

## Sergey PLESHAK Remembering the lessons of Professor Kudryavtseva

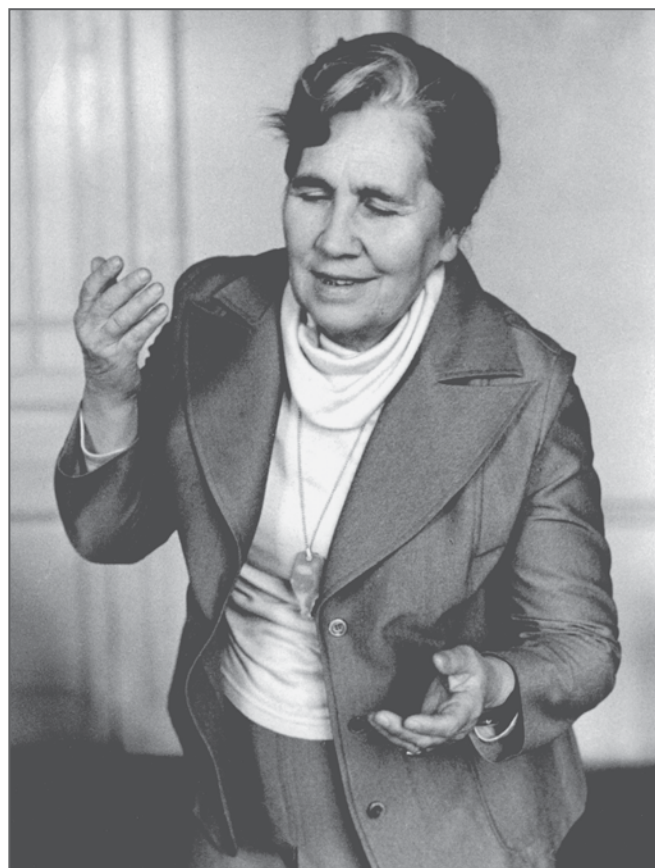
Memories of the lessons of professional and pedagogical skill given by the conductor Elizaveta Kudryavtseva, Professor at the Leningrad – St. Petersburg State Conservatory, People's Artist of Russia.

**Key words:** Elizaveta Kudryavtseva, St. Petersburg Conservatory, choral conductor.

## Сергей ПЛЕШАК Вспоминая уроки профессора Кудрявцевой

Воспоминания об уроках профессионального и педагогического мастерства дирижера, профессора Ленинградской – Санкт-Петербургской консерватории, Народной артистки России Елизаветы Петровны Кудрявцевой.

**Ключевые слова:** Е. П. Кудрявцева, Санкт-Петербургская консерватория, дирижер.



Елизавете Петровне Кудрявцевой — легенде русско-го хорового искусства, первой в России женщине-дирижеру профессионального хора, Народной артистке России, профессору Санкт-Петербургской консерватории, Академику Эстонской академии музыки, основателю Академического хора любителей пения Ленинграда — Санкт-Петербурга 7 мая 2014 года исполнилось бы 100 лет.

Консерватория отметила это событие концертом в Малом зале им. А. К. Глазунова, где выступили хоровые коллективы нашего города. Дирижировали ученики знаменитого профессора: Валерий Успенский, Борис Абальян, Андрей Федосцов, Павел Петренко, Антон Максимов и Екатерина Артюшкина. Украшением вечера стало выступление Хора любителей пения — коллектива,

которым Елизавета Петровна руководила на протяжении 45 лет.

В этот же день в Петрозаводске в качестве музыкального приношения Учителю прозвучал Реквием Верди под управлением Анатолия Рыбалко — одного из многих учеников Елизаветы Петровны, ставших дирижерами-симфонистами. Это исполнение можно назвать осуществлением студенческой мечты Анатолия, и по духу оно максимально соответствовало событию — на сцене слились воедино четыре хора из трех городов (Петрозаводск, Оренбург, Санкт-Петербург), ведь «коньком» Елизаветы Петровны была работа именно с большими хоровыми массами (камерные хоры она недолюбливала).

Кудрявцева была мастером крупных полотен. Возможно, самой масштабной акцией в ее творческой жиз-

ни была подготовка исторической премьеры «Военного реквиема» Бенджамин Бриттена, которую она осуществила с созданным ею Общеузовским хором консерватории (в него, кроме студентов дирижерско-хорового факультета, входили также вокалисты, пианисты, композиторы, музыковеды, инструменталисты).

Нечасто бывает, когда великий музыкант-исполнитель является выдающимся педагогом. Елизавета Петровна сочетала в себе обе эти ипостаси. Из ее дирижерского класса вышло несколько десятков именитых дирижеров, составляющих славу отечественного искусства. Когда размышляешь над феноменом Кудрявцевой-педагога, хочется понять ее секрет — как ей удалось воспитать столько замечательных учеников? Во-первых, ее авторитет. Чем талантливее студент, тем сложнее оказывать на него влияние, заставить заниматься, подчинить своей воле. Елизавета Петровна Кудрявцева была неоспоримым авторитетом для всех. Ей были свойственны невероятная широта мышления и свежесть восприятия. Она была открыта всему новому, при этом оставаясь ярким защитником лучших традиций классического искусства.

Образность ее объяснений была гениальна в своей простоте и доступна каждому без исключения. Например, однажды ее реакцией на однообразные жесты студента было следующее сравнение: «Можно, конечно, всё ложкой есть. Но в культурном обществе существует отдельная вилка для мяса, отдельная для рыбы, отдельная для десерта».

Были и такие высказывания:

«Сначала надо волосы расчесать, а потом уже бантик завязывать» — это про порядок работы над сочинением. «Бас — самый противный, самый волосатый из голосов. И чтобы он был красивым, на него нужно надеть костюм. Так же как сопрано — самый лысый из голосов, если его не одеть в одежду».

«Вы все дирижировать не умеете, потому что в лапту не играете». Далее следовал рассказ, как, учась в Хоровом училище, она играла с мальчишками в лапту во дворе Капеллы.

«Я люблю постоять на звуке. Как собачка, когда служит. Я тоже большая собачка — всем служу».

«Мы шахтеры. Как они добывают руду, так мы добываем звук».

Любовь к звуку — это то, что в первую очередь старалась привить своим ученикам Елизавета Петровна. Правильно взять первый аккорд, услышать его — важнее, чем бессмысленно «отмахать» целое сочинение.

«Ему флажжистом на корабле надо быть, а не дирижером!» — говорила Елизавета Петровна про одного своего ученика, теперь уже опытного маэстро. «Какие-то значки показывает, а не музыку создает».

Исполнительское время — одно из ключевых понятий Елизаветы Петровны (слово «агогика» она употреб-

ляла редко). «Если его слишком много, это только дилетантизм, если слишком мало, то это ремесленничество».

Ей претило господствующее в современной исполнительской практике метроритмически точное и неизменное отношение к музыкальному движению. «Все помешались на внутридолевого пульсации!» — раздраженно восклицала она.

«Чтобы что-то показать, надо остановить руку», — этот педагогический афоризм повторялся из урока в урок. Вообще, умение остановиться Елизавета Петровна считала одним из важнейших качеств музыканта, и, наоборот, неумение останавливаться ею порицалось. «Фортепьянисты играют, играют, играют, а остановиться не могут!»

Елизавете Петровне не нравилось, когда студент, не дослушав конец одного музыкального построения, показывал начало следующего эпизода. В таком случае она говорила: «Это все равно, что из одной тарелки салатик съесть, потом супчик, второе, ну, и компот оттуда же».

Брала в свой класс Елизавета Петровна всегда лучших выпускников Хорового училища и на первом же занятии старалась выбить из них (или нас) мнимую звездность. Не знаю почему, но по окончании училища у большинства дирижеров-хоровиков возникает ощущение, что они уже всему научились и все могут. «Вы ничего не знаете и ничего не умеете!» — эта фраза Елизаветы Петровны, подкрепленная всегда имеющимися у нее доказательствами, моментально возвращала счастливых первокурсников с небес на землю. Неудержимый, взрывной темперамент и острый, безжалостный язык, высокая требовательность и настойчивость в достижении поставленных задач — все эти качества Елизаветы Петровны заставляли учеников работать по максимуму, хотя выдержать такой напор было порой нелегко. «У меня Мартынов<sup>1</sup> плакал на подоконнике!» — любила она повторять с пафосом, потрясая поднятым вверх указательным пальцем. Одной из причин, по которой Елизавета Петровна перестала брать к себе в класс девушек, было, несомненно, нежелание видеть слезы за дирижерским пультом, хотя и термин «девчонкино дирижирование» был стандартным в ее лексиконе негативных выражений. Объективное отношение к женскому дирижированию выражено, однако, в следующем высказывании Елизаветы Петровны: «Чтобы женщине-дирижеру быть вровень с мужчинами, надо быть выше».

Непредсказуемость — одно из главных свойств Кудрявцевой-педагога, музыканта, человека. Ни один урок не был похож на другой. Идя в класс к профессору, мы никогда точно не знали, что нас ждет. Обучение представляло собой гибкий творческий процесс. Сегодня она могла час посвятить только игре партитуры на рояле, в следующий раз — изнурительно работать только над первой страницей сочинения.

<sup>1</sup> Равиль Энверович Мартынов (1946–2004) — выдающийся российский дирижер, Народный артист России, профессор Санкт-Петербургской консерватории, главный дирижер Санкт-Петербургского государственного академического симфонического оркестра.

«На уроке — ад, на экзамене — рай» — такой образ возникает у меня, когда я анализирую разницу в самоощущении на уроке и экзамене. На экзаменах Елизавета Петровна становилась для своих учеников «мамой-Лизой», всячески оберегающей и защищающей их от любых неприятностей, от возможных нападков со стороны комиссии. Ее лицо излучало сопереживание и несло ученику заряд вдохновляющей положительной энергии. Это чувство защищенности на экзамене всегда добавляло уверенности и куража, но не развращало, ведь все мы знали, что в следующем семестре нам снова предстоит «суровые будни» занятий в 28-м и 29-м классах. Старый, проверенный метод «кнута и пряника» отлично работал и давал превосходные результаты.

«Ну, он — большой методист!» — звучало в ироничных устах Елизаветы Петровны почти как ругательство. Ее методика опиралась на интуицию музыканта-практика, досконально и изнутри знавшего весь важнейший мировой репертуар хоровой музыки.

Елизавета Петровна часто сама показывала целые фрагменты сочинений, дирижуя их под рояль. В отличие от многих других преподающих дирижеров, ее жесты при этом ничем не отличались от ее же дирижирования хором — ни по характеру, ни по амплитуде, ни по темпераменту. Технике дирижирования она уделяла очень большое внимание, но почти без готовых рецептов, стандартных приемов. Она стремилась, чтобы ученик сам нашел в себе жест, исходя из стоящей перед ним задачи. Поэтому выходцы из класса Кудрявцевой так не похожи друг на друга и ни в коем случае не являются копиями (как это иногда случается) своего учителя.

Однажды во время разговора в коридоре консерватории (как сейчас помню — это было около диспетчерской), Елизавета Петровна сказала: «Когда ты разговариваешь, у тебя такая естественная и выразительная жестикация. А как только начинаешь дирижировать, жесты становятся натянутыми и зажатыми. Как бы перенести пластику из разговора в дирижирование?»

Для нее дирижерская техника была не набором приемов и схем, а пластическим способом человеческого общения. «К хору надо выходить не с видом — я сейчас вами буду дирижировать, а с видом — я вам сейчас что-то подарю», и в подтверждение сказанного протягивала свою уникальную, выразительнейшую руку, как бы неся дары эфира воображаемому коллективу.

Мне кажется, я только сейчас приблизился к пониманию глубочайшего афоризма Елизаветы Петровны, записанного мною 25 лет назад: «Музыка складывается из того, что не записано в нотах. Но прочитать и понять ее можно, только хорошо изучив то, что записано». Здесь заключена суть правильных взаимоотношений между композитором, его музыкой, нотным текстом этой музыки и исполнителем. Елизавета Петровна всегда призвала нас тщательнейшим образом изучать музыкальный материал, заставляла считать такты, чертить схемы, анализировать гармонию, фактуру.

«Долой навалочную эмоцию! Долой дурацкий энтузиазм!» — эти слова мы слышали из урока в урок на первом курсе и даже хотели сделать плакаты с этими лозунгами и повесить их в классе. Фраза «Я так чувствую» была запретной. «Выразительность — вещь конкретная», — этим неромантичным высказыванием Елизавета Петровна указывала нам путь в профессионализм.

Мне посчастливилось проучиться в классе Кудрявцевой в общей сложности 7 лет (пять курсов консерватории и два года ассистентуры-стажировки), и за эти годы (сюда надо добавить два года пения в хоре Любителей в 10-м и 11-м классах Хорового училища и участие в концертах этого хора в течение трех лет после окончания ассистентуры), при всем моем пиетете по отношению к профессору, периодически возникали вопросы, по которым я был не согласен с ее мнением. И всегда, по прошествии определенного времени, я понимал, что Елизавета Петровна была права. «Нет ничего важнее перспективы», — сказала она как-то мне, намекая этим на принятие правильного решения в ситуации выбора.

Елизавета Петровна чувствовала свою ответственность за каждого ученика, причем не только в период обучения в консерватории. Пристально вглядываясь в студента, в его индивидуальность, она безошибочно определяла, по какому пути ему следует идти, и принимала непосредственное участие в устройстве его послевузовской судьбы.

Однажды, вспоминая прошлое, Елизавета Петровна сказала, что ни о чем не жалеет из прожитой жизни. И если бы она могла прожить жизнь заново, то ничего не стала бы в ней менять. Кроме одного: она бы имела больше детей.

Но, если честно, детей у Елизаветы Петровны неисчислимо много. Кроме своих родных, дочери — профессора консерватории, замечательной пианистки Екатерины Муриной, и сына — выдающегося просветителя Александра Мурина, — это около ста учеников и ученики учеников. Это и все хористы главного ее детища — Хора любителей пения, и студенты, певшие под ее руководством в консерватории, и хористы коллективов, которыми руководят ее ученики и ученики учеников. Все они тоже косвенно являются детьми, внуками, правнуками и праправнуками Елизаветы Петровны Кудрявцевой, ведь без нее наша хоровая культура была бы, несомненно, другой.

## Приложение

### *Фрагменты дневниковых записей*

Когда я поступил в класс к Елизавете Петровне, она всем нам дала совет — носить с собой маленькую записную книжечку и конспектировать в ней все самое интересное, что будет говориться на лекциях и занятиях в кон-

Вспоминая уроки профессора Кудрявцевой

серватории, на репетициях и концертах. Память — вещь ненадежная, а профессионализм требует точности. Я внял ее совету и книжечку завел. К сожалению, записи мои были весьма нерегулярны, скорее, даже эпизодичны. Тем не менее, некоторое количество, как я теперь понимаю, бесценных материалов все же осталось, и мне бы хотелось ими поделиться.

12 сентября 1988 года

Сегодня третий урок у Е.П. Кудрявцевой. Первый раз занимался первым.

Очень тщательно разбирали *Hostias* из Реквиема Моцарта. Вначале Лиза попросила сыграть только партию сопрано. Говорили о построении фразы, о ходе теноров «ре-до-си», басов в две восходящие кварты подряд (для Римского-Корсакова — ошибка!), о характерном для Моцарта количестве неразрешенных задержаний. Вызвала в нас чувство восхищения и благоговения перед каждым моцартовским аккордом. О значении первого аккорда. Долго работали над ауфтактом к нему. Характер музыки по-детски наивный, отсюда неуместность *crescendo* в первой фразе. Первый аккорд как источник последующего движения. Пытались работать над жестом, но пока руки как *Schlagbaum*. Невозможность *crescendo* на словах «*pro animabus illa*». Сравнивали партитуру и клавиш. Первые два такта скрипок как введение в этот светлый мир.

Говорили о необходимости сравнения партитур разных редакций. Советовала взять посмотреть оркестровые партии.

Шевчук<sup>2</sup> продолжил работу над *Recordare*. Тщательный разбор был на прошлом уроке. Сегодня требовалось движение, но без суеты, от которой Андрею пока не удалось избавиться. Партию хора играли мы с Никитой<sup>3</sup>.

Никита принес свиридовский хор «Где наша роза». Играли мы с Шевчуком. Никите была предоставлена техническая свобода, поэтому он, как хотел, менял руки и махал ими тоже, как ему хотелось.

Главное, что от него требовалось, — это ощущение свободы и как можно более интересное прочтение сочинения, которое, по словам дирижера, у него не получалось.

В час дня нам было объявлено, что мы свободны.

15 сентября 1988 года

Начали урок с разбора ошибок Аниханова<sup>4</sup> при распевке студенческого хора и о специфике распевки вообще.

1. Логика в построении распевки. Аниханов дошел до *си-бемоль* 2-й октавы, а потом сразу начал другое упражнение с *до* первой.

2. Постепенное развертывание, раскручивание. Е.П. сама любит начинать с ноты *ми-бемоль*. Начинать советует с попевок с нисходящим движением, но с подерживанием.

3. Лучше всего организует голосовой аппарат гласная «и». При переходе на «а», челюсть должна поддерживаться, а не падать. Собранность звука должна переходить в купол.

4. Следует избегать большого количества упражнений.

5. Недопустимо вихляние руками.

6. Не давать тона, пока не будет собрано внимание.

7. При построении аккордов и их транспонировании на другие звуки не допускать формального пропевания своей партии.

Всем классом разбирали ораторию Генделя «Самсон». Целиком в общих чертах. Вначале Е.П. сама рассказывала и играла, чем вызвала в нас чувство восхищения, смешанного с удивлением перед музыкой Генделя. Отмечались эпизоды, перекликающиеся с созданными позже эпизодами произведений Глинки, Чайковского, Мусоргского. После общего разбора играли полностью увертюру — концертмейстер Галина Георгиевна Сенина — оркестр, Шевчук с Никитиным — хор. Остальные следили по партитуре. Несколько раз играли вторую часть увертюры.

Специально для меня рассказала случай с Мравинским. На репетиции хор все время садился на грязные станки в эпизодах, где ему не нужно было петь, благо его защищал профсоюз. Мравинский с раздражением сказал, что он стоит все время не потому, что у него ноги длинные, а потому, что этого дело требует.

Что сделано за 2-й семестр 1-го курса:

1. Гайдн Симфония № 95 (с-moll). I и II части. Вторая более подробно.

2. «Восход солнца». Показывал в апреле на открытом уроке в Таллинне. Проработал недостаточно. Не играл наизусть.

3. *Stabat Mater* Перголези. Приносил на урок все хоровые части по 1–2 раза.

4. Задание: взять в работу все 15 светских хоров Калинникова. В класс приносил «На старом кургане», «Зиму», «Осень» (экзамен), «Звезды меркнут и гаснут», «Нам звезды кроткие сияли» (экзамен). Письменная

<sup>2</sup> Андрей Шевчук — дирижер, с 1988 по 1992 год учился в Ленинградской / Санкт-Петербургской консерватории у Е.П. Кудрявцевой. С 1996 года проживает во Франции. В настоящее время дирижер Лионской оперы.

<sup>3</sup> Никита Никитин — с 1988 по 1992 год учился в Ленинградской / Санкт-Петербургской консерватории у Е.П. Кудрявцевой. В настоящее время регент часовни Троицы Живоначальной в Санкт-Петербурге.

<sup>4</sup> Андрей Аниханов — дирижер, с 1983 по 1988 год учился в Ленинградской консерватории у Е.П. Кудрявцевой. В настоящее время главный дирижер Башкирского государственного театра оперы и балета, главный дирижер Ростовского Государственного музыкального театра, Заслуженный артист России, лауреат премии Правительства Санкт-Петербурга в области литературы и искусства.

работа «Музыкально-драматургическое значение репризы в некоторых хорах Калинникова».

5. Гайдн «Времена года». № 9 на экзамен.

6. Четырежды дирижировал хором на концертах.

Дважды Камерным хором. «Веселый месяц май» Людмилы Куликовой на фестивале «Музыкальная весна» в Малом зале консерватории и на гастролях в Таллинне.

Дважды Хором любителей пения. «Достойно есть» Чайковского в Кингисеппе и также в Малом зале консерватории.

9 октября 1989 года

Первый урок Лизы после больницы. Опустили вместе с Шевчуком на 40 минут. Потом несколько раз припоминала нам это — она без нас объясняла произношение латинского текста на примере Глории из Нельсон-мессы Гайдна, которую принес Скворцов<sup>5</sup>.

Работу над музыкой начали с солистов и хора, до оркестра так и не дошли. Более всего внимания на штрихи и построение мысли. Постоянно боролась с «русским замазыванием»: «Залить пол краской, чтоб грязи не видно было».

«Жена как вечером краску смывает, так муж сразу: „Не моя жена, я другую брал“. Моя блондинка, мол, и глаза такие выразительные...»

Про вступление баса: «Здесь надо тихонько, незаметно так» и достала из кармана рядом сидящего Никиты Никитина пачку сигарет «Родопи». «Небось у Лебедевой взял!»

При показе акцента без конца толкала Никиту, так, что он качался.

Я показывал «Покаянный стих» Свиридова. Выделила несколько «приятных моментов»:

1. Выдержка на все произведение.
2. Владение собой. Умение расслабляться.
3. Работа кисти.

Отрицательное — кисть только отсчитывает.

Мыслить надо пластиками.

23 октября 1989 года

Урок после Реквиема Верди в исполнении Ла Скала в Кировском театре под управлением Риккардо Мути. (Я тоже был на этом концерте, вытащив из корзинки счастливый жребий — билет!) Без конца восхищалась, несколько раз возвращалась. Сказала, что получила колоссальное впечатление и больше не пойдет на Верди. Восхищалась рубато. Что, мол, у нас все стали механистически «на 4». Может, в классике это где-то и хорошо, но в романтической музыке...

В хоре ей больше всего импонировало большое количество низких голосов, в особенности альтов. Вообще, что у Верди меццо — главный голос («Аида», «Трубадур»).

Про Мути: «плюгавенький, некрасивый мужичонка, прическа „под горшок“, лопатки торчат, спина некрасивая, худющий, но излучает, как атомная станция».

Солисты не понравились. «Тенор — дурак. Бас по смыслу хорошо, но характер голоса не тот (легковат). Меццо более-менее. Сопрано хуже всех». Отметила почтенный возраст большинства хористов и оркестрантов.

Отметила построение формы, паузы. Ансамблями недовольна. В *Sanctus* не хватало ритма. Сглаженность. Трубы с четырех сторон без должного эффекта.

16 декабря 1989 года

После репетиции в Капелле Немецкого Реквиема Брамса с Титовым ездил домой к Лизе.

Встретила меня ее внучка Лизочка и сказала, что Е. П. почувствовала себя нехорошо и пошла прогуляться с Екатериной Алексеевной. Меня же велела посадить за рояль. Лизочка намекнула мне, что я могу делать все, что хочу, но она все равно скажет бабушке, что я занимался. Ждал я где-то с полчаса. Повторил партитуры, вальсы [Шопена. — С. П.]. Приход Е. П. застал меня как раз на *a-moll*-ном вальсе. Это обстоятельство повлияло на последующие 30 минут нашего общения. Е. П. самым подробнейшим образом разобрала как *a-moll*-ный, так и *e-moll*-ный вальсы. При этом основной ее мыслью была «оркестровка» вальсов и расслоение на пласты. Как всегда длинные ноты. Поиски главного. Ни слова про педаль, а наоборот, много стаккато, как бы *pizz.*

При своем объяснении постоянно вопрошала, все ли я понял. И я неизменно отвечал: «М-м».

После усадила меня в кресло, заставила расслабиться, и начались бесконечные упражнения на руки, на пальцы, на фаланги и даже на надбровные дуги. Выполнил я все добросовестно, хотя не совсем удачно. После сказала несколько слов насчет «Фиделио». Разные обращения к разным массам. Дирижерские уровни.

Затем занялись Свиридовым. Рассказала о трагической гибели его сына. Отсюда особое содержание Молитвы.

Русь!

Не дачные домики, а бревна.

Дирижировал неудачно, но Е. П. ничего, работала.

Потом пришла внучка и сказала, что хватит мучить человека, и мы пошли пить чай.

За чаем Е. П. говорила очень тихо, и глаза ее иногда теряли фокусировку. Жаловалась на головную боль. Сказала, что на нее сильное впечатление произвела смерть Сахарова. Рассказала о нем. Потом о партийном собрании, где ей объявили выговор за уход с него.

После чая Е. П. прочла мне свою статью о Симеоне-ве для Киева.

<sup>5</sup> Глеб Скворцов — с 1989 по 1994 год учился в Ленинградской / Санкт-Петербургской консерватории у Е. П. Кудрявцевой. В настоящее время дирижер оркестра *Camerata Venia* в Женеве и главный дирижер Симфонического Оркестра Женевы.

12 февраля 1990 года

Занималась с Шевчуком концертом Гречанинова «Внуши Боже». Очень активно, несмотря на кашель. Сказала, что ее надо в дело, и тогда все пройдет. Играли партитуру вместе с Е. П. Она — бас и тенор, я — сопрано и альт. Без конца меня толкала, шлепала, брала за руку. Очень свободно выражалась, каждый раз извиняясь: «Мы ведь с вами свои люди, из одной Сорбонны... на Мойке, 20». Говорила о богатстве горизонтали. Сравнивала дома — как раньше и как сейчас. Говорила, как ей было трудно в субботу на записи с хором, так как не сама репетировала. Она любит, чтобы было сиюминутное реагирование, процесс, непосредственное музицирование, а не заданность.

19 февраля 1990 года

Е. П. пришла около 11 часов. Я принес 1-ю половину 1-й картины Пролога «Бориса». Постоянно останавливала. Пыталась добиться, чтобы фразировку я показал не жестом, а другими методами воздействия. Добивалась, чтобы я не дирижировал под исполнителя, а сам создавал. Свободное высказывание. Выносить руки

вперед. Не держаться за шестнадцатые. «Завел машину, а дальше поддерживать движение своим дирижерским воздействием. Не обязательно руками». «Ростропович не дирижер и никогда им не был. Он же сапожник! Но у него зато есть другое. Он может взять виолончель и показать, как надо играть скрипкам». «Хорошо говорил в поезде об исполнительском времени Ростропович: „Вот я сейчас с вами разговариваю и чувствую, как секунды бегут. А на сцене — другое. Я сам могу расширить фразу или сузить, увеличить время или уменьшить. Сам творец времени. Не подчиненный“».

Е. П. сказала, что, будь ее воля, то она бы с нами занималась каждый день с утра до вечера, и ей бы не надоело.

8 марта 1990 года

Были дома у Лизы. Как всегда, мы принесли каждый по букету, и, как всегда, Лиза возмущалась, что мы тратим деньги на цветы («Зачем ты, мася, деньги тратишь!»)

Обсуждали выборы. Лиза сказала, что если Лукьянова<sup>6</sup> выберут Председателем Президиума Верховного Совета, то она повесится, точнее, удавится. Нравится ей только Бакатин<sup>7</sup>: «Больно уж мужик красивый». За столом ели пироги, торты. Пели мужским хором.

## Vera STOIANOVA The Piotr Stolarsky music school determined all my life

*An interview with Ludmila Vaverko*

## Вера СТОЯНОВА Школа им. Столярского определила мою жизнь *Интервью с Людмилой Ваверко*

The publication is based on fragments from an interview with Ludmila Vaverko, the oldest professor of the Chişinău Conservatory (Moldova), a certificate-holder from the famous secondary special music school named after Piotr Stolarsky in Odessa. Ludmila Vaverko's memories are associated with the initial stage of the school's activities, the renowned teachers of pre-war Odessa, and contain some remarkable notes about the Chişinău Conservatory since 1955.

**Key words:** Odessa, music school named after Piotr Stolarsky, Ludmila Vaverko, Chişinău Conservatory.

В основу публикации положены фрагменты интервью со старейшим профессором Кишиневской консерватории, выпускницей школы-десятилетки имени П. Столярского, Людмилой Вениаминовной Ваверко. Воспоминания связаны с начальным этапом работы школы, именитыми педагогами довоенной Одессы, и содержат заметки о Кишиневской консерватории с 1955 года.

**Ключевые слова:** Одесса, школа им. Столярского, Л. В. Ваверко, Кишиневская консерватория.

*Музыкальная школа для одаренных детей им. П. С. Столярского не нуждается в представлении — это бренд качества, символ Одессы, колыбель целой плеяды выдающихся представителей русской и мировой культуры. Нынешний год связан сразу с несколькими*

<sup>6</sup> Анатолий Иванович Лукьянов — председатель Президиума Верховного Совета СССР в 1990–91 гг.

<sup>7</sup> Вадим Викторович Бакатин — Министр внутренних дел СССР (1988–90 гг.), председатель Комитета государственной безопасности СССР (август–декабрь 1991 г.).