

## Интервью с Дмитрием Хворостовским

**Ольга Юсова, 16.09.2013**

### «Искусство сделало из меня другого человека»

Выдающийся русский баритон Дмитрий Хворостовский дал эксклюзивное интервью порталу Belcanto.ru.

Разговор состоялся 29 августа в Казани, куда артист приехал для участия в концерте ежегодного оперного фестиваля «Казанская осень». Спустя короткое время после июньского выступления на Красной площади певец снова пел под открытым небом. Около 20 тысяч человек, несмотря на хмурую, уже осеннюю погоду и стойкую перспективу дождя, пришли на площадь перед Дворцом земледельцев, чтобы вживую услышать звезду мировой оперы. В сопровождении Государственного симфонического оркестра Республики Татарстан под управлением Заслуженного артиста России Александра Сладковского прозвучали арии из опер Верди, Чайковского, Вагнера, Рубинштейна, а также русские романсы.

В апреле этого года Дмитрий Хворостовский выступил в партии Онегина в Венской опере в творческом союзе с Анной Нетребко и Дмитрием Корчаком. Наши певцы имели оглушительный успех, хотя сама постановка, уже привычно избыточная штампами из русской реальности — снегом, медвежьими шкурами, гимнастикой и водкой, — мало обсуждалась в прессе. Лишь Анну Нетребко как дебютантку в партии Татьяны многократно интервьюировали журналисты. Между тем, наш выдающийся баритон и исполнитель титульной партии не упустил случая выразить прямо на венской сцене свое истинное отношение к спектаклю довольно забавным и остроумным способом.

В своем интервью Дмитрий Хворостовский рассказывает об этой и других постановках «Онегина», предстоящем сентябрьском дебюте в «Отелло», где его партнерами станут Хосе Кура и Аня Хартерос, о других коллегах по сцене, делится своими мыслями о современной режиссуре, а также сокрушается о состоянии умов молодежи и их родителей в России и во всем мире.

— Дмитрий Александрович, если вы не против, начнем с вашего апрельского выступления в Вене в опере «Евгений Онегин». В последнем действии спектакля после слов: «Я возвратился и попал, как Чацкий, с корабля на бал» — вы делаете довольно пренебрежительный жест в сторону стоящих за вашей спиной участников массовки. А чуть позднее звучит ваша шутка про «берет» (Дмитрий спел: «Кто там совсем уж без берета...»), отсылая нас к «бородатой» театральной байке советских

*времен*). **Не проявилось ли таким образом ваше негативное отношение к режиссуре Фалька Рихтера?**

— Как вам сказать... Довольно трудно было скрыть истинное отношение к такому сомнительному прочтению нашего великого оперного полотна, видя до такой степени неуважительное обращение с нашей святыней, с тем, что мы любим и называем «жемчужиной» нашей культуры. Привыкнуть к этому и спокойно на это смотреть невозможно. Поэтому такие вещи происходят со мной подспудно, и я, честно говоря, сделал это, видимо, даже не задумываясь. Конечно, вы поняли мою шутку и жест абсолютно правильно.

— **Разве вы, мега-звезда оперной сцены, не имеете возможности в таких случаях вмешаться в процесс режиссуры на этапе репетиций?**

— Нет. Этот спектакль не новый, как раз в процессе его постановки я не участвовал. Ведь в подобных репертуарных театрах артисты приглашаются в уже готовую, давно поставленную оперу, и они должны просто влиться в спектакль в том его виде, в каком он там идет, — хотят они того или нет. И, как правило, когда заключаются контракты, артист не всегда знает, какой и о чем будет постановка. Да откровенно говоря, не всегда знает и в том случае, когда принимает участие в работе над ней с самого начала.

— **У вас ведь, кажется, был случай, когда вы порвали контракт о своем участии в «Онегине» в постановке Кшиштофа Варликовского в 2007 году?**

— Да, можно сказать и так, что я порвал контракт и отказался от участия в мюнхенской постановке.

— **Это повлекло за собой штрафные санкции в отношении вас?**

— Нет, по моему карману это не ударило, я всё сделал загодя. Я обговорил условие, чтобы мне показали видео спектакля. Дело в том, что он был поставлен без меня, состоялся один прогон, и его записали на видео. Эту запись мне и прислали. Помню, мы смотрели ее вместе с моим папой. И, знаете, мне было его просто жалко! Он даже не мог себе представить, что можно так трактовать содержание оперы, что можно позволить себе так относиться к нашему наследию, святому для нас. И я, конечно, с негодованием отверг это предложение.

*(Напомним нашим читателям, что речь идет о постановке оперы «Евгений Онегин», в которой Онегин и Ленский были представлены людьми с нетрадиционной ориентацией, что вызвало негодование не только Дмитрия Хворостовского, но и многих других поклонников шедевра Чайковского.)*

— **Видите ли вы в подобной режиссуре русских опер на Западе политический аспект, проявляется ли в таком обращении с нашим наследием отношение к России — в мире вообще и у отдельно взятых режиссеров в частности?**

— Я не хотел бы связывать с политикой все подобные случаи. Но если говорить конкретно о мюнхенской постановке, то режиссер оперы по национальности — поляк. Нетрудно представить, каково отношение этой нации, испытавшей гнет советской системы, к нам и, соответственно, к нашей культуре.

— **В Венской постановке, с которой мы начали, у вас, певцов, был оглушительный успех, публика по окончании спектаклей неистовствовала. Но, конечно, удивительно: разве ей совсем безразлична режиссура? Почему не было осуждения самой постановки со стороны венцев?**

— Может, я выскажу сейчас циничную мысль, но в последнее время я все больше убеждаюсь в том, что она верна: я думаю, что настоящих ценителей оперы во всем мире сегодня единицы — тех людей, которые могут отличить исполнение одного певца от другого, услышать и оценить нюансы, штрихи, особенности певческой техники каждого исполнителя. Таких знатоков мало. В основном же на спектакли ходят люди определенного уклада, которые едва ли не обязаны посещать оперу, так как к этому их подталкивают понятия их круга, а не потому, что они ее любят. Зачастую они не в силах разобраться, хорошая постановка или плохая, и понять, в чем уникальность именно оперного исполнения. Многим из этой публики нравятся постановки эпатажные, с вызывающими внешними эффектами. Ради таких зрителей и ставятся оперы в такой вот режиссуре. К сожалению, такова тенденция развития европейской оперы и вообще театрального искусства, главная цель которого — заводить, шокировать, заинтересовывать именно вот такую публику, ожидающую от постановки прежде всего какого-нибудь скандала.

— **Вы сказали, что в Вене спели Онегина в последний раз. Не жалко вам расставаться с этой ролью, все-таки вы, можно сказать, Онегин всех времен и народов?**

— (Смеется) С какой это стати, почему вы так решили?

— **Это же ваша коронная партия. Разве, к примеру, постановка Роберта Карсена в Мете в 2007 году с Рене Флеминг не шедевр?**

— Тут я с вами абсолютно согласен! Это прекрасная постановка. Причем опера была поставлена режиссером не русским, но как тонко, с каким глубоким пониманием! В то же время мы все имели необычайную свободу, ничто над нами не довлело, она была воздушной, прозрачной, просторной, какой-то космической. И к тому же там была осень — любимая пора и Пушкина, и Чайковского.

— **В венском спектакле, кстати, на сцене одна сплошная зима. Девушки-красавицы поют на снегу.**

— Да уж... Нет, все-таки в «Онегине» я спел не в последний раз. Будет еще одна постановка — та самая, которой в сентябре откроется сезон в «Метрополитен-опере», в ней заняты Аня Нетребко, Мариуш Квечень, дирижирует Валерий Гергиев. Я буду петь в этой постановке в следующем году.

— **Может быть, вы видели недавний спектакль в «Ковент-Гардене» с участием Саймона Кинлисайда и Красимиры Стояновой?**

— Нет, к сожалению, не видел. Я, кстати, тоже приглашен участвовать в этом спектакле. И что там?

— **Режиссура достаточно интересная, хотя русского колорита, пожалуй, в сценографии нет, также нет там ни осени, ни зимы, но зато нет, слава Богу, и откровенного издевательства над источником.**

— Нет издевательства? Это хорошо. Я уже пел Онегина в «Ковент-Гардене». Была очень хорошая постановка, и перед ней еще одна, тоже неплохая. Мы ее, правда, звали не «Opegin», а «One-green», потому что она была вся выдержана в зеленом цвете. (Смеется.)

— **В сентябре у вас дебют в партии Яго опять же в Вене. Я так понимаю, что вы и в этом случае вводите в уже имеющийся в репертуаре театра спектакль Кристины Милиц. И как вам режиссура — нравится?**

— Нет.

— **Вы, наверное, с большим удовольствием приняли бы участие в постановке Мошинского?**

— О-о, Элайджу Мошинского я очень люблю.

— **У него ведь роскошная постановка «Отелло».**

— Я считаю, что он едва ли не гений. Это человек, к любой театральной постановке относящийся с русской душой, ведь у него мама была русская, он вырос на наших театральных традициях, он по-настоящему работает по системе Станиславского. Это человек, с которым я перемолол и перепахал много всякого материала и съел целый пуд соли, благодаря которому я многое стал понимать в режиссуре. Это я пригласил его режиссировать постановку с моим первым участием в «Симоне Бокканегре». Он тогда, правда, воспротивился против себя всех, и мне даже пришлось его защищать. Там был огромный скандал до неба, я шантажировал весь театр до того момента, пока они не поставили этот спектакль. И как только Элайджа закончил работу над всеми сценами и мы должны были перейти уже на большую сцену, его оттуда выслали первым же самолетом.

— **Почему?**

— Ну такой тяжелый человек. К тому времени он жестоко страдал, боролся с раком, держался только на медикаментах, они ему явно не помогали в коммуникациях с людьми — персоналом, хором. Он срывался, был жестким. Он был жестким и со мной, но тем не менее всё, что от него исходило, было всегда по делу, и я прошел вместе с ним через Голгофу. Но я приобрел многое в результате этой работы. И когда после этого я участвовал в одной европейской постановке с таким благополучным европейским режиссером, который на первой же репетиции заявил мне, что он ненавидит оперу, я уже знал, как мне поступить. Через некоторое время после начала работы я уже сам режиссировал этим режиссером. Потому что многому я смог научиться у Элайджи. Я ему очень благодарен. Например, я считаю его постановку «Пиковой дамы» 1995 года в Мете просто блестящей.

— **Я помню — там участвовали Доминго, вы, Горчакова, Бородина, Путилин.**

— Да, но это уже второй или даже третий состав, а в оригинале пели Карита Маттила и Бен Хеппнер. Гергиев работал в этой постановке с самых первых дней репетиций, это был уникальный случай. Потом ввелся Доминго. Гергиев работал и с ним. Графиню пела Леони Ризанек. Эта постановка, по-моему, была очень талантливой, просто удивительной.

— **Так все-таки про «Отелло»...**

— Да ведь мне пока нечего вам сказать про «Отелло».

— **Вы будете петь с Хосе Курой. Я вас вместе видела лишь в «Трубадуре»...**

— А мы больше нигде и не выступали вместе.

— **А с Аней Хартерос?**

— Да, с ней мы будем сотрудничать впервые. Я знаю ее пока поверхностно, видел ее в спектаклях. Она очень хорошая.

— **Однажды вы сказали, что партия Яго для вас низковата. А что сейчас — произошли какие-то изменения в голосе?**

— Знаете, изменения в голосе у певца происходят чуть ли не каждый день. Вот сегодня голос слишком низко звучит, завтра — слишком высоко. Певец бывает абсолютно здоровым, счастливым и довольным своим голосом только раз в году, да и то, когда он не поет. К сожалению. Так что посмотрим. Все это будет ясно только на сцене. Я, конечно, пошел на риск, выбрав Венскую оперу для своего дебюта в этой партии, но ведь венская публика так хорошо ко мне относится, что, я думаю, она мне простит какие-то шероховатости в этой партии.

— **Или не заметит их, судя по тому, что вы сказали о ней выше?**

— Заметит, заметит.

— **Ну, заметят, может быть, критики... Вот такой сложный, наверное, вопрос для любого певца: как голосом выразить эмоцию? Нужно ли ее при этом испытать?**

— Да, нужно испытать.

— **Хватит ли в таком случае на всю сценическую жизнь певца, на все его партии души, сердца?**

— Все это очень нелегко объяснить. Эмоции содержатся в музыкальном произведении, во фразе, которую должен исполнить певец. И мозг исполнителя, видимо, моментально ищет для этой фразы нужное состояние в его душе. То есть певец либо отдается этой эмоции, либо он ею манкирует. С годами этот механизм шлифуется, оттачивается, при исполнении одних и тех же партий и произведений возникает нечто вроде штампа, но ведь известно, что чем опытнее и глубже артист, певец, исполнитель, тем больше в его арсенале штампов. Штампы по-своему великая вещь. Ну и часто встречаются в произведениях моменты, когда нужно заставить себя прочувствовать какую-то незнакомую, еще не изведенную эмоцию. У меня есть одно хорошее, как мне кажется, качество: я доверяюсь музыке, которую исполняю, и самому себе, своему голосу и таланту. Музыка всегда ведет меня и мой эмоциональный аппарат в нужном направлении — осознаю я это на сто процентов, на небольшую часть или вообще не осознаю. Я полностью доверяю своей интуиции и опыту.

— **Вы всегда говорите, что ваш любимый композитор — Верди, но, я думаю, выражу сейчас мнение многих ваших поклонников в России, если скажу, как органичны вы в русском репертуаре, когда вы прикасаетесь к каким-то безднам и вытаскиваете на**

**поверхность весь драматизм русской истории, всю сложность русского характера. Я говорю сейчас не про галантных аристократов Онегина, Елецкого или Болконского, а про исконно русских «крутых» персонажей, таких, как Григорий Грязной или Шакловитый, ну и, конечно, царь Борис, князь Игорь. Не жалеете ли вы, что исполняете их арии лишь в концертах, а не в полноценных операх?**

— Я понимаю, о чем вы говорите, и с сожалением отмечаю, что вы правы. Но есть некоторое несоответствие моего самоощущения как русского человека, как русского певца — и моего голоса. Голос мой несколько лиричен, даже слишком лиричен для подобных партий. Был, во всяком случае. В концертах это можно себе позволить. Что-то из этого ряда я попробовал — Грязного я спел в 2000-м году. Но мне было очень тяжело. Можно было бы сказать, что с тех пор я отложил эту роль, но, скорее всего, я от нее просто отказался.

**— А Шакловитый? Это же небольшая партия.**

— Ну а зачем мне петь небольшие партии? Жизнь — ведь она короткая и прекрасная.

**— Понятно.**

— Я этот пробел с лихвой восполняю в своих концертах исполнением русской музыки — камерных произведений и арий из опер. Во всяком случае, мне этого было вполне достаточно. И потом, работая на сценах европейских и американских театров, я не вижу востребованности русской оперы. Хотя, кстати, князя Игоря мне вот предложили спеть в Мете, но я, подумав, отказался в пользу Ильдара Абдразакова.

**— Вы имеете в виду постановку Дмитрия Чернякова, которая состоится в январе 2014 года?**

— Да, я отказался в ней петь и не жалею об этом. Я бы, конечно, рисковал. Было бы очень опротивительно с моей стороны рисковать в такой партии, тем более — на сцене такого театра.

**— Ну уж где вас любят — так это там.**

— Да, но все-таки этот театр очень большой, и, как правило, в Мете я всегда пел и пою роли, которые очень хороши для моего голоса. А мой голос рос и воспитывался на операх Верди, вообще на итальянской музыке. И именно этой музыке я благодарен и обязан тем, что он не только не утратил своих качеств, но многое приобрел. И если бы я уделял больше внимания русской опере, то не знаю, смог бы я сейчас сидеть с вами и разговаривать. Потому что к моему возрасту очень многие певцы уже заканчивают карьеру, а у меня — вот, стучу по дереву — еще много и планов, и задач, а мой голос остается прекрасным инструментом, гибким, послушным, отвечающим на каждое движение моей души и на каждое требование моего разума.

**— Скажите, что вас так рассмешило в «Трубадуре», когда после дуэта с Леонорой (Сондрой Радвановски) вы уводите ее за кулисы? Камера наезжает на вас, дает крупный план, и хорошо видно, что вам очень весело.**

— Серьезно? Может, это все-таки не веселость, а счастье — ведь я ее, в конце концов, добился? Тем более что мой граф — сумасшедший. И все они там сумасшедшие. А граф — садист, мазохист, в общем, извращенец.

— Почему же он извращенец-то? Он любит красивую женщину, борется за нее, не вижу тут ничего ненормального.

— Да, но мой граф — извращенец. (Смеется.) Я так считаю, мой граф — такой. Во всяком случае, (пауза) он мазохист.

— Кстати, похожая по веселости сцена у вас в «Эрнани». Когда присутствующие в доме ди Сильвы узнают в вас короля и встают на колени, у вас там весьма победный и веселый вид.

— Так ведь это очень веселая сцена. Этот король просто забавляется. Так эта сцена и написана.

— А роскошные костюмы, которыми славятся постановки в Мете, помогают вам спеть партию аутентично и сыграть свою роль с большей искренностью? Вообще, придают ли певцы костюму большое значение?

— Конечно, придают. В плохом костюме не возникает ощущения себя на нужном месте. Нелегко, знаете, в каком-нибудь задрипанном костюмчике с одной пуговицей петь героя 17 века, а таких случаев на моем веку было немало. Так что для меня хороший костюм очень важен.

Назову в качестве примера недавнюю прекрасную сбалансированную постановку «Дон Карлоса» в Мете, в которой при достаточно скупой сценографии за счет красивых костюмов достигнута большая степень выразительности. Этот спектакль чутко и тонко отражает отношение наших современников к той далекой эпохе.

— В последнее время всякие современные режиссерские экзерсисы на материале классических опер преподносятся как способ привлечь в театр новую публику, заинтересовать оперным искусством молодежь. Считаете ли вы этот способ действенным?

— Вообще вся наша жизнь — в искусстве ли, в науке ли, в политике ли — стала поверхностной, неглубокой, как и те люди, которые возглавляют эти сферы. И все чаще и чаще я вспоминаю тут сказку Андерсена о голом короле. Она отражает сермяжную правду о реальном положении дел в любой области человеческой деятельности. Вот на почве этой всеобщей профанации возникает такое явление и возможность заниматься подобными вещами. Этому подвержены не какие-то отдельные люди, но всё общество.

— Рецензенты наших порталов беспощадны в своей критике в адрес тех современных режиссеров, которые позволяют себе надругательство и издевательство над классическими образцами оперы. В таких случаях у нас активно применяется термин «режопера».

— Режопера? (Громко смеется.) Хорошо! Никогда не слышал. Здорово!

Знаете, мне тоже хочется кричать, бить себя кулаками в грудь, доказывать — ну я не знаю, что еще? — царапаться, но ничего таким людям не докажешь. Потому что существуют авторские права, обязанности певцов по контрактам, существует право высказывания своих идей, которое ни в коем случае не может быть нарушено. В любом современном театре главной фигурой является режиссер, он выше исполнителя, его право превалирует.

Я считаю, что это правило не должно быть доминирующим в опере, ведь самое главное в ней — голоса, музыка, пение. Сегодня актеры, работающие на сцене, стали винтиками одного большого организма, которым руководит режиссер. Поэтому сейчас явно прослеживается упадок исполнительского и актерского мастерства. Я еще как-то могу понять, когда это касается какого-то современного сюжета, постановка которого требует режиссерской фантазии и поисков нестандартных сценических решений.

Но классическая опера — это музыкальный спектакль, который невозможно исполнить адекватно без певцов определенного класса. Для идеального исполнения оперы нужны идеальные певцы. Чуть ниже уровень исполнительского мастерства у певцов — и опера рискует превратиться в пародию на саму себя, она становится никому не нужной и не интересной. Вот в таких случаях, когда недостаточно мастерства у исполнителей, на сцене появляется современный режиссер и методом шока пытается привлечь зрителей к постановке. Своей режиссурой он закрывает исполнителей, даже игнорирует их. Объясняется это, как правило, отсутствием у театра бюджета и невозможностью пригласить певцов надлежащего уровня, нужной категории. Театров на земле много, а хороших певцов слишком мало.

— **Да ведь довольно часто мы видим, что и с гениальными певцами проделывают то же самое, что и с заурядными. Какой-нибудь молодой парень двигает по сцене великими исполнителями, как пешками.**

— Да, но все-таки у каждого исполнителя определенного уровня есть право выбора.

— **Но если вам заранее не говорят, какой будет режиссура...**

— Заранее говорят, кто будет режиссер. И от меня зависит навести о нем справки и сделать свой выбор. Но иногда в работе с современным режиссером возможен компромисс. И это очень важная задача — найти его. В результате споров, подчас борьбы, отыскивается компромисс, рождается какая-то новая истина. Но, конечно, тут необходимо стремление к абсолютному пониманию и взаимному уважению всех сторон.

Например, скоро мне нужно будет участвовать в постановке «Риголетто» в Мете, премьеру которой я уже видел несколько месяцев назад, когда находился в Нью-Йорке. Мне эта постановка очень не понравилась. Я с возмущением, даже с ужасом говорил об этом директору театра Питеру Гелбу, я разговаривал с певцами, которые исполняли эти роли. И хотя мой контракт подписан, но я оставляю за собой свободу выбора и право вносить изменения. Я попросил, чтобы режиссер работал непосредственно со мной с самого начала моего участия в этой постановке. Я надеюсь, что у меня хватит силы воли изменить некоторые вещи, сделать их другими, может быть, глубже, хотя, конечно, я понимаю, что общая концепция спектакля вряд ли при этом изменится. Во всяком случае, всё, что в моих силах, что находится в пределах моего мастерства и опыта, я однозначно сделаю, я переверну там все с ног на голову. Но при этом я рассчитываю на понимание и активное участие в этом самого режиссера, который должен уважать меня, а я его. Таким образом, я надеюсь что-то изменить в спектакле, хотя все-таки очень скептически отношусь ко всей этой затее.



— **Согласитесь, «Бал-маскарад» с вашим участием — это же в известной степени актуализированная, не аутентичная постановка. Но в ней все сделано достаточно бережно, без насилия над материалом.**

— Да, ведь ее сюжет основан не на исторической, а на личной драме. Можно хоть на Луне представить себе отношения в треугольнике — между мужем, женой и боссом — королем, губернатором, шефом, ну или кем еще он может быть... Да, эта постановка, мне кажется, яркая и талантливая.

— **Как вы относитесь к вступившему в силу закону о пиратстве?**

— Что ж, придется теперь всем покупать то, что было бесплатным.

— **Россия все-таки довольно бедная страна. Как будут покупать диски любители музыки при зарплате, ну я не знаю, в пять тысяч рублей?**

— Я покупаю. Я никогда ничего не скачивал бесплатно. Я такого представить себе не могу.

— **Понятно.**

— Я считаю, должны быть найдены компромиссные, приемлемые цены. По карману любителей и по их пристрастиям закон, конечно, ударит. Но в противном случае никто в мире вас не поймет. Ни исполнители, ни потребители, ни владельцы порталов. По этим законам живет весь мир, всё стоит денег. К сожалению, мы живем в таком мире, а не в другом.

— **Наверное, это закончится тем, что еще меньше станет знатоков и любителей оперы?**

— Да, боюсь, что так и будет, да. Боюсь, что мы вообще идем к какому-то черному концу и кризису всего. Впрочем, кризис уже и так есть. Дальше уже двигаться некуда, мне кажется. Новое поколение автоматически забудет, перелистнет страницу культуры, и классическое искусство останется где-то за их плечами, в другом веке. Я имею в виду не только Россию, так будет везде. И я не вижу тут никакого просвета и все больше убеждаюсь в неизбежности этого.

Вот я исполнитель. Любой исполнитель, занимаясь тем, чем он занимается, растет, он движется к каким-то вершинам, к идеалу, посвящает этому свою жизнь и не видит предела собственному совершенствованию. На этом пути его нельзя остановить. Мое искусство сделало из меня совершенно другого человека. Ведь кем я был? Сибирским мальчиком. Но благодаря тому, чем я занимаюсь, что я люблю, что я исполняю, что мне дорого и составляет смысл моей жизни, я переродился, я стал другим, я стал лучше. И через 10 лет я буду продолжать меняться, если доживу, и через 20 лет. Это нормальный процесс, нормальное развитие человека. Но когда я вижу людей, которые не делают этого и даже не хотят узнать о такой возможности, мне становится страшно за будущее.

— **В советское время с этим лучше обстояли дела, вы считаете?**

— Да, конечно, но я сейчас даже не об этом говорю. Мне кажется, тогда развитие человека контролировалось, и это приводило к определенному результату. Но ведь сейчас контролировать человека невозможно, даже если снова опустить «железный занавес»,

даже если жестким силовым решением начать как-то управлять повседневной жизнью каждой семьи, это не изменит общей негативной картины, мы не сможем закрыться от всего мира, где все эти процессы идут по нарастающей.

— **Так ведь вы как раз тот человек, который делает всё, чтобы крах культуры по крайней мере произошел как можно позднее.**

— Мы — я и другие исполнители — об этом не думаем, мы думаем о своих делах. У нас есть свои планы, мечты, мы живем своей жизнью, каждый из нас варится в своем соку. Это удел любой творческой личности, человек в принципе одинок и не может ориентироваться на других, да и не должен. Я говорю, что основная тенденция в современном мире — жить, как girl next door или boy. Это и приведет к краху, потому что у человека должно быть стремление к чему-то высокому.

— **Это спонтанный процесс или он кем-то направляется, по-вашему?**

— Каждый человек, конечно, должен сам себя направлять в нужное русло, но если говорить о молодежи, то, конечно, главной воспитательной средой для них является семья — родители и ближайшее окружение, а кто же еще? А если родители выросли в лихие 90-е годы, то чему они могут научить своих детей? Думаю, это поколение упущено.

— **Пессимистическую картину вы, однако, нарисовали под конец разговора.**

— Ну, можете тогда не писать всё это.

— **Спасибо за интервью. Это большая честь для журналиста.**

— Для меня тоже. Спасибо за то, что вы приехали. Вы будете на концерте? Не забудьте взять зонтик.