 456 с.
21. *Власова Е.* Советская классическая опера: идеи и реалии // Научный вестник Московской консерватории. — 2020. — № 4 (43). С. 102–131.
22. *Волков С.* Диалоги с Евгением Евтушенко. Ред. Е. Шубина — М.: Издательство АСТ, 2018. — 573 с.

23. *Воробьев И.* Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов. — СПб.: Композитор, 2006. — 324 с.
24. Второй Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей 17 февраля — 2 марта 1935 г. — Л.: Издание Ленинградской филармонии, 1935. — 8 с.
25. II всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей в Ленинграде // Обзор искусств. Критика и библиография. Изо, театр, музыка. — 1935. — № 4. — С. 35–36.
26. *Голубенко С.* Московская консерватория в предвоенный период и в первые годы Великой отечественной войны: дисс... канд. иск. — Нижний Новгород, 2011. — 363 с.
27. *Гольденвейзер А.* Итоги второго всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей // Советская музыка. — 1935 (22). — № 4. — С. 64–66.
28. *Городинский В.* К вопросу о социалистическом реализме в музыке // Советская музыка. — 1933. — № 1. — С. 6–18.
29. *Григорян А.* Высокая поэзия арфы // Коммунист. — 23 декабря 1973.
30. Дар Веры Георгиевны Дуловой. Каталог: живопись, графика / Отв. ред. Г. Чурак. — М.: Радуница, 2001. — 62 с.
31. Дневник Елены Булгаковой / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина; Сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновский. — М.: «Книжная палата», 1990. — 400 с.
32. *Доброхотов Б.* Альтисты и арфисты // Советская музыка. 1964. № 4. — С. 108–109.
33. *Докшицер Т.* Выдающаяся советская арфистка // Советский артист. — 1966. — № 37. — С. 3.
34. *Долгополов М.* Звездное ожерелье. — М.: Известия, 1986. — 368 с.

35. *Долинская Е.* Стиль инструментальных сочинений Н. Я. Мясковского и современность. — М.: Музыка, 1985. — 270 с.
36. «Дом под крышей звездной...» Канал Грибоедова, 9: Сборник / Авт.-сост. М. Инге-Вечтомова, А. Сёмкин, Е. Сочивко. — СПб.: Островитянин, 2017. — 352 с.
37. *Дулова В.* Звучат струны арфы. О предстоящей премьере концерта для арфы композитора из ГДР Майера в исполнении автора статьи // *Вечерняя Москва*. — 1973. — № 269. — С. 3.
38. *Дулова В.* На Международной неделе арфы. Артисты Большого театра за рубежом // *Советский артист*. — 1964. — № 36. — С. 4.
39. *Дулова В.* Вчера в Камерном музыкальном театре прошел вечер «Вера Дулова и ее ученики» // *Московская правда*. — 24 января 1992. — С. 3.
40. *Дулова В.* Из северного дневника // *Советская музыка*. — 1955. — № 9. — С. 103–110.
41. *Дулова В.* Искусство игры на арфе. — М.: Советский композитор, 1975. — 230 с.
42. *Дулова В.* Искусство игры на арфе. 2-е изд. — М.: Нобель-Пресс; Edinburg: Lennex Corporation, 2013. — 282 с.
43. *Дулова В.* Музыкальная эстафета // *Вечерняя Москва*. — 1980. — № 234. — С. 3.
44. *Дулова В.* Путь через века // *Вечерняя Москва*. — 1978. — № 90. — С. 3.
45. *Дулова Е.* Династия Зограф-Дуловых. Подготовка к публикации В. Никитиной // *Профессия музыканта: факты и размышления. К 40-летию Проблемной лаборатории / ред.-сост. В. Н. Никитина*. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. — С. 170–195.
46. *Дулова Е., Морозов Б.* Для памяти минувших дней. Мемуары, дневники, письма. — М.: Буки Веди, 2016. — 412 с.
47. *Елагин Ю.* Укрощение искусств. — М.: Русский путь, 2002. — 379 с.



48. *Емельянова М.* Музыкальная культура Ленинграда 1930-х — середины 1950-х гг. в творческой биографии Г. В. Свиридова // дисс. ... канд. исторических наук. — СПб, 2017. — 949 с.
49. *Иофис Б.* Арфа — инструмент универсальный // Советский музыкант. — 1985. — № 6. — С. 4.
50. История современной отечественной музыки. Учебник. Вып. 1. / ред. М. Тараканов. — М.: Музыка, 1995. — 480 с.
51. *Каверин В.* Собеседник. Заметки о чтении // Новый мир. — 1969. — № 1. — С. 155–169.
52. *Казанская Л.* Кружок друзей камерной музыки // Музыкальная академия. — 1996. — № 1. — С. 206–216.
53. *Калтат Л.* Заметки о Софиле // Пролетарский музыкант. — 1929. — № 7–8. — С. 13–19.
54. *Капустин М.* Вера Дулова. Творческий портрет. — М.: Музыка, 1981. — 32 с.
55. *Капустин М.* Судьба таланта // Музыкальная жизнь. — 1980. — № 5. — С. 3.
56. Классу арфы Московской консерватории — 120 // «Звуки арфы». Информационное издание Российской ассоциации педагогов арфистов. — 1995/2. — № 4. — С. 25–29.
57. *Кожевникова Н.* Прикосновение // Огонек. — 1974. — № 23. — С. 28.
58. *Копылов А.* Лауреат государственной премии СССР Вера Георгиевна Дулова // Советский артист. — 1973. — № 38. — С. 3.
59. *Кузнецова С.* «Стал знаменем худшей части населения» // «Коммерсантъ». — 8 декабря 2018. — URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3821886> (дата обращения 15.01.2021).
60. *Лейман И.* Наследник Московских традиций // Советская музыка. — 1977. — № 3. — С. 82–86.

61. *Луначарский А.* Молодые дарования // Прожектор. — 1929. — № 4. — С. 14.
62. *Майофис М.* [«Дети мои являются третьим поколением работников искусств...»: Коммуникативные функции домашних мемуаров 1930-х годов \(nlobooks.ru\)](#) // Новое литературное обозрение. Теория и история литературы, критика и библиография. — 2019. — № 3. (дата обращения 31.10.2021).
63. *Манин В.* Искусство и власть. — СПб.: Аврора, 2008. — 390 с.
64. *Мартынов И.* Исполнялись впервые // Советская культура. — 1960. — № 146. — С. 3.
65. *Михалева Е.* Юрий Тканов. Творческие параллели: монография. — М.: Перо, 2020. — 384 с.
66. *Моисеев Г.* Церемония открытия Московской консерватории 1 сентября 1866 года. Опыт реконструкции // Научный вестник Московской консерватории. — 2019. — № 3 (38). — С. 46–93.
67. *Морозов А.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. — М.: Галарт, 1995. — 224 с.
68. Московская государственная консерватория 1866–2016. Энциклопедия в 2-х тт. — М.: Прогресс-традиция, 2016. — 672 с., 816 с.
69. Московская консерватория в годы Великой Отечественной войны / сост. С. С. Голубенко. — М.: Московская консерватория, 2005. — 424 с.
70. Московская консерватория: 1866–1966 / ред. кол. Л. С. Гинзбург и др. — М.: Музыка, 1966. — 726 с.
71. Мстислав Анатольевич Смирнов: Статьи. Воспоминания. Дневники / ред.-сост. А. М. Меркулов (отв. ред.), В. Н. Никитина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. — 608 с.
72. Музыкальный календарь. 27 января // Музыкальная жизнь. — 1979. — № 23. — С. 24.
73. *Назайкинский Е.* История в музыке: Избранные исследования. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — 392 с.

74. *Насонов Р.* Музыка: диалог с Богом. От архаики до электроники. — М.: Никея, 2021. — 424 с.
75. *Николаева Е.* Валерий Кикта: Звуки времени. — М.: Музыка, 2006. — 256 с.
76. Николай Метнер. Незабываемые мотивы. К 140-летию композитора: Сборник статей и материалов / ред.-сост. Е. Б. Долинская (отв. ред.), М. Г. Валитова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. — 344 с.
77. *Огонькова Е.* Тайны звучащей арфы // Советская культура. — 1980. — № 84. — С. 5.
78. Организация общества содействия молодым дарованиям // Жизнь искусства. — 1929. — № 5. — С. 20.
79. *Ортенберг О.* Встречи с искусством Веры Дуловой // Советская музыка. — 1978. — № 10. — С. 74–75.
80. *Павлова Н.* Ясный и искренний монолог // Советская музыка. — 1988. — № 12. — С. 9–13.
81. *Парфенов Н.* Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. — М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1927. — 50 с.
82. *Парфенов Н.* Школа игры на арфе / под. ред. М. П. Мчедлова. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. — 296 с.
83. *Парфёнова И.* Большой театр России в биографиях музыкантов: Энциклопедический словарь. — М.: Наука, 2018. — 351 с.
84. *Подгузова М.* 1938 год в судьбах арфистов Большого театра // Музыкальная академия. — 2018. — № 3 (763). — С. 227–233.
85. *Подгузова М.* Арфовое искусство России первой половине XX века (творчество, исполнительство). — М.: Эдитус, 2010. — 210 с.
86. *Покровская Н.* История исполнительства на арфе. — Новосибирск, Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1994. — 352 с.

87. *Покровская Н.* История исполнительства на арфе: дисс... докт. искусствоведения. — Новосибирск, 2001. — 453 с.
88. *Поломаренко И.* Арфа в прошлом и настоящем. — М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. — 312 с.
89. *Полтарева В.* «Искусство игры на арфе». Рецензия на книгу В. Дуловой // Советская культура. — 1977. — № 4. — С. 4.
90. *Полтарева В.* Проблемы развития искусства игры на арфе в Советском Союзе: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. — Киев, 1969. — 20 с.
91. *Полтарева В.* Свидетельство художественной зрелости // Советский музыкант. — 1984. — № 17. — С. 1.
92. *Поляновский Г.* Вечер оригинальных пьес для арфы // Музыкальная жизнь. — 1965.— № 7. — С. 7.
93. *Поляновский Г.* Властительница музыки. Лауреат гос. премий 1973 года // Московская правда. — 1974. — № 24. — С. 3.
94. *Попова Г.* Вечная музыка. Переписка преподавателя учебного комбината Г. Е. Гожиенко с народной артисткой СССР В. Г. Дуловой // Неделя. — 1983. — № 19. — С. 6.
95. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. — URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/USSR/1932.htm> (дата обращения 11.02.2021).
96. Поэт и музыка: из архива Сергея Городецкого. Публикация Р. С. Городецкой. Подготовка текстов, вступление и комментарии В. Енишерлова // Огонек. — 1982. — № 1. — С. 22–24.
97. Правда. — 21 февраля 1978. — № 52.
98. Правда. — 28 января 1936. — № 27.
99. Правда. — 6 февраля 1936. — № 36.
100. «Предлагаю поставить к Вам на квартиру свою арфу»: Р. И. Глиэр в общении с К. А. Эрдели и В. Г. Дуловой. Вступительная статья, публикация писем К. А. Эрдели и статьи В. Г. Дуловой и комментарии

Марины Подгузовой // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Вып. 3 / Ред.-сост. Г. В. Григорьева. — М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2008. — С. 163–178.

101. Против натурализма и формализма в искусстве. Сборник статей. — М.: ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1937. — 79 с.

102. *Прохорова В.* Четыре друга на фоне столетия. — М.: Астрель, 2012. — 320 с.

103. *Ражева В.* Вера Дулова: с арфой по жизни // Музыкальная жизнь. 1992. — № 15–16. — С. 8–9.

104. *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 720 с.

105. *Ревякин А.* Сталин о вопросах искусства и культуры // Искусство. — 1939. — № 6 (ноябрь — декабрь). — С. 20–53.

106. *Рогаль-Левицкий Д.* Современный оркестр. В 4-х тт. — М.: Музгиз. — 1953–1956.

107. *Рубин М.* Методика обучения игре на арфе. — М.: Музыка, 1973. — 64 с.

108. *Рябова Н.* Коротко о пластинке с записью Концертов № 1, 3, 5, для арфы, двух скрипок и виолончели и Симфонии-концерта И. Х. Баха в исполнении В. Дуловой и камерного оркестра Московской консерватории п/у Г. Черкасова // Мелодия. — 1987. — № 3. — С. 10.

109. *Рябчиненко Н.* Русское арфовое общество: прошлое, настоящее и будущее // Музыкальный журнал. — 2017. — № 12. — С. 24–27.

110. *Сайкин О.* Вера Дулова. Творческий портрет арфистки // Советская женщина. — 1975. — № 3. — С. 22–23.

111. *Сараджева К.* Н. Г. Парфенов — музыкант, педагог (портрет учителя). — М.: [б. и.], 1983. — 17 с.

112. *Сибор Н., Советова И.* Рассказ о поездке в Великобританию // Советский артист. — 1963. — № 5. — С. 4.

113. *Скворцова И.* Искусствоведческий термин «иконография» и его адаптация в музыкальном искусстве // Временник Зубовского института. — 2020. — № 3 (30). — С. 94–101.

114. *Советова И., Тарасевич П.* В творческом клубе // Советский артист. — 1969. — № 5. — С. 3.

115. Советская культура. — 20 ноября 1973. — № 93.

116. Советская культура. — 27 февраля 1968. — № 25.

117. Советская музыка. — февраль 1974. — № 2.

118. Советская филармония (СОФИЛ). Сезон 1928–29 г. № 5. — М.: Мосполиграф, 1928. — 18 с.

119. Советский артист. — 30 декабря 1975. — № 39–40.

120. Советское искусство. — 24 ноября 1939. — № 83 (663).

121. Советское искусство. — 27 апреля 1932. — № 20 (158).

122. *Тимофеев Л. И., Тураев С. В.* Социалистический реализм // Фундаментальная литературная библиотека «Русская литература и фольклор» — URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke7/ke7-0923.htm> (дата обращения 12.01.2021).

123. Усадьбы Липецкого края. Новые исследования. Сост. и ред. А. Клоков и А. Найденов. — Липецк: Липецкое областное краеведческое общество, 2018. — 448 с.

124. *Федорова М.* История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам): дисс... канд. иск. — М., 2018. — 241 с.

125. *Федорова М.* Клод Дебюсси и Морис Равель: музыка для арфы // От модерна к авангарду: Сборник статей / отв. ред. С. В. Грохотов. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. — С. 108–118.

126. *Цабель А.* Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре. — Лейпциг, С.-Петербург, Москва: Юлий Генрих Циммерман, 1894. — 26 с.

127. *Чупринин С.* Оттепель: События. Март 1953 — август 1968. — М.: Новое литературное обозрение, 2020. — 1192 с.
128. *Шамеева Н.* История развития отечественной музыки для арфы (XX век). — М. [б. и.], 1994. — 146 с.
129. *Шамеева Н.* К вопросу о становлении школы игры на арфе в России. Основные принципы отечественной исполнительской методики // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы: сб. статей по материалам Международной научной конференции. — М.: Человек, 2015. — С. 310–328.
130. *Шамеева Н.* Праздник искусства арфы // Советский музыкант. — 11 марта 1981. — С. 4.
131. *Шамеева Н.* Судьба была играть на арфе // Культура. — 11 февраля 1995. — С. 2.
132. *Шутко Ю.* История проведения всесоюзных конкурсов исполнителей на флейте, как приоритетного направления воспитания духовика-музыканта в СССР // Просветительство как форма освоения музыкального наследия: прошлое, настоящее, будущее: материалы международной научно-практической конференции / Гл. ред. Л. М. Космовская. Отв. ред. С. Е. Горлинская, Л. А. Ходыревская. — Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2011. — С. 108–113.
133. *Эрдели К.* Арфа в моей жизни. Мемуары / под общ. ред. Б. Доброхотова. — М.: Музыка, 1967. — 240 с.
134. *Эрдели О.* В постоянном развитии // Советский музыкант. — 1979. — № 5. — С. 3.
135. *Эренбург И.* Собрание соч. в 9-и тт. Т. 6. — М.: Художественная литература, 1965.
136. Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века: Антология / Сост. Г. А. Белая. — М.: РГГУ, 2003. — 70 с.
137. *Юзефович В. В.* Борисовский — основатель советской альтовой школы. — М.: Советский композитор, 1977. — 161 с.

138. *Юзефович В.* Неоконченная альтовая соната // Советская музыка. — 1979. — № 7. — С. 88–92.
139. *Язвинская В.* Арфа. — М.: Музыка, 1968. — 59 с.
140. *Bowlit, John E.* Marc Chagall and Nadezhda Dobychina // Experiment/Эксперимент. 1995. № 1. P. 251–254.
141. Chronik russischen Lebens in Deutschland 1918–1941 / hrsg. von Karl Schlögel. Berlin: Akademie-Verlag, 1999. 671 S.
142. *Fairclough P.* Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity Under Lenin and Stalin. New Haven/London: Yale University Press, 2016. 296 p.
143. *Govea W. M.* Nineteenth– and Twentieth-Century Harpists: a biocritical sourcebook / foreword by Sally Maxwell. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1995. 368 p.
144. *Griffiths A.* Dulova, Vera // The New Grove Dictionary of music and musicians: 2nd ed. Vol. 7. London : Macmillan Publishers Limited, 2001. P. 693.
145. *Griffiths A.* Korchinska, Maria // The New Grove Dictionary of music and musicians: 2nd ed. Vol. 13. London : Macmillan Publishers Limited, 2001. P. 800
146. *Heyworth P.* Otto Klemperer: 1885–1933: His Life and Times. Volume 1. Cambridge University press, 1983. 474 p.
147. *Lampert N.* Maria Korchinska: a sketch. Printed as a manuscript, 2015. 45 p.
148. *Lavery R., Lindsay I.* Art of the Soviet Union. Series Editor: Katia Kapushesky. In 4 volumes. London: Unicorn, 2018.
149. *Palanque J.–R.* Au pays de George Sand: Festival à Gargillesse // La Nouvelle Revue des Deux Mondes. 1973, November. P. 486–488.
150. *Palanque, J.–R.* Le Festival à Gargillesse // La Nouvelle Revue des Deux Mondes. 1974, November. P. 499–500.
151. Programy radjowe. Od 20.I do 26.I. Czwartek 24–I // Radjo. Ilustrowany tygodnik dla wszystkich. 1929. № 3.



152. *Rensch R.* Harps and harpists. Bloomington, Indiana: Indiana university press, 2017. 365 p.

153. *Salzedo C.* Modern study of the Harp. New York: Schirmer, 1921. 64 p.

154. *Sowa-Winter S.* Dulova, Vera // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil 5. Kassel; Basel [etc.]: Bärenreiter–Verlag, 1997. Sp. 1573–1574.

155. *Tassie G.* Kirill Kondrashin: His Life in Music. Plymouth: Scarecrow Press, 2010. 353 p.

156. *Yampolsky I. M.* Erdeli, Ksenia // The New Grove Dictionary of music and musicians : 2nd ed. Vol. 8. — London : Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 287.

157. *Zingel H. J.* Wilhelm Posse und seine Studienwerke für Harfe // Deutsche Musik-Zeitung. 22. Oktober 1932. № 43. S. 507–508.

### **Архивные источники**

#### **Российский архив литературы и искусства (РГАЛИ)**

1. РГАЛИ. Ф. 279. Оп. 2. Ед. хр. 372. Письмо В. Дуловой А. Луначарскому от 27 июля 1927 г.

2. РГАЛИ. Ф. 757. Оп. 2. Ед. хр. 17. Е. Г. Дулова «Год противостояния. 1939». Воспоминания. Автограф. Середина 1970-х.

3. РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 268. Главное управление по делам художественной литературы и искусства (Главискусство). Секция театральной работы. переписка Большо театра с Главискусством о приеме на работу в ГАБТ, о продлении персональных пенсий и др. Начато 5 января 1929 г., окончено 31 октября 1929 г.

4. РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 1418. Комитет по делам искусств при СНК СССР. Первая советская арфа. Докладная записка об изобретении

советской арфы и постановления о производстве советских арф. Ведомственного оборудования и материалов на III квартал 1945 г.

5. РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 1679. Комитет по делам искусств при совете министров СССР. Индивидуальные письма и жалобы, поступающие из Совета Министров СССР по вопросу изготовления арф (письмо Т. Майкова на имя Т. Молотова). О порядке представления пьесы на конкурс драматургических произведений. 3–31 января 1947 г.

6. РГАЛИ. Ф. 2024. Оп. 1. Ед. хр. 49 Браудо Евгений Максимович — заслуженный деятель искусств, инспектор по музыке Главискусство. Статьи Браудо Евгения Максимовича «Аспиранты Московской консерватории», «В чем существо успеха», «Композиторский молодняк», «Праздник творчества молодежи». Машинопись с правкой автора. 1930-е и б/д.

7. РГАЛИ. Ф. 2357 Оп. 1. Ед. хр. 31. Райский Назарий Григорьевич — зам. директора Московской консерватории. Записки, сделанные на прослушиваниях певцов-участников Всесоюзных конкурсов музыкантов исполнителей на конкурсе Областной филармонии. Автограф. Тетради. В наградах от 1935 и 1945 г. наклеены рецензии и др. материалы о Всесоюзных конкурсах. 1935–1951 гг.

8. РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Письма В. Дуловой Игорю Сацу. 1927 г.

9. РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. 1. Ед. хр. 38. Письма В. Дуловой Льву Оборину. 1926–1931 гг.

10. РГАЛИ. Ф. 2932. Оп. 2. Ед. хр. 201. ЦДРИ. Отчет о работе творческого объединения арфистов с октября 1967 по июль 1968 гг.

11. РГАЛИ. Ф. 2932. Оп. 4. Ед. хр. 222. План и отчет о работе творческого объединения арфистов за 1966/1967 гг.

**Российская государственная библиотека (РГБ)**

## Собрание отдела рукописей

1. РГБ. Ф. 218. К. 1343. Ед. хр. 2. Елена Дулова. «По правде говоря» (Летопись трех поколений). Часть первая «Из прошлого века в 1917-й год». Воспоминания. 1969–1970.
2. РГБ. Ф. 218. К. 1354. Ед. хр. 4. Дулова, Елена Георгиевна. «По правде говоря (история трех поколений)» — воспоминания, часть II, 1916–1922 гг. 1971 г.
3. РГБ. Ф. 218. К. 1373. Ед. хр. 2. Елена Дулова. «По правде говоря» — воспоминания, часть IV (1922–1926 гг.) 1972.
4. РГБ. Ф. 218. К. 1403. Ед. хр. 7. Годы тревог и потерь. Летопись. 1975 г.
5. РГБ. Ф. 420. Оп. 12. Ед. хр. 25. Дулова Вера Георгиевна. Письма у Добычиной Надежде Евсеевна. 1930–1931 [1930-е]. Москва, Никольск-Уссурийск в Ленинград.

**Архив Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (АМГК)**

1. АМГК. Ф. 1. Оп. 24. Ед. хр. 5353. Личное дело В. Г. Дуловой.
2. АМГК. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 4910. Личное дело В. Г. Дуловой.