

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМ. ГНЕСИНЫХ

ГНЕСИНСКИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

*Сборник статей
по материалам Международной
научно-практической конференции
1–2 марта 2017 г.*



Москва
2018

УДК 78
ББК 85.310.7
Г56

*Печатается в соответствии с решением Редакционно-издательского
совета Российской академии музыки им. Гнесиных*

Ответственный редактор

кандидат искусствоведения, профессор

В. В. Алеев

Редакционная коллегия

доктор педагогических наук, профессор

А. В. Малинковская

кандидат искусствоведения, ст. преподаватель

А. А. Гундорина

Технический редактор

И. И. Сухорукова

Г56 **Гнесинские педагогические школы: История и современность** : Сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции 1–2 марта 2017 года / РАМ им. Гнесиных. – М.: Пробел-2000, 2018. – 244 с.

СОДЕРЖАНИЕ

От ответственного редактора	7
-----------------------------------	---

А. В. Малинковская

*(Докт. пед. наук, проф. кафедры педагогики и методики
РАМ им. Гнесиных)*

АКАДЕМИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ТРАДИЦИЯХ ШКОЛЫ ГНЕСИНЫХ	9
---	---

I. ИСПОЛНИТЕЛЬСКО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ

М. А. Дроздова

(Доц. кафедры специального фортепиано №1 РАМ им. Гнесиных)

МАРИЯ ВЕНИАМИНОВНА ЮДИНА – УЧИТЕЛЬ, НАСТАВНИК	16
---	----

А. В. Моздыков

*(Канд. пед. наук, проф. кафедры фортепианного искусства
МГИМ им. А. Г. Шнитке)*

МОЙ ПЕДАГОГ – МАРИЯ ИЗРАИЛЕВНА ГРИНБЕРГ. СЛОВО О МАСТЕРЕ	30
---	----

В. Б. Носина

(Проф. кафедры специального фортепиано №1 РАМ им. Гнесиных)

АЛЕКСАНДР ЛЬВОВИЧ ИОХЕЛЕС – МУЗЫКАНТ И ПЕДАГОГ	40
--	----

Е. Е. Стриковская

(Проф. кафедры концертмейстерской подготовки РАМ им. Гнесиных)

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА Б. М. БЕРЛИНА	47
--	----

Т. Н. Кандинская

*(Почетный работник высшего профессионального образования,
проф. кафедры концертмейстерской подготовки РАМ им. Гнесиных)*

О ПЕДАГОГЕ, ДИРИЖЕРЕ И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРЕ ЕВГЕНИИ МИХАЙЛОВНЕ СЛАВИНСКОЙ	54
---	----

Н. П. Толстых

(Канд. иск., доц. каф. истории и теории исполнительского искусства МГК им. П. И. Чайковского)

О МОЕМ УЧИТЕЛЕ Ю. В. ПОНИЗОВКИНЕ 60

Т. М. Русанова

(Заслуженный деятель искусств РФ, канд. иск., проф. кафедры специального фортепиано №1 РАМ им. Гнесиных)

ЛИНА БОРИСОВНА БУЛАТОВА. РАЗВИТИЕ
ГНЕСИНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ 70

М. А. Букринская

(Канд. иск., ст. преп. кафедры педагогики и методики РАМ им. Гнесиных)

А. Г. СКАВРОНСКИЙ: ПИАНИСТ И ПЕДАГОГ 83

Ф. Р. Липс

(Народный артист РФ, проф. кафедры баяна и аккордеона РАМ им. Гнесиных)

С. М. КОЛОБКОВ – ВИДНЫЙ ДЕЯТЕЛЬ РОССИЙСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ 88

А. А. Гатауллин

(Канд. иск., доц. кафедры баяна и аккордеона РАМ им. Гнесиных)

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Ф. Р. ЛИПСА
И ЕЕ РОЛЬ В РАЗВИТИИ БАЯННОГО ИСКУССТВА 101

Л. В. Кондаков

(Проф. кафедры деревянных духовых инструментов РАМ им. Гнесиных)

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ЗАСЛУЖЕННОГО
ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВ РОССИИ, ПРОФЕССОРА ИВАНА
ФЕДОРОВИЧА ПУШЕЧНИКОВА 112

М. С. Агин

(Заслуженный деятель искусств РФ, Заслуженный работник высшей школы РФ, канд. пед. наук, проф., зав. каф. сольного пения №1 РАМ им. Гнесиных)

НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ПРОФЕССОРА
Л.Б. ДМИТРИЕВА (К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ УЧИТЕЛЯ) .. 120

М. В. Медведева

*(Заслуженный работник высшей школы РФ, канд. пед. наук, проф.,
зав. каф. хорового и сольного народного пения РАМ им. Гнесиных)*

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ «ГНЕСИНСКОЙ ШКОЛЫ»

НАРОДНОГО ПЕНИЯ: ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПЕДАГОГИКА 132

О. А. Якупова

(Канд. иск., доц., зав. кафедрой фортепиано РАМ им. Гнесиных)

ГНЕСИНСКИЕ ТРАДИЦИИ КУРСА ФОРТЕПИАНО:

ВЗГЛЯД ИЗ СОВРЕМЕННОСТИ 142

В. С. Осадчев

*(Ст. преподаватель кафедры музыкальной звукорежиссуры
РАМ им. Гнесиных)*

ГНЕСИНСКАЯ ШКОЛА МУЗЫКАЛЬНОЙ ЗВУКОЗАПИСИ –

30 ЛЕТ ОФИЦИАЛЬНОЙ ИСТОРИИ 150

II. ТЕОРЕТИКО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ

И. П. Сусидко

*(Докт. иск., проф., зав. кафедрой аналитического музыкознания
РАМ им. Гнесиных)*

Р. Н. БЕРБЕРОВ – ПЕДАГОГ И УЧЕНЫЙ 158

Т. Н. Красникова

(Докт. иск., проф. кафедры теории музыки РАМ им. Гнесиных)

ФАБИЙ ЕВГЕНЬЕВИЧ ВИТАЧЕК –

ХРАНИТЕЛЬ ГНЕСИНСКИХ ТРАДИЦИЙ 169

Е. С. Дерунец

(Канд. иск., доц. кафедры теории музыки РАМ им. Гнесиных)

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ГАРМОНИИ

В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ А. А. СТЕПАНОВА 174

В. В. Алеев

(Канд. иск., проф., зав. каф. педагогики и методики РАМ им. Гнесиных)

О МОИХ УЧИТЕЛЯХ: КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ 180

И. М. Ромащук

*(Докт. иск., проф., проректор по научной работе ГМПИ
им. М. М. Ипполитова-Иванова)*

М. Э. РИТТИХ: ЛИЧНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ 186

А. А. Гундорина

*(Канд. иск., ст. преподаватель кафедры теории музыки
РАМ им. Гнесиных)*

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ СОЛЬФЕДЖИО В РАМ ИМЕНИ
ГНЕСИНЫХ. ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР 197

Е. О. Купровская

(Докт. музыковедения, Университет Сорбонна IY (Sorbonnes-Paris IY)

ПАМЯТИ ЛЮДМИЛЫ СЕРГЕЕВНЫ ДЬЯЧКОВОЙ 212

Ю. И. Агишева

*(Канд. иск., доц., зав каф. музыкально-прикладного искусства
РАМ им. Гнесиных)*

ГНЕСИНСКИЕ ТРАДИЦИИ ИЗУЧЕНИЯ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА
(ШКОЛА М. И. ДУБРОВИНА) 218

Т. Э. Батагова

(Докт. иск., проф. кафедры оркестрового дирижирования МГИК)

О НЕКОТОРЫХ ТРАДИЦИЯХ ШКОЛЫ ГНЕСИНЫХ
И ИХ ПРЕТВОРЕНИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
СЕВЕРНОЙ ОСЕТИИ 223

О. П. Бадалов

*(Канд. иск., ст. учитель МБУДО «Детская школа искусств №2»
г. Сургута)*

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ГНЕСИНСКОЙ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ
КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА 234

ОТ ОТВЕТСТВЕННОГО РЕДАКТОРА

Настоящий сборник включает материалы Международной научно-практической конференции «Гнесинские педагогические школы: история и современность», которая прошла в Российской академии музыки им. Гнесиных 1 – 2 марта 2017 г. Подобная конференция проводилась впервые; ее целью стало обобщение огромного педагогического опыта, накопленного в стенах Гнесинского дома за долгие десятилетия.

Ценные идеи и достижения гнесинских педагогических школ отражены в докладах, посвященных деятельности выдающихся музыкантов-исполнителей и музыковедов, имена которых составляют гордость отечественного музыкального искусства. Среди них Елена Фабиановна Гнесина, Фабий Евгеньевич Витачек, Марина Вениаминовна Юдина, Мария Израилевна Гринберг, Александр Львович Иохелес, Борис Моисеевич Берлин, Леонид Борисович Дмитриев, Маргарита Эдуардовна Риттих, Иван Федорович Пушечников, Алексей Григорьевич Скавронский, Сергей Михайлович Колобков, Петр Кириллович Кондрашин...

В мероприятии приняли участие представители музыкальных заведений г. Москвы (РАМ им. Гнесиных, Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ГМПИ им. Ипполитова-Иванова, МГИМ им. А. Г. Шнитке, Московского государственного института культуры, Института современного искусства), других городов России, а также дальнего зарубежья (Франция, Сорбонна).

Тематика конференции была сосредоточена вокруг двух крупных направлений – исполнительско-педагогического и теоретико-педагогического. Примечательно, что о выдающихся музыкантах говорили их не менее выдающиеся ученики – Лауреаты Всероссийских и Международных конкурсов, профессора и доценты ведущих вузов страны. В условиях педагогической направленности многие доклады позволяли выходить за рамки строгого академического регламента; перед слушателями открывались страницы, связанные не только с особенностями художественного творчества учителей, но и с неизвестными событиями и фактами биографического характера, с историей учебных заведений Гнесиных.

Оргкомитет благодарит всех участников конференции. Особую благодарность выражаем ректору РАМ им. Гнесиных, профессору Г. В. Маяровской, за поддержку идеи конференции и помощь в проведении этого мероприятия.

Кандидат искусствоведения, профессор В. В. АЛЕЕВ

АКАДЕМИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ТРАДИЦИЯХ ШКОЛЫ ГНЕСИНЫХ

Сочетание в названии нашего вуза слова *Академия* с именем Гнесиных возникло, как многие помнят, в 1992 году, когда Государственный музыкально-педагогический институт (ГМПИ) им. Гнесиных был переименован в Российскую академию музыки имени Гнесиных.

Понятно, что это событие горячо обсуждалось в коллективе вуза, практически как событие в личной жизни каждого гнесинца. Особенно волновало то, что ключевое в прежнем названии вуза слово «педагогический» ушло из нового наименования. Все считали, что это ни в коей мере не должно было означать отказа от образовательной специфики, педагогического профиля вуза, определяющего его место и назначение в системе отечественного музыкального образования. Ведь именно цель подготовки кадров музыкантов-педагогов была основополагающим аргументом Елены Фабиановны Гнесиной, целеустремленно боровшейся в 1930-е – 40-е годы за строительство и открытие Института.

Явилась необходимость задуматься и о том, как соотносятся исторически сформировавшиеся в учебных заведениях Гнесиных *традиции музыкально-педагогического образования* с целями и задачами Российской академии музыки и академического музыкального образования как такового. Отметим, что Институт Гнесиных, утвердившись в своей образовательной миссии, положил начало учреждению в стране немалого количества аналогичных вузов.

Само понятие академическое образование до сих пор нуждается в научной разработке, наполнении его методологической, теоретической, учебно-методической и т.п. конкретикой. Особенно актуальными представляются следующие вопросы, тесно между собой связанные: 1. Какое содержание несет в себе определение *академическое музыкальное образование* и, соответственно, что знаменует наименование *Академия музыки*? В чем специфика, образовательные цели

и задачи, учебно-воспитательные стратегии и тактики вуза с таким статусом, каковы его функции в культуре, социуме? 2. Как эта специфика соотносится с опытом, традициями Школы Гнесиных? Под Школой – с большой буквы – в данном случае понимаются и совокупность («семья») учебных заведений всех ступеней – от детских музыкальных школ – «семилетки» и ССМШ – до вуза, и уникальное в истории мирового музыкального образования культурно-образовательное явление, аккумулирующее более чем вековой масштабный коллективный опыт, богатейшие творческие достижения. Как исторически формировались самобытные особенности гнесинской Школы? Воплощается ли во всем, созданном семьей Гнесиных и их последователями, сущность академического музыкального образования?

Представляется целесообразным принять следующее определение академического музыкального образования: *это педагогическая интерпретация идеалов и ценностей, целей и задач, функций музыкального искусства в обществе в каждый конкретный культурно-исторический период его развития. Академическое музыкальное образование должно полно, оптимально соотноситься с функциями музыкального искусства в обществе, реализовать их в определенных государственных образовательных концепциях и стандартах культурологических, педагогических моделях и средствах*¹.

Исторически сложилась практика именовать академиями учебные заведения (а также творческие коллективы – театры, хоры и оркестры, академические издания музыкальной литературы и т. п.), хранящие и передающие новым поколениям сформировавшиеся и ставшие классическими традиции и ценности. Понятие *академическое образование* означало, что оно базируется на осознанно хранимых традициях, освящено великими именами и достижениями. С этих позиций главными признаками академического музыкального образования должно считаться следование исторически выработанным в музыкальном искусстве и культуре нормам, формам, образцам, а также – принципам, методам, средствам обучения. В этой

¹ Данное определение опирается на концепцию музыки как вида искусства В. Н. Холоповой. – В кн.: В. Н. Холопова. Музыка как вид искусства. Учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры. / В. Н. Холопова, Московская гос. Консерватория им. П. И. Чайковского. – Изд. 4-е, испр. – СПб [и др.] Лань: Планета музыки, 2014.

совокупности признаков отчетливо просматривается *традиционно-охранительная функция академического образования*, данная функция обуславливает содержательную совокупность названных признаков как фундамент в деле воспроизведения опыта, знаний, практических умений у новых поколений обучаемых. С этой точки зрения название вуза *академия* сопрягается с понятием *Школа*, в сформулированном выше понимании.

Говоря о традиционно-охранительной, исконной, функции академического образования, в то же время необходимо учитывать, что она всегда, во все времена находилась в постоянном противоречии с изменявшимися культурно-историческими условиями ее осуществления, с запросами все новых поколений, с тем, что называется социальным заказом. Эти требования и стимулы также исходят из внутренней потребности образования как цивилизационно-культурной институции. Это противоречие – поистине вечная проблема образования, одно из ярких воплощений его живой диалектической сущности, проблема, не терпящая упрощенных подходов к ее решению. *Все это определяет другую функцию академического образования, диалектически связанную с первой, – поисковую, эвристическую, перспективно-проектировочную.*

Осуществление двуединой цели академического музыкального образования – продолжая и сохраняя созданные ранее ценности, находить им пути «врастания» в новую историческую и культурно-социальную реальность – прослеживается на всем протяжении становления и развития учебных заведений Гнесиных. В этом процессе отчетливо отразились этапы истории нашего отечества: кризисные, но отмеченные смелыми творческими идеями и достижениями послереволюционные десятилетия; годы Великой отечественной войны и последующий период советского культурного строительства. Для осуществления своих культурно-образовательных проектов Е. Ф. Гнесиной и всем членам семьи требовались недюжинная моральная и профессиональная стойкость, организаторская целеустремленность в последовательном проектировании и возведении все новых «этажей» гнесинского Дома, энтузиазм строителей – не только в переносном, но и в прямом смысле (Елена Фабиановна, руководившая развитием учебных заведений в течение 72 лет, шутила, что строительство ее вторая профессия, однако это была не только шутка).

Особенность взаимодействия школы и техникума заключалась в том, что они были в своем роде опытным полем, где оперативно претворялись в учебную практику единые, но учитывающие разные образовательные уровни, теоретические и методические установки. Система обучения обретала внутреннюю образовательную логику. Все это свидетельствует о том, что подобная органичная связь звеньев образования в единой Школе обеспечивала «самодвижение» системы, была реализацией актуальных потребностей развития музыкального образования в стране. Школа Гнесиных как «фамильное» учебное заведение, сохраняя «родовые» черты, выступала в качестве академической образовательной модели.

Уникальность гнесинской Школы в том, что она строилась и развивалась естественно и закономерно, подобно живому организму. Открытие в 1944 году Музыкально-педагогического института явилось реализацией накопленного школой и училищем художественно-творческого, педагогического, методического потенциала, название вуза полностью выражало образовательные идеи, цели и задачи, поставленные и уже решаемые семьей Гнесиных – подготовки высокообразованных кадров музыкантов-педагогов. ГМПИ стало центром и флагманом в этом деле, вузом педагогического профиля, с принципиально новыми стратегическими установками и перспективами. Гнесинская Школа, и как «семья» учебных заведений, и как уникальный коллективный опыт в области музыкального образования, вышла на новый этап развития. Появлялась возможность строить педагогический процесс, мыслить и действовать в большой временной перспективе, формировалась цельность образовательной модели по горизонтали (во времени) и по вертикали (между звеньями), у Школы было общее «кровообращение».

Молодой Институт имени Гнесиных стал стремительно и смело расширять традиционные рамки и наращивать потенциал академического образования музыкантов. Вслед за первыми кафедрами и факультетами – фортепианным, вокальным, оркестровым, историко-теоретико-композиторским – уже с 1948-49 учебных годов стали открываться новые кафедры, факультеты. Каждый факультет и каждая кафедра в общей истории вуза имеют свою уникальную историю, своих легендарных представителей мирового масштаба. Институт выступил инициатором многих нововведений, накапливая богатый и

разносторонний опыт – творческий, учебно-методический и организационный, делясь им с другими музыкальными вузами и учреждениями младшего и среднего звеньев. Этому, например, немало способствовало открытие в Уфе и других городах филиалов, учреждение факультета повышения квалификации, ныне это Центр переподготовки и повышения квалификации при Академии.

В ходе непрерывных поисков путей совершенствования образовательного процесса вырабатывалась самобытная гнесинская академическая концепция музыкального образования и модель ее реализации, сущность которых в фундаментальной подготовке творчески мыслящих музыкантов с широким спектром знаний и умений, обладающих профессиональным мастерством и серьезно оснащенных в области педагогики.

В связи со сказанным о значении педагогической подготовки студентов, аспирантов, магистрантов кратко остановлюсь на деятельности *кафедры педагогики и методики*, открытой в 1968 году и явившейся естественным продолжением описанного выше процесса вызревания и концентрации педагогического потенциала Гнесинской Школы и его воплощения в жизнь. Межфакультетская, общеузовская кафедра педагогики и методики объединила педагогические силы вуза, стала его научно-методическим центром и во многих отношениях его лицом. За 20 лет деятельности кафедра наладила связи не только между другими кафедрами Института, исполнительскими и теоретическими, но и со многими вузами СССР, в некоторых из них стали формироваться аналогичные кафедры, а также с вузами зарубежных стран: ГДР, Польши, Болгарии и др. Руководителями кафедры педагогики и методики были последовательно профессора О. М. Агарков, А. Д. Алексеев, И. А. Истомина, Ю. П. Петров.

Разработке концепции музыкального образования, к которому с полным основанием можно отнести определение *академическое*, способствовало постоянное продуктивное общение ученых и преподавателей разных специальностей и профилей, включая психологов и преподавателей общей педагогики, стремившихся ориентировать свои курсы на подготовку музыкантов-педагогов. Преемницей кафедры, о которой шла речь, ныне стала новая Кафедра педагогики и методики, восприняв многие научные, учебно-методические, педагогические цели и ценности.

Академическое музыкальное образование предполагает значительную роль педагогической подготовки студентов и аспирантов. Диалектическое единство двух важнейших социально-культурных функций искусства – традиционно-охранительной и поисковой, эвристической – находит свое концентрированное воплощение в педагогическом компоненте вузовского образования. Выработанная, основательно поставленная и непрерывно совершенствуемая система воспитания будущих преподавателей способствует связи времен и поколений, обеспечивает поступательное движение и долговечность Школы как культурно-образовательного феномена со сложившимися в ней самобытными опытом и традициями.

Для подавляющего большинства выпускников Академии имени Гнесиных преподавательская деятельность становится главной в их профессиональной жизни. Нельзя не согласиться с мнением, что по-настоящему педагог формируется уже после окончания вуза, в зрелые годы и по мере приобретения необходимого опыта. Однако фундамент последующего развития педагогического мастерства должен быть заложен в среднем и высшем звеньях обучения. Не может стать настоящим профессионалом музыкант без развитого педагогического мышления, без мотивации, а лучше сказать, без потребности в педагогической деятельности, без понимания того, что педагогика, учительство – сущностная часть профессии, а не «побочный продукт» исполнительства, композиторского творчества, музыкально-научной деятельности. Педагогика ведет вглубь профессии, формирует целостность музыкального сознания, развивает аналитическое и системное мышление, такие необходимые личностные качества как эмпатия, рефлексивные способности.

Несколько слов в заключение.

Вернемся к тем атрибутам академического образования, о которых шла речь в начале и которые конкретизировались на примере истории становления и развития Школы Гнесиных как единственного в своем роде явления в мировом музыкальном образовании и культуре. Преемственная связь Гнесинской Школы с лучшими мировыми и отечественными музыкально-образовательными традициями, верность классическим образцам, нормам, ценностям во все времена продуктивно сочетались с пониманием Е. Ф. Гнесиной, членами семьи, воспитанными ими руководителями и коллективами учебных заведений

актуальных потребностей общества и музыкального искусства – на каждом новом этапе истории нашей страны. Они откликались на них деятельно, творчески, в своем *гнесинском* стиле. Деятельное участие всех звеньев Школы в общественной жизни выступают как реализация *просветительской, социально-преобразующей, аксиологической функций* искусства. Гнесинская Школа обладала особым потенциалом этического, духовно-нравственного воспитания учащихся. Ведь сущность академического образования не только «опредмечивается» в конкретных учебных дисциплинах, она должна проникать во все компоненты учебного и воспитательного процесса, на всех уровнях его осуществления, пронизывать все виды и формы деятельности, концентрированно воплощаясь в музыкальной педагогике.

Всей своей жизнью и деятельностью (по существу неразделимых) Елена Фабиановна Гнесина глубоко и масштабно раскрыла значение и ценность педагогического образования музыкантов.

Хочется выразить уверенность в том, что общественное назначение, специфика и главная ценность академического музыкального образования – полнота, фундаментальность и целостность реализации функций музыкального искусства, воплощенные Школой Гнесиных, будут сохраняться и творчески развиваться новыми поколениями гнесинцев, на новых витках истории.

М. А. Дроздова

МАРИЯ ВЕНИАМИНОВНА ЮДИНА – УЧИТЕЛЬ, НАСТАВНИК

У человека бывают разные учителя. Одни руководят каждым шагом ученика - учат ходить. Другие открывают ученику дверь в мир – учат видеть. Но есть и иные учителя – они уходят в единственно возможный для них путь /.../ Цель их так далека, что никогда не может быть достигнута – но за ними идут, так как они указывают главное: куда идти.

А. Шнитке¹

В этих замечательных словах композитора, кратких и емких одновременно, написанных о Марии Вениаминовне Юдиной, обозначены три составляющих такого феномена, как Школа в широком смысле слова. Но, как мне представляется, эти «три учителя» – суть Один Учитель, владеющий основами мастерства, передающий это владение ученикам, и идущий по Пути, не имеющему конца, пути к «лучезарно-ослепительным вершинам искусства», к абсолюту. Мария Вениаминовна с поразительной глубиной поняла это еще в 17 лет, записав в Дневнике, обращаясь к самой себе, что «полного приближения (к абсолюту) ты не должен испытать. Я думаю, – оно твоя смерть, оставка в творческой устремленности»². М. Юдина не изменила этому до конца. Прожив с «удесятеренной силой» (А. Блок) долгую жизнь большого художника, она скажет за три недели до смерти, обращаясь к молодым музыкантам второй половины XX века: «Наше приближение к постижению музыкального произведения бесконечно...»³.

¹ Шнитке А. Г. О Марии Вениаминовне Юдиной // Лучи Божественной любви. М-СПб, 1999. С. 772.

² Юдина М. В. Невельский дневник. Запись от 12.11.1916. // Лучи Божественной Любви. М-СПб, 1999. С. 26.

³ Юдина М. В. Мысли о музыкальном исполнительстве // Лучи Божественной Любви. М-СПб, 1999. С. 299.

Любая педагогическая школа создается крупными музыкантами, выдающимися исполнителями-виртуозами, которые немало сил и таланта отдавали воспитанию молодого поколения. Изучая их наследие, с удивлением и радостным удовлетворением отмечаешь, как много общего в их взглядах на все этапы обучения пианиста, начиная с проблемы свободного владения телом, руками, пальцами, умения правильно читать музыкальный текст, и все это – во имя глубокого проникновения в смысл музыкального произведения, во имя совершенного его воплощения. И это единство взглядов поражает еще больше, когда понимаешь: многие из этих артистов никогда не общались, а колоссальное различие их индивидуальностей неоспоримо! На самом деле, именно и только благодаря овладению фундаментальными основами пианизма и музыкального мышления – едиными для всех! – можно убедительно выразить свою индивидуальность (коль скоро она того заслуживает) и плодотворно развиваться в соответствии с вызовами времени. И этому мы найдем подтверждение, анализируя педагогику Юдиной.

Мария Вениаминовна Юдина преподавала в Институте им. Гнесиных с момента его создания, с 1944 года и была первым педагогом еще окончательно не сложившейся кафедры камерного ансамбля. В эти тяжелые военные годы она много концертировала, бывая на фронтах, постоянно участвовала в радиоконцертах, транслировавшихся по всей стране, и вела класс специального фортепиано в Московской консерватории. То, что Елена Фабиановна пригласила Юдину в свое новое, высшее учебное заведение, было совершенно естественным: Марию Вениаминовну связывали давние, глубокие дружеские и творческие отношения со всеми Гнесиными. Еще в 1921 году она познакомилась с Михаилом Фабиановичем: сначала – через М. О. Штейнберга – с его музыкой, которая произвела на нее сильнейшее впечатление, а вскоре и с самим композитором, когда он заезжал в Петроград по пути в Палестину. Юдина стала его восторженной почитательницей и преданным другом до конца дней. Несколькими годами позже она сблизилась и с сестрами Гнесиными. Первым шагом к знакомству было письмо от 24 февраля 1925 года – поздравление с юбилеем школы: «Всем Гнесиным запоздалое – увы! – приветствие к юбилею от незнакомой, но знающей Вас,

глубоко сочувствующей Вашему делу М. Юдиной»¹. Конечно, она не могла не сочувствовать такому высокому, благородному делу, она, которая с самых ранних лет увлекалась «хождением в народ» и считала, что «чужая рубашка ближе к телу»! В дальнейшем она часто посещала полюбившуюся ей «бесконечно милую Площадку», принимая участие в устраиваемых там благотворительных концертах – известных в то время «пятницах». А потом – сердечная пожизненная дружба...

1944 год. Прошло 23 года с момента окончания Юдиной Ленинградской консерватории, 23 года яркой, многообразной исполнительской деятельности и не менее активной и плодотворной педагогической. Критика с самых первых шагов очень точно угадывала в Юдиной «будущую мировую величину»², а уже через несколько лет характеризовала ее как «одну из значительных представительниц современного пианизма»³, владеющую редким мастерством, «в котором напряженное интеллектуальное проникновение счастливо соединяется с высоко артистическим вкусом и своеобразным тонким отношением к инструменту, который под ее руками звучит совершенно особо»⁴. Обратим внимание на последнее замечание об особом отношении к звуку: ведь именно работа над Звуком во всем его многообразии (технологическом и духовном) составит основу юдинской педагогической системы, которая начала складываться в первые же годы ее преподавательской деятельности, а, возможно, и раньше: ведь еще А. Есипова отмечала у 14-летней Маруси умение умно работать самой! Ее старшие коллеги – Н. Дубасов, А. Глазунов, Л. Николаев, С. Савшинский – в своих отзывах после экзаменационных прослушиваний писали о «родовых» качествах юдинских учеников, таких, как зрелость, осознанность, интеллигентность. Особенно подчеркивалось красивое, разнообразное, содержательное звучание.

Далее коснемся наиболее важных, основополагающих моментов фортепианной педагогики Юдиной, к которым она при необходимости обращалась и в классе камерного ансамбля, хотя и в несравненно более скромных масштабах, радуясь, что не обязана учить «азам»

¹ М. В. Юдина – Гнесины. 24.02.1925. // Мария Юдина. Высокий стойкий дух. Переписка 1918-1945. М. : РОССПЭН. 2006. С. 96.

² Красная газета. 1923. 8 марта.

³ Жизнь искусства. 1929. 17 февраля.

⁴ Красная газета (веч. выпуск). 1929. 14 февраля.

пианистов. Она называла это «освоением школы» и придавала этому большое значение. Успешное овладение школой в узком смысле было для каждого ученика залогом того, что Мария Вениаминовна откроет перед ним мир музыки, поделится некоторыми раскрытыми ею тайнами этого мира и вручит некие «ключи» (ее собственное выражение), которые помогут продолжить путешествие по этому миру уже самостоятельно.

Занимаясь техникой исполнения, Юдина исходила из той же предпосылки, что и Л. В. Николаев: «Руки пианисту надо ставить так же, как голос певцу»¹. Законы постановки рук не могут быть индивидуальными для каждого пианиста – они едины для всех, так как основаны на законах механики, а в большей степени на здравом смысле и целесообразности.

Прежде всего, она требовала полного освобождения всей руки, уподобляя ее шлангу. По шлангу струится жидкость – вес, от плеча в кисть, затем через кончики пальцев – на клавиши. Это основа хорошего фортепианного звука.

О значении кончиков пальцев в пианистической концепции Юдиной хочется сказать особо. Выработывая умение «переливать» вес руки в кончики пальцев, она стремилась к тому, чтобы ученик нашел и ощутил в них некую незримую оптимальную точку соприкосновения с клавиатурой. Такая же точка имеется и на клавиатуре, «и нужно выучить произведение так хорошо, чтобы обе точки соприкасались в каждом звуке исполняемого сочинения»². Чуткость пальцев – понятие не только физическое, но и включающее в себя весь комплекс знаний и ощущений человека – качество необычайно важное не только для пианиста, но и для скульптора или хирурга: ведь именно концы пальцев вступают в непосредственный контакт с материалом, они – проводники нашего сознания и духа. Это именно тот «ум», который сидит в пальцах и руке художника, «ручной ум», о котором так глубоко рас-

¹ Николаев Л. В. Постановка рук в фортепианной игре // Савшинский С. И. Л. Николаев. Пианист. Композитор. Педагог. М.- Л., 1950. С. 115.

² Дашкова И. А. Воспоминания о Юдиной. Рукопись. Архив А.М.Кузнецова. Не об этом ли говорил и Яков Израилевич Зак, когда «просил ученика представить, что в кончик каждого пальца вмонтирован «алмазик» для извлечения острого, интенсивного звучания»! // Уроки Зака. М. : Классика-XXI, 2005. С.65.

суждал П. А. Флоренский. Блестящим подтверждением этой мысли могут служить совершенно удивительные воспоминания Марии Вениаминовны о том, что сказал ей скульптор С. Д. Меркуров, услышав ее в доме А. Н. Толстого в годовщину его памяти. «Он говорил мне /.../, что я играю, *как скульптор, не только в отношении формы, но и в отношении рук к материалу, к инструменту*, как скульптор оживотворяет руки, касающиеся своего материала – дерева, глины, гипса, мрамора, т. е. работает *концами пальцев...* Я встретила полное единомыслие, ибо и сама я так играю, и всех своих студентов учила тому, что все мысли, все чувства пианиста, вся одухотворенность в итоге должна быть помещена в одну точку каждого пальца обеих рук и все это дается не сразу, но тогда только и будет говорить через руки музыканта Высшее начало...»¹.

Итак, в Институт им. Гнесиных Юдина пришла сложившимся музыкантом с богатой биографией, с неповторимым, только ей присущим творческим обликом. Она была, быть может, единственной среди крупных концертирующих пианистов, кто жаждал вести не только класс специального фортепиано, но и ансамблевые классы: класс камерного ансамбля и класс камерного пения. Интерес к этому типу музицирования был продиктован прежде всего возможностью творить в большом коллективе, «где искусство пронизывает всех и всем радостно в нем вместе быть».

К преподаванию камерного пения она обратилась в 1937 году в Московской консерватории, а с 1944 года – в Институте. Интерес к пению вообще и, особенно, к хоровому, церковному, возник еще в 20-е годы. Тогда хоровые мечты Юдиной были связаны с капеллой, руководимой М. Г. Климовым. Оба они – и в концертной практике, и в педагогике – были увлечены возрождением к жизни незаслуженно забытых сочинений, отдавали много сил и пропаганде новой музыки. Юдина участвовала в премьере «Свадебки» Стравинского, подготовленной Климовым, а с оркестром филармонии и капеллой под управлением Э. Купера исполняла фортепианную партию в Скрябинском «Прометее». К началу 20-х годов относятся и ее первые выступления с певцами. С самым разнообразным репертуаром она много концертировала с К. Дорлиак, О. Тарновской, В. Павловской-Боровик. В более

¹ Мария Вениаминовна Юдина. Вы спасетесь через музыку // М. : Классика-XXI, 2005. С. 165.

поздние годы ее партнерами были С. Мигай, Г. Писаренко, Е. Белов, В. Рыбинский Ф. Петрова, Л. Давыдова и другие.

Любовь Юдиной к пению, к вокальной музыке объяснялась, несомненно, синтетическим характером этого жанра, возникшего от слияния двух самых любимых ею искусств – музыки и поэзии. Еще в юношеском дневнике мы находим целые страницы стихов Вл. Соловьева, Ф. Тютчева, А. Пушкина, переписанные ее рукой, и читаем удивительные строки: «Нет, единственное, что мне осталось, это стихи. Буду пытаться, буду писать, иначе не могу. Ведь и музыку люблю безнадежно, ведь и в ней я лишь сгораю в восторге преклонения»¹. А в более поздние годы она часто говорила, что ее вторая душа – именно поэзия. Здесь слово становилось музыкой. Каждый романс – это музыкальный эквивалент поэтического образа, это музыкальная метафора.

Обратившись к камерному пению, к его преподаванию, она выделила и поставила множество различных проблем – музыкальных, литературных, философских, этических, объединенных идеей музыкального просветительства. Размах небывалый. Ее класс стал студией, лабораторией, творческим коллективом, объединенным живым общим делом с большой буквы. Там рождались ее «фантазии, мечты и частичные реализации в сфере «камерного пения», а попросту, как она говорила, «осмысленного пения»².

Естественно, что в преподавание предмета «Камерное пение» Юдина неминуемо должна была внести много нового, необычного, прогрессивного, отвечающего широте ее замыслов. Выделим, прежде всего, два определяющих направления в преподавании Юдиной, которые цементировали и определенным образом окрашивали все остальные.

В классе Юдина была не только руководителем, составителем программ, вдохновенным «теоретиком», но и частым партнером учеников, с удовольствием заменяя концертмейстера. Открытые выступления всегда сопровождала сама. Нельзя было не ощутить мощных импульсов, идущих от Марии Вениаминовны. Баритон Евгений Бе-

¹ Невельский дневник. 1916-1918 // Мария Вениаминовна Юдина. Вы спасетесь через музыку. – М. : Классика-XXI, 2005. С. 53.

² Мария Юдина. Обреченная абстракции, символике и бесплотности музыки. Переписка 1946-1955 гг.

М. В. Юдина – Б. Л. Пастернаку, 25. 02. 1947.

лов, впоследствии солист Большого Театра и доцент Института, пришедший в класс Юдиной после войны, вспоминал, что поначалу даже терялся под напором юдинской стихии, не в силах ответить столь же убедительной интерпретацией. Но вскоре словно волна вдохновения подхватывала его и нечто неизреченное незримо передавалось ему от великой партнерши.

Вторая важная особенность метода Юдиной заключалась в том, что она сочетала работу в классе с интересными и чрезвычайно ответственными концертными выступлениями. Это была именно та «деятельность под умным руководством», которая и является, по мнению Б. Л. Яворского, «лучшим профессором», противопоставляя этому «умное руководство без деятельности», которое он называл лишь «предисловием»¹.

Работу над вокальным произведением Мария Вениаминовна начинала с подробного разбора поэтического текста, формы стиха и напева, выявление поэтических образов, драматургии развития сюжета. В этот момент и должен был возникнуть необходимый «исполнительский творческий импульс»². Важно было охватить произведения целиком, как бы с птичьего полета. Тогда более осознанно воспринимались все детали музыкальной речи, приходила интонационная выразительность, звуковой образ возникал в соответствии с уже найденным и прочувствованным поэтическим.

В певце-исполнителе Юдина ценила, прежде всего, не красоту голоса саму по себе, а его музыкантские, актерские качества, наличие музыкальной концепции, внутреннюю культуру. Она справедливо полагала, что главным стимулом к творчеству служит накопленный духовный опыт, а не запас ремесленных навыков. В этом она соглашалась с высоко почитаемым ею А. Л. Доливо, говорившим, что «ни прекрасный вокальный дар, ни безропотное повиновение материала не могут дать права певцу называться художником, если он бессилен перед воплощением в песне жизни»³.

Большое внимание уделяла Мария Вениаминовна и скрупулезной работой над музыкальным текстом и точно так же, как в классе

¹ Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка / Сост. И. С. Рабинович. М., 1972. Т. 1. С. 250.

² Доливо А. Л. Певец и песня. М.-Л., 1948. С. 189.

³ Там же. С. 182.

специального фортепиано, открывала студенту законы естественной, грамотной фразировки.

Необходимо остановиться еще на одном чрезвычайно важном пункте. Это – репертуар, который имел совершенно особое, самодовлеющее значение, выступая одновременно в нескольких «ролях». Он был важнейшим элементом обучения, образования, воспитания личности, культуры. Он отличался разнообразием, многообразием, количественными масштабами и своеобразием группировки: то или иное сочетание произведений открывало ученикам новый пласт культуры, новое звучание получали «даже давно всем ведомые произведения, объединенные новой проблематикой или новым решением»¹.

Одним из основных принципов, которым руководствовалась Мария Вениаминовна при формировании репертуара, было стремление оживлять «нетронутые сокровища мировой литературы». «Надлежит постоянно искать и находить новые темы», – говорила она. Так родилась тема «Баллада и ее особенности», включавшая два раздела: «Баллада западных композиторов» и «Баллада русская и советская». «Пушкин в русской лирике» – музыка охватывала хронологический период в 100 лет: от Титова и Алябьева до Шостаковича, Прокофьева и Богданова-Березовского. Изучалось все наиболее прекрасное из вокальной литературы XVIII, XIX и XX веков и все великолепие русской вокальной литературы. Занимались кантатами И. С. Баха, Шубертом – 2/3 неведомого в России вообще Шуберта... Именно тогда Юдина создавала сборник неизвестных в России песен Шуберта в переводах наших лучших поэтов: Пастернака, Заболоцкого, Маршака.

Итак, класс камерного пения М. В. Юдиной был чем-то гораздо большим: студия, лаборатория вокального искусства, руководимая большим музыкантом с широчайшим культурным кругозором, который вовлекал певца в круг проблем музыкального исполнительства и музыкальной культуры в целом, стремясь сделать из него музыканта-интерпретатора и просветителя.

Столь же высокая художественная и творческая атмосфера царила и в классе камерного ансамбля, который она вела с 1944 года, совмещая это вначале, как сказано выше, с классом камерного пения.

¹ Стенограмма доклада от 27. 10. 1945. Основные мысли о секции камерного пения кабинета вокального искусства при ВТО. НИОР РГБ. Ф. 527. К. 2. Ед. хр. 10.