



Михаил РАДЮКЕВИЧ: «РОМАНС КАК ОБРАЗ ЖИЗНИ»

Интервью «Русской элегии»

— Михаил Николаевич, в одном из Ваших прежних интервью я обратил внимание на интересное выражение — когда речь шла об аккомпанировании певцу, были употреблены такие слова: «сопереживание, а не сопровождение». Вы сами стремитесь к чему-то подобному, или это был просто некий взгляд со стороны, оценка?

— Естественно, сопереживание необходимо, иначе, наверное, и невозможно. Будь то камерная инструментальная музыка — где исполнители являются равноправными партнёрами (как, например, когда мы выступаем со скрипачом Алексеем Баевым), или с Олегом Погудиным — где мы аккомпанируем пению, и важна не только музыка, но и слово, и драматургия, — в любом случае невозможно быть просто каким-то холодным сопровождающим. Нужно полное сопереживание, полное понимание того, что происходит, что присутствует в тексте произведения и в его исполнении. Это необходимо и во всякой камерной музыке: даже когда роль аккомпаниатора и не на переднем плане, он, тем не менее, должен быть поддержкой, опорой певцу или солисту-инструменталисту — тому, кто более на виду. Поэтому, я думаю, что такое определение — «сопереживание, а не сопровождение» — очень верное, и я сам стараюсь, конечно, по мере возможности, следовать ему. И в этом помогает не только обращение, так сказать, к абстрактному

пониманию музыки, но именно человеческий контакт — ведь мы аккомпанируем живому человеку. Если мы его понимаем, любим, знаем хорошо и находимся в дружеских отношениях — это одно. И совсем другое — если мы встретились только позавчера, и нам просто нужно выступить вместе, что-то исполнить. Очень сложно ведь найти эти необходимые, глубокие моменты соприкосновения, сопереживания друг другу и взаимопонимания. А поскольку мы с Олегом Погудиным сосуществуем творчески вот уже более 10 лет, то нам, наверное, этого легче достичь.

— Ещё мне запомнилось такое выражение, промелькнувшее в одном из интервью: «гитара — это живой организм»...

— Да, и это подтвердит любой гитарный мастер... Каждый инструмент, не только гитара — в своём роде живой организм. Не знаю, что касается медных духовых инструментов — они всё-таки сделаны из материала изначально «не живого»; а гитара — она из дерева, живого, тёплого материала, причём — из нескольких разных пород дерева. Если взять хороший инструмент, то в нём дека — это всегда ёлка или кедр, причём она должна быть очень сенсорная, очень звучащая; корпус — палисандр (вот как в моих гитарах), — очень редкое и очень необычное дерево; ещё используется чёрное или красное дерево — при построении грифа, и др. И потом, я думаю, что мастер, делающий инструмент, уже

закладывает в него какую-то жизнь. Кроме того, что он должен быть объективно хорошим мастером, он ещё должен вложить какую-то свою энергетику, понимание: что такое звук, что такое гармония, — ведь каждый представляет это по-разному. Человек гармоничный, который всё это представляет глубоко и может воплотить в своей работе, как раз и создаёт такие инструменты, которые становятся живыми.

— Раз мастер вложил что-то своё, личное — бывает ли так, что со временем Вы открываете нечто новое в инструменте, который Вам уже был знаком?

— Да, чем больше вложил мастер, тем больше я буду открывать. И есть ведь, знаете, ещё такой момент: соответствие исполнителя и инструмента. Бывает, что инструмент хороший, великолепный. Но бывает иногда, что инструмент — весь на поверхности, в нём явные какие-то недостатки, ограниченности — например, невозможно сыграть достаточно ровно, или извлечь какие-то глубокие, особенные ноты, — и можно сказать: «я бы мог сыграть лучше, хотел бы вот так сыграть, но инструмент мне этого не позволяет». Это относится ко всему вместе — и к звучанию, и к сенсорному ощущению инструмента. В первую очередь, конечно, к звучанию. Невозможно заставить звучать инструмент так, как я слышу, как я слышу музыку. Невозможно инструмент заставить соответствовать тому представлению, которое у меня есть в голове по поводу той или иной музыки, которую я должен исполнять... И это сродни тому, что даёт акустика зала. Ведь в определённой акустической обстановке и музыка чувствуется по-своему, по-особенному. То же — сам инструмент. Если он даёт мне, исполнителю, больше возможностей — и я следую этому. Иногда бывает, что я не могу даже весь инструмент раскрыть. Вот, что касается моего нынешнего инструмента, мне кажется, что на нём можно играть лучше. Хорошо, когда музыкант не может сказать так: «инструмент мне мешает сыграть лучше, чем я сейчас могу». Я всегда, если что-то не получилось как хотел, виню себя, а не инструмент, потому что он у меня, слава Богу, позволяет.

— Как мне представляется, гитара очень удобна для простейшего аккомпанемента — чем многие успешно занимаются — и в то же время довольно трудна для серьёзной сольной игры, обладая для неё, тем не менее, всеми возможностями. Отсюда — и некоторый демократизм, и одновременно аристократизм гитары?

Михаил Николаевич Радюкевич родился 30 октября 1961 года в Ленинграде. Играть на гитаре начал с 13 лет, причем сразу же проявил незаурядные способности. В 1977 году поступил в Ленинградское музыкальное училище имени Мусоргского в класс Я.Р.Ковалевской, а по его окончании в 1982 году — в Киевскую консерваторию, но, спустя некоторое время, перевелся в Московский музыкально-педагогический институт имени Гнесиных в класс А.К.Фраучи, который и закончил с отличием в 1989 году. В 1989 и 1990 годах Михаил Радюкевич совершенствовал свое мастерство на международных курсах в Пражской Музыкальной академии в классах Штепана Рака и Владимира Микулки.

В 1990 году Михаил Радюкевич стал солистом-гитаристом Санкт-Петербургской камерной филармонии и за прошедшие годы снискал себе заслуженную славу одного из наиболее интересных и талантливых музыкантов Санкт-Петербурга. В его репертуаре гармонично сочетаются произведения самых разных эпох и стилей в интервале от музыки эпохи Возрождения, Барокко и высокой классики до произведений современных композиторов. Значительную часть обширного репертуара гитариста занимают сочинения классической испанской школы, композиторов Латинской Америки, переложения народной музыки. Вершинами интерпретаторского мастерства Михаила Радюкевича называют исполнения им сочинений Фернандо Сора, Эйтора Вилалобоса, Исаака Альбениса.

Артист неоднократно участвовал в фестивалях гитарной музыки — в Москве, Донецке, Витебске и других городах, а также в Международных фестивалях. Он регулярно выступает с сольными концертами в Москве, Берлине, Риге, Хельсинки, частый гость радио и телевидения, участвовал в записи нескольких компакт-дисков. Михаил Радюкевич в течение ряда лет является преподавателем Санкт-Петербургского музыкального училища им.М.П.Мусоргского по классу гитары.

Желание максимально продемонстрировать возможности гитары заставляет его не успокаиваться на достигнутом, а продолжать творческий поиск как в качестве солиста, так и в содружестве с другими музыкантами. Артист с удовольствием выступает в составе различных ансамблей — гитара и флейта, гитара и скрипка, гитара и струнный квартет, сопровождает вокалистов (в частности, программа песен Ф.Шуберта с певицей Галиной Сидоренко из Мариинского театра). В 2003г. были выпущены компакт-кассеты с его записями в составе инструментального квартета (гитара, скрипка, баян, контрабас), а также дуэта со скрипачем Алексеем Баевым.

Особую роль в творчестве Михаила Радюкевича занимает сложившееся в последнее десятилетие сотрудничество с известным исполнителем романса и лирической песни, «Серебряным голосом России» Олегом Погудиным. Вместе с ним Михаил Радюкевич является одним из наиболее активных пропагандистов русского классического и городского романса, открывая до недавнего времени неведомые и невостребованные стороны и возможности этого жанра. Аранжировки многих старинных романсов, народных песен, песен Булата Окуджавы, Исаака Шварца и других популярных произведений, выполненные Михаилом Радюкевичем специально для концертных программ Олега Погудина, не только органично согласуются с их вокальной интерпретацией певцом, но поднимают инструментальное сопровождение на уровень подлинного сотворчества, изысканного развития композиторского замысла.

— Вы, наверное, совершенно правы. И, может быть, ещё играет роль легкость её восприятия широкой публикой — потому что кажется: «ну, что там гитара, и я бы мог так сыграть...» Впрочем, применять это к конкретным людям, наверное, сложно... Вот Булат Окуджава, например, даже не называл себя никогда гитаристом, как и Владимир Высоцкий так про себя не говорил.

— Вам приходится часто исполнять произведения, написанные для фортепиано. Но Вы берёте те, в которых находите какие-то «гитарные» созвучия...

— Понимаете, вот, например, Шуберт часто не имел под рукой рояля, а писал аккомпанементы к своим песням (партию фортепиано) используя гитару. Вероятно, он наигрывал на гитаре, чтобы проверить, как это соответствует его мелодии. Наверное, и напевал даже. Он играл неплохо, судя по всему. Потом было много транскрипций его произведений (например, знаменитой «Серенады»), но первоначально в рукописи ту партию, которая для рояля, он пометил: «для гитары». И действительно, там очень простой аккомпанемент и он укладывается в гитарную фактуру. Есть, конечно, музыка более

сложная, где используются особенности и виртуозные возможности именно рояля, которые гитара уже не может выразить — у Балакирева, у Чайковского, у Рахманинова, например. Редко встречаются романсы, которые нельзя было бы переложить для гитары, то есть недостаточно прозрачные и простые. Вероятно, «созвучность» с гитарой относится более всего к романсам первой половины XIX века — это Булахов, Алябьев, Варламов, Глинка — в них всё возможно исполнить на гитаре. Они, наверное, и изначально предназначались для исполнения под гитару. И там нет никаких особых трудностей. Естественно, иногда приходится потрудиться, чтобы переложить некоторые сольные фрагменты из партии аккомпанемента. Так, когда мы с Олегом Погудиным работали над диском «Лермонтов. Том

I. Молитва», там практически не было романсов, написанных изначально для гитары и голоса. Всё надо было сделать в новой транскрипции. Иногда это получалось очень легко, иногда приходилось чуть попотеть, — например, над некоторыми особенностями музыки Балакирева... С другой стороны, переложение для гитары даёт совсем другое прочтение. Рояль сам по себе вносит некоторый такой строгий академизм. То есть, исполняя произведение под рояль, нужно петь академически, с определённой постановкой. А у Олега голос — более широкого масштаба, он может и в академической манере исполнять, но может и более свободно. В то же время сама песня иногда может требовать более свободной манеры — и мне кажется, у Олега это очень хорошо получается, он хорошо передаёт именно те чувства, которые выражает поэзия Лермонтова. Поэтому некий такой «не-академизм»



— в лице гитары, как сопровождающего инструмента — даёт возможность и несколько свободнее воспринять исполнение романса. Мне кажется, это получилось неплохо.

— А когда Вы делаете переложения романсов для аккомпанемента солисту, Вы ставите себе задачу другую, чем когда делаете переложение для сольного (инструментального) исполнения?

— Я сам делаю мало инструментальных переложений. «Тонкая рябина», которую я исполняю — это переложение Иванова-Крамского. Обычно я исполняю такие переложения — как, например, Сергей Руднев, «Вечерний звон», — которые выполнены действительно хорошими аранжировщиками, ведь для этого надо иметь композиторский дар.

Вообще, есть довольно много удачных фантазий, переложений русских романсов и русских народных песен, поэтому я сам этого почти не делаю. Моя роль, конечно, постараться как можно ближе быть к тексту, именно — к фортепианному, по возможности сохранить всю фактуру и, с другой стороны, попытаться сделать это органичным для гитары. Чтобы это не было неестественно. Вот, собственно, такие два критерия.

— В Вашем аккомпанементе чувствуется, что Вы ведёте себя как партнёр солисту — Олег Погудин как-то раз даже высказался именно так, — а не просто создаёте «музыкальную атмосферу», фон для певца. Я имею в виду даже не только моменты Ваших сольных партий в песне, а и само сопровождение голоса.

— Да, естественно. В лучших проявлениях это, конечно, должно быть не только формальной поддержкой солиста, это должно быть энергетически тоже очень созвучно, и на определённой волне находиться с солистом. Это не обязательно значит, что надо играть очень много нот, а просто находиться в состоянии *сопереживания* — то, о чём Вы в начале сказали. Это очень важно. И самое главное, наверное, всё-таки для аккомпаниатора — это не мешать, а помогать. Потому что есть такие аккомпаниаторы, которые стремятся выйти на передний план и показать, что они тоже что-то могут. Всё должно быть в контексте общей гармонии, общего музыкального замысла. Наверное, так.

— Если обратиться непосредственно к самому жанру — видим, что зачастую, особенно среди музыковедов, принято считать, что романс — нечто легкомысленное по сравнению с «серьёзной» классической музыкой, нечто простое, предназначенное больше для развлечения публики...

— Я с этим не согласен совершенно. Надо представлять себе и масштаб жанра, и его историю. Романсов написано тысячи. «Романс» — очень древнее слово, пришедшее, вероятно, из Испании («романсеро», «романс»...) Романс имеет испанские корни и существует как жанр уже не одно столетие. Конечно, первое время это был несколько «бы-

товой» жанр, его задачей было — положить на музыку, спеть какие-то полубившиеся стихи, обращение к возлюбленной — во всяком случае, первоначально, я так думаю. Потом романс стал приобретать самый широкий смысл, и стихи стали использоваться достаточно высокого уровня, во всяком случае, в романсах выдающихся композиторов — Рахманинова, Чайковского, Римского-Корсакова, да и не только... Это часто и серьёзная поэзия, и очень серьёзная музыка, которая, может быть, не уступает по силе даже многим симфониям и другим крупным произведениям. В этом жанре встречаются настоящие жемчужины, например, в творчестве Чайковского. И хочу сказать, что исполнять эту музыку часто очень сложно, намного сложнее, чем чисто инструментальную, потому что — не за что спрятаться... Как, собственно говоря, очень трудно иногда исполнять и старинные романсы. Это



только кажется — запел, и всё исполнил. Но кто исполняет хорошо, и трогает слушателя, и находится, действительно, в гармонии с тем, что он исполняет — таких очень мало. Их можно перечислить по пальцам. И они как раз очень любимы всеми: такие легендарные люди, как Вьяльцева, Панина, Козин...

— По-видимому, искренность для романса — вещь очень необходимая и одновременно характерная для хорошего исполнения, да?

— Да, это должна быть какая-то одновременно и искренность, и соответствие — внутреннее и личностное, полное соответствие исполнителя тому, что он делает — если так можно сказать: романс, как образ жизни... Так, наверное, всё же нельзя говорить, но это должен быть образ чувствования, образ восприятия жизни — именно, «в стиле романса». В серьёзном понимании, а не поверхностном.

— Можно ли говорить, что цыганский романс — это какой-то отдельный жанр?

— Это целый такой пласт культуры — цыганское пение, цыганская музыка... Впервые цыгане появились в России при Екатерине II — есть много исследований об этом, — кажется, Потёмкин их вызвал из молдавских краёв, они сделались модными во многих усадьбах (тогда ещё при крепостном праве), у богатых помещиков, и они тогда были более органичны, они не играли в кабаках, были при дворах. Уже позже произошло «опыганивание» самих цыган всей этой ресторанный. Я думаю, что до середины XIX века цыганское искусство было более самобытным и менее коммерческим (или, как в нынешнем понимании говорят, «попсовым»). Наверно, так было. Потом всё это взяли на вооружение люди, связанные с рес-

торанным бизнесом. Конечно, среди цыган-артистов были и более талантливые, и бесталанные. Но впоследствии это всё уже пошло в другую струю, цыганское искусство стало модным. А ведь те романсы, которые называют «цыганскими», сочинялись обычными русскими людьми, в них зачастую ничего собственно цыганского нет, они просто исполнялись в цыганской манере и исполнялись самими цыганами. Поэтому к ним прилипла такая слава — «цыганщины». Часто у них

были ужасные стихи, которые только подражали хорошим романсам, и не всегда хорошая музыка — ведь дискредитировать что-то очень легко...

— Может быть, из-за этого и сложилось такое представление у серьёзных музыкантов, во всяком случае, в XIX веке, что романс — это нечто обязательно цыганское и весёлое?

— Возможно, возможно. Просто — что это некая фоновая музыка, под которую хорошо пропустить стаканчик и разгуляться. Тем не менее, в это же время были великие артисты, хотя бы Обухова (чуть позже, в начале XX века), — которые исполняли романсы и действительно трогали сердца и становились кумирами; Вьяльцева, — но их же нельзя назвать, даже в нынешнем понимании, «попсовыми артистами»... Хотя популярности им хватало. Но популярность популярности рознь.

Конечно, у них были какие-то минусы, в понимании, так сказать, по гамбургскому счёту. Потому что любой жанр, действительно, имеет свои ограничения, свои пристрастия. Но я думаю, что недаром Шалапин — сам по себе человек из простых, сам себя воспитавший и образовавший, — слушая Варю Панину, известную исполнительницу романсов, говорил: «где та певица, что заставляет у меня мурашки бежать по коже...» Он был человек, видимо, очень сенсорный, и он сам приходил и слушал её пение. Восхищался, и учился, может быть даже. То есть это было всё связано. И Шалапин пел романсы: пел «Очи чёрные» — и для широкого круга публики это был один из любимейших романсов. Конечно, можно говорить о «конфликте жанров»... Но нужно учесть, что есть и безвкусные тексты, бездарные, пошлые даже, и что многие романсы просто дискредитированы тем, что исполнялись зачастую не в лучших традициях — те же широко известные «Эх, друг гитара», «Дорога длинная», «Милая», «Очи чёрные», — часто они превращались действительно в кабацкие песни, в худшем смысле, и многие, послушав это, воспринимали романс вообще со знаком минус. Но если послушать Шалапина, исполнявшего те же романсы, это уже воспринималось совсем иначе. Важно «как» исполнять, а не только «что» — это говорили многие теоретики искусства, даже Станиславский, — и к романсу это очень существенно относится. Очень зыбки грани знака «плюс» и «минус», очень легко испортить. Ведь по силе восприятия публикой, по его демократичности романс, может быть, не имеет среди других жанров равных. Отсюда — и его сила. Казалось бы: умер романс, был популярен лет 30 назад только в узких кругах, и были единицы, кто исполнял — Карева, Агафонов... действительно, замечательные исполнители. Но в начале 90-х — опять целый бум: романсиады, балы романсов в Петербурге и Москве, всё возвращается. Значит, в этом что-то есть. Появляются молодые исполнители, наряду с уже легендарными, как Алла Боянова, которые интересуются этим жанром. То есть это живёт, продолжает жить, и будет жить, наверное.



— **Изабелла Юрьева в предисловии к одному сборнику романсов выразилась так: «...романс — удивительное явление нашей национальной песенной культуры. Чисто русское явление. В других странах романса нет». Выходит, она считала, что романс сейчас сохранился только в России?**

— Ну, она, в данном случае, наверное, философски это воспринимала... Мы говорим о романсе, как об образе жизни. Есть ведь и у нас, и на Западе примеры, как не нужно исполнять романс, да и русскую народную песню тоже.

— **Расскажите, пожалуйста, как Вы работаете над старинными романсами. Что для Вас**

порыв какой-то. И когда достигается такое созвучное состояние, когда попадаешь в него — не то, чтобы «быть в ударе», но просто достаточно гармонично настроенным — тогда, бывает, что-то и получается... В этом есть определённый смысл.

— **Сейчас говорят о большом разнообразии гитарных школ, о самых разных гитарных жанрах. Мне представляется, что тут ещё имеет место очень большое различие уровней исполнительства, просто даже — техническое мастерства гитаристов, которое на самом деле скрывается за разными «школами» и «стилями» игры. Как Вы считаете?**

— Вероятно, да. В этом Вы правы совершенно. И вообще, не так важно, в каком стиле играть. Человек, который широко смотрит на искусство, всегда поймёт исполнителя, придерживающегося классического стиля, а тот, в свою очередь, поймёт джазового музыканта и может восхищаться им, даже если сам так играть не умеет. У каждого есть свои нюансы, своё амплуа, и нельзя, как известно, объять необъятное. У каждого свои какие-то грани...

— **Вот, мне кажется, хо-**

роший пример: один из джазовых музыкантов, Гасан Багиров, исполняя свои импровизации, демонстрирует «классическую» гитарную школу, в особенности — прекрасное владение пальцевой техникой правой руки, что, вообще-то, не характерно для джаза, где привлекнее слышать игру медиатором...

— Как правило, на концертах я, конечно, импровизирую. У меня есть определённое представление о произведении, я знаю, какая примерно там гармония. Что касается первоначального знакомства с романсом... конечно, я смотрю ноты, но обычно они содержат довольно примитивное изложение, очень упрощённое. Скажем, было бы скучно играть все три куплета — одно и то же. Я обычно так не поступаю. Я знаю общую канву, но стараюсь в процессе исполнения — в зависимости от настроения певца, от своего личного настроения, от чего-то ещё — пытаться что-то такое придумать в данный момент. То есть я не знаю, что я буду играть в следующую минуту. Это как

— Да, это известный гитарист. Но есть разные джазовые школы — есть пальцевые, есть медиаторные, они могут и комбинироваться. Есть много блестящих виртуозов во всех стилях, в том числе и не-классических — таких, как джаз, фламенко, — например, Пако де Лусия, Ди Меоло, Альмейда... Багиров — замечательный импровизатор, я часто слушаю его диск.

— Вопрос из области гитарного образования — учитывая, что Вы преподаёте в музыкальном училище и в Университете культуры. Много ли людей сейчас этим интересуется, много ли занимаются серьёзно гитарой?

— Интерес очень большой. Это видно по абитуриентам, желающим поступать в училище и в Консерваторию. С каждым годом их всё больше и больше. И приходят люди, действительно «одержимые» гитарой. Это такой инструмент, который притягивает, затягивает, очаровывает... Особенно молодёжь. Вероятно, это созвучно молодым душам. Есть ведь очень много действительно хорошей музыки, особенно сейчас, причём в самых разных стилях, которую можно играть на гитаре. Кто-то любит Пиаццоллу, кто-то фламенко, кто-то старинную музыку, ещё что-то — и это всё подвластно гитаре. Будучи однажды очарован ею, человек хочет сам научиться исполнять, заблеваёт этим делом, и ищет возможность учиться. Поэтому к нам поступают многие. В этом году взяли, кажется, целых десять человек — никогда такого не было. Когда я учился, в класс гитары брали всего двоих... Так же и в Консерватории: желающих поступить очень

много. Люди хотят учиться, едут для этого и за границу. И можно сказать, что вообще сейчас в России благоприятный период для гитарной музыки — фестивали, концерты. Если приезжает на гастроль какой-либо гитарист — почти всегда полный зал, люди интересуются, приходит много молодёжи. И можно сказать, что есть уже такое определённое братство — всех любителей гитары. И в Москве то же самое происходит, и у нас, в Петербурге. Я почти всех знаю, кто с этим связан, поэтому могу об этом объективно судить. Много энтузиастов, которые всё это организуют...

— Одно время были попытки издания нескольких «гитарных» журналов...

— Есть они и сейчас. Вообще, пока у нас не видно какого-либо спада интереса к гитаре, который, может быть, частично наблюдается на Западе...

— Многие популярные артис-

ты, певцы, аккомпанируют себе сами на гитаре, причём нередко — прямо скажем, с не очень высоким уровнем мастерства. По Вашему опыту: бывает ли, что они обращаются к педагогам, хоть иногда: взять несколько уроков, ошибки какие-то исправить?..

— Ну, не у всех такой уж низкий уровень... Александр Дольский, например, очень неплохо играет. Да и другие есть. Впрочем, в моей практике такого, чтобы обращались за помощью, не было. А вообще, для так называемой «самодеятельной песни» уровень гитарной техники — не самое главное. Например, Визбор, Высоцкий и другие — играли экспрессивно, но довольно просто — и этого им хватало. Их игра была гармонична с тем, как они поют. Наверное, так. Если исполнять, скажем, роман-



сы Глинки и при этом ограничиваться лишь примитивным аккомпанементом на гитаре — это будет диссонансом. А тут — всё нормально.

— В завершение хотелось бы ещё поинтересоваться Вашими записями, альбомами...

— В основном я занимался камерными записями. Кроме того, что вошло в несколько альбомов Олега Погудина, я записывал произведения для гитары и флейты (кассету и диск), несколько песен с Галиной Сидоренко. Были ещё записи на различных пластинках. Может быть, подошло время и для своих. У меня был уже подготовлен один такой, чисто сольный альбом, но эта запись меня не удовлетворила, и я её не пустил в тиражирование. Сейчас мы выпустили квартетный альбом («Премьер Плюс»: А.Баев, Ю.Молотилов, М.Радюкевич, Р.Тентлер — Ред.), также дуэтный альбом — со скрипачом Алексеем Баевым, затем надеюсь подготовить мой соль-

ный. Это — кроме того, что мы будем записываться, конечно, и с Олегом Погудиным: военная песня, лирическая советская песня, европейская песня, неаполитанская, и так далее — то, что ещё не записано из его репертуара. Просто, когда очень напряжённый гастрольный график, эти планы, бывает, откладываются... Надо найти, выбрать такой период, когда эта работа для всех участников будет естественна, а пока...

— Ну что ж, разрешите пожелать Вам успехов. Надеюсь, мы ещё будем с Вами встречаться. А что бы Вы пожелали нашему новому изданию?

— Я думаю, что оно должно быть интересным. Вы говорили, что родилось оно после обсуждения в Интернете. Сейчас многие люди общаются через Интернет, дружат, имеют там целую особую жизнь... Такое издание (*печатное и сетевое одновременно* — Ред.) поможет им в объективной оценке того, что происходит в нашей культуре. И поможет понять исполнителям, чего хочет публика, как она воспринимает те или иные явления в искусстве. Я думаю, что это очень хорошо, и Вы сами это поймёте, когда издание выйдет и будут отклики — Вы увидите, что многим это интересно, это заполнит тот вакуум, который есть. Ведь, к сожалению, у нас такой бешеный темп жизни, что для спокойного общения находится очень мало времени. И когда Интернет затрагивает такие серьёзные вещи, как искусство, культуру — это даёт возможность людям общаться вокруг этого и находить какие-то общие точки соприкосновения, может быть, даже помогать друг другу в чём-то, находить единомышленников, друзей, поддержку в том или ином... Это очень хорошо — для коммуникации.

— Да, очень многие зрители, слушатели — Ваши и Олега Погудина — благодаря Интернету уже друг друга «нашли».

— Я очень рад этому, и мы тоже видим это по концертам — не только с Олегом, но по сольным, инструментальным выступлениям — по полным залам, по интересу зрителей. И слава Богу, что Вы нам в этом помогаете. За это Вам большое спасибо, и надеюсь, что мы будем дружить и дальше.

Беседовал
Юрий Ермолаев
(Санкт-Петербург)