

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ БАРАНОВ*baranov@mosconsv.ru*

Начальник учебного отдела, помощник проректора по учебной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

ALEKSANDR A. BARANOV*baranov@mosconsv.ru*

Head of Academic Office, Assistant of Deputy Rector for Education at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**DOI: 10.26176/MSC.2020.41.2.006****Берлинский период в творчестве Веры Дуловой: 1927–1929 годы**

В статье рассматривается пребывание известной русской арфистки Веры Дуловой в Берлине с 1927 по 1929 годы. Этот период имел огромное значение для последующего творчества арфистки и вышел далеко за рамки обучения как такового. Два года, проведенные в столице Германии, фактически сформировали комплекс основных направлений деятельности Дуловой, получивший свое развитие в последующем, и образовали второй этап (после Московской консерватории) в профессиональном становлении Веры Дуловой.

Арфистка была направлена в Германию по инициативе А. В. Луначарского, стоявшего во главе Фонда молодых дарований, и обучалась у Макса Зааля. В этой связи в статье затрагивается проблематика исполнительской практики арфовых классов Московской консерватории и Берлинской высшей школы музыки в контексте истории и развития метода Поссе-Слепушкина. Рассматриваются концертные выступления Веры Дуловой в немецкой столице и других городах, анализируются программы выступлений, сотрудничество с современными композиторами, архивная и редакторская работа; кроме того, освещение получает ряд биографических деталей.

Исследование основывается на берлинских письмах Веры Дуловой, адресованных ее близким и друзьям, а также на других архивных материалах. Именно они содержат ряд ценных фактологических данных, позволяющих впервые ввести в научный обиход историческую точность некоторых биографических событий, а также определить особый источниковедческий комплекс в вопросах изучения творчества арфистки.

Ключевые слова: Вера Дулова, Макс Зааль, Анатолий Луначарский, Московская консерватория, Берлинская высшая школа музыки, метод Поссе-Слепушкина, Фонд молодых дарований, письма, дневники, русская арфовая школа

ABSTRACT**DOI: 10.26176/MSC.2020.41.2.006****The Berlin Period in Vera Dulova's Artistic Life: 1927–1929**

The article discusses the Berlin period of the famous Russian harpist Vera Dulova, which lasted from 1927 to 1929. This period was of great importance for the subsequent work of the harpist and went far beyond the scope of training as such. The two years spent in the German capital formed a complex of main lines of activity, which was developed subsequently, and together with studies at Moscow Conservatory formed the second stage in Vera Dulova's professional formation.

The harpist was sent to Germany under the patronage of A. V. Lunacharsky and the Fund of Young Talents; she studied there under Max Saal. In this regard, the author of the article addresses the issues of the harp classes performing practice at Moscow Conservatory and Berlin Higher School of Music in the context of the Posse-Slepushkin method history and development. The concert performances of Vera Dulova in Berlin and other places are examined, her performance programs, collaboration with contemporary composers, archival and editorial work are analyzed, in addition, a few biographical details related to the biography of the harpist of that time receive coverage.

The study is based on the Berlin letters of Vera Dulova, addressed to her relatives and friends, as well as other archival materials. It is they that contain a number of valuable factual data that make it possible for the first time to introduce into scientific use the historical accuracy of certain biographical events, as well as to determine a special source-study complex in matters of studying the work of the harpist.

Keywords: Vera Dulova, Max Saal, Anatoly Lunacharsky, Moscow Conservatory, Musikhochschule Berlin, the Posse-Slepushkin method, the Fund of Young Talents, letters, diaries, Russian harp school

Александр Баранов

БЕРЛИНСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕРЫ ДУЛОВОЙ: 1927–1929 ГОДЫ

В 1924 году молодая арфистка Вера Дулова внезапно прервала свое обучение в Московской консерватории по причине эмиграции ее профессора — Марии Александровны Корчинской (1895–1979). Изначально уезжая в Великобританию на гастроли, Корчинская осталась там навсегда, отчего весь ее класс в одночасье оказался без педагога. Официальное увольнение М. Корчинской последовало только через год, по ее заявлению, присланному по почте. Кандидатуру пришедшего на смену Николая Гавриловича Парфенова (1893–1938) поддержали не все ученики арфового класса. Среди таковых была и Вера Дулова¹. Фактически тогда она оказалась отчисленной, а потому и не получила диплома об окончании². Занятия под руководством нового педагога начались лишь в 1927 году, когда юная арфистка стажировалась в столице Германии. Проведенные там два года (1927–1929) составляют «берлинский период» в творческой биографии Веры Дуловой, особенно плодотворный и интересный.

Определить его как профессиональную стажировку в привычном смысле слова будет недостаточно. Совершенно очевидно, что значение этих лет выходит далеко за рамки стандартного учебного процесса. Берлинский период стал практическим фундаментом для всей последующей творческой деятельности Веры Георгиевны. Тогда же был сформирован универсальный

¹ Вместе с В. Дуловой в класс Н. Г. Парфенова отказалась переходить и Наталья Сибор (1903–2000), ставшая в последующем одним из ведущих педагогов ЦМШ.

² Диплом об окончании Московской консерватории В. Дулова получит только в 1949 году, сдав экстерном экзамены за весь курс обучения. На тот момент она уже состояла в педагогическом штате консерватории, имела ученое звание доцента и почетное звание заслуженной артистки РСФСР.

комплекс ее художественного метода, что во многом определило облик музыканта как ведущего исполнителя на арфе XX века.

Во всех источниках (научных и популярных), посвященных деятельности прославленной арфистки, годы, проведенные ею в Германии, освещены недостаточно. На первый план выведены известные факты из ее жизни того времени. Так, например, часто рассказывается, будто в самом начале занятий ее немецкий педагог утверждал, что видит юную арфистку состоявшимся профессионалом и ничему новому ее научить не сможет; или о том, как Дулова много времени проводила в Берлинской городской библиотеке, где разыскала и изучила ряд преданных забвению сочинений для арфы. Упоминается о ее выступлениях в посольстве СССР, о встречах с А. Эйнштейном и о многом другом. Часто в таких публикациях присутствует 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 самой арфистки. Мало кто из пишущих о Дуловой обращался к архивным источникам или другим историческим документам. Как правило, все опирались лишь на широко распространенную, а потому хорошо знакомую информацию. Но, как правило, именно исторические документы раскрывают категорию «неизвестное об известном».

В январе 1929 года в свет вышел четвертый номер журнала «Прожектор», на страницах которого была размещена небольшая заметка А. Луначарского (1875–1933) под названием «Молодые дарования». Публикация посвящалась прошедшему недавно (13 января) выступлению стипендиатов Фонда молодых дарований в Большом зале Московской консерватории. Этот концерт был приурочен к пятилетней годовщине существования самого Фонда, основанного первым наркомом просвещения.

Фонд существовал с 1924 года, то есть с первых лет вновь образованного советского государства. Его главная задача состояла в поддержке молодых музыкантов, актеров и художников. По сути, это была государственная стипендиальная программа, безвозмездно оказывающая помощь в обучении и становлении талантливой советской молодежи. «...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» [7, 14]. При этом средства, поступавшие в Фонд непосредственно из государственного бюджета, были незначительны. Основной источник составляли сборы с публичных лекций самого Луначарского.

Помимо организаторской работы Анатолий Васильевич лично был знаком со всеми стипендиатами и принимал активное участие в судьбе каждого. Кроме того, нарком постоянно освещал работу Фонда в прессе и периодически отчитывался о достигнутых результатах. Фонд полностью являлся



Ил. 1. Вера Дулова. 1920-е годы

его детищем. Из самого материала видно, как много внимания уделялось в те годы росту и поддержке обучающейся молодежи.

В цитированной статье говорится: «...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» [7, 14]. Спустя некоторое время все так и произошло — Дулова вернулась в СССР в феврале 1929 года и вошла в состав недавно созданного Симфонического оркестра Московской филармонии «Софил» (1928)³ в качестве солистки.

Вероятно, арфистка оказалась одним из самых известных и именитых стипендиатов Фонда и во многом своей деятельностью подтвердила необходимость его существования, особенно в сложные для страны двадцатые годы. В свою очередь, Луначарский как руководитель гордился своей подопечной и всячески ее поддерживал. Племянница арфистки Елена Владимировна Дулова свидетельствует: «Луначарский назвал девочку Веру “чудо с косичками”. И потом очень внимательно следил за этим “чудом”. Теперь Анатолий Васильевич решил исхлопотать стипендию от Фонда помощи

³ Оркестр просуществовал до 1941 года.

молодым дарованиям. По единодушному решению профессуры и учредителей Фонда Вера Дулова получила стипендию и направление на стажировку в Берлин, к знаменитому арфисту профессору Максу Заалу. В январе 1927 года она уехала в Германию» [5, 180].

Первое упоминание об этой поездке появляется в дневниковых записях Веры 11 октября 1925 года: «...Я еду в Берлин! Почти наверное. Все время занимаюсь немецким языком, только бросила перед концертом. Может, что и выйдет» [5, 175]. 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 уже открыто говорит в письмах ко Льву Оборину об оформлении необходимых документов, сетуя на бюрократические сложности. Так, в письме от 21 июня читаем: «...Дела мои (деловые) прямо швах! Мое дело насчет паспорта отложили до издания новой инструкции НКФ [Народного комиссариата 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»⁴. Но немного позднее (19 июля) говорится: «Ура!!! Лёвкин, мне дают паспорт, правда не бесплатно, а за 50 р., и то хлеб. Теперь виза, билет и тью-тью. Недаром мы с Вадимом [Борисовским] распрощались по-настоящему»⁵. Однако процедура подготовки всех документов для выезда из страны растянулась на долгие месяцы, а сам отъезд состоялся лишь полгода спустя.

По некоторым данным, уезжая в Берлин, Вера планировала заниматься у знаменитого арфиста Вильгельма Поссе (1852–1925), автора прогрессивного метода игры на арфе. Имя Поссе хорошо знали в арфовых кругах нашей страны (особенно в классе арфы Московской консерватории). В начале XX столетия у Поссе обучался Александр Слепушкин (1870–1918), ставший впоследствии ведущим профессором в Москве. Именно Слепушкин и внедрил в консерватории новый исполнительский метод своего педагога.

Принципиальное отличие этого метода от более ранней практики заключается в ином направлении движения струны при звукоизвлечении. Для традиционной европейской школы характерно движение струны поперек линии струн, в результате чего возникает слабый звук и более короткие их вибрации. Открытие Поссе сводилось к тому, что струна, двигаясь вдоль линии струн и оставаясь в своей плоскости, порождает на арфе более глубокий и насыщенный звук, к тому же дольше звучащий. Как следствие, Поссе формирует особый исполнительский комплекс — характерный прием кистевого движения и артикуляция пальцев в ладонь.

Так сложилось, что в Германии достижения арфиста широкого распространения не получили, оставаясь востребованными преимущественно в рамках класса самого Поссе. Благодаря деятельности А. Слепушкина новый

⁴ Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2754. Оп. №1. Ед. хр. 38. Л. 1.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. №1. Ед. хр. 38. Л. 5 об.

метод игры на арфе обрел вторую жизнь в стенах Московской консерватории и лег в основу русской арфовой школы. В результате этот метод получил составное название — метод Поссе-Слепушкина⁶.

На момент отъезда в Берлин Вера Дулова входила в число последователей метода Поссе-Слепушкина, освоив его в Московской консерватории в классе Марии Корчинской (ученицы А. Слепушкина). Вполне логичным виделось продолжение обучения в рамках той же методической школы, тем более под руководством самого основателя. Предположительно, именно по этой причине и был сделан выбор в пользу Берлина — вероятно, в Советском союзе еще не знали о кончине В. Поссе (1925). Так по приезду в Берлин Вера попала к Максусу Заалю, сменившему Поссе в Высшей школе музыки⁷.

Макс Зааль (1882–1948) — арфист и композитор, прекрасно владевший игрой и на рояле, солист Берлинской городской оперы, один из выдающихся немецких арфистов первой половины XX столетия. К началу занятий с Верой он уже пятый год состоял в должности профессора Высшей школы музыки.

Игру на арфе Зааль освоил у Франца Пёница⁸, одного из представителей так называемой Берлинской арфовой школы⁹; таким образом, он был носителем общеевропейской методической системы, прочно устоявшейся к началу XX столетия. Совершенно очевидно, что арфист не придерживался метода, разработанного Вильгельмом Поссе, и своих учеников обучал в рамках известной ему исполнительской манеры. Этот факт подтверждают некоторые события 1922 года.

Уходивший на пенсию В. Поссе, зная о намерении дирекции пригласить Макса Зааля, пытался воспрепятствовать такому назначению. В архиве Берлинской высшей школы сохранилось письмо арфиста на адрес дирекции¹⁰, в котором он, помимо всего прочего, обращался с просьбой принять на эту должность кого-то из числа своих учеников. Причина такой просьбы

⁶ Более подробно об истории возникновения и теоретической разработке метода Поссе-Слепушкина см.: [12]

⁷ Известно, что Дулову и Зааля познакомил Анатолий Кнорре, к тому времени уже находившийся в Берлине и обучавшийся в Высшей школе музыки [34, 2].

⁸ Франц Пёниц (1850–1912), урожденный фон Бурковиц — известный немецкий арфист, педагог и композитор. Один из основателей ансамбля арфистов «Байройтская семерка», который регулярно выступал на Вагнеровском фестивале. С 1877 года работал солистом Берлинской городской оперы. После его кончины эту должность занял М. Зааль.

⁹ Вместе с В. Поссе, А. Цабелем, И. Эйхенвальд и другими обучался у Карла Людвиг Гримма — основателя немецкой романтической школы игры на арфе, именуемой 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.

¹⁰ 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.

сводилась к одному — разработанный им прогрессивный метод игры на арфе оказывался под угрозой исчезновения, поскольку Зааль придерживался другой исполнительской практики. Руководство школы к этой просьбе арфиста не прислушалось, и Макс Зааль вошел в педагогический состав. Таким образом, в Берлинской школе музыки новый метод Поссе должного преемственного развития не получил, однако в то же самое время он стал широко применяться в Московской консерватории, и ко второй половине двадцатых годов Дулова представляла уже третье поколение носителей этого метода.

В самом Берлине в двадцатые годы сформировалась особая культурная среда. На протяжении нескольких лет этот город стал центром русской эмиграции и фактически культурной столицей русского зарубежья. Деятельность отечественных художников, литераторов и артистов породила феномен «Русского Берлина»¹¹ — исторического явления, которое столь активно изучается искусствоведами. «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”, “Теликон”, “Слово”. Берлин был переполнен витринами, плакатами, рекламами с фразами: “Мы говорим по-русски”» [1, 41].

Однако ситуация для русских деятелей культуры резко изменилась во второй половине двадцатых. Серьезный экономический кризис в Германии заставил русскую интеллигенцию покинуть Берлин. Некоторые 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*)¹². Оно образовалось как реакция на экспрессионизм и отход от него. Умы художников устремились

¹¹ Именно сюда в самом начале двадцатых начинают стекаться писатели и поэты (Андрей Белый, Владимир Набоков, Владислав Ходасевич, Саша Черный, Илья Эренбург), художники (Н. Гончарова, В. Кандинский, М. Шагал), музыканты (А. Глазунов, А. Гречанинов, Н. Метнер), 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». Но несмотря на 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.

¹² Как это часто бывает, название возникло случайно. Его автором стал директор художественного музея в Мангейме Густав Хартлауб (1884–1963). В попытке охарак-



Ил. 2. Дом в Берлине по адресу *Uhlandstrasse, 33* в районе Шарлоттенбург, где проживала Вера Дулова

к выражению реальной действительности¹³. Преимущественно это направление проявилось в живописи, но также охватило и другие виды искусства.

Именно таким — с отголосками бума русской эмигрантской культуры, последствиями экономического кризиса и поиска новых форм в немецком национальном искусстве — Берлин встретил молодую Веру Дулову в январе 1927 года.

Занятия с Максом Заалем проходили не в учебном заведении, где работал арфист, а у него на квартире, в виде частных уроков. В Высшую школу музыки Дулова не поступала и в состав обучающихся никогда не входила¹⁴. Возможно, само поступление не состоялось, поскольку она приехала в Берлин в конце января, в середине учебного года, да и формат программы Фонда молодых дарований мог не предполагать такого. Устанавливающие документы (договоры о сотрудничестве или взаимодействии) между Высшей школой и Фондом отсутствовали. Все финансирование арфистка получала на руки, в том числе в виде денежных переводов, и распоряжалась им самостоятельно, оплачивая занятия и свое проживание. Сама же

теризовать стремления молодых художников отойти от авангарда и взглянуть на реалистические начала по-новому, Хартлауб в своей речи сформировал такое название.

¹³ Более подробно об этом см.: [6].

¹⁴ Данные сведения подтверждены архивом Берлинской высшей школы музыки.

командировка не ограничивалась по срокам, поскольку Дулова могла подавать запросы о ее продлении.

Обучение русской арфистки в Германии было целенаправленным и сводилось только к урокам на инструменте с одним педагогом. В этой связи возникает, пожалуй, самый животрепещущий вопрос, касающийся занятий Дуловой с Заалем, — в рамках какой же методической системы проходило ее обучение, учитывая принадлежность двух музыкантов к различным исполнительским традициям.

Однозначного и исчерпывающего ответа нет. Сама Дулова ни в своих воспоминаниях, ни в интервью никогда не затрагивала этой проблематики. Ее высказывания об уроках с Заалем, конечно, исключительно положительны, но они в основном посвящены высокому профессионализму арфиста, его педагогическому дару и сильным сторонам его человеческой природы. Вопросы методического характера Дулова, как правило, не раскрывала. В силу этого на протяжении многих лет сформировалось мнение, что Зааль и Дулова составляют единую учебно-методическую линию. Более того, некоторые из ее учеников и вовсе считают, будто Зааль был учеником Поссе. Отчасти пролить свет на этот вопрос позволяет эпистолярное наследие арфистки, где оказалась запечатленной вся ее деятельность в Берлине.

Находясь в столице Германии, Вера Дулова вела переписку с родными и друзьями. Среди адресатов арфистки — родители, друзья по консерватории: Вадим Борисовский (будущий муж) и Лев Оборин, сам Анатолий Луначарский и его личный секретарь Игорь Сац. Переписка с ними велась на протяжении практически всего периода. Письма содержат множество малоизвестных фактов и деталей личного характера, позволяющих получить максимально точное представление о деятельности Дуловой в Берлине, а также дать оценку значения этих лет для последующего творчества арфистки.

Стоит отметить, что по содержанию письма неоднородны. Для каждого из адресатов автор избирает определенный тон повествования, литературный стиль и степень достоверности излагаемого. Так, например, письма к родителям имеют исключительно позитивный оттенок, в них не получили освещения 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 излагаемых событий достаточно широк: от личных лирических откровений до серьезных профессиональных наблюдений. Они написаны простым языком и местами приобретают уместную дерзость¹⁵.

Письма, адресованные Игорю Сацу, наполнены описанием деталей. В них автор с абсолютным доверием и ожиданием понимания

¹⁵ Наличие дерзновений могло быть обусловлено тем, что в годы обучения в Московской консерватории Оборин ухаживал за Дуловой, проявляя свои чувства, но его порывы были односторонни и отклика не получили. В последующем между музыкантами установилась многолетняя дружба.

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 гла-

Милый Игорь!
 Берлин 7 Фв.
 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. Утром встаю очень
 хорошо. Много мне напоминаний в этом мис-
 сиве по Берлину, который в Берлине
 меня не вконец. Когда еду на не совсем
 благоприятно. Вы не рассказываете нашим,
 что мне очень интересно в отъезде, но
 когда еду, что когда еду на Фридрих-
 шаффел, то Карлше была себе образ
 в поезд и ехать от вокзала Zoo. И
 несколько раз от сокращения так
 называют. Мне надо что это не вокзал
 Zoo его и ехать. Следующий образ
 была около 42. Я была была в Берлине и образ

Ил. 3. Фрагмент первого письма Веры Дуловой Игорю Сацу от 7 февраля 1927 года

зами, уши хлопают и т. д. и т. п.»¹⁶. Нетрудно себе представить впечатления девушки, выехавшей из Москвы конца двадцатых годов.

Это же письмо содержит некоторые сведения, связанные с тяжелым материальным положением и, конечно же, скрываемые от родителей: «...Обедаю я теперь через день (тоже не говорите нашим), экономлю деньги на уроки. Здесь берут очень дорого. <...> Утром встаю — кофе и хлеб.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 1.

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...»¹⁷.

Финансовое состояние было нестабильным. Получаемых денег от Фонда Луначарского хватало с трудом для покрытия всех необходимых расходов. Кроме того, нередко приходилось брать деньги в долг. Неоднократно в переписке, главным образом с И. Сацем, Дулова 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!»¹⁸.

Отчасти стабилизации денежного вопроса способствовали концертные выступления, что хоть как-то оплачивалось. И вновь в письмах к Игорю Сацу Вера говорит 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»¹⁹.

Тем не менее письма ко Льву Оборину не содержат и следа материальных сложностей. 28 апреля 1927 года Дулова пишет, что «очень довольна своей жизнью в Германии»²⁰. Это свидетельствует о безупречной продуманности и дозировании информации при изложении событий.

Одно из первых концертных выступлений состоялось уже 2 апреля 1927 года. Концерт проходил в концертном зале *Meistersaal* (функционирующем как концертный зал и сегодня) по адресу *Köthenerstrasse, 38*. В анонсе концерта Вера была представлена как выпускница Московской консерватории. Вероятно, именно об этом концерте Дулова писала: «Концерт с оркестром прошел великолепно. Получила прекрасные рецензии от самых строгих критиков, и вчера получила от Леонидова ангажемент в Англию (Лондон) на три недели»²¹. И далее о своих концертных планах: «Самостоятельного концерта я не давала и давать теперь не буду, т. к. сезон почти что окончился. Не имеет смысла. На будущий сезон у меня будет ряд своих концертов, и 2 в Академии, опять с оркестром»²².

Удалось обнаружить анонсы еще некоторых берлинских выступлений, упомянутых арфисткой в письме. Так, 11 января 1928 года немецкое Общество русских врачей в зале *Logenhaus (Kleiststrasse, 10)* проводило

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 2.

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 3 об.

¹⁹ РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 5.

²⁰ РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 20.

²¹ Там же.

²² Там же.

литературно-музыкальный вечер памяти Н. И. Голубева²³. 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 «русской арфисткой-виртуозом».

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 Фительберга... 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»²⁴.

Программу упомянутой записи на радио от 23 мая 1927 года обнаружить не удалось. Но скорее всего, эта запись была повторена в последующих радиоэфирах, поскольку в более поздних письмах сведения о повторной поездке в Кёнигсберг отсутствуют. В номере варшавской газеты «Радио» от 20 января 1929 года был опубликован анонс радиопередач на ближайшую неделю, передаваемых как из польских городов, так и из других стран. 24 января радио Кёнигсберга транслировало запись концерта Веры Дуловой.

Вместе с анонсом передачи была опубликована и концертная программа Дуловой [18, 37]. В нее вошли сольные произведения для арфы и камерные ансамбли²⁵ (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).

Как видно из перечня, программа полностью состояла из произведений современных европейских композиторов. Скорее всего, одно из этих сочинений и вовсе было написано специально для арфистки. В вышеупомянутом

²³ 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).

²⁴ РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 5.

²⁵ В записи принимали участие скрипач Август Хьюверс (*August Hewers*) и виолончелист Фридрих Кирхбергер (*Friedrich Kirchberger*).

письме Дулова говорит о своих выступлениях в Обществе современной музыки, где исполняла музыку Е. Фительберга²⁶. Это позволяет предположить, что его сюита возникла в результате их общения, поскольку в будущем сольных произведений для арфы композитор не писал.

Изучаемый период интересен и тем, что дает возможность проследить стремление молодой арфистки обогатить репертуар для арфы новыми произведениями. В последующие годы Дулова очень тесно взаимодействует со многими композиторами — как в нашей стране, так и за рубежом. Показательно, что она не только вдохновляла композиторов на создание музыки для арфы, но и зачастую консультировала их на предмет 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»²⁷. А в одном из самых первых писем 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»²⁸.

Как видно из процитированных фрагментов переписки и других источников, концертная деятельность Веры Георгиевны в те годы оказалась достаточно насыщенной. 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 — сольное, камерно-ансамблевое, соло с оркестром; проведение концертных выступлений на всевозможных площадках от частных особняков, камерных залов и театральных сцен до прусского радио Кёнигсберга и советского посольства в Германии. Конечно, и география этих выступлений шагнула далеко за пределы Берлина. Недаром Луначарский в своей заметке, процитированной в начале статьи, называл Дулову арфисткой, «пользующейся успехом в Европе». И действительно, успех не заставил себя долго ждать, а если бы пребывание в Берлине не было столь краткосрочным, мог бы быть еще более резонансным.

В своей корреспонденции Вера Георгиевна писала и о работе в Берлинской городской библиотеке. В одном из писем к Оборину содержится особо ценное сообщение: «Я много занимаюсь в Гос. библиотеке.

²⁶ Польский композитор Ежи Фительберг (1903–1951) обучался в Высшей школе музыки в Берлине (1922–1926), где и оставался до 1933 г. Во второй половине двадцатых он был широко известен в музыкальных кругах. Принимал участие во многих музыкальных конкурсах.

²⁷ РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 25 об.

²⁸ РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 17.

Выкапываю массу старинных рукописей для арфы, и очень довольна этим»²⁹. Причем эту работу Дулова начала в первые же месяцы своего нахождения в Берлине, и уже к июню эти рукописи были ею переработаны и готовы к изданию. В письме к А. Луначарскому она писала: «Присланные Вами деньги, как раз мне очень пригодились. 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»³⁰. В архивах библиотеки арфистка обнаружила и подготовила к публикации рукописи следующих сочинений: «Тема с вариациями» и «Пастораль» Г. Ф. Генделя, соната 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 арфовый репертуар.

Отдельного внимания заслуживают и ее высказывания тех лет в отношении Макса Заала. В них улавливается некая дистанция в их отношениях, особенно если сравнить с ее дневниковыми записями и воспоминаниями о консерваторском профессоре Марии Корчинской. С каким восторгом и упоением Дулова писала о ней — и с какой сдержанностью и лаконичностью о Заале. Более того, упоминания о нем единичны и встречаются в письмах буквально пару раз. В частности, в письме к Оборину она сообщает: «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»³¹. Или в письме к Игорю Сацу: «Профессор мною очень доволен, и говорит, что учить меня ему нечему. Но он, разумеется, врет. Играет он — изумительно!»³².

Все же эти строки показательны — Заалю действительно нечему было обучать юную арфистку из России, тем более что они принадлежали к разным исполнительским традициям. Совершенно очевидно, что Зааль не занимался с ней посадкой за инструментом, постановкой рук, приемами звукоизвлечения, работой над нотным текстом и другими подобными вещами. Перед ним фактически предстал зрелый, сложившийся профессионал. Привычные формы занятий в специальном инструментальном классе 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 как его ученица. Таким образом, оказывается разрешенным и поставленным вопрос: для Дуловой и Заала не возникало проблемы принадлежности к различным профессиональным школам.

²⁹ РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 27 об.

³⁰ РГАЛИ. Ф. 279. Оп. 2. Ед. хр. 371. Л. 3.

³¹ РГАЛИ. Ф. 2754. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 17.

³² РГАЛИ. Ф. 2648. Оп. 1 Ед. хр. 279. Л. 6.

Возможно, от немецкого арфиста Дулова взяла 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» [4, 72]. Позднее именно принцип показа стал одним из ведущих на уроках Веры Дуловой.

Берлинский период — с 1927 по 1929 годы, — уже не представлявший собой обучения как такового, стал в жизни арфистки периодом формирования ее многогранного и масштабного художественного мышления. В эти годы зародились основные направления ее разносторонней творческой деятельности, получившие блестящее выражение в дальнейшем.

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 годы, проведенные в классе Марии 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 после-революционной Москве, в силу общественно-исторических причин, не способствовала в полной мере развитию художественного потенциала Веры. И лишь атмосфера свободного артистического творчества в Берлине благоприятствовала этому.

Находясь там, Дулова, получила возможность общаться с ведущими представителями немецкой музыкальной культуры, взаимодействовать с современными композиторами, с концертными организациями и агентами, много выступать и гастролировать, 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.

Использованная литература

1. *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.
2. *Амусьева О. А., Москвитина Э. А.* Вера Дулова и арфовое искусство XX века. М.: Архитектура-С, 2017. 188 с.
3. *Васильев К. К.* Эмиграция отечественных врачей в Германию после 1917 г. // Вісник Сумського державного університету. Серія «Медицина». 2004. № 7. С. 5–14.
4. *Дулова В. Г.* Искусство игры на арфе. 2-е изд. М.: Нобель-Пресс; Edinburg: Lennex Corporation, 2013. 282 с.
5. *Дулова В. Г.* Композитор и друг // А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания: сб. ст. / сост. Н. К. Мешко, ред. И. А. Барсова. М.: Советский композитор, 1986. С. 182–184.
6. *Дулова Е. В., Морозов Б. Н.* Для памяти минувших дней. Мемуары, дневники, письма. М.: Буки Веди, 2016. 412 с.
7. *Крючкова В. А.* Новая вещественность. [Электронный ресурс.] URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/2665678 (дата обращения: 20.02.2020).
8. *Луначарский А. В.* Молодые дарования // Прожектор. 1929. Январь. № 4. С. 14.
9. *Павлова Н.* Ясный и искренний монолог // Советская музыка. 1988. № 12. С. 9–13.
10. *Парфенов Н. Г.* Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Государственное издательство, Музыкальный сектор, 1927. 50 с.
11. *Подгузова М. М.* Арфовое искусство России первой половины XX века (творчество, исполнительство). М.: Эдитус, 2010. 210 с.
12. *Поломаренко И. А.* Арфа в прошлом и настоящем. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. 312 с.
13. *Федорова М. А.* История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам): дисс... канд. иск. М., 2018. 241 с.
14. *Федорова М. А.* Учебно-методические труды первых педагогов арфистов петербургской и московской консерваторий // Музыковедение. 2017. № 6. С. 38–47.
15. *Шамеева Н. Х.* 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.
16. *Эрдели К. А.* Арфа в моей жизни. Мемуары / под общ. ред. В. В. Доброхотова. М.: Музыка, 1967. 239 с.
17. *Chronik russischen Lebens in Deutschland 1918–1941 / hrsg. von Karl Schlögel.* Berlin: Akademie-Verlag, 1999. 671 S.
18. *Govea W. M.* Nineteenth- and Twentieth-Century Harpists: a biocritical sourcebook / foreword by Sally Maxwell. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1995. 368 p.
19. *Lampert N.* Maria Korchinska: a sketch. Printed as a manuscript, 2015. 45 p.

20. Programy radjowe. Od 20.I do 26.I. Czwartek 24–I // Radjo. Ilustrowany tygodnik dla wszystkich. 1929. №3. S. 37.
21. *Rensch R.* Harps and Harpists. Bloomington, Indiana: Indiana university press, 2017. 365 p.
22. *Zingel H. J.* Wilhelm Posse und seine Studienwerke für Harfe // Deutsche Musik-Zeitung. 22. Oktober 1932. №43. S. 507–508.

References

1. Algaer, K. (2017). Kul'turnaia zhizn' "Russkogo Berlina" v 20-e gody [The Cultural Life of "Russian Berlin" in 1920s]. In *Mezhkul'turnaya kommunikatsia. Izuchenie znakovoy lingvisticheskoy i nelingvisticheskoy kommunikatsii* [Intercultural Communication. The Research of Sign-Oriented Linguistic and Non-Linguistic Communication]. The collection of young researchers' articles, edited by V. P. Sinyachkin, 40–48. Moscow, Rossiyskiy universitet druzhby narodov. (in Russian).
2. Amus'eva, O. A., Moskvitina, E. A. (2017). *Vera Dulova i arfovoe iskusstvo XX veka* [Vera Dulova and the Harp Art of the 20th Century]. Moscow, Arkhitektura. (in Russian).
3. Vasil'ev, K. K. (2004). Emigratsiya otechestvennykh vrachei v Germaniyu posle 1917 g. [The Native Physicians' Emigration to Germany After 1917]. In *Visnik Sums'kogo derzhavnogo universitetu. Seriya "Meditsina"* [Journal of Sumy State University. Section "Medicine"], No. 7/2004, 5–14. (in Russian).
4. Dulova, V. G. (2013). *Iskusstvo igry na arfe* [The Art of Harp Playing], 2nd edition. Moscow, Nobel-Press; Edinburg: Lennex Corporation. (in Russian).
5. Dulova, V. G. (1986). Compositor i drug [Composer and Friend]. In *A. V. Mosolov. Stat'i i vospominaniya* [A. V. Mosolov. Articles and Memories], edited by N. Meshko, I. Barsova, 182–4. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
6. Dulova, E. V., Morozov, B. N. (2016). *Dlya pam'yati minuvshikh dney. Memuary, dnevniki, pis'ma* [For the Past Days' Memory. Memoires, Diaries, Letters]. Moscow, Buki Vedi. (in Russian).
7. Kryuchkova, V. A. (n. d.) Novaya veshchestvennost' [New Objectivity]. Available at: https://bigenc.ru/fine_art/text/2665678 (accessed 20.02.2020).
8. Lunacharskiy, A. V. (1929). Molodye darovaniya [Young Talents]. In *Projektor* [The Projector], No. 4, January, 14. (in Russian).
9. Pavlova, N. (1988). Yasnyy i iskrenniy monolog [Clear and Sincere Monologue]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], No. 12, 9–13. (in Russian).
10. Parfenov, N. G. (1927). *Tehnika igry na arfe. Metod prof. A. I. Slepushkina* [Harp Playing Technique. The Method of Professor A. I. Slepushkin]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Muzykal'nyy sektor. (in Russian).
11. Podguzova, M. M. (2010). *Arfovoe iskusstvo Rossii pervoy poloviny XX veka (tvorchestvo, ispolnitel'stvo)* [The Russian Harp Art of the First Half of the 20th Century (Creative Work, Performance)]. Moscow, Editus. (in Russian).
12. Polomarenko, I. A. (1939). *Arfa v proshlom i nastoyashchem* [Harp in the Past and in the Present]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (in Russian).

13. Fedorova, M. A. (2018). *Istoriya arfovogo klassa Moskovskoy konservatorii (po arkhivnym materialam)* [The History of the Harp Class of Moscow Conservatory (on Archive Materials)]. D. A. diss. Moscow, Moscovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. (in Russian).
14. Fedorova, M. A. (2017). Uchebno-metodicheskie trudy pervykh pedagogov arfistov peterburgskoy i moskovskoy konservatorii [Educational and Methodical Works of the first Harp Teachers at St. Petersburg and Moscow Conservatories]. *Muzykovedenie* [Musicology], No. 6/2017, 38–47. (in Russian).
15. Shameeva, N. H. (2015). K voprosu o stanovlenii shkoly igry na arfe v Rossii. Osnovnye printsipy otechestvennoy ispolnitel'skoy metodiki [To the Issue of Formation of the Harp-Playing School in Russia. Basic Principles of the National Performance Methodic]. In *Iskusstvo kak fenomen kul'tury: tradicii i perspektivy* [The Art as a Cultural Phenomenon: Tradition and Perspective]. Proceedings of International Scientific Conferences, 310–328. Moscow, Chelovek. (in Russian).
16. Erdeli, K. A. (1967). *Arfa v moej zhizni. Memuary* [Harp in My Life. Memories], edited by V. Dobrokhoto. Moscow, Muzyka. (in Russian).
17. _____. (1999). *Chronik russischen Lebens in Deutschland 1918–1941*, hrsg. von Karl Schlögel. Berlin, Akademie-Verlag.
18. Govea, W. M. (1995). *19th- and 20th-Century Harpists: a biocritical sourcebook*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
19. Lampert, N. (2015). *Maria Korchinska: a sketch*. London, printed as a manuscript.
20. _____. (1929). Programy radjowe. Od 20.I do 26.I. Czwartek 24–I // Radjo. *Ilustrowany tygodnik dla wszystkich*. No 3, Styczeń, 37.
21. Rensch, R. (2017). *Harps and Harpists*. Bloomington, Indiana: Indiana university press.
22. Zingel, H. J. (1932) Wilhelm Posse und seine Studienwerke für Harfe. In *Deutsche Musik-Zeitung*. No 43, 22. Oktober, 507–8.