



## Оглавление

Благодарности, 5

---



Эвелин Гленни,  
39



Криста Людвиг,  
81



Мизия,  
133



Риккардо Мути,  
183

Предисловие, 6

---

Марис Янсонс  
9



Теодор Курентзис,  
65



Элина Гаранча,  
103



Патриция Копачинская,  
159





Аида Гарифуллина,  
221

Андреа Бочелли,  
243



Бобби Макферрин,  
275

Гия Канчели,  
295



Хосе Кура,  
313

Люка Дебарг,  
339



Тан Дун,  
359

Асмик Григорян,  
385



## Благодарности

Цикл программ «Энигма» на канале «Культура» возник благодаря легендарному деятелю нашего (постсоветского) телевидения, директору Петербургского филиала «Культуры» Бэлле Алексеевне Курковой. Именно она поверила в меня и практически уговорила попробовать себя в роли автора и ведущей, а потом настойчиво и методично убеждала руководство в Москве позволить сделать четыре пилотные передачи... Так начался цикл «Энигма». Сейчас в нашей коллекции более 120 программ. Я бесконечно благодарна своей съёмочной группе, Алексею Чачбе, Михаилу Трофимову, Оксане Камышевой, редактору книги Марии Николаевой и, конечно, моей бесценной соратнице и помощнице Марии Балакиной за верное и чуткое отношение, понимание и поддержку.



## Предисловие

Мне 12 лет.

Ленинград. Белые ночи. Большой зал филармонии. Концерт заслуженного коллектива Ленинградской филармонии с самим Мравинским! Полный аншлаг. Мой папа, легендарный виолончелист Анатолий Никитин, первый концертмейстер группы виолончелей в этом оркестре, всегда обеспечивал меня билетами на лучшие концерты. А тут произошел какой-то сбой, и я осталась без билета. Огорчившись, сразу стала искать выход из положения... и он нашелся. Среди моих школьных друзей были такие же сумасшедшие любители музыки и, конечно, же приключений.

Во дворе Ленинградской филармонии находился жилой дом. В те замечательные времена входные двери были нараспашку, так же, как и двери на чердак. Так вот, между бортиками крыши этого дома и бортиком крыши филармонии был всего метровый пролет, но в компании его, несомненно, можно же проскочить! Маленькая группа единомышленников — три мальчика и одна девочка — это я — без малейшего сомнения, четко спланировав, точно в назначенный час ринулись штурмовать крышу и, весело держась за руки, преодолели все препятствия, перепрыгнув реальную пропасть. Так мы оказались, наверное, на самых необычных местах в этом великолепном зале — возле больших полукруглых окон под его сводами. Тогда летом окна всегда были приоткрыты, а между рамами можно было расположиться в огромной нише — просто царская ложа для безбилетников. Так мы и сделали.

И вот оркестр на сцене. В зале тишина. Публика ждет выхода дирижера. Мы тоже затаились, не высовываясь, чтобы нас не заметили до начала концерта. И как только концерт начался, мы, конечно, вынырнули и свесили головы вниз. До сих пор помню это ощущение взвившегося столба — поднявшейся вверх музыки. Что-то волшебное, объемное, неземное, без

гравитации. Концерт был незабываемый. Только два момента омрачили это событие: первое — мой папа, который, как назло, сидел на сцене ровно напротив нас, а его манера исполнения была всегда столь вдохновенной, устремленной вверх, оторванной от нот, — и вот в один из таких моментов он обратил свой взгляд на это окно под самой крышей, где, конечно, никогда не было людей, и тут он их увидел. И увидел меня... Реально побелев от ужаса, он чуть не упал со стула. Ну и второе — снимала-то нас оттуда милиция. Хорошо, что возраст 12 лет для любителя искусства, который пусть с риском для жизни, но пробрался на концерт, — мощное оправдание, тем более что чувство вины меня вообще не тяготило — билета-то на концерт у меня не было. А запомнилось на всю жизнь это безумное ощущение счастья от магического воздействия музыки, впечатление невероятного праздника, многогранного, радостного и одновременно сокровенного, и самое пронзительное чувство полета, парения. И до сих пор для меня музыка — самая высшая и чистая энергия! Кстати, окна эти потом закрыли...

Примерно с таким же чувством азарта и легкости сочинялась программа «Энигма». Я в очередной раз прыгнула в незнакомое пространство. Играючи. Я не журналист и не знаю, как надо брать интервью. Но моему главному правилу жизни я следую и здесь — говори, что думаешь, и делай то, что любишь. И только тогда это будет правдой! Для всех! Для героев и для зрителей.





Марис  
Янсонс



**«Ирочка, вы просто продлили Марису годы жизни. С тех пор, как у нас появился Микки, у Мариса ничего не болит!»** — говорила мне каждый раз Ирина Янсонс, супруга Мариса. Однажды, пообщавшись с моими собаками породы Petit Grabanson — черной Тарой и рыжим Ганди, Марис и Ирина безоговорочно влюбились в них. А вскоре у них появился такой же — маленький, рыженький песик, который сопровождал Мариса и Ирину по всему миру, принося им именно ту особую «собачью» радость, которую могут дарить только животные. После концертов Мариса за кулисами образовывались даже две очереди — к самому Марису и к Микки, который любвеобильно приветствовал каждого гостя на фестивале.

В Зальцбурге, когда Марис бывал свободен, а мы с супругом шли на концерты фестиваля, мы часто оставляли ему свою собачку и всегда смеялись, что у нашего питомца самый заботливый dog sitter.

А если серьезно, Мариса я знала всю свою жизнь, с рождения. У нас всегда были очень теплые отношения. В программе «Энигма» он был одним из первых героев, а некоторые интервью появились исключительно благодаря его советам и содействию.

### ***Январь 2016 года***

**Ирина:** Марис, вы почетный член Музикферайн, Общества друзей музыки в Вене, — на мой взгляд, это одна из ваших самых значимых наград. Из наших соотечественников это звание присуждалось Евгению Мравинскому и Давиду Ойстраху, но это был XX век, а сейчас XXI. Наш российский, латышский дирижер Марис Янсонс.

**Марис:** Спасибо, да. Это правда.

**Ирина:** Вы гордитесь этим званием?

**Марис:** Конечно.

**Ирина:** Перенесемся в Вену, где 1 января 2016 года в 10 утра по европейскому времени из невероятно красиво украшенного,

заполненного зала Музикферайн на 90 стран передавали новогодний концерт оркестра Венской филармонии, за пультом Марис Янсонс. Я знаю, что вы готовились очень-очень тщательно и долго, а казалось бы, легкий праздничный концерт — вальсы, галопы, польки.

**Марис:** Я готовился целый год. Всегда, а это мой третий новогодний концерт, безумно кропотливая и трудная работа выбора репертуара. Нужно, чтобы произведения не повторялись — то есть если вы играли что-то в прошлом году, вы не играете в этом. Зрители ждут, конечно, очень популярных хитов, но должны быть произведения, которые никогда не исполнялись. Конечно, помогает, если можно приурочить концерт к дате, скажем, рождения композитора или какого-то события. Все равно это сложная работа. К тому же, если произведение меня не волнует, я его не дирижирую. Я работаю с Венской филармонией, и бывает так — они хотят, я не хочу. Но мы никогда не доходили до конфликта, всё-таки понимали друг друга и шли навстречу. В этот раз получилась, пожалуй, самая интересная программа.

**Ирина:** Там был потрясающий эпизод с extrapost, когда почтальон в старой униформе доставил вам дирижерскую палочку. Это чья была идея?

**Марис:** Моя. В концерте никогда не помешает немножко юмора...

**Ирина:** Сигнальный рожок, на котором вы сами играли? Да?

**Марис:** Да. И охотничий рожок. Имеется в виду, что это поезд, он называется «поезд удовольствия», сигнализирует, когда едет. Правда, это не я придумал, когда-то давно это исполнил Карлос Клайбер, я просто повторил. Потом оркестр в каком-то произведении может запеть или повздыхать. У меня они свистят в «Венских девушках». Довольно сложно, надо было свистеть в два голоса. Я думаю, что это очень интересно и немножко разнообразия придает программе.

**Ирина:** В 2016 году концерт был посвящен 70-летию Организации Объединенных Наций, и вы сыграли марш Роберта Штольца — гимн ООН.

**Марис:** Да, многие относились к этому весьма скептически — Роберт Штольц опереточный композитор, но я отстоял: во-первых, это замечательная музыка, а во-вторых, Роберт Штольц был очень связан со Штраусом, его оркестр исполнял Штрауса часто. Для начала концерта этот марш был буквально в точку.

**Ирина:** Когда был ваш дебют с Венской филармонией?

**Марис:** Думаю, в 1986 году.

**Ирина:** 30 лет назад! Как же они вас любят! Вы практически ежегодно с ними выступаете.

**Марис:** Венская филармония особая, это все знают. Замечательный оркестр. У них очень высокая требовательность, качество и честолюбие.

**Ирина:** Во всех оркестрах мира, кроме Венского, есть главный дирижёр, и, как правило, музыканты оркестра сами его выбирают.

**Марис:** Думаю, что самое правильное, когда оркестр выбирает главного дирижера, ведь оркестру нужно будет работать с ним. Когда другие инстанции или министерство включаются, это часто приводит к конфликтам. Но на сегодняшний день оркестры работают с дирижерами не такие длительные сроки, как было раньше. Сейчас 10 лет, и пора что-то менять.

**Ирина:** Марис, вас выбрали многие оркестры, и в том числе замечательный оркестр Концертгебау в Амстердаме. Вы там проработали больше десяти лет. Стал ли этот город вам немножко родным?

**Марис:** Конечно, я не могу сравнить его с Петербургом, который я обожаю. Очень многие люди думают, что я уехал из Петербурга, а я никогда никуда не уезжал, я работал и работаю на Западе, но живу в Петербурге. Другое дело, что редко бываю, но здесь моя квартира, здесь мой дом. А Амстердам очень интернациональный город, очень культурный. Развита живопись, театры, опера, симфоническую музыку

очень-очень любят. Всегда на 99 процентов распроданы билеты, и это очень много.

**Ирина:** Одновременно вы возглавляли оркестр Баварского радио в Мюнхене. С ними вы получили «Грэмми» в 2005 году?

**Марис:** «Грэмми» мы получили как раз за тот диск, куда входил «Бабий Яр», 13-я симфония Шостаковича. Обычно оркестры записывают циклы симфоний Бетховена или Брамса, или Чайковского. А моя идея была другая — показать, как разные оркестры играют нашего гениального композитора Шостаковича, которого я обожаю. Но именно запись с оркестром Баварского радио выиграла «Грэмми». Это замечательно, конечно. Очень приятно.

**Ирина:** Шостакович не просто гениальный композитор, а еще и человек, который всю жизнь проявлял свою гражданскую позицию. Насколько для вас важна нравственная позиция?

**Марис:** Мне кажется, что каждый художник, каждый исполнитель имеет какие-то принципы, кредо и старается идти по своему пути. Бывает, вы меняете мнение или взгляд на что-то, но в принципе, я думаю, у каждого, особенно если он уже прожил творческую длинную жизнь, сложилось свое представление о жизни, о морали и качестве. Для меня качество — это очень важный фактор, о котором сегодня люди часто забывают. Мы теряем качество, мы теряем профессионализм, причем во всех профессиях. Поэтому необходимо, чтобы принципы не менялись, были нравственно и морально на высоте, чтобы из-за обстоятельств, которые складываются в вашей жизни, в искушении, вы не начали сворачивать на какой-то другой путь, неправильный. Эта вот принципиальность, искренность, и честность вообще, и подход к музыке, к исполнительству — для меня является одним из самых главных критериев.

**Ирина:** «Безупречно честный музыкант» — такое очень точное определение вам дали в немецкой прессе. Потрясающая характеристика! С профессией дирижера связаны такие определения, как тиран, человек, который навязывает свою волю. Дирижер кажется всемогущим. Вы же предлагаете совершенно другую модель общения с оркестром, и более уважаемого

и любимого всеми музыкантами дирижера я не знаю. Все хотят с вами работать, и это доказательство высшего авторитета. Неужели возможна такая система ценностей в отношении дирижера и оркестра?

**Марис:** Спасибо за такие слова, но должен сказать: я ничего не делаю искусственно, не вырабатываю какой-то метод или способ завоевать симпатию. Я совершенно убежден, что дирижер должен быть за пультом таким, каков он есть в жизни. Музыканты очень чувствительные люди, они уже через минуту знают, кто перед ними стоит, и с точки зрения творческой, и человеческой, поэтому и возникает между дирижером и музыкантом такая аура, энергия. В этом и есть секрет. Объяснить, что такое дирижер, очень сложно, потому что он сам звуки не издает.

**Ирина:** Оркестр — его инструмент.

**Марис:** Да. Он только, как говорится, руками двигает. Это как раньше снимали фильм без звука: смешно — стоит человек и машет руками. А когда вы слушаете, если вас покоряет обстановка, атмосфера, значит, установилось между дирижером и музыкантами нечто совершенно необъяснимое. Я это называю талантом. Когда приходят молодые дирижеры, я могу через минут пять-десять достаточно справедливо сказать, есть у этого человека талант или нет.

**Ирина:** Диагноз.

**Марис:** Да. Потому что он может очень красиво махать руками, может быть замечательным музыкантом, очень много знать музыки, но у него нет самого главного — он не может своей энергией, своими флюидами увлечь оркестр. Еще очень важно, чтобы человеческие отношения всегда оставались между дирижером и музыкантами. Я всегда помню о том, что музыканты мои коллеги. Да, правильно, дирижер я, у меня много власти, но с меня много и требуется. Кто-то должен быть лидером. Если мне что-то не нравится, не может быть так, что я не скажу. Я могу даже, может быть, не кричать, это я, пожалуй, не буду делать, это неприлично, но с металлом в голосе могу сказать музыкантам, что надо исполнять. Но они это тоже



ценят, потому что видят, что я не пойду ни на какие компромиссы в смысле качества. Очень важен характер человека. Вы знаете, как бывает, молодые дирижеры думают — я стал дирижером, меня назначили главным, и вот он уже несет себя как великий человек. А музыканты это сразу видят, и выстраивается стена между ними. Музыканты должны уважать дирижера за его профессиональные качества, за фантазию, интерпретацию, за то, что дирижер может им что-то рассказать и от них потребовать. Вот тогда будет авторитет.

Часто попадаешь в сложные ситуации, когда ты главный дирижер. Я маленький пример приведу. Вот, скажем, музыкант, у него своя жизнь, дети, проблемы, и он приходит и говорит: маэстро, у моей тещи или мамы 80-летие, большой праздник, и мы хотим отметить, нельзя ли меня отпустить с репетиции. С точки зрения человеческой я его понимаю, и я бы хотел отпустить. Или музыкант говорит: я играю концерт с квартетом в таком-то городе. Это большое событие, он, может быть, никогда нигде не выступал, и для него это единственная возможность, он просит отпустить его. И получается страшный

конфликт у тебя самого: ты бы хотел, а, с другой стороны, ты понимаешь, что не имеешь права. Ты его отпустишь, потом придет следующий, и ещё один. Бывают принципы важные для коллектива, и из-за этого часто музыканты обижаются на дирижера. Но должен вам сказать, что музыкант интеллигентный и понимающий поймет — вы главный дирижер и вы отвечаете за весь коллектив.

**Ирина:** Конечно, на вас полная ответственность и за музыкантов, и за публику, и за вашу интерпретацию. Но вернемся в 1979 год. Редчайший случай — советского дирижера приглашают возглавить оркестр за границей, в Осло. Оркестр не самый яркий, не самый известный, но вы соглашаетесь. Я понимаю, через какие трудности проходите, но, тем не менее, все случается, и из этого оркестра вы создаете замечательный коллектив первого класса. С этим имиджем он до сих пор живет. Вы были там главным дирижером больше 20 лет. По сути, ваш музыкальный взлет связан с этим оркестром?

**Марис:** Да. Это как первая любовь, она никогда не забывается. Я приехал очень молодым, музыканты были тоже почти все молодые. Совпал и наш темперамент, и понимание нашей задачи стать очень хорошим оркестром. Не просто оркестром в Норвегии, а приобрести мировую известность. Оркестр поверил в меня, в этом отношении было легко. Мы начали писать симфонии Чайковского, и они получили колоссальные отзывы. Нас сравнивали с Берлинской филармонией, с Караяном. Очень было неудобно — перехваливают. И когда записали шестую симфонию, мне что-то не понравилось, я сказал оркестру — вы знаете, мне не нравится. И представляете, они говорят: Марис, давай перепишем. Сразу, просто, без всякой оплаты. Понимаете, это о чем-то говорит.

**Ирина:** Большого стоит.

**Марис:** Да, это говорит об энтузиазме и особом подходе к работе. И поэтому я там чувствовал себя очень удобно. Мы вместе составили большой репертуар. Если ты хочешь быть на высоте и во всем мире выступать, а я понимал, что я буду выступать не только в России, нужно иметь широкий репертуар. Обязательно что-то из западной музыки. Потому что наша русская

музыка замечательна и очень любима, но если концентрироваться на русском репертуаре, это ограничивает музыканта. Конечно, нельзя все дирижировать на одном уровне. Это ясно. Бывает музыка, которая больше подходит тебе, но важно самый основной репертуар исполнять не ниже какого-то уровня.

Даже у великого Караяна были произведения, которые ему не так удавались. Но всё равно всё было на большой высоте. Для этого надо очень много просто дирижировать, и я продирижировал в Осло весь самый базовый репертуар. После этого, когда я стал главным дирижером в Питсбурге — это был мой второй оркестр, я сделал то же самое второй раз.

**Ирина:** А представляете, как это важно было для музыкантов оркестра!

**Марис:** Да, для музыкантов оркестра тоже. Гайдн, Моцарт, Бетховен — это основное. Настоящего музыканта можно определить по тому, как он споет песню Шуберта или сыграет медленную часть сонаты Моцарта или Бетховена, как он заполнит глубину медленных частей. Это показывает мастерство музыканта. Быстрая музыка за себя сама часто говорит.

**Ирина:** Марис, у вас по-настоящему командные отношения с оркестром?

**Марис:** В общем, да. Я вообще придерживаюсь — по-русски это не очень звучит, а по-английски называется — team work, то есть, когда вы работаете вместе со всеми. Это включает в себя и менеджеров. Очень важно не думать, что ты знаешь лучше всех. Вообще сегодня быть диктатором невозможно и опасно. Я разговаривал с итальянскими музыкантами, и они говорят, что сегодня Тосканини не мог бы ни одного слова сказать, а мы знаем, как он кричал и унижал людей. У Караяна начались сложности из-за того, что он не захотел пригласить женщину кларнетистку в оркестр. На сегодняшний день все немножко поменялось, и вес, и влияние.

**Ирина:** А это везде?

**Марис:** Нет, в России нет. Но я думаю, что даже в России надо быть диктатором. Надо быть строгим, требовательным, и,



к сожалению, я должен сказать правду, здесь люди должны бояться руководителя.

**Ирина:** Русская ментальность?

**Марис:** Честно говоря, я не понимаю. Это было и раньше и остается сейчас. Если не требуют и не следят, то можно быть ленивым. Может быть, это идет от того, что в старые времена люди добивались успехов или нет — свою зарплату они получали. Ну, может, медаль дадут, на доску почета повесят. Так что можно и не особенно стараться, все равно у тебя будет все в порядке. Я не говорю, что на сто процентов так было, но мне кажется, это имеет громадное значение...

**Ирина:** А любовь к делу, уважение? В музыке-то это самое тонкое.

**Марис:** А вы знаете, я вам скажу ещё одну вещь, которая, может, покажется совершенно неожиданной. Наверное, люди думают, что музыкант, и вообще любой человек, который занимается искусством, безумно любит свою профессию. Полагаю, что для большинства это так. Но знаю, что есть очень много случаев, когда это просто профессия. Я должен идти на работу, я зарабатываю деньги, я не горю. Это губительно, но, к сожалению, это бывает. Ты поступил в консерваторию, одну из лучших, ты хочешь быть музыкантом — и при этом лень, безразличие. Но, с другой стороны, как в нашей стране много талантливейших людей молодых. То есть я просто привел две крайние ситуации.

**Ирина:** Они наглядны.

**Марис:** Будучи на Западе главным дирижером, я выступаю за то, чтобы люди поняли, какое значение имеет в жизни человека искусство, особенно музыка. Мы очень многого достигли и думаем о техническом развитии, что замечательно, но мне так бы хотелось, чтобы мир проанализировал, где же мы находимся с точки зрения морали, нравственности, нравственности, но, при всех наших достижениях, что творится в мире! Я поэтому все время говорю: старайтесь привить детям интерес и любовь

к музыке. Не обязательно они должны быть музыкантами, но покажите им, что такое в мире существует.

**Ирина:** Мы до конца не осознаем, какой силой воздействия обладает музыка на интеллект, на эмоциональное развитие, на духовность. Музыка — невероятная сила. Можно музыкой и манипулировать — и в плохую сторону, и в хорошую.

**Марис:** Да, но, с другой стороны, вы посмотрите, как люди посещают концерты и спектакли. Мы говорим о бескультурье, а такое количество концертов, а сколько театров, если подумывать!

**Ирина:** И все полные!

**Марис:** Значит, это вопрос баланса. Как сделать, чтобы положительный баланс превалировал над отрицательным. Я всюду, где был главным дирижером, боролся и за лучшие залы и за поддержку оркестра. Нельзя сказать, что на Западе рай, все всех поддерживают. Ничего подобного. Это очень маленький круг общества. Мы варимся, для нас это интересно, а другие думают, что это неважно. Я разговаривал со многими политиками, старался их убедить, что даже если он, политик, сам не имеет интереса к искусству — критиковать за это нельзя — он должен понимать, насколько это важно для нашего общества, для каждого человека.

**Ирина:** Марис, а для вас слава, признание, успех — это больше награда или испытание?

**Марис:** Испытание. Очень сложно, когда тебя поддерживают, ты знаменитый, кто-то любит тебя. К примеру, я недавно дирижировал концерт в Мюнхене, и какая-то любительница прилетела из Мексики! Можете представить! Прилетела просто послушать концерт. Это очень приятно, но это громадный груз ответственности. Я лично так воспринимаю: чем больше хвалят, тем больше начинаю волноваться — боже мой, от меня ждут ещё больше, а могу ли я ещё? Это у меня с детства.

**Ирина:** Наверное, именно в этом заложен ваш кодекс чести и камертон порядочности. Можно ли сказать, что это петербургская дирижерская школа?

**Марис:** Да нет, вообще Петербург. Вы знаете, я приехал из Латвии сюда, у меня было очень много комплексов. Я язык плохо знал, сделал 49 ошибок в первом диктанте, и педагог сказал: мальчик, до первого января — это было в сентябре — я тебе не буду ставить отметки. И музыкальное образование было гораздо ниже в Латвии, хотя Рига очень музыкальный город и культурный, но не сравнить, конечно, с Петербургом и его музыкальной школой. И у меня был комплекс, что я не такой, как все, что я не тяну. Я понял, надо как следует учиться, заниматься и доказать, что я не хуже других. Это выработало работоспособность во мне. Мой репетитор преподавала не только русский, но рассказывала и о химии, алгебре. И должен сказать, что у меня в декабре в диктанте было всего пять ошибок.

Ещё надо не забывать, что мой папа был знаменитый дирижер, и я никоим образом не хотел, чтобы говорили — а-а-а, это сын Янсона! Я хотел доказать, что сам могу. И мне удалось, слава богу. Всё это было для меня большим испытанием, но я безумно благодарен судьбе. Кроме того, я получил потрясающие знания, потому что лучшей дирижерской школы, чем в Петербурге, в мире нет. И вообще три эти здания: десятилетка музыкальная, консерватория, филармония — это духовный рай, и у меня вся жизнь связана с ними.

**Ирина:** У петербургской дирижерской школы было два направления: одно — Николай Рабинович, а второе — Илья Мусин?

**Марис:** Да, хотя особенно они не отличались друг от друга. Рабинович был, конечно, человек энциклопедических знаний...

**Ирина:** Это ваш профессор?

**Марис:** Да, мой профессор. Рабинович был одним из таких людей, кого знали музыканты во всем Советском Союзе. Если есть вопрос — надо позвонить Николаю Семеновичу, он тебе скажет. Это потрясающе — иметь педагога, который тебе во всем может помочь. Он был изумительнейшим музыкантом...

**Ирина:** Хотя почётного звания у него не было?

**Марис:** Он был профессор, но у него не было ни одного звания. Я помню, на каком-то юбилейном концерте кто-то сказал — у Николая Семеновича есть одно звание — музыкант. А Илья Александрович Мусин был, конечно, очень большой специалист по технике дирижирования. Он считал, что дирижер должен уметь обязательно руками привносить то, что он хочет, в чем он прав. Но особенно не отличалась школа Мусина от школы Рабиновича, наоборот, дополняла — это была наша Петербургская школа. И я горжусь, и всегда говорю об этом.

**Ирина:** А как же вы попали в Австрию в 73-м году? Там ведь какая-то интересная история была.

**Марис:** Да, меня обменяли на балерину, которая стремилась учиться в Советском Союзе. А началось с того, что Караян приехал в Россию с Берлинской филармонией и захотел провести семинар с молодыми дирижерами. У нас 12 дирижеров было, я самый молодой. И он после семинара сказал, что хотел бы, чтобы Китаенко приехал на его конкурс, а Янсонс поехал к нему ассистентом. Но в те времена, конечно, это было невозможно, мне не разрешили. Но из-за того, что он назвал мое имя, в министерстве меня кто-то записал. И в обмен на балерину меня послали учиться в академию в Австрию. В Вену.

**Ирина:** В чем различия Петербургской и Венской дирижерской школы?

**Марис:** У нас гораздо больше практики с оркестром, что очень важно. У нас был свой профессиональный оркестр для дирижеров, и мы дирижировали в спектаклях.

**Ирина:** А не просто под рояль.

**Марис:** Да. Там даже под рояль очень мало преподавали. Сила Австрийской школы — потрясающий анализ произведений. Исторический и исполнительский анализ партитуры. Такому человеку, как Сваровски, который имел энциклопедические знания, учился у Рихарда Штрауса, конечно, было что сказать ученикам. Но с точки зрения практики и навыков

дирижера мы однозначно были выше. Я могу сказать, что это две самые лучшие школы. На первое место я поставил бы Петербургскую, а потом, конечно, Венскую.

**Ирина:** Марис, то, что ваш дом Петербург — это понятно. А как вы себя сами ощущаете: русский, латыш, петербуржец?

**Марис:** Я ощущаю в себе, наверное, какую-то совокупность: что-то от моей страны Латвии, где я родился, потом я приобрел очень много качеств в России. Россия — страна потрясающая, громаднейший потенциал, который, к сожалению, не используется. С самого начала, когда я пришел в школу, как меня встретили соученики, простые дети! Я был испуганный, не знал языка, а они мне русскую душу открыли, и я, мне кажется, эти качества приобрел. Я очень много работал на Западе, там все совершенно не так, как у нас. Было вначале сложно. Кроме прочего, в Осло — стопроцентный демократизм. В обсуждении любой проблемы. Скажем, сидят 12 человек, все должны сказать «да». Если один скажет «нет»...

**Ирина:** Прямо как Евросоюз.

**Марис:** ...да, ничего не состоится. Вы понимаете?! Это как бы два мира было. А когда я получил приглашение стать главным дирижером в Питтсбурге, в Америке, я понял, что там своя система отношений.

**Ирина:** Значит — американская, европейская, русская — все немножко отличаются?

**Марис:** Я бы сказал так: в нашей системе дирижёр — строгий лидер. На Западе — партнер, но тоже лидер. В Америке — босс. О различиях в отношении к музыке и к образованию много можно говорить, но я постараюсь буквально одним предложением. Мы в России особенно ценим эмоциональность, темперамент. В Европе самое главное — чувство стиля, чувство звука. В Америке — техника. В Америке могут прийти на конкурс в оркестр 300–400 трубачей.

**Ирина:** На сегодняшний день необходимо безупречное образование.

**Марис:** Безупречное. Но не только в этом дело. Дело в огромном количестве детей, которые учатся музыке. Вот Корея, Китай. Как молодежь приходит на концерты, я помню по тому, как давал автографы после концерта. Это было невероятно, около двух часов, и все молодые, молодые. Они хотят учиться музыке, приезжают в Европу. После успеха, скажем, Ланг Ланга, потрясающего музыканта, 40 миллионов китайцев начали изучать игру на фортепиано. Вы можете себе представить! 40 миллионов! Вот как это влияет!

**Ирина:** Да, и вокалисты. Последние лет десять это великолепные китайские, корейские, тайваньские, японские певцы. На европейских сценах и даже на американских их очень мало, а голоса изумительные.

**Марис:** Мне кажется, что сейчас расцвет русской вокальной школы. Так много наших певцов замечательных на Западе, которых здесь не знают.

**Ирина:** Почему их здесь не знают?

**Марис:** Они работают там, не раскручены как звезды, не участвуют в ведущих фестивалях, но голоса есть совершенно потрясающие. Я в последние годы оперы больше слушал, чем дирижировал, так что знаю, какое невероятное количество именно русских певцов.

**Ирина:** А почему вы редко дирижировали оперой?

**Марис:** К сожалению... Вы знаете, я занят в симфонической музыке. А оперы — это, так сказать, недописанная страница моя.

**Ирина:** То есть есть к чему стремиться?

### *Из интервью 2019 года*

**Ирина:** Марис, вы, как никто другой, с огромным уважением и глубиной показываете русскую оперу за рубежом: 2011 год — «Евгений Онегин», 2016 год — «Пиковая дама»,

2017-й — на Зальцбургском фестивале «Леди Макбет Мценского уезда», 2018-й — там же «Пиковая дама».

**Марис:** К сожалению, так сложилось в моей жизни, я довольно мало дирижировал оперы, все больше симфоническую музыку, но вот, благодаря Зальцбургскому фестивалю, меня пригласили и спросили, что же я хочу дирижировать. Я, конечно, хотел «Пиковую даму» и... Нет! Первым был Шостакович, «Леди Макбет Мценского уезда». Я считаю «Леди Макбет» и «Пиковую даму» шедеврами русской музыки. Правда, до этого в амстердамском Концертгебау оркестре, где я работал главным дирижером, я делал «Онегина».

**Ирина:** Со Стефаном Херхаймом.

**Марис:** Да. Так что Амстердам и Зальцбург — города, которые опять возбудили во мне большую страсть к опере. Я всегда очень переживал, что не могу уделять много времени опере, поэтому в Мюнхене стал делать оперы в концертном исполнении. Даже так, семистейшн (в полусценическом) — наполовину с движениями. Нет, я это начал делать ещё в Осло, в 1996 году. Точно помню, потому что, к сожалению, во время этого исполнения «Богемы» Пуччини я получил инфаркт.

Я понимаю, что я никакой не режиссер, но всё равно, какие-то давать идеи, когда выходить, откуда выходить, там я начал сам. И мне нравилось. Певцам через музыку ты обязательно даешь направление, эмоции, мысли. Певец должен понимать, что он поет, и, понимая текст, выражать то, что выражено в музыке.

**Ирина:** Марис, вы очень часто дирижируете с закрытыми глазами.

**Марис:** Правда?!

**Ирина:** Да, это замечательно, это показывает, насколько вы весь внутри. А почему в мире с удовольствием исполняют симфоническую музыку Чайковского, Стравинского, Рахманинова, Шостаковича, а к операм относятся осторожно? В чем проблема? Язык?

**Марис:** Французская опера исполняется на французском языке, «Русалка» Дворжака — на чешском, так что язык — это, может быть, маленькая причина. Мне кажется, люди просто недостаточно знакомы с русской оперой. Вот смотрите, Зальцбург, туда приглашали и приглашают, в общем-то, мало русских режиссеров и дирижеров. Если бы меня не пригласили, то, может быть, не состоялась бы «Леди Макбет». А так как я дирижирую, меня приглашают, я это ставлю. Во всех театрах мира главный дирижер-интендант решает, какой репертуар. И если они не знают русскую оперу, то и ставить не будут. Есть, конечно, исключения — «Онегина» во всем мире любят и ставят, «Пиковую даму».

**Ирина:** Но осторожно!

**Марис:** Осторожно, совершенно верно.

**Ирина:** «Пиковую даму» представил первый раз Густав Малер — композитор и дирижер, сначала в Вене, потом в Нью-Йорке, всего через 12 лет после ее появления, то есть как современную оперу. И он поставил её на немецком языке.

**Марис:** Да, но это, видите, опять благодаря Малеру. Интендант Зальцбургского фестиваля Маркус Хинтерхойзер любит русскую музыку, он приезжает к нам часто, он человек очень образованный. В прошлое лето я слушал, как он играл произведения Уствольской. Он сам пианист, замечательный концерт дал, и музыка Уствольской замечательная. Я ее хорошо помню, мой отец много дирижировал в то время музыку советских композиторов, и я всех знал, они приходили к нам домой. Галина Уствольская, тогда еще очень молодая, очень талантливая.

**Ирина:** Наша, ленинградская.

**Марис:** Да, ленинградская. Если продолжать нашу тему, я думаю, очень много зависит от личностей, которые заинтересованы и хотели бы слушать русскую оперу. Вы правы абсолютно, что русскую симфоническую музыку играют гораздо больше. Даже романсы Чайковского или Римского-Корсакова немало исполняют. Обожают фортепианные концерты



Рахманинова, Прокофьева. Шостакович ведущий композитор. Так что многое вошло в мировой музыкальный репертуар.

**Ирина:** Очень надеюсь, что так же произойдет и с русской оперой. Ваш вклад здесь огромен. «Пиковую даму» на Зальцбургском фестивале ставил немецкий режиссер Ханс Нойенфельс, у которого довольно скандальное прошлое. Как вы отреагировали, когда вам его предложили?

**Марис:** Скажу откровенно, очень волновался. Я знал его постановки, но мне внушил спокойствие и уверенность художественный руководитель фестиваля Маркус Хинтерхойзер. Он сказал: «Если что пойдет не так, я руку свою тебе в огонь ставлю». И я понял, что он будет с ним беседовать, чтобы его не занесло.

**Ирина:** Марис, а чего именно вы опасались: провокации, непонимания?

**Марис:** Нет, я боялся того, что происходит в опере: режиссеры начинают выдумывать, не опираясь на музыку. То, что они поменяют время, скажем, происходящего на сцене, ну... ладно, это можно, но, когда они не следуют замыслу композитора, начинается большая трагедия, и это недопустимо. Поэтому я всегда с настороженностью отношусь к рекомендациям и готов, знаете, как кошка прыгнуть, если надо, возразить режиссеру. Я, конечно, понимаю, что может возникнуть ситуация довольно конфликтная. Но принцип есть принцип, музыка есть музыка, и надо следовать им, нельзя идти на компромисс. Лучше не дирижировать, отказаться. К счастью, я работал с режиссерами очень талантливыми, очень интересными, и они с большим уважением относились к музыкальному материалу. И когда я говорил, они меня слушали. Нойенфельс потрясающе вник в глубину музыки, в глубину этой страшной трагедии.

**Ирина:** А как вы относитесь к купюрам в опере?

**Марис:** Я не считаю, что надо что-то убирать, особенно в таких операх, как «Пиковая дама». Почему? Что, тебе скучно? Опера не нравится? Не знаешь, как ставить? Ну, извините, если ты уже взялся за такую гениальную оперу, то изволь и найти

ключ, как поставить. Это так же, как я должен найти выразительность исполнения этой музыки. Я не имею права исполнять это произведение, если не знаю, что хочу сказать этой музыкой и что хотел сказать Чайковский.

**Ирина:** «Пиковая дама» Чайковского заметно отличается от Пушкинской драмы. Особенно образ Германа.

**Марис:** Герман — типичный герой того времени, именно петербургский герой. Он абсолютно олицетворяет новое общество, что тогда рождалось. Это неотъемлемая часть драматургии.

Мне кажется, что две причины были у Чайковского отойти от Пушкина. Первая — конечно, он мыслил как оперный композитор в угоду опере. Он должен был усилить человеческий конфликт. Развитие образа Лизы было ему необходимо для контраста, без героини, он понимал, драматургия оперы может не состояться. И второе — я думаю, он опирался на свои чувства и переживания. Мы знаем, что Чайковский в своей музыке переживал всё очень глубоко, он был человек чувствительный, безумно ранимый, мог заплакать в любое время. И у меня все время, когда я дирижировал, появлялись слезы, потому что линия Германа, и его любовь, и, особенно, любовь Лизы и трагедия в конце, я считаю, самая лучшая тема у Чайковского. Он мелодист был невероятный, и такая эмоциональная сила воздействия музыки! Он пережил это через себя. Поэтому ему важны были герои, их отношения, их характеры, а все мелкие дела, либретто — он не придавал такого значения этому. У него гениальная опера. Именно сторона эмоциональная, которая связана с переживаниями человека, эмоциями любви, была ему очень близка, потому что он сам страдал в жизни. Я думаю, он не мог осуществить то, что хотел, в своей личной жизни, и основная его жизнь проистекала в музыке. Мы это чувствуем.

**Ирина:** Марис, по-вашему, о чем эта опера?

**Марис:** Я думаю, что эта опера о сильных страстях, о любви, об азарте, о страшной жажде обогащения. И в этом, я вижу, она очень современна. Обогащение во что бы то ни стало. Когда всё светлое отбрасывается и происходит страшная человеческая трагедия.

Если бы не было этой идеи фикс Германа, какая, наверное, замечательная была бы жизнь. Я имею в виду в опере, не у Пушкина. У Пушкина, вообще, неизвестно, была ли такая уж сильная любовь между Лизой и ним.

**Ирина:** Лиза там бедная воспитанница, а в опере — внучка богатейшей графини. Вы абсолютно правы, у Пушкина Герман не такой страстный и влюбленный. Он расчетлив, и только посредством музыки превращается в безумного, раздираемого...

**Марис:** Да, игрок азартный. У Пушкина Лиза была нужна ему для того, чтобы получить выигрыш. А не выигрыш для того, чтобы Лизу добиться. Но Герман сложный герой. Вот когда вы послушали оперу, вы симпатизируете ему или нет? Я пришел к выводу, что я ему симпатизирую. Несчастный человек. Человек сильной страсти, потрясающего воображения, но который поставил себе такие немецкие правила, дисциплина для него главное. Но эта страшная страсть, которая вначале была направлена на Лизу, потом игорный азарт её пересилил. Когда первый раз он услышал, как Томский рассказывает о секрете трех карт, эта идея стала разрастаться и уничтожила его начисто, как инфекция, уничтожила душу его. Это сложный образ. И в конце, когда он умирает, появляется образ Лизы, он его видит, он уже в бреде почти: «Лиза — ты со мной?!» Вот что победило, в принципе. И она погибла, он погиб, а ощущение образа, который присутствует в этом моменте, очень сильное. Поэтому я ему симпатизирую.

**Ирина:** Посмотрите как интересно: на русскую оперу приглашаются западные режиссеры, а, скажем, Даниэль Баренбойм любит нашего Чернякова приглашать на Вагнера.

**Марис:** Я думаю, если мы берем Зальцбургский фестиваль, у интенданта мысль пригласить самые лучшие силы. Это очень важно. Публика там избалована, она идет на имена. Он не думает, я должен пригласить русского, потому что западный не сможет. Это то же самое, как: «А русскую музыку могут играть только русские?» Это неправильно. Любой человек и западный оркестр могут играть, другое дело, может быть, не так эмоционально и не так глубоко, как наши музыканты. Потому что это сидит у нас...

**Ирина:** В крови, ДНК.

**Марис:** В крови, да. То же самое можно сказать, что Рихарда Штрауса так, как немцы, никто не сможет сыграть. Но, в принципе, я считаю, что это очень неправильно. Высочайшего класса артисты и музыканты могут осуществить все. Другое дело, надо ее больше играть, погрузиться в эту музыку, чтобы она стала твоей. Поэтому интендант фестиваля приглашает режиссера, который может поставить замечательный спектакль.

**Ирина:** Прежде всего должна произойти химия между дирижером и режиссером.

**Марис:** Да, конечно. Я думаю, когда он выбирает режиссера и дирижера, он задумывается, а как эти две личности сойдутся?

**Ирина:** Марис, а в чем специфика оперного дирижера?

**Марис:** Для меня — это режиссер вместе с дирижером. Если ты дирижируешь только музыкой — это профессиональная часть, а музыкальный режиссер — тот, что поет: Елецкий поет арию, и ты поешь, ты объясняешься в любви Лизе, ты ее любишь в этот момент. Тогда будет совсем иначе. Это рассказать на словах невозможно. Твой внутренний мир будет настроен на это, и твои флюиды, твоя энергия пойдут к нему или от него обратно, и ты ему вложишь вот это состояние любви к ней. Понимаете?! Это то, что меня привлекает в опере. Я не могу просто так дирижировать и не быть с каждым певцом, не участвовать, не выражать в музыке тот характер, состояние, что происходит на сцене. Мне кажется, в этом и должна быть сила исполнения оперного спектакля.

**Ирина:** Но оперный жанр — один из самых трудных. Должны быть не просто замечательные певцы, но и такие же (не менее) превосходные актеры, плюс хор, оркестр, декорация, сценография, свет. Это огромный организм. Опера — это совместный труд...

**Марис:** Всего коллектива. Когда готовишь оперный спектакль, живешь в семье, каждый день видишься на протяжении месяца, по две репетиции в день, это утомительно, это большая

работа. И все должны проникнуться дружеской обстановкой, помочь друг другу и радоваться успеху. Не завидовать...

**Ирина:** А бывает такое, что завидуют? Прямо на сцене?

**Марис:** Ну... конечно! А как вы думаете!? Артисты еще как завидуют! Только многие этого не показывают, а внутри у них сидит страшная зависть. Но главное, не делать гадости. В том, что завидуешь, я, в конце концов, ничего трагичного не вижу. Это результат конкуренции. Если у кого-то замечательно идет, начинаешь думать: «Ой... и мне бы тоже хотелось так!»

**Ирина:** А если публика кого-то выделяет или любит больше?

**Марис:** Да. И начинаешь завидовать. Тебя любят — меня не любят. Тогда что самое главное? Как же ты реагируешь? Хорошо, если ты говоришь: «Ага, мне тоже надо подтянуться, я должен стать лучше, чтобы и меня любили!» Это же положительно. Зависть, как слово, звучит, конечно, отрицательно. Порядочным человеком всегда надо быть.

А певец — это сложнейшая, совершенно невероятная профессия. Он должен петь, конечно, он должен играть, двигаться.

**Ирина:** Марис, а кастингом занимаетесь вы?

**Марис:** Для Зальцбурга — Эва Визор, в Мюнхене я сам отбирал. У меня принцип всегда брать самые лучшие силы. Единственное, что немножечко меня смутило, когда я первый раз «Онегина» ставил, у нескольких исполнителей русский язык был ужасный. Это так раздражало. Если есть небольшой акцент — позволительно, а так сложно слушать оперу. Я думаю, что итальянец так же думает, если слышит иностранных певцов.

**Ирина:** Особенно, когда англичане поют на итальянском, это совсем весело.

**Марис:** Да. А уж немецкий язык... Кто-то терпит, кому-то наплевать, кто-то считает, что текст не самое главное. Но я,

когда ставлю русскую оперу, опираюсь и буду все-таки опираться на русских певцов.

**Ирина:** В 2017-м и в 2018-м у вас Сергея в «Леди Макбет» и потом Германа в «Пиковой даме» пел американский тенор Брендон Йованович. Как, на ваш взгляд, он вжился в образ?

**Марис:** Он справился, он молодец. Он очень большой работяга. Американцы хорошо подготовленные приходят, они партию знают, понимают, о чем идет речь. Он старался в смысле произношения очень много. Это один из тех западных певцов, который может петь русскую оперу.

Также Ханна Шварц — графиня, для нее русский язык совершенно чужой. Как она впитывала то, что мы ей говорили на каждой репетиции! Но это высочайшего уровня певцы.

Я всегда стараюсь выбрать самых выразительных, готовых работать, репетировать, не лениться. Иногда два исполнителя очень хороши, но один, ты знаешь, отдаст всю душу, и ты выбираешь того, с кем можешь творить. Если у тебя есть модель интерпретации, ты должен ее представить зрителю через певца, значит, твой партнер — певец — должен понять, что ты хочешь, и должен быть готов идти и выразить твой замысел.

В последнее время возникают часто конфликты между певцами и режиссерами. Это идет от того, мне кажется, как мы уже говорили, что режиссер не следует композитору, его желания и фантазия вступают в противоречие с тем, что ощущает певец или что певец привык делать.

Тут, правда, есть другая сторона: если певец отказывается от нового, это тоже плохо. Он не готов пойти и подумать: «А может, это интересная идея режиссера?!» Он будет говорить: «Я так всю жизнь пел!» Значит, у него нет творческого подхода к своей роли.

Но если у него есть убежденность, что так надо, а режиссер его направляет не туда, тут очень сложная ситуация. Как они найдут общий язык — певец уступит или режиссер? Честно говоря, в большинстве случаев певцы в конце концов соглашались. Потому что, если у него будет конфликт, его выгонят с постановки и не пригласят больше, или будут говорить: «О, вы знаете, он очень сложный артист, с ним трудно работать, он такой упрямый!» А мир артистов очень узкий.

**Ирина:** А если режиссера все-таки задавит певец?

**Марис:** Бывает. Но задавить режиссера чисто практически может только большая звезда.

Потрясающий был случай у Караяна. Он дирижировал оперой Вагнера «Зигфрид», и на репетиции тенор, который пел Зигфрида, не удовлетворял Караяна. Для тенора Зигфрид очень сложная партия, конечно, но тот певец чувствовал, что что-то не так и боялся несколько раз повторять. И он выходит на авансцену и говорит: «Вы знаете, господин Караян, в мире есть всего два-три тенора, которые могут спеть роль Зигфрида, и есть сто дирижеров, которые могут продирижировать это». Все обалдели. Караяну такое сказать! Но Караян потрясающе среагировал: «Да-да, я с вами полностью согласен, только разница в том, что я вхожу в эту сотню, а вы в тройку не входите!»

Чаше конфликты бывают между режиссерами и дирижером. Один должен удалиться. В большинстве случаев удаляется, конечно, дирижер. Потому что режиссер связан со сценой, декорациями, все это стоит громадных денег, и уже уходит время, вы не успеете пригласить другого режиссера. А дирижер придет другой, извините, промашет... Да? Но не каждый дирижер имеет эту смелость сказать, что я ухожу. Бывает так: «Я не хочу конфликтовать, уходить не хочу, терять постановку, черт с ним, я буду свое дело делать, я дирижирую, а ты делай, чего там хочешь!» И так происходит. Понимаете?!

Но я вам сейчас осветил все отрицательные стороны этого процесса, которые бывают. А в принципе, конечно, это созидание, это потрясающее чувство, когда вы вместе работаете, идете к цели, добываетесь результата. И когда идет премьера, и всё на подъеме, и публика вам аплодирует, и все выходят на сцену с таким чувством, что мы вместе сделали, — это потрясающе.

**[Из интервью,  
записанного в январе 2016 года]**

**Ирина:** Ваши замечательные постановки русской оперы происходили в то время, когда вы были одновременно главным дирижером и оркестра Баварского радио, и оркестра Концертгебау. Это колоссальная нагрузка. Зная ваше трепетное отношение к работе, добросовестность в подготовке материала, хочу спросить: почему вы все-таки согласились вести два оркестра?

**Марис:** Когда я уже работал с оркестром Баварского радио, меня пригласили в Амстердам главным дирижёром оркестра Концертгебау. Можно было отказать, потому что два таких оркестра иметь, конечно, сумасшествие. Но я подумал, разве можно отказать Концертгебау! Разве можно отказаться от такой чести?! Откровенно говорю, я не рисуюсь. Это на самом деле вершина. И я сказал «да». Хотя очень боялся, потому что оба оркестра ездят по всему миру. И как быть с репертуаром? Мне надо еще большим репертуаром овладеть, чтобы не дирижировать двумя оркестрами тоже самое произведение. Но через 12 лет я понял, что это слишком много, я уже не такой, может быть, молодой.

**Ирина:** Но мировая слава к вам не пришла очень рано.

**Марис:** Да. Я считаю, что рано начинать опасно и ни к чему. Я начинал постепенно. Когда ко мне приходят молодые дирижеры и просят — не можете ли меня порекомендовать в какой-нибудь оркестр, я говорю — вы должны приобрести опыт. Но сейчас время другое, если ты не возьмешь, как говорится, «быка за рога», можешь пропустить свою карьеру. Я по этому пути не шел и не приветствую его.

**Ирина:** У вас потрясающая способность увидеть талант, именно вы мне подсказали пригласить на фестиваль «Музыкальный Олимп» Андреса Нельсона. Сейчас он входит, наверное, в десятку молодых, многообещающих дирижеров.

**Марис:** Да.

**Ирина:** Вы как-то произнесли слова «моя музыка». Что это для вас?

**Марис:** Очень интересный вопрос. Я должен сказать, что стараюсь — это не значит, что у меня получается, — я стараюсь, когда дирижирую что-то, прийти к тому, чтобы я мог сказать — это моя музыка. Шостакович, Брамс, Малер — это моя музыка, но некоторые произведения, например, Гайдна, я редко, может быть, дирижировал, а есть такие произведения, которые я никогда не дирижировал.



**Ирина:** А новое, например, «Колокола» Рахманинова?

**Марис:** Да, я первый раз дирижировал «Колокола». Мне очень нравится это произведение, я это чувствовал при подготовке, а мне нужно очень много времени для подготовки — я много читаю о произведении, о композиторе, о времени, ищу какие-то ассоциации — и вот я чувствую постепенно, что это произведение стало моим, теперь я могу сказать — «Колокола» тоже принадлежат к моей музыке. Все, что я дирижирую, стараюсь, чтобы стало моим. Во всяком случае, в период исполнения этого произведения.

**Ирина:** Марис, в одном концертном сезоне вы дирижируете четырьмя лучшими оркестрами Европы — оркестрами Венской филармонии и Берлинской филармонии, Концертгебау, оркестром Баварского радио. И, может быть, не совсем этичный вопрос: какой из этих оркестров вам самый родной, самый близкий?

**Марис:** Ох, это вообще сложный вопрос. Знаете, почему? Все четыре оркестра, на мой взгляд, являются ведущими оркестрами мира, особенно, что касается их отношения к музыке. Но, конечно, мюнхенский мне очень близок, потому что я являюсь их главным дирижером. Но, с другой стороны, если вспомню новогодний концерт из Вены, то Венский оркестр...

**Ирина:** Они вас обожают!

**Марис:** ...они так репетируют, — боже мой, какое это чудо, какое счастье дирижировать такими оркестрами. Эти четыре оркестра на сто процентов любят музыку и ждут интересных идей. Очень высокий уровень музыкальной интеллигенции.

**Ирина:** В 2013 году вы стали также обладателем одной из самых важных премий в музыке, премии Эрнса фон Сименса. Как вы ею распорядились?

**Марис:** Я отдал в банк все деньги на строительство нового концертного зала в Мюнхене. Я 12 лет борюсь за новый зал там, и только сейчас мне удалось получить согласие. Да, это

политика, что для меня было большим сюрпризом. Я никак не ожидал, что в такой стране, как Германия, с такой высокой культурой, в Мюнхене, где есть оркестр, два оперных театра, придется доказывать и говорить, как это важно. Их зал маленький и старый. Есть новый зал, но там неважная акустика. У оркестра Баварского радио нет своего зала, а это один из лучших оркестров мира. И сколько я ни разговаривал с политиками, сколько ни выступал в газетах — мое имя у всех на слуху, наверное, думали, сумасшедший Янсонс опять насчет своего зала.

**Ирина:** Слава богу, что вам это удалось, и как они вам благодарны! Но, к сожалению, в России вы выступаете очень редко.

**Марис:** Это неправильно. Это мой дом, и я должен приезжать, я понимаю. Но, с другой стороны, невозможно объять все. Понимаете? Я сейчас особенно должен думать, чтобы у меня было время для отдыха. Потому что работать, как я работал, уже переходит границы. Поэтому я, к сожалению, отказывал, хотя меня приглашал и Мариинский театр, с филармонией мы очень дружим, с Темиркановым, с Гергиевым. Они меня много раз приглашали выступать. Мне даже стыдно. Но моя родная страна Латвия годами ждёт. Я там выступал один раз всего. Они гордятся тем, что имеют такого дирижера латыша, а я даже не приезжаю. Это стыдно вдвойне. И, кроме того, понимаете, еще очень важный момент — а сумею ли я подготовиться как следует. У меня неделя сейчас свободна, но я должен уже готовиться к следующему концерту, который будет в Мюнхене. Играем Штрауса «Дон Кихот» и симфонии Дворжака. Я знаю произведение, и можно было за день-за два партитуру посмотреть, но не могу я это сделать. Не могу. У меня страшный дискомфорт начинается. Я начинаю чувствовать, что не готов, потому что не соприкасаюсь с этим произведением достаточно. Как говорил какой-то знаменитый дирижер — важно не сколько ты проводишь дней с партитурой, а сколько ночей.

**Ирина:** Мравинский сказал...

**Марис:** Мравинский готовился к каждому произведению — Чайковского «Пятую симфонию» он знал вдоль и поперек. И я понимаю, чтоходишь в этот мир опять, в это состояние, и ты в этой музыке. И за день, за два не успеваешь глубоко — нужно время для эмоционального состояния, а не технически подготовиться.

**Ирина:** Именно от этого рождается подлинное ощущение встречи с искусством, когда есть такое отношение со стороны художника.

**Марис:** Наверное. Я думаю, что вы правы. Иначе я не могу.

**Ирина:** А ваш круг солистов любимых? Там же был и Ростропович, вы очень дружили, и многие другие.

**Марис:** Ой, так много, я должен вам сказать. Я выступал со всеми лучшими солистами мира абсолютно. И очень в дружеских отношениях. Даже не знаю, кого называть, потому что это значит безостановочно называть фамилии, а потом кого-нибудь не назовешь, он обидится.

Ростропович на самом деле был моим другом. Во-первых, он был большим другом моего отца. Он знал меня совсем маленьким мальчиком, а потом мы стали коллегами и друзьями. Это человек совершенно гениальный, и о нем можно говорить часами.

**Ирина:** Вот эта история с собакой, можете ее рассказать?

**Марис:** А, с собакой? Да. В Норвегии я был тогда главным дирижером. Он приехал на концерт. Я боялся с ним встретиться, потому что это еще было в те времена, когда не разрешалось встречаться...

**Ирина:** Он должен был играть с вашим оркестром?

**Марис:** Да. Но не со мной. Со мной он играл позже... а тогда со мной он не мог играть, это было бы очень опасно. Он зашел ко мне в дирижерскую комнату. Я, конечно, его ждал, втихаря. И он со своим футляром стоит, открывает, а там собачка.

**Ирина:** А виолончель-то где?

**Марис:** Виолончель была там же и собачка.

**Ирина:** Это мог только Ростропович!

**Марис:** Да-да, только Ростропович мог такое. Такса была у него тогда. И так он все время держал ее. Как он завез ее, я не могу даже себе представить. Я думаю, тоже в футляре, и вывез тоже.

**Ирина:** У вас же всегда были собаки, насколько я помню, с детства?

**Марис:** У нас всегда были и кошки, и собака, конечно. Я просто думаю — бедная собака, если везти ее с собой на репетицию или на концерт, и вот она сидит в этой дирижерской комнате. Не знаю, мне как-то жалко...

Но о Славе я бы хотел добавить еще, если можно. Я хочу это рассказать, потому что мы говорили о подготовке концерта. Я помню, мы в Мюнхене с ним провели вечер, вспоминая юбилей Шостаковича. Слава рассказал удивительный случай: «Сажу дома, вдруг раздается звонок, звонит Дмитрий Дмитриевич и говорит: Слава, вы можете приехать сейчас ко мне? — Ну, конечно. Слава сразу же поехал к нему. Приехал, поздоровались, он говорит: Садитесь напротив. И говорит: Слава, давайте помолчим. — Ну, давайте, помолчим. И Слава рассказывает: я сажу, Дмитрий Дмитриевич и я, минут 45! Мы молчим. Потом Дмитрий Дмитриевич встал, сказал: Слава, большое вам спасибо за это время. И все, я уехал». Понимаете, это для меня поразительное совершенно впечатление. «Спасибо вам большое, что вы приехали»... Это гениально. «Давайте помолчим». Два гения встретились.

**Ирина:** Молчать вдвоем. Потрясающая история. Марис, большое вам спасибо за вашу теплоту, за то, что подарили такие истории из жизни.

**Марис:** Большое вам спасибо. Мне было очень интересно и замечательные вопросы, так что было, о чем поговорить. Спасибо.



A black and white photograph of a drum set, showing several drums and cymbals. The image is slightly out of focus, with a bokeh effect from the lights. The text 'ЭВЕЛИН ГЛЕННИ' is overlaid in a white, outlined, serif font in the upper left quadrant.

ЭВЕЛИН  
ГЛЕННИ

Эвелин ошеломила меня с момента нашего знакомства. Это было в 2002 году. На сцене перед огромным залом маленькая босоногая женщина лихо управляла гигантской армией музыкальных инструментов. После концерта нас представили. Меня предупредили, что она читает по губам и поэтому особенно пристально смотрит на собеседника. Известно, что Эвелин практически глухая, и хотя давно носит слуховой аппарат, привычка читать по губам осталась с детства. Впрочем, ее внимание к собеседнику этим не ограничивается, и оно очень искреннее. Более приветливого, доброжелательного и чуткого человека я, наверное, не встречала.

Когда мы приехали к ней в Хантингдон на съемку, перед зданием, где располагается ее студия и хранится коллекция музыкальных инструментов, стоял огромный, сверкающий, навороченный мотоцикл, на котором висел не менее впечатляющий шлем. Оказалось, что Эвелин сама примчалась на нем из дома на встречу к нам. Поразительно, что, несмотря на свою глухоту, она настолько адаптировалась в окружающем мире, что действительно ничего не боится.

### *Апрель 2016 года*

**Ирина:** Эвелин, я очень рада нашей встрече в твоей студии в Хантингдоне. Объясни, почему выбор пал на Хантингдон? Ты же шотландка, родилась на севере Шотландии?

**Эвелин:** Я родилась в Шотландии, в Северном Абердине, потом училась и жила в Лондоне. Когда у меня собралась огромная коллекция инструментов, я осознала, что она растет и растет, и я не могу уже позволить себе жить в Лондоне и арендовать гараж или склад. Так я занялась поиском помещений вне Лондона, в итоге я нашла подходящий вариант и разместилась здесь. Внизу у нас офисы, наверху менеджеры. Так что это здание используется, скорее, как хранилище и демонстрационное помещение, а занимаюсь музыкой и репетирую я у себя дома. Я живу недалеко отсюда, и у меня тоже хранится много инструментов.

Это вообще очень интересный район — здесь родился Кромвель, в каком-то смысле Хантингдон — точка пересечения

многих дорог, это больше похоже на перекресток — очень много людей проходят через него. И сама область, графство Кембриджшир, уникальное место, так как здесь все передовые технологии, медицина и, конечно, Кембриджский университет.

**Ирина:** И аэропорт Хитроу совсем рядом. Удобно ведь, ты путешествуешь по всему миру!

**Эвелин:** Да, Хитроу рядом, но также Станстед, Лутон, Бирмингем, тут хороший выбор мест, откуда можно отправиться куда угодно.

**Ирина:** А не скучаешь по Шотландии?

**Эвелин:** Конечно, скучаю, вся моя семья по-прежнему живет в Шотландии, но туда ведь очень просто и быстро можно добраться. Буквально на днях я ездила на поезде в Эдинбург. У нас был проект «Звуки науки», мы проводили его в рамках Эдинбургского международного фестиваля науки. Эдинбург вообще прекрасное место, там масса фестивалей, а вся Шотландия дала нам много изобретений.

Но что самое интересное в Британских островах? То, что тут такое разнообразие. И не только природы, но и диалектов, на которых говорят. Легко увидеть, какие разные люди бывают, и какая разная история у каждой части страны. Мне кажется, для страны, которая на самом деле очень небольшая, это разнообразие просто огромно. То же относится и к музыке, к поэзии, танцам, фольклору, к тому, как все это отображается в истории и как это затем влияет на творчество.

**Ирина:** Эвелин, это твоя личная заслуга, что репертуар для ударных инструментов невероятно расширился. Как минимум, в три раза. Сколько сочинений написано для тебя?

**Эвелин:** Думаю, около двухсот уже. А сейчас, может, даже больше. Когда я только начинала и решила стать профессиональной солисткой перкуссионисткой, то ясно понимала, что существующего репертуара недостаточно. Критически важно иметь бóльший репертуар для развития карьеры. Понимаешь? Надо было двигаться вперед. И, кроме того, вдохновлять новое поколение. Мне хочется сделать музыку для ударных



востребованной, тогда и во мне, как в исполнителе, потребность возрастет, и в других ударниках.

**Ирина:** Также ты очень влияешь на развитие самих музыкальных инструментов.

**Эвелин:** Как раз расширение репертуара дало толчок тому, чтобы изготовители инструментов увеличивали возможности инструментов. Ведь не существует пока, например, маримбы Страдивари или вибратона Стейнвей... Все время надо работать совместно с изготовителями музыкальных инструментов, даже с производителями палочек для ударных.

**Ирина:** Маримба особенно наглядно видоизменяется...

**Эвелин:** Да, исполнители на каком-то этапе сталкиваются с людьми, которые задают вопросы: «Как мы можем улучшить наш инструмент?» Получается, что исполнители и композиторы оказываются очень тесно связанными друг с другом и часто работают вместе. Композиторы спрашивают у исполнителей, какое звучание возможно, или позволит ли диапазон инструмента сыграть произведение.

**Ирина:** Значит, это работа музыкантов, композиторов и изготовителей инструментов в одной команде?

**Эвелин:** Работа в команде, совершенно верно! Командная работа важна во всем, что делаешь. Но здесь, понимаешь, важно, в какой степени ты чувствуешь развитие. Именно в работе с моими инструментами можно понять, как создается что-то новое на стольких уровнях одновременно, потому что я работаю вместе и с изготовителями инструментов, и с композиторами. Только так я могу передать свои эмоции через игру, например, на малом барабане или на тарелках.

И я прекрасно помню, как некоторое время назад я открывала партитуру и видела, что композитор включил в произведение, скажем, три вида тарелок, — помимо других инструментов, конечно, — малые тарелки, средние и большие, и на этом всё. А сегодня такое почти что недопустимо, композиторы должны гораздо лучше разбираться в том, звук какого оттенка они хотят получить от тарелок: хотят они тарелки-«шипучки», или

крэш-тарелки, или сплэш-тарелки, хотят ли они китайские сплэш-тарелки, или китайские крэш-тарелки, или специально изготовленные тарелки; нужно ли им мрачное звучание, или резкий всплеск сплэш-тарелки. Какой тип звучания им нужен? Это сейчас очень важно.

**Ирина:** Эвелин, давай уточним размеры маримбы, почему они все время увеличиваются? Удобно ли так играть?

**Эвелин:** Ух, что интересно, когда я начинала играть, маримба на четыре октавы считалась стандартной, по размеру она была почти как ксилофон. А затем она увеличилась до размера четыре октавы и одна треть, потом четыре октавы и половина, затем добавились еще четыре пластины, чтобы подогнать под гитарный репертуар. Мы в то время транспонировали многие гитарные и виолончельные произведения. Таким образом, маримба существенно увеличивалась в размерах, и сейчас стандартной считается маримба на пять октав.

**Ирина:** Это весьма длинный инструмент!

**Эвелин:** Даже слишком длинный. А недавно, представь себе, один мой знакомый композитор написал мне письмо и сообщил: «Эвелин, у меня появился доступ к маримбе на шесть октав. Стоит ли мне писать для шести октав, несмотря на то, что это пока еще не стандартизированный инструмент? Или стоит писать для шести, но делать еще одну альтернативную версию для пяти октав?» И я рекомендовала писать для шести, но делать и версию для пяти октав — людям нужно время, чтобы приобрести этот инструмент, надо ведь обладать достаточными средствами, и, само собой, еще и разместить его где-то. Понимаешь, это громоздкая вещь.

**Ирина:** И большая физическая нагрузка для музыканта.

**Эвелин:** Вот здесь ты права. Мне кажется, это тот вопрос, над которым стоит хорошенько подумать. Ведь не так просто переходить от одного края инструмента к противоположному. Можешь себе представить, что фортепьяно расширится на две октавы, а ты по-прежнему сидишь на одном месте. Как ты сможешь контролировать звук без того, чтобы не вывихнуть руку

или вроде того? Надо внимательно прислушиваться к себе, к своему телу, и производители инструментов должны советоваться и обсуждать эти вопросы с исполнителем.

**Ирина:** Может быть, стоит играть вдвоем? Дуэтом? В 4 руки?

**Эвелин:** Ну да, а потом втроём, вчетвером, да? Но вот что интересно, мне начинает казаться, что стоит рассмотреть возможность, просто рассмотреть в качестве эксперимента, возможность изготовления инструмента более естественных форм. Так, чтобы они отвечали естественным движениям тела.

**Ирина:** Известно, что в свое время на тебя огромное впечатление произвела личность Жаклин Дю Пре, знаменитой британской виолончелистки.

**Эвелин:** Да. Она потрясающий глубокий музыкант, конечно. Но самое важное то, что ее искусство было тем даром, который она по-настоящему отдавала людям. Едва ли можно найти другого музыканта, который играл бы так, как она. Жаклин была совершенно бесстрашна как музыкант. Чувствовалось, что все, что она отдает, идет от чистого сердца, прямо из глубины ее существа, от ее собственной природы. И чего в ней совершенно не ощущалось — так это того, о чем обычно говорят: чувствуется рука учителя или чувствуются долгие, долгие часы репетиций. Это было что-то изначально ей присущее, её истинная природа, что просто невероятно. Хотя, конечно, были и многочисленные наставники, и, понятно, ей приходилось репетировать, репетировать и репетировать. Но в конечном результате, мы видели ярчайшую творческую личность, которая увлекала слушателей своей страстью к музыке.

**Ирина:** Да, это редкость. Мы знаем многих исполнителей, которые прежде всего жаждут успеха. А музыкантов, которые по-настоящему готовы отдавать, их очень, очень мало в мире.

Я правильно поняла, что Жаклин поражала тебя невероятной естественностью музыкальной фразы? Но ведь у виолончели в основе мелодия, а у барабана — прежде всего ритм.

**Эвелин:** Ты должна была задать подобный вопрос, но я, пожалуй, не совсем соглашусь. Да, ты права, может показаться, что ритм — это самая главная, то есть очевидная составляющая в перкуссии, тем более в ударных. Но великие ударники, великие джазовые ударники, были исключительно мелодичны. Они отлично разбирались в оттенках звука и в оркестровке. Они понимали гармонию, понимали текст. Они выделяли музыкальные фразы...

**Ирина:** Музыкальные фразы?

**Эвелин:** Не просто тук-тук-тук...

**Ирина:** Но и дыхание...

**Эвелин:** Совершенно точно. У них были как бы спуски и подъемы в динамике исполнения, так что в каком-то смысле можно было почувствовать их дыхание. Надо иметь в виду, что у перкуссии есть все составляющие, как и у других инструментов: будь то скрипка или виолончель, вокал или труба, кларнет или гобой. У каждого из них есть ритм, мелодика, гармония, фразировка, текстура, динамика и все прочее. И каждому из этих аспектов нужно уделять внимание. Если мы что-нибудь из этого исключаем, то возникает опасность того, что мы все сведем к утверждениям вроде: «Перкуссия — это в первую очередь ритм» или «Скрипка — это в первую очередь мелодия». На самом деле, если взять ритмы скрипки, то есть из партитуры выделить ТОЛЬКО ритм, это было бы отличное упражнение для малого барабана. Да-да, отличное упражнение для барабана. Но если адаптировать партию ударных так же, как это делается для скрипки, дать ударным сыграть мелодию, тогда можно будет получить совсем другое впечатление от ударных.

**Ирина:** Ты согласна с тем, что расцвет звуковой палитры ударных инструментов приходится на XXI век?

**Эвелин:** Да, конечно, мы же используем такое большое количество инструментов, в каждом из которых есть много разных звуковых оттенков.

С молодых лет я работаю с композиторами и требую от них, чтобы они боролись за все звучащие предметы, включая даже

какую-нибудь кухонную раковину! Я всегда на сцене хочу иметь все и сразу. Но! Вначале, конечно, у тебя больше энергии со всем этим возиться и разбираться, и ты получаешь огромное удовольствие, но со временем начинаешь задумываться: «Так кто же я? Я музыкант». Начинаешь искать произведения, выражающие не только эффекты, но что-то сильное и в музыкальном смысле. И это уже гораздо меньше похоже на цирковое представление. Затем, опять-таки со временем, приходит осознание того, что музыкант на самом деле — это создатель звука, музыкант имеет дело со звуком. И ты приходишь к тому, что берешь какой-то один предмет и начинаешь размышлять: «Так, чего я могу добиться с этим одним-единственным предметом?» Понимаешь? У скрипача есть только скрипка. У виолончелиста — виолончель. Так что для нас, перкуссионистов, отличным упражнением будет просто взять какой-то один инструмент и хорошенько подумать, что с ним можно сделать, как связать его с другими, как сделать более выразительным.

**Ирина:** Эвелин, в детстве у тебя начались проблемы со слухом, что привело практически к полной глухоте. Тем не менее ты выбрала профессию музыканта.

**Эвелин:** Да, когда мне было шесть лет, я переболела свинкой, и это дало осложнение на слуховые нервы. Когда мне было уже восемь, стало заметно, что я воспринимаю речь не так, как другие. Я ходила в малюсенькую государственную начальную школу в Шотландии, там было всего два учителя и самое большее 42 ученика на всю школу — то есть довольно нестандартная ситуация, потому что классы составлялись из детей в возрасте от 5 до 11 лет, и одиннадцатилетние должны были как бы шефствовать над пятилетними. Если мы играли на улице, на площадке, старшие ученики несли ответственность за младших, получалось, что учитель наблюдал со стороны и на уроках, и на прогулках. Так создавались условия, при которых каждый отдельный ученик получал большую дозу внимания, и учителя могли заметить, если с кем-то из учащихся было что-то не совсем в порядке. Случилось так, что я в какой-то момент перестала обращать внимание на окружающих. Понимаешь, дети есть дети, они носятся, шумят, устраивают беспорядок, но мне на самом деле стоило больших усилий участвовать в разговоре, мне было очень тяжело в классе, я стала отставать с домашними

заданиями. Учителям показалось, что в этом есть что-то странное, и они захотели разобраться в причинах. К тому же, в то время был налажен прекрасный диалог между школой и семьей...

Так что к моменту, когда мне было 12 лет, я уже пользовалась слуховым аппаратом. В 12 лет я перешла в большую среднюю школу, и вот что удивительно, это была первая средняя школа инклюзивного образования в данном районе. В этой школе были созданы отличные условия: бассейн, спортивное подразделение, проводились какие-то вечерние уроки в школе искусств. И кроме того, школа была оборудована пандусами для инвалидов колясок, была оборудована для слабовидящих, для слабослышащих и так далее. Там было отличное так называемое «подразделение для детей с особыми потребностями». И там учились дети со всевозможными нарушениями. Эта школа подразумевала, что каждый ученик может заниматься в любом подразделении, у каждого ученика была своя особая история, но каждому были предоставлены все возможности. Это была задача школы — посеять зернышко, сделать так, чтобы у ученика могла появиться идея: «Знаете, я хотел бы попробовать заняться вот этим». И это как раз то, что произошло со мной. Я была новенькой, и когда вместе с другими новыми учениками мы вошли в школьный зал, то увидели, как играет школьный оркестр. И вот когда я это увидела...

**Ирина:** Но ты ведь не могла слышать?

**Эвелин:** Ну, я слышала с помощью слухового аппарата. Но не в этом дело. Главное было то, что я увидела, как молодые люди играют музыку. И я всматривалась в оркестр и думала: «Так, струнные, как-то не очень интересно учиться играть на струнных, или вот духовые, или медные духовые, и что там еще... Ударные! Хотела бы я узнать, как это делается!» А если бы я не увидела этот оркестр, если бы в школе не было оркестра, я бы, вполне возможно, не сидела бы тут и не беседовала б с тобой. Я могла стать совсем иным человеком, выбрать совсем иную профессию. Но этот школьный оркестр посеял во мне зерно. Я просто решила, что надо попробовать. Конечно, я не думала тогда, что стану профессиональным музыкантом, но главное то, что именно там и тогда открылась эта возможность.

**Ирина:** Браво этой школе!

**Эвелин:** Да, я тоже так думаю. Но знаешь, по всей стране были школы такого рода. В них были и школьные оркестры, и школьные группы, множество групп, множество хоров.

**Ирина:** И даже в такой, по сути, деревне?

**Эвелин:** Да, это связано со спецификой Британских островов, их историей. Любительское исполнение музыки всегда было очень распространено у нас. Будь то молодежные оркестры, или оркестры, состоящие из людей от 10 до 90 лет, все вместе. Народные ансамбли, очень много народных хоров и, конечно, огромное количество поп-групп зародилось в Соединенном Королевстве. Очень много всего разного, и у нас в школе тоже была поп-группа, и хор, и вокальный ансамбль, и рок-группа, и фолк-группа, и это было совершенно обычным явлением.

**Ирина:** Все музыкальные направления! А петь не пробовала?

**Эвелин:** Пение мне дается с трудом, я не вокалистка от природы. Я занималась в молодости, но не могу сказать, что получала большое удовольствие. Мне довольно сложно направить голос, чтобы точно попасть в ноту, и я думаю, здесь еще дело в уверенности. Я себя чувствую куда лучше за фортепьяно или за ударными. Да.

**Ирина:** Эвелин, барабаны — это инструмент, который у многих людей ассоциируется с шаманами, с эзотерикой. Ты тоже так считаешь?

**Эвелин:** Это очень интересно, правда?! Знаешь, многие из инструментов, которые ты здесь видишь, имеют эти коннотации или ассоциации, или что-нибудь в этом роде. В этом есть что-то почти эфемерное, или потустороннее, что-то невещественное. Особенно это верно для инструментов американских индейцев. Но, в конце концов, для меня они всего лишь объект. Мне приходится размышлять: «Так, а что у меня с этим связано, какая у меня история?» Все, что издает звук, для меня



потенциальный инструмент. Я всегда отношусь с уважением к тому, что держу в руках, но в итоге я должна вернуться к вопросу — а кто есть я? Я создатель звука. И что я могу создать с помощью этого конкретного объекта?

Один из проектов, которым я занимаюсь сейчас, называется «Звуки науки». Он охватывает десять тысяч лет открытий, сделанных человечеством. Там речь идет, например, об изготовлении каменных орудий труда, о том, как стучали камнем о камень, когда обтесывали камни.

**Ирина:** То, с чего все началось?

**Эвелин:** Вот именно. Изготовление орудия труда. А затем, смотри, огонь, как он изменил, по-настоящему изменил мир — и мы воссоздаем звук огня из всего, чем можно его воссоздать: с помощью пакета, наполненного рисом, шуршащего пластикового пакета, или чего-то ещё. Изобретение топора — как это помогло нам рубить лес и согреваться теплом от костра, и так далее. Это очень интересный проект, потому что он о том, что мы есть... Мы столько внимания уделяем тому, что мы видим или что мы чувствуем, но замечаем ли мы то, что мы слышим, если только это не музыкальное произведение? То, что мы слышим, это звуки повседневности. Понимаешь? И мы это делаем в историческом аспекте. Проект «Звуки науки» объединяет историю с техникой, наукой, звуковоспроизведением,



перкуссией, музыкой и так далее, в итоге мы создали 20-минутное музыкальное произведение.

Конечно, этот музыкальный эпизод можно расширять, потому что наука создает и постоянно приносит в мир что-то новое. И сочинение этой музыки продолжается. Легко себе представить, например, множество молодых ребят, которые никогда в жизни не слышали стук пишущей машинки! Но и звук новейшего компьютера, это может быть что-то такое, чего совершенно не улавливают 80-летние... Или звук взрыва ядерной бомбы, шум парового двигателя, звук яблока, падающего с дерева. Можно продолжать и продолжать. Или часы с заводом. Представь себе звук механических часов. Я считаю, осознание важности звука и того, как мы связаны с ним... ну, вроде: «О Боже, конечно, я помню!..», или «Я уже и забыл, как это было!», или: «Я такого не слышал никогда»...

**Ирина:** Слуховая память очень прочная. Даже существует терапия для людей, которые проходят реабилитацию после инсульта или инфаркта. С помощью музыки помогают вернуть память.

**Эвелин:** Совершенно верно. В Великобритании официально применяется такая практика в больницах и проходят консультации по музыке. Это невероятно интересно — стоит просто взять песню из какого-то периода их жизни — и внезапно, хотя до этого люди и говорить-то не могли, они начинают подпевать песне. Как важно осознать эту силу музыки!

**Ирина:** Да! Эту практику надо распространять шире. Внедрять в образование, в медицину. Любопытно, а что ты думаешь о звуках природы. Как они действуют и что они значат для тебя?

**Эвелин:** Есть много примеров того, что в древние времена у людей был экстраординарный слух и необычайное терпение, чтобы слушать. И это поразительно. Недавно кто-то выдвинул новую теорию об объемном звуке, потому что, если задуматься, пещерные люди постоянно же имели дело с объемным звуком. Каждый день. Понимаешь? Сочетания звуков и резонанс. И они реагировали на это. Это могли быть звуки, предупреждающие об опасности, или дружественные звуки, или какие-то иные,

побуждающие к действию. Так что слуховые способности наших пращуров — это то, о чем мы должны серьезно задуматься в нашем современном грохочущем мире.

**Ирина:** Мне кажется, наш слух сегодня уже не такой тонкий, потому что вокруг нас так много шума, часто неприятного.

**Эвелин:** Да, действительно много. Если привести аналогию с едой, это будет похоже на то, что мы берем в рот и поглощаем все вокруг. Нам, конечно, стало бы плохо, но мы отдаем себе отчет в том, что всё, сейчас уже хватит есть. Однако мы не поступаем так с тем, что слушаем. Мы не даем себе возможности побыть в таком месте, где было бы чуть меньше шума. Не существует такого понятия, как тишина, но мы можем взглянуть на наш дом и спросить себя: «А можем ли мы устроить тут генеральную уборку шума? Смотрите, нет ли в нашем доме таких звуков, которые нам на самом деле не нужны? У нас в каждой комнате есть телевизор. А нужен ли нам этот звук в каждой комнате?»

**Ирина:** Эвелин, насколько вообще важна тишина?

**Эвелин:** Тишины не существует. Мы думаем, что она существует, но мы все равно что-то проговариваем про себя, мы всегда в процессе обдумывания какой-то мысли. Я думаю, не так уж сложно присесть спокойно, и ничего не делать, ничего не говорить, не думать ни о чем конкретном — вот что дает ощущение, иллюзию тишины. Тишина — просто состояние спокойствия тела. Это относится не только к тому, что буквально попадает в наши уши, но к тому, чтобы тело на минутку пришло в спокойствие. Мне кажется, очень важно поддерживать этот баланс. Я правда так думаю. Но не хочу сказать, что все немедленно должны стать дзен-буддистами... надо к этому стремиться...

**Ирина:** По-твоему, тишина — это иллюзия?

**Эвелин:** Точно!

**Ирина:** А в чем разница между СЛЫШАТЬ и СЛУШАТЬ?

**Эвелин:** Надо постараться понять разницу между двумя этими понятиями. Слышать — это физический процесс в нашем организме; частично мы его контролируем, частично — нет. Если я выйду на улицу и мимо проедет машина, я, в какой-то мере, услышу эту машину. И благодаря тому, что я увижу эту машину и услышу какие-то звуки, я буду знать, пересекать мне улицу или уйти с дороги, я смогу рассчитать скорость этой машины. Однако если я хочу СЛУШАТЬ эту машину, то я должна внимательно всматриваться в каждую деталь: скорость машины, какие у нее покрышки, какой тип двигателя, какой марки эта машина, какое покрытие на дороге, что-то еще. Надо все учитывать, и это поможет мне суметь СЛУШАТЬ машину. Так что концентрация внимания требуется именно для того, чтобы СЛУШАТЬ, а чтобы услышать — достаточно протянуть руку и взять уже готовое. Но что мы сделаем потом с тем, что мы слышим, чтобы из этого создался наш опыт слушания? Я могу сказать: смотри, я хлопнула себя по ноге. И так как я сама это проделываю, я уже готова к данному звуку, готова к тому, как моя рука опустится на мое бедро. А вот до тебя доносится только «Хлоп! Хлоп!» Для тебя это будет просто звук, который ты услышишь. Но если бы ты хотела СЛУШАТЬ, ты бы могла вообразить, как звучит это движение, когда рука опускается на бедро. Это само по себе является звуком. Даже если не воспринимать посредством уха, наше воображение дает понять, что было движение в воздухе. Это с одной стороны. Скорость, сила удара, она велика? Или это легкий удар? Мягкий удар? И звук, который ты услышала, может дать представление о том, каков этот звук. Но затем ты можешь двинуться дальше и размышлять: «Наверное, было довольно больно!» Так что те ощущения, которые испытывает тело после удара, это уже то, во что можно вслушиваться. И так... «Хлоп!» ...вот только теперь боль ушла. Ты понимаешь, что я имею в виду? Может быть, мои пальцы до сих пор чувствуют удар?

Таким образом в концертном зале, когда люди слышат какой-то звук, резонанс там тоже присутствует. Вибрация, движение звука тоже есть, но дальше уже зависит от человека, концентрировать на этом своё внимание или нет. Даже если он не слышит никакого звука. И от исполнителя зависит, осознавать и принимать ли тот факт, что в воздухе еще присутствует звук. Это может очень сильно влиять на исполнение.

**Ирина:** Именно поэтому так важна тишина в зале после последнего звука, чтобы вибрация успела затихнуть...

**Эвелин:** Так и есть!

**Ирина:** Это так... но люди в концертном зале слушают по-разному: кто-то смотрит на исполнителя, кто-то наслаждается музыкой, прикрыв глаза.

**Эвелин:** Что совершенно нормально. Именно поэтому для меня так важно в любом случае не смешивать понятия и не пытаться научить мир, КАК слушать. Я здесь не для того, чтобы учить людей, КАК НАДО слушать, они могут слушать с закрытыми глазами, с одеялом поверх головы, как им только угодно. Но факт в том, что чтобы слушать, надо сосредоточиться. Здесь важна концентрация, понимаешь? Важно сосредоточить внимание, важно отнестись с уважением к тому, что представлено перед нами, так как будто это званый обед. Если перед нами изысканные блюда, но их подают, скажем, на пластиковой тарелке и с одноразовой вилкой... это как-то...

**Ирина:** Обесценивается качество?

**Эвелин:** Будет совсем другое дело, понимаешь? Если налить вино в бумажный одноразовый стаканчик, может быть, это замечательное, очень дорогое вино, но появляется какой-то предмет, который недостаточно хорошо способствует восприятию, и мы получаем другой вкус. Надо с уважением относиться к тому, что перед нами, перед кем мы выступаем, в каком окружении мы находимся.

**Ирина:** Очень часто ты выходишь на сцену босиком. Однако в последний раз в Санкт-Петербурге ты выступала в обуви, чему я, честно говоря, удивилась. Что влияет на твое решение быть обутой или нет?

**Эвелин:** Это зависит от многих факторов. Иногда невозможно изменить высоту инструмента, и тогда я должна заранее принять решение, выступать босиком или в обуви. Мне необходимо находиться на достаточной высоте, чтобы иметь контроль над звучанием, то есть быть чуть выше инструмента. Ведь если

снять обувь, а инструмент окажется слишком высоким, то придется держать руки высоко, это создаст напряжение в руках, и я потеряю часть контроля над звуком. Иногда я выступаю на открытых площадках, где довольно прохладно, или даже внутри соборов и церквей, где часто пол сделан из камня и от него исходит жуткий холод, и мне приходится надевать носки или низкие туфли. Бывает по-разному. Но чаще всего я без обуви. Это дает мне чувство уверенности. Без обуви чувствуется более тесная связь...

**Ирина:** Более тесная связь твоего тела с инструментом?

**Эвелин:** Да, и довольно сильная. Кроме того, сама природа перкуссии подразумевает то, что большую часть времени ты твердо стоишь на земле. Понимаешь, что я хочу сказать? Если представить себе флейтиста, у которого из рук вынули инструмент, его поза будет выглядеть неестественно. То же самое со скрипкой, а в случае с перкуссией туловище дает тебе вес, дает возможность как бы всем весом тела направить звук. Это твой собственный вес, понимаешь? Именно за счет этого у нас выходит такое разнообразие звучания, потому что мы естественным образом как бы наращиваем своё физическое тело. Вес тела — как будто наша движущая сила.

**Ирина:** Как ты себя определяешь: ты классический музыкант или музыкант-экспериментатор?

**Эвелин:** Я вижу себя музыкантом.

**Ирина:** Просто музыкантом?

**Эвелин:** Просто музыкантом. Мне очень сложно определиться с категорией музыки. Даже если я даю сольный концерт с оркестром, это все равно очень новая музыка, слишком современная музыка, чтобы ее можно было однозначно отнести к какой-то категории. Это музыка сегодняшнего дня. Понимаешь? Музыка композитора, живущего в одно время с нами, исключительно актуальная музыка. Это все, что я могу сказать о том, как ее классифицировать.

А что касается природы самих ударных, да, они могут быть задействованы и в рок-группах, и такими экспериментирующими

музыкантами, как Бьорк, или рэперами, кем угодно. Перкуссия отлично подходит ко многим жанрам музыки. Если бы я попыталась саму себя отнести к какой-нибудь категории: сегодня я, знаете ли, музыкант вот такого плана, а завтра другого, а в среду и вовсе третьего, — было бы нелепо. Так что я просто вижу себя музыкантом.

**Ирина:** Музыкант, открытый всему новому?

**Эвелин:** Абсолютно открытый всему новому. Например, рэп очень схож с перкуссией, это очень выразительная чувственная музыка, по-своему.

**Ирина:** Но в рэпе очень важен именно голос, и надо хорошо владеть языком, чтобы читать рэп.

**Эвелин:** Обязательно. Но самое поразительное — это фразировка, на самом деле. Многие рэперы сейчас приходят к тому, что слегка выраженная мелодичность современного рэпа очень важна. Это дает ощущение пластичности рэпера, потому что искусство рэпа достаточно большая нагрузка, и требует хорошо развитого чувства языка. Когда получается — это настоящий восторг. Само собой, рэп очень жизненный, рассказ идет о жизни людей, о их сложностях, и привнести туда мелодические аспекты не просто и очень любопытно. Недавно я неделю провела с американским рэпером по имени Шон Форбс. Мы работаем над программой для нас двоих, Шона и меня, там хотим представить разные виды звуковых элементов, добавленных в рэп, с использованием маримб, и вибратонов, и трубчатых колоколов, и разных других инструментов со звуковыми эффектами, которые ты точно никогда не видела и которые раньше никогда не использовались в рэпе.

Что любопытно в случае с Шоном: помимо того, что он очень хороший и интересный музыкант, он родился глухим, но голосом пользуется просто здорово: он и говорит, и рэп читает. Одновременно с произнесением текста он показывает слова языком жестов. Вообще в рэпе, в принципе, много физики, движения, и то, что он использует язык жестов, читая рэп, оставляет очень любопытное впечатление. Именно выразительность отличает его от всех остальных рэперов, и меня интригуют некоторые элементы в его исполнении.

**Ирина:** Ты выступаешь с концертами по всему миру: Азия, Америка, Россия — в Москве и Санкт-Петербурге. А что с твоей мечтой побывать в Сибири?

**Эвелин:** Сибирь! О, Боже мой, конечно! Когда я смотрю на свою карту мира внизу, в офисе, я ясно вижу, что действительно была во многих странах, но есть и огромные территории, где я еще не побывала: Сибирь, Монголия, большая часть Африки, например, Южная Америка — я там не была, множество небольших островов, и так далее. Так что... Конечно, во многих местах я бывала более одного раза, но мечтаю поехать в такие места, куда вряд ли смогла бы попасть с выступлениями. И еще, мне кажется, я никогда не умела одновременно хорошо заниматься работой и отдыхать. Так что, если я еду куда-то, чтобы работать, я только этим и занята.

**Ирина:** Не смешиваешь отпуск и работу?

**Эвелин:** Да, это у меня не очень выходит. Так что мне бы хотелось выделить время и поехать куда-то, не взяв с собой никаких ударных инструментов, и просто путешествовать!

**Ирина:** Эвелин, удивительная коллекция, которая здесь представлена, — и это только лишь половина, как ты сказала, верно? Сколько всего предметов в твоей коллекции?

**Эвелин:** Я думаю, что-то около двух тысяч. Плюс-минус...

**Ирина:** А откуда берутся все эти инструменты? Ты их покупаешь, заказываешь, находишь?

**Эвелин:** Все из перечисленного правда. Когда я еще была молодым музыкантом-перкуSSIONИСТОМ, еще в школе, я помню, мой учитель сказал, что мне надо приобрести новые палочки для ксилофона или чего-то в этом роде. Само собой, я пошла к родителям, и, конечно, мои родители купили мне палочки для ксилофона. Затем, может быть, недели через две: «Ой, вы знаете, теперь мой учитель попросил купить мне палочки для литавр». И опять-таки мои мама и папа согласились: хорошо, купим. И еще через несколько недель — барабанные палочки! И тут уже было: «Эй, когда это прекратится?!» Это перпетуум-мобиле...

А потом я уже стала более независимой, студенткой на дневном отделении, и зарабатывала свои собственные деньги, тогда я купила себе разные треугольники, тамбурин, кастаньеты, еще какие-то тарелки, кажется. Но я старалась покупать лучшее из того, что могла себе позволить в то время. И я все это храню. Всем, что я приобретаю, я хочу пользоваться долго, всю жизнь, поэтому это самого высокого качества.

Конечно, какие-то инструменты мне подарили, и это всегда приятные неожиданности. Кое-какие инструменты я приобретаю, путешествуя по миру, и это всегда очень любопытно, потому что часто есть возможность познакомиться с теми, кто изготавливает инструменты. Бывают курьезные случаи. Например, я помню свою поездку в Венесуэлу и одного прекрасного человека, который делал традиционные венесуэльские длинные барабаны. Я попала в квартиру в старом многоэтажном доме, где у него была комната, в которой ютилась вся семья, и там же он изготавливал свои барабаны. Он очень настаивал на том, чтоб мне эти барабаны подарить, но я сказала: «Ни в коем случае!» и оставила ему деньги за них. Есть чудесные истории о том, как я разыскивала инструменты в Индонезии или в Индии. Всякое бывало. Ах да, и конечно, с распространением Интернета стало можно много чего разыскать по самым разным сайтам и найти такие штуки, которые ни в одном магазине не продаются.

**Ирина:** Хорошо, а у тебя есть какие-нибудь русские инструменты?

**Эвелин:** На самом деле, нет. Впрочем... есть гусли, которые мне подарил один джентльмен, он живет в паре миль отсюда, но, правда, они неисправны. Они хранились у этого джентльмена в гараже, и когда он услышал мое выступление по радио — я рассказывала про музыкальные инструменты, он сказал: «Я знаю, кому я хочу передать этот инструмент». И он был очень любезен, связавшись со мной потом.

**Ирина:** А без какого инструмента ты бы не смогла прожить?

**Эвелин:** О, это нечестный вопрос. Что-то вроде: «Назовите своего любимого ребенка, да?» Ох, это совсем... Я не могу ответить. Нет, в самом деле, очень сложно ответить, потому что в каком-то смысле каждый из моих инструментов по-своему



особенный. Ведь началось все, еще когда я училась в школе, представь себе. Каждый ребенок по-своему особенный. И здесь то же самое... Дети есть дети, знаешь, у каждого инструмента своя история, так что я... Уф, я вот смотрю на них, и я всех их люблю, да, да, в самом деле люблю. Мне было бы очень тяжело выбрать что-то одно.

**Ирина:** Эвелин, наверное, твоя самая многочисленная аудитория была на Олимпийских играх 2012 года?

**Эвелин:** Да, да, много людей, очень много! Я думаю, если считать телезрителей, наверное, 80 миллионов. Это было действительно выдающееся представление. Там была командная работа в лучшем своем проявлении. Можно было по-настоящему почувствовать человеческую мощь, в позитивном смысле. Когда люди объединены одной целью и еще действует сила музыки — это оказывает очень сильное влияние на людей. Я помню, когда меня попросили заняться этим, то задали вопрос: «Какой вид барабанов мы возьмем? Что мы дадим в руки тысяче человек, чтобы они барабанили?» Я задумалась, размышляя: «Так, малый барабан — не совсем то, что надо, или джембе, африканский барабан, или какой-нибудь еще туземный барабан, нет, это все не даст правильного звучания, соответствующего промышленной революции». Знаешь, мы должны были отразить период промышленной революции. При мысли об этом на ум приходят тяжелые удары, грубые поверхности, пот, суровые рабочие с запачканными лицами, с закатанными рукавами, — следовательно, тяжелые удары, какой-то металлический звон, суровый, настоящий звук, не какие-то легкие милые барабаны. Кроме того, если дать человеку в руки барабан и попросить сыграть какой-нибудь ритм, то чаще всего он скажет что-то вроде: «Ой, я такой немзыкальный, ой, у меня нет чувства ритма, а как надо правильно держать палочки, а как надо держать барабан?» Сразу всплывают все эти вопросы. Но вот если дать человеку железное ведро... дело пойдет! Это что-то психологическое. Ну так вот, как только люди получили свои железные или пластиковые ведра, или что-нибудь еще, связанное с образом промышленной революции, у них не возникло ни одной проблемы с тем, чтобы воссоздать этот ритм.

**Ирина:** И они испытали радость и восторг.

**Эвелин:** О, невероятно! Поразительно, как они почувствовали, что каждый из них был исключительно важен для общего дела и результата. Понимаешь? А мы не стремились к идеалу, мы хотели что-то вроде: Кхрррр, кхррр! Не тук-тук-тук, но кхррр, кхррр. Такой ошутимо тяжёлый, как бы нависающий звук. Вот чего мы хотели добиться. И у нас это получилось. А все люди, за исключением профессиональных перкуссионистов во главе каждой группы — у каждой группы был один профессиональный перкуссионист или студент старших курсов, который должен был вести, быть лидером, — все остальные, то есть 99 % всех наших барабанщиков были волонтерами. И это было потрясающе.

**Ирина:** Вот как музыка может объединять людей! То же происходит и с хоровым пением. А вот со скрипками труднее было бы, потому что не так уж много людей умеют играть на скрипке.

**Эвелин:** Совершенно верно. Перкуссия представлена инструментами самых разных форм и размеров, как ты знаешь: от маленьких до огромных, от слабого звука до сильного звука, от тонкого до толстого, от нежного до агрессивного, и так далее. То есть можно подобрать звук для каждой эмоции, в какой-то мере. Или для каждого момента дня, если понадобится. И вот итоговое звучание, и сам физический процесс извлечения этого звука производят большое впечатление.

**Ирина:** Да. Как мы знаем — музыкой можно прекрасно манипулировать людьми.

**Эвелин:** Это возможно. Если мы вспомним обо всех политических маршах или о религиозных шествиях, там часто используется очень агрессивное музыкальное сопровождение, чтобы сильнее воздействовать на людей. Думаю, с теми же целями во время войн применяли волынки. Знаешь, ведь была большая разница, использовались они или нет. В них не было никакого практического смысла — просто тревожный звук. И он сам по себе давал мощный эффект. Но в конце концов, сила музыки — это лекарство, на самом деле. И это может принести много

добра огромному количеству людей, как каждому в отдельности, так и всем вместе.

**Ирина:** Полностью согласна. Несмотря на то, что мы живем в таком агрессивном мире, ты с оптимизмом смотришь в будущее мира и планеты?

**Эвелин:** По правде говоря, у нас нет иного выбора. Я хочу сказать, если нет ничего позитивного, то какова альтернатива? Не быть позитивными и через это допустить агрессию, нетерпимость, эгоизм, и, понимаешь... мне кажется, если просто прислушаться к себе и прийти в согласие с самим собой, тогда это чувство уверенности можно уже передать другому. И затем другому. И так далее. Это примерно то же самое, что сочинять музыкальное произведение: начинаешь с одной ноты, затем следующая, еще одна, и не успеваешь заметить, как уже вышла первая музыкальная фраза. Вот так, понимаешь? Вот оно начало. А дальше, имея в своем распоряжении эту музыкальную фразу, можно ее развивать и использовать и так и эдак. И точно так же можно дать себе хотя бы возможность проявить внимание к соседу, к какому-нибудь другому человеку, вместо того чтобы, едва бросив взгляд, немедленно выносить ему приговор.

**Ирина:** Ты получила титул Дамы-Командора. Это ведь первый случай, когда женщина-музыкант, перкуссионист, получает такой титул?

**Эвелин:** Да, это и правда необычно... Музыканты получают рыцарские титулы, конечно, но обычно это певцы, дирижеры или пианисты. Среди музыкантов достаточно много сэров, конечно, но что касается присвоения почетных титулов женщинам, то обычно рассматривают певиц, как в случае с Кири Те Канава, например. Так что из перкуссионистов я была первой, что стало полной неожиданностью, я на это вовсе не рассчитывала, никак не ожидала. Но всегда интересно, когда с тобой происходят такие события, потому что сразу вслед за этим случились две вещи. Во-первых: все решили, что я отправлюсь на пенсию, сразу и немедленно. Потому что обычно так и происходит. А этого и близко не было на тот момент. И второе: то, что вместе с титулом приходит и огромная ответственность. Вдруг