



100

МАГНИТОАЛЬБОМОВ
СОВЕТСКОГО РОКА

1977-1991:

15 ЛЕТ ПОДПОЛЬНОЙ ЗВУКОЗАПИСИ

Annotation

Подавляющее большинство материалов этой книги основано на развернутых воспоминаниях реальных участников событий. Многие сотни часов эксклюзивных интервью составили фактологическое полотно “100 магнитоальбомов”, превратив данный фолиант из сухого академического исследования в максимально достоверный “портрет эпохи”. Авторский коллектив благодарит музыкантов, звукорежиссеров, продюсеров, фотографов, художников, друзей и сочувствующих, чье живейшее участие позволило этой книге состояться.

- [illegible]

○

○

○

○

○ [Глава III. Великий комбинатор](#)

○

○

○

○ [Глава IV. Дом юного техника](#)

○

○

○

○

○

○

○

○ [Глава V. Дизайн магнитоальбомов](#)

○

○

○

○

○

○

○

○

○

○

○

○

○

○

○

○

○ [Глава VI. Магнитиздат: «Ставь по-новой!!!»](#)

○

○

○

○

○

-
- [Глава VII. Союз писателей](#)
-
-
-
-
- [Глава VIII. Охота на волков](#)
-
-
-
-
-
-
-
-
- [Глава IX. МСИ \(Жизнь замечательных людей\)](#)
-
-
-
- [Глава X. Дом юного техника. Продолжение и окончание.](#)
-
-
- [Глава XI. Магнитофонная культура: последние годы](#)
-
-
-
-
-
-
- [Глава XII. Press To Play](#)
- [100 МАГНИТОАЛЬБОМОВ СОВЕТСКОГО РОКА:](#)
 - [1977](#)
 - [Юрий Морозов Свадьба кретинов \(1977\)](#)
 -
 -
 -
 -

- [1978](#)

- [Машина времени День рождения \(1978\)](#)

-

-

-

-

-

-

-

- [БГ + Майк Все братья - сестры \(1978\)](#)

-

-

- [1979](#)

- [Воскресение \(1979\)](#)

-

-

-

-

- [1980](#)

- [Майк «Сладкая N и другие» \(1980\)](#)

-

-

-

- [Сонанс Шагреневая кожа \(1980\)](#)

-

-

-

-

-

-

-

- [Пропеллер \(1980\)](#)

-

-

-

-

- [1981](#)

- [Мифы Дорога домой \(1981\)](#)

-

-

- [Футбол Футбол \(1982\)](#)

-

-

-

-

- [Пикник Дым \(1982\)](#)

-

-

- [Кино 45 \(1982\)](#)

-

-

- [Аквариум Табу \(1982\)](#)

-

-

-

- [Майк LV \(1982\)](#)

- [Выход Брат Исая \(1982\)](#)

-

-

- [1983](#)

- [ДДТ + Рок-сентябрь Компромисс \(1983\)](#)

-

-

-

-

-

-

- [Юрий Лоза + "Примус" Путешествие в рок-н-ролл \(1983\)](#)

- [ДК Лирика \(1983\)](#)

-

-

- [Центр Стюардесса летних линий \(1983\)](#)

-

-

-

-

-

-

- [Зоопарк Уездный город N \(1983\)](#)

-
-
- [Юрий Чернавский и Владимир Матецкий](#)
-
-
-
-
-
-
-
-

- [Аквариум Радио Африка \(1983\)](#)
-
-
-
-
-

- [Странные игры Метаморфозы \(1983\)](#)
-
-
-
-
-

- [Мануфактура Зал ожидания \(1983\)](#)
-
-
-
-
-
-
-
-
-

- [Трубный Зов Второе пришествие \(1983\)](#)
-
-
-
-

- [1984](#)

- [Браво Браво \(1984\)](#)
-
-
-

- [ДДТ Периферия \(1984\)](#)
-

-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
- [Поезд ушел ...В замочную скважину \(1984\)](#)
-
-
- [Отряд им. Валерия Чкалова ВВС \(1984\)](#)
-
-
-
-
- [Час Пик Рэп \(1984\)](#)
- [Крематорий Крематорий II \(1984\)](#)
-
-
-
-
- [Желтые почтальоны Алиса \(1984\)](#)
-
-
- [Центр Чтение в транспорте \(1984\)](#)
-
-
-
-
- [Кино Начальник Камчатки \(1984\)](#)
-
-
-
- [Аквариум День серебра \(1984\)](#)
-
-

○ [1985](#)

- [ДК Дембельский альбом \(1985\)](#)
-

■

■

■ [Театр Папы нет дома \(1985\)](#)

■

■

■ [Ария Мания величия \(1985\)](#)

■

■

■

■

■ [Облачный край Стремя и люди \(1985\)](#)

■

■

■

■

■

■

■

■

■ [Наутилус-Помпилиус Невидимка \(1985\)](#)

■

■

■

■

■

■

■

■

■ [ДДТ Время \(1985\)](#)

■

■

■

■

■

■

■ [Алиса Энергия \(1985\)](#)

■

■

■

-
-
-
- [Бэд бойз Гимн \(Посвящение ДК и ОК\) \(1985\)](#)
-
-
-
-
-
-

- [Вова Синий и "Братья по разуму" Хали-гали \(1985\)](#)
-
-
-
-

- [1986](#)

- [Наутилус-Помпилиус Разлука \(1986\)](#)
-
-
-
-
-
- [Александр Башлачев Вечный пост \(1986\)](#)
- [Стереозольдат Асфальт \(1986\)](#)
-
-
-
-
-
-
-
-
-
- [Вежливый отказ Опера \(1986\)](#)
-
-
-
-
-
-
- [Николай Коперник Родина \(1986\)](#)
-
-
- [Проходной двор Блюз в 1000 дней \(1986\)](#)

- [Аквариум Дети декабря \(1986\)](#)

-

-

-

-

- [Ноль Музыка драчевых напильников \(1986\)](#)

-

-

-

-

- [1987](#)

- [Оберманекен Прикосновение нервного меха \(1987\)](#)

-

-

-

-

-

-

- [Калинов мост Калинов мост \(1987\)](#)

-

-

-

-

-

-

-

- [ЧайФ Дерьмонтин \(1987\)](#)

-

-

- [Настя Тацу \(1987\)](#)

-

-

- [Апрельский марш Музыка для детей и инвалидов \(1986\)](#)

-

-

-

-

-

-

- [Водопад Первый всесоюзный панк-съезд \(1987\)](#)

-
-
-
-
-
-
-

- [Телевизор Отечество иллюзий \(1987\)](#)

-
-
-
-

- [Гражданская оборона Мышеловка \(1987\)](#)

-
-
-
-

- [Восточный синдром Студия 13 \(1987\)](#)

-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

- [1988](#)

- [Черный Лукич Кончились патроны \(1988\)](#)

-
-
-
-

- [Инструкция по выживанию Конфронтация в Москве \(1988\)](#)

-
-
-
-
-
-

■ [Великие Октябри Деклассированным элементам \(1988\)](#)

■

■

■

■

■ [Кока Шизазой \(Наша эра\) \(1988\)](#)

■

■

■

■

■

■

■ [Звуки Му Простые вещи \(1988\)](#)

■

■

■

■

■

■

■

■

■ [Крематорий Кома \(1988\)](#)

■

■

■

■

■ [Ночной проспект Кислоты \(1988\)](#)

■

■

■

■

■ [Чистая любовь Московские чувства \(1988\)](#)

■

■

■

■

■ [Александр Лаэртский Пионерская зорька \(1988\)](#)

■

■

-
-
- [Комитет охраны тепла Зубы \(1988\)](#)
-
-
-
-
- [Аукцион Как я стал предателем \(1988\)](#)
-
-
-
-
-
- [Агата Кристи Второй фронт \(1988\)](#)
-
-
- [Кино Группа крови \(1988\)](#)
-
-
-
-
-
- [ДК Непреступная забывчивость \(1988\)](#)
-
-
-
-
-
-

○ [1989](#)

- [Петля Нестерова Кто здесь? \(1989\)](#)
-
-
- [Коллежский ассессор Колл Ас \(1989\)](#)
-
-
-

-
- [Вопли Видоплясова Танці \(1989\)](#)
-
-
-
-
-
-
- [Раббота Хо Репетиция без оркестра \(1989\)](#)
-
-
-
-
- [Товарищ Что угодно, как угодно \(1989\)](#)
-
-
-
-
-
-
- [Гражданская оборона Русское поле экспериментов \(1989\)](#)
-
-
-
-
-
- [Цыганята и Я с Ильича Гаубицы лейтенанта Гурубы \(1989\)](#)
-
-
-
-

○ [1990](#)

- [Коммунизм Хроника пикирующего бомбардировщика \(1990\)](#)
-
-
-
-
- [Миссия: Антициклон С миссией в Москве \(1990\)](#)
-

-
-
-
-
-
- [Ник Рок-н-Ролл + "Лолита" Московские каникулы \(1990\)](#)
-
-
-
-
- [Неоретро Грубые удовольствия для тонких натур \(1990\)](#)
-
-
- [До мажор Ноэма \(1990\)](#)
-
-
- [Егор и о...деневшие Прыг-скок \(1990\)](#)
- [Хуй забей Не зассал \(1990\)](#)
-
-
-
- [1991](#)
 - [Принцип неопределенности При попытке к бегству \(1991\)](#)
 -
 -
 - [Иванов Даун BEST URBAN TECHNICAL NOISES \(1991\)](#)
 -
 -
 - [Колибри Манера поведения \(1991\)](#)
 -
 -
 - [Хроноп Легче воды \(1991\)](#)
 -
 -
 -
 -
 - [Стук бамбука в 11 часов Легкое дело холод \(1991\)](#)
 -

-
-
-
- [Казма-Казма Пляски трубадуров \(1991\)](#)
-
-
-
-
- [Опиум для народа](#)
-
-
-
-
- [notes](#)
 - [1](#)

Вместо предисловия

Борис Гребенщиков. [Мы опять вернулись в 80-е...](#)

Вкус магнитного хлеба

Введение в стандарты советской магнитофонной культуры

Глава I. [60-70-е: начало](#)

Глава II. [Полное стерео](#)

Глава III. [Великий комбинатор](#)

Глава IV. [Дом юного техника](#)

Глава V. [Дизайн магнитоальбомов](#)

Глава VI. [Магнитиздат: «Ставь по-новой!!!»](#)

Глава VII. [Союз писателей](#)

Глава VIII. [Охота на волков](#)

Глава IX. [МСИ \(Жизнь замечательных людей\)](#)

Глава X. [Дом юного техника. Продолжение и окончание](#)

Глава XI. [Магнитофонная культура: последние годы](#)

Глава XII. [Press To Play](#)

100 МАГНИТОАЛЬБОМОВ СОВЕТСКОГО РОКА:

1977

ЮРИЙ МОРОЗОВ - [Свадьба кретинов](#)

1978

МАШИНА ВРЕМЕНИ - [День рождения](#)

БГ + МАЙК - [Все братья - сестры](#)

1979

ВОСКРЕСЕНИЕ - [I](#)

1980

МАЙК - [Сладкая N и другие](#)

СОНАНС - [Шагреновая кожа](#)

ПРОПЕЛЛЕР - [I](#)

1981

МИФЫ - [Дорога домой](#)

АКВАРИУМ - [Треугольник](#)

ВОСКРЕСЕНИЕ - [II](#)

ЖЕЛТЫЕ ПОЧТАЛЬОНЫ - [Болдерайская железная дорога](#)

1982

УРФИН ДЖЮС - [15](#)

ТРЕК - [III](#)

МУХОМОР - [Золотой диск](#)

ФУТБОЛ - [Футбол](#)

ПИКНИК - [Дым](#)

КИНО - [45](#)

АКВАРИУМ - [Табу](#)

МАЙК - [LV](#)

ВЫХОД - [Брат Исая](#)

1983

ДДТ + РОК-СЕНТЯБРЬ - [Компромисс](#)

ЛОЗА + «ПРИМУС» - [Путешествие в рок-н-ролл](#)

ДК - [Лирика](#)

ЦЕНТР - [Стюардесса летних линий](#)

ЗООПАРК - [Уездный город N](#)

ЧЕРНАВСКИЙ-МАТЕЦКИЙ - [Банановые острова](#)

АКВАРИУМ - [Радио Африка](#)

СТРАННЫЕ ИГРЫ - [Метаморфозы](#)

МАНУФАКТУРА - [Зал ожидания](#)

ТРУБНЫЙ ЗОВ - [Второе пришествие](#)

1984

БРАВО - [Браво](#)

ДДТ - [Периферия](#)

ПОЕЗД УШЕЛ - [...В замочную скважину](#)

ОТРЯД ИМЕНИ ВАЛЕРИЯ ЧКАЛОВА - [ВВС](#)

ЧАС ПИК - [Рэп](#)

КРЕМАТОРИЙ - [II](#)

ЖЕЛТЫЕ ПОЧТАЛЬОНЫ - [Алиса](#)

ЦЕНТР - [Чтение в транспорте](#)

КИНО - [Начальник Камчатки](#)

АКВАРИУМ - [День Серебра](#)

1985

ДК - [Дембельский альбом](#)

ТЕАТР - [Папы нет дома](#)

АРИЯ - [Мания величия](#)

ОБЛАЧНЫЙ КРАЙ - [Стремя и люди](#)

НАУТИЛУС ПОМПИЛИУС - [Невидимка](#)

ДДТ - [Время](#)

АЛИСА - [Энергия](#)

БЭД БОЙЗ - [Гимн \(Посвящение ДК и ОК\)](#)

ОВОА СИНИЙ И «БРАТЬЯ ПО РАЗУМУ» - [Хали-гали](#)

1986

НАУТИЛУС ПОМПИЛИУС - [Разлука](#)

АЛЕКСАНДР БАШЛАЧЕВ - [Вечный пост](#)

СТЕРЕОЗОЛЬДАТ - [Асфальт](#)

ВЕЖЛИВЫЙ ОТКАЗ - [Опера](#)

НИКОЛАЙ КОПЕРНИК - [Родина](#)

ПРОХОДНОЙ ДВОР - [Блюз в 1000 дней](#)

АКВАРИУМ - [Дети декабря](#)

НОЛЬ - [Музыка драчевых напильников](#)

1987

ОБЕРМАНЕКЕН - [Прикосновение нервного меха](#)

КАЛИНОВ МОСТ - [Калинов мост](#)

ЧАЙ Ф - [Дерьмонтин](#)

НАСТЯ - [Тацу](#)

АПРЕЛЬСКИЙ МАРШ - [Музыка для детей и инвалидов](#)

ВОДОПАД - [Первый всесоюзный панк-съезд](#)

ТЕЛЕВИЗОР - [Отечество иллюзий](#)

ГРАЖДАНСКАЯ ОБОРОНА - [Мышеловка](#)

ВОСТОЧНЫЙ СИНДРОМ - [Студия-13](#)

1988

ЧЕРНЫЙ ЛУКИЧ - [Кончились патроны](#)

ИНСТРУКЦИЯ ПО ВЫЖИВАНИЮ - [Конфронтация в Москве](#)

ВЕЛИКИЕ ОКТЯБРИ - [Деклассированным элементам](#)

КОКА - [Шизазой \(Наша Эра\)](#)

ЗВУКИ МУ - [Простые вещи](#)

КРЕМАТОРИЙ - [Кома](#)
НОЧНОЙ ПРОСПЕКТ - [Кислоты](#)
ЧИСТАЯ ЛЮБОВЬ - [Московские чувства](#)
АЛЕКСАНДР ЛАЭРТСКИЙ - [Пионерская зорька](#)
КОМИТЕТ ОХРАНЫ ТЕПЛА - [Зубы](#)
АУКЦЫОН - [Как я стал предателем](#)
АГАТА КРИСТИ - [Второй фронт](#)
КИНО - [Группа крови](#)
ДК - [Непреступная забывчивость](#)

1989

ПЕТЛЯ НЕСТЕРОВА - [Кто здесь?](#)
КОЛЛЕЖСКИЙ АСЕССОР - [Колл Ас](#)
ВОПЛИ ВИДОПЛЯSOBA - [Танці](#)
РАББОТА ХО - [Репетиция без оркестра](#)
ТОВАРИЩ - [Что угодно, как угодно](#)
ГРАЖДАНСКАЯ ОБОРОНА - [Русское поле экспериментов](#)
ЦЫГАНЯТА И Я С ИЛЬИЧА - [Гаубицы лейтенанта Гурубы](#)

1990

КОММУНИЗМ - [Хроника пикирующего бомбардировщика](#)
МИССИЯ: АНТИЦИКЛОН - [С миссией в Москве](#)
НИК + «ЛОЛИТА» - [Московские каникулы](#)
НЕОРЕТРО - [Грубые удовольствия для тонких натур](#)
ДО МАЖОР - [Ноэма](#)
ЕГОР И О...ДЕНЕВШИЕ - [Прыг-скок](#)
ХУЙ ЗАБЕЙ - [Не зассал](#)

1991

ПРИНЦИП НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ - [При попытке к бегству](#)
ИВАНОВ ДАУН - [Best Urban Technical Noises](#)
КОЛИБРИ - [Манера поведения](#)
ХРОНОП - [Легче воды](#)
СТУК БАМБУКА В 11 ЧАСОВ - [Легкое дело холод](#)
КАЗМА-КАЗМА - [Пляски трубадуров](#)
Опиум для народа. [Внеклассное чтение](#)

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Борис Гребенщиков: Мы опять вернулись в 80-е...

Нужно ли объяснять нынешнему поколению, какой кайф был 30 лет назад, в эпоху Вудстока, или, скажем, 15 лет назад, когда у нас и происходил расцвет магнитофонной культуры? Сейчас уже совсем другие кайфы, и вспоминать о том, как было хорошо, когда мы были молодыми, - это глупость. Ведь интересно, в сущности, другое: то чувство, с которым ты сидишь ночью на чьей-то кухне, кто-то рядом читает вслух, и ты вдруг впервые в жизни слышишь стихи Бродского. Это и есть Настоящее. В отличие от тех поддельных картонных декораций, в которых мы все жили при советской власти.

И не нужно поддаваться иллюзиям, что сейчас все изменилось. Как была советская власть, так она и есть. Просто тогда ларьки имели одну форму, а теперь - другую. Эта культура неискоренима: пластиковая, поддельная, сделанная где-то на закрытом заводе ЦК или на китайском подпольном заводе, один черт. Все равно она ненастоящая. А вот Бродский настоящий. И Хендрикс настоящий. И Майлз Дэвис. И Бунюэль. И фильм "Blow Up". И то, что делалось в нашей магнитозаписи, тоже было настоящим. Все это не имеет ничего общего с тем, как нас учили жить и думать.

...Когда я был маленьким, мне было скучно смотреть на жизнь моих родителей. Я думал: "Зачем же стоило рождаться, чтобы так жить? Ребята, вы живете скучно. Я так не хочу. Я сделаю все что угодно, чтобы жить не так. Чтобы жить понастоящему". И когда я вошел в общество людей, которые что-то делали в области культуры, то понял, что был прав. Все общество вокруг было пластиковое, но каждый при желании мог, соблюдая умеренные приличия, парить духом где угодно. Если вести себя разумно, то так даже сейчас можно делать хоть всю жизнь: парить самому и помогать людям освобождаться от той бесконечной херни, которая происходит вокруг.

Когда-то, во времена хрущевской оттепели, существовали иллюзии насчет возможности обретения свободы, что называется, в рамках социума. Но когда вся эта лафа закончилась, интеллигенция стала осознавать, что

шашни с советской властью до добра не доводят. Те, кто мог, свалили за кордон, а те, кто понимал, что им никогда никуда не свалить, ушли в отрыв и организовали свое государство в государстве. Мы попали в самую гущу этой странной культуры и проварились в ней до конца восьмидесятых, пока нас не выпустили на большую сцену. С моей точки зрения, эта культура была гораздо интереснее, чем, скажем, культура битников или хиппи в Америке. И битники, и хиппи были так или иначе связаны с государством, в котором жили, - в каком-то смысле они представляли собой оборотную сторону этого государства. А мы тогда были очень забавно оторваны от всего советского - именно за счет того, что пытались максимально приблизиться к культуре общечеловеческой. Все ходили на лекции по искусству Древней Греции или просто сидели, пили портвейн, читали какие-то стихи. И вообще, было полное ощущение, что чем дальше мы уходим на Запад или в Китай, тем мы нормальнее. Все это было настолько другое, что по нашему поводу не беспокоились ни менты, ни КГБ: просто не было точек соприкосновения. Люди на улицу выходили редко, а если и выходили, то их винтили разве что за непомерное пьянство. А винтить только за то, что человек знает наизусть Овидия, как-то не представлялось возможным.

Мне нравился этот мир, где пересекались музыканты, поэты, художники и даже криминальный элемент. Фантастически веселые были годы! Делить было нечего, так как все мы находились в полной изоляции от общества - как партизаны. Такая вот партизанская культура.

Поэтому и музыка того времени была значительно интереснее, нежели сейчас - в силу абсолютного отсутствия общего знаменателя. Любая группа существовала как бы сама по себе. Никто не мог ничему научиться друг у друга, и каждый был волен безумствовать, как он хотел. Все существовали за счет связи с общечеловеческой культурой, но у каждого эта связь была особой. Скажем, то, что делали "Кино" или Майк, никак не пересекалось с тем, что делал "Аквариум". А технический момент отступал на второй план. Я, например, не знал, как работает в студии Машина времени - да, к слову, это вообще никого не интересовало. Допустим, приходит ко мне Майк, который только что записал новый альбом. Я с интересом послушаю, но меня не будет волновать, как здесь записаны барабаны. Меня будут волновать только его песни. У Майка была индивидуальность - как плохо его ни записывай, будет слышно, что это Майк.

И характерно, что хотя мы и пили вместе, и даже играли вместе, но, скажем, мои попытки убедить Майка в том, что стоило бы где-нибудь применить, например, струнный квартет, наталкивались на полное

непонимание с его стороны. Какие такие струнные? Чем виолончель отличается от тубы? Да ничем. Но при этом было полное взаимопонимание на уровне человеческом. Типа "я нашел новую запись Боуи - ух ты, давай слушать!" Тогда это было страшно интересно.

Я прекрасно помню первую в моей жизни фирменную пластинку, которую держал в руках. Это был канадский вариант "Please Please Me" - кажется, под названием "Twist And Shout". Beatles сразу же потрясли меня тем, что вообще оказалось возможно сделать такую радостную музыку с такой позитивной энергией. Потом у меня появился сингл Penny Lane - четыре песни, которые просто снесли мне крышу, раз и навсегда. Такую музыку раньше просто невозможно было представить - ни звук, ни ощущения. Я долго пытался понять, как они этого добиваются: между аккордами на моей гитаре и аккордами, скажем, у Rolling Stones или Beatles, не было ничего общего.

Ведь когда втыкаешь советскую электрогитару в советский усилитель, что происходит: "дзынь" - и все. А у них там настоящее "вау-вау" звучит! Я тогда не смог понять этот феномен и забыл про него. А потом, спустя много лет, Лу Рид показал мне, как это делается. Он привел меня к своему гитарному мастеру, который собирает старые усилители. И тот говорит: "Хочешь, я покажу тебе одну штуку?" Дает мне электрогитару, включает в усилитель и говорит: "Возьми аккорд". Я беру, и у меня отваливается челюсть: звук получается, как у Элвиса Пресли. Как, почему?! Оказалось, что тогдашний битловский усилитель AC-30 в сочетании с гитарой Rickenbacker давал такой вот звук. А поскольку воспроизвести нечто подобное на советской гитаре было невозможно - да и вообще все понимали, что играть на гитарах мы не умеем, - мы просто сидели дома и записывали всякий бред. Стучали, ревели, старались довести этот идиотизм до высших форм. И записывали все на магнитофон, чтобы посмотреть, как это будет звучать.

На этом-то и было построено практически все, что мы делали в области звукозаписи: мол, духом мы сделаем все что угодно. В полной свободе от укоренившихся в традиционном сознании шаблонов и норм. И тут получается, что рок-н-ролл в Америке и Англии был, по сути, тем же самым. Если кто-то считает, что в Ливерпуле в начале 60-х жить было весело, так нет - там был тот же совок, только свой. Тот, от которого Beatles так замечательно удрали. Ведь любое явление культуры представляет собой именно уход из стандартного, насквозь фальшивого общества. Фальшивого не потому, что люди плохие, а потому, что они не умеют быть собой. А это невозможно в отсутствие желания свободы. Она не нужна 95 процентам

всех людей, но пять процентов ее очень хотят. И один процент из этих пяти может ее добиться. И мне всегда казалось, что можно добиться свободы самому и помочь другим людям освободиться...

А то, вокруг чего вертелась звукозапись тогда, и то, чем мы занимаемся сейчас, я уверен, одно и то же. Несколько лет назад мы еще могли себе позволить за 50 000 \$ записать альбом "Навигатор". А сегодня и тысяча долларов - большая проблема. Мы опять вернулись в 80-е годы. И выясняется, что все навыки, приобретенные нами тогда, сейчас очень даже полезны. Потому что сегодня мы можем сидеть здесь и записываться примерно так же, как и пятнадцать лет назад. А потом кое-как заработать на дорогу, слетать в Лондон и смикшировать все это. Раньше нас писал Тропилло, теперь микширует Кендалл. Но отношения остаются те же самые: "Вы мне нравитесь, поэтому я готов работать с вами бесплатно". Ничего не изменилось.

Февраль 1999 года

Вкус магнитного хлеба

Введение в стандарты советской магнитофонной культуры

...Происходит рождение коллективного музыкального сознания. Миллионы магнитофонов страны сливаются в духовную индустрию, по кассетному селектору откликаются миллионы душ. Это - явление!

Андрей Вознесенский

С точки зрения акустики и архитектуры звука наши ранние записи представляют собой полный абсурд.

Вячеслав Бутусов об альбомах «Наутилуса»

Именно провальные в коммерческом смысле записи оказываются самыми интересными. Потому что процесс - все, а результат - ничто. Делать продукт, товар - это очень скучно.

Малколм Макларен

Я люблю слушать записи, которые мне присылают начинающие группы. Сама музыка совершенно неинтересна, но запись настолько непрофессиональна, настолько чудовищна, что я оторваться не могу. Это и есть жизнь.

Брайан Ино

...Мы не знали, как правильно записываться. Это сегодня можно найти фильмы, журналы, где какой-нибудь Фил Спектор подробно объяснит, как надо сводить звук и каким пультом при этом необходимо

пользоваться. В 80-е годы даже фотографий фирменных студий у нас не было. Мы все придумывали на ходу.

Владимир Безунов («ЧайФ»)

Пусть новое поколение не повторяет наших ошибок.

Дмитрий Ревякин («Калинов мост»)

Глава I. 60-70-е: начало

Магнитная запись звука достигла сейчас большого совершенства и с успехом конкурирует с механической и фотографическими системами записи звука, а по многим показателям даже превосходит их. Для магнитной записи и воспроизведения звука используется устройство, называемое магнитофоном.

Из книги «Магнитная звукозапись». 1979 год

We record anything - anywhere - anytime.

Надпись у входа в студию Мемфиса, где Элвис Пресли записал свое первое «звуковое письмо». 1953 год



В начале 60-х, в самом центре Москвы, неподалеку от магазина «Российские вина», открылась студия звукозаписи. Надпись «Фотография», красовавшаяся у входа в здание, могла сбить с толку разве что случайных прохожих. Люди же опытные и просвещенные, поднимаясь по узкой лестнице на второй этаж, прекрасно знали, куда и зачем они идут. Под невинной вывеской «звуковое письмо» там, вдали от городской суеты и любопытных взглядов гостей столицы, приютилась колыбель советской рок-звукозаписи.

Колыбель была похожа на фотолабораторию и представляла собой небольшую комнату, в которой было тихо, как в Музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина. Тяжелые темные шторы на окнах наглухо

отгораживали этот оазис от реалий внешнего мира.

Сурового вида мужчина в галстуке, отзывавшийся на обращение «дядя Женя», был владельцем настоящего студийного магнитофона. Фамилию дяди Жени, впрочем, как и марку магнитофона, вспомнить сегодня не представляется возможным. Обыкновенным посетителям он записывал в студии звуковые письма-поздравления. Проверенным клиентам дядя Женя собственноручно записывал «из-под полы» рок-н-роллы Пресли и раннего Окуджаву, а чуть позднее - дворовые песни Высоцкого и опальный твист «Королева красоты» в исполнении Муслима Магомаева.

Принцип работы студии был простой. Сигнал с выхода магнитофона шел на допотопный станок с крюком - судя по всему, стационарный проигрыватель. Из крюка торчала похожая на гвоздь игла, которая, соприкасаясь с гибкой самодельной «пластинкой», выскребала с нее пластмассовую стружку. Пластинки делались из рентгеновских снимков, подбираемых на помойках вблизи городских больниц. На снимок вмещалась только одна песня, и все это счастье ценой в рубль именовалось «записью на костях».

В конце 60-х, в эпоху расширения каталога подпольных записей, очередь «к дяде Жене» порой «вываливалась» на улицу. Это было достойное зрелище.

У входа в здание стояли вороватого вида пацаны, одетые в полосатые клеши и сшитые из кожаменителя шестиугольные кепки а ля Ринго Старр. Как несложно догадаться, далеко не все из них торопились продекламировать стишок для мамы или старенькой бабушки. Едва ли кто-то из них знал, что лет пятнадцать назад молодой Элвис Пресли спел на день рождения матери свое первое звуковое письмо.

Студия просуществовала более двадцати лет и свое предназначение выполнила с лихвой. За это время клиентами «звукового письма» стали сотни будущих рок-музыкантов, продюсеров, журналистов. Как гласит история, постоянными посетителями заведения на улице Горького были «первый советский рокер» Александр Градский и первый советский магнитофонный «писатель» Александр Агеев. Градский записывал у дяди Жени, к примеру, «Tutti Frutti» Литтл Ричарда. Саша Агеев записывал все подряд. «В 1965 году я продал коллекцию марок и купил мономагнитофон «Комета», - вспоминает он. - На оставшиеся деньги я приобрел радиоприемник Spidola - чтобы слушать «Голос Америки».

Спустя полтора десятка лет Агеев станет одним из первых просветителей, начавших целенаправленно распространять на магнитофонных катушках советский рок-андеграунд. Пока же, в неполные

шестнадцать лет, он начал карьеру рок-миссионера с пропаганды творчества Beatles.

«Когда в 67-м году ко мне попал диск «Сержант Пеппер», я провел первую коммерческую операцию, - вспоминает Агеев. - В компаньоны я взял ребят со двора, среди которых были владелец пластинки и обладатель переносного магнитофона «Яуза 20». Вечером мы уселись в скверике на Лермонтовской и врубили на полную мощность Beatles. Дело было необычное, музыка - громкая, и вскоре возвращавшийся с работы народ начал кучковаться возле нас. Лениво пожевывая хлеб, мы набрали кучу телефонов и адресов людей, желавших стать обладателями записи. А потом дали такой промоушн Beatles в Москве, о котором они и не мечтали».



На концерте группы "Удачное приобретение" 10 октября 1975 года в клубе Горбунова. В первом ряду: Бабух, Подгородецкий, Макаревич, Кавагоэ.



"Рубиновая атака", 1976 год.



Аракс.



Алексей "Вайт" Белов и Владимир Матецкий ("Удачное приобретение"), концерт в ГПИ-1, октябрь 1975 года.



Юрий Фокин ("Скоморохи"), концерт в Тушино, октябрь 1975 года).

...Почва для магнитофонного бума возникла в СССР почти одновременно с появлением первых рок-групп. Вдохновленные пластинками Beatles, музыканты пытались сотворить что-нибудь подобное, но технические возможности для этого у них отсутствовали. Записи осуществлялись на примитивной бытовой аппаратуре, и слушать подобные шедевры могли лишь люди, знавшие азбуку Морзе и обладавшие богатым воображением.

Куда лучше обстояли дела с живыми выступлениями. Рок-концерты, как правило, были боевыми: сгорали усилители, разбивались об пол самопальные гитары. Динамики вылетали из колонок, зрители - из окон, администрация - с работы. Скучать в те времена не приходилось.

Один из первых столичных рок-клубов находился вблизи Киевского вокзала - на том самом месте, где нынче красуется гостиница «Рэдиссон Славянская». Маленький и невзрачный клуб Горбунова (не путать с ДК им. Горбунова) вмещал сотни две зрителей и снаружи напоминал сортир. Открывая заплыванную дверь, фаны сразу же оказывались внутри крохотного зала. Но до входа, на котором сиротливо болтался тетрадный листок с надписью «дискотека», еще нужно было добраться.

В середине 70-х на сейшена в клуб Горбунова ходила вся хипповая Москва. Перед началом концертов здесь собирался цвет столичной тусовки: Мама Рыба, Бека Рыжий, Вася Лонг, Сашка Агеев, вечно пьяный Эдик Мамин и музыканты ведущих рок-групп. Касса клуба находилась высоко

над землей и представляла собой туннель глубиной сантиметров семьдесят. Поскольку вокруг происходила страшная толчея и руки дотягивались до цели далеко не всегда, 50 копеек швыряли в направлении невидимого кассира - словно гранату в амбразуру дота. Каждые три минуты из темного отверстия кассы доносился визгливый старческий голос: «Не кидайте, пожалуйста, деньги! Прошу вас, не кидайте деньги!»

У входа в клуб неподвижно стоял амбал Вася, в оловянных глазах которого застыл немой вопрос: «Где билет?» Стон полураздавленных фанов - «Билет в кассе, у бабушки» - был единственно правильным ответом и служил гарантией пропуска в зал. Портвейн «Даляр» ценой в 98 копеек или еще более дешевую «Золотую осень» Вася, как правило, не отбирал.

Порой во время концертов случались побоища между не попавшими в зал хиппарями и местной урлой. Тогда привокзальная милиция пыталась прервать акцию и пресечь творимые у нее под носом безобразия. Поскольку делалось это не слишком оперативно, бухие зрители по команде «Шухер!» успевали дружно покинуть клуб через вторую дверь. Спасаться приходилось бегством, резво перепрыгивая через железнодорожные пути. Густые волосы «детей цветов» развевались на ветру, словно флаги над башнями. Погоня, правда, случалась нечасто: стражи порядка в то время были еще лояльными и незлопамятными - как в телесериале «Следствие ведут знатоки».

Несмотря на легкий стрем, в клубе Горбунова успели выступить почти все культовые рок-составы Москвы: «Скоморохи», «Машина времени», «Високосное лето», а также англоязычные «Рубиновая атака» и «Удачное приобретение». Две последние команды были особенно хороши. «Рубиновая атака» во главе с Владимиром Рацкевичем играла нечто среднее между Хендриксом и Doors. Делали они это настолько громко, что рубильник с током администрация клуба вырубала уже на третьей-четвертой песне. Ведомое Лешей Беловым «Удачное приобретение» пропагандировало яростный ритм-энд-блюз в духе Cream и Fleetwood Mac. Вдобавок ко всем своим достоинствам они не только чувствовали дух времени, но и умели играть на инструментах.

«Я помню, что если у музыкантов 70-х дома были гитары, пианино, магнитофон, то они обязательно пытались записывать альбомы, - вспоминает басист «Удачного приобретения» Владимир Матецкий. - Хрипели, резали пленку, делали коллажи, что-то булькали под водой - под влиянием Beatles. Желания записать одну песню не было. Было желание зафиксировать 40 минут музыки. Все вокруг выпускали альбомы. У меня был приятель, который записал более десятка альбомов с оригинальными

названиями, по 14-15 композиций в каждом».
Кто их слышал? Где они теперь?..



«Мифы», 1976 год.



Георгий Ордановский («Россияне»).



Андрей «Свинья» Панов и Алексей Рыбин («Автоматические удовлетворители»).



Первое выступление «Аквариума» в Москве завершилось историческим джемом с «Машиной Времени». Слева направо: Майкл Курдюков, Всеволод Гаккель, Андрей Макаревич, Борис Гребенщиков. МАрхИ, 1976 год.



Александр Кутиков ("Висикосное лето"), конец 70-х.

Ни один из фаворитов клуба Горбунова не оставил после себя полноценных альбомов - кроме «Машины времени». Жаль, что не удалось записаться находившимся в глубоком подполье «Второму дыханию», «Красным дьяволятам», «Русско-турецкой войне». И лишь энергичный лидер «Скоморохов» Александр Градский эпизодически умудрялся проникать на студию Всесоюзного радио, но в полноценный цикл песен эти разрозненные сессии так и не воплотились.

Аналогичная ситуация была и в других городах. «В семидесятые годы мыслей об альбомах у нас не было, - вспоминает лидер «Санкт-

Петербурга» Владимир Рекшан. - Происходило это потому, что у рок-музыкантов не существовало никакой возможности записываться. В промежутке между 70-м и 74-м годами у «Санкт-Петербурга» было как минимум три концертные программы, которые так и остались незафиксированными».

Хард-роковые «Россияне» Жоры Ордановского также не смогли оставить на пленке следы своей деятельности. К числу «неудачников» можно отнести «Лесных братьев», «2001», «Аргonautов», «Зеркало», «Орнамент» и загадочного Валерия Черкасова, пытавшегося выделить психоделические интонации в мелодии Гимна СССР. «Мы лишены возможности оценивать вклад в рок-движение таких групп, как «Фламинго», «Галактика», «Ну, погоди!» и многих, многих других, - говорил в интервью журналу «Рокси» легендарный звукорежиссер Андрей Тропилло. - Вымерли целые направления, наиболее интересные люди ушли, так и не оставив следа».

...Нерасторопность многих несостоявшихся рок-героев 70-х частично оправдывал лютейший дефицит магнитофонной пленки. Долгое время в торговой сети можно было приобрести бобины только в комплекте с магнитофоном. Когда владелец магнитофона записывал на 9-й скорости эту единственную катушку, для него наступал «конец света». «Мы знали телефон Мосгорторгсправки, по которому можно было получить информацию, когда поступит в продажу определенный вид товара, в частности, магнитофонная пленка, - вспоминает Агеев. - Дозвониться туда было практически нереально».

Семидесятые годы представляли собой время неоформленной рок-мифологии. Записываться музыкантам было негде и не на чем. Правда, первые панки во главе с небезызвестным Свиньей (и с Цоем на бас-гитаре) решали эти проблемы без особых комплексов. Для громких квартирных джемов, записанных на магнитофон «Маяк», они придумывали броские названия типа «Дураки и гастроли» (или «На Москву!!!»), а затем искренне поражались, в какое небытие канули их шедевры, «растиражированные» в количестве одного-двух экземпляров. С другой стороны, в рамках «избранного безумия» подобный подход к творчеству смотрелся довольно органично.

Глава II. Полное стерео

Вплоть до начала восьмидесятых годов многие музыканты продолжали записываться на первобытной аппаратуре. «Гитары включались в микрофонный вход магнитофона, используя перегрузку звука как фузз, - вспоминает звукорежиссер Леша Вишня о записи своего «Последнего альбома» (1983). - Вместо барабанной бочки употреблялась коробка, по которой били клизмой, натянутой на отвертку. Вместо хай-хэта голосом делали «ц-ч». Рабочего барабана вообще не было. Очень клевое было время...»

Показательна история с «Аквариумом»: ряд «семейных альбомов» 70-х годов, зафиксированных на домашней аппаратуре («Притчи графа Диффузора», «Искушение Св. Аквариума», «С той стороны зеркального стекла»), не переизданы до сих пор ввиду низкого качества звучания. «Записи, сделанные в тот период, по праву принадлежат не музыковедению, но этнографии, ибо являются документом существования иной формы жизни, - не без иронии замечает Гребенщиков в «Кратком отчете о 16 годах звукозаписи». - Другими словами, их можно изучать, но нельзя слушать».



Обложки концертных бутлегов «Сборник вкуснейших вещей группы «Аквариум» «Рыбный день» и «Арокс и Штер».

Чуть ли не единственным рок-музыкантом, которому удавалось регулярно работать в настоящей студии, оказался ленинградец Юрий Морозов. Будучи штатным звукорежиссером «Мелодии», он во внеурочное время «строгал» на государственной многоканальной аппаратуре альбом за альбомом. Морозов был одним из немногих, кто принципиально отверг концертную деятельность и целиком сконцентрировался на студийной работе. Несмотря на отвлеченность и философско-религиозную направленность, альбомы Морозова имели активное хождение и оказали определенное влияние на творчество раннего «Крематория», Вишни и «Трубного зова».

...Практически всем рок-группам того времени не хватало не только аппаратуры, но и элементарных технических познаний. «В семидесятые годы звук, как правило, был достаточно плохим и каких-то отчетливых критериев саунда не существовало, - вспоминает басист «Машины времени» Евгений Маргулис. - Максимум, что мы знали о звуке, - в каком месте должен быть эффект, а в каком - нет».

Действительно, никакой культуры рок-звука в стране не было и в помине. Ситуацию усугубляла негласная система запретов на резкий и жесткий звук, которая была повсеместно распространена в отношении «официальных рок-групп». Характерный пример - подражавшие Shadows «Поющие гитары», у которых принципиально не применялось никаких звукообработок. Во время концертов тембры на пульте убирались до предела, в результате чего верхи и низы казались обрезанными, а середину пространства заполнял характерный стерильный вокал, какой энергии и динамики в подобной рафинированной музыке не было.

Аналогичный выхолощенный звук имели пластинки эстрадных и околороковых исполнителей, записанные на фирме «Мелодия». Шаг вправо, шаг влево расценивались как побег. Резко звучащий гитарный аккорд или зафуззованный проигрыш воспринимались тогда чуть ли не как «голос великой свободы». (Едва ли не единственным исключением стал рычащий гитарный запил во вступлении к вышеупомянутой «Королеве красоты».) Поэтому неудивительно, что первые подпольные альбомы рок-групп начали распространяться по музыкально изголодавшейся стране с невиданной скоростью. Сначала это были отмеченные ужасным качеством концертные записи, которые тем не менее составили своеобразную эстетическоидеологическую альтернативу молодежной эстраде.

Наконец-то получив в свое распоряжение джентльменский набор «стереомагнитофон - бобины - микрофоны», первые народные звукодрессировщики пытались увековечить на пленке отечественный рок.

Писали, как правило, «с воздуха», направив микрофоны в сторону сцены. Точно так же люди старшего поколения фиксировали на магнитофоны акустические концерты Высоцкого, Окуджавы, Галича.

Довольно скоро наиболее проницательные из умельцев освоились и начали подключаться в операторский пульт. «Присосаться» с магнитофоном к пульту было делом далеко не простым. Во-первых, не все пульта имели линейный выход, с которого можно было поднять полноценный сигнал. Во-вторых, звукооператоры имели привычку взимать за подобные услуги немалый оброк. И все же игра стоила свеч - запись с пульта значительно превосходила по качеству запись «с воздуха».

Так в России появились первые бутлеги. Самыми популярными из них стали двойной альбом «Машины времени» «Маленький принц», живые записи «Мифов» и «Високосного лета», «Blues de Moscou» «Зоопарка», выступление «Динамика» в Кирове, «Воскресения» в ДК МехТех, фрагменты ленинградских рок-фестивалей, а также многочисленные концертники «Аквариума» («Арокс и Штер», «Рыбный день», «Электрошок»). Забегая вперед, отметим, что, несмотря на явный потенциал бутлеггов (впоследствии некоторые из них стали номерными альбомами), особого развития практика концертных записей в СССР так и не получила.

...Расцвет магнитофонной культуры реально пришелся на восьмидесятые - в промежутке между «моносемидесятыми» и компьютеризированными девяностыми. За пару лет до московской Олимпиады в массовой продаже появилась современная звукозаписывающая техника. На смену устрашающим агрегатам типа «Дніпро», «Романтик» и «Чайка» пришли модифицированные катушечные стереомагнитофоны с 19-й скоростью записи/воспроизведения: «Ростов», «Юпитер», «Маяк», «Нота». Вместо шершавой и рвущейся на части пленки, изготовленной из отходов ди-и триацетата, меломаны получили в трясущиеся от волнения руки катушки с лентой 10-го типа. Порой среди этих пленок встречались экземпляры вполне приличного качества. Мало кто знает, что оригиналы «Синего альбома», «Треугольника» и «Табу» были записаны на обыкновенной пленке Шосткинского производственного объединения «Свема», продававшейся «в магазине за углом».

Новые технологии, в том числе венгерский стационарный магнитофон STM и советский стереоагрегат «МЭЗ-62», перевели подпольный рок в новое качество. Возможность осуществлять полноценную стереозапись моментально создала уникальный мир - со своими координаторами, «писателями», продюсерами и звуорежиссерами.

В Москве все сдвинулось с мертвой точки в 77-м году - благодаря напористости и деловой хватке Александра Кутикова («Високосное лето»), который устроился работать в т.н. «учебную речевую студию» ГИТИСа на должность «уборщицы». К этому времени за спиной у одного из популярнейших московских бас-гитаристов уже был определенный опыт звукорежиссерской работы: в цехе трансляций нестудийных записей, на репортажных машинах, в концертных тон-вагонах. «Мне приходилось записывать все подряд - от выступлений Карела Готта до «Поющих гитар», - с улыбкой вспоминает боевое прошлое будущий саундпродюсер телепередач «Старые песни о главном».



На этих книгах учились все советские звукорежиссеры.



Венгерский стационарный магнитофон STM.

В 70-е годы Кутиков скрупулезно изучал не только западные журналы типа *Mix*, но и знаменитую книгу звукорежиссера «Би Би Си» Алека Нисбетта «Оборудование студии звукозаписи». «В этих пособиях в основном рассматривались физические и акустические процессы, а о психологии творчества не было написано ни слова, - вспоминает Александр. - То, что творилось, к примеру, в студии Beatles, нам становилось известно из косвенных источников - интервью, воспоминаний и даже рецензий».

...Студия театрального института дала Кутикову уникальную возможность реализовать полученные знания и навыки. В его распоряжении были ночные часы и звукоизолированное помещение - с

магнитофонами «МЭЗ» и STM, чешским пультом Tesla и режиссерской кабиной. По-видимому, предполагалось, что в речевой студии студенты будут трудиться над усовершенствованием дикции или «работать с интонациями». Но вместо вечно пьянствующих студентов «работой с интонациями» занялись вечно пьянствующие рокеры.

Тот факт, что в государственном учреждении, расположенном по соседству с японским консульством, могли записываться «патлатые рокеры», требует отдельного пояснения. В конце семидесятых театральный институт выглядел чуть ли не эпицентром творческого циклона, в который оказалось втянуто немалое количество нетрадиционно мыслящих людей. В частности, именно здесь базировалась Комиссия по комплексному изучению резервных возможностей человека при Академии наук СССР, где занимались всем на свете - включая проблемы НЛО, особенности родов в воде, разработку систем отечественной йоги или программ по ускоренному обучению иностранным языкам.

Со временем в ГИТИСе создалась обстановка «афинской школы» - неудивительно, что один из членов комиссии и по совместительству руководитель речевой студии Олег Константинович Николаев смотрел сквозь пальцы на творившуюся во внеурочное время анархию. К московской Олимпиаде эту лавочку все же прикрыли - в соответствии с требованиями пожарной безопасности. Тем не менее именно здесь были созданы, по сути, первые студийные рок-записи, которые предвосхитили феномен магнитофонной культуры и определили некоторые тенденции ее развития в последующее десятилетие.

Боевым крещением Кутикова в ГИТИСе стала попытка записать музыкантов «Високосного лета». «Запись получилась неживой, не такой, какими были «Високосники», - вспоминает Александр. - Их звуковая энергетика была иной». Две следующие попытки создать полноценный студийный звук воплотились в запись «двойника» «Машины времени» (1978) и дебютного альбома «Воскресения» (1979). В этих работах Кутикову удалось сохранить настроение и энергетику двух наиболее актуальных московских рок-групп. Кроме того, наконец-то свершилась давняя мечта поклонников: на альбомах были слышны не только отдельные инструменты и текст, но и начал вырисовываться легкий намек на драйв.

После того, как Кутиков покинул ГИТИС, Москва еще добрый десяток лет не имела реальной рок-студии. В 80-х альбомы записывались на квартирах, репетиционных точках, в художественных мастерских, домах культуры. К примеру, группа «ДК» свои первые нетленки фиксировала в подвале общежития. Института стали и сплавов. Концертный

звукооператор «Воскресения» Александр Арутюнов умудрился записать альбом в совершенно не приспособленном для подобных целей бомбоубежище МГИМО. Студийное сотрудничество Андрея Пастернака и группы «Центр» происходило в радиоузле Всесоюзного театрального общества. Каждая столичная рок-команда выкручивалась, как могла.



Александр «Артем» Арутюнов.



Константин Никольский, Михаил Шевяков, Алексей Романов, последние репетиции перед записью второго альбома группы «Воскресение», 81 г.

...Вслед за Москвой всплеск рокерской активности произошёл в Свердловске. Уральскую школу звукорежиссуры основал Александр Гноевых, для которого свердловские музыканты специально придумали «фонетический образ» - «Полковник». Участь на физтехе Уральского политехнического института, будущий звукорежиссер «Наутилуса» («Титаник», «Крылья», «Чужая земля») оккупировал студенческий радиоузел и постепенно начал овладевать азами мастерства. В конце 70-х он уже пытался записывать на магнитофон концертные выступления «Сонанса» - фактически первой заслуживающей внимания свердловской рок-группы. Скромные технические возможности для подобных

экспериментов у Полковника были, поскольку прогрессивная комсомольская организация выделила на 30-летие физтеха значительную сумму денег.

В считанные дни были приобретены два магнитофона «Тембр», микрофоны, наушники, пульт и необходимое количество пленки. Магазин, в котором продавалось все это богатство, Полковник отыскал под вечер где-то на окраине города. Такое чудо можно было найти только в СССР. Дверь в магазин напоминала вход в обыкновенный подъезд. Вывеска отсутствовала - впрочем, как и товары на прилавках.

Никаких опознавательных знаков снаружи не было - странно, что внутри помещения находились вполне реальные продавцы. Откуда-то негромко доносилась музыка Beatles - по-видимому, в целях рекламы и для привлечения несуществующих покупателей. Как гласит история, услышав от Полковника некое волшебное слово, один из работников молча ушел в подсобку и вскоре вернулся со всей необходимой аппаратурой. Несмотря на якобы сломанную кассу, цена на добытый из-под земли комплект радиотоваров соответствовала государственной. «Таких магазинов я больше не видел ни разу в жизни», - вспоминает Полковник.

Занявшись усовершенствованием добытой аппаратуры, Гноевых в первую очередь переделал в «Тембре» 19-ю скорость на 38-ю. Это была победа. Увеличение скорости способствовало получению более прозрачного и глубокого звука. При записи методом наложения с одного магнитофона на другой сильной потери в качестве не происходило. Кроме того, 38-я скорость позволяла фиксировать инструменты второго эшелона столь же ярко, как и основные вокально-инструментальные партии.





Фрагменты студийной работы - Юрий Морозов, Владимир Шахрин, Михаил Михайлюк («Отряд им. Валерия Чкалова»), 1984 год.



Игорь Скрипкарь (запись альбома группы «Трек»), 1982 год.



Александр Пантыкин и Вячеслав Бутусов, запись дебютного альбома «Наутилус Помпилиус» «Переезд», 1982 год.



Александр «Полковник» Гноевых и А.Котов, запись альбома группы «Кабинет», 1986 год.

Затем Полковник сконструировал самодельный фузз-эффект, который в те времена именовался в журнале «Радио» не иначе как «ограничитель звука». По схемам, найденным в одном из английских пособий, Александр соорудил флэнжер, ревербератор и ламповый пульт. Пульт был без индикатора - поэтому перегрузки звука приходилось воспринимать на слух. К чести Полковника, на качестве студийной работы это обстоятельство никак не отразилось.

Творчески изучая звук с отверткой и паяльником в руках, Гноевых сумел к началу 80-х создать продуманную систему записи рок-групп. На два магнитофона «Тембр», обвешанных в мистико-акустических целях консервными банками (якобы для борьбы с помехами), Полковник записал «Сонанс» (1980), три альбома «Трека» и дебютную работу «Наутилуса» «Переезд» (1982). «С появлением первых альбомов музыканты смогли не только услышать собственную игру, но и узнать реакцию на нее немало количества людей, - считает Полковник. - После этого рок-группы начали относиться к себе более трезво, корректируя свои идеи и свое творчество».

Вершиной звукорежиссерских подвигов Полковника стали студийные опусы группы «Трек». В этих альбомах свердловский «колдун звука» не только создал объемное и энергичное рок-звучание, но и разукрасил его всевозможными аппликациями. И чего только он там не использовал: начиная от ревербераторных вариаций с гитарными шорохами и заканчивая применением искусственных шумов и пленки, пропущенной в обратном направлении. «Мастерство Полковника как звукоинженера позволило нам слетать в космос на примусе, - вспоминает гитарист «Трека» Михаил Перов. - И, пожалуй, среди коллег ему не найдется равных по качеству записи, сделанной без аппаратуры».

Вспоминая о становлении уральского рока, нельзя не упомянуть «Урфин Джюс» - удивительную группу, которая долгое время вообще обходилась без звукооператора. Проблемы поиска собственного звука решались музыкантами без лишних комплексов - по принципу «здесь и сейчас». Всеми правдами-неправдами группа попадала в государственные студии, штатные сотрудники которых обращались в рокерскую веру за считанные часы. Все остальное, как говорится, было делом техники.

Дебютный альбом «Путешествие» (1981) записывался «Урфин Джюсом» на режимном предприятии под названием «телестудия» - с охраной, вахтой, журналом «ухода-прихода» и злыми восточно-европейскими овчарками во дворе. Ушлым свердловским рокерам постоянно удавалось проникать незамеченными внутрь телестудии, затем проносить инструменты, а после - благополучно скрываться, унося с собой запись. Как? А бес его знает...

Глава III. Великий комбинатор

Кто мог знать, что он провод, пока не включили ток?

Борис Гребеничиков. «Дело мастера Бо»

Наиболее глобальные процессы в области подпольной звукозаписи происходили в Ленинграде. Руководил всем этим действием «посланец космоса» по имени Андрей Тропилло. Его бурная деятельность, направленная на развитие советского рока, сопоставима разве что с ролью Джорджа Мартина в создании оригинального звучания Beatles.

Андрей Владимирович Тропилло родился 21 марта 1951 года. «В тот же день, что и Иоганн Себастьян Бах», - любит уточнять никогда не страдавший излишней скромностью Тропилло. Что там говорить, человек, записавший в 80-х годах чуть ли не весь ленинградский рок, знает себе цену...



Тропилло-старший возле изобретенного им радиолокатора (середина 30-х годов).



и его сын Андрей Тропилло на записи альбома «Треугольник» группы «Аквариум», 1981 год.

Технический талант Тропилло возник не на пустом месте. Его отец Владимир Андреевич в середине 30-х годов изобрел первый отечественный радиолокатор, который позволял фиксировать местонахождение самолетов в радиусе нескольких километров. История с радиолокатором имела не самое лучшее продолжение. Завистливые коллеги обвинили Тропилло в... подготовке покушения на Сталина и оформили всю документацию по изобретению на себя.

Тропилло был осужден на несколько лет по статье 57 - предположительно, за отказ «стучать» на несуществующих друзей-террористов. Естественно, после тюрьмы его долго не брали на работу - кому был нужен на производстве враг народа? Но Тропилло не слишком унывал. После успешного применения в осажденном Ленинграде его системы неоновых посадочных знаков Владимиру Андреевичу присвоили звание майора. Однако это был его пик. Когда победная эйфория улеглась, он некоторое время преподавал в Академии военно-воздушных сил, а после 58-го года устроился работать преподавателем в культпросветучилище.

Позитивное общение с советской властью не прошло для Тропилло-отца бесследно. Спустя почти два десятка лет, услышав на подпольном рок-концерте «Битву с дураками», он признался сыну: «Мне казалось, что сейчас откроются двери, а там стоят черные «воронки», в которые людей начнут сгружать пачками». Дело было весной 76-го года - во время исторического дебюта «Машины времени» в Ленинграде.

К тому моменту сын Владимира Андреевича, двадцатипятилетний Андрей, уже вовсю бредил рок-н-роллом и радиотехникой. Заинтересовавшись увлечениями отца, он уже в младших классах научился разбираться в схемах и собирать транзисторный приемник. «Первая

радиостанция, которую я поймал, вещала из Финляндии, - вспоминает Тропилло-младший. - И этот факт меня впоследствии немало вдохновлял».

Закончив физфак Ленинградского университета, Андрей Тропилло не на шутку заболел роком. Все предпосылки для этого у него были. Еще в старших классах он переключился с прослушивания симфонической музыки на западную бит-культуру. «Сестра прислала мне из-за границы мохеровую шерсть для свитера, - рассказывает Тропилло. - Ни секунды не сомневаясь, я продал мохер за 110 рублей и на вырученные деньги купил двойной альбом Beatles, который появился в Англии несколько дней назад».

С 77-го года Андрей занялся организацией концертов «Машины времени». В период нежной любви к этому коллективу Тропилло проводил их выступления на родном физическом факультете, где-то в районе Ржевки и даже в здании бывшей церкви Каспийского полка. Эти концерты Тропилло делал по всем правилам конспирации - обрубая хвосты и направляя толпы «непроверенных» фанов по ложным адресам.

Не обходилось и без доли веселого цинизма. На одном из концертов Андрей использовал в качестве пронумерованных билетов... обрезанные бланки комсомольских грамот с изображением Ленина, стоявшего на фоне Смольного. Эта сверхнаглость привлекла к деятельности Тропилло пристальное внимание соответствующих органов. «У меня аж губа дрожала, но я от всего отказывался», - вспоминает Андрей, которого обвиняли чуть ли не в подготовке террористического акта. Знакомая история.

...После этого инцидента Тропилло охладевает к менеджерской деятельности и направляет все силы на студийную работу. Первым шагом стала реставрация звука в композициях «Машины времени», записанных звукооператором Игорем Кленовым в репетиционных условиях. Под немудреным названием «День рождения» Тропилло пустил этот сборник в народ, включив в него пару раритетных песен Кавагоэ. На дворе стоял 78-й год. Пленка была растиражирована в лингвистической лаборатории филологического факультета. Запись осуществлялась в режиме девятой скорости на одну из сторон катушки. Вторая сторона бобины была пустой.

Две сотни катушек были с любовью запечатаны в картонные коробки, на которые вручную наклеивались фотографии Макаревича, Маргулиса и Кавагоэ. «Когда я сопоставил доходы и расходы, выяснилось, что тираж оказался убыточным», - не без иронии вспоминает Тропилло.

Более удачным - как в художественном, так и в финансовом отношении - стал выпуск концертного альбома «Маленький принц». Услышав в исполнении «Машины» новую программу, включавшую стихи Шекспира,

фрагменты прозы Сент-Экзюпери и высказывания китайских философов, Тропилло понял, что все это надо срочно писать. В тот момент в его лохматую голову пришла светлая мысль о знакомых, работающих в аудиохранилище Пушкинского Дома, в техническом арсенале которого находилось несколько репортажных магнитофонов Nagra. Договорившись с Кленовым, Тропилло во время очередного концерта подключил магнитофон к пульту и зафиксировал всю полуторачасовую программу «Маленького принца».

«На левый канал были выведены все голоса, на правый - инструменты, - вспоминает Андрей. - Мое последующее редактирование состояло в том, чтобы смешать эти каналы и компенсировать фазу искажения - для получения стереофонической картинки».

Затраты на техническую реализацию записи составили около 50 рублей. Доходы от проведенного концерта «Машины времени» - около двух тысяч. По незыблемым законам рыночной экономики эти средства тут же были вложены в производство. У отъезжавшего в Израиль джазового звукооператора Андрей приобрел комплект микрофонов и ставший впоследствии притчей во языцех самодельный пульт.

Пульт был действительно уникальным. Упакованный в деревянный каркас, он состоял из деталей, выпущенных на оборонных заводах страны, и напоминал гибрид пылесоса и ракеты «земля-воздух».

«Начинка внутри пульта была серьезная, - вспоминает Тропилло. - Это вам не «Электроника»! Звук, пропущенный через него, был действительно хорошим и прозрачным».

Дома у Тропилло уже стояла кое-какая аппаратура. Дело оставалось за малым - найти помещение для студии. Первая попытка датировалась 77-м годом, когда Андрей решил создать студию в здании психологического факультета ЛГУ. Расчет великого знатока человеческих душ был тонок.

В ежегодном университетском бюджете существовала глава расходов на научные исследования в области психологии. Не потратить их для университета было смерти подобно - бюджет на следующий год урезался бы ровно на неистраченную сумму. Ситуация складывалась достаточно пикантная: как реализовать безналичные деньги в направлении, имеющем хотя бы косвенное отношение к психологии? Этот вопрос был решен Тропилло на уровне задачи для устного счета.

Чтобы каким-то боком оказаться причастным к многострадальной казне психфака, Тропилло устроился работать на факультет, где занимался чем-то труднопроизносимым типа «исследования надежности военных операторов». Под прикрытием подобных научных разработок Андрей

Владимирович вошел в доверие к университетской администрации и начал планомерно выбивать из бухгалтерии деньги. Рассчитывал Тропилло не только на свое демоническое обаяние. С помощью специалистов из института Гипрокино он спроектировал студию и составил финансовое обоснование ее технического оснащения. Не смог он осилить лишь валютный раздел, необходимый для закупки венгерских магнитофонов STM. Тропилло неоднократно ездил встречаться с нужными людьми в Москву, водил их в рестораны и дарил коньяки, но выцыганить у Министерства высшего и среднего образования валюту ему так и не удалось.

Позднее Андрей еще не раз воспользуется неразберихой в университетской казне, направляя государственные деньги на дело международной важности - развитие советского рока. Пока же, потерпев фиаско на психфаке, Тропилло решил, что свою студию он сможет создать и за пределами университета.

Глава IV. Дом юного техника

*Дайте мне хорошее помещение и два микрофона,
и я запишу все что угодно.*

Алан Парсонс

На поиски подходящего помещения у Тропилло ушло больше года. Параллельно работе в университете он осенью 1979 года устраивается в Дом юного техника Красногвардейского района Ленинграда. Мало кто мог предполагать, что через пару лет четырехэтажное здание бывшей женской гимназии на Охте превратится в местный аналог знаменитой английской Abbey Road.

Секция, которую вел Тропилло в штабе охтинской пионерии, официально называлась «кружок акустики и звукозаписи». Через эту «школу жизни» прошли будущие музыканты «Ноля», «Препинаков», «Опасных соседей» и Профессор Лебединский, звукорежиссеры Слава Егоров («Аквариум») и Алексей Вишня.



Андрей Владимирович Тропилло.



Дом юного техника на Охте (стрелкой отмечено местоположение студии).

Андрей Владимирович не только знакомил подростков с нюансами записи, но и успевал обучать их игре на испанской гитаре. Классические пьесы и этюды высшей степени сложности Тропилло исполнял не хуже преподавателей с консерваторским образованием. Судя по всему, играть на гитаре он научился во время очередной геологической экспедиции, в которые любил уезжать летом.

«В школьные годы я занимался любительским кино, - вспоминает Леша Вишня. - Однажды наш руководитель в Доме юного техника ушел и появился Тропилло. Его первыми словами было: «Кино - это все фуфло, давайте заниматься звукозаписью!» Начали записывать радиопередачи, делать радиогазеты. Мыбыстро въехали в русский рок и вскоре вместо «Машины времени» и Юрия Морозова стали слушать «Аквариум» и «Зоопарк». Вообще надо сказать, что Тропилло нас ничему не учил. Он не учит - он просто работает!»

Несложно догадаться, что секция звукозаписи служила для Тропилло неплохим прикрытием его основной деятельности. Русский рок становился реальной силой, и не удивительно, что вскоре в кабинете Андрея Владимировича начали появляться патлатые дяденьки в потрепанных солдатских шинелях. В руках у них были электрогитары, а в зубах - «Беломор». Происходили эти визиты преимущественно по вечерам и в выходные дни - т.е. в то самое время, когда начальство отсутствовало на рабочем месте.

«Мне важно было понимать психологию руководителя советского учреждения, - вспоминает Тропилло. - Как правило, он догадывается, что его сотрудники работают не только ради мизерной зарплаты и у них имеются какие-то свои интересы. Но вместе с тем начальник не хочет получать на сотрудников анонимки, докладные или звонки из КГБ. Между этими двумя крайностями мне и приходилось балансировать».

...Для того чтобы начать сессии, Тропилло необходимо было улучшить материально-техническую базу студии. Вскоре в блоке из двух комнат, расположенном на третьем этаже его пионерской резиденции, была установлена специальная стеклянная перегородка. За перегородкой находились монофонический четырехканальный пульт, набор микрофонных стоек, магнитофоны «Тембр» и «МЭЗ». И хотя выглядел весь этот арсенал не слишком серьезно, Тропилло понимал, что перед ним - то самое «божье место», в котором при удачном стечении обстоятельств можно будет развернуться вовсю. И Андрей Владимирович стал наращивать обороты.

У сотрудников телевидения и радио он приобретал многие километры почти не использованной профессиональной пленки. «Пленка была преимущественно ворованная или списанная, - вспоминает Тропилло. - С производства ее тащили все кому не лень. А кому она нужна? Мне нужна. Больше никому не нужна. Я покупал пленку по шесть рублей за километр и вскоре забил ею целый шкаф».

Затем Тропилло затеял переоборудование помещения, настелив вторые полы и улучшив звукоизоляцию стен. После чего усовершенствовал «Тембр», переделав его с 19-й скорости на 38-ю. Постепенно студия начала функционировать. Тропилло планировал сделать ее наподобие помещения в ГИТИСе, куда в конце 70-х он неоднократно наведывался. Других примеров для подражания у него не было.

Объектами первых экспериментов стали Юрий Степанов, музыканты «Мифов» и певица Ольга Першина, эпизодически сотрудничавшая в то время с «Аквариумом».



Студийный магнитофон МЭЗ-28.



Всеволод Гаккель в студии Дома юного техника.



Ольга Першина.

С первых же дней работы Андрей Владимирович принялся фиксировать каждое свое движение - с целью последующего анализа. По большому счету, многое в то пору ему было еще не понятно. Как «максимально достоверно» записывать на двухканальный магнитофон рок-группы, никто из знакомых звукорежиссеров толком не знал. Не было помощников, не было необходимой литературы. Прорываться сквозь мглу тотального невежества приходилось в одиночку.

После первых же исследований Тропилло начал получать прямо-таки парадоксальные результаты. В частности, он пришел к выводу, что

вокальные партии удобнее записывать не с фирменных «Шуров» или «Нойманов», а с помощью советского микрофона «МК-13». Но не обыкновенного, а выпущенного ленинградским производственным объединением «Экран» в самой первой, «опытной» серии. Оснащенные ламповыми усилителями, образцово-показательные «МК-13» давали при записи глубокий и красочный звук. Не случайно спустя многие годы наши орлы-эмигранты в Америке впаривали эти микрофоны по астрономическим ценам. Именно эти микрофоны использовали в Доме юного техника «Зоопарк», «Кино» и «Аквариум».

Знакомство Тропилло с «Аквариумом» уходило корнями в 77-78 годы. Спустя пару лет их пути пересеклись вновь. Незадолго до начала работы в Доме юного техника Тропилло неожиданно всплыл в явочной квартире «Аквариума» и, оставив там вышеупомянутый пульт, отправился на все лето в очередную экспедицию. Вскоре после рок-фестиваля «Тбилиси-80» «Аквариум» согнали с репетиционной точки, и вся их аппаратура, состоявшая из нескольких колонок и самодельного усилителя, оказалась в студии у Тропилло. На смену нищете в Дом юного техника пришла бедность. К тому моменту Тропилло охладел к «Машине времени» (небезосновательно считая ее позднюю эволюцию пагубной) и целиком переключился на «Аквариум».

С конца 1980 года «Аквариум» приступает к записи «Синего альбома». «Поздней осенью Тропилло, гипнотически убедив старушку-вахтершу в том, что мы - пионеры, ввел нас в Дом юного техника на Охте, - вспоминает Гребенщиков. - Играли фанфары, пел хор нелегальных ангелов - началась Новая Эпоха».

Новая эпоха длилась более шести лет. Несмотря на торжествующий вокруг развитой социализм, Тропилло удалось записать в Доме юного техника альбомы «Аквариума», «Зоопарка», «Кино», «Облачного края», «Станных игр», «Пикника», «Мануфактуры», «Мифов», «Алисы», «Телевизора», «Ноля».

Как звукорежиссер Тропилло развивался семимильными шагами. В подтверждение этого тезиса достаточно сравнить звучание «дотбилисской сессии» «Аквариума» («Ното Hi-Fi», «Летающая тарелка», а также «Марина» и «-30», вошедшие позднее в бутлег «МСI») с записанным спустя несколько месяцев «Синим альбомом».

Оба раза Тропилло применял метод наложения - с эпизодическим использованием мономагнитофона «МЭЗ-28» производства 1962 года. Методика записи в обоих случаях была одинаковая, глубина звука и энергетика - разная. Прогресс был налицо.

Дебютный альбом «Мифов» был сделан вообще на 19-й скорости, но на качестве звука это обстоятельство практически не отразилось. И Тропилло понял, что в пионерской студии даже с минимальными средствами можно добиваться неплохих результатов.

Однако останавливаться на достигнутом Андрей не желал. Втеревшись в доверие к руководству фирмы «Мелодия» («врага надо знать в лицо»), он сумел добиться невозможного. Малообъяснимым образом Тропилло убедил главного инженера «Мелодии» отдавать ему на все лето два профессиональных магнитофона Studer и многоканальный пульт. Именно на этой аппаратуре в период 81-83 годов были зафиксированы все работы «Аквариума» (кроме «Синего альбома»), «Exercise» Чекакина-Курехина-Гребенщикова и что-то еще. В осенне-весенние месяцы Андрей попрежнему работал с магнитофонами «Тембр», используя запись методом наложения. С утра до вечера и с вечера до утра его руки носились по кнопкам микшерного пульта, как пальцы пианиста по клавишам рояля. Это было высокое искусство.

Иногда Тропилло даже удавалась запись «живьем» - когда все музыканты исполняли композицию одновременно. Так «на одном дыхании» были записаны «Мажорный рок-н-ролл» «Зоопарка» и «Сентябрь» «Аквариума».

В своей студийной деятельности Тропилло довольно быстро перешагнул границы обязанностей звукорежиссера. «Звукорежиссер, если захочет, может сделать в студии многое, а не просто ручки включать, - считает Тропилло, у которого всю жизнь идеалом звукорежиссера был Джордж Мартин. - Звукорежиссер намертво привязан к студии. В момент сессии именно он является ключевой фигурой - как дирижер. Он может изнасиловать всех музыкантов, но добиться необходимого результата».

Заросший и небритый, одетый в непонятный свитер, старые брюки и войлочные домашние тапочки, Тропилло сумел создать в студии семейную, непринужденную обстановку. Он понимал, что атмосфера во время сессии решает многое. «Записи, как птицы, раз - и улетели», - любил говорить Тропилло своим подопечным, которые имели привычку не слишком торопиться, ожидая небесных благ в виде обещанных друзьями примочек, современных инструментов и т.п. В качестве весомого аргумента в пользу примата настроения над качеством Андрей Владимирович любил цитировать легендарного продюсера Брайана Ино: «Бесконечные вылизывания мельчайших деталей или создание громоздких музыкальных наложений лишают альбом главного - непосредственности и прозрачной чистоты».

Не случайно одним из основных моментов деятельности Тропилло было стремление сделать так, чтобы группа шла в его студию, как на праздник. Чтобы музыкантов ничто не отвлекало, не раздражало, чтобы они могли концентрироваться исключительно на работе. Для создания необходимой студийной атмосферы Тропилло не пренебрегал всевозможными поверьями, народными приметами и прочей мистикой. К примеру, перед самым началом сессии на микшерный пульт ставилась рюмка с шампанским - «для старшего беса», которого, по мнению Андрея, периодически надо было подкармливать. Чтобы не мешал работать. К концу записи рюмка, как правило, оказывалась пустой.

Тропилло проводил в студии по десять-пятнадцать часов, но никогда не перегружал музыкантов и не занимался вымучиванием нужного настроения. «На второй-третий год работы у меня уже сложилась практика не записывать более трех дублей подряд, - вспоминает Андрей. - Если после этого не удавалось достигнуть результата, мы начинали работать с другими песнями, возвращаясь к неполучившейся композиции на следующий день».

...Одним из главных достижений раннего Тропилло было внедрение в сознание музыкантов культуры альбомного мышления. «В конце 70-х можно было наблюдать удивительную ситуацию, - вспоминает Андрей в интервью журналу «Рокси». - Группы, приходящие в студию на сессию звукозаписи, пытались играть концерт, т.е. под счет раз-два-три начинали молотить то же самое, что и в зале перед публикой.

Такой подход не имеет ничего общего с созданием альбома как произведения искусства... Альбом должен быть книгой, а не сброшюрованной подборкой статей на разные темы».

Услышав в радиопередачах «Голоса Америки» слово «альбом», Тропилло всю свою последующую деятельность подчинил именно идее создания магнитоальбомов. Ему, как и многим думающим звукорежиссерам, хотелось, чтобы записанные в студии альбомы оказались не только концептуальной подборкой песен, но и предметом культа. Он мечтал о том, чтобы альбомы волновали людей, стали одним из средств коммуникации. Чтобы в них жили чувства и некий абсолютный смысл.

«Слово «альбом» я железом внедрял, - вспоминает Тропилло в интервью журналу «РИО». - Написание альбома - далеко не запись концерта. Подход и результат совершенно разные. И ведь интересно, альбом - он как живое существо, у него все есть: питание, отправления - все, вплоть до размножения. Альбом - совершенно замечательная форма».

Неудивительно, что с первых дней работы Тропилло ставил перед

музыкантами обязательное условие - то, что записывается у него в студии, должно быть выпущено не просто как набор песен, а в виде продуманного магнитоальбома. Одним из важных атрибутов такого «настоящего магнитоальбома» должно было стать соответствующее художественное оформление.

Глава V. Дизайн магнитоальбомов

Страстная идея всегда ищет выразительные формы.

Константин Леонтьев

Идея создания обложек для магнитофонных альбомов носилась в воздухе достаточно давно. Воспитанные на западной рок-культуре музыканты, фотографы и художники не могли оставаться равнодушными к таким шедеврам изобразительного искусства, как графические обложки Рика Гриффина (альбомы Grateful Dead), работы лондонского дизайнера Питера Блэйка («Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band»), американца Энди Уорхола («The Velvet Underground and Nico», «Sticky Fingers»), немца Клауса Вурманна («Revolver»). Яркие краски, непривычные символы и шрифты на обложках, картонные фигурки на разворотах способствовали созданию определенного имиджа и превращали альбом в самоценный артефакт. В идеальном варианте между музыкальным наполнением альбома и его зрительным образом начинало происходить какое-то невидимое раскачивание, возникали некие вибрации, своего рода новая реальность. Собрание композиций выглядело не только как произведение звукового искусства, но и как самая простая форма видеоряда. Поддержанный визуальными образами, музыкальный материал приобретал определенную символику. Синтез постановочного фото и черно-белой графики, поп-арта и кубизма, психоделии и сюрреализма дразнил воображение и рождал новые ассоциации. Другим словами, высокохудожественный дизайн в сложном деле оформления альбомов был жизненно необходим.



Андрей "Вилли" Усов





и его знаменитые фотосессии для обложек магнитоальбомов "Аквариума": "Акустика", "Синий альбом", "Электричество".

Первыми в СССР это поняли в Ленинграде. Уже в середине 70-х музыканты {«Аквариума»} начали экспериментировать с обложками, создавая не всем и не всегда понятные замысловатые коллажи. Летом 78-го года Борис Гребенщиков и Майк Науменко провели специальную фотосессию для альбома «Все братья - сестры». Съемками занимался молодой фотохудожник Андрей «Вилли» Усов, для которого «игра в обложку» началась задолго до оформления магнитоальбомов. Еще в 60-х годах Вилли (названный так в честь львенка Вилли - эмблемы чемпионата мира по футболу в Англии) вырезал из множества польских, немецких и венгерских журналов понравившиеся иллюстрации. Затем он брал безликие советские конверты для пластинок и придавал им товарный вид - наклеивал коллажи, накладывал шрифты, а края пластинок «закатывал» в специальную липкую пленку. «Я напоминал наркомана, - вспоминает Андрей. - Это была болезнь - увидеть визуальный ряд для конкретной музыки».

Музыку Усов воспринимал отнюдь не со стороны. Еще учась во французской школе, он начал играть на скрипке. Затем - на гитаре, губной гармошке, флейте, клавишных. В середине 70-х у него даже был

собственный проект, в котором на барабанах играл Евгений Губерман, а на гитаре - Майк Науменко. В летние месяцы группа называлась «Ассоциация скорбящих по зимнему отдыху», в зимние - «Ассоциация скорбящих по летнему отдыху». В 78-м году «Ассоциация» выступила на нескольких совместных с «Аквариумом» акциях, которые Вилли сразу же попытался зафиксировать на фотопленку. «Когда я увидел «Аквариум» в действии, то понял, что это надо как-то задержать в памяти и красиво оформить», - вспоминает Усов. В том же году он бросил работу авиамеханика в Пулковском аэропорту и начал регулярно снимать питерских рок-музыкантов.

«Вилли был из нашего «корыта», ездил с нами на концерты и фотографировал, фотографировал, фотографировал, - вспоминает Андрей «Дюша» Романов. - Он был, что называется, «в эстетике» и следовал никем не писанным, но верным правилам мировосприятия».

Помимо множества художественных фотопортретов и репортажных съемок Вилли стал автором обложек «Синего альбома», «Электричества», «Треугольника», «Табу» и «Акустики» «Аквариума», «Сладкой N» и «LV» Майка, «Blues de Moscou» «Зоопарка». В 80-82 гг. это был первый в стране опыт художественной работы по оформлению магнитоальбомов.

Большая часть обложек была черно-белой - с активной графикой, незаполненными «участками пустоты» и доходчивым сюжетом. Некоторые идеи рождались экспромтом, прямо во время съемок. Так, фото для обложки «Синего альбома» решено было сделать в мрачной лифтовой шахте одного из зданий на Литейном проспекте. Сессия происходила в подъезде дома, в котором забыли соорудить лифт и место для него пустовало. Идеологической основой съемки послужила несколько наивная философия «взгляда наверх», за которым следуют подъем и падение.





Фотосессия Вилли Усова для «Табу».



Один из первых вариантов оформления «Радио Африка», отбракованный Гребенцовым.



Окончательный вариант; человек на обложке - Всеволод Гаккель.

Столь же ассоциативным образом создавалась обложка «Электричества». Как-то летом, собирая грибы в одном из карельских лесов, Вилли обнаружил выброшенную кем-то за ненужностью газовую

плиту. До ближайших дачных участков было несколько километров, и сиротливо стоявшая на опушке плита в своем сюрреализме вызывала в памяти кадры из «Сталкера».

В итоге изображение «газовой плиты в лесу» легло в основу лицевой стороны «Электричества». Снимок для задней стороны обложки сделан накануне эпохального рок-фестиваля «Тбилиси-80». «На улице стоял двадцатиградусный мороз, и камера замерзала так, что вносить ее в помещение для подзарядки вспышки было невозможно, - вспоминает Вилли. - Все линзы промерзли и покрывались льдом». После того, как Андрей напечатал снимки и скальпелем вычистил на них весь фон, Гребенщиков попросил его написать: «Спасибо всем, кто помогал делать эту музыку». Вилли предложил расширить текст следующим образом: «Спасибо всем, кто помогал и кто не мешал делать эту музыку». Время на дворе было мутное.

Примерно в тот же период Усов придумал эмблему тропилловской студии - знаменитый логотип «АнТроп». Сидя в кафе по соседству с Домом юного техника, он набросал в записной книжке различные варианты эмблемы. «Макет аббревиатуры рождался в пытках и муках, - вспоминает Вилли. - Предыдущий вариант - «Los Pills Records» («Таблетки рекордз»), опубликованный на «Синем альбоме», как-то не прижился. Зато надпись «АнТроп», впервые появившаяся на «Треугольнике», впоследствии оказалась фирменным знаком всех альбомов, записанных в студии Андрея Тропилло».

«Треугольник» стал первой попыткой творческого тандема Усов-Гребенщиков поэкспериментировать в области авангардного дизайна. Обсуждая оформление западных альбомов, они пришли к выводу, что обложки должны быть загадочными и вовсе не обязаны нести в массы «лобовую» информацию.

«Оформление альбома должно являться продолжением того, что находится внутри него, - считает Гребенщиков. - Любая рок-группа может наполнить обложку определенным количеством тайнописей и знаков, которые затем интересно будет искать. Это и есть та мифологизация, которой занимается рок-н-ролл».

При подобном теоретизировании каждый слушатель получал уникальную возможность почувствовать себя кем-то вроде археолога, раскапывающего неведомую тайну. В свою очередь, фотохудожник становился похожим то ли на канатоходца, то ли на минера. Одно неверное движение, один неверный жест - и вместо дополнительного визуального раскрытия музыкального образа создатель обложки рисковал уничтожить

какое-то хрупкое метафизическое состояние. Либо, что еще хуже, опошлить его.

...Подтверждением этих теорий стал неприметный на первый взгляд символ А, который переключался с обложки «Синего альбома» на разворот «Табу», где притаился на одном из постаментов в саду Строгановского дворца. Вообще, по мнению многих, дизайнерское решение «Табу» представляло собой ярчайший образец изобретательности и виртуозной ручной работы. Фотосессия для «Табу» происходила прямо на Невском проспекте, на Полицейском мосту через Мойку. Одетый в длинный развевающийся плащ Гребенщиков двигался в толпе спешащих на работу людей, а Усов снимал его анфас и со спины. Акция проводилась при помощи древнего аппарата Rolleiflex производства 1932 года. «Съемка была удивительно сложная, - вспоминает Вилли. - Благодаря старой непросветленной оптике вокруг Гребенщикова получился некий специфический ореол и определенная нежность изображения».

Затем эта фотография была переведена в негатив, и на ней специальной красной тушью, предназначенной для ретуши технических негативов, вычищался фон. «Когда я напечатал снимок уходящего вдаль Гребенщикова в позитиве, меня всего начало ломать, вспоминает Вилли. - Тогда я решил опубликовать его в негативе. Поэтому на задней стороне «Табу» тень от Гребенщикова - светлая».

Не менее сложной в «Табу» оказалась лицевая сторона. «Гребенщиков взял несколько фотографий из съемок в саду Строгановского дворца и спросил, можно ли выделить из кадра лицо, увеличив его и разместив изображение на абсолютно белой обложке, - вспоминает Вилли. - И где-то что-то написать. Все, что он просил, я выполнил. Но при этом почувствовал, что обложке чего-то не хватает. Чтобы у зрителя не было ощущения дырок, я дорисовал каких-то буквочек, каких-то ромбиков, каких-то звездочек. Затем рядом с надписью «Аквариум» поставил знак вопроса. Красивые шрифты, найденные в каталоге, я скорее использовал не по прямому назначению, а как элемент архитектуры. Для меня это было важнее, чем смысл».

Прием выделения и увеличения какого-то малозаметного (на первый взгляд) фрагмента Усов вторично использовал при создании задней обложки «Акустики». В качестве исходника он взял фотографию одного из первых концертов курехинского бэнда (тогда еще без названия «Поп-механика»), в котором принимал участие Гребенщиков. Лидер «Аквариума» - с подкрашенными губами, тенями вокруг глаз и выбеленным школьным мелом лицом - выглядел между контрабасистом

Владимиром Волковым и трубачом Вячеславом Гайворонским. По воспоминаниям Усова, двигаясь, словно получеловек-полуробот, БГ изображал нечто, отдаленно напоминающее брейк. Периодически он брякал по струнам специально расстроенной гитары. Застывшее выражение глаз и механичность позы Гребенщикова показались Усову необычными, и он решил сконцентрировать на этом фрагменте основное внимание. Впоследствии Вилли любил называть эту фотографию не иначе как «Козлодоев».

Максимальное развитие аквариумовские теории о многозначности и напускании тумана получили на «Радио Африка». Название группы на обложке отсутствовало. Напротив человека, входящего в белое пространство, изображены загадочные иероглифы. Атмосферу таинственности усиливает сюжет на обратной стороне. В лесу, прямо посреди деревьев, стоит человек с нелепо поднятой рукой. В глаза бросается диспропорция между размерами головы и размерами тела. Опять что-то тут не так. Но что? Вопросы, вопросы, вопросы...

«Фотосессия проходила с некоторой задержкой относительно даты выхода альбома, - вспоминает Усов. - «Радио Африка» был готов в июле 83-го года, в августе первый тираж пошел в народ. Наступал сентябрь, а обложки все еще не было. Натура уходила, стояла пасмурная, дождливая погода, небо было брюхастое и мглистое. Солнечных дней оставалось совсем мало...»

Когда отступить было уже некуда, музыканты «Аквариума» отправились вместе с Усовым на Васильевский остров - в район гостиницы «Прибалтийская». После недолгих поисков было выбрано место на берегу Финского залива, производившее впечатление дикости и неприкаянности. Вокруг валялись кучи битого щебня и кирпича, в грязи торчали какие-то провода, рядом все поросло лопухами и кустарником. «Сева Гаккель несколько раз решительным шагом «входил в кадр», а я снимал это десятирублевым «Любителем», - с увлечением рассказывает Усов. - Я громко командовал: «Стоп!», нажимал на спуск, но просчитать все нюансы, работая допотопной камерой, было очень сложно».

Человеком, изображенным на обратной стороне «Радио Африка», также оказался Гаккель. На плечи Всеволоду был положен большой кусок известняка, а голову ему пришлось низко пригнуть. Таким образом создавалось впечатление, что на плечах у человека растет камень. Кому из музыкантов пришла в голову идея «получеловека-полускульптуры» и каково ее истинное значение, никто из участников сессии вспомнить уже не может.

«Вся съемка была сделана примитивными средствами, - вспоминает Вилли. - Ее бюджет состоял из транспортных расходов, сорокакопеечной пленки и амортизации десятирублевой камеры». Любопытно, что существовала еще одна фотосессия «Радио Африка», состоявшаяся в июле 83-го года вблизи поселка Солнечное. Снимки с полуобнаженным Гребенщиковым и стоящими у леса натурщицами Усов планировал напечатать слегка затемненными. «БГ бесится от этих фотографий, - вспоминает Усов спустя пятнадцать лет. - А мне нравится. Почему эти снимки «не пошли» на обложку, я не знаю».

Также в оформление альбома не попал снимок с силуэтами четырех обнаженных людей. «Боб ревновал очень, так как его во время этой сессии не было, - вспоминает Вилли. - Я предполагал печатать это фото в одном из двух вариантов: черное на белом или белое на черном. Впоследствии эту идею я держал для других групп, но она так и осталась нереализованной».

В свою очередь, и у Гребенщикова существовало несколько версий оформления «Радио Африка». В частности, определенное хождение имела обложка, на которой БГ стоял обнаженным среди поля с воздетыми к черному небу руками. Похожее по настроению небо было и в кадре, в котором основным персонажем был шагающий Гаккель. «Перебрав несколько вариантов обложки, я в одной из попыток решился «очистить» небо над Гаккелем, - вспоминает Усов. - Затем на свободном белом фоне я разметил шрифты - надпись «Радио Африка» и окаймленные вертикально расположенным прямоугольником иероглифы. Теперь все оказалось легко, графично и понятно»









Дизайн большинства магнитоальбомов тяготел к откровенному примитивизму. Случалось и так, что сами музыканты не знали, под какой обложкой распространяется их альбом ("Свинья на радуге" группы "ДДТ", Доктор Кинчев - "Нервная ночь").

...Кроме Ленинграда в стране было еще несколько городов, в которых также процветало «концептуальное альбомное мышление». В отравленном ядерными отходами Челябинске-70 очередные работы «Братьев по разуму» и «Бэд бойз» появлялись с оригинальным оформлением - будь то графика, коллаж или эксперименты с психоделической символикой. Архангельский «Облачный край» обязательно снабжал каждую из номерных катушек новой фотообложкой. Первоначально оформлением альбомов занимался лидер группы Сергей Богаев - дизайн, соответственно, тяготел к откровенному примитивизму. На обложках знаменитых работ «Ублюжъя доля» и «Стремя и люди» уже красовались целые живописные полотна, выполненные художником Михаилом Булыгиным. На более позднем этапе с группой сотрудничал редактор и дизайнер рок-журнала «Апсюрд» Сергей Супалов.

Производство обложек для магнитофонных альбомов представляло собой целую технологию - возможно, поэтому оно так и не стало широко распространенным явлением. Ни в Сибири, ни в Прибалтике, ни на Украине так и не нашлось рок-групп, которые планомерно работали с фотохудожниками. (Редкие исключения составляли рижские «Цемент» и «Поезд ушел», а также припанкованные «Путти» из Новосибирска.) Кочующий между Уфой, Свердловском, Москвой и Ленинградом Шевчук также не уделял должного внимания оформлению. «Каноническая обложка была лишь в «Свинье на радуге», - вспоминает лидер «ДДТ». - Там была нарисована лежащая посреди двора пьяная женщина, на которую смотрели маленькие девочка и мальчик. Рядом валялась пустая бутылка водки... Для 82-го года это было круто».





В оформлении магнитиздата можно было встретить все что угодно - и паспортные данные (Алексей Борисов, альбом "Богатство"), и орфографические ошибки ("Vinus Memoirs", "Крематорий"), и даже

многостраничные буклеты с текстами песен (Юрий Наумов, "Проходной двор").

...В Москве одним из немногих рок-проектов, который мог бы гордиться высокопрофессиональным дизайном собственных творений, был «ДК». Причем постоянного оформителя у Сергея Жарикова не было. Обложки для многочисленных альбомов рисовала целая команда художников: Сергей Якушев, Нина Волкова, Юрий Непухарев, Александр Повалишин, Игорь Сергеев, Владимир Родзянко создавали графические работы в жанре «надругательного реализма», которые естественным образом подходили по эстетике к любому из альбомов «ДК». В аналогичной гротесково-саркастической манере пытались сотрудничать с Жариковым ленинградские художники Олег Котельников («Прекрасный новый мир») и «Брейгель-Босх эпохи социалистического реализма» Кирилл Миллер.

Необходимо отметить, что далеко не всегда московские и питерские графики рисовали «веселые картинки» для конкретных творений «ДК». Чаще всего художники просто дарили свои работы Жарикову, который затем использовал их при оформлении очередных опусов. При этом часть картин (в частности, Кирилла Миллера) ни в какие альбомы «ДК» так и не вошла.

После того, как ряд альбомов «ДК» был переиздан на компакт-дисках, идеолог группы на всех обновленных обложках настойчиво упоминал об «аутентичном оформлении магнитоальбомов, выполненном анонимными художниками». Таким образом, с точки зрения великого мистификатора Жарикова, альбомы «ДК» оформлял исключительно народ.









Впечатляющий пример творческого сотрудничества - над оформлением альбомов группы "ДК" работала целая команда известных художников - Кирилл Миллер, Олег Котельников, Нина Волкова, Игорь Сергеев и многие другие.

К сожалению, культура дизайна магнитоальбомов так и не пустила в Москве свои корни. В отличие от «ДК» подпольные записи «Воскресения», «Машины времени», «Браво», «Вежливого отказа», «Николая Коперника», «Звуков Му» выходили неоформленными. Принципиально возражал против дизайна своих альбомов Василий Шумов из «Центра», считая наличие обложек в андеграунде «признаком дурного вкуса и провинциальности». Эпизодически оформлением альбомов занимались «Крематорий», «Ночной проспект» и Александр Лаэртский, но «символом поколения» эти обложки так и не стали.

Яркую визуальную поддержку своих работ получили в первой половине восьмидесятых свердловские рокеры. Еще в 81-м году художник и фотограф Олег Ракович подготовил обложку альбома «Урфин Джюса» «Путешествие», причем один из фрагментов нарисовал молодой студент-архитектор Вячеслав Бутусов. Спустя несколько лет Ракович оформил сольник Егора Белкина «Около радио», проект Евгения Димова «Степ», а также несколько альбомов Алексея Могилевского. Известный дизайнер Александр Коротич (в недалеком будущем - автор обложек компакт-дисков многих свердловских групп), нарисовал обложки к альбомам «Урфин Джюса» «Жизнь в стиле heavy metal» и «15». Фотограф и дистрибьютор магнитофонных записей Дмитрий Константинов оформлял альбомы «ЧайФа» «Жизнь в розовом дыму» и «Субботним вечером в Свердловске».

Но наиболее планомерную работу со студийной рокерской продукцией проводил свердловский фотохудожник Ильдар Зиганшин, сотрудничавший в середине 80-х годов с «Наутилусом», «Кабинетом», «Настей» и, чуть позднее, с «Агатой Кристи». «Помимо музыки для меня всегда существовало визуальное восприятие материала. Для меня это было нечто цельное, - вспоминает Ильдар. - За счет обложек продукт становился более

значимым и давал дополнительную информацию об исполнителях. Мне было важно отразить какое-то общее состояние альбома, какую-то его символику».

Первой пробой Зиганшина в оформлении альбомов стала дебютная работа «Наутилуса» «Переезд». Бутусов сотоварищи были сфотографированы неподалеку от городской плотины - в районе старых полуразрушенных домов. Из целой серии снимков были отобраны два - с точки зрения музыкантов, самые мощные по воздействию. На них были наложены простые, легко читаемые шрифты. Это была первая и последняя обложка «производства Зиганшина», содержащая «прямое» иллюстративное изображение рок-музыкантов.

Куда более сложной по сюжету оказалась обложка наутилусовской «Невидимки». В архиве у Ильдара находилось большое количество снимков Бутусова и Умецкого, сделанных в процессе записи альбома. Но на лицевую сторону «Невидимки» попала фотография, не включавшая в себя ни участников коллектива, ни какие-нибудь символы, которые роднили бы эту обложку с группой. По воспоминаниям Зиганшина, тот снимок был сделан в 84-м году на Московском вокзале в Ленинграде. «У меня на животе висел фотоаппарат с широкоугольным объективом, который захватывал огромное пространство вокруг, - вспоминает Ильдар. - У привокзальной стены валялся какой-то бомж, которого милиционер начал сгонять с насиженного места. Когда бомж встал, выяснилось, что он еще и калека, который как-то нелепо, по-мамоновски начал прокрадываться куда-то в неизвестность. В итоге получилась довольно странная картинка - непонятный человек на фоне какого-то пространства, расплывчатая пластика, нелепая тень...»

«На обложку «Невидимки» народ вообще никак не прореагировал, - вспоминает Бутусов. - Ильдар всегда мыслил достаточно абстрактно, но на этот раз его просто унесло в какие-то неведомые дали. И меня настолько поразило несоответствие между нашей музыкой и его оформлением, что я не колеблясь сказал Зиганшину: «Очень классно!»

Как бы банально это ни звучало, Бутусов и Зиганшин в художественных вопросах действительно доверяли друг другу. В период учебы в архитектурном институте и сотрудничества в рамках студенческой газеты они составляли эдакий независимый литературно-художественный тандем. Друг с другом они были знакомы еще со времен подготовительного отделения - выпускали самодельные книжки с иллюстрациями, правой рукой оформляли стенгазеты, левой - рисовали пародии на песни «Урфин Джюса» (Книга "Художник и музыка" Авторы: Бутусов и Зиганшин).

Другими словами, прикалывались. Энергия и любовь к художественным экспериментам была в них фонтаном.

Под влиянием работ знаменитой дизайнерской фирмы Hipgnosis, специализировавшейся на оформлении альбомов британских арт-роковых групп, Ильдар начал вводить в сюжеты элементы сюрреализма. Первые «неочевидные» ассоциативные идеи Зиганшин принялся разрабатывать еще во времена «Невидимки». Наследие архитектурного института давало о себе знать в самых неожиданных формах. Как-то раз Ильдару бросился в глаза узор пледа, которым укрывалась от уральских холодов приехавшая из Ташкента сестра. Зиганшин сфотографировал изгибы ткани, в которых ему виделись какие-то замаскированные знаки и неопознанные символы. Поверх снимка материи, предназначенного для задней стороны «Невидимки», Ильдар разместил названия песен. Необычная композиция привлекала к себе внимание, но ее потенциал пока еще не был использован полностью. Свое развитие идея получила ровно через год - во время оформления «Разлуки».



Свердловский фотохудожник Ильдар Зиганшин



и оформленные им альбомы групп «Кабинет» и «Наутилус Помпилиус».

Прямо в подвале клуба архитектурного института, в котором

происходила запись одного из самых знаменитых альбомов 80-х годов, Зиганшин уложил музыкантов «Наутилуса» на пол. Затем накрыл их сверху материей - таким образом, чтобы виднелись только очертания фигур. Тут же была произведена небольшая фальсификация - вместо отсутствующего Могилевского с левого края был уложен звукооператор Андрей Макаров.

Дальнейшие события развивались следующим образом. Упрятав рок-квартет под грубую ткань, Зиганшин залез на лесенку-стремянку и завис над группой вместе с фотоаппаратом. Взглянув в объектив, Ильдар понял, что для получения эффекта «облегания» лиц необходимо резко смягчить тряпку. Для этого ее следовало сделать сырой. Таким образом, во имя высокого искусства на музыкантов было вылитое целое ведро воды.

«Когда я начал снимать, люди под материей вдруг зашевелились, - вспоминает Зиганшин. - Внезапно выяснилось, что вода забила все поры и воздух сквозь ткань не проходит. Музыканты стали задыхаться, биться в истерику, но мужественно дотерпели до конца съемки».

Затем Зиганшин сделал несколько фотографий в формате настоящей пластинки (30х30 см), поскольку именно с этого размера удобнее всего было печатать качественное уменьшение снимка. Название альбома было написано сверху целиком, а название группы - только в виде аббревиатуры N.P. Сделано это было из соображений конспирации, поскольку для 86-го года эта работа «Наутилуса» казалась весьма стремной. Не случайно вначале альбом распространялся в усеченном варианте - без «Гороховых зерен» и «Скованных одной цепью». Когда же «Разлука» пошла в народ целиком, музыкантам стали приходить письма с вопросами: «Правду ли говорят, что на обложке «Разлуки» прикрыты тряпкой лица членов Политбюро?»

Интересно, что к «Разлуке» существовала еще одна обложка (производства Бутусова), на которой графически был изображен некий мультипликационный персонаж - то ли мутант, то ли тролль, писающий на ядерные грибы. Говорят, что данный лирический сюжет приснился Славе под утро в душную летнюю ночь 1986 года. С точки зрения Зиганшина, эта картинка, несмотря на всю свою очаровательную странность, получилась суховатой и одномерной. Ильдар был уверен, что не графический рисунок, а именно фотообложка может придать альбому дополнительный объем, дополнительную обстановку времени и пространства.

В свою очередь, Бутусов в тот период старался всегда отдавать предпочтение идеям друзей - тем более, если идеи на самом деле были оригинальными. Согласитесь, уж чего-чего, а оригинальности в варианте Зиганшина было предостаточно. «Ильдар весьма логично убедил нас в

грандиозности своих замыслов, - вспоминает Бутусов. - После того, как нас уложили на грязный пол и опоганили в прямом и переносном смысле, нам было просто нелогично не выпускать эту обложку. Тем более что по тем временам она выглядела довольно круто и сама идея оформления была очень удачной».

«Я знаю много примеров, когда проходит время и от своих работ начинает тошнить, причем тошнить безудержно, - считает Зиганшин, который впоследствии оформлял компакт-диски «Насти», «ЧайФа», «Апрельского марша», «Агаты Кристи», пластинки «Отражения», «Инсарова» и других свердловских групп. - И хочется отречься, хочется бежать - чтобы никто не знал о том, что это сделал ты. Но вот за эти магнитофонные обложки - за них не стыдно. Наверное, все они делались с прогретыми руками и с прогретой душой. У меня до сих пор волосы встают дыбом, когда я вспоминаю, какие приходилось делать выкрутасы-кувыркасы, чтобы получить эти снимки».

«...Часто обложки приходилось печатать в совершенно кошмарных условиях - на самодельном контактном станке, под световувеличителем или даже включая верхний свет в помещении, - вспоминает Вилли Усов, ставший со временем одним из самых известных и уважаемых питерских фотохудожников. - Несмотря на всевозможные трудности, я продолжал и продолжал тиражировать эти обложки. За весь свой труд я получал какие-то жалкие копейки, но согревал себя мыслью, что еще сорок человек приобретут «понастоящему» оформленные альбомы. И будут счастливы так же, как и я».

Глава VI. Магнитиздат: «Ставь по-новой!!!»

Ориентировочно с 81-82 гг. записи отечественных рок-групп начали активно тиражироваться. Магнитоальбомы ленинградских, московских, свердловских команд множились, словно кролики. «Я не мог даже представить, чтобы из одних рук песни разлетелись в таком количестве, - вспоминает Андрей Макаревич в книге «Все очень просто» о судьбе своего первого альбома. - Через месяц запись звучала уже везде... Деловые ребята в ларьках звукозаписи настригли по своему усмотрению из нее альбомов, и машина завертелась».

Катушки «Машины времени», «Аквариума», «Воскресения» и «Зоопарка» становились для людей чем-то средним между инструкцией по выживанию и руководством к действию. Спустя несколько недель после выхода копии пленок всплывали в самых неправдоподобных местах. Качество было соответствующим и предполагало далеко не первую перезапись.

Явление, названное в народе «магнитиздатом», по своей сути сильно напоминало выпуск нелегальной самиздатовской литературы. Разница состояла лишь в тиражах и методике изготовления.

«Комитет государственной безопасности ошибся всего один раз, разрешив продавать в СССР магнитофоны с двумя головками: записывающей и воспроизводящей, - считает басист «Аквариума» Михаил «Фан» Васильев. - Тем самым правоохранительные органы поставили крест на своей будущей деятельности, поскольку проследить распространение подобной информации оказалось невозможно».

На первых порах особой системы в распространении рок-записей не было. Чаще всего разносчиками «магнитофонной инфекции» являлись сами музыканты или их друзья. «Мы приезжали в Москву на концерты и привозили катушки в оригинальном оформлении, - вспоминает Алексей Рыбин в книге «Кино с самого начала». - Мы вначале дома обклеивали эти коробочки, а потом плюнули и стали привозить катушки с комплектами фотографий. Иногда подходили какие-то люди и скупали все катушки оптом».

Музыканты свердловского «Трека», не мудрствуя лукаво, отправили пленку прямо в «Комсомольскую правду», причем за посылку платил отнюдь не отправитель. Подобная бесцеремонность внезапно принесла свои плоды. Ответом на загадочную бандероль, содержащую третью

альбом «Трека», стала разгромная статья «Бойтесь бездарных, дары приносящих», опубликованная весной 1983 года на страницах центральной молодежной газеты. В тексте упоминался адрес отправителя - лучшую раскрутку для андеграундной группы придумать было трудно. «Не исключено, что это была одна из самых блестящих и парадоксальных рекламных кампаний в истории рок-музыки, - вспоминает гитарист «Трека» Михаил Перов. - Она обошлась нам всего в пять советских рублей, которые уплатил сам же производитель. Ее результатом стал поток писем с заказами на пленки «Трека», поступавших к нам в течение нескольких лет».



Леонид Порохня.



Александр Титов.



Алексей Вишня и Юрий Наумов.



Сергей Фирсов.



Музыканты группы «Жар-птица» и рекламный текст, которым они сопровождали каждую копию своих альбомов.

Еще более бесхитростно заявили о себе музыканты группы «Жар-птица». В самом начале 80-х эта крепкая блюзово-балладная команда из Дубны сфокусировала все внимание на производстве студийных альбомов. «Для нас очень важно было иметь собственную аудиторию, - вспоминает лидер «Жар-птицы» Сергей Попов. - Поскольку возможности играть концерты не было, мы решили, что самый хороший выход - это просто тиражировать наши записи».

Помня о том, что все гениальное просто, Попов явился на прием к заведующему областного Дома народного творчества и выцыганил список с адресами иногородних дискотек. Переписав адреса, Попов разослал по ним более двухсот экземпляров одного из альбомов «Жар-птицы». Деньги на почтовые расходы и на катушки он взял из общественного фонда группы, заработанного музыкантами игрой на танцах и студенческих вечерах.

Внутри каждой из посылок находилось письмо, в котором не только рассказывалось об ансамбле, но и содержалась просьба следующего характера: «Если эта пленка почему-либо не устраивает тебя, ты можешь ее выслать нам так же, как мы ее прислали». «Ни одной катушки назад не вернулось, - вспоминает Сергей. - Зато через месяц нас накрыл шквал писем - люди хотели общаться и обмениваться записями. В один из дней был установлен рекорд - 28 писем. В итоге у нас вся комната была завалена письмами, которые мы хранили в бумажных мешках».

...На раннем этапе размножение магнитофонных альбомов носило романтический характер. Процесс был беспорядочным и не очень эффективным, но в нем, безусловно, присутствовал свой шарм. Музыканты разных групп дарили альбомы друг другу, друзьям или знакомым из других городов. «Братья по разуму» оставляли пленки в городских скверах или на вокзалах, реализуя на практике теорию анонимного искусства. Сергей Жариков катушки с записями первых альбомов «ДК» сдавал в комиссионный магазин. «Мой расчет был прост, - вспоминает он. - Человек покупал пленку и перед тем, как что-то на нее записать, из чистого любопытства прослушивал, что именно там находится. Таким образом, альбомы «ДК» могли стать достоянием каждой советской семьи».

Со временем распространением альбомов стали заниматься не только музыканты, но и люди, имевшие доступ к нескольким магнитофонам. В Риге это был аудиоколлекционер Олег Климов. В Новосибирске - рок-журналисты Алексей Сенин и Валерий Мурзин. В Куйбышеве - диск-жокей Александр Астров. Во Владивостоке - научный сотрудник Политехнического института Игорь «Дэйв» Давыдов.

На Урале центром распространения магнитофонной продукции был Свердловск. Отсюда разлетались по стране не только «Трек» и «Урфин Джюс», но и альбомы из Уфы и близлежащего Челябинска-70. Основными действующими лицами в Свердловске были фотограф Дмитрий «ДиКон» Константинов и звукорежиссер позднего «Урфин Джюса» Леонид Порохня. Константинов переписывал альбомы дома, Порохня - на работе. В отличие от питерцев и москвичей, копировали они эти пленки безвозмездно.

...Прервав обучение на философском факультете Уральского университета, Порохня переместился прямым ходом в андеграунд - в отдел технических средств обучения, расположенный в подвале главного корпуса вышеназванного учебного заведения. В этом бункере, находящемся в самом центре города, Порохня спустя несколько лет запишет дебютный альбом Насти Полевой «Тацу». А пока, в течение всего рабочего дня, несостоявшийся философ эксплуатировал на полную катушку университетские магнитофоны.

«В подвале был настоящий проходной двор, - вспоминает Порохня. - Приходили толпы людей, пили кофе и просили переписать какие-нибудь альбомы. Магнитофоны крутились не переставая - я едва успевал переворачивать пленки. Периодически навещавшийся в Свердловск Гребенщиков оставлял нам копии аквариумовских альбомов. Шевчук привез катушку «ДДТ»+«Рок-сентябрь» - правда, с оборванным началом. Я переписал первый куплет с другой пленки, а затем аккуратно подклеил этот фрагмент к катушке Шевчука. Потом эта запись распространялась очень сильно, а ее оригинал, хоть и считается утерянным, до сих пор хранится у меня».

...Тиражирование альбомов в Питере происходило куда менее централизованно. К примеру, многочисленные альбомы Юрия Морозова (которого в лицо никто толком не знал) распространял председатель только что открывшегося ленинградского рок-клуба Гена Зайцев. Переписыванием записей «Аквариума» занимался Гребенщиков, который на каждую картонную коробку наклеивал «Моментом» фотообложки Вилли Усова. Края коробок Борис с любовью обклеивал скотчем. «Человек, который дал стране массу идей и воспитал два поколения тинэйджеров, по ночам клеил коробки, - вспоминает Вилли. - Клеил, чтобы заработать какой-то прожиточный минимум на курево и портвейн... Борис очень озлоблялся, когда я подступал к нему с денежными вопросами. Он даже взрывался какой-то ненавистью - не ко мне, а ко всему этому кошмару, к этому быту, который нельзя было не учитывать».

Примерно с 84-го года распространением аквариумовских пленок занялся Александр Титов. Один из лучших ленинградских бас-гитаристов трудился в газовой котельной, а тиражирование подпольных записей стало на пару лет еще одним источником его дохода. Титов скопировал на 38-й скорости оригиналы всех альбомов, хранившихся в Доме юного техника, одолжил у Тропилло «МЭЗ», а у Гребенщикова - подержанный «Маяк 203». Работа закипела. «МЭЗ» занимал почти половину комнаты, включался в сеть с адскими искрами, и от него постоянно било током. - вспоминает

Титов, - Но делать записи мне было приятно - это напоминало своеобразное разбрасывание семян».

Еще одним распространителем альбомов ленинградских рок-групп был Леша Вишня. Правда, высочайшее качество сделанных им копий находилось в обратной зависимости от объема проделанной работы. Будучи существом флегматичным и несобранным, Вишня занимался магнитиздатом дискретно - в перерывах между звукорежиссерской деятельностью и созданием сольных альбомов. «Если я кому-то записывал катушку за четыре рубля, то делал это только вследствие глубокого материального кризиса, - вспоминает он. - Вообще копировать альбомы мне было люто неинтересно. Терпеть не могу переписывать».

Тем не менее вопреки своим убеждениям Вишня являлся одним из тех людей, кто регулярно экспортировал за пределы Питера рок-записи. Начав ездить в Москву, он, в частности, привозил туда оригиналы альбомов «Кино», «Аквариума» и «Облачного края».

Но основным связующим звеном между обеими столицами был аудиоколлекционер Сергей Фирсов. Являясь, в отличие от Вишни, человеком целеустремленным, он использовал свою энергию в культурно-просветительских целях. Познакомившись с Цоем, Сергей принялся распространять альбом «45». «Я много лет жил в Петергофе и учиться в техникум ездил на электричке, - вспоминает Фирсов. - Песня «Кино» про холодный и прокуренный тамбур, которую я услышал на дописке к какому-то концертнику «Зоопарка», меня очень сильно пробила».

Вслед за «Кино» Сергей начал тиражировать «Аквариум», «Зоопарк», «Мифы», «Странные игры». «В Питере я был одним из первых распространителей оформленных и качественно записанных магнитоальбомов, - вспоминает он. - Бобины я клеил сотнями и вскоре превратил свой дом в мастерскую».

В 84-м году Фирсов приобрел японскую деку AIWA и целиком переключился на кассеты. При появлении очередного тропилловского альбома он ездил в Дом юного техника и переписывал оригиналы на хромовую пленку. Деньги на подобную роскошь он добывал весьма остроумным способом. Работая проводником в поезде Ленинград-Москва, Сергей подключал деку к радиосети, заманивая пассажиров хрустальным звучанием какой-нибудь группы. Сонные обитатели вагонов ручейком тянулись к проводнику с просьбой переписать «запомнившиеся мелодии». Естественно, не бесплатно.

На вырученные средства Фирсов тут же закупал хромовых пленок. Кассет ему нужно было немало, поскольку начиная с 1983 года Сергей

получил возможность записывать с пульта все ленинградские рок-фестивали. Эти пленки он и доставлял с завидной оперативностью в Москву. Забросив за спину рюкзак с неизменной декой, мобильный Фирсов садился на ночной поезд и уже поутру облагораживал заасфальтированный столичный нечернозем питерскими рок-удобрениями.

...На обратном пути Фирсов импортировал в «Мекку советского рока» альбомы «ДК». Жариков быстро оценил активность Фирсова и давал для распространения не только свои новые работы, но и негативы обложек. «Я был официальным представителем «ДК» в Питере, - не без гордости говорит Сергей спустя десять лет. - Когда я впервые услышал эту группу, все питерские команды для меня сразу несколько поблекли».

У Фирсова появилась реальная возможность сравнивать. В перерывах между рейсами он целыми днями мотался по Москве, успевая попасть везде и всюду: концерты раннего «Браво», московский дебют «Алисы», «Ночной проспект», «Доктор»... Неизгладимое впечатление произвели на него «Звуки Му», выступление которых он наблюдал в декабре 1985 года. Мамонов тогда был действительно хорош - вдоволь поизгалявшись на сцене, он, войдя в раж, пнул каблуком прямо в какую-то гэбэшную камеру. После чего спектакль сам собою закончился. «Достань мне гденибудь «Серый голубь», - просил слегка ошеломленный Фирсов у Саши Агеева, который к тому времени стал одним из ведущих кассетных дистрибьюторов Москвы.

Знакомство Фирсова и Агеева, состоявшееся на вышеупомянутой акции, было взаимовыгодным. Фирсов пропагандировал в Питере лучшие образцы столичного рока, а в Москве - ленинградского. В отличие от большинства своих земляков, занимавшихся вдумчивым самосозерцанием, Сергей получил реальную возможность слушать музыку разных региональных школ. Во время ленинградских рок-фестивалей он знакомился с иногородними музыкантами и устанавливал с ними прямые контакты. Отбирая из потока присланных кассет наиболее самобытные, Фирсов привозил в Москву десятки альбомов малоизвестных периферийных рок-групп.

В столице этих записей ждали с не меньшим интересом, чем новых пленок «Аквариума», «Зоопарка» или «Кино». Время было очень насыщенное и почти каждый альбом воспринимался тогда как событие.

Глава VII. Союз писателей

Возникла настоящая внегосударственная индустрия звукозаписи и тиражирования, подчинявшаяся не столько творческим, сколько коммерческим законам.

А. Троицкий. «Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е...»

Несложно догадаться, что в Москве «размножение» магнитоальбомов происходило на совершенно другом уровне - более оперативно, энергично и масштабно. Казалось, расклад сил был для 80-х архетипичный: в Ленинграде самые яркие альбомы создавались, в купеческой Москве на них делали бизнес.

Начиная с 82-го года магнитофонные альбомы в столице стали тиражироваться через подпольных распространителей, которых в народе прозвали «жучками» или «писателями». «Я отдавал «писателям» альбомы бесплатно, - вспоминает всегда болевший за рок-идею Тропилло. - Для того чтобы информация распространялась, в стране необходимо было создать оптимальные экономические условия. Зато потом скорость движения альбомов напоминала алгебру чисел Фибоначчи - с нею не сравнится ни один завод. С помощью подобной математики мы таки прошибли стену совка. Мы пробили ее буквально в три секунды».

Эти люди создавали гигантскую подпольную систему распространения магнитиздата. Члены "союза писателей":



Валерий Петрович Ушаков (слева) в составе любительского джаз-

бэнда, начало 60-х.



Виктор Алисов (слева) и Юрий Севостьянов, середина 80-х.



Александр Агеев (справа) и Борис Гребенщиков, ленинградский рок-клуб, 1983 год.

Московский «союз писателей» подобная идеология интересовала во вторую очередь. Прежде всего это была отлично организованная коммерческая инфраструктура. Ее ядро составляло около десяти человек, обладавших как немалыми региональными связями, так и значительными техническими мощностями. Дома у каждого из «писателей» находилось несколько магнитофонов высшего класса, огромная фонотека и целая система эквалайзеров и шумоподавителей. Очень важным моментом было и то обстоятельство, что члены этой магнитофонной концессии старались не только тиражировать музыку, но и записывать ее. Некоторые из подпольных дистрибьюторов сумели приобрести профессиональные студийные магнитофоны Revox, позволявшие фиксировать музыку прямо

на репетиционных точках.

«Когда я впервые услышал по Moscow World Service песни «Воскресения» и «Машины времени», у меня создалось впечатление, что жизнь проходит мимо, - вспоминает «писатель» Виктор Алисов. - Спродюсировав со своим приятелем Юрой Севостьяновым запись первого альбома «Браво», я почувствовал, что живу не зря».

...Каждая вторая сессия сопровождалась непрогнозируемыми ситуациями. Порой альбомы записывались в совершенно неправдоподобных местах - к примеру, в сыром подвальном помещении мясокомбината им. Микояна (группа «Динамик»). Страсть брала верх над разумом, и магнитофоны проносились даже внутрь здания Министерства иностранных дел на Смоленке. В актовом зале этой цитадели развитого социализма отважились фиксировать свои опусы музыканты «Альфы» и «Рондо». «В лифте нажмите кнопку шестого этажа, - заговорщицки шептали на ухо подпольным звукорежиссерам местные продюсеры. - Смотрите, по ошибке не попадите на пятый - там работает Громыко. Если вас начнут обыскивать, нам всем наступит конец».

Запись альбома «Центра» «Чтение в транспорте» осуществлялась в мастерской музыканта «Метро» Юрия Царева. «Мы с владельцем «Ревокса» уже заканчивали работу, когда Царев схватил огромный кухонный нож и встал с ним в дверях, - вспоминает Александр Агеев. - «Вы отсюда никуда не уйдете, пока не запишете и мой альбом», - прорычал он. Мой напарник не на шутку перепугался - пришлось сидеть до утра, пока Царев не записал все песни «Метро».

Второй альбом «Альфы» дописывался в одном из обнинских кабаков. «Дело было зимой, - рассказывает Агеев. - Мы поехали в ночь, завернув Revox в теплое одеяло. Приехав в Обнинск, обнаружили, что ресторан оцеплен двойным кольцом милиции. Уже второй час кряду там продолжалась массовая потасовка. Электрички обратно не ходили, и нам волей-неволей пришлось дожидаться окончания побоища. Наконец-то попав внутрь, мы обнаружили, что весь пол в ресторане усеян битым стеклом. Пока подметались осколки, мы записывали под «болванку» вокал Сарычева, который пел не в микрофон, а прямо в пульт. Так создавался знаменитый альбом «Бега».

Записанные «на выезде» опусы доводились до ума в домашних условиях - выстраивался необходимый порядок песен, производилась коррекция частот и «гасились» шумы. После тщательной чистки оригиналы альбомов дублировались на 38-й скорости и тиражировались по стране. «С 9 до 17 я работал старшим инженером, потом приходил домой и успевал за

вечер переписать до десяти альбомов. - вспоминает Агеев. - Оклад старшего инженера составлял 120 рублей. На пленках я зарабатывал в три-четыре раза больше».

«Магнитофонные деньги» моментально вкладывались в производство. На них закупалась новая техника и многие-многие километры высококачественной ленты. Часть средств вкладывалась бизнесменами от магнитиздата в закупку оригиналов. «Мастертейпы покупались в складчину десятью-двенадцатью компаньонами, - вспоминает «писатель» Андрей Лукинов. - Как правило, стоили оригиналы недешево -от 50 до 200 рублей, в зависимости от предполагаемого спроса. Это была унифицированная цена за смежные права с другими «писателями».

Многие из «писателей» не знали своих коллег ни в лицо, ни по имени, работая строго внутри треугольника «добытчик оригиналов - звукорежиссер-реставратор - ответственный за связи с общественностью (т.е - с клиентами)». Эта система, как и многие другие организационные новшества, была введена в действие самым опытным из «писателей» - Валерием Петровичем Ушаковым.

Представительный 40-летний седовласый мужчина в квадратных роговых очках, он в год московской Олимпиады напоминал руководителя крупного промышленного предприятия. Это впечатление не было обманчивым - возглавляемый им «союз писателей» вскоре тиражировал по стране десятки тысяч катушек за сезон.

...Все началось с «Рекламного приложения» к газете «Вечерняя Москва», в котором публиковали свои объявления начинающие авантюристы и прожженные романтики: «Продаю на катушках записи советской эстрады». Ну разве не романтизм делать деньги на таком «уникальном» явлении, как «советская эстрада»? Другое дело, что под словом «эстрада» большинство «рекламодателей» понимали вовсе не ту музыку, которая звучала в телепередаче «Песня года».

Объявления Ушакова отличались от сотен подобных рекламных наличием слова «покупаю»: «Покупаю и продаю записи советской эстрады». Уже тогда Валерий Петрович готов был вкладывать средства в проекты, казалось, безнадежные с коммерческой точки зрения...

Внимательно изучив объявления подобного рода, Ушаков постепенно знакомится с инициативной группой будущего «союза писателей»: Сашей Агеевым и Володей Гороховым, Михаилом Баюканским и Геной Левченко, Виктором Алисовым и Юрой Севастьяновым, Валентином Щербиной и Игорем Васильевым. Запомните эти имена. От этих людей тянулись ниточки к десяткам «писателей» второго эшелона, а от них - в сотни

городов, деревень и хуторов нашей необъятной родины.

Как уже упоминалось, у каждого члена «писательского» цеха дома была крупная фонотека и внушительный комплект звукозаписывающей аппаратуры. Дефицитные магнитофоны высшего класса покупались в комиссионных или в «Березке», приобретались под видом списанных на производстве или в Комитете по телевидению и радиовещанию по статье «шефская помощь». Соответствующие документы с печатями и просьбой институтского профкома «оказать содействие» прилагались.

Наиболее оригинальным методом добыл себе один из магнитофонов Агеев. «На станции метро «Щербаковская» я увидел грустного вида негра в ушанке, который тащил по платформе запечатанный в картонную коробку новенький Akai, - вспоминает Агеев. - Мое сердце остановилось, и я перестал дышать. Меня волновали только два вопроса: умеет ли негр разговаривать по-русски и успею ли я сбегать на работу за деньгами». В тот же вечер дома у Агеева появился японский катушечный магнитофон, который служит ему верой и правдой по сей день.

Стартовый капитал на приобретение аппаратуры добывался «писателями» по-разному. Бывшие одноклассники Алисов и Севостьянов шили клеенчато-холщовые сумки с «фирменными» трафаретами - от Marlboro до «Беломорканала». Агеев был связан с портным-самоучкой, который за несколько часов превращал купленный в ГУМе брезент в почти натуральные «американские джинсы». Технически одаренный Баюканский приобретал за полцены некондиционные катушечники «Электроника 003» и не просто чинил их, а доводил основные параметры до уровня международных стандартов, соответствующих паспортным характеристикам магнитофона Akai. Проблем с желающими приобрести подобное чудо техники у Михаила не было никогда.

Самым впечатляющим способом добывал свой первичный капитал Ушаков. Выходец из Баку, он, переехав в подмосковный город Электросталь, успевал трудиться на пяти-шести работах сразу. Загибайте пальцы. Аккордеонист на танцевальных вечерах в местном парке культуры. Пианист в джазовом коллективе. Музконсультант Дома самодеятельности Московской области. Руководитель свинг-оркестра - с тромбонами, трубами и саксофонами. Подмены приболевших музыкантов в ресторанах.

Педагоги дирижерско-хорового отделения МГПИ, на котором обучался Ушаков, постоянно ругали сверхэнергичного студента: «Валера! Ты все время где-то гастролируешь!».

Он просто перемещался по жизни на других скоростях. Основным источником доходов раннего Ушакова являлись т.н. «выпуски устных

журналов», проводившиеся в 70-х годах в многочисленных НИИ. Журнал состоял из трех страниц - трех отделений. В первом акте выступал космонавт или чемпион Олимпийских игр. Во втором - известный поэт уровня Евтушенко. На десерт предлагалась развлекательная часть. Набранный Ушаковым джаз-бэнд исполнял серию вечнозеленых стандартов, а потом для институтской молодежи игрались танцы.

Устные журналы были беспроблемным во всех отношениях мероприятием. «За один вечер мы зарабатывали около двухсот рублей, которые профком исправно выплачивал, - вспоминает Валерий Петрович. - Это было даже выгоднее, чем работа в кабаке».

Абсолютно все заработанные деньги молодой джазист со временем вбухал в дорогостоящую профессиональную аппаратуру. В разгар его нетипичной для того времени карьеры в стенах скромной алтуфьевской квартиры Ушакова находились пара магнитофонов Revox, STM, Uher и, чуть позднее, восьмиканальный Studer. «Я один из первых в Москве приобрел такое крутое оборудование, - не без гордости говорит Валерий Петрович спустя пятнадцать лет. - Многоканальные магнитофоны были тогда только в «Мелодии» и на радио».

Будучи человеком по определению далеким от всякого рок-андеграунда, Ушаков первоначально хотел записывать на эту технику... церковный хор Николо-Кузнецкого храма, в котором с конца 70-х годов он работал дирижером. Перевоплощение из джазового проходимца в скромного церковного регента, а затем - в крупного подпольного босса было по-своему красивым.

Дело в том, что, обладая множеством различных талантов, Валерий Петрович в первую очередь считал себя композитором. Песни он писал в стиле русского шансона - его лиричный хит «Осока» исполнял в середине 70-х ансамбль «Гая», а спустя почти четверть века - «Балаган Лимитед». Проблемы начались с того самого момента, когда сочинения Ушакова, несколько раз прозвучав на радиостанции «Юность», увязли в бессмысленной цензуре многочисленных худсоветов. «Валерий! Стране нужны светлые песни, зовущие вперед, - сочувственно говорили ему корифеи жанра. - А у тебя все время какая-то грусть... И ритмические структуры, чуждые нашему уху. Пойми, нас ведь слушает 50 000 000 человек...»

Столкнувшись с непробиваемостью худсоветов и звериным оскалом «социализма с человеческим лицом», Ушаков не отчаялся. «Я был верующим, - говорит он. - Моим духовным наставником являлся отец Александр Мень, который дал мудрый совет: «Не рвись в Союз

композиторов! Ты же музыкант! Займись церковным пением, церковным хором».

Как личность увлеченная, Валерий Петрович не просто стал дирижировать хором, но и сразу же попытался зафиксировать на пленку это удивительное многоголосие. Опыт приходил к новоявленному звукорежиссеру в процессе бесчисленных экспериментов. «Хор выстраивается легким полукругом вокруг микрофона, - записывал свои наблюдения Ушаков в далеком 1980 году. - Низкие голоса должны быть удалены подальше от микрофона, чем высокие. Правильный баланс реализуется через расположение хора...»

Вскоре молва о звукорежиссере-самоучке распространилась за пределами церковноприходских кругов. Музыканты «Аракса» попросили у Ушакова часть его аппаратуры для записи какого-то концерта. Совершенно неожиданно для Валерия Петровича эта пленка имела бурный успех среди его знакомых в других городах. «Слушай, - надрываясь, кричал в телефонную трубку его приятель из Краснодарского края. - У вас в Москве все крутят Вояку М, Пупо и Челентано. А у нас на периферии народ попроще - любит наше, советское: «Самоцветы», «Аракс».

«В этой ситуации у меня сработал подсознательный момент, - рассказывает Ушаков. - Я понял, что помимо худсоветов, которые прочно оккупировали радио и телевидение, существует еще и народный худсовет. Таким образом, потерпев фиаско на официальном поприще, я начал заниматься подпольным тиражированием. Я начал мстить».

Итак, при помощи магнитиздата Валерий Петрович всерьез решил изменить культурные акценты в стране. Активно Ушаков развернул свою подрывную деятельность года с 82-го. Начиналось все достаточно невинно: организация живой записи «Динамика» в Кирове (один из самых знаменитых бутлеггов 80-х), капитальный ремастеринг и дистрибьюция «Путешествия в рок-н-ролл» Лозы. Затем последовали записи Майка в Долгопрудном, «Аквариума» в Жуковском, «Машины времени» в каких-то НИИ, поездки на ленинградские рок-фестивали и впечатлившее Валерия Петровича знакомство с Тропилло.

Впоследствии на ушаковских «Ревоксах» записывались десятки московских групп: «Браво», «Телефон», «Гулливёр», «Альянс», «Крузи», «Зиг Заг», ранний «Ночной проспект», «Проба 1000», несколько альбомов «ДК».

Теперь перед Валерием Петровичем и компанией встал вопрос - как наиболее эффективно распространить эти альбомы по стране. Эта проблема была решена при помощи атласа СССР. С постоянной

периодичностью в разные города начали выезжать гонцы: сам Ушаков, Миша Баюканский, Гена Левченко. Схема их действий была проста. Оказавшись в незнакомом населенном пункте, буреизвестники магнетиздата задавали на вокзале один и тот же вопрос: «Где тут у вас находится студия звукозаписи?» Отыскав заветную студию, они начинали свое шоу.

«В очередной город я приезжал с двумя-тремя коробками записей, по 12 килограмм каждая, - вспоминает Баюканский. - Люди в местных ларьках звукозаписи слушали эти катушки и начинали медленно сходиться с ума. Их убивало сразу три фактора: качество записи, оперативность и ассортимент. До этого они и не догадывались, что кроме Пугачевой с «Миллионом алых роз» в СССР существует такое немыслимое количество рок-и поп-групп. Девяносто процентов студий покупали все пленки сразу и просили оставить телефон».

...Вся страна была поделена новоявленными детьми лейтенанта Шмидта на сферы влияния. Привыкшему к морю и теплу Ушакову достались южные края - от Кобулет до Крымского побережья. Прибалтика, Украина и Белоруссия были отданы на откуп Левченко. «Иногда вместо денег с нами расплачивались молдавским вином», - вспоминает Алисов, который в дуэте с Севостьяновым снабжал записями Кишинев, Тирасполь и Поволжье.

Среднюю полосу России, Северо-Запад, Ленинград и военные городки закрытого типа окучивал Баюканский. «Я устроил заочное соревнование со своим отцом, который был автором 17 исторических романов, - вспоминает Михаил. - Я постоянно сравнивал тиражи выпущенных им книг с общим количеством переписанных мною альбомов. И в какой-то момент я обогнал его».

В Москве на магнитофонном попрании властвовали Агеев, Васильев, Щербина и Горохов. Им в затылок дышали молодые «писатели» Андрей Лукинов и Саша Поляков, которые, помимо традиционного набора групп, любили впаривать клиентам что-нибудь эстетское типа «Желтых почтальонов» или «Отряда им. Валерия Чкалова».

Неугомонный Ушаков совершал контрольные рейды по южному побережью несколько раз за сезон. И если в самом начале какой-нибудь усатый нэпман в привокзальном киоске говорил: «Слушай! Кому твой московский «Круиз» нужен? У нас тут у каждого свой круиз!», то вскоре Валерия Петровича попросту разрывали на части. Похоже, его уязвленное самолюбие было удовлетворено.

«Меня унизили как композитора, и мой комплекс неполноценности перерос в противостояние, - вспоминает он. - Я быстро врубился в

«писательский» промысел, мне понравилась авантюренность ситуации. Я понимал, что сейчас в стране такое время, когда можно рисковать. Если меня и посадят, то ненадолго».

Очередным изобретением Ушакова стал с блеском внедренный им в производство «метод вахтенных городов». Суть метода состояла в следующем. Как только группа или артист выпускали новый альбом, запись тут же отправлялась на самолете в города типа Надыма или Нефтеюганска. Переписанную у местного дистрибьютора пленку в тот же вечер за ужином слушали во всех общежитиях. Через неделю или через месяц герои-нефтяники возвращались в родные города с любимившимся альбомом. «Это был железный метод», - вспоминает Валерий Петрович.

...Лежа в шезлонге на одном из сочинских пляжей, Ушаков читал в «Литературной газете» очередную инспирированную Союзом композиторов статью. Пылающий праведным гневом автор, скрываясь под псевдонимом, всюду клеймил андеграундные записи, перевирал цитаты из композиций «Зоопарка» и рассказывал о «трудной дороге в жизнь» настоящих песен. Песен, написанных профессиональными композиторами, а не какими-то не знающими нот самозванцами.

По большому счету, статья носила истеричный характер и напоминала крик отчаяния. В заочной битве между Союзом композиторов и «союзом писателей» победу по баллам пока что одерживали бойцы невидимого фронта.

Глава VIII. Охота на волков

Эпидемия «магнитофонного рока» тем и опасна, что распространяется она, минуя все возможные фильтры цензуры и просто здравого вкуса и смысла. Уровень современной звуковой и записывающей техники «домашних студий» настолько высок, что сегодня можно только личными усилиями наштамповать любое количество кассет собственных опусов и не без помощи дельцов «черного рынка» взлететь на вершины популярности.

Газета «На смену!» (Свердловск), статья И. Дубровкина «Джинн из... магнитофона», 1985 год.

...Псевдоискусство иногда проникает и в нашу жизнь. Как же иначе можно назвать магнитофонные записи, распространившиеся среди некоторой части молодежи, и, в частности, студенчества... В отличие от обычных дисков эти пленки стараются передать друг другу тайком и слушать, закрывшись в комнате. Однако есть и такие «меломаны», которые не стесняются слушать эти записи, например, в городском транспорте, гордясь «до потери пульса» тем, что являются их обладателями(...) Казалось бы, политически грамотному молодому человеку, тем более студенту вуза, комсомольцу, обладающему классовым подходом к оценке окружающих явлений, нетрудно увидеть, куда ведет нашу молодежь распространение подобных записей. Они пропагандируют жестокость, моральную распущенность, пошлость и разлагающе действуют на молодежь, прививая ей аполитичность и общественную пассивность. Однако, к сожалению, есть отдельные молодые люди, даже комсомольцы, для которых коллекционирование

и распространение подобных записей стало своего рода хобби.

Газета «Комсомолец Казани», статья М. Сапрыкина «Мочалкин блюз», 1983 год



...У музыкантов группы «Жар-птица» был знакомый по имени Виталий Рыбаков, который одно время служил в Министерстве культуры СССР. На одном из заседаний коллегии министерства слушался доклад о работе фирмы «Мелодия». И пока бессменный директор «Мелодии» Валерий Сухорадо рассуждал о международных успехах советских грампластинок, Рыбаков показал присутствующим самопальные катушки «Жар-птицы», сопроводив это действие словами: «Я считаю, что люди в домашних условиях оформляют свои магнитоальбомы лучше, чем оформлен любой диск «Мелодии».

Возможно, заявление прозвучало чересчур безапелляционно, но в целом оно было не так далеко от истины. И даже не потому, что дизайн альбомов «Жар-птицы» являл собой нечто оригинальное. Просто пластинки «Мелодии», на которых издавалась эстрадная музыка, были по своему качеству ниже всякой критики.

На заседании присутствовал член политбюро ЦК КПСС, министр культуры СССР П.Н.Демичев. Внимательно изучив катушки, он отложил их в сторону и кратко сказал своему помощнику: «Разберись!» Вскоре рок-группа «Жар-птица» прекратила существование.

Разгон «Жар-птицы» явился лишь одним из фрагментов крупномасштабной антироковой кампании 1983-85 годов. После небезызвестного доклада К.У.Черненко - «Актуальные вопросы идеологической и массово-политической работы партии» - на советский рок обрушилась волна репрессий. В течение нескольких лет судебные процессы над участниками групп «Воскресение», «Трубный зов», «Браво», «Бэд бойз» чередовались с травлей Юрия Шевчука, Юрия Наумова, «Мухоморов», «Братьев по разуму», Евгения Морозова и других. На закрытом совещании в Министерстве культуры РСФСР звучали следующие формулировки: «В настоящее время в Советском Союзе насчитывается около 30 000 профессиональных и непрофессиональных ансамблей. Наш долг состоит в том, чтобы снизить это число до нуля». Конец цитаты.



Алексей Романов в составе группы «Воскресение» (1982 год)



и сразу после выхода из тюрьмы (1985 год).

Вскоре обыску подвергся звукорежиссер «Воскресения» Александр Арутюнов, у которого правоохранные органы конфисковали оригиналы обоих альбомов группы. Спустя пару лет Арутюнову чудом удалось забрать эти бесценные пленки из сейфов областного управления внутренних дел. «Это было самое лучшее время по выработыванию адреналина, - вспоминает он. - Этого заряда мне хватило потом лет на десять».

Очередным карательным актом властей стала «чистка» тех «писателей», которые давали объявления в «Рекламном приложении» к «Вечерней Москве». Одновременно с началом антироковой кампании ищейки из столичной милиции скрупулезно изучили подшивку «Рекламного приложения». Затем по всем отмеченным адресам были разосланы повестки, обязывавшие получателя явиться в районный финотдел. «Повестки были с кучей печатей и одним своим видом оказывали на человека сильное психологическое воздействие, - вспоминает московский «писатель» Владимир Иванов. - Когда очередной «подозреваемый» приходил в финотдел, рядом с инспектором сидел человек в штатском, который пытался выяснить виды и объемы продаж. Заканчивались эти задушевные беседы написанием объяснительных записок и устными предупреждениями о незаконности частнопредпринимательской деятельности».

Еще одним милицейским развлечением стали облавы на т.н. «толпы» («тучи» или «балки»), где коллекционеры обменивались пластинками и катушками с записями отечественной и западной рок-музыки. Подобные обмены происходили, как правило, в ближнем Подмоскowie, недалеко от железнодорожных платформ - в лесу или прямо в открытом поле. «Места встреч постоянно менялись, но это никого не спасало, - вспоминает Иванов. - Несколько раз нас пыталась окружить милиция с овчарками. Увидев желтосиние «газики», меломаны бросали пластинки на землю и пытались спастись бегством. У меня до сих пор хранится конверт от фирменного диска, на котором остался отпечаток милицейского сапога».

В других городах сила наезда на рок не особенно отличалась от столичной. В Южно-Сахалинске в опалу попал один из крупных дистрибьюторов, имевших прямую связь со столичным «союзом писателей». В Ижевске было арестовано несколько народных умельцев, занимавшихся разработкой и производством специальных приставок для обработки звука. В Одессе пять лет тюрьмы получил звукорежиссер Стас Ерусланов, в студии звукозаписи которого были найдены пленки с

анекдотами про Брежнева.



Концерт группы «Браво» в марте 1984 года будет прекращен через несколько минут сотрудниками милиции, а солистка группы Жанна Агузарова заключена под стражу по обвинению в подделке документов и в ближайшие два года не выйдет на сцену.

Неудивительно, что в экспортированном на Запад альбоме Курехина и «Новых композиторов» «Насекомая культура» вместо гордого «АнТроп» теперь красовалась надпись «звукорежиссер 000».

В Питере милиция установила слежку за Лешей Вишней, который записывал вместе со Свиньей панк-альбом «Гавно». «Выйти на улицу было невозможно, поскольку по пятам нас преследовали одни и те же зеленые «Жигули», - вспоминает Вишня. - Затем сотрудники 4-го управления КГБ приезжали ко мне домой и предупреждали, что «не надо ЭТИМ заниматься. Не стоит». Искали пленки, но не нашли. Одна из них была спрятана в холодильнике, вторая - в газовой плите. Я, конечно, дико пересрал, но записывать все равно продолжал».

Несмотря на глобальный стрем, отчаявшиеся музыканты порой шли на риск и отсылали свои работы на Запад, где фрагменты альбомов звучали в передачах русской службы «Би Би Си» или «Голоса Америки». Контекст подобных радиоэфиров был, как правило, идеологическим. Именно таким, довольно небезопасным образом приобрели скандальную популярность подпольные творения «Трубного зова», «Бэд бойз» и «Мухомора». Последствия не заставили себя долго ждать.

После серии «разоблачительных» статей в прессе (изобилующих тезисами из серии «Внимание! Магнитофонный рок!») рядом региональных управлений культуры были выпущены т.н. «запретительные списки», в которых значилось более 70 западных и около 40 советских рок-

групп. «Учитывая тот факт, что в последнее время значительно обострился интерес зарубежных туристов к творчеству некоторых самодельных вокально-инструментальных ансамблей и рок-групп, а также учитывая факт радиотрансляции их произведений, считаем необходимым запретить проигрывание магнитофонных записей самодельных ВИА и рок-групп, в творчестве которых допускается искажение отображения советской действительности, пропагандируются чуждые нашему обществу идеалы и интересы».

Выход запретительных списков датируется осенью 1984 года, но разрушительный эффект этой кампании продолжался еще несколько лет. Разгар гонений на «союз писателей» пришелся на 85-86 года. Судя по всему, что такое перестройка и ускорение, официальные лица понимали по-своему.



Один из подпольных концертов группы «Кино».

Саше Агееву повезло чуть больше других. Вместе с Володией Гороховым он попал в облаву, устроенную милицией во время концерта «Странных игр» в ДК Коммуны. Однако после «винта» «Браво» подобные страсти воспринимались словно детские игрушки. А в игрушки надо было играть по соответствующим правилам. Завернув Revox в детское одеяло, Агеев с Гороховым перевязали магнитофон бечевкой и вынесли из Дома культуры как грудного ребенка.

После этого случая Агеев стал, как сейчас принято говорить, «более осмотрительным в связях». По совету супруги он спрятал свои магнитофоны внутрь румынской стенки, отгородив их от посторонних

взглядов при помощи зеркальных дверей. «У тебя квартира теперь как гимнастический клуб, - говорили Агееву приятели, увлеченно разглядывая в многочисленных зеркалах собственное изображение. - Кстати, а куда ты подевал все магнитофоны?» Вопрос повисал в воздухе улыбкой Чеширского кота и медленно безответно таял...

«С новыми иногородними клиентами я теперь знакомился лично, - вспоминает Агеев. - Долго общался с ними на тему музыки, оставлял у себя жить и проверял, нет ли среди них «подсадных». Только после подобных бесед я начинал отсылать им пленки».

Поскольку метод отправки катушек наложенным платежом себя быстро изжил (вызвав небезосновательные подозрения на почтах), Ушаков и Левченко решили ввести в действие абонементную систему. Суть ее состояла в следующем. Клиент покупал книгу и отправлял ее в столицу ценной бандеролью. Дело было хорошее, поскольку читать официально изданные книги пока еще никому не запрещалось. Даже в СССР.

В книгу вкладывался конверт, в котором находилась купюра достоинством в сто рублей. Это означало, что клиент из города Икс продлевает «подписку» и автоматически получает из Москвы все новые записи. Естественно, что посылки с катушками отсылались не с того отделения, на которое приходила ценная бандероль, а совершенно с другого.

Отделения связи и «связные» менялись, как перчатки - чтобы не примелькаться. Конкретно у Ушакова пересылкой занимались старшие дети - будущий скрипач Илья и будущая певица Илиана (ученики соответственно 10-го и 8-го классов). Чувствуя общую напряженность ситуации, Валерий Петрович сжег блокнот с адресами иногородних «писателей», а их координаты перенес в нотную тетрадь для сольфеджио. Был даже придуман специальный код.

Шифровка была несложной. Вместо названий городов в тетрадь вписывались номера населенных пунктов в атласе СССР. Цифровые коды городов, номера домов и квартир обозначались при помощи нот, а между собой разделялись при помощи тактов. Если бы подобное «музыкальное произведение» увидел специалист с консерваторским образованием, он наверняка бы решил, что автор этого опуса сошел с ума. Однако с ума сходить никто не собирался - несмотря на то, что Ушакову приходилось запоминать наизусть названия десятков улиц - словно контрразведчику высокого класса...

К сожалению, подобная конспирация оправдывала себя лишь частично. С осени 85-го года на квартирах Ушакова, Левченко и

Баюканского начались обыски. «Источники информации» у правоохранительных органов на этот раз были самые разные. Гену Левченко подловили в безобидной ситуации - во время переезда на новую квартиру. Сердобольные старушки, увидев рано утром у входа в подъезд нагромождение магнитофонов и коробок с катушками, оперативно позвонили «куда следует». Спустя час Левченко и его супруга Наталья давали показания в разных комнатах ОБХСС Гагаринского района.

Мишу Баюканского «заложила» хозяйка арендуемой им зеленоградской квартиры. Вскоре его комната с аппаратурой была опечатана, а сам Баюканский вместе с беременной женой и ребенком фактически оказались на улице.

Ушакова подвели иногородние приятели, «засветившие» его вторую квартиру, снимаемую специально для хранения резервной техники и аудиоархива. Дома у Валерия Петровича состоялся обыск, а его самого начали периодически вызывать на допросы к следователю. «После всех этих обысков я еще в течение нескольких лет вздрагивал, услышав телефонный звонок», - говорит Ушаков.

«Союз писателей» вынужден был в срочном порядке уйти в глухую оборону. «Мы оперативно начали уничтожать все улики, - вспоминает Алисов, который сжег корешки сотен почтовых переводов, хранившихся на квартире у Севостьянова. - Теперь мы ходили по улицам и постоянно оглядывались по сторонам».

Вопреки пессимистическим прогнозам, длились тяжелые времена недолго. Имея немало друзей с бурным диссидентским прошлым, Валерий Петрович во время допросов на Лубянке держался более чем уверенно. «В общении с КГБ и ОБХСС нашим главным козырем было отсутствие финансовых улик, - вспоминает Ушаков. - Я знал правила игры и догадывался, что на следователей существует определенное давление сверху. Я понимал, что по большому счету ничего криминального мы не совершаем. У нас не было видео, не было пленок с политическими анекдотами, мы старались не тиражировать откровенно антисоветские группы. И это нас спасло».



Михаил Баюканский с семьей и статья в его защиту, опубликованная в "Московской правде" при содействии Валерия Ушакова, 1987 год.



Геннадий Левченко и извещение из прокуратуры Гагаринского района о возвращении ранее конфискованной у него аппаратуры, 1986 год.

Эти две истории в отличие от многих других завершились благополучно.

...В качестве своих клиентов Ушаков умышленно называл исключительно высокопоставленных людей: заместителя прокурора Российской Федерации (сын которого играл в группе «Мозаика»), Ирину Юрьевну Андропову, курирующую журнал «Музыкальная жизнь», а также церковного старосту, который следил за хором. «Староста был бывший гэбэшник и никогда этого не скрывал, - вспоминает Валерий Петрович. - Он мог смело вышвырнуть за церковные ворота какого-нибудь полковника милиции...»

После нескольких бессмысленных звонков клиентам такого уровня «дело Ушакова» зашло в тупик. Отразив первую атаку, Валерий Петрович не стал отсиживаться в ожидании лучших времен, а сразу же перешел в контрнаступление. В случае с Левченко он привлек опытного адвоката, который нашел в действиях правоохранительных органов множество пунктов, по которым был нарушен закон. Вскоре вся конфискованная у Левченко аппаратура была возвращена хозяину.

В ситуации с «нехорошей квартирой» Баюканского Ушакову пришлось подключить тяжелую артиллерию в лице знакомых из столичной прессы. В рубрике «Человек, общество, закон» газеты «Московская правда» была опубликована внушительных размеров статья в защиту Баюканского. В итоге Михаилу вернули на Петровке все его магнитофоны, «сомнительность происхождения которых, как ни старались, не установили» (цитата из статьи «Оговор» в «Московской правде» от 23 мая 1987). По непроверенным данным, после выхода в свет этого материала первый секретарь Московского горкома партии Гришин вызвал к себе все милицейское начальство и устроил последним натуральный разнос. Как бы там ни было, к весне 87-го года охота на магнитофонных «писателей» затихла.

По версии Агеева, одной из причин ослабления прессинга явилось переключение внимания всей тоталитарной системы на борьбу с видео. Действительно, в середине 80-х эта отрасль развлекательной индустрии казалась властям идеологически куда более опасной, чем рок-музыка.

В ту пору крайне нежелательными считались не только безобидные группы типа «Мануфактуры» или «Примуса», но и фильмы «Соломенные псы» («пропаганда насилия»), «Эмманюэль» («пропаганда секса»), «Крестный отец» («пропаганда западного образа жизни»). В квартирах, где шел «общественный просмотр» вышеназванных лент, милиция вырубала ток, а затем из видеоплеера извлекалась заклинившая кассета - в качестве вещественного доказательства. «У нас была устная договоренность не держать дома видеомагнитофоны, - вспоминает Ушаков. - При обысках в первую очередь искали именно видеоаппаратуру. Когда стражи порядка нагрянули ко мне домой и увидели пятерых детей и старые обои, то разочарованно изрекли: «За что его судить, если у него нет даже видео?»

...В неравной схватке подпольщиков и представителей власти не обошлось без потерь. Зимой 86-го года был арестован Валентин Щербина, который незадолго до этого стал соорганизатором записи альбома «ДДТ» «Время». В течение нескольких лет он сотрудничал со звукорежиссером Игорем Васильевым, который прямо на квартире записывал массу рок-исполнителей - от московского «Наутилуса» до Башлачева. В московской «писательской» среде тандем Васильев-Щербина небезосновательно считался самым законспирированным. Во многом это объяснялось боевым прошлым Васильева, который в середине 70-х «за антисоветскую агитацию и пропаганду» побывал в психбольнице.

«Будучи человеком технически подкованным, я служил в войсках правительственной связи, - вспоминает он. - Пораженный произволом,

который творился в армии, я начал брать у солдат интервью и составлять из них дембельские альбомы. Когда я попытался отправить эти пленки «на волю», их перехватили. Так я попал под следствие, а затем - в психбольницу».

Неудивительно, что, занявшись звукозаписью, Васильев принял все меры предосторожности - начиная от законной работы лифтером и заканчивая наличием документации на всю находившуюся дома аппаратуру. От известности и славы Игорь бежал, как от огня. Общался исключительно с проверенными людьми, причем - без лишних вопросов. «Условия сотрудничества были такими, - хмуро вспоминает Васильев спустя пятнадцать лет. - Фамилию спросить - уже могли косо посмотреть. О месте работы никто ни у кого не узнавал, и все называли друг друга только по именам».

Щербина, ответственный за техническую сторону процесса, являл собой полную противоположность Васильеву. Будучи человеком открытым, Валентин напоминал доброго волшебника из сказки и сходил с людьми на удивление легко. Высокий, слегка сутулый, с длинными светлыми волосами и мягкой улыбкой, он ходил в неизменных потертых джинсах и брезентовой куртке. В холодильнике у него неделями лежал один и тот же кусок сыра.

Валентин был опытным радиолюбителем, прекрасно разбирался в микросхемах и в особенностях стационарных магнитофонов класса Sony и Pioneer. Кроме того, увлекаясь электронной музыкой, он уже к 86-му году имел неплохую коллекцию фирменных дисков - от Клауса Шульце до ХТС.

Будучи аскетом по жизни, Щербина вкладывал все наличные деньги в технические разработки. Оборванный и внешне неприкаянный, он не боялся ходить по городу фактически без документов, с несколькими тысячами рублями, небрежно рассованными по карманам. «Никто никогда не догадается, что я ношу с собой такие деньги», - успокаивал Валентин Васильева...

Задержанный прямо в метро под формальным предлогом отсутствия московской прописки, Щербина был доставлен в ближайшую милицеевскую дежурку. Найдя у Валентина газовый баллончик и крупную сумму денег, милиция направила к нему домой наряд оперативников.

Зная, что Щербина не сможет подать заявление в суд, оперативники без санкции на обыск выгребли из квартиры все, что только возможно, включая магнитофон Sony и мастер-ленты записанных здесь альбомов. В милицеевском протоколе было отмечено, что из квартиры «изъяты предметы, добытые заведомо преступным путем».

Щербину посадили в тюрьму и начали «шить» статью 193 - «хищение в особо крупных размерах». В лучшем случае это означало пятнадцать лет тюрьмы, в худшем - высшую меру. Целый отдел сотрудников КГБ готовил на него компромат, но из-за упорства Валентина и отсутствия доказательств «дело века» закончилось «лишь» медицинскими опытами над Щербиной в клинике Кащенко и в Институте судебной психиатрии имени Сербского.

С первого дня заключения Щербина со свойственной ему прямоотой заявил в лицо следователю: «Обломаетесь!» Что в конце концов и произошло. Однако, когда Щербину выпустили на свободу, в его сознании от всего пережитого произошел перелом и он тотально выпал из процесса. В конце восьмидесятых Валентин эмигрировал в Америку. В его нью-йоркской квартире хранится вызволенная из КГБ уникальная коллекция архивных записей советского рока. Там же находится считавшийся утерянным оригинал альбома «ДДТ» «Время».

Глава IX. MCI (Жизнь замечательных людей)

Теперь настала пора вернуться в Питер, где, несмотря на тяжелые времена, заматеревший Тропилло развернулся не на шутку.

Одной из заметных вех в продюсерской деятельности «человека без тормозов» стала афера с передвижной звукозаписывающей студией MCI, принадлежавшей фирме «Мелодия». Краткая предыстория этой несомненной авантюры такова.

Студия MCI представляла собой 10-метровый вагон, внутри которого находились 24-канальный магнитофон с системой шумопонижения DOLBY, микшерный пульт Sony и всевозможные технические «излишества» вроде цветного видеомонитора. Студия была сделана в Лондоне специально для международной выставки «Связь-80», проходившей в Москве накануне Олимпиады. Оборудованный по последнему слову техники вагон произвел фурор и после недолгих торгов был приобретен советской стороной за 250 тысяч долларов.

Удивительная щедрость первого в мире социалистического государства объяснялась просто. Приобретение современной аппаратуры для нужд радио, телевидения и кинематографа небезосновательно относилось к вопросам идеологии - так же, как обеспечение всем необходимым лабораторий по исследованиям проблем космоса или военно-промышленного комплекса. На подобные затраты нефтедолларов в СССР, как правило, не жалели. Таким образом сделанная в Англии передвижная звукозаписывающая студия осталась в Москве.

...С первых же дней работы технический потенциал MCI использовался не более чем на 30 процентов. Во всем цивилизованном мире в подобных студиях записывались рок-группы уровня Queen. Похожая «передвижка» была в начале 70-х у Rolling Stones, и на ней работали Deep Purple («Machine Head») и Led Zeppelin.

У наших собственная гордость. В СССР звукозаписывающий вагон был задействован исключительно на концертах классической и народной музыки. В числе постоянных клиентов студии числились оркестр Рождественского, оперные певцы Виктор Нестеренко и Ирина Архипова, а также какие-то хоры. Несложно догадаться, что записывать при помощи MCI рок-музыку никто не собирался.

Казалось, ничто не угрожало неторопливому и предсказуемому ритму жизни - до тех пор, пока на работу в «Мелодию» не устроился инженер

Виктор Глазков. В свои 27 лет он был открытым и добродушным человеком, а в его профессиональном активе числилось два незаконченных музыкальных образования - по классу гитары и баяна. Еще в середине семидесятых Виктор сочинял и исполнял на сольных концертах неплохие бардовские песни, но заниматься этим впоследствии не стал. «Я просто не захотел идти в этой жизни по трупам», - вспоминает он.

Работая в известной своими консервативными взглядами «Мелодии» в качестве техника и ассистента звукоинженера, Виктор не утратил живой связи с окружающим миром, попрежнему оставаясь неистребимым оптимистом и интересуясь всеми новинками в рок-музыке. «Моя официальная работа в чем-то напоминала стройотряд, - говорит Глазков. - Сами трудодни были скучными и монотонными. Интересным было сопровождавшее весь этот процесс общение».

Будучи «своим среди чужих», Глазков морально был готов к грядущим подвигам, хотя никогда об этом не подозревал. Длилось подобное недоразумение до тех пор, пока весной 82-го года вагон МСІ не приехал в Ленинград записывать выступления местного симфонического оркестра. Буквально на следующий день внутрь соблазнительно сверкавшей лампочками студии по-партизански проникли Гребенщиков с Гаккелем. Сделали они это под невинным предлогом «послушать на хорошей аппаратуре Beatles». В руках у них были гитара и виолончель соответственно, а глаза искрились иронией. Неудивительно, что после «A Hard Days Night» все находившиеся в вагоне персонажи слушали уже не Beatles, а «Старика Козлодоева».

Вскоре к студии была подтянута «тяжелая артиллерия» в облике Андрея Владимировича Тропилло, встреча с которым произвела на Глазкова неизгладимое впечатление. Иначе, собственно говоря, и быть не могло. «Зрелище было уникальное, - вспоминает Виктор. - В вагон вошел высокий человек в надетой задом наперед кепке, который постоянно оглядывался по сторонам, наблюдая, не ведется ли за ним слежка. Со стороны он смотрелся, словно истребитель, который только что сбросил со своего хвоста врага».

Историческое знакомство Тропилло с Глазковым было продолжено с помощью портвейна. Общих тем у двух звукорежиссеров оказалось немало, и вскоре их беседы «за жизнь» переросли в крепкую мужскую дружбу. Но кто мог догадаться, каким именно будет ее продолжение?

...В Ленинград Глазков приехал спустя год - с целью записать несколько концертов пианиста Виктора Ерьсько. На официальном языке «Мелодии» подобные вояжи в другой город назывались «командировками».

В свою очередь, Тропилло, затаившись в засаде, ждал этой командировки Глазкова как манны небесной. На то имелись веские причины.

Во-первых, у Андрея Владимировича уже была готова километровая болванка, содержащая большинство композиций для «Радио Африка». Во-вторых, в его студии почти полностью была зафиксирована инструментальная часть дебютных альбомов «Станных игр» и «Мануфактуры». Обладая безупречным продюсерским чутьем и понимая, что 24-канальный магнитофон на дороге не валяется, Тропилло повел игру по-крупному.

Используя служебное положение, он сумел убедить администрацию психологического факультета профинансировать студийное время для «Аквариума», «Станных игр» и «Мануфактуры». Это удовольствие влетело университету в круглую сумму в размере трех тысяч рублей. Продолжая совершать поступки из серии «очевидное-невероятное», Андрей оформил документы на работу в профессиональной студии как официальный заказ от ленинградского отделения «Мелодии». «Я постарался аккуратно подстраховаться именно с тех сторон, с которых скорее всего можно было ожидать неприятностей, - вспоминает Андрей. - Теперь музыканты были как бы ангажированы «Мелодией» и не являлись «пришедшей с улицы» самодеятельностью. КГБ в данной ситуации мог только умыть руки».

После оформления необходимой документации Тропилло одержал не менее важную победу коммунально-бытового масштаба, обеспечив подачу электроэнергии в ночное время в вагон, пришвартованный к зданию филармонии. Сделал он это за спиной у администрации филармонии, которая после окончания очередного симфонического концерта имела странную привычку выключать рубильник с током. Посредством нескольких бутылок водки Тропилло договорился с дежурным электриком, и тот каждую ночь возвращал рубильник в рабочее положение. Лимит электроэнергии волновал монтера в самую последнюю очередь.





Английская передвижная звукозаписывающая студия MCI (общий вид и внутреннее устройство). В 1983 году советские рок-музыканты впервые получили возможность записывать альбомы на аппаратуре, по своим характеристикам ничуть не уступающей той, с которой работали Queen, Deep Purple и Led Zeppelin.



Группа «Алиса» у вагона MCI во время записи альбома «БлокАда», в центре - «хозяин» вагона MCI Виктор Глазков, 1987 год.

Итак, вопреки всякой логике пасьянс складывался весьма удачно. «Аквариум», «Странные игры» и «Мануфактура» начали дописывать свои альбомы в государственной студии, в самом центре Невского проспекта. Все эти «десять дней, которые потрясли мир» Глазков и Тропилло не спали вообще. Андрей переписал зафиксированные в Доме юного техника болванки на два канала, планируя записать на остальные каналы вокал и недостающие инструменты. Затем все партии сводились воедино на 24-канальном пульте.

Отработав восьмичасовую смену в филармонии и шатаясь от усталости, Глазков начинал записывать рокеров. «Чтобы хоть как-нибудь меня порадовать, музыканты «Аквариума» принесли в подарок арбуз, - вспоминает Андрей. - И сами же, голодные, его съели. Они были совсем нищими, заросшими и оборванными. На их фоне я со своими командировочными и 120 рублями в месяц чувствовал себя богачом».

Работали в три смены: «Мануфактура», «Странные игры» и «Аквариум». Глазков, которого Гребенщиков уважительно называл Мастером, не отходил от пульта ночи напролет. Сил у него хватало лишь на то, чтобы полуавтоматически регулировать ручки и время от времени заставлять музыкантов переигрывать нечетко исполненные партии. От немислимых перегрузок Виктор в конце концов заболел и последние дни трудился с высокой температурой. В особо трудные минуты его страховал Тропилло, который опекал музыкантов, как заботливая мать. Но в конце сессии от постоянного перенапряжения спекся и он. Во время конечного микширования Андрея от усталости начало натуральным образом тошнить.

Был в этой истории еще один не вполне логичный персонаж - начальник студии Геннадий Николаевич Митин, по инициативе которого вагон МСІ и был в свое время выкуплен у англичан. В рок-н-ролле 50-летний Митин не понимал ровным счетом ничего, зато очень любил Высоцкого, а значит, и все запрещенное. Поэтому, находясь вдалеке от своего московского начальства, Митин закрывал глаза на все учиняемые тандемом Глазков-Тропилло безобразия. «Геннадий Николаевич был, без сомнения, удивительным человеком, - вспоминает Глазков. - Многие годы он прикидывался непьющим, но в итоге оказался хроническим алкоголиком».

Как выяснилось впоследствии, именно это обстоятельство и стало решающим для всех участников акции. К моменту отъезда вагона «Аквариуму» не хватало одной-двух смен для завершения работы над «Радио Африка». И тогда вдохновленный творящимся беспределом Глазков как бы невзначай подарил непьющему Митину бутылку купленного в складчину армянского коньяка. Последствия не заставили себя ждать. Шеф уверенно проспал предполагаемый отъезд, зато пилотируемый им звукозаписывающий бомбовоз притормозил в Ленинграде еще на сутки. Этого времени хватило для завершения сведения «Радио Африка», который напоследок был «припудрен» всевозможными шумами и саундэфектами.

Записанные в предыдущие дни альбомы «Странных игр» и «Мануфактуры» досводились Глазковым уже в Москве. «В условиях цейтнота и жуткого сумбура звук в некоторых местах получался попросту криминальным, - вспоминает Виктор спустя пятнадцать лет. - Но большинство технических недостатков сглаживалось непосредственностью и шармом самой музыки. В ней не было никакой химии».

...Не успел сверкающий никелем вагон укатить обратно в столицу, как Тропилло загорелся сумасшедшей идеей построить в Ленинграде передвижную студию наподобие МСІ. Звучит совершенно нереально - для

тех, кто не знает Андрея Владимировича лично. Примерно через год Тропилло уже был счастливым обладателем списанного с радиолокационной станции вагона, который со временем планировалось переоборудовать в пломбированную студию. «Как крупный авторитет в области рок-н-ролла, Тропилло собрал вокруг себя всех музыкантов, чтобы выяснить, у кого есть знакомые сварщики, слесари и плотники, - вспоминает Михаил «Фан» Васильев. - Андрей всерьез намеревался превратить старый фургон в нечто ультрасовременное».

В этой стройке века приняли участие практически все музыканты, когда-либо записывавшиеся у Тропилло. Работа шла полным ходом, и вагон приобретал все более цивилизованный вид, но в один прекрасный день он... исчез. Причем исчез прямо с территории Дома юного техника. По поводу его дальнейшей судьбы существует немало версий - одна неправдоподобнее другой.

В память об этой нереализованной идее Тропилло выпустил студийный бутлег «МСІ», состоявший из композиций «Аквариума», не вошедших в номерные альбомы и сведенных или отреставрированных в передвижном вагоне фирмы «Мелодия».

...Сотрудничество Тропилло с Глазковым получило свое продолжение в 87-88 годах, когда выписанная из столицы студия МСІ уже вполне официально записывала рок-фестивали, проведенные в Шушарах и на Зимнем стадионе. «Мы практически ничего не платили за использование вагона, - вспоминает Тропилло. - Оформить заказ на официальном уровне, согласовав его с главными музредакторами «Мелодии», было непросто. Раньше провернуть подобную авантюру не удавалось никому».

Примерно в этот же период Глазков записал в МСІ несколько альбомов {«Алисы»} («БлокАда», «Шестой лесничий», «206, часть II»), а также многих других рок-групп - начиная от «Объекта насмешек» и заканчивая реанимированным «Воскресением». В девяностых годах Виктор Глазков попрежнему работает звукорежиссером на «Мелодии» и с нескрываемым удовольствием вспоминает минувшие дни.

Вагон МСІ, несмотря на то что его техническое оснащение не утратило актуальности и сегодня, с годами был приведен в совершенно нефункциональное состояние. Последние несколько лет он, не привлекая лишнего внимания, сиротливо стоит в глубине одного из старых московских дворов. Его оборудование давным-давно распродано, краска облупилась, а от самой студии остался только покрытый ржавчиной корпус. Под воздействием капризного климата он медленно теряет прежний вид, постепенно превращаясь в металлолом. В своем роде это еще один

позабытый людьми символ их бывшего величия.

Глава X. Дом юного техника. Продолжение и окончание.

Часто случалось так, что мы даже не знали, что происходит вокруг студии. Мир нас не интересовал - мы были счастливы оттого, что занимаемся любимым делом.

Мы создавали новые звуковые пространства, относясь к Тропилло, как к Мастеру и человеку, который пожертвовал свое время, энергию и деньги на все это.

Борис Гребенищikov.

Очередным подвигом Андрея Владимировича стала организация рок-записей в стенах ленинградского отделения государственной фирмы Мелодия . Если называть вещи своими именами, все эти диверсии происходили не где-нибудь, а в логове идеологического врага. В свое время Тропилло очаровал подпольным роком звукорежиссера "Мелодии" Виктора Динова, после чего они вдвоем дописали ряд композиций "Аквариума" для альбомов "Электричество" и "Акустика".

Чтобы понять степень грандиозности новых тропилловских акций, необходимо заметить, что тот же Динов слыл на "Мелодии" одним из самых реакционно настроенных в отношении рока звукорежиссеров. Но то ли благодаря силе высокого искусства, то ли ввиду умения Тропилло находить в любом споре неотразимые аргументы, Динов вскоре начал напевать на работе... "Мочалкин блюз". А спустя еще полгода способствовал осуществлению записи на "Мелодии" "Машины времени". Тропилло в очередной раз разорил родной психологический факультет, и на выделенные 5000 рублей "Машина времени" записала двойной альбом "Москва-Ленинград", не получивший распространения по инициативе Макаревича.

Но Тропилло-продюсер не успокоился и наметил себе новую жертву. За годы сотрудничества с "Мелодией" он чувствовал себя в ее стенах как дома и лучше многих знал, что в этом доме плохо лежит. Где-то в районе 84-го года Андрею Владимировичу путем серии выверенных ходов удалось заполучить восьмиканальный магнитофон Amrex - тот самый, на котором в

70-х записывал свои альбомы Юрий Морозов. Для того чтобы провести подобную операцию, Тропилло отловил какого-то важного ленинградского начальника, который не глядя подписал вовремя подsunутую бумагу. Смысл документа заключался в том, что Дом юного техника просил фирму "Мелодия" оказать шефскую помощь начинающим звукорежиссерам. Получив такое письмо, администрация "Мелодии" могла смело списывать устаревший реквизит в фонд Дома юного техника. Плюс, для страховки, Юрий Морозов вовремя замолвил словечко.

Восемьдесят пятый год был пиком деятельности Тропилло в Доме юного техника. Звукорежиссер и музыканты освоили многоканальную технику и стали записывать альбомы "с использованием новых технологий". В деятельности Дома юного техника начался новый период. Ленинградские рок-группы получили уникальную возможность работать на многоканальной технике, экспериментируя с неограниченным количеством вариантов звучания. Для "пользы дела" Андрей теперь все чаще и чаще выступал в роли активного продюсера. Именно в студии Дома юного техника к определенному моменту был найден и сформирован определенный звук, названный впоследствии специалистами не иначе как "ленинградский саунд".



Андрей Владимирович Тропилло (внизу в центре) с педагогическим коллективом Дома юного техника, середина 80-х.

"К 83-84 годам у нас образовался некий студийный коллектив музыкантов, из которого формировались разные составы, - вспоминает Тропилло. - Курехин, Рахов, Кондрашкин, Титов, Васильев, Гаккель могли всплывать совершенно в неожиданных сочетаниях. Это была одна семья, работающая в одной студии и с одним звукорежиссером. В Доме юного техника присутствовало единство места, действия, времени, личности и единство состава. Ни в каком другом городе ничего подобного не было".

Часто Андрей Владимирович занимался не только звукорежиссурой и продюсированием, но и подыгрывал музыкантам на блок-флейте или принимал участие в хоровых оргиях, подпевая рокерам низким голосом.

Иногда Тропилло даже придумывал аранжировки - вплоть до наигрывания на гитаре набросков каких-то партий. Не случайно после записи "Белой полосы" Майк настоял, чтобы на альбоме было написано: "Андрей Тропилло - блок-флейта, аранжировки".

"Я требовал от Зоопарка исполнять композиции в более рокабилльной форме, - вспоминает Тропилло. - Я придумывал какие-то ходы, а гитарист Саша Храбунов доводил их до логического завершения".

"Тропилло всегда был идеально тактичным партнером, - говорит Гребенщиков. - Несмотря на свои взгляды, которые порой кардинально отличались от наших, Андрей позволял музыкантам делать в студии почти все, что приходило в голову".

...Со временем звукозаписывающий процесс в Доме юного техника начал напоминать четко отлаженное производство. Летом-осенью 85-го года студия работала чуть ли не по 24 часа в сутки. Писали посменно: "Алиса" - "Энергию", "Облачный край" - "Стремя и люди", "Странные игры" - "Смотри в оба", "Аквариум" - "Детей декабря". Параллельно увеличивалось количество тиражируемых альбомов - от Тропилло. Долго оставаться незамеченной подобная сверхаппактивная деятельность не могла.

Первые тревожные симптомы появились в начале 86-го года, когда число анонимок, написанных на имя директора Дома юного техника ветераном-завхозом и лимитчиками-вахтерами, превысило все нормы. Получив несколько выговоров, Андрей Владимирович стал осмотрительнее и осторожнее. Теперь рокеры проникали в студию не через главные двери, а с черного хода. В качестве дополнительных вариантов использовались ворота пионерской автомобильной мастерской или пожарная лестница, расположенная по соседству с кружком картингистов.

Казалось, "проблему вахтеров" кое-как удалось решить. Но тут Тропилло поджидал новый, куда более серьезный удар. Сложно установить, что именно произошло в структуре правоохранительных органов Красногвардейского района Ленинграда зимой-весной 86-го года. По версии Тропилло, после прихода к власти Горбачева у Дома юного техника сменился куратор. А новая метла, как известно, метет по-новому. После поездки с музыкантами "Ноля" в Москву Тропилло оказался в кабинете старого партийного босса по фамилии Ковальчук, выполнявшего обязанности директора Дома юного техника. Обвинив Андрея Владимировича в незаконном прогуле, Ковальчук настойчиво порекомендовал Тропилло уйти с работы "по собственному желанию". Столь крутой поворот событий мог объясняться только одним: на администрацию Дома юного техника было оказано сильное давление извне.

На это указывало все: поспешность увольнения, интонации, с которыми протекал разговор, и т.д.

Почувствовав, что вокруг сгущаются тучи, Тропилло отступил с насиженных позиций по всем правилам военной стратегии. Небезосновательно опасаясь слежки, он уничтожил все следы "преступной деятельности": сжег обложки десятков альбомов и забрал из Дома юного техника свою аппаратуру.

"Студия закрылась на вечный ремонт - т.е. до дирекции, наконец, донесли, что кружок звукозаписи обжили далеко не пионеры, - вспоминает Гребенщиков. - Прозорливый Андрей Владимирович успел унести из студии мастер-ленты всех альбомов, сделать с них копии, талантливо замаскировать копии под оригиналы и спрятать копии в тех местах, где их должны будут искать, "если что". Где были спрятаны сами оригиналы, никто уже и не спрашивал".

В данной, казалось бы, кризисной ситуации ленинградский Джордж Мартин нашел малозаметные на первый взгляд плюсы. В отличие от своих незримых "кураторов" он четко представлял, что именно будет делать дальше. "Я благодарен организациям, которые меня откуда-нибудь выгоняли, - говорит Андрей. - Потому что иначе не развиваешься. Я понимал, что с Домом пионеров пора расставаться и следующие шаги делать самому. Начинать всегда интересней, чем продолжать".

Через месяц Тропилло в Доме юного техника уже не работал. Последним альбомом, записанным в его студии, была "Музыка драчевых напильников" "Ноля". Прямо на глазах подрастало новое поколение рок-музыкантов, но продолжать учиться искусству звукозаписи им суждено было в иную эпоху и в иных местах.

...Как несложно догадаться, Тропилло принадлежал к тому типу людей, которые наиболее ярко проявляют себя в условиях очередного кризиса. В экстремальных ситуациях он всегда продолжал искать выход и всегда его находил. Следующий этап в деятельности Тропилло оказался не менее эффективным - поддавшись моде на кооперативы, он увлекся частным предпринимательством. На базе ленинградского рок-клуба было организовано объединение под названием "Любительская магнитная запись", которое, тиражируя магнитоальбомы, стало приносить вполне конкретную прибыль. Но для Тропилло этот бизнес оказался слишком мелким и не слишком интересным.

На общественных началах весной 87-го года он организует фестиваль ленинградских рок-групп в поселке Шушары, весь материал которого был заснят на видеопленку при помощи передвижной студии MCI. Помимо

этого, в Шушарах были записаны болванки будущей "БлокАды" "Алисы" и знаменитый концертник "ДДТ" "Оттепель".

Одновременно Андрей Владимирович развил кипучую деятельность по выпуску виниловых дисков. Времена изменились, рок переставал быть запретным явлением. Спродюсированная Джоанной Стингрей двойная пластинка "Red Wave" явилась своеобразным прорывом советского рока с магнитофонной пленки на винил. Воспользовавшись благоприятной ситуацией, Тропилло выпускает на пластинках "Аквариум" ("Радио Африка" и компиляция "День серебра" - "Дети декабря"), "Алису" ("Энергия"), "Кино" ("Ночь"), "Зоопарк" ("Белая полоса"), "Телевизор" ("Шествие рыб"), "Странные игры" ("Смотри в оба"), а также несколько сборников и миньонов. Общий тираж этих альбомов превысил к 89-му году миллион экземпляров.

Параллельно организации крупномасштабного фестиваля "Аврора-89" Тропилло налаживает контакты с польскими кассетными заводами и выпускает новые альбомы "Ноля", "Трилистника" и других питерских групп. Гениальный продюсер взял в Андрее Владимировиче верх над гениальным звукорежиссером. "Джордж Мартин" перевоплотился в "Ричарда Бренсона".

"Я отдавал себе отчет, что заниматься звукозаписью больше не буду, - говорит Тропилло. - Тащить в одиночку всю эту нагрузку я не мог ни физически, ни психологически. Я отпахал свои шесть лет, как папа Карло".

Деятельность крестного отца советского рока в 90-х - идеальный сюжет для добротного детектива. Став в 89-м году директором ленинградского отделения "Мелодии", Тропилло начал выпускать огромными тиражами виниловые пластинки западных рок-групп. Авторские права и аутентичность оформления дисков Led Zeppelin, Rolling Stones, Jethro Tull волновали его в самую последнюю очередь. "Никто не сможет доказать мне, что я нарушаю российские законы", - уверенно чеканя слова, заявил Тропилло, глядя в глаза репортеру New York Times. На весь этот театр абсурда безучастно взирала со стены обложка "антроповского" "Сержанта Пеппера", где среди десятков знакомых физиономий красовался и одухотворенный лик Андрея Владимировича.

Одновременно с виниловым беспределом "законопослушный пират" успевал заниматься массой других дел. Он боролся за авторские права звукорежиссера сразу с тремя пластиночными фирмами в России, открыл студийные филиалы в Архангельске и Москве и заканчивает строительство завода по производству компакт-дисков в Санкт-Петербурге. На стареньком "Форде" Тропилло ездит на рок-концерты в Хельсинки, планирует

провести фестиваль в Тбилиси, изучает проблему замораживания людей в Египте, а также числится епископом Единой Евангелическо-Лютеранской церкви России. Частично его деятельность "позднего периода" отражена в ряде книг Владимира Рекшана: "Смерть в до мажоре", "Четвертая мировая война" и "Ересь". В одном из этих опусов Тропилло - звукорежиссер-лютеранин - замораживает людей и отправляет их в будущее.

"Пожалуй, невозможно описать все авантюры, которые я совершил в этой жизни, - лукаво усмехается Андрей. - Их было слишком много, и иногда случались дела попросту колоссальные. Трудно поверить, что это вообще могло быть. Но это было".

Глава XI. Магнитофонная культура: последние годы

Перестроечный оптимизм успешно рассеялся, и на смену ему пришли настроения полнейшей эсхатологической безысходности. Затем рок тусовка пресытилась мраком и медленно потянулась в ночные клубы ломать суставы в ритмах рейва. Одновременно с этим запись самобытных аудиорелизов в нашей стране практически сошла на нет - ровно в тот момент, когда для этого возникли практические условия. Так уж ведется на Руси: могут - нельзя, можно - уже не могут.

С. Гурьев. «Ветер и увядание»

Отход Тропилло от студийной деятельности явился одной из самых крупных потерь для советского рока конца 80-х. С другой стороны, после закрытия его студии автоматически увеличилась роль остальных звукорежиссеров. Свято место пусто не бывает - на некоторое время на передний план в Питере выдвинулась квартирная студия Алексея Вишни, снабженная излишками тропилловской техники.

«Соседи нас не доставали, поскольку мой отец был председателем жилищного кооператива, - вспоминает Вишня, которому в разгар его звукорежиссерской карьеры едва исполнилось 25 лет. - Впасть в немилость папы не хотелось никому».

Ученик Тропилло, Алексей параллельно работе с «Кино» («46», «Это не любовь», «Группа крови») записывал альбомы «Мифов», «АВИА», «Объекта насмешек», «Кофе», «ДК», «Петли Нестерова». К этому списку можно добавить студийный проект Гаккеля-Егорова «Акустическая комиссия», а также несколько сольных работ самого звукорежиссера, наибольшую известность из которых получил альбом «Сердце» (1987).



Алексей Вишня в своей домашней студии, середина 80-х.

...Последними из могикан квартирной звукозаписи 80-х стали омская ГрОб Records Егора Летова («Гражданская оборона», «Коммунизм», Черный Лукич, Янка, Манагер и др.), студия Липницкого на Николиной горе (Башлачев, «Центр», «Коллежский ассессор» и «Звуки Му») и Avankich звукорежиссера Толи Кириллина, в которой были записаны почти все поздние работы «ДК». В трехкомнатной квартире Игоря Васильева появились на свет альбомы «Ночного проспекта», «Союза композиторов», «Николая Коперника», «Проходного двора», Андрея Воха, «Сокольники-Транзит», «НИИ Косметики», «ДК».

Количество записанных Васильевым в 86-89 годах альбомов впечатляло. К сожалению, в отличие от тропилловских сессий, четкого продюсирования и звукорежиссуры здесь не наблюдалось. Сам Игорь чаще всего выполнял чисто производственные функции - обеспечивая технически правильную запись, он почти никогда не вживался в «образ группы». Каждый пишет, как он слышит. Все логично завершилось сотрудничеством с Литягиным и первым альбомом «Миража», после тиражирования которого некоторые южные дистрибьюторы построили себе дома на берегу моря. Страна же морально была готова принять в свое страждущее лоно альбомы «Ласкового мая».

...В восьмидесятые годы магнитофонная культура в СССР представляла собой некое подобие Интернета. Никаких проводов не было, но миллионы магнитофонов по всей стране оказывались соединены невидимыми виртуальными шнурами. Если в студии у Тропилло, Вишни, Полковника или Васильева записывался альбом, то буквально через несколько недель его получали все, кому это было жизненно необходимо. Это была не пиратская перезапись по цепочке - от одного потребителя к другому, а именно коммуникационная сеть, где проводами служили люди и

их отношения.



Александр Агеев на своем «рабочем месте» (1999 г.) - так происходила перезапись магнитоальбомов 15 лет назад.

В 90-х эта культура своего развития не получила. После развала СССР (фактически - 1992 год) все вокруг оказались соединены не виртуальными проводами, а ангажированными хит-парадами, проплаченными телеэфирами, несколькими FM-радиостанциями и киосками фирмы «Союз». Примерно в это же время на смену «квартирному промыслу» пришли мощные профессиональные студии и независимые фирмы грамзаписи. Монополия «Мелодии» рухнула окончательно - ведущие рок-группы смогли записываться в студиях «Чертова колеса», «На Фонтанке», во всевозможных Домах молодежи, выпускаться на «Эрио» (экс-«Апрель»), SNC Records, Sintez, Zona Records, «Фили»...

К сожалению, в этих условиях поиски нового звука свелись преимущественно к приобретению новой, а потом и новейшей аппаратуры. В нее «вбухиваются» колоссальные деньги, отчего звук парадоксальным образом не улучшается. Нечастые открытия и безликие в творческом отношении альбомы звучат теперь почти одинаково. «Современная звукозапись - это что-то вроде голливудского фильма, где все доведено до совершенства: освещение, цвет, баланс звука, декорации, - считает Брайан Ино. - Но жизни в этом нет, а сам фильм - чушь».

В конце века даже откровенные неудачи стали профессиональными. С миллионов лазерных дисков теперь прет стопроцентно правильный звук. Сюрпризов и открытий стало меньше, и, как следствие, массовая потребность в слушании рок-музыки начала уменьшаться.

Пожалуй, последний всплеск народного энтузиазма в отношении рока можно датировать самым концом 80-х. Молодежные журналы «Аврора» и «Парус» провели всесоюзные конкурсы магнитоальбомов. Обгоняя

именитые рок-группы, первые места в них заняли магаданский «Восточный синдром» и харьковский «Товарищ». Прямо на глазах происходила определенная переоценка ценностей, которая неумолимо провоцировала любопытство и усиливала интерес к новым именам. Не случайно на вылезших из глубокого подполья «писателей» обрушилась целая лавина писем и телеграмм. Содержание их было примерно одинаковым: «Задыхаюсь без воздуха! Пришлите новые записи!» Или: «Я живу в деревне, и в одиночку слушаю на магнитофоне рок-музыку. Никто в это дело здесь не врубается... Жду новых альбомов... Я конкретно врублю их на полную катушку - чтобы эти придурки вокруг все сдохли».

На все эти письма надо было отвечать. Прошедшие огонь и воду Ушаков, Левченко, Баюканский, Алисов, Агеев резко активизировали деятельность, перейдя с артельного на сугубо индивидуальный промысел. Времена тотального террора остались в прошлом, опыт за спиной у каждого из «писателей» был колоссальный, и как жить дальше вроде бы было ясно.

Респектабелизовавшийся Агеев стал работать администратором московской рок-лаборатории, в рамках которой функционировала пользующаяся немалой популярностью студия звукозаписи «Колокол». «Вывешенные на стенах списки предлагаемых рок-записей действовали на людей весьма сильно, - вспоминает Агеев. - Когда клиенты удостоверались в том, что у нас есть все альбомы «Аквариума», «Кино» или «Гражданской обороны», они молча покидали студию и возвращались через час с блоком чистых кассет».

В одиночку с подобным объемом работы Агеев уже не справлялся. В его арсенале теперь было порядка двух десятков магнитофонов и целый отряд помощников. Несмотря на массовый характер производства, Агеев остался чуть ли не единственным из бывших «писателей», кто продолжал записывать исключительно рок-музыку. Остальные цеховики оказались значительно мобильнее и гибче, резво перейдя от рока на поп-музыку и блатняк.

Возникновение коммерческих ларьков запечатлело последний всплеск магнитофонной культуры. Поддельные японские кассеты с альбомами «Аквариума», «Кино», «Машины времени», «Наутилуса» ютились на полках где-то между водкой и презервативами. «Когда разрешили кооперацию, можно было поставить палатку возле магазина «Будапешт» и за неделю она приносила такую прибыль, которая не снилась нам за год работы по рассылке катушек, - вспоминает Виктор Алисов. - Теперь кооператоры стали выбирать для тиражирования только те кассеты,

которые легко и быстро можно было продать из палатки. Эта ситуация ускорила гибель магнитофонной культуры в целом. Рок-музыка была почти полностью вытеснена ларечной тематикой. Массовая культура и всевозможные сборники потопили рок-н-ролл».

«Мы вкладывали деньги в производство, и это производство окупалось вполне прилично, - откровенничает Игорь Васильев. - Когда мы с Щербиной начали делить нашу «фирму», на каждого получилось около 75 тысяч рублей. Причем в сравнении с остальными «писателями» мы считались середняками...»

...Гена Левченко первым из писателей освоил практику специализированной ларечной торговли, открыв «будку» в районе трех вокзалов. Чтобы успеть выполнить все заказы, его семье приходилось работать в две смены. С раннего утра до самого вечера над магнитофонами колдовал сам хозяин, а ближе к ночи ему начинала помогать жена Наталья - профессиональный звукооператор.

У Баюканского, в отличие от Левченко, работали не только родственники, но и наемные рабочие. В частности, в арендуемой им квартире по ночам трудился за 1000 рублей в месяц зампреда народного контроля Зеленограда.

Свою квартиру в Химках Баюканский оборудовал также под нужды производства. В одной из комнат находился склад пленок. В другой круглые сутки работали магнитофоны, записывая все подряд - от актуальной эстрады до Юрия Морозова, «Пикника» и «Центра», музыку которого склонный к парадоксам Баюканский трепетно любил. В третьей комнате Михаил осуществлял ручной ремастеринг оригиналов, корректируя частоты и скрупулезно исследуя весь спектр записи.

При том, что Баюканский явно не гнался за скоростью тиражирования, бойцы его команды в среднем записывали до 5000 катушек в месяц. Но каким бы трудоголиком ни был Михаил, масштабы его оборотов не шли ни в какое сравнение с тем бизнесом, который развернул в те времена дальновидный Ушаков.



Валерий Петрович Ушаков (1999 г.) и фрагменты его частного завода по производству аудиокассет (1987 г.).

В углу одного из столичных парков по инициативе Валерия Петровича внезапно возник огороженный высоким забором и нигде не зарегистрированный частный завод. На территории в 2000 кв.м без шума и пыли поточным методом стали изготавливаться дефицитные в ту пору кассеты. «Говоря рыночным языком, кассеты являлись мультипликаторами - т.е. тем товаром, который не имеет конкуренции, - вспоминает о делах минувших дней главный идеолог «союза писателей». - Даже конкуренция Сингапура и Южной Кореи не была для нас помехой - при условии правильной организации труда».

Труд у Ушакова был организован правильно. Изобретатели одного из московских НИИ подготовили для Валерия Петровича специальные пресс-формы и обмоточный аппарат, который каждые тридцать секунд выплевывал «на гора» новую кассету. Аппаратов было много, обслуживающего персонала - тоже. «Как работают, как работают!» - восторженно говорили специалисты, провожая взглядом снующие туда-сюда грузовики, снабжавшие комплектующими деталями сразу несколько госпредприятий, включая казанскую «Тасму» и завод в Апрелевке.

Судя по всему, кассетный цех стоял в том месте, где стоять, в общем, был не должен. Согласно карте здесь находилась охраняемая государством зеленая зона. Зона действительно была. Только вот государства в тот момент уже не было...

Вскоре Ушаков был приглашен на ряд европейских семинаров «Мораль и бизнес» - по-видимому, как один из первых советских

бизнесменов. Судя по всему, он делился с западными коллегами опытом - как наладить подпольное производство кассет прямо под носом у многомиллионного города. Глазами сегодняшнего дня рецепты «от Ушакова» кажутся простыми. Если в этом городе фигурируют две улицы под одинаковым названием Тверская, почему в нем не возникнуть еще одному небольшому предприятию?

Вопрос, конечно, риторический.

...Кассетный цех завершил свою деятельность вскоре после очередных гайдаровских реформ. «Это был страшный удар по нашему бизнесу, - вспоминает Валерий Петрович. - Непомерно высокие налоги задушили кассетный промысел, почти не затронув деятельность бирж и казино. Теперь в здании, где раньше изготавливались кассеты, находится театр и детские студии».

Оставшийся без заводов, пароходов и большей части аппаратуры, Ушаков занялся продюсированием и записью молодых поп-исполнителей, работающих в жанре «русского шансона».

Судьба остальных членов легендарного «союза писателей» сложилась по-разному. Оглядываясь назад, можно прийти к выводу, что, по большому счету, эти люди всегда оставались взрослыми детьми. Романтика и возможность реально влиять на формирование культурных ценностей в стране волновали их значительно сильнее, чем финансовая сторона процесса. Многие вскоре стали жертвами перестроечных реформ и попросту разорились. «За батареей у меня хранилось 100 000 рублей, - вспоминает Баюканский. - К сожалению, не в тех купюрах, в которых хотелось бы. В результате я лишился всего».

Саша Агеев после закрытия московской рок-лаборатории эмигрировал в Америку и вернулся обратно лишь в самом конце 90-х. Левченко стал одним из соучредителей фирмы «Русское снабжение», выпускавшей компакт-диски Светланы Разиной, Вахтанга Кикабидзе, Нани Брегвадзе. Юрий Севостьянов возглавил фирму Master Sound, а Виктор Алисов - видеодепартамент фирмы «Союз». Андрей Лукинов ныне - один из сотрудников продюсерского центра Игоря Матвиенко.

Увлечшийся выращиванием кристаллов, парапсихологией и экстрасенсорикой Баюканский вернулся к тому, с чего начинал - вопросам силовой электроники. Он распродал все магнитофоны и отреставрированные оригиналы, изучает мистику, а о прошлом вспоминает с легкой ностальгией: «В «союзе писателей» мы всегда старались поддерживать друг друга - аппаратурой, информацией, советами, добрыми поступками. С тех пор как мы перестали заниматься тиражированием,

музыка в стране исчезла».

В завершение - информация из серии «В мире интересного». В самом конце 80-х Баюканский некоторое время занимался продюсированием певца Владимира Асмолова, но почему-то наотрез отказался сотрудничать с молодым исполнителем по фамилии Киркоров. «Ну куда ты с такой музыкой лезешь? - кипятился Михаил, общаясь с начинающей поп-звездой. - С этими записями ты не дойдешь даже до ближнего Подмосковья!»

Состояться многообещающему альянсу «артист-продюсер» было не суждено. Как и в случае с хранящимися за батареей «неправильными купюрами» Баюканский ошибся. Он явно недооценил перспективы певца и культурный уровень страны, жизнь в которой временно замерла в ожидании новых зрелищ и новых развлечений.

Глава XII. Press To Play

Если был бы я Тропилло, висеть бы мне на рее...

Чиж

- Эта история не имеет прямого отношения к твоей книге, но с нее, наверное, все и началось...

Андрей Владимирович Тропилло разогревает чайник в своей выдавшей виды резиденции на Пушкинской, 10. За окном неторопливо просыпается хмурое петербургское утро осени 1995 года. Робин Гуд советского рока пододвигает табуретку ближе к кухонному столу, достает блины с курагой и начинает свой рассказ.

- Я вырос на культуре бита. До Beatles я неплохо знал всякие Animals, Monkees и Shadows, у меня были сорокапятки Rolling Stones и первые пластинки Kinks. Я часто слушал эти диски и в какой-то момент начал осознавать, что мне в этой жизни чего-то не хватает. Внезапно я понял, что, создав маленькое нелегальное производство, можно попытаться самому печатать пластинки. Такой вот я ощутил внутренний заказ. Почему я должен лишать людей той музыки, которая сделала меня человеком?! Тогда мне казалось, что я не нуждаюсь ни в защите от правоохранительных органов, ни в получении чьих-либо разрешений - любезных или не любезных.



Дело было в 1975 году. Тропилло верил в себя и был настроен весьма серьезно. Реализацию своей рок-просветительской программы он начал с того, что купил в близлежащем хозяйственном магазине сульфаминовую

кислоту для очистки чайников. С ее помощью он попытался переводить гидроокись никеля в сульфаминовый никель, необходимый при производстве матрицы. Эти занимательные опыты Андрей Владимирович проводил в подвале собственного дома, который был арендован у ЖЭКа якобы для нужд геофизической лаборатории Ленинградского университета, где Тропилло тогда работал.

- В подвале я поставил вакуумную камеру с диффузным ртутным насосом, предназначенную для катодного напыления серебра. Если бы меня поймали, когда я пер насос ночью, то пришлось бы нелегко. Очень сложно кому-нибудь объяснить, что я не собираюсь отравить целый микрорайон тринадцатью килограммами ртути, кипевшей внутри насоса.

Теперь Тропилло были нужны гальванические ванны, вытачивание которых он заказал на одном из заводов. Расчеты с рабочими осуществлялись при помощи спирта.

- Производство спирта я освоил самостоятельно. Гидролизую сахар, я научился получать суперкачественный спирт - никакая заводская водка рядом не стояла... Этого продукта я мог сделать ровно столько, сколько могли потребить рабочие. Таким образом, все работы по вытачиванию гальванических ванн осуществлялись для меня бесплатно.

Последним недостающим звеном в цепи «пластинки - Тропилло - пластинки» являлся пресс, необходимый для создания пресс-форм. Андрею крупно повезло. Именно в тот период, когда он решился на подобные безумства, начался «великий переезд» Ленинградского университета. Его родной физический факультет перевозил из корпуса в корпус массу оборудования, в том числе всевозможные лабораторные прессы. Глубокой ночью великий комбинатор, освещая дорогу карманным фонариком, пробрался на территорию физфака и отвинтил у одного из прессов насос.

- Я унес его домой под мышкой. Насос был небольшой, типа чемодана, но весил, зараза, килограмм сорок. Пресс без насоса никуда не годился и в течение двух месяцев простоял в университетском дворе без дела. Я выждал какое-то время, подъехал за ним на автопогрузчике и под покровом темноты перевез в подвал. Таким образом, я пресс вначале испортил, а потом украл.

Со страшным трудом несколько работяг начали опускать металлический агрегат вниз. Внезапно один из них оступился, пресс вывалился из рук и резким ударом срезал трубу центрального отопления, проходившую через подвал. Огромная, обмотанная стекловатой труба сломалась так легко, будто была сделана из бумаги. Дело было летом и только поэтому подвал «нехорошего дома» не залило. Трубу в срочном

порядке пришлось заваривать...

- Вскоре я собрал все необходимое оборудование. Идея была простой и дерзкой одновременно. В вакуумной камере, работавшей под напряжением 2000 вольт, на пластинку напыляется слой серебра, который затем гальванически утолщается до стандартных размеров матрицы. Я добросовестно проделал весь цикл, но массовое производство, слава Богу организовать не удалось. Иначе сидеть мне в тюрьме - это точно. А пресс до сих пор стоит в подвале и вытащить его оттуда не могут никакие службы. Опустить мы его опустили - а вытащить никак. Тяжелый, сволочь. Тонны две весит.

100 МАГНИТОАЛЬБОМОВ СОВЕТСКОГО РОКА:

1977

Юрий Морозов Свадьба кретинов (1977)

**Конформист
Кретин
Не знаю, за что
Дай крылья мне, Бог
А мне и так конец
Свадьба кретинов
(Бродяга пес)
Сон
Черный пес**



Один из редких концертов. Крайний справа - Юрий Морозов. Ленинград, 1977 г.

Недооценить место Морозова в магнитофонной культуре так же легко, как и переоценить. Мистик или мистификатор, проповедник-теоретик или нестигаемый борец за идею? Его давешние попытки создать заумно-туманную альтернативу пустоголовой советской эстраде 70-х кажутся сегодня чем-то алогичным, книжным. Мультиинструменталист-отшельник, смурной гений студийного подпольного рока, он оказался чуть ли не единственным из рок-динозавров семидесятых, выжившим как личность, как эдакий эталон первой волны русской рок-революции, большинство представителей которой разбросаны нынче по погостам и заграницам или застыли навечно в виде восковых фигур в Музее Рок-н-Ролльной Славы...

Морозов начинал на заре 70-х в составе группы «Босяки» из Орджоникидзе. Переехав в Ленинград, он после окончания технического вуза и службы в армии был принят звукоинженером в местный филиал

фирмы «Мелодия». К этому моменту в домашних условиях им был записан магнитоальбом «Вишневый сад Джимми Хендрикса», отражавший традиции наркотического рока обоих берегов Атлантики конца шестидесятых. В те годы цитаты из рок-классики еще не набили в России оскомину, и тот факт, что композиция «Настанет день» фрагментарно напоминала «Happiness Is A Warm Gun» из репертуара Beatles и культовый блюз «Since I've Been Loving You» с третьего «Цеппелина», заставлял видеть в Морозове скорее пропагандиста великих образцов, нежели банального плагиатора.

Звучание дебютного опуса Морозова, записанного при помощи лампового микшера, амплитудного модулятора, кольцевого ревербератора и двух стереомагнитофонов «Юпитер 201» и «Айдас», напоминало своими звуковыми эффектами, мелодекламацией и сплошной нарезкой песен атмосферу ранних альбомов Фрэнка Заппы. Это был первый отечественный психоделический альбом, в котором, по воспоминаниям автора, «партии акустической гитары сплетались с ревом фисгармонии и со странным скрежетом то ли бензопилы, то ли соло-гитары, а изысканные мелодии погружались в шум спускаемой воды, всплывая затем в позывных Ватикана и после крика электрической вороны превращались в мантру, колокольные звоны и автоматные очереди».





Юрий Морозов в группе «Босяки», Орджоникидзе, начало 70-х.

Пристроившись на фирму «Мелодия», Морозов в 76-м году при первой же возможности обновил свои любительские записи и с помощью первоклассной государственной аппаратуры оформил их в виде полноценных магнитоальбомов. Только после подобной реставрации его ранние работы с некоторым опозданием наконец-то пошли в народ. Переписанные со старых пленок на «многоканалку», получившие дополнительные наложения всех степеней и замаскированные по саунду и балансу под диски, созданные в атмосфере танцплощадок и армейских казарм, эти альбомы стали фундаментом легенды о Морозове как о великом подпольном режиссере. В 80-м году его коллега Андрей Тропилло ставил своим ученикам из Дома юного техника пленки Морозова как образец студийной звукозаписи.

Суть звуорежиссерских подвигов Морозова скорее заключалась в приверженности «правильному» сбалансированному звучанию, нежели в каких-то новаторских звуковых находках. При этом в основе его студийного мировоззрения всегда лежали профессионализм и взвешенность оценок. Другими словами, не что звучит, а как.

Вершиной экспериментов с новой советской песней стал альбом «Свадьба кретинов», большая часть композиций которого датировалась 76-м годом. Слушать песни этого цикла гораздо интереснее, чем разбирать. Хотя язык национальной поэзии здесь отнюдь не подменялся сленгом университетских буфетов, все восемь композиций «Свадьбы кретинов» тем не менее изящно дополняли друг друга. В силу неконтактности их автора и «закрытости» официальной конторы появление дополнительных музыкантов во время записи исключалось. Так на ближайшие десять лет был сформирован принцип «Морозов - человек-оркестр».

Пленка начиналась с песни «Конформист», получившей впоследствии второе рождение после ее переаранжировки группой «Крематорий» в 84-м году.

«В мутной воде проплывают цветы и сор/Я в темноте потерял в ней свое лицо...»

Лирическое настроение «Конформиста» было подано в лучших традициях вокально-инструментальных ансамблей («Самоцветы» - «Колеса диктуют вагонные», «Веселые ребята» - «Мир весной околдован вновь»), но разительно отличалось от них раскованным текстом и мистицизмом, а также игрой смычком на струнах акустической гитары в финале и записанной с задержкой реверберации партией альты.

Футуристические оды «дьяволу и гению» в «Кретине» предварялись замечательным риффом, расцвеченным ржавым тембром самодельной гитары, и последующим заездом аж в панковский по сути припев: «Да-да-да-да-Дай/Я кретин и мне в кайф!»

Последняя строчка поражала рок-фанов в самое сердце. Кто не мог достать в конце 70-х этот альбом, пересказывал со слов товарищей текст «Кретина» примерно так: «Ну ладно там «Битва с дураками»! А ты слышал у Морозова «Я кретин и я торчу»? Полный ништяк!!»

Примечательно, что вокал Морозова в этих двух композициях был записан не в студии, а дома. Это имело смысл, поскольку раскрепощенно петь «Я кретин и мне в кайф» в помещении Ленинградской капеллы, где находилась студия, было довольно рискованно.

При всей хаотичности студийного процесса и неоднородности композиций быстротемповые песни с басом, электрогитарами и ударной секцией по законам жанра чередовались с менее «шумными»: «Не знаю, за что», «Черный пес», чья музыкальная энергетика не уступала таким забойным хитам, как «Кретин» и «А мне и так конец». Сложный ритм хард-роковой композиции «Не знаю, за что» успешно маскировал схожесть ее мелодической линии с «From Me To You» из репертуара Beatles. Тем не менее, исполненная при поддержке группы на одном из редких концертов 77-го года, она по забойности звучала примерно так же, как самые крутые хиты «ЧайФа» спустя пару десятков лет.

Слова и музыка «Дай крылья мне, Бог» были написаны Морозовым в 74-м году в процессе изучения различных мировых религий и впоследствии предопределили христианско-буддийскую направленность его поздних работ. Увлечение Морозова религиозной тематикой уходило своими корнями в самое начало семидесятых, когда в глухом Орджоникидзе им были созданы композиции «Бог сильнее нас» и «Amen», позднее вошедшие в магнитоальбомы «Вишневый сад Джими Хендрикса» и «Странник голубой звезды».

Что же касается песни «Дай крылья мне, Бог», то первоначально она

задумывалась автором как баллада. История гласит, что, подгадав прийти в студию в свободную смену, Морозов забыл дома двенадцатиструнную гитару. Предполагая работать именно над этой композицией, Морозов тут же решил сделать ее в виде хорала. Номер получился необычным, опередив на несколько лет аквариумовскую зарисовку «Что лучше, пена или дом» («Хорал») из «Треугольника». Не ограничившись имитацией многоголосия собственными силами, звукорежиссер включил женскую вокальную партию в исполнении своей супруги и мотивы какого-то симфонического квартета из архива 8-канальных фонограмм фирмы «Мелодия». Студийный американский магнитофон Ампех ММ-100 позволял также экспериментировать с изменением скорости восьмиканальной фонограммы, загоняя в тональность любые экзотические для советского рок-музыканта инструменты. Однако в большинстве песен на барабанах Морозов играл лично.

Начиная с композиции «А мне и так конец» (являвшейся интерпретацией музыкальных идей Хендрикса) и вплоть до финального номера «Черный пес» в альбоме развивается тема смерти, впоследствии оцененная Морозовым как «поиски истины на самом дне чувственного мира». Если провести параллель в искусстве, образы страшного и загробного в творчестве Морозова выглядели иначе, чем, например, офорты Гойи. Как правило, самые ужасные сюжеты у рок-певца сопровождались торжественной или грустной мелодией.

Благодаря кое-где эстрадной интонации (отсутствие красивых обертонов, выделение буквы «ч» - «чи-то бы» вместо «што бы») и игривому отношению к инфернальной тематике Морозов влил в музыкальный настрой «смертельных номеров» изрядную долю осуждаемой им самой же попсы. Если закрыть глаза и уши на содержание строчек «одним скрипя сучком, прощая всех, самоубийцы труп висел», то мелодия «Свадьбы кретинов» слушалась на уровне молодежного хита тех лет «Наташка-Наташка».

После лирической хард-роковой вещи «Сон» альбом закрывал тяжелый рэгтайм «Черный пес», в котором гитара с фуззом играла в унисон с органом «Юность», а хриловатый вокал Морозова придавал шарм, казалось бы, обыденным словам: «Когда я пьян, когда целую женщин...» Примечательно, что в этой композиции звучит сочное домашнее пианино в исполнении шурина автора Сергея Лузина, принимавшего фрагментарное участие в записи других альбомов Морозова и, в частности, «Вишневого сада Джими Хендрикса».



...В подпольном роке существуют свои правила и законы. Поэтому следует помнить, что многие команды и автономные солисты в те годы не всегда придерживались зарубежного стандарта, когда условный «диск» компоновался с учетом длины стороны кассеты или магнитофонной катушки. Поскольку «Свадьба кретинов» длилась всего 23 минуты, при перезаписи ее на одну сторону 525-метровой бобины автор рекомендовал как добавку цикл песен 77-го года «Там, где дали темны» - фолк-рок огромной живительной силы (одноименная песня из этого цикла впоследствии с успехом исполнялась Мариной Капуро). Взаимо-дополняя друг друга, эти два сборника песен составляли полноценный магнитоальбом, распространявшийся с конца 70-х годов именно в таком виде.

Сам же Морозов, ведя отшельнический образ жизни, к середине восьмидесятых в силу нестоличного менталитета и неудач собственного творчества утратил былую популярность и значимость. Несмотря на живые выступления Морозова в конце 80-х (с ритм-секцией «ДДТ»), выпуск нескольких виниловых пластинок и активную звукорежиссерскую деятельность в 90-х, на сегодняшний день он известен в первую очередь как человек, сочинивший в свое время свыше пятидесяти магнитоальбомов. И в том числе - знаменитых некогда «Кретинов».

1978

Машина времени День рождения (1978)

сторона А

Избавление

День рождения

Посвящение хорошему знакомому

Ты или я

Девятый вал

сторона В

Полный штиль

Марионетки

Маски

Флаг над замком

Гимн забору

Самая тихая песня

Сторона С

Белый день

День гнева

Песня о капитане

Песня о скрипаче, который играл на танцах

Наш дом

Солдат

Посвящение Стиви Уандеру

Сторона D

Блюз о безусловном вреде пьянства

Шок

Люди в лодках

Снег

Это было так давно

Телега



Они были первыми. Они были первой рок-группой, которую массово полюбила страна. Их музыка звучала на танцплощадках в вольной интерпретации сотен ансамблей, их песни пели в скверах и подъездах под расстроенные гитары вперемежку с песнями Высоцкого и Окуджавы. Поклонники «Машины» выписывали тексты в толстые тетрадки, вчитывались в них как в откровение и упивались ими, словно глотком свежего воздуха.

Идеолог «Машины» Андрей Макаревич первым начал создавать осмысленные, серьезные и одновременно доступные тексты. Это была рок-поэзия, на которой училось не одно поколение будущих рок-музыкантов. И никого не смущал тот факт, что продвинутые эстеты называли «Машину» «московскими философами», острословы пытались пародировать их тексты, а иные критики порой упрекали команду Макаревича в «злокачественной интеллигентности». Все они были тогда в первых рядах публики, пытавшейся прорваться на концерты этой легендарной группы.

Подмосковные дома культуры и залы столичных институтов брались штурмом, двери срывались с петель, самые отчаянные из зрителей умудрялись проникать внутрь по пожарным лестницам, а то и вовсе через канализационные люки.

Как бы там ни было, еще задолго до победы на рок-фестивале в Тбилиси «Машина» стала народной группой. По стране «платиновыми» тиражами расходились их концертные записи - как правило, ужасающего качества. Бывали, конечно, и исключения - в частности, записанная Андреем Тропилло концертная программа «Маленький принц» (79 г.) и составленный им же сборник песен «День рождения» (78 г.). В большинстве же своем бутлеги «Машины» были вопиюще далеки от идеалов студийной работы. «Наши бедные самостийные записи», - говорил впоследствии Макаревич.

Музыканты понимали, что необходимость качественной студийной записи назрела весьма остро. После ухода из «Машины времени» Александра Кутикова (75-й год) у состава Макаревич-Маргулис-Кавагоэ было несколько попыток зафиксировать свои песни в студии. Первая из проб состоялась в самом логове врага - в одном из тон-ателье государственного телевидения. Сессия проходила под надежной броней грузинского телеканала, заказавшего небольшое рок-шоу для республиканской новогодней программы 77-го года. За запись и прилагающееся к ней выступление музыкантам был обещан гонорар в 50 рублей - несложно догадаться, что ни денег, ни телетрансляции «Машина времени» так и не дождалась.

Но важным в данной ситуации было совсем другое. При поддержке клавишника Игоря Саульского и звукооператора Владимира Виноградова группе удалось в течение одного дня записать и смикшировать в студии семь композиций - не с идеальным звуком, но все же...

«Там был восьмиканальный магнитофон, и нас это страшно обламывало, - вспоминает бас-гитарист Евгений Маргулис. - Получался какой-то выхолощенный звук, которого мы страшно стеснялись».

В записанный на телевидении получасовой альбом вошли революционно-бунтарский «Черно-белый цвет», классический блюз «Солнечный остров» (официальное название - «Ты или я»), а также «Марионетки», не залитованные впоследствии каким-то безымянным домом художественной самодеятельности и не рекомендованные к концертному исполнению более компетентными в области рок-н-ролла органами.

«Это была наша первая нормальная запись, - вспоминает Андрей Макаревич в своей книге «Все очень просто». - И разлетелась она по изголодавшейся стране со скоростью звука».

После студийного теледебюта состав музыкантов несколько раз менялся. Между «Арсеналом» и «Машиной» метался клавишник Игорь Саульский, затем с группой последовательно работали как минимум два скрипача и, наконец, где-то в конце 76-го года из ленинградских «Мифов» был похищен Юрий Ильченко, на несколько месяцев усиливший гитарное звучание «Машины».

«Ильченко кардинально повлиял на саунд «Машины», и с его уходом мы словно осиротели, - говорит Маргулис. - Надо было срочно что-то делать, и мы почти сразу же пригласили в группу дудки».

«Дудки» в лице саксофониста-кларнетиста Жени Легусова и трубача Сережи Кузьминка сотрудничали с группой почти полтора года. Их

появление было вызвано не столько модными веяниями (Blood, Sweat and Tears, Chicago, «Арсенал»), сколько преклонением перед «Мифами», выразительное звучание которых уже давно не давало покоя Макаревичу. Когда на первой репетиции в расширенном составе «Машина» врубила дудки, Андрей от восторга не мог ни петь, ни играть.

«Это было потрясающее чувство, - вспоминает Макаревич. - Когда слышишь свою песню в совершенно новом звучании и становится ясно, чего ей не хватало все это время. Как будто за нашими спинами появилась артиллерия, поддерживающая нашу атаку мощными медными залпами».

Вскоре была сделана прикидочная запись, состоявшаяся на репетиционной базе «Машины», расположенной в красном уголке какой-то автобазы с труднопроизносимым названием. Концертный звукооператор «Машины» Игорь Кленов добыл несколько микрофонов и магнитофон. Макаревич принес из дома магнитофон Grundig ТК-46, купленный им на первый гонорар за песню «Солнечный остров», прозвучавшую в качестве музыкального сопровождения к популярному советскому кинофильму «Афоня».

Записывались по ночам, когда за окнами не ревели грузовики и в микрофоны не попадали посторонние шумы.

«Эта сессия, впрочем, как и первая, нас мало чему научила, - говорит Маргулис. - Чисто познавательный процесс: как же все-таки мы звучим со стороны? Запись показала, как мы замечательно поем и как мы замечательно играем».



Андрей Макаревич.



Сергей Кавагоэ.



Юрий Ильченко, 1978 г.

Впрочем, насколько бы незавершенной ни выглядела данная «репетиционка», она позволила группе сыгаться с духовой секцией и, что называется, почувствовать локоть друга. Демо-запись тут же заняла достойное место в домашних фонотеках - в мире подпольного рока все, что исходило от «Машины времени», автоматически обладало знаком качества.

Третьей и решающей попыткой записи настоящего студийного альбома стала для группы весенняя сессия 1978 года, состоявшаяся в стенах ГИТИСа.

«В тот момент нам хотелось как можно убедительнее вырваться за пределы кольцевой дороги, - вспоминает Маргулис. - Москва от «Машины времени» сходила с ума, но нас безумно напрягало то, что вокруг менялись только клубы, а публика оставалась той же самой. Когда же мы выезжали в другие регионы, то на собственной шкуре убеждались в том, что рок-н-ролл как явление до них еще не докатился».

...В студию, где планировалось записываться, музыканты «Машины времени» попали благодаря Кутикову. Выступая в тот период в составе «Високосного лета», он устроился звукооператором в речевую студию ГИТИСа, где числился по штату как «уборщица» (затем оказался повышен до «техника»), но во внеурочное время мог записывать альбомы своих друзей: «Високосного лета», «Машины времени» и, чуть позднее, «Воскресения».



Александр Кутиков в составе «Машины времени».



Евгений Маргулис.

...Несмотря на звукоизоляцию и настоящую звукорежиссерскую кабину с двойным стеклом, студия ГИТИСа была, в общем-то, небогатой. Два венгерских магнитофона STM, один «МЭЗ-62», пишущий на узкую пленку, тесловский пульт и пленочный ревербератор, который работал при помощи спичек, поскольку иначе магнитофонная пленка наотрез отказывалась прижиматься. По-видимому, наличие техники подобного

уровня являлось необходимым условием для записи советских рок-групп того времени.

Звукорежиссером и продюсером записи вызвался быть сам Кутиков, которому ассистировал второй концертный звукооператор «Машины» Наиль Коротков. Сессия продолжалась неделю - ровно на такой срок Макаревичу удалось отпроситься с работы в родном архитектурном «Гипротееатре». Маргулис числился санитаром в морге и безопасности советской медицины своим отсутствием реально не угрожал. Кавагоэ и духовая сессия также работали чисто символически.

Записывались при закрытых дверях по ночам и достаточно быстро, поскольку почти все песни были обкатаны на концертах. Группа замахнулась на двойной альбом - не концептуально, а чтобы записать большую часть имеющихся в репертуаре композиций.

В отличие от «Високосников», которые незадолго до этого записывались на «Свему», «Машина» фиксировала собственные нетленки на блины BASF, вовремя подоспевшие из Государственного дома радиовещания и звукозаписи для обучения студентов. Судя по всему, до студентов эти пленки так и не дошли.

Технология записи была традиционной: вначале на 38-й скорости на один из магнитофонов записывалась болванка, на которую фиксировалась ритм-секция одновременно с гитарой. Сверху накладывались дудки и партии соло-гитары. В результате получалась фонограмма «минус один» - инструментальная часть альбома без вокала, который записывался в последнюю очередь.

«Запись получилась отличная, - вспоминает Макаревич. - Слушая ее сейчас, я удивляюсь, как мы добились такого звука при той убогой аппаратуре... Какое-либо микширование исключалось, вернее происходило в момент записи, и если кто-то слажал, то начинать приходилось заново. Все приборы обработки состояли из сиротского пленочного ревербератора Swisseecho, купленного случайно по газетному объявлению. Кутикову за работу в таких условиях следовало тут же в студии поставить памятник».

«Свою задачу я видел в том, чтобы сохранить настроение и передать энергетику группы, ориентируясь на работы Джорджа Мартина и Фила Спектора, - говорит Кутиков. - Я искал звук для «Машины» с точки зрения моего ощущения музыки, которую они играли. Я искал их звук с точки зрения человека, который слышал «Машину времени» на концертах со стороны... На этой записи есть масса технических огрехов, связанных с тем, что акустика в студии, на которой прослушивались плоды наших трудов, была не тестовая и мы ошибались в оценке звука при первом

прослушивании».

Звукорежиссер и музыканты работали в студии с полной отдачей. Чего только стоило «по-человечески» записать с трех микрофонов восточногерманскую ударную установку Tokton. Сложно представить, но именно на этих барабанах Кавагоэ «давал Бонэма» - без бонгов, лайнбеллов и прочих маракасов. По характеру он был натуральный дикарь - презирал нотную грамоту как явление, играл громко и размашисто, частенько забивая барабанами остальные инструменты.

Блюзмен Маргулис плотно завис на Motown и белом блюзе («он чуток поумней») и, в отличие от других «машинистов», тихо недолго любил Led Zeppelin. На альбоме он был соавтором двух композиций: «Блюза о безусловном вреде пьянства» и «Телеги», которую они с Макаревичем сочинили буквально за несколько минут. Помимо игры на басу и гитаре, Евгений, являясь обладателем низкого и глубокого голоса, периодически подпевал Макаревичу. В числе других его достоинств было умение работать в коллективе и, что называется, не тянуть одеяло на себя. Ко всем внутригрупповым конфликтам он относился спокойно, без лишнего шума делая свое нелегкое басистское дело.

Сложно сказать, какие конкретно источники вдохновения были в те годы у Макаревича, один внешний вид которого - в рубашке с бахромой, расклешенных джинсах, в каплеобразных затемненных очках и с густой шапкой непослушных кудрявых волос - предвещал слушателям таинственно-волнующее путешествие в заповедную страну рок-н-ролла. Конечно же, тут не обошлось без Beatles. Что касается среднетемповых произведений «Машины времени», то по ритмическому рисунку они напоминали Smokie, а иные медленные вещи, так сказать, предвосхищали знаменитую «Hotel California».

Иногда у «Машины» случались впечатляющие прорывы за размер «четыре четверти», когда группа дерзко отваживалась на 5-7 минутные эпохальные композиции типа «Девятого вала» (бенефис духовой секции) или состоящей из трех частей «Это было так давно» - джаз-рок, написанный непосредственно в студии и стилизованный под Билли Кобэма. Эта песня записывалась по частям, поскольку с одного раза безошибочно сыграть все брейки и спеть вокальные партии музыкантам было сложновато.

В программу было включено также с полдюжину блюззов, разных по настроению и подачей от поп-медляков в духе белого танца до психоделического «Солнечного острова», протяжное гитарное соло в котором напоминало о кратковременном альянсе группы с «московским

Джими Хендриком» - легендарным гитаристом «Второго дыхания» Игорем Дегтярюком.

Не обошлось на альбоме и без ретро. Композиция «Шок» из репертуара «Мифов» явилась предвестником будущих экспериментов «Машины времени» в ретро-направлении, производившихся при активном участии Петра Подгородецкого («Ах, что за луна», «В Никитском ботаническом саду» и др.).

«Мы испытывали потребность в экспериментах и никаких рамок перед собой не видели, - вспоминает Макаревич. - Может, это витало в музыке тех лет, а может, было присуще только нам. Каждый день мы открывали для себя что-нибудь новое: то Soft Machine, то Чика Кория, то трио Ганелина. И это тут же, как в зеркале, отражалось в наших вещах - при том, что играли мы совершенно другую музыку».

Итак, за неделю ночных смен «Машиной» было записано ни много ни мало - 24 композиции. Поскольку вся первая ночь ушла на настройку инструментов, за последующие приходилось записывать и тут же прослушивать по четыре-пять песен.

«Несмотря на большой объем работы, скандалов практически не было, - рассказывает Маргулис. - Иногда мы лениво переругивались, умиротворенные выпитым портвейном, иногда впадали в молодежное веселье и попросту бесились».

«Я был единственным трезвым человеком во всей этой компании, - говорит Кутиков, - поскольку мне это было необходимо для работы. Хотя иногда, ближе к утру, и мне приходилось выпивать - чтобы сохранить работоспособность».

«Помню, как мы записывали «Посвящение Стиви Уандеру» и я как-то очень удачно спел и возрадовался, потому что тональности тогда выбирал запредельные и пел на грани возможного, - вспоминает Макаревич. - Но помощник по записи Наиль нажал не на ту кнопку и стер мое гениальное исполнение. И я потом корячился всю ночь, бился об стену, гасил в студии свет для состояния, выпил почти бутылку рома для связок, чуть не сорвал голос, но так хорошо уже не получилось».

Когда все песни наконец-то были записаны, их расположили внутри двойного альбома в нестрогом хронологическом порядке. Ранние композиции - такие, как «День рождения», «Солнечный остров», «Марионетки», «Маски» (короче, весь джентльменский набор, датированный 73-75 годами) - шли вперемешку со сравнительно свежими - «Девятый вал», «Полный штиль», «Гимн забору», «Люди в лодках». Из сундуков была изъята песня «Солдат», датированная 71-м годом и

посвященная актуальному тогда для 18-летнего Макаревича вопросу о воинском призыве.

Порядок песен соответствовал не какой-то специально продуманной драматургии, а скорее прозаичному построению концертной программы. Это объяснялось несколькими обстоятельствами. Долгое время группа действительно не мыслила альбомными категориями - в отличие, к примеру, от преуспевших в этом деле ленинградцев и свердловчан. Макаревич тогда был еще далек от концептуального взгляда на собственные творения и, по его же признанию, начал задумываться о подобных вещах не ранее середины 80-х.

Действительно, не прошло и десяти лет, как на альбомах «Машины» начали появляться пояснительные надписи, гласящие, что «это не собрание песен, а единое произведение - путешествие в Страну Рек и Мостов». Пока же не то что надписей, а даже обложки у магнитоальбома не было - впрочем, как и названия.

В народе эта песенная ретроспектива носила несколько наименований, наиболее распространенными из которых являлись «Запись с дудками» и «День рождения». Спустя полтора десятка лет чудом сохранившийся оригинал альбома был отреставрирован и выпущен на виниле и компакт-диске под названием «Это было так давно».

...Несмотря на то что в ГИТИСе не были записаны две наиболее радикальные композиции - «Кого ты хотел удивить?» (посвящение Ильченко) и «Черно-белый цвет», без которых антология ранней «Машины времени» выглядела неполной, - альбом воспринимался тогда как откровение. На фоне «Утренней почты» и текущего эстрадного телерепертуара саунд «Машины времени» отдаленно смахивал на звучание настоящей западной рок-группы, услышав которую тинэйджеры прекращали заниматься обычными подростковыми глупостями и начинали играть на гитарах. Такие мелочи, как высокопарность слога, склонность к дидактике или неточность исполнения, никого не волновали - что было, в общем-то, совершенно справедливо. Все вокруг определялось ощущениями. Возможно, именно в этом и заключался дух того времени.

БГ + Майк Все братья - сестры (1978)

сторона А

Укрavший дождь

Прощай, детка!
Дорога 21
Седьмая глава
Моей звезде
Баллада о Кроки, Ништяке и Карме
Блюз простого человека
сторона В
Король подсознания
Женщина
Почему не падает небо
Ода ванной комнате
Сталь
Звезда рок-н-ролла
Пески Петербурга
Дочь



Выросшие на западной рок-культуре Борис Гребенщиков и Михаил «Майк» Науменко понимали, что нужно начинать делать собственные альбомы - хотя бы для того, чтобы у людей была возможность слушать не случайные концертные записи, а именно те варианты песен, которые авторы считали каноническими. Поскольку пластинки с подпольными рок-записями никто в СССР выпускать не собирался, все логическим образом докатилось до идеи создания магнитофонных альбомов.

Предшественник «Акустики» «Аквариума» и «Сладкой N» Майка, «Все братья - сестры» был первым альбомом, записанным как упорядоченный набор композиций со специально подготовленным оформлением. Он стал дебютом Майка в звукозаписи и последним «любительским» опусом Гребенщикова - в активе БГ уже значились такие

работы, как «Искушение Св. Аквариума», «Притчи графа Диффузора» и «С той стороны зеркального стекла», записанные либо в одиночку, либо в сотрудничестве с музыкантами «Аквариума».

...«Все братья - сестры» записывался прямо на открытом воздухе - на берегу Невы, неподалеку от здания факультета прикладной математики и юрфака Ленинградского университета. Это было именно то место, где в мае 78-го года «Аквариум» и Майк провели камерный фестиваль акустического рока, знаменательный, в частности, тем, что Майк чуть ли не впервые публично исполнил несколько собственных песен. До этого многие привыкли воспринимать его как сессионного гитариста «Аквариума», «Союза любителей музыки рок» и всевозможных импровизированных составов типа «Вокально-инструментальной группировки имени Чака Берри».

«Я исполняю обязанности рок-н-рольной шлюхи, - говорил Майк в одном из интервью того времени. - Играю где придется, с кем придется и что придется». Неудивительно, что когда Майк запел, это, по воспоминаниям современников, стало для многих откровением.

Вскоре после акустического фестиваля Гребенщиков и Майк начали записывать совместный альбом. Большая часть сессии проходила прямо на берегу Невы, поскольку музыкантов не устраивал эффект «закрытой акустики», который возникал при записи инструментов в помещении.

«Мы решили посмотреть, что же будет, если убрать все стены и попросту записываться в поле, - вспоминает Гребенщиков. - Все песни были сделаны без суеты в течение двух недель. Мы не концентрировались вообще и больше всего усилий затрачивали на то, чтобы найти несколько удлинителей и вытащить магнитофон метров на десять во двор».

Происходило все следующим образом. Прямо в центре поляны в гуще одуванчиков стоял табурет, к которому был прикреплен массивный микрофон. От своих стандартных собратьев он отличался лишь тем, что был как бы «двойным» - в него можно было петь с обеих сторон. Ответственный за эту сверхсовременную технику концертный аппаратчик «Аквариума» Марат Айрапетян осуществлял запись напрямую с микрофона на магнитофон «Маяк-202».

Удлинители были протянуты в форточку одной из квартир, в которой жила приятельница музыкантов Ольга Аксенова. В ее крохотной комнатухе записывались почти все композиции Майка - с помощью подыгрывающего на гитаре и гармошке Гребенщикова и Михаила «Фана» Васильева из «Аквариума» (перкуссия, гитара).

По воспоминаниям БГ, звукорежиссура осуществлялась «на уровне

здорового смысла», который подсказывал, в какое именно место нужно поставить микрофон, чтобы он наиболее полно снимал звук. Концовки песен при этом оставались необработанными и резко обрывались - без малейшего намека на какое-либо микширование. Состав инструментов был также вызывающе аскетичен: две акустические гитары, гармошка и перкуссия, по-видимому, принесенная Фаном на несколько часов из ближайшего студенческого общежития.

Драматургия альбома не отличалась сложностью и заключалась лишь в том, что исполнители чередовались между собой - одну песню исполнял Борис, вторую Майк и так далее - «чтобы не уставать». Очередность была нарушена на финальной композиции, посвященной рождению у Гребенщикова дочери Алисы. Запись песни «Дочь» состоялась в сопровождении хора пьяных друзей на следующий день после этого знаменательного события и датируется 13-м июня 1978 года.



«Атмосфера записи «Все братья - сестры» неотделима от того лета, когда она была сделана, - вспоминает Михаил Васильев. - Никакого напряжения, просто часть жизни. Очень искренне».

Большинство композиций альбома построено на стандартной рок-н-рольной структуре с заметным влиянием поэзии Боба Дилана. У Майка это особенно ярко выражено в «Женщине» - фрагментарном переводе финальной композиции из альбома Дилана «Blonde On Blonde» (под названием «Sad Eyed Lady Of The Lowlands»), у Гребенщикова - в «Дороге 21», «Укравшем дождь» и «Почему не падает небо».

«Мы слушали песни Дилана, - вспоминает Гребенщиков, - и думали: «Он описывает в них какие-то вещи, которые нам очень хорошо известны». Затем брался какой-нибудь крючок - например, ключевая строчка и все это

перенасыщалось нашей реальностью, радикально противоположной тому, о чем поет Дилан. Он пел про свой Нью-Йорк, про свою жизнь, а мы пели про свой Петербург. Возможно, суть построения песен была такой же, но все остальное - это как прогноз погоды там и здесь».

В аннотации к альбому было написано, что он посвящается «Акустической Дочери и Великому Белому Чуду». «Great White Wonder» - как известно, самый популярный бутлег Боба Дилана, книгу стихов которого Гребенщиков держал в руках на фотографии, венчавшей обратную сторону магнитоальбома.

Несмотря на первые признаки увлечения Гребенщикова китайской философией и встречающиеся в текстах цитаты из древних трактатов, «Все братья - сестры» оказался живым и доходчивым для восприятия альбомом. В отличие от отвлеченно-абсурдистских опусов раннего «Аквариума», это было не надуманное концептуальное творчество, а реальные песни, которые можно было активно исполнять на концертах без всяких студийных ухищрений.

Любопытно, что во время первых квартирных сейшенов Майка всегда поражала малоадекватная реакция слушателей на «Оду ванной комнате». Анонсируя эту композицию, он искренне просил публику «не смеяться».



Борис Гребенщиков и Майк Науменко - джем в Москве, начало 80-х.

Малоизвестная деталь: чуть ли не половина песен, исполненных Майком на этом альбоме, были созданы им в течение одного дня - предположительно, летом 77-го года. Речь идет о композициях «Ода ванной комнате», «Седьмая глава» и «Женщина», рождение которых ознаменовало, по признанию Майка, «окончание гадкой летней депрессии».

...Несмотря на сырость исполнения, и Майку, и БГ удалось не просто сохранить на альбоме дух блюзовых и рок-н-рольных первоисточников, но и перенести его без особых потерь на российскую почву. В известной степени это был дебют - и он удался. Перефразируя высказывание Гребенщикова, на этих приблизительных композициях за счет правильных интонаций, тембров и настроения был запечатлен такой рок-н-ролл, который в других местах достигается исключительно за счет рубилова.

Для общей завершенности альбому не хватало только оригинального оформления. Снимок для лицевой стороны обложки сделан Андреем «Вилли» Усовым на Каменном острове у дома Фалалеева - единственного частного здания в этом районе. Так получилось, что у сына художника Андрея Фалалеева, эмигрировавшего через год в Калифорнию и образовавшего там одну из крупнейших переводческих фирм, сохранилась статуэтка Будды. Похоже, это была одна из тех статуэток, которые исчезли из буддийского храма на Приморском бульваре после того, как здание было подвергнуто большевистскому поруганию, а «главного» Будду озверевшие атеисты разломали на куски, свалив их в Неву.

По замыслу БГ и Майка, статуэтка Будды должна была символизировать идеал духовного развития и неявным образом обыгрывать название альбома. Конечно, во всем этом присутствовал элемент здорового стеба.

«Съемки производились вечером, на закате, - вспоминает Усов. - Как рождалась идея, видно на пленке: Будда, папиросы «Беломорканал», какие-то окурки под ногами... У Майка лоб уходил куда-то вдаль, в прямой пробор. В результате получалась нефотогеничная горка с большим акцентом на нос. Случайно у меня с собой оказалась кепка, в которой я ездил на рыбалку. Я надел кепку на голову Майку. Его крупный нос был поддержан «клювом» кепки и лицо сразу начало «работать».

После того, как была оформлена вторая сторона альбома (БГ и Майк, стоящие на фоне арки, расположенной на набережной Фонтанки), Усов напечатал полтора десятка обложек и альбом пошел в народ.

По воспоминаниям очевидцев, распространение 150-метровых катушек, записанных на 9-й скорости в монорежиме, происходило, к примеру, следующим образом. Во время концерта «Аквариума» в одном из институтов с танцевальной программой, состоявшей из англоязычных рок-н-роллов, Гребенщиков где-то в середине выступления объявлял в микрофон: «Кстати, недавно мы вместе с Майком записали альбом «Все братья - сестры». Кто хочет приобрести его, может подойти после концерта».

Выглядело это достаточно смело, поскольку слово «приобрести» означало «купить». Желающим приобщиться к духовному наследию Дилана в его петербургском варианте БГ оставлял свой номер телефона, а затем продавал альбом в оригинальном оформлении по цене восемь рублей за катушку. «Помню, за все время я продал три или четыре копии», - вспоминает Гребенщиков. С учетом экземпляров, подаренных друзьям и близким, оригинальный тираж первого художественно оформленного магнитоальбома не превышал нескольких десятков экземпляров.

«Качество записи «Все братья - сестры» было устрашающим, - вспоминал впоследствии Майк. - Но это были хорошие времена».

1979

Воскресение (1979)

сторона А
Мои песни
Так бывает
Друзьям
Случилось что-то в городе моем
Снежная баба
сторона В
Я тоже был...
Я привык бродить один
Кто виноват
Звезды
В жизни, как в темной чаще



Евгений Маргулис и Алексей Романов.

Все участники «Воскресения» сходятся в мысли, что первоначальная идея альбома была откровенно коммерческой - «раскрутить ансамбль перед тем, как он вылезет на сцену». Инициатива исходила от покинувших «Машину времени» Кавагоэ и Маргулиса - записать вместе с бывшим музыкантом «Кузнецкого моста» и «Машины» Алексеем Романовым его песни, растиражировать их и таким образом «заявить о новой дееспособной группе».

Строго говоря, из московских рок-составов за пределами столицы к тому моменту была известна только «Машина времени». Поэтому

разговоров и слухов в связи с появлением еще одной «текстовой» команды было предостаточно. Но вопреки опасениям «Воскресение» и близко не напоминало формулу «Романов плюс ритм-секция «Машины». Песни «Воскресения» отличались от песен Макаревича, как отличается реальная мечта от идеальной фантазии. Хотя композиции Романова и выглядели приземленней, конкретней и проще - это было крайне своевременное попадание в цель. И пусть звучали они местами наивно, но зато - очень душевно и стилистически разнообразно.

Действительно, дебютный альбом «Воскресения» вобрал в себя целый калейдоскоп всевозможных направлений: баллады («Я привык бродить один», «Я тоже был»), бит («Друзьям»), рок-н-ролл («Снежная баба»), ретро («Случилось что-то в городе моем»), соул («Звезды»), фанк («В жизни, как в темной чаще»). Местами на альбоме мелькали фрагменты прямых музыкальных цитат - к примеру, инструментальный проигрыш в композиции «Друзьям» без всяких комплексов «один в один» воспроизводил гитарный рифф Кейта Ричардса в «Rocks Off» из «Exile On Main Street».

...В мае-июне 79-го года трио Романов-Маргулис-Кавагоэ приступило к репетициям. Базы и аппаратуры у них не было, поэтому весь процесс происходил на квартирах - с одной акустической гитарой на троих. На листе бумаги в добрых традициях Архитектурного института Романов расчерчивал табличку, в квадратах которой напротив каждой из песен были прописаны припев, куплет, соло, ритмические сбивки, количество тактов. До «товарного» вида песни решено было довести непосредственно в студии, записав всю программу «без разбега».

«Со второго дубля очень сложно писать невыученные песни, - вспоминает Романов. - Начинаешь делать простейшие ошибки, причем чем дальше, тем хуже. В подобной ситуации лучше всего писать с наскока - конечно, возможны исполнительские недочеты, зато настроение и обаяние обязательно останутся».

Договорившись с Александром Кутиковым и одолжив у кабацких музыкантов недостающие звуковые эффекты (ленточный ревербератор, допотопный флэнжер и новомодный эффект Big Muff), группа в конце концов оказалась в той же учебной студии ГИТИСа, где годом раньше записывалась «Машина времени». Здесь же был обнаружен оставленный «Машиной» фирменный синтезатор Crumer, на котором Сергей Кавагоэ, вспомнив былые времена, записал в ряде композиций клавишные партии.

Буквально перед самой записью к группе присоединился Андрей Сапунов (ритм-гитара), а на место соло-гитариста был приглашен Алексей

Макаревич, выступавший вместе с Романовым еще в составе «Кузнецкого моста». В середине 70-х эта группа имела некоторую популярность, благодаря наличию в репертуаре трех суперхитов, ставших впоследствии фирменным знаком раннего «Воскресения»: «Кто виноват», «Друзьям» и «Снежная баба».

...Сессии проходили во время июльских вступительных экзаменов, преимущественно ночью. Царившую в стенах студии атмосферу Маргулис охарактеризовал тремя словами: «кофе, девки, портвейн».

Незадолго до начала записи отец Романова вернулся из загранкомандировки на Кубу и привез оттуда целый мешок кофе. Запах бодрящего напитка действовал безотказно - в студию слетались стайки молоденьких абитуриенток ГИТИСа. В расположенном неподалеку ресторане «София» играл Леша «Вайт» Белов, и по ночам музыканты бегали туда за водкой. Иногда Романову с Маргулисом случалось играть в кабаке собственные номера - вырученные деньги немедленно отправлялись в общественную алкогольную копилку.

Подобная обстановка не могла не сказаться на настроении музыкантов. Грустные, зачастую пессимистичные песни о бесконечных житейских невзгодах звучали в миноре легко и свободно, а общая пасмурность органично разбавлялась налетом актуальной - «от Маргулиса» - негритянщины.

«Женька тогда был с усами и напоминал грузинского милиционера, - вспоминает Романов. - Он прочно завис на черной музыке и был убежденным «негром преклонных годов»: фанк, джаз-рок, Earth, Wind & Fire. Позже он смастерил себе безладовый бас и от зари до зари рубил на нем funky music».

Действительно, Маргулис одним из первых начал пропагандировать в Москве фанк. Он закончил элитную школу на «Аэропорте», в которой учились дети высокопоставленных шпионов, и поэтому никогда не испытывал недостатка в музыкальной информации. В дебютный альбом «Воскресения» вошло два его номера: соул с блюзовым оттенком «Звезды» и фанк «В жизни, как в темной чаше».

О том, как записывалась «В жизни, как в темной чаше», существует целая легенда, которая передается московскими музыкантами из поколения в поколение. Перед тем, как спеть эту песню, Маргулис «для настроения» напился водки и уснул. Спал он прямо в студии, прикрыв «Пентхаузом» усталое лицо. Когда через пару часов его разбудили, он со словами «Я видел тревожные сны» направился сонной походкой в сторону микрофона. Обозленный внеплановым пробуждением Евгений начал мочить отвязные

вокальные импровизации - с неподражаемыми междометиями в финале. Угадав с настроением, Маргулис записал голос с первого раза, после чего послал всю группу «на х-й» и отправился в соседнюю комнату досыпать. (За год до описываемых событий в этой самой студии Маргулис записывал «Блюз о безусловном вреде пьянства», мелодия к которому была сочинена им же.).



Алексей Макаревич и Сергей Кавагоэ в учебной студии ГИТИСа, 1979 год.

На записи композиции «Звезды» на подмогу Маргулису был брошен обитавший поблизости Петр Подгородецкий. Он только что демобилизовался из армии и теперь проводил в студии круглые сутки, ведя образ жизни показательного московского плейбоя. Подгородецкий бегал по стенам «гостиной», рассказывал анекдоты, бурно радовался жизни и развлекал начинающих артисток и абитуриенток исполнением фокстротов на рояле. Однажды его игру услышал Андрей Макаревич, который впоследствии охарактеризовал ее как «некий музыкальный поток сознания».

- видимо, богатого, но крайне безалаберного».

«Мы позвали Подгородецкого, потому что хотели добавить в «Звезды» клавишных в духе Стиви Уандера, - вспоминает Романов. - Там изощренные гармонии, а Петя в них легко купался. До этого на нескольких композициях на клавишах играл Кавагоэ - у него нормальная четырехпальцевая система, но гармоническое мышление как у барабанщика: с неожиданными интервалами и прочими причудами...»

Зато в роли барабанщика Кавагоэ был выше всяких похвал. На «Случилось что-то в городе моем» в качестве перкуссии хотели использовать кубинские бонги, но достать их так и не удалось. Тогда Кавагоэ отстукал ритм по перевернутой гитаре, повторив трюк из арсенала барабанщика Элвиса Пресли, отыгравшего аналогичным образом телевизионный unplugged 68-го года.

Любопытно, что на соло-гитаре в «Случилось что-то в городе моем» играл басист Маргулис, придумавший в этой композиции гитарную вставку между куплетами.

«Я беру гитару в руки лишь в редкие жизненные моменты, когда чувствую, что в данный момент мне обязательно надо сыграть. У нас на пленке оставалось недописанное место и мы сделали эту песню в форме босса-новы, - вспоминает Маргулис. - Я позволял себе глумиться над звуком - команда была абсолютно новая, и мы могли делать в студии все, что хотели».

Особую трогательность композициям «Воскресения» добавляли соло-партии Алексея Макаревича, написанные и разученные в коридорах студии в самый последний момент. Романов напевал мелодию, а будущий продюсер группы «Лицей» ее подхватывал, доделывал и таким образом выучивал четыре такта. «Отрепетировав восемь тактов, мы шли в студию писать наложением вокал и гитару, - рассказывает Романов. - С восьмью тактами в голове Макаревич играл, стиснув зубы и выпучив глаза - пока ничего не забыл».

В одной из композиций придумать партию соло-гитары не смогли даже Романов с Макаревичем. Всех выручил Кавагоэ, который садился рядом с Макаревичем, в нужный момент выхватывал гитару, играл свое соло и успевал вернуть инструмент Алексею.

С переменным успехом запись продолжалась около двух недель. Сам Романов, вокал которого звучит на семи песнях из десяти, больше всего намучился с композицией «Я тоже был». Раз за разом его голос напоминал «воплъ свердловского панка», и в итоге песня была записана дубля с шестнадцатого. Зато на удивление легко и естественно получилась

«Снежная баба» - спетый и сыгранный наиболее непосредственно, вживую, рок-н-ролл, поддержанный активной бит-гитарой, ностальгическим «буги-вужным» басом и а-ля битловскими подпевками «шуби-дуба/у-а/у-а».

«Я до сих пор с дрожью думаю о том, как наши музыканты берутся играть на русском языке голимый рок-н-ролл, - говорит Романов. - Какой-то элемент пародии и даже самопародии в настоящем рок-н-ролле заключен, а при буквальном копировании получаются убогие вещи. Поэтому мы разукрасили «Бабу» как только могли - чтобы было понятно, что это не всерьез, а хулиганская песня».

Когда альбом был наконец-то записан, он оказался не только без сквозной идеологии, названия и обложки, но даже без четко зафиксированного количества песен. «Тут серьезного нет вообще ничего - начиная с пения птичек в начале, - вспоминает Маргулис. - Тогда мы как-то своеобразно выпили и нам захотелось лесного тепла... После этой записи я понял, что если у команды нет доли иронии - то это не команда».

Помимо десяти песен, записанных в монорежиме на 45-минутный формат, Сапунов в последний студийный день напел (в сопровождении Кавагоэ и Маргулиса) еще шесть композиций своего приятеля Константина Никольского, включая «Музыканта» и «Ночную птицу». Запись делалась впопыхах, Никольский ее жутко раскритиковал и распространять не велел. Однако альбом пошел гулять по стране сразу в трех (!) версиях: официальной - состоящей из 10 композиций на 45 минут, в смешанном варианте из 16 песен, а спустя год - как двойной альбом, «добитый» еще пятью композициями, записанными «Воскресением» в студии ВГИКа. Во всех этих разновидностях с трудом разбираются даже сами музыканты. По крайней мере, каждый из них имеет на данный счет собственное мнение.

...Успех записи явился неожиданностью не только для ее участников. Точнее, неожиданным был даже не успех, а та скорость, с которой альбом стал популярным. С момента появления новой, еще никому не известной команды прошло всего несколько месяцев, а ее песни уже прочно оккупировали радиоэфир на Moscow World Service и заняли высокие места в первых официальных хит-парадах. Парадокс заключался еще и в том, что к моменту выхода альбома группа «Воскресение» не успела сыграть ни одного концерта.

«Чтобы команда зазвучала и сыгралась понастоящему, нужен как минимум год активных выступлений, - говорит Алексей Романов. - Мы, конечно, рассчитывали, что альбом «выстрелит», но не думали, что это произойдет так быстро».

1980

Майк «Сладкая N и другие» (1980)

сторона А
Если ты хочешь
Седьмое небо
Фрагмент
Пригородный блюз
Свет
Утро вдвоем
Если будет дождь
Я возвращаюсь домой
Blues de Moscou (часть 1)
сторона В
Сладкая N
Блюз твоей реки
Дрянь
Все в порядке
Всю ночь
Позвони мне рано утром
Прощай, детка!





Лето 1980 года. Ленинград. Только что закончился второй призыв в Афганистан и вскоре начнется Олимпиада. В Госкино приостанавливается закупка иностранных боевиков, советские кинокомедии становятся грустными, а в Питере исчезают продукты. Прогрессивная молодежь болеет Западом, и те, кто не имеет возможности эмигрировать, создают в душе своеобразные заповедники. Пустые бутылки, немытая посуда и разбитые пластинки - более реальны, чем всеобщая реальность. На смену прозаическому образу жизни - старые дачи, сельские танцы, синема и пригородные электрички - приходит новое сознание. Подрастающее поколение дворников и сторожей бродит вокруг букинистических магазинов, гуляет по лесам в мундирах войск наполеоновской армии или играет рок-н-ролл на развалинах старых замков.

Вскоре после разгона тусовки у лестницы Михайловского замка Майк Науменко получает приглашение записать альбом в студии Большого театра кукол. В то время в ленинградских театрах было принято записывать разных бардов. Поскольку речь шла не о студийной работе с подпольной рок-бандой, а о рок-барде, проработавшем около года в должности техника-радиста, главреж театра отнесся к этой забавной затее с пониманием.

«Сама запись в студии Большого театра кукол состоялась только благодаря главному режиссеру, подлинному мастеру Виктору Борисовичу Сударушкину, рано ушедшему из жизни, - вспоминает старший техник-радист Алла Соловей, выполнявшая часть звукорежиссерской работы во время сессии «Сладкой N». - Сударушкин способен был понять, почувствовать, что в данный момент в стенах его театра происходит некое священнодействие - может быть, не совсем ему близкое и понятное, но

необходимое и для музыкантов, и для нас, звукорежиссеров. Каждый раз Сударушкин давал мне письменное разрешение на «экспериментальную» запись»

Разрешаю старшему-
техническому Т. Соловей А.А.
использовать студию для
экспериментальной записи
в студии «Сладкой N» 4/11-80г.
Алла Режиссер
3/11-80г. В.С.

«Сударушкин был демократом, - вспоминает инициатор записи Игорь Свердлов, осуществлявший вместе с Аллой Соловей звукорежиссуру «Сладкой N». - Как-то во время сессии он вошел в студию. На пульте стояли стаканы с портвейном. Он запросто опрокинул один вместе с нами, как ни в чем не бывало».

...Как только у Майка появилась возможность поработать в полупрофессиональной студии (магнитофоны Studer и STM с высокочастотным разрешением на 38-й скорости), он тут же решил зафиксировать все имеющиеся в наличии песни. В худшем случае это было бы полуакустическое «демо», которое могло пригодиться для раскрутки последующих вариантов.

В восьмидесятом году у Майка Науменко еще не было собственной группы, но по поводу записи можно было кое-что придумать. Майк пригласил на сессию гитариста Вячеслава Зорина из группы «Капитальный ремонт», в составе которой Майк периодически выступал в течение 79-го года. Кое-что у них было отрепетировано заранее, а часть программы было решено записывать «без разбега».

С начала июня работа в студии театра на улице Некрасова закипела. На нескольких композициях гитарному дуэту Майка Науменко и Вячеслава Зорина подыгрывал на гармошке Борис Гребенщиков.

Совершенно очевидно, что, когда Майк получил приглашение записаться, он уже «по уши» сидел в материале, основательно поработав дома с магнитофоном. После первых проб Майка слегка лихорадило от полученных результатов.

«Майк начинал запись немного робко, но затем, увидев реакцию операторов и первых слушателей, успокоился и разошелся вовсю, - рассказывает Зорин. - После первой сессии, когда мы вышли на улицу, он сказал удивительно торжественным голосом: «Сегодняшний день прожит не зря».



Майк Науменко (крайний справа) с музыкантами группы «Капитальный ремонт».



Крайний справа в нижнем ряду - Вячеслав Зорин. Предположительно 1979 г.

Зорин вспоминает, что кроме нескольких композиций, в которых Майк накладывал сверху соло-гитару и (изредка) бас, большинство песен было сыграно живьем, причем на каждую из них уходило не больше трех черновых дублей.

«Майк хотел как лучше и боялся портить варианты, - говорит Зорин. - Он предполагал, что некоторые песни будут переделываться в другой раз».

...От этого альбома веяло вдохновением и шестидесятыми. Медленные рок-н-роллы («Седьмое небо») соседствовали с ритм-энд-блюзами («Утро вдвоем») и магнетизмом «Пригородного блюза», в котором строчка «хочется курить, но не осталось папирос» казалась вытащенной из арсенала декадентской поэзии серебряного века. Исполняемая в бешеном

темпе, эта композиция выглядела как открытая заявка на панк-рок. В то время «Пригородный блюз» воспринимался как призыв к вооруженному восстанию - не случайно спустя пару лет при литовке в рок-клубе вместо «я сижу в сортире и читаю Rolling Stone» оказалось «я сижу в квартире». Хорошо хоть, что цензоры с улицы Рубинштейна не тронули красивое, но подозрительное слово «папирос». Мало ли, что там могло быть внутри...

Открывала альбом композиция «Если ты хочешь», фактически «свинченнная» на генеральной репетиции открытия первого варианта рок-клуба в 79-м году. Эффектный речитатив и псевдобитловский переход с мажора на минор и обратно на мажор окаймляли сформулированный итог жизненной философии деятеля ленинградской подпольной культуры: «И если хочешь, ты можешь застобать меня!»

Лекарство, изобретенное Майком, оказалось просто наркотиком. Стеб-таблетки «от Майка» ввели в искушение работать «под андеграунд» многих ребят, проживших по большей части в высотных сталинских домах и ни разу в жизни не выдавших настоящих очередей и милицейских облав.

...Первую сторону альбома закрывало сразу несколько блюзов. «Если будет дождь» - красивая, немного разорванная по ритму акустическая баллада, «Я возвращаюсь домой» - холостяцкий манифест, сопровождаемый торжественным боем аккордов, и наконец - суперхит «Blues de Moscou», сыгранный при активном участии гитары Зорина и его же репликах («Наливай!»).

Любопытно, что на этом альбоме в композиции «Blues de Moscou» «барышни в столице» пока еще «не любят звезд панк-рока» - а не «музыкантов», как это было в более поздних версиях, когда Майк со страшной силой стал отрещиваться от опошлившегося панк-движения. Пока же Майк в гордом одиночестве толкал впереди себя тяжеленную телегу с припанкованным блюзом. «This is the blues» - анонсировал он на этой сессии очередной рок-н-ролл, называя блюзом все подряд, включая типичный рок и просто баллады. Говорят, он не очень любил корневую африканскую музыку, предпочитая слушать и выращивать белый блюз (хотя финал «Старых ран» и заканчивается реггийным гитарным соло из «I Shot The Sheriff»).

Одним из основных хитов альбома стала композиция «Дрянъ». Эту песню Майк писал в течение целого года и закончил только в 79-м. Многие утверждали, что ее мелодическая линия один в один снята с T.Rex, басовый ход взят у Моррисона, а текст напоминает вольный перевод Лу Рида и полузабытый боевик «Россиян» под названием «Гадость». В частности, Вячеслав Зорин вспоминает, что, сидя как-то вечером в гостях у Майка, он

случайно услышал «Дрянь» на английском. «Вячеслав, ты только ничего не подумай», - заволновался Майк. Чего уж тут думать! Майк и Боб, как самые англоязычные из ленинградских авторов, прекрасно знали западную рок-поэзию. Не обязательно было что-либо переводить полностью, если достаточно изучить поэтическую философию или ментальность западных рок-менестрелей и воспроизвести искомое применительно к советскому городскому фольклору или прерванным традициям серебряного века.

Та же «Дрянь» воспринималась впоследствии как гениальная импровизация и со временем стала классикой в репертуаре Майка и «Зоопарка». К слову, в начале 90-х годов право на исполнение «Дряни» было получено от бывшей жены Майка группой «Крематорий», и почти в то же время «Дрянь» была записана Ольгой Першиной - соавтором «Двух трактористов» и боевой подругой «Аквариума» эпохи «Треугольника».

Майк никогда не маскировал источники своего вдохновения, называя Марка Болана и Лу Рида в числе любимых исполнителей. Не случайно также записанная во время сессии в театре кукол композиция «Страх в твоих глазах» напоминала одну из мелодий T.Rex с пластинки 77-го года «Dandy In The Underworld», а «Я люблю буги-вуги» (с альбома «Белая полоса») в точности копировала «I Love To Boogie» с того же диска Болана - увы, без указания авторства. Для сравнения отметим, что тот же Гребенщиков не постеснялся указать в отношении композиции «Сергей Ильич» из «Треугольника», что это «песня для МБ». Поди догадайся!

...Во время июньской сессии «Сладкой N» Майком было записано еще шестнадцать композиций, не вошедших в альбом и увидевших свет спустя полтора десятка лет на двойном компакт «Сладкая N и другие», выпущенном «Отделением «Выход». Среди этих архивных композиций есть немало любопытных - начиная от нескольких песен «Капитального ремонта» в исполнении Зорина и заканчивая «квартирными» хитами Майка времен «Все братья - сестры»: «Ода ванной комнате», «Женщина» и «Седьмая глава».

Еще одна не вошедшая в альбом композиция посвящалась звукооператору Игорю Свердлову. Присутствовавший на сессии в театре кукол Андрей Тропилло утверждает, что большую часть «Сладкой N» записывал не Свердлов, а Алла Соловей - поскольку Игорь преимущественно занимался портвейным менеджментом и налаживанием алкогольных контактов. В принципе, об этом поет и Майк в своем посвящении Свердлову: «Допей портвейн - иди домой». Что же касается Аллы Соловей, то для нее эти поиски истины сегодня, по-видимому, не столь уж и актуальны. Ее работа в начале 90-х в качестве пресс-атташе

генерала Стерлигова не сильно пересекается с событиями далекого 1980 года.

В заключение несколько слов о главной героине альбома - полумифической Сладкой N, которой посвящалось сразу несколько композиций и существование которой Майк упорно отрицал долгое время.

«Сладкая N - потрясающая женщина, которую я безумно люблю, но при этом я не совсем уверен в том, что она существует в природе... Но, может быть, она и похожа на ту - на обложке», - говорил Майк спустя несколько месяцев после записи альбома в интервью ленинградскому подпольному рок-журналу «Рокси». В реальности прообразом Сладкой N послужила ленинградская художница Татьяна Апраксина, с которой Майк познакомился еще в 1974 году. Интересная внешне, с притягательным внутренним миром и шармом сказочной колдуньи в исполнении Марины Влади, Татьяна была тогда основной музой Майка.

«Майк приходил ко мне в гости один или с кем-нибудь из друзей, скромно составляя маленькую свиту «Аквариума», — вспоминает Татьяна, чей артистический псевдоним был связан с тем, что большую часть жизни она прожила в Апраксином переулке. - Худенький, щуплый, с большим носом, с глазами, блестящими добродушным любопытством, Майк готов был во всем участвовать и со всеми дружить. Ни одной из своих знаменитых песен он к тому времени еще не написал, хотя уже носил с собой аккуратную тетрадку, в которой закладывались основы будущих хитов. Он мог годами вынашивать одну песню, время от времени вписывая в тетрадку то слова, то фразу, прикидывая разные варианты - как бы составляя мозаику - и подвергая текст постепенной редактуре».

Веер ассоциаций, возникших у Майка после четырех лет дружбы с Татьяной и резко вспыхнувшего, но недолгого романа, развернулся как собирательный образ Сладкой N. В глазах многих Сладкая N стала символом времени не в последнюю очередь благодаря удачно выбранному образу - не менее оригинальному, чем Вера Холодная, и не менее романтическому, чем Прекрасная Незнакомка Блока. В одном из своих поздних интервью Майк выдал очень сокровенное и, пожалуй, самое главное: «Все мои песни посвящены ей...»

С момента женитьбы в 80-м году Михаил Науменко был вынужден ретушировать свою музу, хотя впоследствии не раз пробовал вернуться к этой находке. Еще во время сессии в театре кукол Майк записал композиции «Сладкая N» № 2 («Когда я знал тебя совсем другой») и «Сладкая N» № 3 («Горький Ангел»), да и в ряде поздних песен он неоднократно включал в текст этот образ: «Она спросила меня: «А как же

Сладкая N?»/Запечатлев на моем плече финальный укус/И я ответил пространно: «Я влюблен в вас обеих/И меня так сейчас достал мой пригородный блюз».

Как большой поэт, Майк старался избегать в подаче образа Сладкой N полного сходства и автобиографичности. И только небеса знают, насколько получившийся «на бумаге» характер абстрактной женщины соответствовал действительности. «С кем и где ты провела эту ночь, моя Сладкая N?» Все это было не очень похоже на Таню Апраксину, которая незадолго до записи сама стала инициатором разрыва отношений с Майком.

«Я настоящая уже не значила для него то, что он вкладывал в новое содержание моего образа, - говорит Татьяна. - Получилось так, что если бы я его не бросила, он бы не стал звездой. Это точно... Существует некая странность, исходящая, по-моему, от издателей журнала «Рокси». Они как бы наложили запрет на все, что имеет отношение к нашему прошлому. Хотя и Майк впоследствии в новых песнях обращался ко мне, минуя меня».

Уже после выхода «LV», «Уездного города N» и «Белой полосы» женская тема попрежнему занимала воображение Майка. В самом конце 80-х, встретив в кулуарах спортивно-концертного комплекса Ольгу Першину, он сказал ей: «Ты знаешь, я придумал цикл песен, звучащих от женского лица. Было бы весьма неплохо, если бы ты их спела».

Доброе лицо Оли осветилось улыбкой. «Майкуша, ты думаешь, у меня не хватает своих собственных?» Она уже давно проживала в Лондоне, но всегда не без гордости заявляла, что ничего не понимает в местной ленинградской конъюнктуре.

А Майк? Пролепетал что-то, подергивая головой. Глаза его не были видны из-за черных очков.

Сонанс Шагреневая кожа (1980)

Встреча

Честный парень

Дискомания

Маленький сюрприз

Песня о любви (Шагреневая кожа)



Первоначальный костяк «Сонанса» - Игорь Скрипкарь, Иван Савицкий, Александр Пантыкин, 1978 год.

Первые места на различных фестивалях и призы «за оригинальность мышления» лишь в незначительной степени отражали неординарность такого явления, как студия Уральского университета «Сонанс». Во второй половине 70-х годов «Сонанс» ориентировался на интеллектуально-инструментальный арт-рок с нестандартным применением инструментов басовой группы, скрипкой, флейтой, роялем, акустической и электрической гитарами и сложными барабанными партиями. В концертном варианте к этому уральскому гибриду Emerson, Lake & Palmer, Yes, Сергея Прокофьева и европейской классической музыки XX века добавлялись пантомима, чтецы, приглашенный хор и проецирование специально подобранных слайдов.

«Идея творчества «Сонанса» состояла в том, чтобы создать мощное и убедительное музыкальное полотно, не похожее ни на одну рок-группу в мире, - с молодежным максимализмом декларировал идеологию проекта один из его создателей, пианист, композитор и аранжировщик {Александр Пантыкин}. - А нашим следующим шагом должно было стать естественное внедрение русского языка в пропагандируемую нами рок-музыку».

За пять лет работы (76-80 гг.) Пантыкин сумел объединить вокруг себя группу музыкантов, которым в процессе каждодневных репетиций удалось создать уникальный «сонансовский» стиль, балансирующий на грани современного инструментального рока и традиций классической музыки. Все самое ценное, понастоящему притягательное и неповторимое, что рождалось в «Сонансе», возникало как феномен коллективного творчества, в котором, помимо Пантыкина, принимали участие гитарист Михаил Перов, басист Игорь Скрипкарь, барабанщик Иван Савицкий, скрипач и пианист Андрей Балашов.

Самого молодого из музыкантов «Сонанса» Андрея Балашова Пантыкин обнаружил в процессе селекционно-профилактического обхода свердловских музыкальных школ. Одноклассник Пантыкина и Савицкого

Игорь Скрипкарь начал играть рок-музыку еще во время проживания на территории гарнизона Западной группы войск, расположенного в Восточной Германии. Михаил Перов интегрировался в рок-н-ролл при аналогичных обстоятельствах в братской Чехословакии. Скажем, пожалуй, спасибо колониальной политике войск Красной Армии в Ближней Европе в семидесятые-восемидесятые годы.

...Роль самого Пантыкина (помимо композиторских и организаторских функций) заключалась в приведении ярких, но не всегда завершенных идей остальных музыкантов к общему знаменателю.

Пиком «дошагреневского» «Сонанса» стала 45-минутная симфоническая фреска «Пилигримы», написанная по мотивам одноименного стихотворения Бродского. О реальном потенциале «Пилигримов» сейчас можно только догадываться, поскольку запись этой монументальной работы сохранить не удалось.

«Тогда мы не знали себе цены, - вспоминает Андрей Балашов. - «Пилигримы» были крайне необычной задумкой, впоследствии развалившейся на ряд отдельных пьес. Возможно, у нас просто не хватило сил на столь масштабный замысел и мы схватили вес, значительно больший, чем могли тогда поднять».

В самом конце 70-х под влиянием «Машины времени» (концерт в Свердловске) и первых записей отечественных рок-групп «Сонанс» изменяет свой стиль в направлении упрощения аранжировок и поиска более жестких вариантов звучания. В немалой степени этим метаморфозам способствовал прохладный прием арт-роковой программы «Сонанса» на рок-фестивале 78-го года в Черноголовке. После этого выступления все в группе начали ощущать необходимость новых идей и нового подхода к музыке. Наиболее активным инициатором радикальных изменений стал, как ни странно, не Пантыкин, а тогдашний номинальный администратор «Сонанса» и будущий барабанщик «Трека» Евгений Димов. Димов предложил исполнять музыку с текстами, использовать лидирующий вокал, упростить фактуру композиций и уменьшить число инструментов до традиционного рокерского набора.



Михаил Перов. Начало восьмидесятых.

В свою очередь, Андрей Балашов оказался первым, кто реализовал подобные замыслы на практике. В конце 79-го года он написал эпохальную для всего свердловского рока «Песню о Любви», которая для «Сонанса» стала отправной точкой и реальным началом нового музыкального мышления. Эту композицию буквально переполняла грубая мужская сила, и на первый взгляд казалось удивительным, что данная эстетика увлекла именно Балашова - скрипача по образованию, имевшего в музыке дело преимущественно с тонкими материями. К «Песне о Любви» Балашов самостоятельно написал текст, в котором понятие «любовь» трактовалось с точностью до наоборот - как предапокалипсический утробный стон смертельно уставшего от жизни человека.

«Песня о Любви» глобально повлияла на сознание музыкантов «Сонанса». Вдохновленные открывшимися перспективами, они оперативно сочинили еще несколько композиций в подобном ключе. «Честный парень» был написан тандемом Перов-Скрипкарь, а «Встречу», «Дискоманию» и «Маленький сюрприз» создал Пантыкин. Тексты этих песен - несколько прямолинейные рассуждения о выборе своего места в жизни - написал поэт Аркадий Застырец. Поскольку своего текстовика в группе не было, пользовались тем, что имелось под рукой. И хотя новым словом в рок-поэзии назвать это было сложно, тексты Застырца обладали тем достоинством, что сравнительно органично вписывались в сложный ритмический рисунок музыки «Сонанса».

После того, как «скелет» первых пяти рок-композиций был готов, в группе возникло сразу несколько вариантов аранжировок. Пантыкин

предлагал многослойность, ажурность и вычурность в духе раннего «Сонанса», а Перов и Скрипкарь настаивали на утрированном примитивизме, напрямую воздействующем на физиологию и подсознание слушателя.

В итоге основу нового звучания «Сонанса» составили зубодробящие гитарные пассажи, изоощренная ритм-секция и таперское пианино, напоминавшее своими кривыми аккордами музыкальное сопровождение к немому кино с его наивно-гротесковыми персонажами. За исключением «Маленького сюрприза», местами смахивавшего на «Собачий вальс», в новых композициях не было ни малейшего намека на пародию. В отличие от утонченного и трепетного раннего «Сонанса» нынешний фасад группы напоминал нечто вроде танка. На смену изысканному орнаменту симфонических фресок пришел тяжелый рок.

«Разница между «Пилигримами» и новой программой была колоссальной, - вспоминает Андрей Балашов. - Это получилось сродни тому, как от архитекторов ждут, к примеру, прекрасных статуй в духе французского классицизма, а когда с фигуры срывают покрывало, там стоит танк Т-80».

Еще одним из сонансовских новшеств данного периода оказалось введение женского голоса. В «Песне о Любви» впервые проявила свои вокальные возможности Настя Полева - в ту пору студентка Архитектурного института. До этого функции вокалистов в группе выполняли (в различных сочетаниях) три человека - Пантыкин, Скрипкарь и Перов, причем наиболее типичной комбинацией являлось пение в унисон дуэта Пантыкин-Скрипкарь. Долгое время вокал являлся не самым сильным местом в группе, а во время пробной записи «Песни о Любви» тандем Скрипкарь-Перов и вовсе начинал сбиваться на визг. С другой стороны, внутри «Сонанса» ревностно заботились о цельности собственных музыкальных установок и внедрение в состав женщины, мягко говоря, не приветствовалось.

«Меня отпихивали буквально все - начиная от Димова и заканчивая Перовым, - вспоминает Настя. - На запись альбома, которая началась летом 80-го года, меня попросту не пускали. Но так случилось, что в одну из сессий все вокалисты дружно охрипли и не смогли петь. В конце концов они уступили моим просьбам прослушать женскую версию вокала - тем более что «Песня о Любви» уже была записана с мужскими голосами».

Эффект от прослушивания низкого жутковатого голоса Насти оказался настолько силен, что после внутригруппового тайного голосования было решено оставить версию «Песни о Любви» с заново переписанным

женским вокалом. Правда, с бюрократической оговоркой: «как эксперимент».



Александр «Полковник» Гноевых на записи альбома группы «Кабинет», 1986 г.

...Основным действующим лицом в стенах университетской студии на время записи стал звукооператор Александр Гноевых по прозвищу «Полковник». Будучи студентом физико-технического факультета УПИ, Полковник сотрудничал с «Сонансом» с 79-го года. Он начал с фиксации концертных записей группы, затем быстро прогрессировал как звукоинженер и спустя год уже стал настоящим колдуном звука. В студии Полковник воевал за каждый сантиметр звучания, находя при помощи арифметической линейки оптимальные варианты для расположения микрофонов и улучшения достоверности и качества звука. Например, чтобы определить, как лучше записывать фортепиано, Полковник расчертил мелом заднюю крышку рояля на небольшие квадраты, затем ставил микрофон у каждого из квадратов и заставлял Балашова играть гаммы по всей клавиатуре. Сравнивая около двадцати вариантов звучания, Полковник опытным путем выяснял, в каком квадрате лучше писать верхи, в каком - низы, а в каком - сбалансированный звук.

Так же долго Полковник возился с записью барабанов, требуя от Ивана Савицкого играть «до упора» при разном положении микрофонов.

«Вначале мне казалось, что барабаны необходимо чем-то заглушать, - вспоминает Полковник. - Потом я почувствовал, что на фирменных пластинках барабаны звучат по-другому, и понял, что инструмент должен

дышать и надо обязательно оставлять вокруг него акустическую атмосферу».

Полковник записывал «Сонанс» в технических условиях каменного века - когда сделанный им фузз назывался в журнале «Радио» не иначе, как «ограничитель звука», а вершиной мечтаний казались четырехканальный пульт «Солист» и ламповый 60-ваттный усилитель. Сама запись осуществлялась одним наложением в режиме «моно»: на одну дорожку магнитофона «Тембр-2М» фиксировалась инструментальная часть, а на вторую - сумма вокала и уже записанной первой дорожки.

Примечательно, что Полковник выполнял на этой записи не только функции «санитара леса», освобождая звук от ненужных помех и искажений, но и со вкусом выставлял необходимый баланс между вокалом и инструментами. Чувствуя, что в композиции «Дискомания» присутствуют потрясающие музыкальные фрагменты («Deer Purple отдыхают», - считает Полковник), а сам текст звучит не особенно убедительно, он вывел на первый план инструменты. В самом начале «Встречи» Полковник создал эффект «патефонного голоса» - пение Пантыкина воспринимается так, словно играет старая заезженная пластинка. В «Песне о Любви» были подчеркнуты ошеломляющий вокал Насти и гениальное ритм-энд-блюзовое соло Перова на гитаре.

К осени вся работа над альбомом была завершена. Этот уникальный и безупречно записанный цикл из пяти композиций при более благоприятных обстоятельствах мог бы совершить настоящий переворот в советской рок-музыке. Замкнутая и ни на что не похожая конструкция со сложной музыкальной фактурой заложила фундамент для развития целого направления в свердловском роке, но осталась практически незамеченной в масштабах страны, вызвав локальные восторги исключительно в среде рок-критиков и серьезных музыкантов. Беда альбома состояла в непродолжительности звучания (менее 30 минут) и в том, что эта работа значительно опередила свое время, продемонстрировав музыкальное мышление, которое выглядит актуальным даже спустя два десятка лет.

...По цензурным соображениям «Песню о Любви» переименовали в «Шагреновую кожу», и альбом уже под новым названием был разослан в другие города, в частности, в Москву и в Лондон (на радиостанцию BBC). В Свердловске он почти не распространялся, причем сразу по нескольким причинам. Этот процесс музыканты несколько легкомысленно поручили Димову. Уже в то время Димов был странной личностью - охваченный параноидальными симптомами из серии «преследуемый-преследователь», он начал прятать пленку, объясняя, что «иначе всех посадят».

Еще одной причиной «замораживания» «Шагреновой кожи» стало прекращение деятельности самого «Сонанса».

«Разногласия в группе зрели уже давно, - вспоминает Пантыкин. - Каждый из музыкантов стал достаточно опытным автором и имел собственное мнение, в каком направлении должен развиваться «Сонанс».

Неудивительно, что к концу сессии отношения между музыкантами заметно обострились. Причины кризисных разногласий носили не только творческий характер и касались не только аранжировок. В тот момент пресловутый «человеческий фактор» раздулся в группе до необъятных размеров и, по образному выражению Пантыкина, «начал цвести пышным махровым цветом». Все закончилось тем, что осенью 80-го года «Сонанс» прекратил существование, распавшись на две группы. Пантыкин (вместе с Савицким) организовал {«Урфин Джюс»}, а Димов, Балашов, Перов, Скрипкарь и Настя создали группу «Трек», тяготеющую к более жесткой и минималистской музыке. Несложно догадаться, насколько непростыми и напряженными были на первых порах отношения между музыкантами этих команд. Дело порой доходило в буквальном смысле до драк - но это уже совсем другая история.

Пропеллер (1980)

сторона А

Eile Veel (Еще вчера)

Uks sona (Одно слово)

Veel uks Linda (Еще одна Линда)

Peniluubi blues (Блюз через Луну)

Mona Lisa naeratus (Улыбка Моны Лизы)

Oo, kaunis naine (О, красотка)

сторона В

Vollalaul (Волшебная песня)

Pankrott (Банкрот)

Talvelaul (Зимняя песня)

Kiisulaul (Песня котенка)

Punker (Пункер)

Pankrannic (Припанкованное побережье)

Die Voche (Неделя)

Helinalg (Звуковой голод)



Прийт Куулберг (гитара) и Волконский.

Этот альбом появился вскоре после официальной ликвидации «Пропеллера» - одной из первых советских панк-групп, созданной в Таллине в конце 79-го года. Студийная работа являлась неотъемлемой частью этого проекта - первые записи делались с самого начала существования «Пропеллера», а о завершении творческого процесса известило распоряжение о запрете ансамбля. Таким образом, на всю эту историю ушло шесть месяцев: с весны до начала осени 1980 года.

В Эстонии о концептуальных магнитоальбомах тогда никто не думал. Данная подборка песен была порождена не только уникальным стечением обстоятельств, но и своеобразными условиями эстонского быта и полным отсутствием представления об особенностях советской рок-жизни. Участников «Пропеллера» - музыкантов довольно известных и вполне профессиональных - тогда объединила и вдохновила идея сотворить нечто модное и панк-роковое. В качестве исходного материала был выбран не пропитанный нигилизмом британский панк, а прикольные игры соседних финнов, воспринимавших новое направление как очередную издевательскую форму интеллектуального протеста. Учитывая, что речь идет о панках, слово «интеллектуального» можно поставить в кавычки.

Образцом для опусов «Пропеллера» послужили финские музыканты вроде Эппу Нормали (сатирический панк-рок с псевдополитической окраской) и хельсинкская рок-группа «Победа», которая отражала в песнях темные стороны жизни финского пролетариата.

Пропеллеристы к своей панк-пародии отнеслись максимально серьезно и без тени иронии начали творить музыку. Основной упор делался

на тексты, которые добывались музыкантами из сборников официальной поэзии. К примеру, в основу текста композиции «Еще вчера» был положен эстонский канонический вариант перевода битловской песни «Yesterday». Проигрыш на флейте давал подсказку на то, «откуда дует ветер», тогда как сама мелодия представляла собой утяжеленный вариант сырого и не по-прибалтийски диковатого панк-рока.

В остальных песнях использовались либо стихи эстонских поэтов, либо собственные тексты, стилизованные под детскую поэзию. Позднее аналогичные варианты соединения текстов известных поэтов с собственной рок-музыкой практиковались ленинградскими «Странными играми», рижским «Цементом», московскими «Веселыми картинками» и «Николаем Коперником». «Пропеллер» в подобных экспериментах оказался одним из первопроходцев, впрочем, как и во внедрении в некоторые из своих мелодий пародийного обыгрывания западных хитов. Так, композиция «Veel üks Linda» («Еще одна Линда») начиналась и заканчивалась цитатой из шлягера «Quando, Quando, Quando» (популярного в Эстонии в начале 70-х годов в исполнении Тони Рениса), а еще в одном фрагменте воспроизводилась мелодическая линия из «One Way Ticket», известной в России как «Синий иней» в исполнении «Поющих гитар».

Состав «Пропеллера» по эстонским меркам подобрался чрезвычайно сильный: вокал - Урмас Алендер, гитары - Айн Вартс и Рихо Сибул, бас-гитара - Прийт Куулберг, флейта, саксофон, вокал - Пеетер Малков, ударные - Иво Вартс, звук и вокал - Пеетер Мяритс. Все они были в эстонской рок-музыке людьми достаточно известными и ранее себя уже проявившими. Вообще сама идея зарождалась на базе творчества классиков эстонского рока - группы Ruja, в которой большая часть музыкантов до этого и играла. На раннем этапе своего рода эпицентром «Пропеллера» являлся вокалист Ruja Урмас Алендер, и поначалу весь проект строился вокруг него. Но затем каждый из музыкантов начал потихоньку привносить в музыку что-то свое, и, как обычно бывает в таких случаях, автор песни автоматически становился и ее исполнителем.



Пеетер Мяритс, Пеетер Волконский, Прийт Куулберг, Иво Вартс, Рихо Сибул, Пеетер Малков. 22 сентября 1980 г.

Уникальным явлением был вокальный опыт Пеетера Мяритса, который, оставаясь одним из самых известных в Эстонии звукорежиссеров, исполнял в «Пропеллере» значительную часть репертуара. Интересно, что никогда после этого «эстонский Тропилло», в одиночку создавший саунд таллинского рока, в подобные вокальные игры не играл и, работая с другими проектами, никогда в них не пел и на сцене не появлялся.

Особую пикантность ситуации придавало то обстоятельство, что незадолго до описываемых событий Мяритс устроился работать звукооператором на эстонское радио. В его распоряжении оказалась шикарная по тем временам студия с профессиональным микшерным пультом, 8-канальным магнитофоном и неплохим набором необходимого оборудования в виде, например, огромного блока для реверберации. В этой студии записывался весь цвет эстрадного официоза, и более оснащенного места в республике на тот момент не было.

К студийной работе «Пропеллер» приступил через несколько месяцев после своего рождения и в течение всего лета записывал песню за песней. Работали, естественно, ночью, поскольку днем в студию никого бы просто не пустили. На радио существовала общепринятая процедура предварительной регистрации у редактора и заказа смен на полгода вперед - причем явно не для рокового репертуара. Но ночью тайным хозяином всего технического богатства становился Пеетер Мяритс, и под его покровительством музыканты потихоньку просачивались в студию.

Единственной не до конца решенной проблемой оставались ночные вахтеры. С устрашающими пистолетами на боку они, словно призраки, бродили по коридорам официально не работавшего в это время радицентра. Поэтому Мяритс выбирал для записи те ночи, когда на дежурстве находились более-менее сговорчивые сторожа. Но и в этом

случае приходилось держаться тихо и работать за закрытыми дверьми. За ночь записывали одну-две песни, а сами студийные сессии с неопределенной регулярностью продолжались в течение всех летних месяцев.

Первой в списке стояла песня «Банкрот», саунд которой несколько отличался от остальных в силу определенной неопытности (это была первая самостоятельная запись Мяритса) и отсутствия четкого представления о желаемом результате. Зато потом все выровнялось, и Мяритс считает уровень последующих шедевров вполне приемлемым и более-менее стандартным - в хорошем смысле этого слова. Вообще качество альбома было настолько непривычным для эстонского рока тех лет, что по городу поползли слухи о якобы полученных из Финляндии фонограммах, на которые «Пропеллер» только наложил вокал.

Писали сразу все инструменты, одновременно подключая их к многоканальнику, и только вокал накладывался отдельно. При записи инструментальной фонограммы два микрофона ставились к ударным, один канал отводился для баса, два - для гитар, и даже оставался еще запас. Особых требований к звуку никто не предъявлял - все же это был панк. Поэтому делали, что получится, но, правда, в несколько проб.

...По ходу записи в группе появился новый вокалист - легендарный князь Пеетер Волконский, потомок хорошо известной в России дворянской фамилии, отец которого эмигрировал в свое время во Францию. Волконский-младший был страстным поклонником Led Zeppelin и тут же начал вносить некоторую сложность в непритязательную музыкальную палитру группы. Первоначально он дополнял Алендера, а потом и вовсе заменил его, причем об истинных причинах данной рокировки участники проекта не распространялись даже спустя полтора десятка лет. Напомним, что судьба Алендера сложилась трагично: он погиб на печально знаменитом пароме «Эстония», затонувшем осенью 1994 года на пути из Таллина в Стокгольм (к тому моменту Алендер уже постоянно жил в Швеции).

...На одну из ночных сессий не смог прийти барабанщик Иво Вартс, и на замену ему пригласили Харри Кырвитса, который отыграл партии ударных в композиции «Звуковой голод». Как и большинство музыкантов «Пропеллера», Кырвитс принадлежал к числу мастодонтов эстонского рока, но в данном проекте его роль ограничилась разовой студийной акцией и отдельными концертными междусобойчиками.

Как правило, концерты «Пропеллера» сопровождались значительными дозами алкоголя - неудивительно, что после окончания выступлений

буйного по характеру Волконского попросту «доставляли» по месту жительства. Зато к студийной работе музыканты относились совершенно иначе и студийное время действительно ценили. Тем более все помнили о том, что за стенами постоянно маячила тень Абсолютного Вахтера. Правда, на первую запись Пеетер Малков все-таки умудрился прийти невероятно пьяным. Его посадили на стул и предложили сыграть запланированное саксофонное соло - авось что-нибудь получится. На уровне подсознания, без всякой подготовки и связи с окружающей действительностью Пеетер симпровизировал, чем привел окружающих в неописуемый восторг. Его ликеро-водочный полет на саксофоне вошел в альбом - получился настоящий панк.

Общую обстановку в студии Пеетер Мяритс определяет как «вполне нормальную». Никаких серьезных трений, столкновений или конфликтов никто не помнит. И если на концертах молодой Рихо Сибул (впоследствии - лидер, идеолог и поющий соло-гитарист ритм-энд-блюзовой группы Ultima Thule) еще мог проявлять свою юношескую прыть и капризность, то в студии он был, что называется, тише воды, ниже травы. А остальные всегда относились к проекту с пониманием его значимости (пока были трезвыми, разумеется).

К лету 80-го года группа стала чрезвычайно популярна, и хотя песни «Пропеллера» попадали в официальную фонотеку эстонского радио лишь фрагментарно, находилось немало друзей-редакторов, которые запускали их в эфир в частном порядке. Интересен случай, когда записанная ночью «Зимняя песня» уже в полдень следующего дня прозвучала в эфире. Надо сказать, все это происходило без всяких худсоветов - в Эстонии такое было возможно. Но некоторые из работ умудрились пройти всю процедуру торжественной приемки и на несколько месяцев получили законную прописку в общедоступной и разрешенной к использованию фонотеке.

Веселье закончилось довольно быстро. В сентябре во время футбольного матча между командами радио и телевидения кому-то из чиновников не понравилось поведение болельщиков, и он волевым решением запретил обещанное в конце шоу выступление «Пропеллера». Озверевшая молодежь ринулась переворачивать трамваи и бить стекла милицейских машин. Музыкантов «Пропеллера» тут же обвинили в провоцировании беспорядков, а их записи были срочно изъяты из фонотеки.

Приказом от первого октября 1980 года все треки «Пропеллера», находившиеся в архивах эстонского радио, были уничтожены и стерты. Частично они сохранились лишь в спецфондах под грифом «образец стиля»

- как пример творимого безобразия и без права звучания в эфире. Случайно пропущенная в одну из передач песня «Пропеллера» стоила выпускавшему редактору (точнее, редакторше) рабочего места. А Мяритс еще долго ходил по кабинетам, писал объяснительные, но с работы почему-то не вылетел.

Как выяснилось позднее, героическая борьба чиновников велась лишь с копиями. Оригиналы с фонотекой и рядом не лежали, а хранились у Мяритса дома. Активное тиражирование записей началось уже после смерти «Пропеллера», а порядок песен определялся случайной последовательностью на единой студийной пленке-рулоне со скоростью 38 оборотов. И лишь намного позже музыканты собрались вместе и общими усилиями разложили композиции в соответствии с какой-то логикой, а также добавили звучавшие только на концертах стихи в исполнении Волконского.

Некоторые песни группа записать так и не успела, но «в живых» остался концертный вариант их исполнения, сделанный во время рок-фестиваля 80-го года в Тарту. Эти концерты записывались на технике эстонского радио, что позволило музыкантам «Пропеллера» дополнить имевшиеся студийные заготовки концертными версиями двух песен, которые группа не успела зафиксировать во время сессии и с которыми жалко было расставаться. Одной из таких композиций была маршеобразная зарисовка «Die Voche», во время исполнения которой Волконский кричал со сцены по-немецки: «Die!», а публика отвечала: «Voche!» Провокация была налицо, хотя текст песни всего лишь содержал перечисление дней недели. Воспаленному однопартийному мозгу функционеров от культуры в этой композиции небезосновательно виделась аллюзия на фашистские военные марши. Можно только представить, что бы произошло в 80-м году на рок-фестивале в Тбилиси, если бы туда вместо «Магнетик бэнд» отправился выступать бескомпромиссный «Пропеллер». Забудьте про тбилисских лауреатов, забудьте про «Аквариум»...

Справедливости ради стоит заметить, что «Пропеллер», в отличие от тех же «Магнетик бэнд», не был активно ориентирован ни на местный, ни, тем более, на русскоязычный рынок. Похоже, что музыканты никогда и не ставили перед собой задачи быть понятыми. Вместе с тем эффект короткой, но шумной истории «Пропеллера» был настолько велик, что в Таллине шутили: в аэропорту со всех самолетов поснимали пропеллеры, чтобы ничто не напоминало о злосчастном коллективе. Но записи то остались...

1981

Мифы Дорога домой (1981)

сторона А

Песнь о дружбе

Земляничные поляны

Одиночество

У камина

Не будь таким ленивым

сторона В

О спорте

Дорога домой

Блюз бродячих собак

Черная суббота

Шок



Что бы ни говорила молодежь, по количеству нереализованных ситуаций «Мифы» способны были дать фору многим рок-группам обеих столиц. Они взяли впечатляющий разгон в 73-75 годах, легко выиграв первые места сразу на трех рок-смотре в Ленинграде, Москве и Таллине. Первоначально они подавали большие надежды и в течение нескольких лет уверенно входили в ленинградский топ-5, однако извлечь из своего звездного статуса какие-то конкретные результаты им так и не удалось. Тем не менее питерские фаны просто молились на них, и когда группа во главе с вокалистами Геннадием Барихновским (бас), Сергеем Даниловым (гитара) и Юрием Ильченко (гитара) была в ударе, равных им на концертах просто не было.

«Мифы» были раскованны и уверены в себе, непринужденно

держались на сцене, не брезговали всевозможными кайфами, в результате чего за чрезмерное потребление идеалов хиппизма Данилов в 77-м году оказался в тюрьме.

«Мифы» играли хиппистскую бит-музыку с реверансами в сторону блюза и реггей. Они обладали очарованием новоиспеченных рок-звезд, которые якобы не знают себе цену, но при этом никогда не пытаются дезориентировать собственных слушателей и запудрить им мозги всевозможными псевдоэкспериментами.

В своих мемуарах Андрей Макаревич вспоминает, что после «Мифов» «Машина времени» просто боялась выходить на сцену. Маргулиса тогда выволакивали из-за кулис силой, и в этом была своя сермяжная правда жизни.

Скорее всего, современный слушатель не нашел бы в их звучании ничего выдающегося. Упрощенный хард, местами - с поддержкой духовой секции и традиционными для того времени темами песен: одиночество, бытовые зарисовки и неудовлетворенность положением дел с намеком на социальный протест.

Строчки типа «мы одиноки и труден наш рейс к счастью и свету/душу и счастье залапали здесь, словно монету» однозначно расценивались как стремные, поэтому на концертах группа была вынуждена посвящать композицию «Мы одиноки» декабристам. Для сравнения заметим, что в то же самое время не менее острую песню «Черно-белый цвет» «Машина времени» постоянно исполняла без каких-либо хитроумных предисловий.

Когда всеобщее увлечение «Машиной времени» стало постепенно сходить на нет, а интерес к «Аквариуму» еще не расцвел, группой заинтересовался Андрей Тропилло. Благодаря такому сотрудничеству «Мифы» оказались чуть ли не единственными из питерских рок-динозавров 70-х, которые в отличие, скажем, от «Россиян», «Санкт-Петербурга», «Аргонатов» и «Большого железного колокола» все-таки сумели на пике своей формы записать полноценный альбом.

С 79-го года Тропилло переключается с организации полулегальных концертов на студийную работу. На третьем этаже здания бывшей женской гимназии, переделанного в Дом юного техника Красногвардейского района, Тропилло оборудовал студию, в которой сразу же попытался записывать питерские рок-группы. Свои первые студийные эксперименты он начал проводить с вокалистом и клавишником «Мифов» того периода Юрием Степановым, а также с Ольгой Першиной, которая через пару лет приняла участие в записи аквариумовского альбома «Треугольник».

В 80-м году Тропилло начинает работать в студии с золотым составом

«Мифов». К этому времени группа распрощалась с духовой секцией и эмигрировавшим в Англию Степановым, зато в нее вернулся досрочно вышедший из тюрьмы Данилов. К тому же на данную сессию был приглашен из «Землян» пилигрим Ильченко, успевший за последнюю пару лет переиграть в «Машине времени» и на танцах, собрать и развалить питерскую группу «Воскресенье» (не путать с московской) и в результате «личной аварии» оказаться в бэнде у Владимира Киселева.

...Перед началом сессии Тропилло и «Мифы» находились в одинаково незавидном положении студентов-стажеров. У Тропилло фактически не было опыта студийной работы - в его звукооператорском активе находились лишь записи, сделанные с пульта на концертах «Машины времени» и Владимира Высоцкого. В свою очередь, «Мифы» после триумфа на Таллинском рок-фестивале записали в студии Эстонского телевидения свой основной хит «Мэдисон стрит», который, усиленный примитивным видеорядом, транслировался затем на Прибалтику в виде допотопного видеоклипа. На этом студийные достижения заканчивались. Другими словами, всем в студии Дома юного техника пришлось осваивать азы звукозаписи с нуля. «Тогда перед нами стояла задача не только доказать, что можно записывать рок-н-ролл на русском языке, а показать, что в наших нищенских условиях можно записывать рок-н-ролл вообще», - вспоминает Тропилло.



Сергей Данилов.



«Мифы», начало 80-х.

Музыканты «Мифов» вспоминают, как для того, чтобы найти винты с определенной резьбой для крепления динамиков, им приходилось вывинчивать их прямо из дверей Ленинградского метрополитена, поскольку ни в каком другом месте винты аналогичных параметров найти было нельзя.

Тропилло, заменив местный монопульта и прочее пионерское говно на самодельную аппаратуру, собранную вручную из запчастей к военной технике, принялся записывать «Мифы» на два магнитофона «Тембр-2М», в которых традиционная 19-я скорость была переделана на 38-ю.

«Весь первый год работы в студии я записывал не только музыку, но и каждый свой шаг, - вспоминает Тропилло. - У меня был детский «Дневник пионера», в котором я фиксировал положение ручек эквалайзеров, уровень ревербератора и вообще записывал каждое свое движение. В какой-то момент я хотел получить оптимальный результат и затем к нему вернуться. Позднее я прекратил вести этот дневник, поскольку понял, что лучший результат находится в голове - он более гибкий и во многом основывается на интуиции и личном опыте».

«Мифы» записывались методом наложения, когда поверх «болванки» (бас Барихновского плюс ударные Дмитрия Фогеля) накладывались гитара Данилова, клавишные Дмитрия Калинина и только потом - вокал. Во время записи в наушники вокалистам вкладывались большие куски ваты. Это новшество, неведомое западным студиям, объяснялось тем, что регулятора громкости в наушниках не было и любое включение подзвучки давало такой щелчок, что существовал реальный шанс оглохнуть.

Как и всякий не признающий авторитетов технарь, Тропилло утверждал, что при двух перезаписях особых потерь в качестве быть не должно. Тем не менее после второй накладке немного проваливались барабаны, а после третьей несколько песен вообще ушло в брак.

...Удивительно, что основу студийной премьеры составили не самые сильные композиции группы. Из запасников «Мифы» извлекли все собственные достижения эстрадного характера, заполнив ими почти половину объема. Второй просчет состоял в том, что открывала альбом откровенно слабая «Песнь о дружбе», написанная клавишником Дмитрием Калининым «на стихи каких-то немецких поэтов - чуть ли не Гете». И лишь благодаря рок-классике «Мифов» - такой, как «Земляничные поляны», «Дорога домой», «Шок», «Черная суббота» и «Блюз бродячих собак», эта работа начала приобретать характерные для группы очертания. «Земляничные поляны» («Исчезли в облаке тумана все голубые города/И

земляничные поляны остались в детстве навсегда») были сочинены Барихновским за год до этого и как бы отсылали слушателя к творчеству Джона Леннона и Ингмара Бергмана одновременно - идеалистической атмосфере шестидесятых. По ритму эта композиция представляла собой нестрогий реггей, размытый блатной основой (ум-ба, ум-ба), в которой минорные и мажорные аккорды красиво чередовались по мелодии. По воспоминаниям автора, песня была сочинена за четыре часа и, пожалуй, действительно могла быть отнесена к разряду гениальных. В те времена она вполне законно претендовала на титул «гимна поколения» и до сих пор производит сильное впечатление.

На второй стороне альбома после шуточного кантри «О спорте» шли два шикарных блюза: «Дорога домой» и «Блюз бродячих собак» (название последнего всплыло впоследствии в репертуаре группы «Секрет»). «Блюз бродячих собак», точно так же, как первую и последнюю композиции альбома, исполнял ветеран Ильченко. Вокал на остальных семи песнях принадлежал Барихновскому.

«Черная суббота» - пожалуй, самая народная из всех песен мифовского репертуара - начиналась с разговорного дайджеста («Так, мальчики...»), смеха и бодрого многоголосья: «Завтра - черная суббота/Черная суббота, а я тому рад!» По музыке некоторые фрагменты «Черной субботы» навевали воспоминания о Beatles и Creedence, но все в целом (как и в других подозрительных местах) ни на что конкретное не походило.

Оригинальности саунда группы во многом способствовали звуки живого пианино с кнопками на молоточках, а также гитарные партии, которые в исполнении Данилова получались необычайно вкусными. «В каком-то отношении я эстет, - говорил впоследствии Данилов. - Если есть гитара, то ты должен уметь на ней играть. Иначе пиши стихи. В первую очередь должна быть музыка». Будучи максималистом по жизни и считая все питерские рок-группы «полным дерьмом», он обладал фирменным уровнем гитарной техники и пытался при помощи аранжировок обрести в музыкальном материале «Мифов» нечто большее, чем предусматривалось жанром. Пропущенный через дисторшн звук на всех композициях придавал самопальной гитаре Данилова эффект фирменной примочки Gibson Les Paul, а сыгранные им наложением в припеве «Одиночества» три гитарных соло превращали этот тяжелый рок-н-ролл в настоящий тайфун регионального масштаба.

Финальным номером на альбоме шел «Шок», известный за пределами Ленинграда благодаря «Машине времени», часто исполнявшей его на концертах. В музыкантской среде даже велись разговоры о том, что сам

Макаревич пытался сочинить нечто подобное, но не сложилось. Это произведение, построенное на синтезе рока и фокстрота, иллюстрировало тягу российских авторов к кабаре. Написанный Барихновским в 74-м году, «Шок» демонстрировал, какие нераскрытые возможности присутствовали в музыкальном багаже «Мифов». Эта композиция на несколько лет предвосхитила цикл аргентинских песен Миронова и глобально предшествовала «Браво». Примечательно, что на ее записи в проигрышах шла партия, пропетая «на губах» в пустую вазу. Подобный трюк - но уже со стаканом - имел место и в «Черной субботе», когда Данилов подавал реплики-подпевки «ха-ха с умницей-женой» в пустую стеклотару.

Осуществляя запись в несколько рывков, «Мифы» в районе 81-го года закончили работу над альбомом, который впоследствии из-за нестандартного метража в 36 минут распространялся либо в урезанном варианте, либо на 150-метровых катушках на девятой скорости. Из-за неопытности и множества нелепых обстоятельств в «Дорогу домой» не попали три самые мощные композиции «Мифов». Хит 73-го года «Чикин-Фликин» не был включен в альбом по соображениям «заигранности», а «Мы одиноки» - из-за якобы стремных текстов. Совсем дурацкая история произошла с «Мэдисон стрит», которая переживала в те времена свой второй триумф. Ее мелодию вместе с аранжировкой включил в свой репертуар известный поп-композитор Мигуля и, заменив слова, сотворил официальный поп-шлягер «Каратэ». Судиться с ним «Мифы» не стали, но факт плагиата этой песни лауреатом комсомольских премий повлиял на решение группы не включать ее в альбом.

Прозрение наступило через пару лет, когда на очередном фестивале ленинградского рок-клуба «Мифы» поделили с «Аквариумом» второе место, пропустив вперед только «Мануфактуру». Вдохновленные этим успехом, музыканты решили записать второй альбом - с учетом допущенных ранее недостатков и идеологических компромиссов. В студии Тропилло были сделаны пробные записи «Мэдисон стрит» и «Мы одиноки» с неудачно переделанными опасными строчками. Но вскоре звукорежиссер начал пропускать назначенные им самим смены, и в итоге этот проект развалился.

Возвращение «Мифов» состоялось лишь в конце 80-х годов, когда группа записала два альбома (один - в студии у Вишни) и сыграла серию концертов на крупных рок-фестивалях. Говорят, что среди всех подзабытых ветеранов они выглядели наиболее эффектно.

Аквариум Треугольник (1981)

сторона жести

Корнелий Шнапс

Поручик Иванов

Марш

Козлодоев

Поэзия

Два тракториста

Мочалкин блюз

Хорал

Крюкообразность

Матрос

сторона бронзы

Миша из города скрипящих статуй

Гиневер

Начальник фарфоровой башни

У императора Нерона

Мой муравей

Сергей Ильич



Достоинo выбравшись из лохматых семидесятых с нашумевшим «тбилисским шлейфом», «Аквариум» накануне «Треугольника» представлял собой полумифический проект, который, по определению его участников, напоминал маленький пиратский корабль, плывущий по океану познания. Музыканты воспринимали «Аквариум» как некое ателье искусств, стимулом для творчества в котором служило все - от Гоголя до Товстоногова и от Кировского театра до фильмов Антониони, демонстрировавшихся в ДК Кирова на Васильевском острове.

Осенью 80-го года после нескольких лет бродяжничества у

«Аквариума» наконец-то появилась возможность записываться в только-только начавшей функционировать студии Андрея Тропилло. Вскоре на ней был записан «Синий альбом», сделанный классическим составом раннего «Аквариума» (БГ - Андрей «Дюша» Романов - Всеволод Гаккель - Михаил «Фан» Васильев) и ознаменовавший собой начало официальной альбомографии группы.

После появления студии и выпуска «Синего альбома» у «Аквариума» в определенной степени оказались развязанными руки, и к середине 81-го года группа приступила к записи сразу трех альбомов: «Электричества», «Акустики» и «Треугольника». Все они создавались в течение весны и лета, причем строгих разграничений: «сегодня работаем над «Треугольником», а завтра - над «Электричеством» не было. Принципиальное отличие было лишь в том, что «Акустика» и «Электричество» воспринимались как программные альбомы, а «Треугольник» являлся своеобразной отдушиной, эдаким love child. Его большая часть была придумана в паузах между сессиями, во время походов в кофейню или в процессе ожидания постоянно опаздывавшего на несколько часов Тропилло. В частности, во время одного из подобных технических перекуров Гребенщиков вместе с Дюшей и Гаккелем сочинили мелодию песни «Корнелий Шнапс», текст которой был уже написан.

«В репертуаре «Аквариума» все композиции делились на более или менее серьезные и те, которые можно было назвать песнями абсурда, - вспоминает Гребенщиков. - Многие из них копились давно... Такого рода неоголливудскими вещами я начал заниматься еще во времена обучения в университете. Но только теперь у меня появилась возможность со спокойной совестью выпустить накопившийся абсурдистский пар - при условии, что параллельно будет еще записываться что-то серьезное».

«У императора Нерона/В гостиной жили два барона/И каждый был без языка/Что делать - жизнь нелегка» - голос БГ звучал вкрадчиво на фоне трепетной флейты Дюши.

Темы к «Треугольнику» подбирались на удивление легко. Примерно половина песен была написана на стихи одного из основателей «Аквариума» Джорджа Гуницкого. Такие тексты, как «Хорал» («Что лучше, пена или дом...»), «Марш», «Крюкообразность», «Поэзия», «У императора Нерона», «Мой муравей» создавались Гуницким еще в середине 70-х и особого успеха тогда не имели. Даже близким друзьям «Аквариума» эти вещи казались в ту пору дикими и надуманными. По воспоминаниям Гребенщикова, в 73-м году решительно никто не понимал, для чего такой бред, как «Мочалкин блюз», может быть вообще написан...



Борис Гребенщиков во время записи композиции «Мочалкин блюз» (пробный дубль).

Часть песен («Матрос», «Сергей Ильич», «Миша из города скрипящих статуй») была придумана Гребенщиковым во время поездок в городском транспорте.

«Направляясь в студию, я четко знал, что сегодня мы будем делать какие-то конкретные записи, - вспоминает Гребенщиков. - Но по дороге у меня от веселья возникала новая песня. Поэтому когда я приходил в студию, то говорил: «Забудьте все, что мы собирались делать сегодня. Давайте вот такую новую штуку попробуем... У кого есть идеи?»

Идей, как правило, возникало великое множество. К примеру, «Крюкообразность» сначала была записана с барабанной дробью, боевым фортепиано и Дюшей в качестве вокалиста. Он пытался исполнять ее в манере Эрнста Буша - немецкого певца, антифашистские марши которого любили транслировать по советскому радио в 30-х годах. Пока Гребенщиков в соседней комнате дорабатывал «Графа Гарсиа» из «Акустики», музыканты сгрудились вокруг рояля и изобретали

дополнительные варианты «Крюкообразности». В итоге ее спела Ольга Першина (Протасова), сыгравшая также в ряде вещей на пианино и придумавшая мелодию к «Двум трактористам».



Андрей «Дюша» Романов и Всеволод Гаккель. 1981 год.

Еще один типичный пример - композиция «Поручик Иванов», в середине которой была совершенно другая мелодия, по воспоминаниям музыкантов, «очень красивая». Неожиданно эту песню решили записать с импровизированным оркестром (с Володей Козловым из «Союза любителей музыки рок» на гитаре) - с ходу и абсолютно без репетиций. Получившийся полуджазовый вариант понравился всем и его оставили.

Управлял этим ансамблем впервые приглашенный на запись «Аквариума» джазово-авангардный пианист Сергей Курехин, который, по воспоминаниям музыкантов, «навел тогда в студии клавишного блеска».

«При мне записывался опус «Поэзия», - вспоминает создатель обложки «Треугольника» Вилли Усов. - Больше хохотали, чем работали. Просто надрывались от смеха. Гребенщиков что-то бряцал на рояле и при этом говорил: «Финская баня, где ты сгоришь?» Затем пленка переворачивалась и подклеивалась задом наперед и финская баня «горела» наоборот. Потом все сидели и слушали «арокс, арокс, штер». Это было здорово».

«Курехин играл на фортепиано, Кондрашкин - на барабанах, Фан бухал на басу, находясь в другой комнате в наушниках, включенных напрямую в пульт, - вспоминает Гребенщиков о том, как записывался «Мочалкин блюз». - Я пел и вился вокруг микрофона... Когда поешь, выделяешь из себя все что угодно. Рядом стоял пионер с отвисшей челюстью и смотрел, как взрослый дядя ведет себя так, словно Мик Джаггер на кислоте. Зрелище было незабываемое, в особенности - глазами школьника... Его звали Леша Вишня».

Основная часть работы сопровождалась эйфорией от бесконечных экспериментов и находок. В промежутки между разными по характеру песнями музыканты вставляли бракованные треки, резервные фрагменты или взятые с какого-то комплекта учебных пластинок грохот грома, пулеметную стрельбу, голоса животных. Из, казалось бы, раздробленных номеров «Аквариум» создал идеальный концептуальный альбом.

«Понятие концептуальности изначально присутствовало во всех ранних альбомах «Аквариума» - начиная с «Притч графа Диффузора» и «С той стороны зеркального стекла», - считает Дюша Романов. - Именно в них зарыта природа «Треугольника» и более поздних работ. Оттуда это идет и оттуда это используется».

Говоря о многогранности «Треугольника», необходимо отметить еще как минимум две композиции, во многом свидетельствующие об истинных пристрастиях участников «Аквариума». Музыкальная фактура песни «Сергей Ильич» представляла собой кавер-версию мелодии Марка Болана «Cat Black». Сочиненная Дюшей и Александром «Фаготом» Александровым необыкновенно хрупкая инструментальная композиция «Гиневер» была навеяна знаменитым кельтским эпосом - циклом легенд о Короле Артуре и рыцарях Круглого стола. (Год спустя в финале альбома «Табу» музыкантами будет сыгран эльфийский по духу инструментальный номер «Радамаэрл», а на поздних альбомах «Аквариума» кельтская тема получит еще более глубокое развитие.)

...По мере приближения к финалу записи музыканты «Аквариума» полностью освоились в студии Дома юного техника. Они в совершенстве изучили безграничные технические возможности магнитофона «Тембр 2М», используя его по максимуму. В одной из песен, где Гаккель играл на виолончели, пленку на магнитофоне слегка придерживали пальцами - для лучшего «подвывания» звука. При помощи обнаруженного на «Мелодии» допотопного блока эффектов (огромная машина на колесах) на «Начальнике фарфоровой башни» и в других вещах накладывались шумы, а также изменялся объем звучания перкуссии, издававшей в результате специальный «булькающий» звук.

«Перефразируя поговорку, мы использовали все, что движется, - вспоминает Дюша. - Как только в голову приходила какая-то идея, нам сразу же хотелось посмотреть, что из этого получится. Мы не случайно заявляли о себе, что постоянно находимся в состоянии эксперимента».

К примеру, в композиции «Миша из города скрипящих статуй», посвященной популярному в кругах питерской богемы носителю аутентичного фольклора журналисту Михаилу Шишкову, музыканты

изобрели идею имитации завываний ветра. Флейта направлялась прямо внутрь рояля, у которого в этот момент была нажата педаль и отпущены струны. Делалось это для большей реверберации - спущенные струны начинали резонировать (по принципу ситара) и создавали специфический гудящий фон.

...По воспоминаниям Тропилло, последним приходил на запись Дюша - примерно за полчаса до окончания. В тот период он встречался с барышней из Польши, поэтому где-то минут через пятнадцать начинал волноваться: «Могу ли я хоть раз в году позвонить жене в Польшу?», после чего в считанные секунды покидал студию. В момент записи «Миши из города скрипящих статуй» Дюша в очередной раз отсутствовал, и вместо него на блок-флейте сыграл сам Тропилло.

...После завершения сессии (август 81-го года) Гребенщиков всерьез задумался о названии и оформлении альбома. Первоначально эту работу планировали назвать «Инцест», и лишь впоследствии в просветленном абсурдистском сознании БГ возник треугольник - исключительно в качестве символа. Что же касается оформления, то намечалось сразу несколько вариантов обложки, но их воплощение было практически нереальным. Так, по одной из дизайнерских идей предполагалось провести фотосессию на развалинах какого-нибудь деревянного дома, где все участники записи были бы облачены в пенсне и костюмы начала XX века.

Гребенщиков посвящал этому проекту немало времени и энергии, но в итоге все закончилось съемками в соседнем с Домом юного техника дворе и непосредственно в самой студии. Гаккель залез за шторку на подоконнике, а Гребенщиков, надев на голову валявшийся на полу сломанный рефлектор, начал двигаться по направлению к окну. Потом, прикинув, как все это выглядит через объектив, и представив себе композицию, он сказал: «Давайте снимать!» Примерно таким образом родилась лицевая сторона обложки «Треугольника».

Загадочная надпись на развороте альбома, выполненная толкиеновским шрифтом на языке эльфийской цивилизации, лишь усиливала эффект таинственности. Это был «писк». Все выглядело загадочно и непонятно, и, судя по всему, у пытливого слушателя вопросы должны были сыпаться один за другим: «а почему?», «кто это?», «как?», «а зачем?».

По духу это была действительно самая веселая, самая свежая и самая непрогнозируемая запись раннего «Аквариума». Подбор песен был близок к идеальному и оставлял впечатление мощнейшего хэппенинга, психоделического мюзик-холла, веселой мистики и театрализованного

настроения - когда святые маршируют и мертвые с косами стоят. Достойных аналогов такой работы было немного - уместнее вспомнить в данном контексте Салтыкова-Щедрина, Даниила Хармса и избранные перлы из Козьмы Пруtkова.

«На записи все рвались добавить в альбом что-нибудь от себя, - вспоминает Михаил «Фан» Васильев. - Из «Треугольника» просто сочится энергия - там собралась компания, в которой каждый хотел продемонстрировать друг перед другом свои умения и придумать чего-нибудь эдакое».

Осенью 81-го года, во время очередных концертов «Аквариума» в столице, Гребенщиков «с трепещущим сердцем» привез в Москву первые десять экземпляров альбома, предназначавшихся для Троицкого, Смирнова и других деятелей местного рок-движения.

Прослушав запись «Треугольника» на даче у Липницкого, Троицкий сказал, что все это, конечно, замечательно и концептуально, но в Москве такой бред слушать никто не будет. Никогда.

Еще через несколько дней Смирнов вернул Гребенщикову девять пленок из десяти, сказав, что одну он оставляет себе на память, а остальные надо забирать назад, поскольку никто из его друзей их не купит.

«Это был сильный удар, - вспоминает Гребенщиков. - Мне не на что было возвращаться в Ленинград, мне нечем было отдавать дома долги. Но вместе с тем я был счастлив, что выпустил этот альбом. Поскольку очень хорошо понимал для себя, что именно мы сделали».

Воскресение (1981)

сторона А

Воскресение

Один взгляд назад

В жизни, как в темной чаще

По дороге разочарований

Мчится поезд

сторона В

В моей душе осадок зла

Кто виноват

Я привык бродить один

Я ни разу за морем не был

«После первого альбома мы стали безумно знаменитыми и сам Бог

велел нам разойтись», - именно так высказался о судьбе первого состава «Воскресения» басист группы Евгений Маргулис. По-своему он оказался прав: в конце 70-х - начале 80-х этот проект существовал достаточно дискретно - музыканты собирались, записывали альбом, давали несколько концертов, и группа распадалась. Затем - со всевозможными изменениями в составе - процесс начинался вновь.

Записав дебютный альбом, любимая команда хиппарей с Пушки и Капотни несколько замедлила темп - чтобы немного отдохнуть, подучиться играть на инструментах и разобраться в нюансах студийной работы. После серии перестановок новую модификацию группы возглавил Константин Никольский. На бас-гитаре вместо Маргулиса играл Андрей Сапунов, а на ударных - его приятель Михаил Шевяков.

«Я позвонил Романову, который в то время тяжело болел, - вспоминает Сапунов. - Леша сказал, что больше не хочет заниматься музыкой, будет писать стихи и ездить с «Араксом» на гастроли. Но все-таки он пришел, и мы приступили к репетициям».

В конце 80-го года обновленное «Воскресение» уже давало первые концерты. Это был совсем другой звук и другая ориентация - более насыщенная, более резкая и более лобовая. Произошло это не случайно. Никольский, прекративший гастрольную деятельность в составе эстрадных ансамблей и поступивший в Гнесинское музучилище, стал неформальным лидером группы и попытался наладить в ней «учебный процесс».

В музыкальном плане у второго состава «Воскресения» наиболее заметно изменилось звучание ритм-секции. Барабанщик Михаил Шевяков, прошедший обучение в джазовой студии, по манере игры был полистилист и в сравнении с ушедшим Кавагоэ играл более изощренно. Сапунов (в отличие от Маргулиса) исповедовал более лаконичную манеру игры на басу. Это было результатом его размышлений, и к подобному минимализму он пришел сам.

«С появлением Никольского в команде началась серьезная профессиональная работа, - вспоминает звукооператор Александр «Артем» Арутюнов. - По большому счету, все, кроме Никольского, не были сильными музыкантами. Поэтому Костя постоянно требовал от остальных участников группы умения играть необходимый минимум и организовал репетиционный процесс таким образом, чтобы внутри группы не проникал дух «шары».

В свою очередь, сам Арутюнов, трудившийся вместе со звукооператором Игорем Новиковым еще в первом составе «Воскресения», пытался максимально модернизировать аппаратурно-технический арсенал

группы. Профессиональный звукоинженер, Арутюнов работал на телевидении ассистентом звукооператора, а все остальное время мастерил колонки - в небольшой комнате, расположенной внутри комбината общества слепых. Во время репетиций Арутюнов тщательно берег уши, обвязывая голову шарфом. «Вы играете, как зайцы на барабанах», - говорил он музыкантам, но при этом делал все возможное, чтобы на концертах его любимцы звучали по-человечески. Именно благодаря Арутюнову оказалось возможным технически осуществить запись следующего альбома.



Константин Никольский.



Михаил Шевяков, Александр Арутюнов, Константин Никольский.

Такие мысли возникали у «Воскресения» уже давно, но, как говорится, было негде. Кутиков ушел из ГИТИСа, студии на телевидении были забиты «профессионалами». И хотя Арутюнов знал там всех и каждого, самодеятельному ансамблю проникнуть туда было невозможно. В конце

концов Никольский спросил у Арутюнова: «Можем мы записаться прямо в подвале?»

Так весной 81-го года «Воскресение» временно окопалось в недрах подготовительного факультета Института международных отношений. Фактически это было бомбоубежище, или, говоря современным языком, «бункер». Две комнаты, пол в которых был залит водой, казались в тот момент даром судьбы. В роли спонсора-мецената выступил комендант здания по имени Шамиль - романтичный молодой человек с высшим образованием, мечтательными глазами и неземной любовью к Led Zeppelin и шашлыкам. Симпатизируя «Воскресению», Шамиль достал где-то огромный кусок ватина, которым тут же были обиты стены комнат - для лучшей звукоизоляции. Затем из помещения выкачали воду, убрали мусор, установили аппаратуру и начали репетировать.

Это было непросто, но в течение недели Арутюнову удалось переоборудовать две затопленные водой комнаты в мини-студию. Из реек, обтянутых одеялами, общими усилиями был сооружен вигвам для барабанов. Рядом были установлены самопальные мониторы - без «пищалок», со среднечастотными излучателями, запакованными в свежевывкрашенный фанерный каркас. С телевидения умыкнули два репортерских магнитофона Nagra и микрофоны Bayer. «Автограф» одолжил концертный пульт - в принципе не предназначенный для записи, но все же...



Алексей Романов.



После бессонной ночи в подвале МГИМО, 1981 год

«Я настолько выдохся, собирая эту студию, что даже не успел переключиться с инженерной работы на звукорежиссерскую, - вспоминает Арутюнов. - Необходима была пауза, которую музыканты мне не дали. Увидев, что весь этот металлолом внезапно заработал, они загорелись идеей записи».

Подготовка к созданию альбома велась уже не один месяц. В первую очередь до неузнаваемости были изменены аранжировки и звучание трех старых композиций: «Я привык бродить один», «Кто виноват» и «В жизни, как в темной чаше». Последнюю из этих песен музыканты стали играть на тон ниже, Романов пел ее более жестко и энергично, и композиция приобрела совсем иной характер. В двух других песнях резко возросла роль соло-гитары, партии которой были решены в рамках европейской блюзовой стилистики - с минимальным применением педалей и эффектов.

Заглавная композиция под названием «Воскресение» была написана Никольским и датировалась 78-79 годами. С нее, как правило, начинались концерты, и на альбоме она шла первой. Еще три песни: хард-роковая «Мчится поезд», лирическая «Я ни разу за морем не был» и блюз «В моей душе осадок зла» - были сочинены за несколько недель до записи. Также в альбом вошло несколько реггей-номеров - в частности, «Один взгляд назад» из репертуара Никольского-Сапунова. Никольский к тому моменту переболел Сантаной и не на шутку увлекся Dire Straits, у которых ритм в ряде композиций также обозначался с помощью реггей. Композицию «По дороге разочарований» написал Леша Романов.

«У меня в голове постоянно вертелось что-то ямайское - Марли, Boney М и тому подобное, - вспоминает он. - Приходя на репетиции к друзьям из других групп, я уговаривал их поиграть реггей, а сам пытался петь дурным голосом нечто похожее на первоисточник».

Эмоциональное содержание песен осталось прежним - преимущественно пессимистичные, они посвящались не абстрактно неправильному порядку вещей во Вселенной, а конкретной неразберихе в душе почти каждого молодого человека. Неудивительно, что со временем

лирический герой композиций «Воскресения» стал ассоциироваться с усредненным образом русского рокера - лохматого парня с гитарой, занятого невеселыми думами и глобальными размышлениями на извечную тему «Кто виноват».

Альбом создавался в течение четырех суток. Работать приходилось по ночам. Днем в институте шли экзамены, на входе и выходе стояли кордоны строгих комсомольцев, охранявших списки абитуриентов. Вечером записываться тоже было нельзя, поскольку невдалеке от здания проходил метромост через Москву-реку и после каждого промчавшегося поезда в подвале трясся пол и начинались электрические наводки. Но даже ночью музыканты сталкивались с массой неудобств. В комнате стояла ужасная духота, окон и вентиляции не было, и Сапунов с Шевяковым прописывали свои партии полуобнаженными.

Романов вспоминает, что, когда акустическая гитара записывалась одновременно с ритм-секцией, ему приходилось уходить в дальний угол комнаты и закутываться с головой в драповое пальто - чтобы бас с барабанами не лезли в уши. При этом на гитаре приходилось играть так, словно заряжаешь фотопленку - в полной темноте.

Альбом делался в два наложения - на инструментальную фонограмму писались вокал и соло-гитара, а в нескольких вещах сверху добавлялось еще одно гитарное соло Никольского, причем звук снимался не с гитары, а с мониторов. Беда всей сессии заключалась в том, что звук в мониторах кардинальным образом отличался от звука в наушниках у Арутюнова.

Аппаратная была отделена от основной комнаты коридором, и связь осуществлялась только в одну сторону - на уровне сигналов «мотор!», что вносило в процесс дополнительную нервозность.

После того, как запись была закончена, музыканты прослушали альбом на среднечастотных мониторах, остались довольны звуком и, посчитав дело сделанным, с чистым сердцем разошлись по домам.

Однако уже на следующий день нагрянула беда. Когда Арутюнов с Никольским приехали на телевидение осуществлять монтаж, они ужаснулись: на выверенной стационарной аппаратуре пленка шипела, тарелки били по ушам, а вокал оказался попросту завален.

Это был акустический обман среднечастотных мониторов, приведший к диспропорции звука по всему спектру частот. «Воскресение» оказалось еще одной жертвой нестандартных линейных характеристик - в одном ряду с сотнями рок-групп, обманутых в стенах студий хрустальным звучанием сверхизысканных мониторов.



Но Арутюнову все-таки удалось спасти эту запись. На пленке ORWO он сделал скорректированный моно-вариант, добавив при помощи эквалайзера «низ» на вокал и по возможности опустив высокие частоты. В таком сверхдоработанном виде пленка пошла в народ - если не учитывать вариант с псевдостереофоническим звучанием, который неудачно попытались сделать спустя несколько месяцев на одной из радиостанций.

Сам оригинал альбома имел впоследствии славную и боевую историю. Спустя два года в рамках масштабной антироковой кампании стараниями правоохранительных органов было раскручено нашумевшее «дело «Воскресения». Группе ставилась в вину «частнопредпринимательская деятельность» - в частности, проведение концертов и распространение магнитофонных записей. В результате Романов угодил в Бутырскую тюрьму, а у Арутюнова дома и на телевидении произвели обыск. Мастер-ленты обоих альбомов «Воскресения» были конфискованы и оказались запертыми в сейфах областного управления внутренних дел на улице Белинского.

Однако Арутюнову удалось, казалось бы, невозможное - получить оригиналы обратно. «Когда я увольнялся с телевидения, на мне числилось определенное количество пленки, которую я обязан был вернуть обратно, - вспоминает он. - Взяв на работе соответствующую бумагу о своих пленочных долгах, я поехал в управление внутренних дел. Они вернули мне оригиналы, сопроводив этот акт документом о выдаче пленок. После чего я рванул на такси домой, намотал на основание катушки необходимое количество ненужной пленки и вернул «долг» на телевидение. Таким обманом мне удалось сохранить оригиналы».

Последний курьез, связанный с мастер-лентой, произошел в начале девяностых годов, когда одна из московских фирм решила выпустить второй альбом «Воскресения» на виниловой пластинке. Прослушав глуховато звучащую пленку, представители фирмы в праведном гнев позвонили Арутюнову: «Что это за фуфло ты нам подсунул?!» В поисках

истины пришлось перезванивать Никольскому, который подтвердил подлинность ленты.

«Все правильно, - сказал он. - Оригинал 81-го года звучит именно так».

Желтые почтальоны Болдерайская железная дорога (1981)

сторона А

Зеленый длинный поезд

Плохая песня про остров зайцев

Чемодан

Чтобы ты забыла

Локомотив на морском берегу

сторона В

Выйди из воды

Обувайтесь, обувайтесь, белые ножки

В три часа ночи

Мое кафе сломано

Желтый ненастоящий почтальон



Первый полноценный латвийский магнитоальбом никогда не задумывался «Желтыми почтальонами» как продукт, предназначенный для дальнейшего распространения. У него не было обложки, поскольку музыканты не планировали въехать на нем в царство местного андеграунда или попасть в список «нормальных советских ансамблей». Раскрутка и легендаризация дебютного альбома «Почтальонов» происходили совершенно независимо от его создателей, неумолимо разрушая их затворнический имидж и репутацию группы, в отношении которой никогда до конца не было ясно, о чем же они на самом деле поют. Для ответа на вопрос, что представляли собой «Почтальоны» в 81-м году, достаточно послушать их реггей «Чемодан», аскетично сыгранный на игрушечных электроклавишах - с обманчиво романтическими интонациями и шепчущим вокалом (соответственно - на латышском языке).

Приблизительный перевод этой песенки выглядит следующим образом: «Чемодан этот очень стар/К тому же он еще и секретный/Потому что у него двойное дно, сделанное со вкусом/И под двойным - еще одно/Там лежат тюбики с зубной пастой/Но внутри у них не та паста/Как она называется, не знает никто/Потому что она очень секретная/Чемо-Чемодан».

Весной 81-го года «Почтальоны» записали получасовой демоальбом «Студень Мадонны», в котором слышались первые попытки исполнения new wave. Несмотря на то, что никто в группе толком не умел играть, комбинация иронии и интеллекта, воплощенная в эстетике новой волны, казалась молодым музыкантам настоящим спасением.

Первоначально «Почтальоны» даже пытались проповедовать свою новую эстетику на дискотеках, но курортная и местная публика стала быстро догадываться, что над ней, судя по всему, издеваются. Музыканты вспоминают, что однажды после исполнения нескольких вещей Гэри Ньюмана и Боба Марли им едва удалось избежать мести разгневанной свингующей молодежи.

С дискотеками было покончено, и осенью решили записываться понастоящему. К тому же именно в этот переходный период выкристаллизовался классический состав «Почтальонов». Костяк группы Dzeltenie Pastnieki составляли лидер и идеолог Ингус Баушкениекс (в основном - бас и вокал) и его школьные друзья Виестур Слава (гитара, вокал) и Мартыньш Руткис - интеллектуально и творчески очень прогрессивный, но музыкально не самый сильный гитарист. Чуть позднее к ним присоединились клавишник Зигмунд Стрейкис и барабанщик Илгвар Ришкис.

Особняком в группе стояла фигура Хардия Лединьша - профессионального архитектора и одной из самых заметных личностей в латышском авангардном искусстве того времени. Одним из увлечений Лединьша было сочинение песенок. Побрякивая по клавишам пианино и напевая сочиненные им тексты, он создавал наброски многих песен, которые «Почтальоны» затем самостоятельно превращали в конечный продукт. (В шести магнитоальбомах группы были использованы отдельные идеи Лединьша, что, правда, никогда особенно не афишировалось, и таким образом создавалась почва для взаимных упреков.) К слову, именно Лединьш стал инициатором ежегодной акции-перформанса, в процессе которой группа артистов, художников и прочих авантюристов устраивала шествие по шпалам железной дороги, предназначенной для перегона товарных поездов из Риги в сторону пригорода Болдераи и проходившей в двухстах метрах от родительского дома Ингуса Баушкениекса (его отец -

довольно известный латвийский художник), в котором создавались более поздние опусы группы.

Запись происходила в два, очень редко в три наложения на обычный бытовой магнитофон «Ростов» и магазинную ленту «Свема». Последними на альбоме записывались клавиши. Дело в том, что клавишник Зигмунд Стрейкис половину сессионного времени отсутствовал, поскольку поступил в институт и исполнял народно-хозяйственный долг, помогая колхозникам в уборке урожая. В качестве клавиш использовались остатки чешского электрооргана «Матадор», на основе которого бывший участник группы и студент-радиотехник Андрис Калныньш соорудил «такой ящик, который позволял исполнять кое-какие эффекты». Вспоминая о чрезмерном увлечении группы некоторыми звуковыми трюками (в чем впоследствии нередко упрекали «Почтальонов»), Баушкениекс говорит: «Когда инструменты настолько плохи, что их естественный звук абсолютно неприемлем, их лучше преобразовать. Все равно как, лишь бы они не звучали по-своему».



Ингус Баушкениекс, Зигмунд Стрейкис, Илгвар Ришкис, Роберт Гобзиньш, Виестур Слава на фестивале «Bildes'86».

Следует отметить, что сессия «Болдерайской железной дороги» оказалась единственным случаем в истории «Почтальонов», когда в студии были записаны уже более-менее готовые песни. Как правило, музыка группы создавалась при работе с сиюминутно рождавшимся звуком, что, однако, только способствовало возникновению свежего спонтанного и увлекательного духа альбома. «Железная дорога» синтезировала в себе меланхоличную лирику «Почтальонов» и их меломанские увлечения того периода - почти в каждой песне просматривались актуальные токи и влияния. К примеру, композиция Хардия Лединьша «Локомотив на морском берегу» в аранжировке «Почтальонов» обрела ритм и гитары а-ля Police после того, как однажды ночью в перерыве между записями включив радио, музыканты услышали только что вышедший альбом «Ghost In The Machine », надолго ставший для группы своего рода эталоном.

В композиции «Зеленый длинный поезд» «Почтальоны» проявили себя

мастерами психоделических сюрпризов. Эта монотонная зарисовка, исполняемая под «плавающие» гитары в ритме тормозящего поезда, была создана, по признанию Баушкениекса, «под сильнейшим влиянием Talking Heads, граничившим с плагиатом». Все преднамеренно затянуто - по-видимому, «товарняки» и пассажирские поезда двигались мимо едва-едва, не боясь оторваться от графика.

«Плохая песня про остров зайцев» - чистый рок, нечастый гость в творчестве «Почтальонов». С точки зрения самих музыкантов - «блюз новой волны, у которого, конечно же, нет ничего общего сблюзом». «Выйди из воды» - очередное творение Хардия Лединьша. Один из классических хитов «Почтальонов»: «У тебя очень красивые ноги/Твоих ног не видно/ Выйди из воды/Чтобы увидеть твои ноги/Левую ногу, правую ногу».

«В три часа ночи» - опять реггей. Может возникнуть впечатление, что это не более чем «телега» в стиле грузинских застольных песен про пьяную луну. В реальности для создания ночного настроения здесь использован голос Руткиса, который монотонно читает зарубежные новости из газеты.

Венчает альбом композиция «Желтый ненастоящий почтальон». Впоследствии это стало традицией - включать во все альбомы группы песни, посвященные странным или вовсе сумасшедшим почтальонам. Этот совершенно отвязный вальс с впечатляющим атональным вступлением и синтезированным минором в финале стал первым хитом группы и довольно часто звучал на местных дискотеках: «Ах, молодой месяц!/ Знаешь ли ты, что твой нежный луч украдет сегодня ночью/Почтальон ненастоящий желтый?/Чтобы смотреть восковым взором/На каждый поздний поезд». Настроение импрессионистской сессии в пахнущем озоном воздухе. Танец на фоне восходящего солнца после легкого весеннего дождя. Конец ночных галлюцинаций. Сюрреалистическая радуга с произвольным спектром цветов. Идеальный финал футуристического альбома.

1982

Урфин Джюс 15 (1982)

сторона А

451°F

Мир на стене

Лишняя деталь

сторона В

Человек наподобие ветра

Homo Superior

Призрачный гость

Мышь

сторона С

Актер в черно-белой ленте

Ты слишком неподвижен

Пропасьть

Тупик

сторона D

Автомобиль без управления

Кукла

Размышления компьютера о любви

Другая сторона холма





Егор Белкин, Александр Пантыкин, Владимир Назимов, 1982.

1982-й год был пиком «Урфин Джюса». После развала «Сонанса» и сонного дебютного альбома «Путешествие» Пантыкин в очередной раз меняет состав. Он запускает в пекло фестивальных баталий гитариста Егора Белкина и барабанщика Владимира Назимова, которые выступали до этого в составе малоизвестных групп «Р-клуб» и «Бумеранг». Вскоре на рок-фестивалях в Вильнюсе и Баку «Урфин Джюс» выигрывает все, что только можно было выиграть, включая приз «за наиболее актуальный музыкальный стиль» и звание «лучшего гитариста», завоеванное Белкиным.

По составу инструментов «Урфин Джюс» дублировал формулу Cream: «барабаны-гитара-бас», причем гитара Белкина и бас Пантыкина звучали так, словно у группы где-то за кулисами были припрятаны клавиши. В подобном непривычном для сельского уха арт-роке состоял один из фирменных коньков «Урфин Джюса». Секрет заключался в том, что Белкин играл на гитаре фортепианные партии, написанные Пантыкиным в стиле европейской классической музыки XX века. Белкину приходилось выворачивать пальцы и вытворять со струнами нечто немыслимое, но конечный результат того стоил.

...Способность Пантыкина в рамках одной композиции совмещать несовместимое, его абсолютный музыкальный слух, а также фотографическая память Белкина и врожденное чувство ритма Назимова обеспечивали группе качественную реализацию самых невероятных идей. Основная проблема заключалась в том, чтобы с минимальными потерями перенести эти навороченные и многоплановые композиции на пленку.

Записи второго альбома «Урфин Джюса» предшествовали полгода изнурительных репетиций: по пять раз в неделю с семи до одиннадцати плюс выходной день. «У нас все умение играть появилось после этих беспощадных репетиций, - вспоминает Назимов, за плечами которого к тому времени был немалый опыт участия в свадебно-увеселительных мероприятиях. - Мы были голодные и жадные ко всему новому, а подобная

скрупулезность научила нас оттачивать материал до конца».

Хорошо это или плохо, но новая программа, написанная на стихи молодого поэта Ильи Кормильцева, оказалась настолько вылизанной, что к началу записи в своей предсказуемости напоминала логарифмическую линейку. В этом заключалась еще одна особенность группы - уже изначально импровизационно-спонтанный элемент в «Урфин Джюсе» был сведен к минимуму.





Запись альбома «15» группы «Урфин Джюс» на свердловской киностудии. Апрель 1982 г.

...Репетиции новорожденного трио проходили в пригороде Свердловска Верхняя Пышма на базе производственного объединения «Радуга», изготавливавшего детские игрушки. Это было богатенькое предприятие, занимавшее одно из ведущих мест в соцсоревнованиях, проводимых Министерством легкой промышленности. Женская часть заводского профкома буквально молилась на группу и искренне гордилась привезенными с фестивалей вымпелами, дипломами и грамотами. Не воспользоваться подобной атмосферой было, конечно же, грешно.

Пантыкин устроился в «Радуге» на почетную должность руководителя вокально-инструментального ансамбля, а вернувшийся из военных лагерей Кормильцев окопался там же на штатном посту технолога. Благодаря личному обаянию и витавшим в воздухе флюидам «Урфин Джюсу» удалось получить для репетиций местный клуб (превращенный, по образному выражению Пантыкина, в «сексуальную Мекку Верхней Пышмы»), а также гарантийное письмо на оплату «Радугой» записи альбома в тон-ателье свердловской киностудии.

Но до полной победы было еще далеко. На киностудии «Урфин Джюс» ожидала засада. Запись звукового ряда осуществлялась на 35-миллиметровую пленку при помощи восьми огромных металлических шкафов, занимавших половину студии и в реальности являвшихся каналами магнитофона. Кинопленка при этом покрывалась магнитным слоем и по окончании последовательной записи на каждую из восьми машин синхронизировалась в монтажной с помощью перфорации.

Можно допустить, что в эпоху плановой экономики, когда киностудия должна была выпускать за год несколько документальных фильмов и киножурнал «Советский Урал», подобная технология считалась невероятно прогрессивной. В это несложно поверить, поскольку отечественное кино (впрочем, как и отечественная эстрада) предполагало в те времена преимущественно пародийное качество звучания.

Однако выяснилось это значительно позднее. Пока же Пантыкин, услышав магическое словосочетание «восемь каналов», отрезал «Урфин Джюсу» все пути к отступлению, пригласив на запись трубача и струнный секстет консерватории. В большом тон-ателье киностудии он нашел фонотеку искусственных шумов и решил наконец-то сотворить НЕЧТО. Ему сладко грезился собственный «Dark Side Of The Moon» - дорвавшись до искусственных шумов, Пантыкин сразу же начал экспериментировать с их наложением. К примеру, крики чаек и звуки волн в песне «Мир на стене» должны были по авторскому замыслу символизировать «сладкую жизнь» - в стиле антоновской композиции «Море, море...».

Уже первые пробы в апреле 82-го года показали, что большинству из подобных затей сбыться не суждено. Имевшаяся техника убивала все живое в музыке прямо на корню. Чудовищное звучание инструментов не давало никакой энергетической подзарядки и исправить положение не представлялось возможным. Вскоре это поняли и сами участники записи.

«Это была, конечно, абсолютнейшая авантюра, поскольку звукозаписывающая техника на киностудии предназначалась для перезаписи и озвучивания фильмов, - вспоминает звукорежиссер альбома Сергей Сашнин, впоследствии работавший со звуком во множестве кинофильмов свердловской киностудии, и в частности в «Мусульманине», музыку к которому написал Пантыкин. - Я не знаю, как в итоге все получилось, потому что записываться на подобной кинотехнике нельзя по определению».





После первых прикидочных дублей Белкин и Назимов забастовали:

«Все, хватит! Такой альбом нам не нужен». Пантыкин, очень любивший в подобных ситуациях проводить собрания, не растерялся, протрубил очередной сбор и вынес на повестку дня вопрос о «саунде звука». Звук действительно был настолько мутный, что даже репетиционные черновики, сделанные на «Радуге», звучали веселее. В стенах киностудии энергия удивительным образом куда-то испарялась, и вместо рок-группы слышался какой-то утяжеленный эстрадный оркестр, исполнявший смесь арт-рока, джазовых инструментальных фрагментов и классической музыки.

Совет закончился тем, что Белкин с Назимовым поставили на альбоме жирный крест и на несколько дней ушли в молодецкий запой. Тогда Пантыкину пришлось прибегнуть к хитрости. Отловив по очереди каждого из дезертиров, он произнес пламенную речь: «Ребята! Деньги на запись выделены, и часть работы нами выполнена. Никто не заставляет этот альбом тиражировать, если он нам не понравится. В этом случае мы отдадим на «Радугу» пленку, а сам альбом перепишем в другом месте».

Все временно успокоились, и запись решено было продолжить. Но теперь группу ожидал удар с другой стороны. То, каким получается музыкальное оформление песен, категорически не нравилось Илье Кормильцеву.

«В «Урфин Джюсе» была демократия - песня не принималась до тех пор, пока ее не примет большинство. Поэтому из-за текстов вечно происходили баталии, - вспоминает Пантыкин. - Это был чуть ли не единственный альбом в моей музыкальной практике, у которого первоначальным оказался текст, а не музыка. А у Кормильцева был такой период, когда ему хотелось выразить в текстах достаточно философские вещи - путем сложных фраз, закрученных построений, многоэтажных конструкций. Уже когда многие вещи были записаны, он приходил в студию и говорил: «Я вам свои тексты не отдам и вам придется писать новые песни».

Творческий процесс в «Урфин Джюсе» принципиально ничем не отличался от подобного процесса в других рок-группах. Сессии постепенно превращались в площадку для боевых действий. Идеологические стычки происходили под традиционный аккомпанемент российского фольклора, в кульминационные моменты переходившего в яростный рабоче-крестьянский диалект Белкина. На мате в «Урфин Джюсе» держалось многое.

Энергетический накал споров и общий наэлектризованный тонус поддерживался с помощью продававшихся в близлежащей кофейне лимонада и бутербродов с вареной колбасой. В рабочий полдень, во время

обеденного перерыва, баталии временно прекращались.

Темой следующего столкновения стала продолжительность звучания альбома. Первоначально музыкантами планировалось зафиксировать только один альбом, а часть композиций сделать «про запас». Проблема состояла в том, чтобы сразу после окончания записи выяснить, какие именно песни будут лишними.

«Я настаивал на том, чтобы в альбом не вошли «Пропасть» и «Другая сторона холма», - вспоминает Пантыкин. - Они приводили меня в бешенство, так как совершенно не соответствовали тому, что звучало у меня в голове. Еще две или три композиции казались мне проходными. Поэтому у меня было настроение из всего материала оставить наиболее выигрышную часть и выпустить один ударный альбом».

Когда на очередном собрании музыканты стали выяснять между собой, какие композиции изъять из альбома, в группе снова вспыхнул конфликт. Воспитанные на разной музыке, участники записи предлагали почти не пересекающийся набор «основных» композиций. Это было не удивительно, поскольку в своей разнородности трио Пантыкин-Белкин-Назимов ничуть не уступало героям небезызвестной басни Крылова о лебеде, раке и щуке. И если в большинстве рок-групп вместе собирались друзья и единомышленники, то «Урфин Джюс» представлял собой в первую очередь конгломерат сильных музыкантов. Общего между ними было немного.





Наибольшая непримиримость отличала позицию Белкина, воспитанного на традиционном хард-роке, и Пантыкина, выросшего на классике и тяготеющего к монументальным формам. «Конфронтации между Белкиным и Пантыкиным стали определяющей доминантой «Урфин Джюса», - вспоминает Кормильцев. - Столкновение двух лбов - одного козерожьего и патологически упрямого, а другого - овнячьего, демагога и вождя народов, выдавало потрясающие искры. Причем с Белкиным подобные истории происходили впоследствии во всех остальных коллективах».

Когда в бесконечных дебатах стало понятно, что прийти к общему знаменателю все равно не удастся, Пантыкин предложил соломоново решение: включить в альбом все песни. Так «15» стал двойным альбомом.

Последняя проблема, связанная с этим опусом, состояла в том, чтобы придумать для него название.

«Каждый брал лист бумаги и составлял список возможных претендентов на название, - вспоминает оформлявший альбом художник Александр Коротич, впоследствии известный как создатель обложек сразу для нескольких свердловских групп. - Потом все версии громогласно обсуждались и голосованием выбирался конечный вариант. Среди целого океана словосочетаний в какой-то момент всплыл «Черный ящик» - как олицетворение полной непонятности происходящего. Но и это название никого не устроило».

Конечное название было придумано случайно. Коротич поинтересовался у Пантыкина, сколько всего в альбом войдет песен. Пантыкин, загибая пальцы, ответил, что, скорее всего, пятнадцать.

«Первое, что пришло мне на ум, - это игра «пятнадцать», - рассказывает Коротич. - Для Пантыкина это было откровением. Такой игры он не знал и поэтому сильно удивился. И я начал объяснять ему в деталях правила». Идея Коротича оказалась удачной в первую очередь тем, что у альбома автоматически появлялся зрительный образ, олицетворявший равнозначность песен и отсутствие каких-либо приоритетов. Формула игры, как известно, подразумевает возможность свободного перемещения фишек по полю.

На уроках в Архитектурном институте Коротич карандашом нарисовал обложку. Изображенные на развороте две руки как бы передвигали фишки с названиями песен, а все пустующие пространства были стилизованы под актуальную в те времена космическую тематику, иронично символизирующую глобальность данной затеи. Любопытно, что обручальное кольцо, опрометчиво нарисованное Коротичем на безымянном пальце правой руки, вызвало впоследствии массовое негодование екатеринбургских поклонниц группы. «Нельзя, что ли, было нарисовать по-человечески?» - искренне возмущались они.

После того, как альбом наконец-то был готов, оказалось, что в его названии замаскирован еще один сюрприз. Внезапно выяснилось, что незадолго до «Урфин Джюса» одна из свердловских групп записала магнитоальбом с названием «13». Обрадованный Пантыкин, узнав об этом, долго и радостно вопил: «Мы их убрали! Мы их убрали! У них - 13, а у нас - 15!»

После завершения записи начались нелегкие трудовые будни. Киностудия выкатила производственному объединению «Радуга» счет на кругленькую сумму в 5000 рублей - приблизительную стоимость бывшей в употреблении легковой автомашины. Когда Пантыкин принес этот документ в родной профком вместе с двумя оформленными катушками, верхнепышминские активисты остолбенели: «И вот эти две коробки стоят 5000 рублей?» Но отступить им было некуда - гарантийное письмо обязывало «Радугу» выплатить киностудии стоимость записи целиком.





Как уже упоминалось, несмотря на благодатный исходный материал, студийный вариант увел песни в худшую сторону. Возможно, сказались несовершенные технические условия, двухмесячная продолжительность записи и откровенная затянутость самого опуса. «До сих пор я слушаю стартовые 60 процентов первого альбома и финальные 40 процентов второго альбома», - говорит Владимир Назимов. В этом признании кроется определенная часть ответа на вопрос, что же может произойти, если попытаться «сберечь все добро».

На «пятнашке» присутствовало сразу несколько непомерно длинных 6-7-минутных композиций и явно не хватало элемента здорового хулиганства. В рок-н-ролле результат часто бывает менее выразителен при чересчур серьезном подходе, когда музыканты начинают напрягать лоб и морщат его слишком долго. Характерным подтверждением данного тезиса явилась заглавная композиция «451°F», о которой заранее было известно, что она будет открывать альбом, и которая репетировалась музыкантами до полного умопомрачения.

После «Лишней детали» (первоначальное название - «Pink Queen») и «Человека наподобие ветра» (пик Пантыкина в роли бас-гитариста) на альбоме шел один из немногочисленных хитов «Homo Superior», эффектно сыгранный с подключением духовой секции. Второй альбом открывался энергичным номером «Актер в черно-белой ленте», который язвительно анонсировался Белкиным во время нечастых концертов как «песня о трудной судьбе актера на Западе». Из остальных композиций выделялись трагически зафлэнжерованный «Автомобиль без управления» (с

симпатичными гитарными риффами и запоминающимся «Lady Double Dealer» в припеве) и современно звучащие «Размышления компьютера о любви», к которой Белкин с Настей сделали в 95-м году эффектную кавер-версию. В «Другой стороне холма» Белкин, несмотря на сопротивление подуставшего от бесконечных споров Пантыкина, все-таки воткнул инструментальный фрагмент с выведенным на первый план фортепиано в духе любимых им Supertramp. Не зря впоследствии земляки-музыканты из идеологически неблизкого «Трека» называли данную клавишную оргию «темой строительства коммунизма в отдельно взятой стране».

Если же подзабыть подобные вкусовые перегибы и технические шероховатости, нельзя не согласиться с Пантыкиным, который по сей день считает, что в 82-м году подобную музыку никто в стране не играл. Несмотря на корявые местами тексты, напоминавшие социалистическую агитку с элементами тоталитарного примитивизма, всесоюзную известность свердловскому року принес не «Сонанс», заметно опередивший свое время, а именно «Урфин Джюс» с альбомом «15». Возможно, произошло это благодаря беспрецедентной по тем временам раскрутке альбома через так называемый «фан-клуб «Урфин Джюса», расположенный в квартире у Пантыкина.

«В домашних условиях нами был организован процесс копирования, - вспоминает Пантыкин. - Счет отправленных по почте катушек шел на сотни. Мы сделали оформление, размножили на «Эре» вклады с текстами, пресс-релизы, качественно переписывали пленку с первой копии и посылали по почте в Москву, Ленинград, Новосибирск, Казань. Заказов на мой домашний адрес приходило очень много, и я отправлял, отправлял и отправлял».

Процесс тиражирования осуществлялся следующим образом. Две коробки от маленьких катушек склеивались клапанами одна с другой и в результате получался двойной альбом. Большие 525-метровые катушки не покупались принципиально, поскольку «двойник» представлял собой редкое по тем временам явление и в сдвоенных катушках присутствовал определенный пафос, который работал на общую идею. Тиражирование фотообложки происходило в лаборатории главного фотографа газеты «Архитектор» Олега Раковича, а также у знакомых Пантыкина в Челябинске и на квартире у друга «Урфин Джюса» Дмитрия Константинова. Поскольку сама перезапись осуществлялась бесплатно, процесс дистрибуции альбома напоминал четко налаженное бесприбыльное производство.

В первые полгода по стране было распространено не менее 400 копий -

своего рода рекорд для советской магнитоиндустрии того времени. Кормильцев вспоминает, что однажды отослал с почты около полусотни альбомов, а приехав по делам в Москву, развез по конкретным адресам еще штук двадцать катушек.

Подобная титаническая работа не могла не принести свои плоды - правда, весьма своеобразные. «Урфин Джюс» возглавил все «черные списки», и чиновники от культуры стали запрещать группу по несколько раз в году. Местные рок-музыканты также настороженно относились к подобной бурной деятельности бригады Пантыкина. Спустя добрый десяток лет Владимир Шахрин вспоминал, как по городу бродили слухи, будто «Урфин Джюс» имеет рекламный отдел в количестве 18 (!) человек - т.е. по одному агенту на каждую песню плюс трое в запасе.

На десерт - о веселом. Очередная особенность данной работы заключалась в том, что одним из активнейших распространителей альбома «15» был некто Андрей Зонов, в то время - ближайший друг «Урфин Джюса», а в недалеком будущем - офицер ГАИ, зять Бориса Николаевича Ельцина и законный супруг его дочери Татьяны.

Трек Трек III (1982)

сторона А

Гимн

Клей

Рецепт успеха

Неоспоримая польза размышлений

сторона В

Солдатики

Как поверить?

Навсегда





Трековская концепция представляла собой синтез агрессивной идеологии и минималистской музыки с жесткой подачей в духе Гэри Ньюмана и Black Sabbath. От Sabbath свердловчане взяли резкое гитарное звучание и мрачную атмосферу, от Ньюмана - холод, механистичность и сдержанность, от «Сонанса» - приемы аранжировок, впервые использованные на «Шагренево́й коже» в композициях «Песня о Любви» и «Честный парень».

Общее впечатление от зловещей трековской монотонности усиливал вокал Насти Полевой - не пение, а настоящий волчий вой в нижнем регистре. Когда Настя сквозь сжатые зубы пела глубоким контральто «время прикончить легче вдвоем/милые дети, играйте с огнем», это воспринималось не менее эффектно, чем рычание совершенно безбашенной Нины Хаген.

На концертах «Трек» визуально напоминал Kraftwerk - мертвая пластика, сильный грим, маршировка, военные повороты. Все члены группы - Настя, гитарист Михаил Перов, басист Игорь Скрипкарь, барабанщик Евгений Димов и клавишник Андрей Балашов - были одеты в черные кожаные брюки, черные куртки, белые рубашки и узкие галстуки типа «селедка». Со стороны это выглядело как опасная, на грани фола, игра с тоталитарной символикой. Незадолго до описываемых событий в Свердловске произошли на шумевшие разборки с бритовисочниками, и неудивительно, что в городе на группу смотрели косо.

Недобрую репутацию «Трека» усиливал прикрепленный на куртки музыкантов небольшой белый круг с жирной черной точкой в центре. Этот символ, придуманный основным композитором «Трека» Андреем Балашовым, являлся - с его точки зрения - олицетворением некой

сверхидеи, которой народная молва приписывала нацистскую природу.

Философия «Трека» базировалась в основном на попытках поиска различных проектов обустройства мира - «мир через «Трек» и «Трек» через мир». Наследие философского факультета (Скрипкарь), будущие юридические наклонности Перова и экстремизм Димова давали о себе знать в самых непрогнозируемых формах. В группе велись дневники всевозможных глубокомысленных диспутов, а одна из композиций раннего «Трека» посвящалась космогонии.

«Я в ту пору оценивал мир чересчур настороженно, - вспоминает Балашов. - Мне казалось, что мир - это череда жестоких и бессмысленных разрушительных действий, повторяющихся непрерывными кольцами одно за одним. И выхода, какого-то просвета из всего этого я не видел».

Вероятно, в связи с отсутствием у остальных участников «Трека» каких-то принципиально иных жизненных установок верх взяло мировоззрение Балашова. Эта теория нашла свое прямое отражение в музыке и в текстах песен.

Композиции «Трека» были и впрямь невеселые - особенно на первых двух альбомах. Основные темы: средневековый беспредел, мистика, последствия радиации и атомной войны, а также несколько морализаторских зарисовок поэта Аркадия Застырца о лицемерии, рационализме, блате и т.н. «рецептах успеха». Светлого в этих песнях было немного.



Слева направо: Игорь Скрипкарь, Андрей Балашов, Михаил Перов, Евгений Димов во время записи «Трек III».

В отличие от жизнерадостных и коммуникабельных коллег из «Урфин Джюса», «Трек» вел замкнутый образ жизни и со стороны напоминал

скорее герметичную религиозную секту, чем рок-группу. Человеку, не посвященному в коммунальную кухню «Сонанса», «Трек» мог показаться сборищем законспирированных террористов, скрупулезно изучающих наследие Маркса и Че Гевары и занимающихся по ночам изобретением бомб и прочих взрывных устройств.

К слову, распад «Сонанса» на «Трек» и «Урфин Джюс» послужил для музыкантов обеих команд немалым творческим стимулом к заочному «соцсоревнованию», причем не всегда мирному. По какой-то удивительной закономерности новые альбомы выпускались группами практически в одно и то же время, а первая же попытка «примиренчества» на т.н. «рок-семинаре» 83-го года завершилась грандиозной дракой между барабанщиками Женей Димовым и Володей Назимовым. Державшийся в тени Димов на самом деле являлся одним из основных идеологов «Трека» и в отношении «Урфин Джюса» настойчиво проповедовал политику «убрать и уничтожить».

...Безвылазно окопавшись в стенах студии, расположенной в небольшой комнате одного из университетских корпусов, группа с завидным постоянством записывала по одному альбому в год: «Трек I» (80), «Трек II» (81), «Трек III» (82).

В соответствии с теорией анонимного искусства каждый альбом выпускался в свет без обложки, названия и аннотации - при этом магнитофонные катушки вкладывались в специальные картонные коробки защитного цвета.

«Мы не давали своим альбомам названий и не придумывали им затейливых оформлений вовсе не оттого, что в принципе этого не хотели, - вспоминает Михаил Перов. - Такая манера нам казалась естественной для нашей музыки и отношения «Трека» к окружающей действительности - как отказ от приторных игр в «западный» рок. Мы попытались сделать это составной частью нашего стиля и решили не именовать фонограммы высокопарно «альбомами», а просто присваивать им порядковые номера».

Свой наиболее зрелый и выверенный альбом - под номером III - группа начала записывать в июле 82-го года.

«Все музыканты «Трека» прекрасно знали, что после окончания летних экзаменов в университете начинается запись очередного альбома, - вспоминает перешедший из «Сонанса» в «Трек» звукорежиссер Александр «Полковник» Гноевых. - От альбома к альбому мы набирались опыта - причем не только в области звукозаписи, но и музыкального. Поэтому на третьем альбоме нам было работать легче всего и на его запись музыканты шли как на праздник».

Запись продолжалась около трех месяцев - вплоть до октября. Последние штрихи к альбому наносились уже в обход университетских вахтеров: в окно второго этажа забрасывалась металлическая проволока, по которой музыканты проникали в здание во внеурочное время. До заветного окна добирались не все. Периодически подобный альпинизм сопровождался грохотом падающего с высоты второго этажа тела. Но конечный результат стоил подобного геройства.

Альбом открывался непродолжительным скрипично-гитарным «Гимном», сыгранным в духе наиболее сумрачных произведений Бетховена, а завершался оптимистичной и женственной пьеской «Навсегда», мелодию к которой написала Настя. Автором большинства остальных композиций был Андрей Балашов. Он писал «рыбу» к мелодиям, которые затем доаранжировывались усилиями Скрипकारя и Перова. Большую часть композиций исполнял дуэт Скрипкарь-Балашов, а две песни спела Настя.

Пожалуй, единственным слабым местом «Трека III» являлись тексты песен - иногда более наивные и поверхностные, чем у «Динамика», а иногда более схематичные и запутанные, чем у «Урфин Джюса».

«В каком-то роде каждый наш альбом являлся кризисным, поскольку тексты создавались Застырцом в самый последний момент, - вспоминает Михаил Перов. - В этом была определенная «напряженка», и мы не всегда оставались довольны конечным результатом».

Недобрая традиция свердловского рока, согласно которой тексты писались не музыкантами группы, а приглашенными поэтами, сыграла с «Треком» злую шутку. Слишком велик был разрыв между высочайшим исполнительским мастерством музыкантов, их интеллектом, уровнем восприятия действительности - и тем «посланием миру», которое нес «Трек» в своих текстах. Такая группа никогда не смогла бы стать популярной, проповедуя усовершенствованную модель «социализма с человеческим лицом». Слишком много дидактики и правильных слов - уж лучше бы «Трек» играл инструментальные композиции. При этом музыка группы была настолько завораживающей, что придавала кривоватым текстам какое-то странное и полуболезненное очарование. Так все это и воспринималось: рок-поэзия - отдельно, а сам рок - отдельно.

Стержень третьего «Трека» составляли два мини-спектакля - «Как поверить?» и «Клей», причем последний содержал ряд таких убойных инструментальных фрагментов, что просто не верилось, что данный опус записан на магнитофон «Тембр» советской подпольной группой. То, что там вытворяет на гитаре Перов - мощные риффы, резкая атака, виртуозные

соло-проходы - демонстрирует технику и мышление одного из самых зрелых российских гитаристов той эпохи. Надо сказать, что в «Клее» блеснул своим мастерством и Полковник, зафиксировавший гитарные арии Перова путем многократного наложения идентичных гитарных партий друг на друга.

Димов, несмотря на резко ухудшившееся состояние здоровья, очень энергично исполнил барабанные партии, напоминавшие в отдельных местах проигрыши Пэйса периода «Space Trucking». На нескольких песнях («Гимн», «Неоспоримая польза размышлений», «Солдатики») заболевшего Димова заменял его воспитанник - совсем еще юный Андрей «Пионер» Котов, ставший спустя восемь лет барабанщиком «Агаты Кристи».

...Очень похоже, что третий «Трек» был пиком не только музыкантов группы, но и их звукорежиссера. Освоив за предыдущие несколько лет неизведанные возможности капризной советской техники, Полковник на этом альбоме разошелся вовсю. В маршеобразных «Солдاتيках» (с флейтой и металлофоном) он убыстрял голоса, применял запись «задом наперед» и накладывал поверх мелодии бой старинных часов. В масштабной пацифистской композиции «Как поверить?» (текст к которой был написан под впечатлением от просмотра американского документального фильма о последствиях ядерной катастрофы) Полковник наложил уличные шумы - разговоры прохожих, звуки проезжавшего транспорта и вой милицейской сирены, записанный им «для ощущения тревоги». Пребывая под сильнейшим впечатлением от звукорежиссерской работы на пинк-флойдовском альбоме «The Wall», Полковник в финале «Как поверить?» воссоздал эффект мощного взрыва, симитировав его путем записи синтезатора, пропущенного через гитарный флэнжер.

Вообще, потенциал «Трека» и мастерство его музыкантов в период 81-83 годов были настолько высоки (Балашов закончил консерваторию, Перов - музучилище), что даже невооруженным взглядом было видно - ничего равного этой группе в России не наблюдается. Если бы в то время «Трек» догадался выпустить сборник своих самых замечательных творений, это был бы на редкость эффектный и энергичный альбом - с «Песней о Любви» и «Честным парнем» (автоматически перекочевавшими из репертуара «Сонанса» в «Трек I»), «Кто ты есть», «Рок-н-роллом» и «Гонками» из «Трека II», а также доброй половиной композиций из «Трека III». Подобная компиляция была издана на компакт-диске лишь в 97-м году, когда о группе стали забывать даже самые преданные ее почитатели.

...Через полгода после записи третьего альбома «Трек» дал единственный выездной концерт, который, как выяснилось позднее,

оказался для группы началом ее конца. Выступление происходило в подмосковном Зеленограде, и на Андрея Балашова крайне негативное впечатление произвела алкогольно-дилетантская атмосфера столичной рок-тусовки. Не дожидаясь традиционного постконцертного «банкета», он купил билет на самолет и в одиночку улетел обратно в Свердловск.

«Я внезапно осознал, что в нашей музыке полностью отсутствует позитивное начало и двигаться дальше на сплошном негативе нельзя, - рассказывает Балашов, ныне первая скрипка в московском муниципальном театре «Новая опера». - Искусство, замешенное на негативе, не может жить долго. К тому же я сильно изменился сам... К тому моменту жена ожидала второго ребенка, и я стал понимать, что окружающий мир не настолько безысходен и агрессивен, как мне представлялось раньше».

После ухода Балашова музыканты пробовали записать четвертый альбом с условным названием «Трек-н-ролл», но примерно к середине сессии работа зашла в тупик. Также не увенчалась успехом попытка создания совместной с «Урфин Джюсом» концертной программы «Некоторые вопросы, волнующие нас», которую запретили к показу местные фараоны от культуры. Так в 84-м году прекратила свое существование одна из самых самобытных групп в истории советского рока.

Мухомор Золотой диск (1982)

Вступление
Посвящение
Глеб Оглоблин
Боевая песня
Просто песня
Смерть пионера
Грум Еупов
Интимное
Клим Ворошилов
Аравийская песня
Два рыбака
Спартанский мальчик
В тот день...
Матрос и боцман (Кораблекрушение)
Кузькина мать

**Еще интимнее
Солдат стройбата
Тихон
Куплеты
О несчастной любви
Умный генерал
Про Зюзина
Слепенький
О, Венеция!
Музыкальный вечер
Герой-полярник
Ли Харви Освальд
Частушки
Радость жизни
Радиопьеса про Цоцо
Песня авиатора
Елка (Отходная)**

Товарищи! Сейчас перед вами выступит всемирно известная группа "Мухомор" - отцы "новой волны" в Советском Союзе. Ребята поют о природе, о женщинах, о любви к своей великой стране, Искренность их песен снискала им всемирную популярность! "Мухомор!"

С такой тирады, бодро зачитанной на русском и английском языках, начинался этот сенсационный литературно-музыкальный опус, названный впоследствии Сергеем Жариковым из "ДК" "высшим пилотажем в искусстве".

Появление "Золотого диска" означало для советского андеграунда начало новой эпохи. Это было торжество освобожденного сознания, торжество полета фантазии над техническими проблемами и условностями. Сборник провокационных, издевательских стихотворений, виртуозно исполненных под фонограммы популярных мелодий, стал мощнейшим толчком для развития сразу нескольких направлений в отечественной рок-культуре, радикально повлияв на творчество таких групп, как "Бахыт-компот", "Коммунизм", "Водопад", "Бэд бойз", "Хуй забей" и, конечно, "ДК". К примеру, стихотворение Солдат стройбата, ставшее впоследствии андеграундной классикой, заложило фундамент для знаменитого "Дембельского альбома", а инвективные выкрутасы из финальной композиции "Елка" легли в основу доброй половины ранних опусов Александра Лаэртского.

..."Золотой диск" представлял собой типичное постмодернистское

произведение - с элементами радиотеатра, рока, эстрады и студенческого капустника, - в котором обыгрывалась и оригинальнейшим образом интерпретировалась вся мировая музыкальная культура - от Утесова до Элвиса Пресли. Не умевшие толком петь и играть молодые московские художники-концептуалисты Свен Гундлах, Константин Звездочетов, Алексей Каменский, Владимир и Сергей МIRONENKO использовали для оформления своих эпатажных стихов, пародий и панк-декламаций музыкальный коллаж из инструментальных версий популярных мелодий всех времен и народов. На "Золотом диске" звучали Shocking Blue, ABBA, звон кремлевских колоколов, группа Стаса Намина, хиты Верди, арабские мотивы, блюзовые импровизации, кантри, джазовые стандарты, ресторанные мелодии, фрагменты симфоний Чайковского и Бетховена.

Интересно, что сам альбом не имел ничего общего не только с рок-н-ролльной традицией, но и с музыкальным творчеством вообще. Основу его новаторства составляла поп-диверсия, произведенная "Мухомором" в тылу незыблемых основ и постулатов родного языка.



Слева направо: Владимир МIRONENKO, Manuel Alcaido, Сергей МIRONENKO, Константин Звездочетов, 1983 г.

"В основе этой акции лежала не музыка, а "говорение", - вспоминает Свен Гундлах, голос которого звучит в русском варианте вступления к альбому. - Мы использовали свободный речевой поток в качестве ритмической импровизации. Главной задачей для нас был русский язык и его живое, современное употребление. Мы позволили себе порезвиться, формализовав некоторые вещи в духе авангарда двадцатых годов, добавив к этому все, что мы знаем о русском языке".

После прослушивания альбома ни у кого не возникало сомнений в том, что на данной территории резвятся умные и хитрые люди, эдакие скоморохи-интеллектуалы от современной культуры. Истерический

оптимизм "Золотого диска" шокировал фантастическим нагромождением нелепостей и издевательскими аллюзиями (музыкальными, интонационными и даже образными) на тогдашнюю советскую действительность. До гордого титула "неодадаистов" "Мухомору" не хватало буквально одного шага.

На альбоме декларировалось раскрепощение психики и свободное обращение к табуированным темам (от фрейдизма и эротики до псевдодиссидентства), пересечение которых выглядело порой неожиданно: "Молодой солдат стройбата, весь от горечи шатаясь, вдруг ворвался в инкубатор, грязно, матерно ругаясь". В качестве орнамента использовалась ненормативная лексика, которая рассматривалась художниками как одно из средств, позволявших придать динамичности ритмическому рисунку полотна в целом.

Кажущаяся грязь и нигилизм только подтверждали, что концептуализм не был для "Мухоморов" пустым термином - подобный подход к творчеству создавал богатейшую почву для дальнейших экспериментов в пограничных сферах. Другими словами, единственный полнометражный альбом этой группы, не имевший прямых аналогов в западной поп-культуре, можно оценить исключительно как "базисный" и "этапный".

...Собравшись на квартире у Алексея Каменского, "Мухоморы" решили в течение одного вечера записать подборку своих "самых смертельных номеров". У группы уже был определенный опыт подобных звукосессий. Ранние эксперименты 78-79 годов - запись сатирических радиопостановок на злободневные темы ("Моцарт и Сальери", "Заседание парткома"), исполненных "Мухоморами" по собственным сценариям в форме искрометного ток-шоу, - послужили фундаментом для реализации идей, нашедших свое прямое продолжение на "Золотом диске".

Технология записи была вызывающе примитивной. На один канал бытового магнитофона "Ростов 101" записывался голос чтеца, на другой - заранее подготовленная фонограмма из обширной коллекции пластинок Алексея Каменского. Хозяин квартиры был членом Московского общества филофонистов, и по звучащим на альбоме фонограммам нетрудно узнать, какие именно пластинки хранились в советских домашних фонотеках начала 80-х годов.

Тексты лежали на столе в виде хаотично разбросанных машинописных листков, из которых интуитивно выбирались созвучные музыке произведения. В декламируемых стихотворениях соблюдался принцип "коммунального авторства" - тексты Звездочетова и Владимира Мироненко зачастую читались Свеном Гундлахом, и наоборот. Часть стихотворений

была записана в двух вариантах, из которых Каменский впоследствии выбирал наиболее удачный. "Английское" вступление читал Владимир Мироненко, который в школе изучал французский, и поэтому все слова произносились им по транскрипции, написанной русскими буквами.



Акция "Расстрел", 1979 г.

Для обложки 50-минутного опуса использовалось высокохудожественное фотоизображение ягодиц одного из участников проекта. Вместо унитаза под ними фигурировали червонцы и четвертаки - мол, "нам насрать на коммерцию". Впрочем, попытка коммерческой деятельности в отношении "Золотого диска" все-таки была предпринята. Инициатором стал один из редакторов подпольных журналов "Ухо" и "Зеркало" Евгений Матусов. Именно ему принадлежала идея самой записи альбома - в виде объединения под вывеской супершлягера разрозненных стихотворений "Мухомора".

Выступая в роли технического продюсера, Матусов принес на запись профессиональный микрофон, а после завершения сессии растиражировал "Золотой диск" на нескольких десятках советских 60-минутных кассет. Каждая из кассет была оформлена в виде "обложки-раскладушки" и распространялась в студенческих кругах по спекулятивной цене, включавшей в себя стоимость кассеты, затраты на производство и, конечно же, прибыль.

"Матусову каким-то образом удалось придать коммерческий характер откровенно некоммерческим произведениям, - вспоминает Сергей Мироненко. - Нас сильно потряс факт того, что все это кто-то еще и покупал".

Первые домашние презентации "Золотого диска" были устроены для узкого круга представителей московского неформального искусства - Кабакова, Монастырского, Пригова, Всеволода Некрасова. Сам альбом

подавался не как развлечение, а как сложная теоретически-эзотерическая авангардная композиция, выполненная в непривычной для того времени форме. Действительно, все социально-культурные условия СССР 70-80-х годов способствовали выработке подобного авангардного адреналина. Не случайно известный питерско-московский художник, приятель Брайана Ино и большой шутник Сергей Шутов впоследствии говорил: "Россия - страна авангардных экспериментов".

"Что подвигло нас на дальнейшее распространение альбома? - рассуждает Гундлах. - Мы увидели, что помимо эстетического удовольствия он вызывает просто удовольствие. Все смеялись, радовались, и это было удачно. У "Золотого диска" появилось другое качество, и то, что эта словесная коммуникация, снабженная какой-то музыкой, попала в рок-среду и в рок-культуру, было очень характерным показателем для того бесконцертного времени".

Большинство стихотворений датируется концом 70-х. Временем записи ныне принято считать декабрь 81-го - январь 82-го года, а наивысшего резонанса в Москве "Золотой диск" достиг к 83-84 годам. Одна из причин такого временного разброса, возможно, заключается в том, что слушателям понадобилось определенное время, чтобы созреть для восприятия подобной эстетики. Что же касается самих "Мухоморов", то, несмотря на наличие стихотворного материала на еще несколько альбомов, они сознательно отказались от развития данной идеи.



Свен Гундлах в составе группы "Среднерусская возвышенность", 1987 г.

"Продолжать наносить удары в одну и ту же точку нам было уже не интересно, - вспоминает Сергей МIRONENKO. - Глазами сегодняшнего дня все это напоминало бы шоу-бизнес".

"Золотой диск" являлся лишь одной из сторон активнейшей

общественной деятельности "Мухоморов", состоявшей из организации авангардистских выставок, рискованных психоделических хэппенингов (акции "Раскопки", "Метро", "Расстрел", "Нейтронная бомба"), издания остроумнейших манифестов и открытых писем - например, к Маргарет Тэтчер по поводу конфликта на Фолклендских островах.

Совершенно очевидно, что "Мухоморы" были группой честных и умных "психов", которые, подобно "Бубновому валету", "Ослиному хвосту" и обэриутам, пытались разрушить закостеневшие традиции и окружающую их систему художественных ценностей. Своими энергичными выходками-перформансами они настолько разогрели демонов в собственных головах, что никакие интеллектуальные ограничения и социальные табу не могли помешать им выражаться и жить в стиле "рок". Они были молодыми и творчески настроенными радикалами, которые легко и радостно обстебывали и разрушали все вокруг.

...Несмотря на трансляцию фрагментов "Золотого диска" по "Би Би Си" и последовавшие за этим репрессии, ни Гундлах, ни Звездочетов, ни Каменский, ни братья Мироненко никогда не были диссидентами. Перефразируя известное высказывание Синявского, с советской властью у них были чисто стилистические разногласия.

"Мы старались сделать что-то новое, инспирировали новые идеи и запахи, - считает Звездочетов. - Если бы мы продолжали в том же духе, нас бы ждала судьба записей Жванецкого. Слава Богу, что мы попали в другие времена и стали другими людьми".

После вызовов на допросы в КГБ и внезапного "сверхсрочного" призыва в армию жизненные и творческие пути участников "Мухомора" в известной степени разошлись. Большинство членов проекта впоследствии занимались живописью и дизайном, а Свен Гундлах создал группу "концептуального эмигрантского романа" "Среднерусская возвышенность", которая в течение непродолжительного времени (87-88 гг.) сверхудачно пародировала доведенную до полного абсурда очередную модель русского рока.

Футбол Футбол (1982)

сторона А

Пиво

Серый человек

Последний

Маленькая девочка в большом гастрономе
Кровать
Монолог из подворотни
сторона В
Как делают людей
Маша и Волк
Кто ты такой?
Идиот
Посвящение портвейну № 33
Сладкая желчь



"Футбол", выступление в Центральном Доме художника, весна 1982 г.

Мультиинструменталиста Сергея Рыженко в восьмидесятых годах часто называли "большой несбывшейся надеждой московского рока". Один из самых виртуозных музыкантов столичной рок-сцены, Рыженко в конце 70-х - первой половине 80-х успел переиграть в "Последнем шансе", "Машине времени" и "ДДТ", а ему самому неоднократно подыгрывали музыканты "Аквариума", "Зоопарка" и "Кино". Его приглашали на записи своих альбомов десятки групп (от "Вежливого отказа" до "Алисы"), но у самого Рыженко постоянно существовали сложности с созданием стабильного проекта и записью собственных песен.

В "Последнем шансе" и "Машине времени" Рыженко со своими сатирически-социальными композициями выглядел человеком, мягко говоря, инородным. Большинство его песен представляли собой бытовые зарисовки, основными персонажами которых были рабочие парни с индустриальных окраин. В их "сером мире" "всё как всегда" - переполненный утренний транспорт, суeta у заводской проходной, пиво после работы, извечная очередь за портвейном и драки в подворотнях.

Иллюстрировали "гражданскую лирику" Рыженко ритмичные трехаккордные мелодии, приближавшиеся по своей подаче к сыроватому панк-року. Подобные композиции явно не попадали в разряд КСП или авторской песни и в отличие от последних явно нуждались в электрическом обрамлении. Для их концертной реализации Рыженко вполне мог устроить

небольшой и мобильный состав музыкантов-единомышленников.

"Для меня всегда было важно, насколько окружающие люди могут зажечься тобой и подогреть тебя, - говорит Рыженко. - В настоящей команде должна существовать "групповая сумма" - не арифметика, а нечто гораздо большее. В идеальной ситуации - умножение".

После недолгих поисков Рыженко обнаружил в одном из домов культуры самодеятельную группу "Рождественский дождь" и в считанные недели превратил ее из дворового ансамбля сначала в "Колесо", а затем - в панк-рок-шоу "Футбол". Это был типичный аккомпанирующий состав (клавиши + ритм-секция), который старался более или менее точно исполнять сочиненные Рыженко мелодии.

"Я никогда не пытался воспроизвести в чистом виде какую-то эстетику или какой-то звук, - вспоминает Рыженко. - Я отталкивался от способности музыкантов сыграть те или иные песни. Тогда никто в нашей стране рок-музыку играть толком не умел. Под это приходилось и песни писать, и стиль подкладывать. Все происходило в полном соответствии с моей любимой фразой из Гете: "В ограничении средств познается мастер".

Всего после нескольких недель репетиций проекту под названием "Футбол" удалось сыграть единственный в своей истории концерт, состоявшийся весной 82-го года на сцене Центрального Дома художника. Эта акция была спровоцирована отчаянным желанием молодежной телепрограммы "Веселые ребята" отснять группу "живьем" и дать одну из композиций "Футбола" во всесоюзный эфир.

На фоне общепринятых норм того, как должно происходить эстрадное шоу, концертный подвиг "Футбола" представлял собой яркое зрелище. Во многом это напоминало московский ответ блиставшим уже в те годы ленинградским "Автоматическим удовлетворителям". Рыженко, одетый в футболку с эмблемой "Спартак", пиджак с чужого плеча и тренировочные брюки, виртуозно перевоплощался из студента гнесинской консерватории в выходца из совершенно противоположных социальных слоев. Достоверность образа городского аутсайдера в его исполнении была стопроцентной. В финале хрестоматийного панк-боевика "Монолог из подворотни", исполняемого гнусавым голосом под сопровождение из двух аккордов, барабанщик вдребезги разбивал палочки о мотоциклетный шлем, надетый на голову самого Рыженко. Сергей в этот момент сидел, развалившись на стуле, и в натурально истерической манере проповедовал уличный терроризм: "Я очень люблю побить фэйса/И это мне очень приятно..."



Алексей Рыбин (экс-"Кино") и Сергей Рыженко, акустический концерт, 1984 г.

Конечно же, в те годы даже самый невинный из номеров "Футбола" не мог появиться на телеэкранах по определению, что, собственно, и подтвердилось, - концертная запись затерялась где-то в архивах Останкино, а затем и вовсе исчезла.

Большинство песен были поданы "Футболом" как жанровые зарисовки или мини-спектакли, в которых определенная музыкальная недоработанность компенсировалась талантливым актерским обыгрыванием тех или иных персонажей. В композиции "Маша и Волк" Рыженко вернул популярной детской сказочке старый, изначально заложенный в ней смысл. Теперь отношения между Машей и Волком вновь носили интригующе-эротический характер. А вот в общении бабушки и внуки стали четко прослеживаться элементы садизма со стороны подрастающего поколения. Во всяком случае, произносимая внучкой фраза "чтоб она поправилась скорей" проговаривалась с безошибочно узнаваемой интонацией "чтоб она сдохла".

В нескольких панк-номерах "Футбола" ("Идиот", "Посвящение портвейну №33", "Кто ты такой?") нашла свое отражение затхлая, безжизненная атмосфера брежневских времен. Стержень остальной части программы составляли антитоталитарный боевик "Серый человек", рок-н-роллы "Сладкая желчь" (со словами "мы ведь вторые, в том не наша вина") и "Последний" (на стихи Людмилы Петрушевской), а также печальная песенка "Маленькая девочка в большом гастрономе" с вокалом супруги Рыженко Вали Кашпуровой. Несколько особняком стояла лирическая баллада "Как делают людей" - с дорзообразным органом клавишника Алексея Родионова и абсурдистским сюжетом, который очень нравился Майку. Рыженко часто пел эту композицию на квартирных акустических концертах, а значительно позднее исполнял ее в составе "ДДТ" в рамках концертной программы "Это все".

...Через несколько недель после своего единственного выступления группа попыталась зафиксировать на магнитофон все песни данной

программы. В качестве студии использовалась квартира общего знакомого Олега Андрюшкина, жившего в старом сталинском доме на Кутузовском проспекте. Имевшаяся в наличии аппаратура оказалась на редкость примитивной - магнитофон Ростов и два конденсаторных микрофона, один из которых выполнял функцию вокального, а второй писал "с воздуха" инструменты: гитару, клавиши, бас и барабаны.

Рыженко, уже имевший определенный опыт студийной работы в составе "Последнего шанса", играл на чешской электрогитаре, скрипке (в композиции "Кровать"), а также исполнял большинство вокальных партий. Впоследствии он неоднократно сокрушался по поводу того, что пел слишком близко к микрофону, в результате чего возникли модуляции и перегрузки на вокале.

За полдесятка лет до появления "Футбола" одним из родоначальников английского панк-рока Damned понадобилось на запись дебютного альбома около восьми часов. "Футболу" хватило всего трех, причем в данный хронометраж успешным образом вписался поход в близлежащий гастроном в теплой компании с присутствовавшим на записи Андреем "Свиньей" Пановым из "Автоматических удовлетворителей".

Извечный бич отечества - когда песни, создававшиеся несколько лет (в данном случае - 80-82 гг.), записываются всего за несколько часов - щелкнул и на этот раз.

"Все было спонтанно, быстро и срочно, - вспоминает Рыженко. - Хозяин квартиры в этот день уезжал в стройотряд, и у нас даже не было времени все прослушать и в случае необходимости переписать".

Тем не менее для тех времен альбом представлял целиком законченную запись - с собственной драматургией и намеком на определенный общий сюжет.

У Рыженко уже давно вертелся в голове сценарий к фильму с условным названием "День футбола". (Аналогичное название планировалось дать и самому альбому, но оно в итоге так и не прижилось.) Предполагаемый фильм должен был начинаться с того, как некий бомж просыпается на обочине железной дороги в куче листьев. Под грохот электричек он бредет мимо бетонных стен, расписанных надписями "ЦСКА - кони" и "Спартак - чемпион". Периодически его переклинивает в иную реальность, он с кем-то дерется, попадает в отделение милиции, а затем и в сумасшедший дом. Один день из жизни "потерянного поколения" заканчивается тем, что герой оказывается в гостях на каком-то флэту, где и засыпает пьяным в углу. "Всё как всегда".

Отголоски этого сценария прослеживались на самом альбоме и, в

частности, в композиции "Посвящение портвейну №33": "Каждый вечер, каждый день - одно и то же/Те же бабы, та же лень, те же рожи/ Тот же, как всегда, портвейн - 33-й/ Тот же серый день - всё как всегда".

...Не имея возможности для репетиций и регулярных выступлений, "Футбол" вскоре прекратил существование. Басиста Сергея Шорохова забрали служить в армию (впоследствии он выступал в группе Владимира Сигачева "Небо и земля"), а самого Рыженко - в "Машину времени". После записи альбома 84-го года "Чужие среди чужих" Рыженко покидает "Машину" и долгое время выступает соло (наиболее известные хиты - "Инвалиды рока", "Грузинский рок-н-ролл", "Дворники"), периодически принимая участие в записях и концертных выступлениях ведущих рок-групп. В 96-м году он реанимирует "Футбол" - правда, в новом составе и с видеоизмененным названием "Фут Боллз".

Возвращаясь в начало 80-х, отметим, что, несмотря на распад группы, единственный существовавший в природе альбом "Футбола" продолжал жить собственной жизнью. Художник Юрий Непахарев придумал для него обложку, назвав каждую из сторон в соответствии с футбольной терминологией "таймом". В свою очередь кто-то из звукооператоров закольцевал фразу Рыженко, в сердцах брошенную во время записи налажавшему с завершающим ударом барабанщику: "Что ж ты насрал-то, парень?!" В более поздних редакциях именно эти слова были вынесены в самое начало альбома, причем повторялись несколько раз. И что бы там ни говорили блюстители нравственности и чистого звука, это был некий опознавательный символ самой первой ласточки московского панк-рока.

Пикник Дым (1982)

сторона А

Ночь

Хоровод

Вечер

Очень интересно

сторона В

Золушка

Деньги

Караван

Опиумный дым



"Пикник", 1982. Слева направо: Александр Савельев, Али Бахтияров, Владимир Лебанидзе, Евгений "Жак" Волощук, Эдмунд Шклярский, Алексей Добычин.

В конце 70-х ленинградский "Пикник" славился тем, что с равным успехом мог исполнять замысловатый арт-рок, музыку к спектаклю "Слово о полку Игореве", танцевальные пародии и хард-роковые номера. Похоже, что группа вобрала в себя буквально все направления современной музыки - от рок-н-роллов и стерилизованной новой волны до тягучих монотонных композиций и утяжеленных философских баллад.

В самом начале 80-х "Пикник" упростил репертуар, отказался от ненужной зауми в текстах и сразу же стал ближе к народу. Популярность группы в Ленинграде и окрестностях находилась на одной отметке с "Мифами" и "Россиянами". Этому в немалой степени способствовал колоссальный успех хита "Деньги", припев которого - "у него есть большие деньги, у тебя таких денег нет" - распевал в 81-м году на открытии ленинградского рок-клуба чуть ли не весь зал.

К 82-му году у "Пикника" накопился материал на полноценный магнитоальбом. Вполне вероятно, идея его записи могла остаться нереализованной, не будь у группы приличного комплекта концертной

аппаратуры. Часть ее была собрана своими руками, часть куплена у "Россиян" - на деньги, заработанные игрой на танцах. Именно на этой аппаратуре озвучивались концерты т.н. "первого городского смотра-конкурса" рок-групп, сольные выступления "Аквариума", "Россиян", самого "Пикника" и т.п.

Во время очередной подобной акции один из основателей "Пикника" басист Евгений "Жак" Волощук совершил несложный бартер со звукорежиссером Дома юного техника Андреем Тропилло. Суть сделки заключалась в том, что "Пикник" ставил свой аппарат на очередной концерт "Аквариума", а Тропилло предоставлял "Пикнику" студию для записи альбома. Нельзя сказать, что Тропилло со страшной силой рвался писать "Пикник". В тот период он по мере возможностей внедрял в студии идею коллективного творчества - аранжировками в рок-группе должны заниматься все ее участники. Тропилло небезосновательно считал, что если каждый музыкант сочиняет свою партию сам, конечный результат будет значительно эффективнее. К тому же, сам процесс творчества будет непознаваем и необъясним с точки зрения, скажем, профессионального композитора, который, вне зависимости от того, для каких он пишет инструментов, рассуждает одними и теми же категориями.

У "Пикника" коллективным творчеством даже не пахло. Генеральную линию группы в тот момент определяли два человека - автор-исполнитель "Денег" вокалист Алексей Добычин и клавишник Эдмунд Шклярский. Оба они свои композиции писали и аранжировали самостоятельно - от начала и до конца. Шклярский вообще считал, что группе совершенно не обязательно состоять из сильных инструменталистов. "Музыкантам нужно лишь вовремя извлекать нужную ноту - с тем чувством, которое в данный момент требуется", - говорил он.



По мере погружения Добычина в сети семейной паутины Шклярский выдвинулся на первый план как лидер-вокалист и автор большинства

новых композиций. Он занимался музыкой достаточно давно - еще со времен учебы в политехническом институте. Его мать преподавала в консерватории, дома постоянно музицировали, и некоторое время в квартире даже функционировал семейный ансамбль. Шклярский воспитывался не на традиционном для советской молодежи наборе хард-роковых групп, а на музыке, так сказать, более утонченной и осмысленной - типа Карлоса Сантаны или Jethro Tull. По признанию самого Шклярского, помимо музыки на его развитие существенное влияние оказали три вещи: восточная философия ("она учит думать"), современная польская литература и живопись Сальвадора Дали ("именно полотна Дали дают мне ощущение внутренней свободы и независимости").

Среди композиций, написанных Шклярским для "Пикника", особенно выделялись демоническая "Ночь" ("Ночь шуршит над головой, как вампира черный плащ"), лирическая зарисовка "Вечер", а также гротесковая "Золушка" - интерпретация известной сказки, в которой вместо традиционного "хэппи энда" внезапно "оказался грубым хамом голубой король". С появлением этих песен стало совершенно очевидно, что "Пикник" играет самую камерную и аккуратную рок-музыку в СССР - таинственную, как цыганские глаза. Изысканные партии клавиш, интеллигентная гитара без запилов, символизм в текстах ("символ не указывает каждому конкретному человеку дорогу, он просто дает какое-то направление мысли, а образ слушатель рисует себе сам"), вокальные интонации Яна Андерсона, проскальзывающие в исполнительской манере Шклярского... Другими словами, в своем творчестве "Пикник" начал разрабатывать арт-рок с элементами фолка - то самое направление, в котором мог бы двигаться Jethro Tull в 80-х, но, увы, не стал.

...Студийный вариант "Пикника" на первом альбоме представлял собой усеченный концертный состав группы: Шклярский плюс ритм-секция Евгений Волощук - Али Бахтияров. Исключение составляли лишь те композиции, на которых пел Добычин. Все, что можно было сыграть самому, Шклярский сам и сыграл - начиная от клавиш и акустической двенадцатиструнки и заканчивая вокалом и партиями лидер-гитары.

"Я знаю Шклярского с 75-го года, - рассказывает Волощук. - Спорить с ним на тему творчества бесполезно. Он буддист, тихий и спокойный. Если он с тобой не согласен, то промолчит, а потом втихаря сделает по-своему. Психологически ему проще сыграть все самому, поскольку он мультиинструменталист и владеет всеми инструментами лучше, чем музыканты, которые играют в его группе. Он думает намного быстрее, чем объясняет".

На запись альбома "Пикнику" было выделено всего два дня, причем работа в студии началась с курьеза. Тропилло категорически не нравились не только индивидуальные методы работы Шклярского, но и то, как звучит группа в студийных условиях. Саунд и энергетика "Пикника" казались ему чересчур мягкими и не соответствующими концертному напору группы. Чтобы направить энергию музыкантов в нужное русло, Тропилло чуть ли не впервые за время своей студийной практики применил принцип шоковой терапии. Это получилось у него достаточно убедительно и возымело желаемый эффект.

"Тропилло ругался на нас в течение целого утра - мол, не так играете и не так звучите, - вспоминает Волощук. - Он довел нас чуть ли не до истерики, но уже минут через сорок мы были в рабочем состоянии и записали все болванки буквально с первого дубля".

Сам Шклярский понимал, что времени на специальные студийные ухищрения у него нет, но попытался в условиях жесткого цейтнота выжать из студии Дома юного техника максимум возможного.

"Нужного звука приходилось добиваться не с помощью приставок или примочек, а вручную, - рассказывает он. - На двенадцатиструнной гитаре, которая добавляла в общую звуковую палитру тепло и необходимый желтый цвет, я играл специальным мягким медиатором, вырезанным из очень тонкой пластмассы. На композиции "Опиумный дым" использовались рояль и орган "Вейсмастер", на котором было сыграно всего несколько нот. Мы специально играли на нем так, чтобы не было слышно, что звучит орган. Тогда почему-то считалось, что электроорган - это бесперспективный и немодный инструмент, все возможности которого в роке уже давно изучены и исчерпаны".

В последний день Шклярский доиграл необходимые гитарные партии и спел двойной вокал. Затем Добычин наложил вокал на своих композициях ("Деньги", "Очень интересно") и двух песнях, написанных Шклярским ("Караван" и "Хоровод").

Крупной удачей было то, что незадолго до начала записи "Пикнику" наконец-то удалось раздобыть барабанщика, вписавшегося в музыкальную концепцию группы.

"Нормальных барабанщиков тогда не было физически, - вспоминает Волощук. - Как правило, все они хотели играть много и непрерывно. А чтобы получалось еще и красиво - довольно редкий случай. Приглашенный на запись Али Бахтияров был одним из немногих, кого интересовал конечный результат работы".

...В самом конце сессии Тропилло в суе подтер инструментальное

вступление к "Золушке", зато на песне "Деньги" довольно удачно наложил звон падающих монет (в духе пинкфлойдовской "Money"), а в "Ночи" записал очень характерные звуки скрипящей двери, ставшие позднее опознавательным символом этой работы. По его же инициативе альбом вместо "Опиумного дыма" (версия группы) был назван просто "Дым".

Несмотря на социальную направленность двух номеров, написанных Добычиным, в целом альбом получился полным иносказаний, туманно-таинственным, с ощутимым привкусом восточной экзотики и мистики: грустная "Золушка", нескончаемый путь "Каравана" к мифическому источнику, "Опиумный дым" с обволакивающим гипнозом арабских мелодий: "Вьется опиумный дым/Старец станет молодым/Все покажется легко/За спиной мелькнет крыло/В мир иллюзий, светлых грез/Словно свет погасших звезд..." Альбом открывает "Ночь" - одна из эффектнейших композиций - сумеречные откровения на фоне приглушенного, доверительного вокала и летающих из канала в канал гитарных звуков.

15 лет спустя Шклярский признался, что в момент записи он и музыканты не вполне четко понимали, зачем именно они это делают. Другими словами "не ведали, что творили".

"Выход каждого последующего альбома "Пикника" был прямо или косвенно связан с социальной ситуацией, - вспоминает Шклярский. - "Дым" от социальной ситуации был изолирован, и никаких глубоких мыслей на тему того, что фундамент стиля закладывается в первом альбоме, тогда не было. Но, судя по всему, "Дым" был одним из тех наших альбомов, которые в свое время произвели определенную работу в умах".

Через десять лет после записи "Дыма" Шклярский сделал его римейк, но уже на компакт-диске. На обложке он обозначил всех участников группы (включая гитариста Александра Савельева), однако все инструментальные партии Шклярский на этот раз сыграл сам.

"Я скорее переписывал альбом для себя, - рассказывает он. - Мне хотелось зафиксировать какие-то определенные звуки, которые я не смог реализовать тогда".

Дома у Шклярского стоит целая компьютерная станция, на которой он продолжает сочинять новые песни - естественно, в одиночку. Он попрежнему думает гораздо быстрее, чем объясняет.

Кино 45 (1982)

сторона А

Время есть, а денег нет
Просто хочешь ты знать
Алюминиевые огурцы
Солнечные дни
Бездельник
Бездельник-II
сторона В
Электричка
Восьмиклассница
Мои друзья
Ситар играл
Дерево
Когда-то ты был битником
На кухне



Алексей Рыбин и Виктор Цой - «в начале творческого пути...», 1982 год.

...Продюсером этой записи выступил Борис Гребенщиков, который,

услышав песни акустического дуэта Виктор Цой - Алексей Рыбин, проникся симпатией к молодой группе и загорелся желанием помочь «Кино» записать первый альбом. Потенциал цоевских песен был виден невооруженным глазом, и БГ решил рискнуть. Закончив работу над «Треугольником», он, договорившись с Тропилло, пригласил «Кино» в Дом юного техника на первые студийные пробы.

Тропилло, не лишенный здорового авантюризма и имевший счастье наблюдать выступление Цоя с Рыбиным на какой-то безумной панк-вечеринке, согласился записывать «Кино» без предварительного прослушивания.

Цою с Рыбиным в ту пору еще не было и двадцати лет. Виктор учился в художественном училище по специальности «резьба по дереву», Алексей работал в Театре юного зрителя монтажником. Песни они начали сочинять недавно и никакого студийного опыта, соответственно, не имели - если не считать любительских записей, стихийно сделанных на бытовые магнитофоны во время квартирных выступлений в Ленинграде и Москве.

«Попав в настоящую студию, мы слушали Тропилло, как бога-отца, и Гребенщикова, как бога-сына, - вспоминает Рыбин. - Мы выглядели послушными и боязливymi и были счастливы уже от того, что у нас есть возможность записываться».

Поскольку к весне 82-го года группа состояла всего из двух музыкантов, аранжировки песен страдали известной степенью аскетизма. Гребенщиков нашел выход из положения, пригласив на подмогу своих друзей из «Аквариума»: Всеволода Гаккеля, Андрея Романова и Михаила Васильева. В связи с отсутствием барабанщика участники сессии решили использовать драм-машину - частично от безысходности, частично - под влиянием модных в то время на Западе представителей английской новой волны. В итоге красивая фраза Цоя «когда сочиняешь музыку, в голове всегда должен стучать барабан», получила в студии слегка искаженную реализацию.

Михаил Васильев программировал отечественный ритм-бокс «Электроника», издающий, по словам Тропилло, «какие-то у...щные звуки». Под механическое шипение электрической машинки, напоминавшей самодельную партизанскую мину, записывались 12-струнная акустическая гитара Цоя и электрическая гитара, одолженная Рыбиным у Гребенщикова. Когда инструментальная болванка была готова, накладывались вокал и гитарные соло. В конце записи Цой, вспомнив свое недавнее панковское прошлое (когда он играл на басу в «Автоматических удовлетворителях» и «Палате № 6»), наложил басгитару на двух или трех композициях.

Тропилло подпевал демоническим басом в припеве «Время есть, а денег нет», а в лирической композиции «Дерево» задушевно исполнил партию на блок-флейте. Гребенщиков сыграл на металлофоне в «Солнечных днях» и «Алюминиевых огурцах», а в ряде песен подыграл на электрогитаре.

«Мы вместе пели хором «Время есть, а денег нет и в гости некуда пойти», - вспоминает Рыбин в своей книге «Кино с самого начала». - Борис при этом играл на гитаре, пущенной через ревербератор, дикое атональное соло, и в целом вещь получилась довольно мрачной».

Трепетная «Восьмиклассница» из-за технических недоразумений оказалась записана с явным дефектом - на девятой скорости вместо предполагаемой тридцать восьмой. (Впоследствии именно это обстоятельство мешало изданию альбома «45» на виниловой пластинке.) Как гласит история, в момент записи Тропилло вышел из комнаты, а Гребенщиков, примеряя на себя условную тогу Брайана Ино, сказал: «Мотор!» - и повернул ручку скорости на магнитофоне не в ту сторону. И лишь позднее выяснилось, что данное исполнение «Восьмиклассницы» - к слову, автобиографичной по содержанию - оказалось самым удачным.

«Я думаю, что Цою хотелось, вероятно, не совсем того, что получилось, - вспоминал Гребенщиков. - Скорее всего, ему хотелось рок-н-рольного звука - звука «Кино», который возник на их альбомах впоследствии. Но из-за нехватки людей, из-за моего неумения сделать то, чего они хотят, и их неумения объяснить, чего именно они хотят, получилось «45».

...Четырнадцать отобранных Цоем песен писались рывками в течение полутора месяцев. Запись тормозилась бесконечными проверками из РОНО, занятиями Тропилло с пионерами из секции звукозаписи, а также периодическими общественными поручениями вроде поездок на овощебазу. Музыканты вспоминают, что однажды сортировать овощи вместо Тропилло отправился Цой, а Андрей Владимирович записывал в это время флейту Романова, виолончель Гаккеля и гитарные партии Рыбина к композиции «Мои друзья».

Одна из песен была придумана музыкантами непосредственно в студии в процессе настройки инструментов.

«Незавершенные наброски текста к композиции «Асфальт» у Цоя уже были, - рассказывает Рыбин. - Мы попытались играть какие-то немыслимые ходы, а Гребенщиков начал махать руками из аппаратной и кричать: «Это надо писать! Это надо писать! Это новая песня!» Она вся была построена на одном риффе и в ней не было даже рефрена».

Пару лет «Асфальт» регулярно исполнялся на акустических концертах, поскольку это была самая тяжелая и мощная вещь из всего репертуара «Кино». Именно с нее весной 82-го года группа начала свое первое выступление в рок-клубе. В то время в программу входили еще три рок-н-рольных номера: гипнотический бит «Когда-то ты был битником», пивной марш бросок «Мои друзья» и монотонная «Электричка», ритмически выдержанная в русле композиции Игги Попа «Passenger» и сыгранная позднее в жестком хард-роковом ключе на альбоме «Последний герой».

«Электричка везет меня туда, куда я не хочу», - пел Цой низким голосом под энергичный аккомпанемент двух акустических гитар.

«Виктор заменял одни аккорды другими до тех пор, пока не добивался полной гармонии, - вспоминает Рыбин. - В ранних песнях «Кино» нет сомнительных мест, и изменить в них что-то практически невозможно».

Но реноме «Кино» составили не вышеупомянутый рок-н-рольный блок и не ироничная псевдоиндийская стилизация «Ситар играл», а по-мальчишески угловатые и романтические «Восьмиклассница», «Бездельники», «Время есть, а денег нет», а также абсурдистский хит «Алюминиевые огурцы», написанный Цоем по следам осенних сельскохозяйственных работ. Спустя годы можно предположить, что именно «Алюминиевые огурцы» была той самой песней, которая, что называется, «уводит со следа» и разрушает образ эдакого самурайского Дон Кихота, окруженного «в быту» друзьями-панками.

Что же касается некоторого примитивизма остальных композиций, сделанных в жанре бытовых зарисовок с натуры, то наивности в них было не больше, чем в ранних песнях Высоцкого и Окуджавы. Не умея толком играть на инструментах, музыканты «Кино» записали песни, которые с удивительной точностью передавали атмосферу городской романтики того времени с ее вечным безденежьем, бездельем и океаном нереализованных планов и ночных мечтаний. «Сигареты», «ночь», «телефон», «солнечные дни» - как бы там ни было, «45» получился одним из самых светлых и лиричных альбомов за всю историю русского рока.

...Когда студийная работа была завершена, Цой с Рыбиным, наслушавшись рассуждений Тропилло об альбомном мышлении, занялись оформлением альбома. Пока песня «Асфальт» входила в альбом (позднее она была из него изъята), общее время звучания составляло около 45 минут, что и обусловило столь незамысловатое название этой работы. Предварительная дизайнерская идея обложки состояла в том, чтобы сняться во фраках, жабо и с пистолетами на фоне какого-нибудь купчинского пустыря. Но в качестве классической версии оформления

альбома фигурировала совершенно другая обложка, на обратной стороне которой, помимо названий песен, были еще две строчки: песни - Цой, продюсер - Гребенщиков.

На фоне нынешней канонизации «Кино» и явного коммерческого спроса на альбом будет нелишним вспомнить мнение самих музыкантов о своем дебюте. В одном из интервью «дозвездного» периода Цой несколько нервно говорит о том, что «история «Кино» до 84-го года касается только его одного». В интервью журналу «Рокси» он называет песни «45» «бардовским вариантом» и признается, что был против выпуска этого альбома, поскольку запись, с его точки зрения, получилась сырой.

Не менее скептически оценивал альбом и Рыбин - правда, спустя многие годы: «Единственное, что в «45» есть хорошего - это трогательная непосредственность песен. Сами же песни представлены на альбоме очень наивно, а аранжировки отсутствуют как класс».

Показательно, что ленинградская рок-тусовка альбом поначалу вообще не заметила, а московский подпольный журнал «Ухо» назвал песни «Кино» «расслабленным бряцаньем по струнам», в котором «серной кислотой вытравлены всякий смысл и содержание». В тот момент сложно было поверить, что спустя буквально несколько лет большая часть композиций из «45» будет звучать чуть ли не в каждом дворе под приблизительный аккомпанемент ненастроенных шестиструнных гитар...

Аквариум Табу (1982)

сторона А

Сегодня ночью кто-то

Пустые места

Кусок жизни

Береги свой хой

Пепел

сторона В

Никто из нас не

Игра наверняка

Аристократ

Сыновья молчаливых дней

Радамаэрл



"Табу" буквально сразил всех своим напором и энергией. Это была первая студийная работа "Аквариума", в которой группе удалось полноценно воплотить все нюансы электрического звучания - резкого, мощного, а в отдельных местах - стервозно-истеричного.

Судя по всему, еще во времена "Треугольника" Гребенщиков понял, что, подключая к студийной работе новых музыкантов, можно кардинальным образом менять саунд "Аквариума", получая взамен халявной хиппистской акустики многокрасочную звуковую палитру в диапазоне от хард-рока до new wave и реггей. Возможно, именно за счет "свежей крови" приглашенных на "Табу" музыкантов звучание альбома в сравнении с предыдущими работами группы оказалось наименее "аквариумоподобным".

Неоценимую роль в формировании нового звука сыграл Сергей Курехин, начавший сотрудничать с "Аквариумом" еще в период "Треугольника". С его приходом значительно возросли музыкальные

требования как к членам группы, так и к уровню предлагаемых аранжировок. И если Гребенщиков более или менее четко представлял себе конечный результат, то Курехин знал, каким именно способом этого результата можно добиться.

В свою очередь Гребенщиков, отчаянно пытавшийся расширить арсенал того, что можно было бы сделать в рамках "Аквариума", в технической реализации собственных идей безгранично доверял Курехину. Дело доходило до того, что Сергей мог одобрять или не одобрять определенные гармонические ходы и если они ему не нравились, то композиции переделывались.

Благодаря подобному органичному разделению обязанностей период 81-83 годов оказался для "Аквариума" наиболее продуктивным в контексте музыкальной эволюции группы.

"Я не знаю людей, которые поглощали тогда большее количество музыкальной информации, чем мы с Гребенщиковым, - вспоминал впоследствии Курехин. - Мы максимально интересовались всем новым, что происходило в музыке, - джаз, ретро, народная музыка и, конечно же, весь рок. Любая интересная информация, которая попадала в поле нашего зрения, немедленно переписывалась на магнитофон. Поэтому все друзья-иностранцы, которые собирались к нам в гости, прекрасно знали, что везти с собой - виски, New Musical Express и всю новую музыку".

Реформы, явно или неявно проведенные Курехиным внутри группы, оказались далеко не безобидными. Старый "Аквариум", по-даосски относясь к собственной деятельности, чисто физически не мог избавиться от расслабленного подхода к записям и репетициям. Поэтому Курехин, скептически оценивая музыкальный потенциал отдельных членов коллектива, решил не рисковать и пригласил на запись "Табу" опытного басиста Владимира Грищенко (экс-"Гольфстрим") и совсем еще молодого Игоря Бутмана (саксофон), в уровне которых он не сомневался. Курехину достаточно было написать им приблизительные гармонии, после чего все партии баса и саксофона оказывались сыгранными максимум со второго раза. Странную на первый взгляд компанию новобранцев дополнили гитарист Александр Ляпин и Петр "Губерман" Троценков, периодически подменявший своего барабанного гуру Евгения Губермана за ударной установкой в валютном баре одной из ленинградских гостиниц.

Ветераны группы Михаил "Фан" Васильев и Андрей "Дюша" Романов временно оказались не у дел и устроились на лето подрабатывать в каком-то ларьке продажей астраханских арбузов.

Таким образом, из классического состава "Аквариума" в сессии,

помимо Гребенщикова, принимал участие лишь виолончелист Сева Гаккель. Неудивительно, что название "Аквариум" было вынесено на обложку с оправданным в своей неопределенности знаком вопроса.

Изображение на обложке самого БГ выдает его тогдашние симпатии к новым романтикам - начиная от челки и слегка нелепого плаща и заканчивая импрессионистской по настроению фотосерией Вилли Усова на развороте альбома. Любопытно, что увлечение Гребенщикова электронной волной в духе Ultravox, OMD и Human League почти не отразилось на аранжировках "Табу". К примеру, одна из сильнейших композиций "Пепел" первоначально планировалась как чисто синтезаторная пьеса, сделанная в минималистской манере Гэри Ньюмана, но при данном наборе аквариумовских инструментов практическая реализация этой идеи выглядела утопией. Не случайно Курехин как-то обронил: "новая романтика" - это, прежде всего, большие деньги".

...Основу "Табу" составили песни, написанные Гребенщиковым в конце 81-го года и ставшие базисом той электрической программы, с которой "Аквариум", несмотря на всевозможные запреты, довольно часто выступал на подпольных концертах в Москве и Ленинграде. К моменту записи альбома каждая композиция из "Табу" уже неоднократно была обкатана живьем, причем с каждым последующим выступлением песни звучали все более завершено - развитие аранжировок плавно скользило в сторону канонической студийной версии. Если сравнивать между собой концертные бутлеги "Аквариума", датированные январем и июнем 82-го года ("Арокс и Штер" и "Электрошок" соответственно), нельзя не обратить внимание на существенный прогресс, произошедший в ансамблевом звучании группы за эти полгода. Другими словами, к началу работы над "Табу" "Аквариум" находился в довольно приличной форме.

Чуть ли не единственным затруднением, связанным с адекватной фиксацией электрического звука в студийных условиях, была проблема Ляпина. В свое время Ляпин закончил музучилище по классу скрипки, а перейдя на гитару и став виртуозным гитаристом, полюбил играть много и громко. Будучи поклонником утяжеленной блюзовой музыки, он предпочитал затянутые соло а-ля Хендрикс - с гитарой, пропущенной через самодельную жестяную примочку и дающую на выходе чудовищный хорус. Чтобы ляпинская манера игры хотя бы частично вписывалась в общую концепцию альбома, Гребенщиков давал ему возможность по максимуму отрываться на концертах, но в студии периодически вел с героем хард-роковой гитары душеспасительные беседы на темы минимализма в музыке. Время от времени подобное политпросвещение давало определенные

результаты.

В отличие от большинства студийных работ "Аквариума", концепция и драматургия "Табу" оказались на удивление мало замаскированными. Сам альбом начинался с телефонного звонка - по признанию БГ, конкретному человеку, близко с ним связанному. Тональность звонка определяла характер альбома и, по существу, являлась еще одним ключом к нему. Говорят, что тот несостоявшийся телефонный разговор в какой-то степени определил будущее Гребенщикова.



Александр Ляпин.



Сергей Курехин, Борис Гребенщиков.

Первая половина альбома представляла собой блок неожиданно жестких композиций, в котором, с точки зрения Гребенщикова, "гитара и пианино решают, кого из них должно быть больше". Вторая сторона "Табу" - удивительно точная фиксация атмосферы "молчаливых дней" - с

мрачными дорзообразными клавишами, воем саксофона и плачем гитары, заставлявшими поверить в реальность ситуации, когда "никто из нас не выйдет отсюда живым". Нетипичную для "Аквариума" динамику разбавляли два номера в стиле реггей и мягкая акустическая зарисовка "Радамаэрл" в финале.

...Сессия "Табу" происходила в июне-июле 82-го года в студии Тропилло на два двухканальных магнитофона Studer, выцыганенных Андреем Владимировичем на лето у ленинградского отделения "Мелодии". Альбом записывали с одним наложением, а каждую композицию делали максимум в два дубля. Переигрывались лишь самые криминальные фрагменты, причем иногда не удавалось сделать и этого. К примеру, композиция "Сыновья молчаливых дней", изначально планировавшаяся минут на десять, в итоге получилась значительно короче. Со слов музыкантов, "теоретически она могла быть длиннее, законченнее и лучше", но у Тропилло в тот момент закончилась пленка и поэтому на оригинале в конце песни следует обрыв.

В "Пепле" оказался слегка завален вокал - во многом из-за того, что музыканты считали, что голос не должен заглушать инструменты.

"Музыканты знали тексты песен наизусть, и им казалось, что все вокруг слышат слова, - вспоминает Тропилло. - Обычно я выдерживал их давление, но на "Пепле" они взяли надо мною верх. В результате через несколько лет при обработке оригинала для пластинки "Red Wave" мне пришлось применять искусственный прием. На первой строчке каждого куплета "Пепла" я поднимал регулятор громкости на вокале на 6 децибел - чтобы первый удар мог зацепить ухо в направлении голоса".

Примечательно, что спустя шесть лет после выхода "Табу" Гребенщиков совместно с Дэйвом Стюартом в одной из студий Лос-Анджелеса записал еще один демо-вариант "Пепла", на котором лидер Eurhythmics сыграл настолько эффектное гитарное соло, что БГ, по его словам, "был сдут в пять минут".

...Ряд композиций, записанных "Аквариумом" на сессии "Табу", в альбом так и не вошли. Особо сильные разногласия возникли в отношении песни "Сентябрь", сыгранной музыкантами вживую без всяких наложений и которую Гребенщиков решил в "Табу" не включать. В свою очередь, Тропилло, обычно предельно корректный в вопросах творческой свободы, на этот раз отступил от правил и по собственной инициативе дописал "Сентябрь" в "хвост" альбома.

Но, по большому счету, не эти события определяли атмосферу работы. Ближе к концу записи в студии возникла нервная обстановка, истоки

которой скрывались в желании каждого из музыкантов вывести на первый план именно свой инструмент.

Пиком вкусовых конфронтаций стало столкновение взглядов Курехина, проповедовавшего утонченную околджазовую эстетику и стремившегося к доминированию в альбоме клавишных партий, с хард-роковой идеологией Ляпина. У Курехина, который уже тогда отличался филигранной техникой исполнения, была на вооружении теория о том, что танцевальную музыку в любых ее проявлениях не стоит играть в принципе. В свою очередь, Ляпин был упертым кондовым рок-н-рольщиком и, несмотря на то что на дворе стоял 82-й год, терзал свою гитару в духе вудстокских подвигов Элвина Ли. В итоге Ляпин и Курехин уже вполне открыто стали несовместимыми персонажами в стенах одной студии и на "Радио Африка" свои партии записывали порознь.

"Я выступал в роли примирителя, заодно пытаюсь петь", - вспоминает Гребенщиков, который впоследствии неоднократно называл данный альбом "назойливым" и "кривобоким".

Общий баланс звука между пианино и гитарой выстраивался раз за разом с немислимыми боями. Патологическая напряженность в студии автоматически обусловила явную истеричность саунда, которой, по первоначальному замыслу, там не должно было быть. У того же Гребенщикова "ощущение музыки было несколько спокойнее", его идеалу скорее соответствовали "Сыновья молчаливых дней" и "Аристократ", чем боевики типа "Сегодня ночью кто-то..." или "Пепел". Несмотря на всевозможные компромиссы, внутренние разногласия на завершающей стадии сессии сделали процесс записи совершенно неуправляемым. Пожалуй, именно подобная атмосфера и привела к рождению того удивительного драйва, который присутствует в "Табу" на большинстве композиций.

Закономерно, что такой нервный надрыв не мог пройти совершенно бесследно. Чуть ли не впервые за всю историю тропилловских сессий Гребенщиков был доведен до сильнейшего психологического перенапряжения, в результате чего, сидя в студии "в состоянии крайнего кризиса", прямо на балконе за один вечер написал одну из самых одиозных композиций "Аквариума" "Рок-н-ролл мертв".

Это было не просто жизненное наблюдение. Это была прямая реакция на запись "Табу".

Майк LV (1982)

сторона А
Увертюра
Белая ночь / Белое тепло
Лето
Золотые львы
Растафара (Натти Дрэда)
Песня Гуру
сторона В
6 утра
Я не знаю, зачем (Бу-Бу)
21-й дубль
Время, вперед
Завтра меня здесь не будет
Сегодня ночью



Существует несколько версий по поводу возникновения у Майка первоначальной идеи альбома "Пятьдесят пять". Одна из легенд гласит о том, что пародийная направленность "LV" родилась в результате прослушивания композиции "Харе Кришна" с очередного христианскобуддистского опуса Юрия Морозова. Сидя на квартире у Коли Васина, Майк внезапно завел разговор о религиозных экспериментах Морозова - мол, насколько сильно они оторваны от реальной жизни.

"Хорошо бы все это простебать и сделать рок-н-ролл, - заявил Майк, после чего начал имитировать твист - точь-в-точь, как в фильме "Кавказская пленница" - и громко петь: "Харе Кришна, Харе Кришна".

Идея нашла свое отражение в "Песне Гуру" - одной из центральных композиций альбома "LV".

"Я думаю, что везде есть люди, которые любят помногу говорить о Дзэн-буддизме, Кришне, Раме, но мало понимают в этом, - так анонсировал Майк данный опус на одном из квартирных концертов начала 80-х. - "Песня Гуру" посвящается всем им. Если вы меня упрекнете в том, что она похожа на Высоцкого, то будете совершенно правы".

Помимо нескольких пародий Майк включил в альбом один номер реггей ("Растафара") и пару композиций, стилизованных под панк-рок: "Я не знаю, зачем" и "Белая ночь / Белое тепло". При этом стоит заметить, что глобальное увлечение панком Майку было не близко, о чем он и сам неоднократно упоминал. Друзья и знакомые Майка сходятся в мысли, что для панка у него был чересчур мягкий характер.

"Почему-то о нас идет такая недобрая слава, что мы чуть ли не панк-рок играем, - часто говорил Майк во время своих первых акустических выступлений. - На самом деле к панк-року мы никакого отношения не имеем, а очень любим старые рок-н-роллы и ритм-энд-блюзы и стараемся играть их в очень старой манере. Просто иногда я пишу песни, посвященные каким-то своим знакомым, которые играют всякие хулиганские музыки".

Действительно, большая часть песен на "LV" представляла собой ритм-энд-блюз, но при этом сыгранный не совсем ритм-энд-блюзовыми средствами. Сделанное вопреки всякой логике непропорциональное микширование лишь подчеркивало их трагический характер. Во времена, когда русский язык в рок-н-ролле доводил людей до головной боли, Майк максимально естественным образом адаптировал его под глубокое и искреннее выражение рок-н-рольных традиций и чувств.

Он исполнял песни о душевных ранах, которые были близки и понятны большому количеству слушателей и в которых не было ни грамма

философствования или сомнений. Ноль гордой показухи, ноль суетливой борьбы, ноль дешевой игривости. Не гуру, не "свой парень" - полное отсутствие типажа. У Майка не было песен злых или веселых, быстрых или медленных. Все - в темпе спокойного разговора, в жанре наблюдения - но не с высоты орлиного полета, а, скорее, с крыши соседского сарая.

Альбом "LV" оказался в числе первых радикальных записей, которые действительно полюбила страна. Он создавался летом 82-го года, когда в активе Майка уже были акустические "Все братья-сестры" и "Сладкая N", а также зоопарковский концертник "Blues de Moscou".

Изначально "LV" задумывался как набор акустических песен, исполняемых под гитару в сопровождении электронных барабанов. Существует версия, что одна из причин сольной записи альбома (т.е. не в рамках "Зоопарка") заключалась в том, что к началу сессии в Ленинграде отсутствовал барабанщик группы Андрей Данилов, а чуть позднее уехал в иногороднюю командировку гитарист Александр Храбунов. По другой версии, акустический характер "LV" не вписывался в уже устоявшуюся концепцию "Зоопарка", в основном исполнявшего в электричестве ритм-энд-блюзы и утяжеленные рок-н-роллы. И, наконец, наиболее правдоподобным представляется то, что, несмотря на дружеские отношения между Тропилло и Майком, у лидера "Зоопарка" в тот период отсутствовала техническая возможность зафиксировать свои композиции в полноценном электрическом варианте.

Цикл новых песен Майк решил записать в студии театрального института у своего приятеля Игоря "Панкера" Гудкова. Панкер не имел опыта звукорежиссерской работы, зато обладал кипучей энергией, организаторскими способностями и, что самое главное, очень любил и ценил майковские песни.

Инициатива записи исходила именно от Панкера. Произошло это через пару месяцев после того, как он устроился на работу в студию театрального института - не без помощи отчима, работавшего в обкоме КПСС. Боевой арсенал студии составляли три магнитофона STM, тесловский пульт и ревербератор, а также несколько микрофонов Telefunken.

Явных недостатков работы в этой студии было, как минимум, два. Во-первых, запись можно было осуществлять только летом, когда в институте заканчивались учебные занятия и все экзамены проходили в соседнем корпусе. Вторым минусом было то, что в связи со строгой пропускной системой и отсутствием звукоизоляции практически невозможно было использовать живые барабаны. Поэтому Майк вынужден был работать в сопровождении отечественного ритм-бокса, одолженного у Тропилло. Это

был тот самый ритм-бокс "Электроника", с которым группа Кино записала альбом "45". (Для полноты картины можно упомянуть, что последующие альбомы, создававшиеся в студии у Гудкова - "Нервная ночь" Кинчева и дебютная работа "Секрета" "Ты и я", записывались уже с живыми барабанами.).

...Допотопная советская драм-машина, нехотя выстукивавшая на тоскливо-утробных тембрах лишь самые примитивные ритмы, тем не менее расщедрилась на вполне сносный ритмический каркас. На ритм-бокс Майк наиграл гитарную сетку, затем шел вокал и, в случае необходимости, остальные инструменты. Запись происходила методом наложения, причем при каждом последующем наложении звучание драм-машины "проседало" вглубь. Тем не менее полноценное звучание основных инструментальных партий - в промежутке между ритм-боксом и вокалом - в основном удалось сохранить.

...Принесенный Майком материал был несколько интересным, настолько и сырым. Часть вещей приходилось доделывать непосредственно в студии при помощи других музыкантов. Гудкову удалось организовать их проход "сквозь вахту", причем чаще всего - по одному, чтобы не вызывать ненужных подозрений.

На трех композициях Майку подыграл и подпел Гребенщиков. Появившийся вскоре гитарист "Зоопарка" Александр Храбунов придумал соло в композиции "Белая ночь / Белое тепло", написанной Майком во время ночных прогулок по Питеру вместе с фотографом Вилли Усовым.

"Это любимая песня Бори Гребенщикова, - анонсировал ее Майк на концертах. - Я до сих пор не уверен в том, что она хороша, но он уверяет меня в обратном".

В "Песне Гуру" басист "Зоопарка" Илья Куликов ускорил темп, придумал "реплики из зала" и стилизовал саму композицию под кабак.

В песне "6 утра" гитарную партию неожиданно исполнил знакомый Майка Юлик Харитонов - создатель мифической группы "Винни Пух", случайно зашедший на сессию по каким-то делам и нарвавшийся на предложение записать соло.

Надо сказать, что Майк никогда не считал себя великим гитаристом и при первой же возможности старался гитарные проигрыши обходить стороной. Тем не менее соло в "Я не знаю, зачем" Майк придумал сам и искренне им гордился. Также он сыграл ряд гитарных партий на других композициях, каждый раз подходя к этому процессу максимально ответственно.

Две песни - "Лето" и "Я не знаю, зачем" Майк посвятил своим

приятелям - Цою и Свинье. "Лето" было написано как своеобразный ответ на цоевскую "Весну". "Я не знаю, зачем" создавалась специально под голос Свина, и Майк старался петь этот панк-боевик в агрессивной и жесткой манере. Майк хотел, чтобы эти песни исполнялись соответственно Цоем и Свиньей, что получилось лишь наполовину - Свинья, изменив в майковской песне несколько слов и название ("Надристать"), впоследствии периодически ее исполнял.

Уместно заметить, что в советском роке Майк одним из первых начал исследовать эстетику кавер-версий. Он любил вырывать песню из традиционной среды и помещать ее в непривычный контекст. К примеру, на нескольких ранних концертах он исполнял песню композитора Андрея Петрова "Эй, моряк, ты слишком долго плавал" в стиле heavy metal, превращая это романтическое произведение в жесточайшее гитарное рубилово.

...Спустя две недели запись альбома была фактически закончена. Оставалось лишь продумать драматургию, оформление и наложить шумы.

Источником шумов послужили немецкие грампластинки, раздобытые на фирме "Мелодия". К примеру, в интродукции к песне "Завтра меня здесь не будет" Майк использовал разнообразные вокзальные шумы, перед которыми женский голос объявляет на немецком языке: "Фрагмент номер сорок два. Подход поезда". Майку понравилась ритмичная немецкая речь и неожиданное появление женского голоса. Возможно поэтому он решил оставить это объявление.

В "Увертюру" Майк захотел включить какой-нибудь фрагмент классической музыки, причем - обязательно со скрипками.

"В процессе работы со студентами театрального института мне приходилось прослушивать массу классики, - вспоминает Гудков, который даже по тем временам был на удивление культурным панком. - Для начала я предложил Майку Вивальди и Моцарта, но он отказался. Потом мы откопали в фонотеке "Полет валькирий" Вагнера. Майк вспомнил, что он его когда-то слышал, и ему понравилось. Все остальное было делом техники. Я поставил пластинку на проигрыватель, а Майк с первого раза угадал с ручками на пульте - одной плавно уменьшил громкость пластинки, а другой как бы издали подвел первые гитарные аккорды "Увертюры".

После наложения шумов уже можно было объединять находящиеся на отдельных захронометрированных катушках композиции в цельное произведение. Выстраивать драматургию альбома было для Майка необычайно интересным занятием. Он садился за стол, писал тексты песен на отдельных листах и затем переставлял их, анализируя, как они будут

смыкаться друг с другом. Сомнений не вызывали только две позиции: альбом должен начинаться с "Увертюры" и заканчиваться "Сегодня ночью". Еще одним критерием были временные ограничения - альбом записывался в расчете на формат катушки в 275 метров, поэтому каждая сторона должна была составлять не более двадцати двух минут.

Разобравшись с порядком, Майк собственноручно выбрал шрифты и на большом листе ватмана написал тушью "Майк - LV". Просто. Доступно. И легко.

Первоначально "LV" обозначало год рождения Майка - 1955-й. Когда же после фотосъемок Вилли Усова обнаружилось, что фигура Майка на обратной стороне обложки выглядит словно зависшая в воздухе, возникла и вторая версия названия - "левитация".

Выход Брат Исая (1982)

сторона А

Брат Исая

Тот, кто нашел (Сундук)

Странные люди

Пустота

Червяки на крючке

сторона В

Послеобеденный сон

В кайф - и больше ничего (Хиппарь)

Торчу с твоих ног

Капли кайфовой росы



Группа "Выход", 1982 год. Слева направо: Михаил Брук, Александр Андреев, Владимир Захаров, Андрей Заблудовский, Сергей "Силя" Селюнин.

По итогам 82-го года, обнародованным в журнале "Рокси", этот дебютный альбом попал в пятерку самых лучших записей сезона - в одном ряду с "LV", "Табу" и "45". Вместе с тем "Выход" того времени можно было считать рок-группой достаточно условно. Оттолкнувшись от бардовской традиции, Сергей "Силя" Селюнин сочинял одухотворенные баллады, периодически перескакивая с КСП на реггей, блюз и неявную психоделику. Акустический орнамент его песен был обусловлен двумя факторами - невозможностью играть электрические концерты и невысоким техническим потенциалом музыкантов группы.

От полной халявы в музыкальном плане "Выход" спасал скрипач Андрей Заблудовский, ставший впоследствии лидер-гитаристом "Секрета". Он доводил до завершенного вида мелодии силиных песен, являясь их основным аранжировщиком. Ритм-секцию "Выхода" составляли влюбленные в реггей и новую волну Михаил Брук (барабаны) и Александр Андреев (бас), про музыкальное мастерство которых ироничный Силья выразился в духе "одно дело - любить, а другое дело - уметь играть". Как бы там ни было, именно Брук с Андреевым "подсадили" Силью на песни Боба Марли, принеся своему другу целую пачку пластинок с ямайской музыкой.

Следствием подобной реггей-подготовки оказался заглавный хит "Брат Исая" - неожиданное для Сили обращение к библейской тематике: "Дверь заперта, брат Исая, открой! / Мертвый или живой!" Этот реггей, написанный Силей за пятнадцать минут во время прогулки от дома до электрички, впоследствии оказался одной из самых популярных его песен и давал богатую пищу для всевозможных толкований.

"В идейном смысле "Брат Исая" ничем не навеян, - рассказывает Силья. - Я приколотся к рифме "кайя-Исая", но потом слово "кайя" из песни ушло и осталась рифма "душа простая". Позднее мои друзья нашли в тексте глубокий смысл - мол, это про Солженицына (так как он Исаевич) - чего в песне отродясь не было".

Основная часть композиций "Выхода" была написана Селюниным в 79-82 годах и представляла собой смесь хиппистских гимнов ("Хиппарь") и эротических откровений ("Торчу с твоих ног", "Капли кайфовой росы"), не переходящих в открытую похоть и остающихся где-то на территории царства Вечной Мечты.

Как ни банально это звучит, сюжеты для песен Силья брал из собственной жизни. Физик по образованию и будущий кандидат наук, он без ложного пафоса насыщал почти каждую из композиций бурными посталкогольными воспоминаниями, обостренным сексуальным

восприятием действительности и остроумнейшим стебом - казалось, надо всем на свете. Одной из таких песен был "Хиппарь" - разудалый манифест раздолбайства, насыщенный легко читаемой самоиронией.

Еще одна из композиций, "Капли кайфовой росы", была написана Силей в приступе "похмельного стыда" - после очередной белой горячки. В ней оказались перемешаны мелодии сразу двух песен - "Они ползут по стенам" и "Собирательница капель". С бодуна Силя взял припев первой песни и куплет второй и механически их соединил.

При наличии буйной фантазии песни Сили могли ассоциироваться как с прибожованным вариантом акустических опусов раннего Макаревича, так и с творчеством пережившихся "смешинками" музыкантов "Аквариума", пародирующих композиции из собственного альбома "Акустика".

"Я тексты никогда не осознавал как основную деталь, - говорит Силя. - Ведь начиналось все с чего? "Хей-хей!" - и ритм, и тексты, как заполнение... Надо уметь замечать, что если слишком умный текст, то непонятно, зачем его под барабаны петь. А если глупый, то он и под барабаны пойдет".

Одной из сильных сторон Сили как творческой личности было и остается не только удивительное чувство экспромта, но и отсутствие каких-либо комплексов по поводу звучания собственной группы.

"Свой звук мы искали с помощью ганжи, - с улыбкой вспоминает он. - Записав на репетиции новую песню, мы курили косяки и, слушая собственные опусы, восторгались: "Какой звук! Вот это ништяк! Целый оркестр!"

Как гласит история, в электричестве ранний "Выход" отыграл всего два концерта. Начинались они с того, что луч света очерчивал силуэт человека в капюшоне, который буйно молотил по барабанам. Затем шел забойный хард-роковый рифф, после чего Силя начинал орать "Брата Исая". Вообще среди девяти песен, вошедших в одноименный альбом, в электричестве исполнялись только две: "Хиппарь" и собственно "Брат Исая". Все остальные игрались группой в акустике на многочисленных квартирниках. В конце концов именно после подобных концертов Силю истерзали друзья, настоявшие на записи альбома - "вполне осмысленной работы на вечность".

Сессия состоялась в июне 82-го года на квартире у Саши Бавина - обладателя бытового магнитофона и самопального железного пульта весом около двадцати килограммов. В пульт были подключены микрофоны, два из которых находились у Сили (голос, гитара), один - у Брука (бонги) и один у Заблудовского, который в зависимости от ситуации либо играл на

скрипке, либо подпевал.

У Саши Андреева собственного микрофона не было. Он сидел в глубине комнаты и задумчиво ковырял на акустической шестиструнке. В нужный момент он подкрадывался к одному из микрофонов и, по выражению Сили, "делал маленькие соло-феньки". Как минимум одна из них, проникновенно исполненная Андреевым в композиции "Торчу с твоих ног", до сих пор берет за душу.

Сам Силя играл на древней гитаре производства ленинградской фабрики имени Луначарского, принадлежавшей Дому медицинского работника. К моменту записи из двенадцати струн в живых осталось лишь восемь.

"Все получилось размеренно и по кайфу - не в смысле аранжировки, а в смысле настроения", - вынес спустя полтора десятка лет свой вердикт Селюнин.

Несмотря на то что микрофоны беспрерывно капризничали, атмосфера во время сессии была действительно приподнятая. Песни переписывались только в том случае, если Силя внезапно забывал слова. Фальшивые ноты, ритмические сбивки и корявые партии в расчет не принимались.

В первый день было записано девять песен - больше трех четвертей предполагаемого материала. После чего обрадованный Силя отправился в гости, где прозаично нажрался до розовых слонов и концовку записи продинамил. В результате незафиксированным остался один из основных хитов Сили - щемящий белый блюз "Машка, я твой парень" - возможно, одна из самых жалостливых композиций советского рока начала 80-х.

Итак, альбом пошел в народ недописанным - общей протяженностью где-то в 35 минут. Несмотря на ряд музыкальных находок, своеобразный гитарно-скрипичный саунд и утонченную иронию большинства песен, "Брат Исая" являлся классическим образцом халявно сделанной работы. Другое дело, что отчасти именно это обстоятельство добавляло данному опусу элемент обаяния и притягательности. Ведь в то время у "Выхода" по определению не могло быть другого альбома.

"То, что мы записали, - вспоминает Силя, - не было конечной формой альбома. Сама пленка планировалась к использованию в качестве матрицы, разрезанной и склеенной в нужном порядке. Но все так и осталось в первоначальном виде".

С тех пор утекло немало воды, которую "Выход" баламутил как хотел и когда хотел. Несколько лет подряд группа и вовсе не давала концертов - под благовидным предлогом "мы справляем траур по новому басисту". Когда же после творческого тайм-аута Силя попробовал записаться в

электричестве (альбом "Безобразие"), он первую половину сессии проработал трезвым, а вторую - "совершенно уже нет".

"В этом альбоме переход от сознательного к бессознательному был для меня особенно важен", - откровенничал он спустя несколько лет.

В начале 90-х годов Силя на некоторое время стабилизировал состав группы (с участием Олега Сакмарова (флейта), Петра Акимова (виолончель) и Вани Воропаева (альт)) - но не свое незамутненно-расслабленное отношение к жизни. Возможно, именно благодаря этому он не подвергся зверскому испытанию куплей-продажей и раскруткой в массмедиа. Почему и жив, хотя и не знаменит. Его песни - "Инспектор ГАИ", "Женщины как лошади", "Город кастрированных поэтов", "Мой лучший друг", "Пригласи меня на анашу" - любимы многими и в разных городах. А кавер-версию наутиловских "Прогулок по воде", превращенных "Выходом" из трогательной философской притчи в стебный музыкальный комикс, стоит рассматривать как несчастный случай, когда копия не уступает оригиналу.

Что же касается "Брата Исая", то на компакт-диске этот альбом так и не был издан.^[1] Оригинал альбома долгое время хранился у Саши Андреева, который не без оснований полагал, что у Сили матрица все равно пропадет. Алогичность ситуации заключалась в том, что, когда Силя созрел выпустить "Брата Исая" на компакт, Андреев активно запротестовал. В качестве аргумента он приводил доводы о том, что у группы нет никакой гарантии, что фирма, выпускающая этот альбом в России, произведет квалифицированную реставрацию оригинала.

"Поеду-ка я лучше вместе с альбомом в Сан-Франциско, - неторопливо рассуждал Андреев. - У меня там есть знакомый звукоинженер, который отлично восстанавливает бутлеги Doors. Теперь они звучат лучше, чем официальные альбомы. Вот у него-то в студии мы "Брата Исая" и подчистим".

В Сан-Франциско Андреев едет и по сей день. В противном случае это был бы просто не "Выход".

1983

ДДТ + Рок-сентябрь Компромисс (1983)

сторона А

Компромисс

Они играют жесткий рок

Не так уж плохо все, малыш

Башкирский мед

сторона В

Три кошки

Все хорошо

Черный демон

Живу в назойливом мире

Не стреляй



Слева направо: Белозеров, Кобрин, Масленников, Шевчук, Сигачев. 1983 г.

К моменту подготовки этой программы в активе "ДДТ" уже числилось два магнитоальбома. Первый состоял из восьми песен и не имел широкого хождения. Второй - "Свинья на радуге" - записывался в уфимском телецентре под благовидным предлогом подготовки фонограммы для всесоюзного конкурса молодых исполнителей "Золотой камертон-82". Попав в финал этого смотра эстрадных дарований, Шевчук знакомится с музыкантами череповецкой группы "Рок-сентябрь", локально известной по танцевальному шлягеру "Диско-робот". Рока в их творчестве было немного.

"Ребята имели по тем временам прекрасный аппарат, были хорошими

инструменталистами, но "сала в башке" им явно не хватало, - вспоминает Шевчук в интервью журналу "Бит". - Решили соединиться: от "ДДТ" - я и клавишник Владимир Сигачев, а от "Рок-сентября" - Слава Кобрин (лидер-гитара), Андрей Масленников (бас), Евгений Белозеров (барабаны) .

Необходимость возникновения этого мутантского по своей сути состава была продиктована проблемами, связанными с "выездной моделью" самого "ДДТ". Предполагаемая запись на студии "Рок-сентября" означала отсутствие музыкантов по месту работы , что, как выяснилось, стало непреодолимым препятствием для басиста "ДДТ" Геннадия Родина и гитариста Рустема Асанбаева.

Вторая причина компромиссного альянса с "Рок-сентябрем" заключалась в невозможности для "ДДТ" записываться в Уфе. Башкирские власти решили не отставать от Москвы, усилив идеологический прессинг по всем направлениям. Бурной волной по городу прокатились "диссидентские" репрессии и целая кампания провокаций против немногочисленных представителей "детей цветов". У "ДДТ" в последний момент отменили предновогоднее выступление в оперном театре (упоминание об этом несостоявшемся концерте впоследствии вошло в альбом "Периферия"), а самого Шевчука изгнали с репетиционной базы в ДК "Нефтяник", фактически объявив персоной "нон грата".

Под давлением внешних и внутренних обстоятельств "ДДТ" дало первую трещину. Вдобавок ко всему, отправившиеся в Череповец Шевчук и Сигачев (как им представлялось в тот момент - на постоянное место жительства) буквально в день приезда поняли, что оказались в западне.

"Встреча была бурной, к ночи она превратилась в ураган, - вспоминает Шевчук. - Кобрин, оказывается, пригласил нас, наивных, только как голос и клавиши и хотел с нашей помощью накатать альбомчик "культурных" песен а-ля "Динамик" или "Круиз". В итоге ни одной репетиции так и не состоялось. Я устроился художником в местный кинотеатр, а Сигачев поигрывал на танцах".

В течение целого месяца уфимцы жили буквально на хлебе с водой. Шевчук вместо брюк 48-го размера начал носить 44-й, бычки от сигарет подбирались прямо на улице... Ситуацию кое-как спасали акустические квартирники - один из них удалось записать, и он до сих пор хранится у коллекционеров под незатейливым наименованием "череповецкий концерт".



В.Сигачев.

...Новый 1983 год Шевчук с Сигачевым встречали с мыслями любой ценой зафиксировать на студии у Кобриня новые песни, большая часть которых была написана уже в эмиграционный период. Автором всех текстов был Шевчук - за исключением "Черного демона", по определению Сигачева, "замечательно бессмысленного с точки зрения социальности". Любопытный подтекст также был у композиции "Не так уж плохо все, малыш", которая первоначально называлась "Привет М".

"Самое смешное, что эта песня - привет Макаревичу, - вспоминает старинный уфимский приятель "ДДТ" , заслуженный хиппи-меломан по прозвищу Джимми. - Причем подоплека была мощной: заява типа "Учись, Андрюша, писать лирические песни".

В отличие от предыдущих программ, состоявших преимущественно из блюзов и традиции, большинство череповецких песен несколько неожиданно представляли собой энергичный и бескомпромиссный "жесткий рок". "Музыка в стиле советских танков, идущих на Берлин" - так впоследствии охарактеризовали в Уфе эту работу друзья группы, знакомые с музыкой "ДДТ" по "Свинье на радуге" и акустическим песням.

Дело в том, что музыкальным мозгом раннего "ДДТ" и автором большинства аранжировок являлся Сигачев. Именно ему - как бы он впоследствии ни отрекся - принадлежала идея о значительном утяжелении звучания новых песен Шевчука.

Началу долгожданной сессии предшествовал "крестовый поход" Шевчука к Кобрину.



Ю.Шевчук (выступление в Башкирском университете, 1984 г.).

"Пришел я к Кобрину, - вспоминает Шевчук, - и говорю: "Мы рванули к вам, как к людям, все побросав. Сидим в дерьме - денег нет даже на обратную дорогу. Есть идея - ты должен помочь нам ее записать, и мы уедем". Он, конечно, не хотел нам помогать, да и "листва" из "Рок-сентября" особо не горела, считая эти песни ерундой, "которая не пойдет". Но деваться им было некуда - я был настроен очень серьезно".

После нескольких репетиций в смешанном составе запись альбома наконец-то стартовала. Сессия осуществлялась в период с 13 по 16 января 83-го года. Одним из немногих в окружении "Рок-сентября", кто действительно помогал "ДДТ", оказался звукооператор Юрий Сорокин, фактически выступивший в роли продюсера. Песни записывались на два одноканальных магнитофона, с единственным наложением вокала и соло-гитары. Еще одно наложение могло привести к сильнейшей диспропорции частот, делавшей фонограмму непригодной для воспроизведения на бытовой аппаратуре.

"Еще до записи мы четко знали, в каком стиле будем играть, - вспоминал Сигачев в интервью известному рок-журналисту Сергею Гурьеву. - Не хард-рок, не рок-н-ролл, а такой стиль, где активная гитара, активный рояль, четкий ритм - убойный, что называется. Мы старались отказаться от клише, внося элементы того, что потом Юрка назвал "эkleктикой" - парадные какие-то интонации, иногда вплоть до джаза. Но сохраняя жесткий рок как стилистику".

Только две песни из новой программы не вписывались в эту эстетику. Сатирический реггей "Башкирский мед", поставленный в альбом "для разрядки", являлся своеобразным экспромтом и был сыгран с первого раза. Второй композицией была лирическая баллада "Не стреляй" - акустическое произведение бардовского плана, содержащее прямые аллюзии на

афганскую войну (к слову оно входило и в первые два альбома "ДДТ"). Шевчук планировал "оформить" эту песню в студии чуть ли не в симфо-роковом варианте, но дело в итоге завершилось акустикой.

Все остальные произведения, как уже упоминалось, отличались непривычной для раннего "ДДТ" жесткостью звучания: начиная от Status Quo-подобного "Компромисса" - прямого ответа на мещанские постулаты Кобрина и заканчивая композицией "Три кошки", сыгранной в актуальном для тех лет стиле black metal.

Наиболее монументальной и впечатляющей выглядела пятиминутная композиция "Они играют жесткий рок", инструментальная часть которой была выстроена на утяжеленном гитарном риффе и энергичном клавишном проигрыше Сигачева, выполненном в духе органных импровизаций Джона Лорда. Музыканты из "Рок-сентября" играли свои партии тщательно, но без особого энтузиазма - что называется, с кукишем в кармане. Что же касается Шевчука, то его манеру пения и низкий тембр вокала сравнивали с Женей Морозовым из "ДК" или, на худой конец, с Дэном Маккаферти из Nazareth. На фоне запоминающихся рефренов и агрессивной игры Шевчук великолепно поддерживал хардовое настроение и драйв - можно даже пожалеть, что позднее он выбрал совсем другой жанр...

Комментируя впоследствии столь непривычно "тяжелый" для "ДДТ" альбом, Сигачев тем не менее отдал должное Кобрину и остальным череповецким рокерам - впрочем, весьма своеобразно: "Кобрин - типичный филармонический деятель, хотя и играет неплохо. А ритм-секция - это вообще кабацкие музыканты, которые совершенно не представляли себе, что делают. Но то, что мы говорили им, делали нота в ноту. Они играли попсу, а в попсе тогда - в их понимании - был металл. Было невозможно заставить этих людей сыграть что-то светлое и большое. Я, видя, что такое дело получается, вставил туда "Трех кошек" - самую тяжелую композицию, чтобы поставить все точки над i. В результате мы записали настоящий "металлический альбом" - до "Арии", до всех, когда в Москве не было еще ни одного металлиста".

"Компромисс" получился не только единственным как бы металлическим альбомом "ДДТ" , но и одной из самых пессимистичных работ группы. Здесь есть заметный крен от социальности к философичности, обобщениям и размышлизмам. Что за печальный хард-ангел снизошел тогда на Шевчука и Сигачева? Ни один из альбомов "ДДТ" не имеет такого доминирующего настроения - при этом звучит здесь скорее даже не металл, а хард-блюз, тяжелый башкирский блюз, близкий по своим корням к музыке начала семидесятых. Предсказания счастливой (в

некотором смысле) судьбы Северной Пальмиры, конечно, грели душу, но в остальном главные песни - отдававшая западопоклонничеством "Они играют жесткий рок", сатирический "Башкирский мед" и мрачноватая "Все хорошо" - содержали обязательные для раннего Шевчука скоморошество и горькую иронию.

...Записав "Компромисс" (другие названия - "Монолог в Сайгоне" и "ДДТ III"), Шевчук и Сигачев буквально на следующий день вернулись в Уфу. Вскоре покинул Череповец и лидер "Рок-сентября" Слава Кобрин, уехавший играть блюз в Эстонию ("Кобрин блюз бэнд", "Ультима Туле", "Магнетик бэнд"), а затем эмигрировавший в Канаду.

Что же касается увлечения Шевчука "жестким роком", то после череповецкого альбома все эксперименты с металлом в "ДДТ" были закончены. Правда, поиски общего знаменателя на стилистической ниве от "Рок-сентября" до Black Sabbath повлияли (по принципу "от противного") на последующие альбомы "Периферия" и "Время".

Когда концерты "ДДТ" стали сравнительно обычным явлением, поклонники долго и безуспешно пытались выпросить у Шевчука исполнение песен с "Компромисса". Юрий Юлианович, словно стеснясь, не желал возвращаться к этому материалу. Исключением стала "Не стреляй" - главный хит раннего "ДДТ" и, по сути, единственная песня из череповецкого альбома, реанимированная впоследствии в студийном и концертном вариантах.

Юрий Лоза + "Примус" Путешествие в рок-н-ролл (1983)

сторона А

Телефон-рок

Девочка в баре

Мой приятель - "голубой"

Достала

Пора по чуть-чуть

Старый лимузин

сторона В

Купи мне, мама, джинсы!

Дядя швейцар

У меня мал папа

Утро с похмелья

Прелюдия

Баба Люба



Удивительно, но факт: за полгода до записи своего самого известного альбома "Путешествие в рок-н-ролл" певец и композитор Юрий Лоза подумывал бросить музыку. За пять лет работы в эстрадном шоу саратовского "Интеграла" у Юрия накопилось более сотни собственных песен, которые никак не удавалось реализовать в рамках группы. Кроме того, кочевая артистическая жизнь привела к тому, что со временем Лоза превратился в настоящего бомжа. Уроженец Алма-Аты, он переехал в Саратов, в котором жил без прописки и квартиры. После того, как художественный руководитель "Интеграла" Бари Алибасов вместе с директором саратовской филармонии не выполнили обещаний о предоставлении Лозе местной прописки, Юрий уходит из ансамбля и в начале 83-го года перебирается в Москву.

Это был сложный период в его судьбе. Не поступив в ГИТИС, Лоза попрежнему ведет кочевой образ жизни и существует на остатки "интеграловских" заначек. Иногда ему приходится прифарцовывать музинструментами, а новые песни писать в тамбурах электричек.

"Я постарался понять этот город, и вскоре мне стало ясно, что здесь можно найти собственную нишу, - вспоминает Лоза. - Сначала я пытался читать какие-то произведения, писать вступительные монологи, но вскоре понял, что это никому не надо и максимальная естественность - моя стезя".

Однажды судьба забросила Лозу на репетиционную базу группы "Примус", которой руководил его бывший приятель по "Интегралу" Слава Ангелюк. По выходным "Примус" играл в подмосковном Голицыно на

дискотеке в Доме офицеров, а в остальное время упорно репетировал собственную англоязычную программу. Помимо Ангелюка, выполнявшего функции хударука, в группу также входили гитарист Александр Боднарь и клавишник Игорь Плеханов.

Основным достоинством "Примуса" того периода был собранный Ангелюком комплект аппаратуры: синтезатор с секвенсорным блоком памяти, ритм-бокс Roland 110 и масса всевозможных эффектов и звукообработок.

В один из июньских дней 83-го года в отсутствии Ангелюка Лоза начал при помощи Боднаря и Плеханова экспериментировать с неожиданно освободившейся аппаратурой.

"Я быстро освоил принцип работы ритм-бокса и правила "забивки" в него несложных ритмических структур, - вспоминает Лоза. - В свое время я учился в музыкальном училище по классу барабанных инструментов, и мне были знакомы основные ритмические рисунки. Я взял и "заколотил" в ритм-бокс первый попавшийся рисунок и вскоре понял, что подобным образом можно сделать целую композицию".

Решив не упускать случай, Лоза предложил музыкантам "Примуса" (которых он знал от силы несколько месяцев) попробовать "с ходу" сыграть несколько его песен.

Попробовали - получилось. Сначала к этой затее никто серьезно не относился, и поэтому все играли максимально раскрепощенно. Лоза пел и играл на ритм-гитаре, Плеханов следил за ритм-боксом и подыгрывал одним пальцем на синтезаторе, а Боднарь, не знающий нот песен, играл соло, ориентируясь на положение Юриных пальцев на ладах. Все эта импровизированная сессия выглядела вполне в духе Лозы, живущего исключительно сегодняшним днем и не слишком задумывающегося о том, что ждет его завтра.

...В углу репетиционной комнаты стоял разобранный магнитофон "Нота", на который этот спонтанный джем записывался живьем. "Звукорежиссера нет и не было в помине", - напишет Лоза спустя 15 лет на внутренней обложке компакт-диска "Путешествие в рок-н-ролл", и это будет чистой правдой.

Первым был отрепетирован "Телефон-рок" - квадратная основа, стандартный рок-н-ролл, написанный Лозой еще в "Интеграле" на стихи московского поэта Алексея Дидурова. Тексты остальных песен принадлежали самому Лозе (кроме "Купи мне, мама, джинсы!") и представляли собой натуралистические зарисовки про плейбоя, самодельный коньяк, джинсы, девочку в баре, голубых, стерву-жену,

жестокое похмелье и т.п.

В основе большинства мелодий лежали классические рок-н-рольные ходы: от риффов из репертуара Мамас & Парас ("У меня мал папа") до знаменитых рефренов Чака Берри и Билла Хейли ("Баба Люба"). В нескольких композициях есть попытки фрагментарных стилизаций - от применения восточного лада "мугам" в песне "Мой приятель - голубой" до чуть ли не оперного вокала в увертюре к "Бабе Любе".

"Сделать с музыкантами "Примуса" что-нибудь помимо рок-н-ролла было невозможно, - считает Лоза. - Как только я показывал им сложную гармонию, все шло "мимо кассы". Они сидели, раскрыв рты, и мы технически не могли исполнять другие песни, а техническая сторона рок-н-рольной структуры подразумевает использование примитивных формул - когда в ритм-бокс забивается один такт, а следующий повторяет его при ручном переключении тональности".

Незамысловатые инструментальные аранжировки большинства номеров Лоза частенько вытягивал за счет вокала. Природная артистичность позволяла ему вытворять с голосом все что угодно - от имитации похотливых интонаций голодного мартовского кота до разъяренного рычания незадачливого мужика. Эстрадные окраски в голосе Лозы органично соседствовали с дворовыми подростковыми интонациями, а все вместе - играло на усредненный и вполне узнаваемый образ непутевого подростка из соседнего подъезда, гнусающего под гитару поздним вечером что-то "заводное и забойное". При этом - много грязи, страсти и бытовой романтики в текстах, воспринимаемых спустя годы с улыбкой ("Мой приятель - голубой").

Лоза стал одним из первых, кто доказал, что эстрада может быть энергичной и остроумной, а рок-н-ролл - массово-доступным и неагрессивным. Хотя нельзя не отметить на "Путешествии" появление слабой по тексту композиции "У меня мал папа" и несколько выпадающей по стилю минорной зарисовки "Утро с похмелья", анонсирующей пессимистическую направленность последующих работ Лозы ("Тоска", "Плот" и др.).

...На второй день, ближе к концу записи, в репетиционный подвал нагрянули добродушные прапорщики из близлежащей воинской части. Они принесли с собой ящик пива, а также помогли разыграть алкогольные реплики у пивного ларька, вошедшие в сатирическую композицию "Пора по чуть-чуть".

После того, как работа над альбомом была завершена, события, происходящие с ним, неожиданно начали приобретать детективный

характер. Лоза взял копию записи, назвал ее "Путешествие в рок-н-ролл" и уехал с ней "хвастаться к друзьям".

В это же время по стране начал распространяться второй вариант записи, отличавшийся от первого тем, что в самом начале пленки голосом Боднаря было сказано: "Для вас поет свои песни группа "Примус".

"Когда я это услышал, - вспоминает Лоза, - у меня волосы дыбом встали. Почему вдруг "Примус"? Я не давал на это никакого разрешения, это мои песни, мои тексты, моя музыка, я все спел и сыграл. В конце концов, я не являлся членом группы "Примус".

Но было уже поздно - альбом пошел в народ именно в таком виде. Лоза порвал все отношения с "Примусом", Ангелюк обиделся на Лозу... Сам Лоза был вынужден придумать версию, что "Примус" - это не название проекта, а, в переводе с латинского, номер альбома, т. е. - "первый". Как бы там ни было, уже через несколько месяцев "Путешествие в рок-н-ролл" стал бешено популярным и естественным образом оказался одним из самых слушаемых альбомов 83-го года. "Девочка в баре" звучала на каждой дискотеке - это был один из главных хитов сезона. Техническая халатность записи лишь усиливала ее правдоподобие и доверие к исполнителю. Во всяком случае, на уровне "наш - не наш".

Примечательно, что, несмотря на гиперпопулярность, сам альбом в течение нескольких лет подвергался массовой атаке в прессе - как слева, так и справа. Андеграундные рок-издания критиковали "Путешествие" за "попсовость", слабые аранжировки и "кислые гармонии", а адвокатов чистой поэзии из официальной прессы приводили в неопишное бешенство "мещанские, созерцательные и пошлые" тексты. Особое возмущение у советских музыковедов вызывали невинные (глазами сегодняшнего дня) строчки про самодельный коньяк, которые во время концертных выступлений Лоза был вынужден заменять на более нейтральный текст.

В положительном контексте альбом был упомянут лишь однажды - в радиопередаче Сева Новгородцева, импортируемой в СССР на волнах русской службы "Би Би Си". С философской точки зрения, подобная реакция Запада воспринималась тогда почти как закономерность. Большое, как известно, видится на расстоянии.

сторона А
Вот так вот!
Письмо Филу Эспозито
Молодежный клуб
Агдам
Люмпен-соло
Песня о большой любви
Бледная любовь
Шишкин-блюз
Кулеши
сторона В
Прореха-шейк
Шизгара-шейк
Праздничный костюм
Заберите вашу жизнь
Концерт для Васи с оркестром
Марш энтузиастов
Одеколон



"ДК" - Яншин, Морозов, Жариков, Полянский, концерт в Зеленограде, 1983 г.

Общеизвестно, что за всю историю своего существования группа "ДК" дала всего несколько живых концертов. Все усилия эта команда

сконцентрировала на студийной работе, выпустив беспримерное для советского рока количество магнитофонных альбомов - где-то около сорока. Кажется, только Юрий Морозов из Ленинграда записал не меньшую коллекцию студийных опусов. Долгое время о самом "ДК" почти ничего не было известно - ни расшифровки аббревиатуры названия, ни состава группы, ни точного наименования их студийных работ. За счет выпущенных магнитоальбомов строился и общественный имидж "ДК" - они все время находились где-то рядом, но, так как живые концерты были крайне редкими, в массовом сознании группа постепенно трансформировалась в некий живой полумиф.

За пределами Москвы этот неуловимый фантом причисляли к категории "диссидентов от рока" - и не без оснований. Эксплуатируя образы и характерные особенности советской действительности, идеолог "ДК" Сергей Жариков пытался на этой основе пропагандировать и внедрять в сознание слушателей т.н. "новую реальность", в рамках которой действительность казалась удивительнее вымысла.

"Мы пытались на рыхлой и водяной национальной почве создать стиль, заморозив эту воду и сделав ее форменной, - рассуждает Жариков. - Создать стиль в среде, совершенно чуждой стилю, можно было только извне. Мы описывали систему на другом языке, дистанцировавшись от нее. В результате каждый видел в "ДК" именно то, что ему хотелось видеть".

Неудивительно, что в свете подобных теорий Жариков воспринимал рок не как музыку, а как определенную идеологию и субкультуру. Он не без оснований считал, что в сравнении с роком классическая музыка - глубже, авангардный джаз - техничнее, а джаз - актуальнее. В роке Жарикова привлекала его философская сторона и интересовали те группы, которые обладали не только продуманной мифологией, но и собственной философией: Clash, Talking Heads, Devo, Can. Иногда в репертуаре "ДК" даже появлялись песни-посвящения - своеобразная дань уважения вышеназванным командам. Из советских групп Жариков долгое время признавал лишь две - "Мухомор" и "Зоопарк".

"Рок - явление культуры, а не искусства, - писал Жариков в издаваемом им культурологическом журнале "Сморчок". - Тип рок-творчества - фольклорный, а пафос - контркультурный и нивелирующий".

Творческие истоки своих концепций Жариков находил в трудах русских философов рубежа столетий. Он был библиофилом и обладал прекрасной библиотекой старинных книг. Помимо философских трудов Леонтьева, Розанова, Бердяева, Соловьева и Федорова, Жариков также увлекался французской поэзией и русским декадансом. С огромной

любовью и энтузиазмом он коллекционировал пластинки с классической музыкой, отдавая предпочтение Прокофьеву и Моцарту. В конце 80-х под вывеской "ДК" Жариков даже выпустил целый альбом, в котором его стихотворения были наложены на музыку Прокофьева. Альбом назывался "Зеркало - души", а сам Жариков, создавая его, считал, что языческие мотивы в музыке Прокофьева весьма созвучны идеям группы.

...Принято считать, что первые альбомы "ДК" появились в самом конце 82-го года. Первоначально это был набор композиций, которые игравший на ударных Сергей Жариков, лидер-гитарист Дмитрий Яншин, басист Сергей Полянский, вокалист Евгений Морозов успели отрепетировать, выступая на танцах и свадьбах. Во время этих концертов группа экспериментировала с собственным звуком, который воспринимался тогда продвинутыми рок-критиками и поклонниками группы как сверххудачная мимикрия под панк.

Любопытно, что факт выступлений "ДК" на народных гуляниях никогда особенно не скрывался. Во-первых, сами музыканты сделали сознательный выбор между карнавальными нравами пьяных обжираловок и армейскими порядками Росконцерта. Во-вторых, Жариков, которого музыканты уважительно называли "Батя", считал культуру танцплощадок истинно народной культурой и даже выдвигал целую теорию о том, что знаменитый блюз с "Led Zeppelin III" "Since I've Been Loving You" построен на традициях цыганского романса. Неудивительно, что половину репертуара раннего "ДК" составляли блюзы, ритм-энд-блюзы и рок-н-роллы.

...Сложно с математической точностью разобраться в альбомографии "ДК", однако именно альбом "Лирика" принято считать первой ударно-концептуальной работой группы. По своей смысловой нагрузке "Лирика" была социальным альбомом с явной идеологической подоплекой. Поток черного света, алкогольные страсти, рвотно-блеватная тематика, кладбищенские настроения, люмпенская жизнь - другими словами, выверенные пародии на советскую "сказку, ставшую былью".



Сергей Жариков, начало 90-х.

Жариков не без доли цинизма считал, что идиотизм героев альбома следует рассматривать исключительно в русле тезиса "они не ведают, что творят". К примеру, в "Песне о большой любви" фактически обыгрывался лозунг "падающего подтолкни" - вполне в духе социалистической системы, паразитировавшей на собственных гражданах. Построенный всего на двух аккордах, этот параноидальный и нудный реггей заканчивался рефреном: "Если вдруг ты будешь тонуть / Я не стану тебя спасать, я буду топить", причем последнюю фразу вокалист Евгений Морозов повторял с садистски-чернушными интонациями добрый десяток раз.

"Такую песню можно было играть на концертах по полчаса, - рассказывает Жариков. - Общий эффект усиливала манера пения Морозова - из пяти аккордов он выбирал максимум три и всю мелодию строил на них. Его вокальные особенности подразумевали только два вида текстов - либо про алкоголиков, либо про говно. Соответственно, потенциал группы заметно сужался".

Спустя пятнадцать лет можно смело сказать, что Жариков был несправедлив к Евгению Морозову - пожалуй, одному из сильнейших вокалистов за всю историю советского рока, чей низкий "мужицкий" голос долгие годы служил фирменным знаком раннего "ДК" .

Несмотря на то что чаще всего Морозов знакомился с текстом перед самой сессией, он всегда отчетливо понимал смысл и "вторые планы" композиций. Одна из наиболее пронзительных вещей "ДК" "Заберите вашу жизнь" в его исполнении стала характерным символом того времени: "Заберите вашу жизнь с признаками рвоты / Заберите вашу жизнь с запахом

блевоты *Заберите стариков с глупыми речами* Заберите дембелей с длинными чубами".

Любопытно, что когда во время записи "Лирики" кто-то из группы предложил спеть мрачнейший и душераздирающий "Прореха-шейк" бэк-вокалисту Володе Рожкову, Морозов, по воспоминаниям Жарикова, "заревновал, как брошенная красная девица", после чего этот вариант трека таинственным образом исчез.

Большую роль в формировании музыкального стиля "ДК" играл гитарист Дмитрий Яншин. Яншин учился вместе с Жариковым еще в Институте электронного машиностроения. В музыке он тяготел к эстетике Маклафлина и Фрэнка Заппы, но в рамках "ДК" его гитарные партии и шейкообразные разновидности рок-н-рол-лов ("Шизгара-шейк", "Марш энтузиастов") были стилистически безупречны. На "Лирике" он также аранжировал "Концерт для Васи с оркестром", а его дикое гитарное соло на "Бледной любви" позднее исполнялось в разных вариантах в рамках его собственного проекта "Веселые картинки". Интересно, что именно Яншин являлся автором текста первого хита "ДК" "Шизгара" ("Я выпью бутылку водки - вот так / Жене фонарь поставлю - ништяк"), после которого Жариков (по версии Яншина) подобные песни начал сочинять просто сотнями.

Что же касается самого Жарикова, то его любовь к минимализму в духе Филиппа Гласса и ранних Сап напрямую распространялась на собственную барабанную манеру игры.

"Жариков очень обстоятельно готовил себе инструменты, - вспоминал впоследствии Яншин. - Что-то всегда вытачивал, подгонял обручи, бубенцы, колокольчики и, как знаменитый барабанщик из "Гунеш", обвешивался ими. И это занимало его на репетициях не меньше, чем сама музыка".

Переслушав массу самых разнообразных пластинок - от классики до фри-джаза, Жариков весьма органично пришел к выводу, что функция барабанщика в рок-группе идентична роли шамана.

"Я всегда любил барабанщиков-тотемистов, таких, как Бонэм или Ринго Старр, - рассказывает он. - В основном барабан должен действовать на нижние чакры, а не звенеть и перезваниваться тарелками и альтами".

Выступая звукорежиссером и продюсером альбомов "ДК", Жариков записывал барабаны в джазовой манере: один микрофон, подвешенный на специальном "журавле", снимал звук сверху, а второй - шел на бочку. Остальных музыкантов Жариков записывал по тому же принципу, по которому в большинстве студий мира (к примеру, на Deutsche Grammophon)

до недавнего времени записывали симфонические оркестры. Два микрофона ставились в конце зала и снимали не только прямой сигнал, идущий со сцены, но и естественную реверберацию в виде отраженного эха. Вокал (с микрофоном на "журавле") пропусклся через усилитель с пружинным ревером. Барабанная бочка шла на один канал магнитофона "Ростов", а бас Полянского - на другой.

Необходимо отметить, что немалая заслуга в оформлении оригинального звукового ряда "ДК" принадлежала Евгению Морозову, своими руками создавшему комплект аппаратуры, на которой по вечерам в Институте стали и сплавов проводились дискотеки, а по ночам записывалось "ДК" .

"Мы сознательно отказываемся от безукоризненно чистых дублей в записи, предпочитая им интонационно и драматургически более выразительные фрагменты, - так декларировал в 83-м году Жариков принципы студийной работы "ДК" . - Очень часто чистая и гладкая запись становится мертвой и автоматически теряет свое художественное значение".

"Часть песен из "Лирики" мы исполняли на танцах еще в семидесятых годах, - говорит Жариков. - Когда альбом был записан, Дима Яншин предложил не торопиться с его выпуском, так как на пленке не хватало гармонических инструментов. Это воспринималось как кураж, как театр, но не как музыка. Я хотел выпустить "Лирику" сразу, но Яншин убеждал меня подождать. Как оказалось впоследствии, он был прав".

В итоге альбом начал распространяться лишь после того, как спустя некоторое время на него были наложены клавишные партии, сыгранные Александром Белоносовым, в недалеком будущем - музыкантом группы "Зодчие".

"Первоначально мы думали, что можно выехать на одной только идее и обойтись без клавиш и ритм-гитары, как Grand Funk, - говорит Жариков. - Но потом оказалось, что текст и голос с минимальным инструментальным сопровождением можно прослушать максимум несколько раз, а потом это все приедается. Нам были нужны какие-то технические усовершенствования, новые краски, новые гармонии".

Показательно, что с приходом в "ДК" Белоносова на сессиях группы все чаще начал применяться метод свободной импровизации. Теперь авангардистская вседозволенность и импровизационный подход стали характерным моментом большинства записей "ДК" .

"Мы с Полянским начинали играть, - вспоминает Жариков, - и никто не знал, где композиция начинается, а где заканчивается. Так, к примеру,

работали в студии музыканты Can, так записывался наш альбом "Стриженная умная головка". Группа играла определенный рисунок, а потом на пленке отрезалось несколько фрагментов, из которых выбирались наиболее удачные куски".

Когда у "ДК" "проклевывалась" ансамблевая игра ("Бледная любовь", "Прореха-шейк"), прорыв следовал за прорывом, удача за удачей и сами музыканты страшно заводились от создаваемого ими драйва. Тот же Белоносов в рамках одной композиции запросто переходил с мелодии Лебедева-Кумача на позывные "Маяка" ("Марш энтузиастов") или соединял народную песню "Шумел камыш" с музыкой из кинофильма "Весна на Заречной улице" ("Шишкин-блюз").

Подобный орнамент аранжировок вкупе с чернушными стихотворениями Жарикова и блюзово-рок-н-ролльным репертуаром "ДК" придавали "Лирике" ностальгическую ретронаправленность. Своими ранними работами - такими, как "Лирика" и "10-й молодежный альбом" - "ДК" довольно убедительно прикрыли за собой дверь в семидесятые. Оглядываясь назад, они упорно двигались вперед, оставляя у себя за спиной толпы недоброжелателей и шлейф из разрушенных штампов, изуродованных клише и поруганных стереотипов Большого Рока. Так создавались новые сплавы. Так закалялась сталь.

Центр Стюардесса летних линий (1983)

сторона А

Стюардесса летних линий

Домашняя фонотека

Волшебница

Центр-рок

Наутилус

Звезды всегда хороши, особенно ночью

Ревность

Танго любви

сторона В

Автомобиль Билли

Плоскогорье Лэй

Снеготаяние

Эльсида

Блюз Горфанго

Морелла
Странные леди
Девушки любят летчиков



Группа "Центр" (1983): Андрей Шнитке, Валерий Виноградов, Карен Саркисов, Алексей Локтев, Василий Шумов.

Сегодня сложно представить, что были времена, когда "Центру" приходилось доказывать, что они не однодневки. Они слишком далеко отошли от мейнстрима, чтобы быть доступными и понятными для всех. "Центр" шокировал и вышибал мозги. За ними бродила устойчивая репутация "не от мира сего", а они - не всегда ровные и однозначные - "любили все, что красиво", заменив рок-н-рольную нервозность на романтизм, ностальгию и абсурдизм. Узнаваемость их песен обуславливали не только "юность майских молний", "лиманы любви", магнолии и серпантины, но и совершенно нетипичный для данной местности гаражный свинговый звук. При этом в половине песен "Центра" мелодия напрочь отсутствовала, а речитативный вокал лидера группы Василия Шумова наслаивался на парадоксальные гитарные аккорды, дополненные китчевыми звуками примитивных клавиш, напоминавшими детскую шарманку.

Их дебютный студийный альбом также стал притчей во языцех - со своими нетипичными образами и целым фейерверком всевозможных музыкальных стилей - от ретро и танго до блюза и рок-н-ролла. В "Стюардессе" была продемонстрирована не только антитеза стандартному подходу к рок-музыке, но и позитивизм собственной идеологии "Центра", уходящей корнями в советское ретро тридцатых и классические рок-н-роллы пятидесятых-шестидесятых годов. "Центр" попытался оживить застывшее восприятие слушателей, заставляя их думать и отыскивать в рок-музыке не только второй, но также и третий, четвертый и пятый

археологические слои.

"Тот, кто поет сегодня такие песни, как мы, - заявлял тогда Василий Шумов, - должен сидеть в башне из слоновой кости, играть на перламутровой акустической гитаре и мечтать о жизни в давно минувшие времена".

Показательно, что уже самая первая программа доисторического "Центра" (выступавшего под названием "777") целиком состояла из рок-н-рольных стандартов, снятых "в ноль" с тридцатиминутного концертника Литтл Ричарда "Live In Belgium".

"Мы воспроизводили весь диск с точностью до такта и отрепетировали этот цикл настолько, что могли бы и сегодня сыграть его с закрытыми глазами", - вспоминает клавишник Алексей Локтев. Сын хормейстера, проживший несколько лет в Америке, а затем учившийся в джазовой студии и во ВГИКе, он являлся автором музыки самых ранних хитов "Центра": "Странные леди", "Волшебница" ("Она сказала: "Не скучай!") и "Полуночный гость", написанных на стихи Шумова.

Примерно к началу 82-го года у "Центра" наконец-то стабилизировался состав. На место уехавшего на дипломатическую работу в Корею Александра Ф. Скляра и увлекшегося твистом Алексея Борисова (в дальнейшем соответственно - "Ва-Банкъ" и "Ночной проспект") пришли новые гитаристы Валерий Виноградов и 18-летний Андрей Шнитке. Шумов играл на басу, Карен Саркисов (позднее - "Звуки Му", "Бригада С") - на барабанах, Локтев - на клавишах.

"В то время наш ансамбль носил гибкий и пластичский характер, - вспоминает Валерий Виноградов. - У каждого члена группы была возможность для музицирования и каждый мог активно влиять на конечный вариант аранжировки. Это был настоящий фри-рок, и мы имели абсолютную свободу для самовыражения. Жаль, что впоследствии эта традиция была подзабыта".

В роли основного композитора в "Центре" выступал Шумов, который считал себя "мелодическим автором" и тяготел к идеологии Beatles, стремясь, чтобы каждый член группы исполнял в очередной программе хотя бы по одной песне.



Василий Шумов (середина 80-х).



Звукорежиссер группы "Центр" Андрей Пастернак (конец 80-х).

"Мне Beatles всегда нравились своим разнообразием, - говорит Шумов. - У них пели все, включая Ринго, и в этом чувствовался ансамбль". Подобным образом решили поступить и в "Центре", разделив вокальные партии на всех участников группы. Действительно, в этом был какой-то шарм: поющий барабанщик Карен Саркисов солировал в композиции "Наутилус", Андрей Шнитке пел в "Снеготаянии", Локтев исполнял свои песни, а Виноградов - "Мальчика в теннисных туфлях" (из будущего альбома "Тяга к технике"). На остальных композициях вокалистом был

Шумов.

Поскольку голоса у музыкантов "Центра" были непохожими друг на друга, группа обретала еще один немаловажный компонент своего стилистического почерка. Когда на концертах после баритона Шумова или тенора Виноградова звучал юношеский голос Локтева (вокалом это назвать было сложновато), то своей незащищенностью он задевал невидимые струны в сердцах даже самых скептически настроенных слушателей.

Вообще в контексте "Центра" Локтев был специфической личностью. В отличие от остальных музыкантов, имевших обыкновение периодически напиваться перед концертами, он искал вдохновение в психотропных средствах.

"У Локтева наркотики шли в развитии, - вспоминает Шумов. - Я был просто алкашом, который мог забухать со своими друзьями из Измайлова, а у Локтева был свой андеграунд - циклодол и прочие "колеса", анаша. Из-за этого в конце концов он и отошел от музыки".

В свою очередь сам Локтев, фактически бывший автором как минимум половины аранжировок и мелодических ходов, действовал, словно находясь под гипнозом Шумова.

"Я создавал мелодии под мистическим руководством Шумова, - говорит Локтев. - Вася умел ловить меня в моменты как бы озарений. Это обалдеть можно, как он остро чувствовал подобные вещи. Просто абсолютно".



Поэт Евгений Головин, 1996 год.

Основу репертуара группы составляли песни, часть из которых была

написана Шумовым под влиянием поэта-мистика Евгения Головина, в 90-х годах известного в роли автора ряда композиций "Ва-Банка" ("Эльдорадо", "Робинзон Крузо"), Вячеслава Бутусова и позднего "Центра".

"Головин старше меня лет на двадцать пять, - рассказывает Шумов. - Он интеллектуал, прекрасно разбирающийся в современном искусстве, мировой философии и сочиняющий песни под гитару. Мы с ним подолгу беседовали об алхимии и поэзии Рембо и, несмотря на разницу в возрасте, у нас оказалось немало общих взглядов на жизнь. И я включил несколько фрагментов из его песен в программу "Центра".

Особого внимания в данном контексте заслуживает композиция "Стюардесса летних линий", написанная Шумовым непосредственно перед записью альбома. В ней был применен классический текстовый монтаж на основе поэзии Головина и Игоря Северянина. К примеру, четвертый куплет "Стюардессы" был взят из акустической композиции Головина "Птица рок-н-ролл", а строчки "в шампанское лилию / шампанское в лилию / в морях дисгармоний маяк унисон" - из разных стихотворений Северянина.

"Автор песенных текстов никогда не должен ревниво относиться к себе как к поэту, - считает Евгений Головин. - Он может смело брать строчки самых знаменитых поэтов, причем не только русских, но и французских, английских, итальянских. В этом мне видится перспектива рок-н-ролла... Мы часто говорили с Шумовым о том, как возбудить публику не прямолинейным забоем, а очень изысканным, деликатным рок-н-роллом. Нам хотелось совместить резкий рок-н-рольный ритм с отвлеченными и нестандартными русскими текстами. Собственно говоря, "Стюардесса" - это песня ни о чем. Вместе с тем фонетически красивая строчка "стюардесса летних линий" и остроумно примененный монтаж сделали эту композицию одной из лучших в творчестве Шумова... Русская речь по темпу довольно медлительна и в ней много шипящих звуков. Поэтому необходимо работать над фонетической фактурой текста, чтобы певцу было свободно дышать в песне. И, на мой взгляд, в "Стюардессе" это как раз и удалось сделать".

Позднее Шумов неоднократно прибегал в своем творчестве к текстовому монтажу. На альбоме "Чтение в транспорте" в пасмурно-романтическом "Багровом сердце" Шумов в качестве первого куплета использовал фрагмент стихотворения Головина (посвященного Артюру Рембо), а в третьем скомбинировал собственные строчки с цитатами из Николая Гумилева. Тексты остальных песен из "Стюардессы" принадлежали Шумову, причем в некоторых из них угадывались мотивы романов Эдгара По и увлечение автора черным романтизмом ("Морелла",

"Блюз Горфанго").

После успешного выступления "Центра" на рок-фестивале в Долгопрудном (весна 82-го года) Шумов знакомится с молодым звукорежиссером Андреем Пастернаком и договаривается с ним о студийной записи.

Впоследствии Пастернак станет штатным звукорежиссером "Центра" - как студийным, так и концертным. Он будет не только фиксировать в студии новые произведения Шумова, но и вносить рационализаторские предложения - начиная от самодельных магнитофонных колец и заканчивая нюансами записи отдельно взятых инструментов. Пока же опыт Пастернака в качестве студийного рок-инженера был совсем невелик, и альбом "Стюардесса летних линий" стал его официальным дебютом в звукозаписи.

В распоряжении Андрея находился небольшой радиоузел, расположенный над сценой зала Всесоюзного театрального общества. Радиоузел представлял собой крохотную комнату, в которой стоял простенький пульт, какие-то мониторы и два магнитофона STM, один из которых лучше записывал, а другой - лучше воспроизводил. Оба агрегата включались в сеть за несколько часов до начала сессии, чтобы основательно прогреться и набрать стандартную скорость. В противном случае звук начинал "плыть".

Бедность оборудования провоцировала музыкантов на изобретательность и гражданские поступки. Например, принесенные "Центром" барабаны физически не вмещались в радиоузел. Поэтому ударную установку вместе с тремя микрофонами поставили на сцену, отгородив ее кулисами от зрительного зала. Когда начиналась запись очередного трека, кто-нибудь из музыкантов высовывался в окошко радиорубки, давал отмашку Саркисову и тот начинал барабанить. Примечательно, что в композиции "Ревность" (каноническая история о супружеской измене, обыгранная в духе современного "Отелло") Шумов впервые использовал ритм-бокс - параллельно барабанам Саркисова.

На голове у Карена были наушники, названные Шумовым, насмотревшимся исторических кинохроник, "нюрнбергский процесс". В них Саркисов скорее угадывал, чем слышал то, что происходило в радиоузле. Остальные музыканты слышали барабаны у себя в наушниках и пытались под их ритм выкинуть двойной фокус - не задеть друг друга грифами и безошибочно сыграть свои партии.

Несмотря на неудобства и тесноту в студии, довольно свободно себя чувствовал Локтев, который даже на концертах предпочитал играть "вслепую", располагая клавиши подальше от мониторов. Почему-то в

подобных условиях он действовал увереннее. На "Стюардессах" Локтев со своим клавишным арсеналом развернулся вовсю. При помощи органа "Матадор", полуакустического клавишета Vermona и одной из первых моделей Casio (как у немецкого Trio) он сумел придать саунду "Центра" те самые щемящие краски, которых группе не хватало на более поздних (и более холодных) альбомах. На нескольких вещах Локтев сыграл на "одноголосом" аналоговом синтезаторе Moog и на рояле, а в композиции "Странные леди" применил аккордеон - став, похоже, первооткрывателем этого инструмента для советского рока.

С точки зрения Пастернака, самым надежным музыкантом на сессии выглядел Шумов. "Василий играл на басу двумя-тремя пальцами, - вспоминает Пастернак, - и никогда не выдумывал того, чего сыграть не мог. Свои партии он исполнял очень четко и практически никогда не ошибался".

Инструментальная часть альбома была записана за пару июльских выходных, а еще через неделю были наложены вокал, рояль и некоторые партии соло-гитары. В роли приглашенного лидер-гитариста довольно неожиданно выступил Владимир Кузьмин ("Динамик"), которого Шумов попросил подыграть на трех основных хитах: "Стюардессе", "Домашней фонотеке" и "Девушки любят летчиков".

Лидер "Динамика" жил неподалеку от Шумова, они были добрыми друзьями и имели немало общих привязанностей - от пива с воблой до французской поэзии и Rolling Stones. Кузьмин, чьи гитарные соло украшали, к примеру, шлягер Антонова "Крыша дома твоего", без особых колебаний согласился помочь в записи андеграундному "Центру".

"Надо отдать Кузьмину должное, - вспоминает Пастернак. - Новые мелодии он схватывал на лету и буквально за пару часов отыграл все необходимые рок-н-рольные соло".

Последние гитарные штрихи внес Валерий Виноградов, который параллельно сессии принимал участие в выступлениях в СССР болгарской рок-группы "Сине-белые" (известной в роли аккомпаниаторов Эмиля Димитрова - автора песни "Арлекино"). Спустя тринадцать лет Виноградов оказался единственным музыкантом "Центра", который вместе с Шумовым участвовал в американской записи ряда композиций из "Стюардесс", вошедших в альбом римейков "Центромания. Стадия первая".

Что же касается событий 83-го года, то когда работа над магнитоальбомом была завершена, выяснилось, что время его звучания (около 55 минут) превосходит стандартные параметры. Строгого разделения на стороны, как, впрочем, и обложки, у "Стюардесс" не было - в аксиоматике Шумова заниматься оформлением собственных альбомов

считалось признаком провинциализма и дурного вкуса.

Из-за необычного времени звучания альбом зачастую расходился в усеченном варианте - без нескольких последних композиций. "Поскольку запись не вмещалась на обычную 525-метровую катушку, распространители буквально проклинали меня, - вспоминает Шумов. - Но я хотел зафиксировать всю программу, и мне было наплевать на бизнес".

Зоопарк Уездный город N (1983)

сторона А

Странные дни

Если ты хочешь

Дрянь

Пригородный блюз

Blues de Moscou (часть II)

Колокола

сторона В

Мажорный рок-н-ролл (Д.К.Данс)

Все те мужчины

Уездный город N





"Мы играем нарочито грязный рок-н-ролл, не заботясь чрезмерно о чистоте звучания, - так Майк охарактеризовал "Зоопарк" в 81-м году. - Главное - это общий кайф, интенсивность звука, энергии, вибрации".

Только на третий год существования "Зоопарк" наконец-то записывает полноценный студийный альбом. Это был типичный greatest hits 80-83 годов, своеобразное подведение итогов наиболее плодотворного периода в истории группы, увенчанное эпохальной 15-минутной балладой "Уездный город N". Эта компиляция сразу же произвела сильный эффект - в первую очередь за счет убойного рок-н-рольного саунда, который совмещал напор, живую грязь инструментов, солнечный драйв и синхронно-вдохновенную игру всех музыкантов "Зоопарка".

Похоже, что впервые на территории СССР звукорежиссеру и музыкантам удалось зафиксировать в студийных условиях альбом, по духу и стилю максимально приближенный к англо-американскому рок-н-роллу и ритм-энд-блюзу шестидесятых годов.

Его первая половина в основном состояла из забойных рок-н-роллов времен концертника "Blues de Moscou", сыгранных с традиционными аранжировками, во многом близкими к живому исполнению.

Цикл "московских дорожных впечатлений" был представлен композицией "Blues de Moscou, часть II". Анонсируя ее на столичных концертах, Майк каждый раз терпеливо объяснял, насколько сильно выматывают его и музыкантов поездки в столицу. "Темп жизни в Москве и Ленинграде совершенно разный, - говорил он. - В Ленинграде образ жизни гораздо более медленный. И все эти напруги, московские вибрации - мы устаем от них очень быстро".

Из остальных классических хитов "Зоопарка" в "Уездный город N" вошли "Дрянь" (в которой Майк слегка подредактировал собственный текст, изъяв из него стремную строчку про аборты) и "Пригородный блюз" - переполненный отчаянием монолог сидящего на унитазе аутсайдера с описанием повседневного бытового безумия, творящегося в его квартире.

Как уже упоминалось в предыдущих главах, часть песен "Зоопарка" имела западные аналоги и корни. К примеру, ритм-энд-блюз "Дрянь" писался по мотивам альбома Лу Рида "Sally Can't Dance", а рок-н-ролл "Если ты хочешь" (припев к которому был сочинен не без помощи Гребенщикова) - своего рода питерский ответ на знаменитую стоунзовскую "Let It Bleed".



"Зоопарк", 1983: Андрей Данилов (барабаны), Александр Храбунов (лидер-гитара, бас, вокал), Михаил Науменко (вокал, гитара, ф-но), Илья Куликов (бас-гитара).

...Благодаря ставшим притчей во языцех организаторским способностям Майка, у "Зоопарка" никогда не было особенно выдающейся ритм-секции, а разработкой музыкального материала в группе в основном занимались два человека - Майк и гитарист Александр Храбунов. Майк придумывал мелодические ходы, а вся ответственность за поиски адекватных аранжировок и всевозможных звуковых нюансов ложилась на плечи Храбунова.

Майк и Храбунов составляли органичный и идеально дополняющий друг друга дуэт. Они были соседями по коммунальной квартире, и время от времени Майк знакомил своего гитариста с массой пластинок - Лу Рид,

Rolling Stones, Ten Years After, Джей Джей Кэйл и т.п. В свою очередь, Храбунов, обладая цепким техническим мышлением, целиком концентрировался именно на аранжировках, а к текстам относился на редкость спокойно и зачастую знал их содержание лишь на уровне приблизительного смысла.

"Храбунов всю жизнь играл в составах без ритм-гитары и поэтому любит "пилить" понемногу, - говорил в те времена Майк. - Сначала мне это не нравилось, но потом я понял, что в этом есть свои кайфы, и сейчас с трудом могу представить, как бы мы звучали с другим гитаристом. Шурина гитара придает моим довольно легким песням уместную тяжесть".

Хотя завершающей композицией первой стороны планировался "Похмельный блюз" ("...Всю ночь во рту резвились кошки / И слон топтался в голове"), Майк (вероятно, из дружеских побуждений) заменил собственную песню на родственный по духу ритм-энд-блюз "Колокола" из репертуара студенческой рок-группы "Прощай, черный понедельник", в составе которой в свое время играли Храбунов и его земляк из Петрозаводска, будущий барабанщик "Зоопарка" Андрей Данилов. Партию вокала в "Колоколах" на альбоме исполнил Храбунов, впоследствии заклеймивший данный эксперимент уничтожающим термином "советский блюз". С его точки зрения, в первоначальном варианте эта композиция звучала выразительнее и тяжелее.

Взаимопонимание, человечность и наличие в команде т.н. "группового самосознания" всегда являлись характерной чертой "Зоопарка". Это не могло не сказаться на записи. Дело в том, что вся вторая половина альбома состояла из сырых и неотредактированных номеров, которые доводились до конечного вида непосредственно в студии. Надо отдать должное музыкантам - на самих песнях это никак не отразилось.

"Перед началом записи мы боялись показаться несостоятельными, понимая, что студийный альбом - это чистый продукт, на котором все инструменты должны быть слышны, - вспоминает Александр Храбунов. - Одновременно должен чувствоваться нерв, даже в ущерб качеству. Но как воплотить здоровое энергичное дыхание рок-н-ролла в тот звук, который будет литься из колонок, мы могли только догадываться".

Более конкретно представлял студийный саунд "Зоопарка" Андрей Тропилло. К примеру, "Мажорный рок-н-ролл" он записал с первого раза - живьем, без единого наложения.

"Я играл гитарные партии исключительно для настроения, так как теоретически их планировалось записывать наложением позднее, - вспоминает Храбунов. - Как только мы закончили играть первый дубль,

Тропилло сказал: "Все. Порядок. Оставляем этот вариант". Это решение застало нас врасплох: "Как оставляем? А наложение?". Но при прослушивании выяснилось, что Тропилло был прав".

На еще одной новой песне "Все те мужчины" Храбунов применил ряд технических новшеств - начиная от примочки собственного производства, дающей характерный "блюющий" звук, и заканчивая оригинальным приемом с использованием двух "искаженных" гитар.



"К тому моменту я уже разобрался в особенностях саунда Rolling Stones, в котором применялась техника сдвоенных гитарных риффов, - вспоминает Храбунов. - Я хотел, чтобы на песне "Все те мужчины" получился такой же убойный звук, и настоял на том, чтобы каждый аккорд писался двойным гитарным наложением. Мощный рифф рождался за счет того, что при наложении получалась как бы растянутая рука с большим количеством пальцев плюс дублирование остальных нот. В итоге подобным способом мне удавалось воспроизвести натуральный стоунзовский звук".

Гитары записывались следующим образом. Одна из колонок выносилась из студии в длинный 50-метровый коридор, к ней приставлялся микрофон и подобным образом фиксировалось большинство гитарных партий - для создания объемного и одновременно "сырого" звука.

Что касается вокальных партий, то с их записью была связана одна курьезная деталь.

"У Майка существовал незначительный дефект дикции, связанный с произношением шипящих звуков, - вспоминает Тропилло. - На записи это означало переизбыток "высоких свистящих", поэтому Майку приходилось смазывать губы толстым слоем бесцветной помады и таким образом уменьшать искажения".

...Идея записать композицию "Уездный город N", ставшую заглавной в

альбоме, возникла благодаря стечению обстоятельств, не последним из которых оказалась прозаичная нехватка музыкального материала. В одну из сессионных смен внезапно выяснилось, что "Зоопарк" уже все сыграл и писать в студии практически нечего. Музыканты даже попробовали записать "Пригородный блюз № 2" (сохранился архивный демо-вариант этой сессии), но это был не выход. К тому моменту у Майка уже было написано большинство куплетов баллады "Уездный город N", которая первоначально выглядела как акустическая зарисовка, текст которой Майк исполнял по бумажке.

В основу сюжетной канвы этой композиции был положен прием, который Гессе использовал в "Паломничестве в страну Востока", а Дилан - на альбоме "Highway 61 Revisited". В финальной композиции "Desolation Row" Дилан в течение одиннадцати минут собирает в единое полотно десятки литературных персонажей и реальных людей - Робин Гуд и Ной, Квазимодо и Жанна д'Арк, Т.С.Элиот и Эйнштейн, Казанова и Наполеон...

Свой вариант вселенского Вавилона Майк населил несколькими героями из "Desolation Row", дополнив их множеством других известных персонажей: Фрейд, Гоголь, Леди Макбет, Пол Маккартни, Эдита Пьеха, Иван-дурак. Все это гетто, из которого никуда не уходили поезда, Майк поместил в некое ирреальное пространство - с настоящими и вымышленными героями и сюрреалистической связью времен.

Первый намек на подобное монументальное полотно прослеживался еще на альбоме "LV", где в композиции "6 утра" говорится о похожем на зоопарк городе, в котором живут "свои шуты и свои святые, свои Оскары Уайльды и свои Жанны д'Арк".

Интересно, что с последним куплетом дилановской "Desolation Row" спустя почти пятнадцать лет экспериментировал и Борис Гребенщиков - в исполнявшейся на концертах композиции с условным названием "Письмо в захолустье".

"У нас с Майком много лет было заочное "соцсоревнование": кто напишет песню подлиннее, - вспоминает лидер "Аквариума" . - Когда я впервые услышал на пленке "Уездный город N", то обрадовался тому, насколько Майк был близок к совершенству. Он "убрал" меня и доказал, что может работать с крупными формами - как Дилан на "Desolation Row".

В студии основная техническая проблема заключалась в том, что общий музыкальный уровень "Зоопарка" делал нереальным исполнение нон-стопом пятнадцати куплетов этой композиции в течение пятнадцати минут. К тому же Майк хотел, чтобы на "Уездном городе N" обязательно звучало фортепиано, а клавишника на тот момент у группы не было.

Ситуацию спас Тропилло.

В студии было сделано кольцо протяженностью в 53 секунды, на котором был записан бас, сыгранный Храбуновым (!) и барабаны Данилова. Под аккомпанемент кольца, выполнявшего функции болванки, музыканты стали записывать друг за другом новые куплеты. Когда Майк или игравший на гитаре Храбунов ошибались, запись производилась повторно. Каждый записанный 53-секундный фрагмент последовательно подклеивался к предыдущим (склеек практически не слышно), и процесс двигался дальше. Последние куплеты сочинялись непосредственно в студии - существует версия, что после прослушивания чернового варианта альбома Коля Васин посоветовал Майку дописать в финал "Уездного города" еще несколько строк.

Одновременно в стенах Дома юного техника материализовался и вождь клановый клавишник, запеленгованный музыкантами "Зоопарка" в близлежащей закусочной с романтическим названием "Белоснежка и семь гномов". Кудесника клавишных инструментов звали Владимир Захаров, он был знаком с Майком и в свое время играл в электрическом составе "Выхода", а также в массе групп, которые впоследствии куда-то исчезли. По воспоминаниям музыкантов, Захаров в тот вечер был соблазнен бутылкой портвейна и возможностью записаться на одном альбоме вместе с "Зоопарком".

В студии Захарову поставили, как таперу, стакан вина, и он в крайне задумчивом состоянии начал исполнять на фортепиано импровизированные партии. Вначале он играл неплохо. Но ко второму часу непрерывных дублей он начал заметно пьянеть и уставать, поскольку приходилось играть одну и ту же мелодию много раз подряд. В песню о городе, который безумен сам по себе, пианист добавил собственных психоделических наворотов, меняя акценты, скорость и варьируя степень фортепианного безумия таким образом, словно у него в организме садятся батарейки. По меткому выражению Тропилло, если на этой песне обратить внимание на партию фортепиано, отчетливо слышно, как "пианист ползет умирать".

Неудивительно, что после выхода альбома композиция "Уездный город N" исполнялась на концертах "Зоопарка" считанное количество раз. Периодически Майк играл ее в акустике, а пару раз (в частности - на "лесном" концерте в Троицке) спел еще несколько куплетов, в одном из которых, как говорят, упоминались Гитлер и Сталин. Доказать или опровергнуть правдивость этих воспоминаний сегодня крайне сложно. Скорее всего, песня "Уездный город N", начавшая жить собственной

жизнью, стала перемещаться - подобно своим героям - из объективной реальности в сферу легенд, нераскрытых загадок, домыслов и рок-н-ролльной мифологии. Ведь N, как известно, не просто буква, а символ большой конспирации.

Юрий Чернавский и Владимир Матецкий Банановые острова (1983)

сторона А

Банановые острова

Зебра

Здравствуй, мальчик Бананан!

Становитесь в очередь за мной!

сторона В

Я сам

Мечта идиота

Робот

Я иду к тебе



"Динамик", 1982 год, слева направо: Юрий Чернавский, Юрий Китаев, Владимир Кузьмин, Сергей Рыжов.

Знаменитый банан Энди Уорхола с обложки дебютного альбома Velvet Underground в свое время стал бесспорным сексуальным символом классического поп-арта. В советской магнитофонной культуре словосочетание "Банановые острова" закрепилось как символ интеллектуально-технической революции, которую произвела в мозгах у населения работа с одноименным названием. Альбом, задавший тон в отечественной поп-музыке на несколько лет вперед. Любопытно, что массовая реакция на "Банановые острова" в подавляющем большинстве

случаев подчинялась простому закону: чем выше уровень - и музыкальный, и просто культурный - тем больше нравились "Банановые острова".



Владимир Матецкий, 1984 год.

Его любили поп-звезды и законспирированные рокеры, под него танцевали на студенческих дискотеках и в курортных домах отдыха. На нем, наконец, учились качественно записывать живой звук звукооператоры и саунд-инженеры.

"Все вокруг думали, что я затеял очередную лабуду, а когда "Бананы" шарахнули, это оказалось для многих полной неожиданностью", - вспоминает генератор этого проекта композитор-аранжировщик Юрий Чернавский.

Уже первые 60 секунд "Банановых островов" показали, насколько гений Чернавского-звукооператора не уступает его способностям аранжировщика и музыканта. Будучи электронщиком-маньяком, он из примитивнейших синтезаторов типа "Полимуга" и Korg Poly 800 извлекал такие тембры, которые, казалось, эти инструменты не могут выдавать по определению.

В поиске подобных звуков Чернавский достиг известных высот еще в конце семидесятых. "Когда появились первые синтезаторы, кому-то нужно было на них играть..." - вспоминает он. В музыкантских кругах передавалась из уст в уста легенда о клавишнике группы Woney M, который, оказавшись волею судеб на репетиционной базе "Красных маков", не мог поверить собственным ушам, услышав, какой звук издает переделанный Чернавским немецкий синтезатор Vermona.

В залитом прорвавшейся канализацией подвале Чернавский умел так записывать эти утробные звуки на узкоплечный двухканальный STM, что даже спустя много лет западные профессионалы с многолетним стажем отказывались верить тому, что "Банановые острова" записаны не на многоканальную технику.

"Я тогда не был ни звукорежиссером, ни звукооператором, - вспоминает Чернавский. - Просто я был фанатом студийной работы и к тому же много общался со звукоинженерами из "Мелодии", которые в этом разбирались".

Идея "Банановых островов" вынашивалась Чернавским давно - еще со времен работы в "Красных маках", где Юрий делал аранжировки для песен Владимира Матецкого. Затем идея перекочевала вместе с Чернавским в "Динамик", однако, не найдя активной поддержки в лице Кузьмина, пустила свои глубокие корни уже в рядах "Веселых ребят".

Продюсером перехода Чернавского из "Динамика" в "Веселые ребята" выступил сам Матецкий. Распрощавшись с "Удачным приобретением", он уже несколько лет сочинял песни для эстрадных исполнителей, но в голове у него давно вертелась идея записать альбом по типу "Маневров" Алана Парсонса. В название этой работы Матецкому хотелось вынести имя автора, а не исполнителей, а в группу набрать самых разных инструменталистов.

Тащить в одиночку подобный проект Матецкому было затруднительно. Тут нужен был единомышленник, и прежде всего по аранжировкам. Кандидатуру на это место лучшую, чем Чернавский, придумать было сложно. Так возникла фирма с условным названием "Чернавский-Матецкий".

Первоначально планировалось создание двойного альбома, на котором первая часть должна была состоять из композиций Чернавского, а вторая - соответственно Матецкого.

"Старт проекта я взял на себя, - вспоминает Чернавский. - Там играли басист Сергей Рыжов и барабанщик Юрий Китаев, с которыми я работал еще в "Красных маках" и в "Динамике". Матецкий выступал в роли продюсера. Он улаживал массу коммуникаций, что-то монтировал в студии и помогал работать над текстами".

Поскольку мелодический рисунок большинства композиций был в основном готов, наибольшие проблемы у музыкантов возникали именно с текстами. По воспоминаниям участников записи темы рождались неожиданно, зачастую - путем коллективных усилий. Как гласит история, во время гастролей в городе Махачкале Чернавский, прогуливаясь вечером

с музыкантами по местной набережной, предложил им подумать над песнями, связанными с экзотикой некоего бананового государства-острова. В итоге ключевое слово "бананан" было придумано Сергеем Рыжовым прямо на ходу - в ответ на просьбу Чернавского найти рифму к слову "банан". Позднее Матецкий, сидя в гостях у Чернавского в его коммунальной квартире на Бауманской, изобрел хуковое выражение "зебрус африканус", а затем вспомнил строчку из композиции Kraftwerk "The Robots": Я твой слуга / Я твой работник", после чего самому Чернавскому пришла в голову мысль о сошедшем с ума роботе.

"Была совершена попытка поиска какого-то эзопова языка. Все-таки верилось, что все это можно вытащить на средства массовой информации, - вспоминает Матецкий. - Мы подолгу беседовали с Чернавским, могут ли существовать такие фразы, как "зебрус африканус" и "я робот, я сошел с ума". Это явно не проходило на телевидении, что позднее подтвердила жизнь".

Примечательно, что окончательные тексты были обнародованы Чернавским чуть ли не в самый последний момент. Но даже на финальной стадии записи в словах песен происходили определенные изменения. К примеру, изначально на мелодию "Зебры" планировалось наложить текст "Мальчика Бананана".

Запись альбома стартовала осенью 82-го года на репетиционной базе "Веселых ребят" в подвале ДК Свердлова. В этом полутемном субкультурном подземелье, заваленном концертным реквизитом, ящиками и прочим хламом, Чернавский на основе магнитофонов STM, усилителя Roland и концертной аппаратуры "Веселых ребят" собрал мини-студию. В частности, со всей Москвы были добыты сразу несколько синтезаторов (роландовские "Юпитер-4" и "Юпитер-8", "Полимуг", "Минимуг"), из которых впоследствии выжимались именно те звуки, которые Чернавский считал единственно верными.



Сергей Рыжов.



Юрий Китаев.

Работа над "Банановыми островами" началась с пробной демо-записи, на которой Чернавский в два наложения (клавиши плюс саксофон) под ритм-бокс записал на магнитофон "Нота" мелодии всех песен. Эта лента была незамедлительно выдана музыкантам "Веселых ребят" для ознакомления.

Часть клавишных партий на альбоме сыграл сам Чернавский, часть - клавишник "Веселых ребят" Александр Буйнов. На гитарах играли Игорь Гатауллин и Алексей Глызин, а ритмический каркас создавался силами

тандема Китаев - Рыжов.

"Еще выступая в составе "Динамика", мы почувствовали, как нам надоел рок-н-ролл, - рассказывает Юрий Китаев. - В тот момент настольными пластинками у нас были диски Police. Нам хотелось побольше новой волны, гэбриэловщины и шизофрении".

Впоследствии изумительное качество записи альбома Чернавский любил объяснять не собственными звукорежиссерскими заслугами, а той великолепной формой, в которой находились Рыжов и Китаев.

"Они составляли одну из лучших ритм-секций страны и играли так слаженно, как никто другой, - считает Чернавский. - Это была идеальная пара - с точной подачей, безукоризненным ритмом и отличным звукоизвлечением".

Китаев и Рыжов тратили на ежедневные репетиции не менее пяти часов. Они подолгу отстраивали инструменты и очень точно на них играли. Но еще больше времени уходило у самого Чернавского на запись огромного количества дублей. Из них выбирались лучшие куски и затем делался кропотливый монтаж. Весь пол в студии был усеян обрезками пленки, а стены были утыканы гвоздями, на которых висели куски пленок с наиболее удачными фрагментами композиций.

Очень скоро стало понятно, что подготовленные Чернавским композиции слишком продвинуты и крутоваты для эстрадноориентированных "Веселых ребят". Постепенно работа над альбомом превратилась в автономный проект, осуществляемый при активной поддержке музыкантов ансамбля. К примеру, гитарный рифф к песне "Мальчик Бананан" был сочинен Игорем Гатауллиным - под беспрецедентным давлением Чернавского, который не отставал от гитариста до тех пор, пока тот не придумал нечто действительно стоящее. Аранжировку к песне "Я сам" сделал Александр Буйнов, который вместе со штатным барабанщиком "Веселых ребят" Алексеем Тамаровым отыграл сдвоенное барабанное соло в середине этой композиции.

"Тамаров и Буйнов стояли напротив друг друга, обложившись со всех сторон томами и бонгами и "мочили" по ним изо всех сил", - вспоминает звукорежиссер "Веселых ребят" и "Аракса" Валерий Андреев, который выступил на данной сессии в роли ассистента Чернавского.

...Особые проблемы возникли у музыкантов при записи заглавной композиции "Банановые острова". Поскольку песня была длинной, ближе к ее концу музыканты начинали заметно уставать, теряя первоначальный запал. Как гласит легенда, ситуацию спасла одна из поклонниц, находившаяся в тот момент в студии. Музыканты, выпив водки, попросили

ее потанцевать под музыку - для повышения тонуса и поднятия настроения.

"Девушка начала танцевать - все энергичнее и энергичнее, - вспоминает Китаев. - Мы тоже заиграли энергичнее. Затем она сбросила кофточку. Затем футболку. Затем бюстгальтер. И тут у группы попер драйв".

В итоге "Мальчик Бананан" был рожден из двух дублей, в одном из которых более энергично была сыграна первая половина, а в другом - вторая. Затем эти фрагменты были склеены, а место склейки замаскировано реальным телефонным разговором, состоявшимся между Чернавским и его сыном Димкой.

Еще одна причина качественной записи "Банановых островов" заключалась в том, что на исходную болванку фиксировалось живьем максимальное количество инструментов. Затем на пленку ORWO записывался вокал, предпоследним наложением Чернавский записывал саксофон, а последним - трески, свисты, дикие звуки и вторую партию вокала.

Любопытно, что насчет кандидатуры вокалиста изначально существовало сразу несколько вариантов. Предполагалось, что Чернавский и Матецкий будут петь вместе или по очереди. Также рассматривался псевдобитловский проект, при котором каждый из участников записи должен был исполнять по одной композиции. К примеру, Сергей Рыжов - "Мальчика Бананана", Юрий Китаев - "Мечту идиота", а гитарист "Веселых ребят" Алексей Глызин - слезливый финальный "медляк" "Я иду к тебе". Одно время предполагалось, что все вокальные партии исполнит Александр Буйнов. Однако сам Буйнов петь "подобный абсурд" застенчался и от роли ведущего вокалиста отказался наотрез.

В итоге все песни на альбоме исполнил Чернавский - после того, как была записана инструментальная часть фонограммы и музыканты уехали на очередные гастроли. При исполнении композиции "Робот" Чернавский пропускал голос через вокодер - чуть ли единственный существовавший в Москве вокодер, которым пользовался Петр Подгородецкий, создавая гнусавый вокал в группе Ованеса Мелик-Пашаева.

"Я пел по ночам в полном одиночестве, параллельно крутя ручки магнитофонов, - рассказывает Чернавский. - Это была довольно интересная работа, где все происходило на голом энтузиазме и я сам был себе руководителем. Я хотел придать вокалу какой-нибудь необычный фасон, поскольку традиционная эстрадная манера пения или имитация шаманства под расстроенную гитару были мне не близки".

"Чернавский очень подолгу записывал вокал, пытаюсь найти верную

интонацию, - вспоминает Матецкий. - Юра никогда не был певцом, но тонко чувствовал настроение композиции и очень хотел петь, хотел быть первой фигурой".

После полугода студийного заточения работа над альбомом была завершена. Безупречную смесь холодной и несколько отстраненной новой волны ("Мечта идиота", "Зебра"), электронного рок-н-ролла ("Банановые острова") и шизофренического электропопа ("Робот", "Мальчик Бананан") первоначально планировалось объединить под общей вывеской "Ох, как ужасно болит голова", но в итоге верх взяла версия Матецкого - "Банановые острова".

"Творческая и эстетическая подоплека альбома - это попытка идти от образа, - говорил Матецкий в одном из интервью тех лет. - От образа такого потерянного, пусть придурковатого паренька, но не глупого, а все подмечавшего, все видевшего".

По инерции в конце 83-го года дуэтом Чернавский-Матецкий была начата запись второго альбома. В архиве у Матецкого сохранились демонстрационные пленки песен "Куклы - очень сложный механизм" и "Все мы любим реггей", но осуществить эту идею так и не удалось. На той же сессии была записана композиция "Телефон-буги", впоследствии вошедшая в сольный магнитоальбом Чернавского "Автоматический комплект".

Немаловажным для проекта Чернавский-Матецкий являлось и то, что его идеологи были уже не юношами (Чернавский - 35 лет, Матецкий - 30) и людьми достаточно ортодоксальными. Поэтому вполне естественно, что их волновало официальное паблисити работы.

"Бананы" были буквально на грани, в пяти минутах от того, чтобы оказаться "взятыми в колоду" средствами массовой информации, - считает Матецкий. - И кто знает, что бы случилось, выйди этот альбом на пластинке. Ему не хватило чуточку счастья".

Спустя несколько месяцев после окончания записи Чернавский с Матецким как "электронно-синтезаторный проект" выступили единственный раз - на съемках новогодней телепередачи "Песня-83" с композицией "Робот". В эфир этот ролик, естественно, не попал - в тот год страну развлекали Ротару с песней "Романтика" и Пугачева с "Айсбергом".

"В связи с гастролями в составе "Веселых ребят" меня какое-то время не было в Москве, - вспоминает Чернавский. - Вернувшись домой, я зашел в гости к Макаревичу и прямо с порога спросил: "Ну и чем дышит сейчас страна?" На что Макаревич, недолго думая, ответил: "Страна слушает "Машину времени", а "Машина времени" слушает "Банановые острова".

Аквариум Радио Африка (1983)

сторона А

Музыка серебряных спиц

Капитан Африка

Песни вычерпывающих людей

Змея

Вана Хойа

Рок-н-ролл мертв

Радио Шао Линь

сторона В

Искусство быть смирным

Тибетское танго

Время Луны

Мальчик Евграф

Твоей звезде

С утра шел снег

Еще один упавший вниз



По воспоминаниям участников записи, альбом создавался на одном дыхании. "Во время студийной работы над "Табу" мы научились записывать плотный электрический звук и, расширив эту схему до максимума, применили ее на "Радио Африка", - рассказывает Гребенщиков. - Теперь мы не мучились с настройкой инструментов, а игрались в то, как далеко все это может завести - в плане расширения возможностей звучания. Поэтому запись "Радио Африка" была для нас сплошным удовольствием".

Это было так и не так.

После "Табу" группа в течение полугода фактически не давала концертов, так как ее лидер вовсе ударился в джазово-авангардистские эксперименты.

Переполненный свежими идеями Гребенщиков в тесном содружестве с Курехиным строил какие-то немислимые проекты, придумывал новые гармонии, записывал странноватые импровизационные опусы, отчаянно пытаясь уйти от наработанных формул и схем.

"У нас был приятель, который работал хранителем органов в Мариинском театре, - вспоминал впоследствии Курехин. - Однажды, поддавшись его соблазнам, мы с Гребенщиковым в состоянии сильнейшего алкогольного опьянения приехали ночью в театр "поиграть джаз". Пустое здание содрогалось от визгов органа и гитары, включенной прямо в пульт. Друг друга мы абсолютно не слышали. Весь этот бред записывался на двухдорожечный магнитофон, и когда мы прослушали это оголтелое безумие, нам неожиданно понравилось - как иллюстрация двух параллельных сознаний, которые внезапно смыкаются".

В скобках заметим, что последствия этой музыкальной оргии оказались непредсказуемыми. Спустя несколько лет данная сессия материализовалась в пластинку, выпущенную в Англии на фирме Leo Records. Солидные западные издания писали о том, что данная работа вообще не попадает ни под какие критерии и, скорее всего, это либо музыка будущего, либо "проявление русского независимого сознания на авангардистской сцене".



А. Г. Вальтер. 28 июля 1993. А. Г. Вальтер
в 1993 году был записан альбом "Акваариум" с участием
А. Г. Вальтера и А. Г. Вальтера на Рок-фестивале

"Аквариум" тем временем бездействовал, ревниво ожидая завершения оккультных экспериментов, во время которых Гребенщиков работал с Валентиной Пономаревой, играл на гитаре электрической бритвой (на альбоме с Чекасиным) и участвовал в псевдоавангардных шоу, пытаясь

петь засунув в рот газету. Тем не менее где-то с конца зимы 83-го года в Доме юного техника у Тропилло начали готовиться предварительные наброски и болванки нового альбома "Аквариума".

Последствия авангардистских поисков Гребенщикова-Курехина не могли не сказаться на саунде. По инициативе Гребенщикова в студии начали использоваться нетипичные для предыдущих альбомов "Аквариума" звуки - от допотопных квазиэлектронных клавиш ("Время Луны") до экзотических японских электронных барабанов, за которыми музыканты ездили на другой конец города, чтобы записать на "Капитане Африка" и в "Песнях вычерпывающих людей" специальный стреляющий звук.

"Нам хотелось создать некий гобелен, - вспоминает Гребенщиков, - воткнув в него все то, что мы знаем о звуке".

Музыкальные влияния и источники вдохновения просматривались довольно легко: реггей, этническая музыка, Talking Heads ("С утра шел снег", "Тибетское танго", "Искусство быть смирным"), современные электронные веяния ("Время Луны", "Еще один упавший вниз"), ретро тридцатых годов ("Мальчик Евграф", "Твоей звезде"), джазовый авангард и минимализм ("Радио Шао Линь").

Увлечение Востоком, и в частности Китаем, проявилось даже в оформлении обложки, на которой название альбома было написано иероглифами - в исполнении небезызвестного китаевода Сергея Пучкова, впоследствии обучавшего группу "Кино" приемам кунг-фу. Примечательно также, что "Радио Африка" оказался единственным альбомом "Аквариума", на котором не было указано название группы. Впоследствии это обстоятельство объяснялось участниками проекта по-разному - от предполагаемого гэбистского прессинга до соображений дизайнерского характера.

В это время Гребенщиков легко поддавался на всевозможные стилистические соблазны, пытаясь наполнить будущий альбом наибольшим количеством различных музыкальных сюрпризов. К примеру, находясь под сильным впечатлением после многократного просмотра на видео боевика "Enter The Dragon" с Брюсом Ли, "Аквариум" воспроизвел в финале композиции "Еще один упавший вниз" хор шаолиньских монахов: "А-мито-бо, а-мито-бо..."

...Количество музыкальных цитат в "Радио Африка" и источники их заимствования ("я возьму свое там, где я увижу свое") не поддавались традиционной рокерской логике. Композиция "Песни вычерпывающих людей" возникла под влиянием романа "Счастье мое", который Курехин

откопал на старенькой пластинке в исполнении Георгия Виноградова - известного лирического тенора тридцатых годов. "Твоей звезде" - ассоциации от мелодической линии романса Вертинского "Ты успокой меня", а в отдельных фрагментах "Время Луны" сквозило явное влияние поэзии Даниила Хармса.

"У нас есть три точки отсчета в теперешней музыке, - говорили Гребенщиков с Курехиным в интервью одному из английских джазовых журналов. - Псевдо-Дионисий Ареопагит - один из первых христианских писателей; Брюс Ли - не как живая фигура, а как миф; и Майлз Дэвис, но не как музыкант, а как старик негр, который дает самые наглые интервью".

"С утра шел снег" и "Время Луны" создавались во время утренних прогулок Гребенщикова из дома в гараж, который, по идее, он должен был охранять ночью. "Мальчик Евграф" был придуман на квартире у Цоя во время совместных дегустаций красного вина. Открывающая "Радио Африку" "Музыка серебряных спиц" была написана задолго до остальных композиций, еще в 80-м году - как впечатления от летних велосипедных путешествий. Несколько песен (в частности, "Еще один упавший вниз" - любимая композиция Дэвида Боуи из всего аквариумовского репертуара) появилось в последний момент - непосредственно в передвижной студии МСІ, где с 18 по 28 июля 83-го года происходила финальная стадия записи и сведение альбома.



Виктор Глазков 11 лет спустя в Малой студии фирмы "Мелодия", 1994 год.

Передвижной вагон МСІ, принадлежавший московскому отделению

фирмы "Мелодия", прибыл в Ленинград, не подозревая об уготовленных ему испытаниях. Оборудованный по последнему слову техники студийный вагон ожидали дела государственной важности - запись живых программ классической музыки по заказу одной из японских фирм. Скорее всего, двухнедельная командировка в Питер сотрудников "Мелодии" так бы и ограничилась этими японскими записями, не окажись за 24-канальным пультом в вагоне МСІ звукооператор Виктор Глазков - давний приятель Андрея Тропилло. Пронырливый Тропилло мгновенно воспользовался удачным стечением обстоятельств и в считанные дни организовал наиболее рациональный вариант эксплуатации звукозаписывающего фургона.

В очередной раз Андрею Владимировичу пришлось пойти на некоторые ухищрения, но цель оправдывала средства - похоже, это был и его звездный час. Итак, в течение десяти дней сразу три группы: "Аквариум", "Мануфактура" и "Странные игры" получили возможность в вечерние и ночные часы работать на сверхсовременной аппаратуре.

"Настроение, конечно, было дерганое, - вспоминает звукорежиссер Виктор Глазков. - На пульте прямо передо мной стояло небольшое зеркальце, в которое я наблюдал, что происходит за спиной и кто входит в дверь фургона. Вагон стоял прямо на Невском проспекте, в двадцати шагах от напичканной кагэбэшниками гостиницы "Европейская", и я сидел, как истребитель, ежеминутно рискуя слететь с работы".

Оценив всю важность момента, Гребенщиков "переступил через себя" и поехал налаживать отношения с Ляпиным, которые еще со времен записи "Табу" носили дискретный характер. Пока Ляпин колебался, участвовать ему в сессии или нет, он уже оказался внутри вагона МСІ. Наверное, ни один музыкант на его месте не смог бы отказаться от соблазна поиграть на таком аппарате... Ляпин сыграл гитарные партии в "Капитане Африка", "Мальчик Евграф", "Искусство быть смирным", а также придумал классическую аранжировку композиции "Рок-н-ролл мертв".

Справедливости ради стоит отметить, что в концертном варианте этот монотонно-гипнотический гимн "молчаливых дней" выглядел значительно убедительнее. Сам Ляпин впоследствии говорил, что в студии "по техническим причинам" он сыграл свое самое неудачное соло в жизни.



Борис Гребенчиков после концерта в Долгопрудном, 1983 год.

...В ходе записи Гребенчиков постоянно экспериментировал с составом - возможно, не от хорошей жизни. В аквариумовском "Сержанте Пеппере" приняло участие около полутора десятков музыкантов. Одних только барабанщиков было четверо: Петр Троценков, Александр Кондрашкин и Майкл Кордюков играли еще весной в Доме юного техника во время записи болванок. В одну из ночей Гребенчиков вытащил на сессию в МСІ Евгения Губермана.

"В первую половину той ночи мы записывали гитару к "Мальчику Евграфу" и подпевки в исполнении жены Ляпина Лили (вокалистки "Джаз-комфорта"), - вспоминает Гребенчиков. - Часам к пяти утра, когда уже было выпито немалое количество портвейна и все валились с ног, Женька, находясь в весьма задумчивом состоянии, сыграл свою партию в "Капитане Африка" - возможно, не совсем то, что я хотел, но с достаточно убедительным ритмическим рисунком". Одной из "внеплановых удач" в этой композиции стала дикая саксофонная атака Игоря Бутмана в финале, сыгранная им в духе курехинско-гребенчиковских ночных импровизаций в Мариинском театре.

Не намного меньше, чем барабанщиков, на "Радио Африка" оказалось басистов: Грищенко, Гаккель и появившийся в самом конце записи Александр Титов. Титов поразил всех тем, что, один раз прослушав мелодию "Время Луны", с ходу идеально отыграл свою партию - после чего получил формальное приглашение стать членом "Аквариума".

На запись "Вана Хойа" был специально приглашен Гриша Сологуб ("Странные игры"), но его весьма приблизительная игра на гармошке

никого не устроила и в итоге эта партия на альбом не попала.

Когда "Вана Хойа", казалось, была закончена и все присутствующие находились в состоянии легкой эйфории, Гребенщиков неожиданно попросил еще раз включить фонограмму. И пока все хохотали, он с внезапно посерьезневшим лицом сказал в микрофон: "Чуки-чуки, бананачуки". Непонятно, что он имел в виду, но в этом был такой шарм, что одна из находившихся в студии девушек устроила танцы прямо у входа в вагон. Было шесть часов утра.

Музыканты "Аквариума" довольно быстро осознали преимущества многоканальной студии, но по инерции продолжали использовать приемы из арсенала доисторического двухдорожечного периода. Как и в эпоху "Треугольника", хэт периодически записывался задом наперед ("Змея"), а на "Радио Шао Линь" специально увеличивалась скорость магнитофона - чтобы голос БГ звучал более высоко и походил на китайский.

Решающий штурм происходил в последние двое суток, когда появилась надежда закончить альбом еще до отъезда фургона в Москву. "Мануфактура" и "Странные игры" оказались за бортом - в вагоне круглосуточно находился один только "Аквариум". Виктор Глазков, который с утра записывал классику, а по ночам - рок, не спал уже вторую неделю. Тропилло помогал чем мог, подкармливал музыкантов бутербродами, но даже его во время сложнейшего финального монтажа пленки натурально рвало от усталости.

Последние сутки могли стать непредвиденным эпилогом к сказке со счастливым концом. Несмотря на героические усилия, "Аквариум" явно не успевал закончить сведение. Тогда Глазков, подарив своему шефу из "Мелодии" бутылку коньяка, спас ситуацию, отложив отъезд вагона еще на один день.

В последний момент Гребенщиков принес искусственные шумы - одолженную в фонотеке "Ленфильма" пленку со звоном колоколов, а также звуки мирового эфира, извлеченные из радиоприемника "Казахстан" и записанные на бытовой магнитофон в туалете Дома юного техника. Треск радиоэфира был вмонтирован между песнями, а звоном колоколов начинался и заканчивался этот удивительный во всех отношениях 52-минутный альбом.

"В шесть часов утра 28 июля Гребенщиков вылез из фургона с красными от бессонницы глазами, - вспоминает оформлявший альбом "Вилли" Усов. - Мы собрались все вместе, сели в электричку и поехали на рок-фестиваль в Выборг".

Через неделю специальное прослушивание альбома "для своих",

состоявшееся в переполненном Белом зале ленинградского рок-клуба, завершилось громом аплодисментов. А в 90-м году, спустя пару лет после выхода "Радио Африка" на пластинке, этот альбом по результатам опроса газеты "Смена" был назван читателями "лучшим альбомом десятилетия".

"Когда я понял, что сведена последняя композиция, у меня, ей-Богу, выступили слезы, - рассказывал Тропилло. - "Архангельский всадник смотрит мне вслед: прости меня за то, что я пел так долго" - это как мать, которая выпихивает из чрева собственного ребенка..."

Странные игры Метаморфозы (1983)

сторона А

Солипсизм

Девчонка

Хороводная

Эгоцентризм II (На перекрестке)

сторона В

Эгоцентризм I

Плохая репутация

Метаморфозы

Мы увидеть должны



Уже с первого взгляда на эту группу чувствовалось, что музыкантам до смерти надоело играть традиционный рок, и явно хочется предложить миру что-нибудь новенькое. Например, утонченное шоу и интеллектуальное веселье - с плутовской улыбкой, самоиронией и фигой в кармане.

Основной акцент в группе был сделан на жизнерадостную и весьма непривычную для того времени музыку. Поклонники Uriah Heep и "Россиян" принимали "Странные игры" в штыки, в Москве на их концертах свистели и называли музыкантов "трубадурами". Однако именно эта группа

привнесла в ленинградский рок стилистическую революцию. "Странные игры" играли очень энергичный ска в духе Madness и Bad Manners - местами отстраненный, местами утрированно хулиганский. Непривычным было и то, что почти все участники группы имели музыкальное образование, а в качестве текстов к композициям использовали переводы французских поэтов и шансонье XX века - Тардые, Брассанса, Жака Бреля. Тексты, как правило, носили иронично-дразнящий характер - остроумно и романтично, фантастично и абсурдно.

Большинство композиций "Странных игр" сочинялось и аранжировалось коллективно. Томик стихов из серии "Зарубежная поэзия XX века" кочевал из рук в руки, и каждый из музыкантов находил в нем что-то свое. Не случайно саксофонист Леша Рахов и басист Виктор Сологуб воспринимались современниками не иначе, как "переодетые инженеры, читающие в метро по дороге на службу книжки французской поэзии". В этом наблюдении была своя сермяжная правда, поскольку будущая жена Сологуба изучала французскую филологию и снабжала музыкантов многочисленными поэтическими сборниками.



Вообще, "Странные игры" периода 82-83-го годов представляли собой весьма монолитный ансамбль, не имеющий явного лидера. В этом были их сила и слабость. К примеру, гитарист и вокалист Саша Давыдов добавлял в музыку "Странных игр" элемент очаровательной шизоидности. Он обожал поэзию Хармса и в самом его образе было что-то абсурдистски-привлекательное - он носил то бороду, то бакенбарды и ходил в неизменных клетчатых брюках. На концертах Давыдов держался, как правило, несколько в тени, но его истинную роль в группе переоценить было сложно.

Гриша "Гриня" Сологуб, младший брат Виктора Сологуба, играл на гитаре (эпизодически - на аккордеоне и гармошке), пел и делал эффектное шоу с милицейской мигалкой - в духе Карлсона, который живет на засекреченной взлетной полосе. Гриня с детства обожал панк-рок. Невысокого роста, с большой от рождения спиной, он, по своей сути и

образу жизни, был еще большим панком, чем Свинья, Алекс Оголтелый, Рикошет и прочие региональные последователи дела Джонни Роттена. Коронной фишкой Грини стало исполнение мегахита "Девчонка". Это был стопроцентный ска, который Гриня выпевал неправдоподобно дурным голосом, впитавшим в себя отблески латинской мечтательности и интонации радикального панк-рока.

В той же "Девчонке" Коля Куликовских (физик по образованию) превращал скромную советскую клавишу "Электроника М-01" в идеальный нью-вейвовский инструмент, извлекая из него дивные звуки типа "виу-виу", которые впоследствии ни из одной "Ямахи" днем с огнем было не вытянуть. Второй клавишник Коля Гусев, еще подростком выступавший в составе легендарных "Аргонавтов", оккупировал в "Странных играх" акустическое пианино с понатыканными внутрь кнопками - для более звонкого звучания.

Наиболее опытным музыкантом в группе был Александр Кондрашкин, который прошел школу "Аквариума", "Тамбурина", "Пикника" и уже тогда заслуженно считался одним из самых техничных и разносторонних барабанщиков ленинградского рок-клуба. Кондрашкин вел аскетический образ жизни, любил авангардный джаз и Rock In Opposition, а все заработанные деньги тратил исключительно на западные диски. Он бегал затяжные кроссы по утрам, обливался ледяной водой и коллекционировал пустые бутылки из-под экзотических спиртных напитков. Можно предположить, что Александр доставлял некоторые бытовые неудобства своим миролюбивым соседям, поскольку периодически в его квартире происходили репетиции "Странных игр".

"В то время в группе царила демократия, местами переходящая в анархию, - вспоминает Виктор Сологуб. - Готовясь к записи первого альбома, мы постарались эту атмосферу сохранить".

Свою дебютную работу "Странные игры" решили назвать "Метаморфозы". Несмотря на приверженность музыкантов к реггей и ска, практически все песни программы представляли определенные картинки и настроения, плавно перетекающие одно в другое. Разные песни пели разные вокалисты. "Плохую репутацию" - трагический монолог одинокого человека, который "вступил на дорогу, что в Рим не вела", - бессменно исполнял Саша Давыдов. Петь эту песню на репетициях пытались многие, но только он один мог интонационно передать всю безысходность ситуации. Также Давыдов исполнял "Мы увидать должны" и еще два опуса: "Песню дворника" и "Дыдаизм", вошедшие впоследствии в расширенный вариант альбома "Метаморфозы" (под названием

"Дыдаизм").

Братья Сологубы жизнерадостно вокалировали на "Метаморфозах" (сопровождая пение смехом, лаем и прочими "этакостями") и в "Хороводной", пронзительную кавер-версию которой записала в середине 90-х годов Настя Полева. В сюрреалистичном "Эгоцентризме II" ("На перекрестке себя поджидал я, чтобы себя самого напугать") братья Сологубы меняли свою вокальную манеру до неузнаваемости. Они сохранили внешнюю загадочность и таинственную атмосферу полудетективной вечерней прогулки - на фоне шумовых эффектов и дребезжащих аккордов раздолбанной "Ионики". В финале концертной версии "Эгоцентризма" Кондрашкин начинал отстукивать барабанную партию из "Болеро" Равеля, вследствие чего напуганные грозным маршевым ритмом чиновники от культуры окрестили музыку группу "фашистской".

С такой репутацией, багажом идей и призом "зрительских симпатий" (I-й Ленинградский Рок-фестиваль) "Странные игры" очутились в июне 83-го года в студии у Андрея Тропилло.



Виктор и Григорий Сологубы.

В отличие от "Аквариума" и "Зоопарка", ходивших у Тропилло в любимчиках, "Странные игры" попали в менее комфортабельные студийные условия. Они писались долго и урывками - грубо говоря, ими затыкали пустующие места. Альбом записывался по утрам, поздно вечером, по выходным. Все это создавало определенные неудобства. Вдобавок ко всему, непривычное неоджазовое звучание "Странных игр" неумолимо провоцировало обычно спокойного и деликатного по отношению к музыкантам Тропилло на все мыслимые и немыслимые эксперименты со звуком.

"Если, к примеру, Тропилло покупал новый дилэй, то тут же хотел

опробовать его именно на нас, - вспоминает Виктор Сологуб. - С другой стороны, он внес массу ценных предложений - скажем, на "Эгоцентризме I" был придуман ход, когда Рахов произносит набор слов сквозь мундштук саксофона - на фоне инструментальной мелодии".

Так как в тропилловской студии в это же время писали свои альбомы "Зоопарк" и "Мануфактура", "Странные игры" решили доделать "Метаморфозы" в Малом Драматическом театре у режиссера Андрея Кускова. Спустя годы крайне непросто восстановить общую картину - какие конкретно композиции из альбома писались в каком месте, - но все музыканты сходятся во мнении, что "Девчонка" дозаписывалась в студии у Кускова.

"В "Девчонке" нам показалось, что в партии Кондрашкина не хватает выделения второй и четвертой доли, необходимых для ска, - вспоминает Николай Гусев. - У него бочка стучала ровные четверти, и когда все это записалось, стало очевидно, что в песне не хватает выделения сильной доли. В идеале можно было наложить модный в ту пору эффект "хэнд-квак", но в студии его почему-то не оказалось. Поэтому мне пришлось лупить огромной доской по старому письменному столу, отбивая сильные доли".



Александр Давыдов.

...Так получилось, что для тех времен альбом побил все рекорды в плане неоднородности звучания. "Метаморфозы" записывались и сводились в двух городах, в трех студиях, тремя режиссерами. Поэтому уровень записи и звучание инструментов на разных композициях резко различаются. Часть вокальных партий (в основном Давыдова) и

саксофонные соло Рахова фиксировались в мобильном студийном вагоне МСІ режиссером Виктором Глазковым - параллельно с записью альбомов "Аквариума" и "Мануфактуры". В МСІ, в частности, писалась композиция "Мы увидеть должны", которую Давыдов исполнял крайне трепетно и проникновенно.

"Поскольку композицией "Мы увидеть должны" планировалось завершить альбом, то ближе к ее финалу было решено сделать нарастание звука и энергии, - вспоминает Алексей Рахов. - В вагоне стоял 24-х канальный магнитофон, и я в коде наиграл шесть саксофонных партий, которые были записаны на шесть соответствующих каналов."

Из-за нехватки студийного времени сведение альбома осуществлялось уже в Москве.

"Примерно через месяц ко мне внезапно нагрянул Давыдов, - вспоминает Виктор Глазков. - В то время вагон МСІ стоял в Лужниках и записывал концерты оркестра Рождественского. Сессия продолжалась около двух недель, все микрофоны были включены под эту запись и микшеры на пульте трогать было нельзя. Но Давыдову хотелось как можно быстрее получить готовый продукт, поэтому альбом пришлось микшировать на ручках для студийного прослушивания. Нормально свести альбом подобным образом невозможно. Это грех".

Естественно, Тропилло такое сведение устроить не могло и у себя в Доме Юного Техника он смикшировал альбом по-другому. Глазков оставил для Москвы свою версию сведения.

Путаницу в канонический вариант "Метаморфоз" внесло еще и то обстоятельство, что даже после окончания записи музыканты никак не могли определиться с порядком песен. Тогда Миша Манчадский - большой друг Саши Давыдова, человек, который делал первые репетиционные записи "Странных игр", - предумал следующий вариант. В течение месяца он приносил на репетиции кассету, на которой композиции из "Метаморфоз" были расположены каждый раз в новом порядке. В конце концов эти концептуальные испытания всем изрядно осточертели и в очередной приход Манчадского ему сказали: "Все! Хватит! Вот этот вариант и оставляем".

"В народных редакциях "Метаморфоз" изменялся не только порядок, - вспоминает Алексей Рахов. - Позднее нам попадались версии, в которых несколько композиций были записаны не в каноническом варианте. И в московской, и в ленинградской версиях неудачным оказалось сведение. Во время записи мы стремились к кривоватой, завернутой музыке, но в итоге масса звуковых нюансов оказались "за бортом". Они не исчезли, они

присутствуют, но их почти не слышно".

После выхода в магнитиздате "Метаморфозы" продолжали жить своей жизнью. Через несколько лет часть композиций ("Хороводная", "Девчонка", "Метаморфозы" и "Эгоцентризм II") вышла в Америке на двойном диске "Red Wave", причем "Хороводная" была опубликована с незавершенным саксофонным соло, которое по ошибке стерли в одной из студий. Еще спустя десять лет альбом был переиздан в кассетном варианте санкт-петербургской фирмой "Манчестер".

Свой второй альбом "Смотри в оба" (к слову, более искусственный и надуманный) "Странные игры" записывали уже без Давыдова, который покинул группу со словами: "Мне надоело шутить по поводу смеха" - и некоторое время репетировал вместе с Куликовских и группой "Выход". В 84-м году Александр Давыдов умер от передозировки наркотиков. Через десять лет после его смерти "Странные игры" (распавшиеся в 86-м году на "АВИА" и "Игры") собрались опять и попытались заново записать "Хороводную". К сожалению, несмотря на сверхсовременную технику, этот римейк оказался неудачным. Запись получилась чересчур гладкой и поверхностной - слишком сильно изменилось мироощущение всех членов группы и из песни безвозвратно исчезли юношеская непосредственность, обаяние и задор, характерные для прежних времен. В принципе, с незначительными оговорками для "Странных игр" повторилась небезызвестная история с детским рисунком, воспроизвести который в зрелом возрасте становится уже невозможно.

Мануфактура Зал ожидания (1983)

сторона А

Зал ожидания

Городские дела

Невский проспект

Черно-белый мир

сторона В

Гарантия

Ночь-полночь

Миллионный дом



Слева направо: Александр Кондрашкин, Олег Скиба, Дмитрий Матковский, Владимир Арбузов, Виктор Салтыков, 83 г.

Олег Скиба никогда не был "человеком рока". Он не работал дворником или сторожем, не курил траву и не размышлял об "образе жизни" или о философии молодежной субкультуры. Он никогда не исполнял песен протеста и не пел "дайте мне кисть, дайте мне холст". Но именно его "Мануфактура" была признана "номером один" на ленинградском рок-фестивале 83-го года, именно этой группе удалось за тридцать минут завоевать сердца аудитории, которая знала наизусть всего Майка и Гребенщикова.

Олег Скиба никогда не был "рассерженным молодым человеком". Скорее он олицетворял распространенный тип романтично настроенного студента, который в промежутках между учебой и посещением дискотек исполняет собственные композиции в созданной им группе.

"Мануфактура" ориентировалась на поп-музыку - умную, доступную, со вкусом сделанную, без какого-либо намека на пошлость или социальную истерию. Один из вариантов перевода названия группы по словарю иностранных слов - "тонкая ручная работа".

Занимаясь "Мануфактурой", Скиба параллельно писал музыку для институтского театра, и его первые музыкальные опыты представляли собой не живые концерты, а эксперименты в области любительской звукозаписи. Закончив музшколу по классу баяна, он быстро научился играть на пианино - ставил на проигрыватель пластинку Элтона Джона и "снял" ее от первой до последней ноты. В институте Скиба начал писать песни.

"Мне было интересно отображать в песнях собственные мысли и переживания - об одиночестве, несбывшихся мечтах, о каких-то юношеских иллюзиях, - вспоминает Скиба. - Об этом думалось, об этом хотелось петь".

Конкретно о судьбе "Мануфактуры" Скиба задумался лишь зимой 83-

го года. К тому моменту вместе с ним в группе остался гитарист Дима Матковский, а также горы нереализованного материала. На горизонте маячили окончание института и неотвратимая служба в армии. Тогда-то у Скибы и возникла идея записать альбома при помощи приглашенных музыкантов, которые помогут быстро и качественно это сделать.

Первым на брошенный клич отозвался Володя Арбузов - басист известной в те времена группы "Зеркало", который учился в том же Институте холодильной промышленности, что и Скиба с Матковским. Еще два музыканта - Александр Кондрашкин и Алексей Рахов были приглашены из "Странных игр". Из консерватории был похищен Игорь Перетяка, игравший на валторне - крайне экзотичном для мировой рок-музыки инструменте.

Сам Скиба выполнял функции клавишника и вокалиста, однако в рамках данного проекта ему явно не хватало еще одного голоса, который помог бы придать его идеям логическую завершенность. И тут Скиба вспомнил о вокалисте в очередной раз распавшегося "Демокритова колодца". Вокалиста звали Виктор Салтыков, и в свое время он поразил Олега тем, насколько душевно пел какие-то безликие баллады в духе Scorpions.

При очном знакомстве выяснилось, что Салтыков действительно обладает мощным природным голосом - что называется, от Бога. Возможно, в его вокале не было определенной идеи, возможно, не было внутреннего содержания и выдающейся личностной энергетики, но его голос мог зацепить любого.

"В момент встречи с Салтыковым я экспериментировал с композицией "Миллионный дом", перекладывая ее в разные тональности, - вспоминает Скиба. - Первоначально она задумывалась в до миноре, однако до минор мне было не вытянуть по вокальным данным. Вместе с тем именно в до миноре эта песня звучала наиболее оптимально. Тогда я позвонил Салтыкову и поинтересовался, сможет ли он взять голосом верхнее "до". Витя пообещал попробовать, и из глубины комнаты раздался какой-то крик. Затем Салтыков подошел к телефону и радостно заявил: "Слушай, я даже "ре" возьму!" И когда через час он приехал ко мне и взял эту ноту, стало понятно: "Все, это - хит".

Процесс превращения "Миллионного дома" из скромной романтической песенки в супершлягер начала 80-х наиболее ярко отражал творческую кухню "Мануфактуры". В группе стало вырисовываться классическое сочетание фронтмена-вокалиста и "серого кардинала". Скиба делал всю "теневую экономику" - музыку, тексты, эстетику, а Салтыков в

кульминационные моменты своим мощным вокалом умел поставить завершающую точку.

"Некоторые композиции Салтыков делал настолько сильно, что меня во время репетиции дрожь пробирала, - вспоминает Скиба. - Просто вбивало в стол гвоздями. Я понял, что Салтыкову необходимо работать в верхнем диапазоне частот, там его суть - от "ля" до "ре". И если его туда грамотно и философски направить - все, туши свет".

...Опьяненная успешным предварительным прослушиванием в рок-клубе, "Мануфактура" с удвоенной энергией начала готовиться к майскому рок-фестивалю. В азарте музыканты напрочь забыли о планировавшейся записи. Осознание того, что через пару месяцев состоится воинский призыв и группа прекратит существование, подстегивало ее участников и стимулировало мышление.

Основной находкой, предложенной "Мануфактурой", было многоголосие. В то время почти никто из отечественных рок-групп не пел в два или три голоса. А у "Мануфактуры" в большинстве композиций основной вокал раскладывался между Скибой и Салтыковым на два голоса, к которым эпизодически подключался Матковский. Именно это сочетание трех, в принципе, непрофессиональных голосов создавало характерное "мануфактурное" звучание - очень лиричное и искреннее.

Еще одним моментом, определяющим лицо группы, была продуманная драматургия программы. Все песни были связаны между собой сюжетной линией и воспринимались слушателями как цельный мини-спектакль. Шоу "Мануфактуры" начиналось с того, что в поисках утерянной мечты главный герой попадает на вокзал, в котором люди ожидают не столько отхода поездов, сколько новых поворотов судьбы. Затем условный герой окунается в рутину городских дел, бесцельно бродит по Невскому "мимо цветных огней", рисует на стекле какой-то рисунок и незаметно для окружающих вселяется в него. Он строит собственный сказочный дом - пусть в облаках, но зато по-своему.

"В этой программе была идея "эскапизма" - ухода от реальности в мечты, по-своему очень чистая, - рассказывает Олег Скиба. - Мне не хотелось ничего ломать, а хотелось чего-то большего и лучшего. В этих песнях нет вымысла. Это реальные мысли, которые преследовали меня каждый день".

Я знаю так мало

И все, что осталось от прожитой жизни

Растерялось - как порой теряется во мраке свет

И странно пустует в суровом молчании
Мой дом из бетона и отчаяния
И я заполнен этой пустотой.

Когда на концерте звучала эта песня, в зале внезапно выключался свет. Салтыков брал свое коронное верхнее "до" и быстро поднимался вверх по заранее подготовленной лестнице. Затем включался прожектор, и публика видела певца уже на пятиметровой высоте. На глазах у изумленного зала человек отрывался от земли.



Олег Скиба в Юрмале, 1983 год.



Ритм-секция "Мануфактуры" - Александр Кондрашкин и Владимир Арбузов, 1983 год.

...Хотя "Мануфактура" выглядела вопиюще чужеродно в рок-среде, решением жюри она заняла на фестивале первое место. Из массы комплиментов, обрушившихся на слегка растерянных двадцатилетних ребят, наиболее конструктивным оказалось предложение Андрея Тропилло о немедленной записи альбома. Тут-то музыканты "Мануфактуры" и вспомнили о первоначальной идее проекта.

Времени было в обрез, так как до ухода в армию оставались считанные недели. Оказавшись на вершине полуподпольного Олимпа, Скиба и Матковский попытались повернуть ход истории вспять и избежать призыва на службу. К сожалению, их документы ушли в военкомате слишком далеко и остановить процесс уже было невозможно. Поэтому, попав в студию, "Мануфактура" в типичном рок-н-рольном цейтноте стала фиксировать свою фестивальную программу на два советских магнитофона.

Инструменты записывались без искажений и обработок - чистый рояль, сентиментальный саксофон, акустическая гитара. Кондрашкин, правда, слегка пытался усложнить всем жизнь, видоизменяя ритм, но зато Рахов был на высоте. По предварительным гармониям он играл завершенные соло - в нужном настроении, в нужном месте, а затем укладывал саксофон в футляр и уходил на репетицию "Странных игр".

Несмотря на то что перед музыкантами стояли подставки с нотами - зрелище, крайне редкое в студии Тропилло - вся программа была сыграна чуть ли не с закрытыми глазами, легко и непринужденно. Сам альбом воспринимался как меланхоличный поп - умная музыка для дорогого бара, с очень аккуратной дозировкой инструментов: вкусной бас-гитарой, мягкими тарелками и "зевающим" саксофоном. Спокойствие. Нежность. Романтизм. Выветривание суеты и размягчение душ. Общее впечатление не портили даже пресловутые вторичности - клавишные партии в духе Supertramp в "Черно-белом мире", белый реггей "Невского проспекта" и частое использование стинговских приемов в мелодике песен.



Александр Кондрашкин, Виктор Салтыков, Дмитрий Матковский, 1983 год.

...Проблем в студии было, собственно говоря, две. Из-за летней сессии на запись не смог явиться Перетяка, и периодически пропадал из Ленинграда работавший проводником на железной дороге Салтыков. В итоге партии вокала дописывались в июле в американском вагоне МСІ звуорежиссером Виктором Глазковым - в одной компании с "Аквариумом" и "Странными играми".

"От этой сессии у меня остались очень светлые воспоминания, - говорит Глазков. - Первое впечатление - мальчишки перед армией, смешные и очень наивные. Вечно обиженный Матковский, который занудно спрашивал: "А почему пишется только "Аквариум"? Салтыков, который орал на "Миллионном доме", словно марал во время случки. И, конечно же, Скиба. Я не знаю, понимает Олег это или нет, но ему за "Черно-белый мир" надо ставить памятник. Для парня в двадцать лет это - шедевр. Как именно он это спел и как именно он это подал".

По мнению самого Скибы, материал в студии был сыгран действительно неплохо. Все упиралось в сведение, а оно оказалось сделано быстро и непроработанно. В Питере Глазков с утра до вечера был занят "Аквариумом" и свести альбом не успевал физически. Мастер-лента уехала с вагоном в Москву - вместе с двумя листиками бумаги, вдоль и поперек исписанными пожеланиями музыкантов по поводу сведения. Контролировать дальнейший процесс никто из них уже не мог, поскольку Скиба и Матковский, отыграв в июле несколько концертов (на прослушивании в Риге и на рок-фестивале в Выборге), отправились служить в армию. В итоге "Мануфактуре" с выпуском альбома не повезло - в первую очередь потому, что у него не оказалось продюсера. При

отсутствии возможностей и свободного студийного времени Глазков свел альбом наспех.

По большому счету, история "Мануфактуры" на этом и заканчивается. Последовавшие затем попытки реанимации состава оказались малоубедительными. Уйдя через год в летнее увольнение, Скиба и Матковский собрали группу на очередной фестиваль, но им катастрофически не хватало времени для репетиций. После фестивального концерта при подсчете голосов "Мануфактуре" не хватило одного балла до звания лауреата, хотя группа получила массу призов - за творческий поиск, тексты, лучшему вокалисту и саксофонисту, а композиция "Новая война" попала в фестивальный top-3.

"Тогда у меня была идея записать целый альбом под названием "Война", - вспоминает Скиба, - но на концерте этот материал "не прозвучал". Люди в зале не понимали, о чем я думаю. Мне казалось, что армия не накладывает отпечатка на мозги, но это оказалось не так. Кошмарные сны мне перестали сниться только через пару лет, а полноценные мысли появились еще позднее".

После распада "Мануфактуры" более других оказался заметен Салтыков, разрабатывавший те же идеи (конечно, в более коммерческой форме) в роли вокалиста "Форума" и "Электроклуба". Рахов и Кондрашкин выступали в "Авиа", "Странных играх" и в качестве сессионников в десятках других рок-групп. Матковский в течение нескольких лет играл в "Аукционе", а также возглавлял собственный проект "Охота Романтических Их".

Что касается Олега Скибы, то в конце 80-х он вместе с совершенно новым составом музыкантов записал на студии ленинградского радио цикл из пяти песен - "Алиса", "Телевидение", "На разных языках" и что-то еще. Сессия проходила при продюсерстве звукорежиссера Александра Докшина, который еще с 83-го года являлся большим поклонником "Мануфактуры". Он попытался сделать эту работу максимально вдумчиво и добросовестно, но сами песни оказались незамеченными - в основном из-за нестандартного времени звучания альбома.

...Спустя годы "Мануфактуру" часто называли "группой одной песни", "группой одного концерта" или попросту "однодневкой". О них вспоминали, как о неудавшейся попытке создания советской поп-музыки, сопровождавшейся текстами, не намного отличавшимися от произведений Ильи Резника и Юрия Антонова. Это не так. Все-таки с появлением "Мануфактуры" в мире что-то изменилось. Возможно, в атмосфере советской подпольной музыки воздух стал свежее и теплее. А возможно,

кто-нибудь все же понял, что в жизни случаются ситуации, когда в борьбе между мечтой и реальностью побеждает мечта.

Трубный Зов Второе пришествие (1983)

сторона А
Увертюра
Звучи
Вы убили его
Голгофа
сторона В
Обрати свой взор
Не отворачивайся
Слушай, мир
Есть еще время
Он идет



Перед вами - история альбома, записанного невероятно дорогой ценой и вызвавшего тотально озлобленную реакцию. Немного найдется в советском роке работ, у которых существовало бы столько идеологических врагов и недоброжелателей, сколько их оказалось у единственной студийной записи группы "Трубный Зов".

Музыканты других групп называли "Трубный Зов" не иначе, как "Трупный зов", альбом считали "мертвым", а уровень игры - "нулевым". У рок-критиков "Трубный Зов" характеризовался как "скучная рок-группа с обильной реверберацией", а официальная пресса называла их музыку "примитивной, агрессивной и антиэстетичной". После выхода "Второго пришествия" баптистский братский совет отлучил лидера и идеолога "Трубного Зова" Валерия Барина от церкви, настаивая на том, что исполняемая его группой музыка "не угодна Богу" и "из нее торчат ослиные уши". Питерско-московская богема, отдавая должное смелости и

оригинальности взглядов Баринаова, не уставала язвить на темы "доминирования темных ощущений" и "малорадостного спектра" записи. Другими словами, всех в этой работе что-то давило.

Вполне возможно, что одной из причин массового неприятия "Трубного Зова" была их вызывающая инородность. Группа не сыграла ни одного живого концерта, не имела никакого отношения ни к рок-клубу, ни к оппозиции, ни к филармоническим организациям. Они действительно находились в стороне от "советского рока", и занимаемую ими нишу можно было бы определить как "независимые от независимых".

По воспоминаниям самого Баринаова - в ту пору 30-летнего питерского хиппи - идея синтеза рок-музыки и христианских ценностей родилась у него в голове еще в середине семидесятых: "В 73-74 годах я стал верующим и начал молиться: "Какой мой путь?" Господь четко направил меня: "Действуй в рок-музыке. Это самый эффективный метод воздействия на молодежь". Господь подсказал мне название группы и направил меня в том, чтобы дать миру несколько трубных зовов".



Хутор Алавере, апрель 1982 г.

Вплоть до конца семидесятых Баринов экспериментирует с "комбинированными композициями": религиозные тексты накладывались на мелодии Pink Floyd, а стихи, к примеру, Евтушенко совмещались с музыкой самого Баринаова. Параллельно продолжался поиск музыкантов-единомышленников - до тех пор, пока Валерий не знакомится с шестнадцатилетним Сергеем Тимохиным, игравшим на бас-гитаре и разделявшим христианские идеи Баринаова, несмотря на 11 лет разницы в возрасте. Позднее к ним присоединился клавишник Сергей Надводский, игравший до этого в оркестре одного из ресторанов на Невском проспекте.

Местом репетиций "Трубного Зова" служил небольшой полуразвалившийся дом в поселке Петрославянка под Ленинградом. Только там Баринов мог чувствовать себя в относительной безопасности. Дело в том, что, будучи необычайно общительным человеком, Баринов привлек к себе внимание органов не столько религиозной деятельностью, сколько чересчур активными (по их компетентному мнению) контактами с Западом.

Уже в те времена Баринов был "завернут" не только на Новом Завете и религиозно-пропагандистской деятельности, но и на идеализации западного образа жизни. Запад представлялся ему некой проекцией рая на Земле, и, пожалуй, для рок-музыканта, по понятным причинам не вписывавшегося в социум, подобные взгляды были небезосновательными.

Программный тезис первых советских рок-утопистов "Запад нам поможет" в ситуации с "Трубным Зовом" внезапно обрел реальную почву под ногами. Во-первых, контакты Баринова со всевозможными христианскими организациями обеспечили группе первоклассные инструменты. К примеру, басгитару для Тимохина привезла в Союз небезызвестная религиозная организация "Кестон колледж", а Stratocaster для Баринова доставила в Ленинград гастролировавшая в СССР рок-группа американских христиан Living Sound. Приехав в Союз, они записали сорокапятку с песнями Пахмутовой-Добронравова, а заодно вручили Баринову гитару, переданную для него из Лондона Клиффом Ричардом. Это нигде особенно не афишировалось, но знаменитый английский поп-певец, похоже, всей душой болел за дело христианской рок-музыки. "Клиффище нам всегда поможет, - говорил Баринов друзьям. - Клиффище в Лондоне крутой баптистюга".

Именно представители баптистской церкви на Западе вывели Баринова на первоклассную студию в Таллине, в арсенале которой находились 16-канальный микшерный пульт, 8-канальный магнитофон Tascam, студийные мониторы и целый набор профессиональных микрофонов, хранившихся в подвалах церкви Олевисте - к слову, самой высокой церкви Таллина. Большая часть этой аппаратуры попала в Олевисте контрабандным путем, предположительно - по баптистским каналам из соседней Финляндии.

Дальше началось самое интересное.

Съездивший в Таллин Баринов не только ознакомился со студией, но и в очередной раз блеснул организаторскими способностями. В считанные дни он рекрутировал в состав "Трубного Зова" местных музыкантов и вернулся в Питер вместе с эстонскими варягами - барабанщиком Райво Таммоя (R. Tammoja) и гитаристом Мати Кивистиком (M. Kivistik). На базе в Петрославянке ими (вместе с Тимохиным и Надводским) доводятся до ума написанные Бариновым композиции, с которыми зимой 82-го года группа выезжает в Таллин на запись.



Валерий Баринов (справа) и Сергей Тимохин во время записи альбома, 1982 г.

К этому моменту ситуация в самой Эстонии начала меняться в худшую сторону. Советская власть повела активную антирелигиозную кампанию: верующих сажали в тюрьмы, христианским музыкантам запрещали выступать с концертами. Дело порой доходило до того, что по ночам внезапно взрывались подпольные студии и типографии.

В связи с напряженной политической обстановкой и во избежание риска альбом решено было записывать не в подвалах Олевисте, а на крохотном хуторе Алавере. Хутор состоял из двух затерявшихся в лесах домов и до лета пустовал, поскольку хозяева должны были переехать туда из города с наступлением тепла. К минусам этого райского уголка относилось лишь то обстоятельство, что до ближайших хуторов надо было, что называется, "пилить и пилить". Отрезанные от благ цивилизации, музыканты были вынуждены запастись продуктами заранее - основу пищи составляли супы и консервы. Обед с хлебом считался праздником.

Еще одной крупной находкой этого периода оказался обнаруженный Бариновым в недрах Таллинфильма звукооператор Уно Лоорис. "Уно никогда не называл себя суперпрофессионалом, но являлся им на практике, - вспоминает Валерий. - К тому же как христианин он был просто бесценным человеком". Впрочем, достоинства Уно этим не ограничивались. Во-первых, среди трех эстонцев он единственный более или менее сносно разговаривал по-русски. Во-вторых, у него оказались друзья, не побоявшиеся перевезти из Олевисте в Алавере всю необходимую для записи аппаратуру. Когда оборудование было установлено в доме, само жилище стало напоминать не полузаброшенную сельскую хижину, а серьезную лабораторию по исследованиям возможностей звука, - как шутил впоследствии Тимохин, "гденибудь на уровне программы СОИ". Шутки шутками, но очень похоже, что "Трубный Зов" оказался первой отечественной рок-группой, записавшей в нелегальных условиях альбом при помощи 16-канального пульта и 8-канального магнитофона.

В студии Баринов в первую очередь решил записать инструментальные болванки и английский вариант вокала. Английский текст скорее всего был платой за покровительство Запада в этом проекте. С другой стороны, прибалтийские энтузиасты не знали английский и до последнего момента не имели четкого представления о содержании песен. По версии Баринова, в случае провала он хотел свести к минимуму риск в отношении эстонских музыкантов.



"Тогда нам было чего опасаться, поскольку ничего подобного никто в стране не делал, - вспоминает Сергей Тимохин. - Мы не сидели на хуторе безвылазно, а ездили туда из Ленинграда раз, наверное, пятьдесят. Для этого мне приходилось активно заниматься трикотажным бизнесом - доставать импортный материал, шить из него джинсы и куртки, чтобы на вырученные средства группа могла совершать вояжи в Эстонию".

Несмотря на существенное расстояние от Ленинграда до Алавере, к середине лета английская версия альбома была в основном завершена. "Второе пришествие" представляло собой цикл песен, объединенных подчеркнуто библейской тематикой. Резкий гитарный звук, многоплановые аранжировки, вокальные стилизации церковных песнопений, возвещающих о "втором пришествии Господа нашего Иисуса Христа и о кончине века", составляли основу саунда этой необычной рок-оперы.

Требования Баринова к звучанию группы были достаточно своеобразны. В частности, он настаивал на чрезмерном использовании клавишного тембра string, имитирующего струнные инструменты. Помимо этого, Баринов любил напоминать Уно Лоорису о том, что "сохранить все "низы" - вот наша важнейшая задача".

Лоорис сохранил не только "низы". И когда через пятнадцать лет оценивал свою работу на альбоме как "не очень качественную", то явно скромничал. Даже на бытовой аппаратуре качество записи "Трубного Зова" резко отличалось от большинства альбомов того времени. Растворяющиеся в воздухе "верхи", прозрачный звук и вбивающие в землю пресловутые "низы" создавали впечатление, будто на магнитофоне играет первая копия с

пластинки, выпущенной на фирме "Мелодия". Многие композиции обладали потенциалом подлинных рок-гимнов пацифизма. Особенно удачно получились блюз "Не отворачивайся" и два хард-роковых боевика - "Голгофа" и "Есть еще время", сыгранные в жесткой "штыковой" манере, с грубым маршевым ритмом, жужжащей гитарой Мати Кивистика и чистым голосом Валерия Баринаова, немного похожим на вокал Шенкера. Помимо пения Баринов играл на ритм-гитаре, а также являлся автором большинства музыкальных идей. "Поскольку у меня не было музыкального образования, - рассказывает он, - я объяснял музыкантам, что им надо играть на уровне настроения и набросков мелодии. Эстонцы оказались довольно профессиональными ребятами, поэтому в выборе аранжировок им давалась полная свобода".

...В конце лета и осенью альбом доделывался в Таллине - причем сразу в нескольких местах. К примеру, бэк-вокал на композиции "Слушай, мир" записывался а капелла в одной из церквей при помощи церковного хора методистов, а микширование английской версии происходило на частной квартире, в которую были перевезены из Алавере пульт и необходимые звукоэффекты.

После того, как английский вариант альбома был готов, Баринов был поставлен перед фактом, что в течение 48 часов вся аппаратура должна быть возвращена обратно в церковь. Спустя много лет Баринов объяснял подобную спешку тем, что социальный заказ для Запада уже был выполнен, и за дальнейшее использование аппаратуры следовало платить.

Денег, естественно, не было.

Поставленный в жесткие условия, Баринов, несмотря на сорванный голос, все-таки успел напеть русский текст на готовую инструментальную фонограмму, но по сей день к русскому варианту вокала относится прохладно. В отличие от английской версии хоровые партии здесь были сделаны заранее - их запись происходила в Ленинграде, в помещении Молитвенного Дома, в исполнении хора баптистской церкви. "Хор состоял из восьми девчонок в возрасте от 16 до 20 лет, с которыми мы дружили, - вспоминает Баринов. - Я попросил их исполнить "Аллилуйю", не вдаваясь в подробности, для чего нужна эта запись. Хор спел несколько дублей - как говорится, Бог дал, и мы выбрали лучший вариант".

Осенью 82-го года после завершения работы над альбомом Баринов собрал всех музыкантов вместе, чтобы расставить точки над "i". В первую очередь он хотел, чтобы "Трубный Зов" легализовал свою деятельность, для чего необходимо было получить разрешение советских властей на проведение официальных концертов и пропаганду во время выступлений

христианских идей. Конечно, уже изначально эта идея выглядела утопией, в которую Баринов тем не менее свято верил.

"Я предложил музыкантам два варианта, - вспоминает он. - Первый заключался в том, что если мы уповаем на всемогущего Бога, то пойдем вместе до конца и поставим свои подписи под воззванием к правительству. Второй вариант давал возможность музыкантам уйти в сторону, а договариваться с властями в таком случае буду я один. Если договорюсь - мы начинаем играть концерты. Если нет - ответственность за все понесу только я".

Составленное Бариновым письмо советскому правительству носило название "Открытое обращение к Президиуму Верховного Совета СССР". В нем, в частности, говорилось: "Мы, музыкальная христианская группа "Трубный Зов", которая основана в городе Ленинграде, перед лицом Всемогущего Бога и перед лицом Его воли просим Вашего официального разрешения открыто выступать с религиозно-музыкальной программой в концертных залах нашей страны. <...> Эту программу мы записывали неофициально, опасаясь преследований вопреки Конституции, но мы верим, что Вы не против верующих, в частности нашей группы, так как мы стоим за любовь, за справедливость и мир во всем мире..."



Кроме Баринова свою подпись под "Обращением" поставил только Сергей Тимохин.

"Когда альбом был записан, мы направились на собеседование к уполномоченному по вопросам религии в Управление госбезопасности Ленинграда, - вспоминает Тимохин. - На данном этапе мы начали действовать открыто, поскольку незадолго до этого Валера успел доехать автостопом до Киева, где через надежных людей передал копии альбома на "Голос Америки" и "Би Би Си". На обеих радиостанциях от нас ждали только сигнала "пуск".

После того, как уполномоченный по вопросам религии отказался от встречи с музыкантами, Баринов и Тимохин решили поехать "за правдой к

царю" - в Кремль, к Брежневу. Хотя они и попытались оторваться от "хвостов", их блокировали прямо на Московском вокзале в Питере - вместе с пленкой, "Открытым обращением" и христианской литературой.

Разуверившись в советском правосудии и советской конституции, Баринов в середине 83-го года делает контрольный звонок на Запад.

Друг Баринова Сергей Васильев вспоминает, что когда в Ленинграде семья Бариновых слушала по "Би Би Си" забиваемую глушилками первую радиотрансляцию песен "Трубного Зова", Валера был на грани слез, а его супруга Татьяна, не стесняясь окружающих, плакала. Этот эфир положил начало необъявленной войне между советской правоохранительной системой и "Трубным Зовом".

11 октября 83-го года Баринова арестовывают прямо посреди города и из отделения милиции отправляют на машине "скорой помощи" в психиатрическую больницу. Там на протяжении недели ему ежедневно делают уколы аминазина (применявшегося в СССР для лечения шизофрении и успокоения буйнопомешанных).

"Весь последующий процесс описать сложно, - вспоминает Тимохин. - Скорее всего, он напоминал детективный фильм про шпионов. Слежки, прослушивание телефонных разговоров, выпрыгивания из окон, постоянное фотонаблюдение, угрозы объявить "инакомыслящими", бесконечные вызовы в военкомат и психдиспансер. Но мы знали, что победим - у нас была тактика людей, верующих в свою миссию. А в КГБ, похоже, никто ни во что понастоящему не верил".

В разгар этого прессинга Баринов устраивается работать на одну изстроек, где в сторожке, во время ночных смен, начинает готовить материал для нового альбома. Записывать его он хотел в Финляндии. По воспоминаниям друзей Баринова, у Валеры были хорошие контакты с финскими христианскими организациями, поэтому он планировал перейти государственную границу вместе с Тимохиным, записать альбом и вернуться обратно в Ленинград, где его ждали жена и две дочери. Сегодня в это нелегко поверить, но процесс перехода государственной границы Баринов представлял себе следующим образом: "Стали на лыжи, взяли с собой компас, помолились и пошли".

...Вертолет накрыл их где-то в западной Карелии, когда Баринов с Тимохиным пробирались на лыжах по лесу. "Тогда мы совершили столько ошибок, сколько их можно было совершить вообще", - скажет впоследствии Баринов. Но в лесу они поступили правильно: увидев вертолет, резко развернулись и пошли в сторону, противоположную границе. Правда, этот маневр помог мало. При задержании им подбросили

карту пограничных территорий и махорку для отпугивания служебно-розыскных собак - и тут же обвинили в попытке перехода государственной границы.

Оказавшись под арестом, Баринов объявил голодовку протеста и выдерживал ее в течение трех недель. Во время суда он заявил, что его осуждают не за попытку перехода границы, а за религиозные убеждения. Тем не менее его приговорили к двум с половиной годам исправительно-трудовых лагерей. Тимохину дали два года исправительных работ.

Баринов попал в один из самых страшных лагерей, известный как "Кровавые Надоманики", и был помещен в барак к отпетым уркам. "Фактически его бросили туда на уничтожение. В бараке ему переломали ребра, он совершенно доходил, - рассказывает Сева Новгородцев, принявший в те времена активное участие в судьбе Баринова. - Но Валера - человек с колоссальной силой веры, умением понимать людей и общаться с ними. Кончилось это дело полным провалом Комитета: Валера не только выжил, но и обратил сокамерников в христианскую веру".

Выйдя в 87-м году на свободу, Валерий Баринов по заступничеству английского правительства и парламента эмигрировал вместе с семьей в Англию. Следом за ним переехал в пригород Лондона Мати Кивистик. Сергей Надводский выбрал Париж. Уно Лоорис и Райво Таммоя попрежнему живут в Эстонии. Сергей Тимохин стал настоятелем церкви Свидетелей Иеговы в Санкт-Петербурге.

1984

Браво Браво (1984)

Кошки
Желтые ботинки
Верю я
Медицинский институт
Звездный каталог
Як



Крайне редко в советском роке случалось так, чтобы все песни с дебютного альбома группы становились хитами. Но именно подобная судьба ожидала первую запись "Браво". Их заводные и по-летнему беззаботные рок-н-роллы не имели в 84-м году конкурентов по количеству переписанных с магнитофона на магнитофон копий. Каждый любил "Браво" по-своему - за непосредственность и дерзость, энергичность и ритмичность, ретровозрождение и стилистическую актуальность. Но самое главное достоинство заключалось в том, что возглавляемый Евгением Хавтаном квинтет московских стилиг привнес в советский пафосно-социальный рок то, чего ему так отчаянно не хватало - легкость и самоиронию. Эти качества были особенно ценны во времена черненко-андроповских гонений на рок, одной из жертв которых оказалось и "Браво".

Буквально через месяц после записи дебютного альбома правоохранительными органами был сорван концерт "Браво", группа была разогнана, а Агузарова выдворена из Москвы в Сибирь.

"Когда мы решили записывать альбом, то уже чувствовали, что за нами ведется слежка, - вспоминает Евгений Хавтан. - В тот момент мы были далеки от какого-либо концептуализма. После концертов мне постоянно приходилось писать объяснительные записки, и я хотел как можно быстрее зафиксировать эти песни - чтобы от них остался хоть какой-нибудь след".

Появление альбома было вызвано еще и тем обстоятельством, что все предыдущие проекты Хавтана остались незафиксированными на пленку и фактически незамеченными. После совместных выступлений с Сергеем Галаниным в "Редкой птице" Хавтан был приглашен в группу "Постскриптум", из которой со временем и вычленился костяк раннего "Браво".

"Постскриптум" был дремучей группой, состоявшей из тушинских хиппарей, исполнявших какую-то заушную музыку, в которой я ничего не понимал, - вспоминает Хавтан. - Вокалистом в "Постскриптуме" был Игорь Сукачев, а вместе с ним пилили хард-рок какие-то волосатые братья по оружию. Единственным, кто понравился мне в "Постскриптуме", был барабанщик Паша Кузин, который уже тогда стучал на ударных достаточно резво и технично".

Вскоре от всего "Постскриптума" остались только Кузин с Хавтаном, а от репертуара - композиция "Верю я", текст к которой написал басист Сергей Бритченков на музыку Сукачева. Первоначально эта песня звучала чуть ли не в духе Smokie, но Хавтан немного подкорректировал мелодию и сделал из нее реггей. Интересно, что непривычность реггей-ритмов оказалась для Кузина пройденным этапом в течение нескольких тренировок. В группе намечался прогресс - на смену нездоровым минутам пришли первые проблески здоровых секунд.



Слева направо: Андрей Конусов, Жанна Агузарова, Павел Кузин,

Евгений Хавтан и Александр Степаненко, 1984 г.

Тандем Хавтан-Кузин превратился в самостоятельный проект, к которому примкнули басист Андрей Конусов и саксофонист Александр Степаненко. На уровне рок-группы Степаненко считался опытным музыкантом. Он уже закончил первый курс гнесинского музучилища по классу саксофона и по вечерам играл в родном Железнодорожном на свадьбах и банкетах. Басист Конусов - высокий молодой человек с длинной серьгой в ухе - был откопан Кузиным где-то в районе подмосковных Мытищ. Теперь свежееобразованному квартету не хватало только вокалиста. На это место откуда-то из астральных цивилизаций судьба послала им Жанну Агузарову.

Дальнейшие события уже стали достоянием истории и в принципе неплохо известны. Суть их сводилась к тому, что прибывшая в Москву абитуриентка Агузарова последовательно провалила экзамены - вначале в мастерскую Петра Фоменко, затем к оперному режиссеру Александру Покровскому. Уже тогда Жанна была весьма неординарной и амбициозной личностью. После неудавшейся артистической карьеры важнейшим из искусств для Жанны неожиданно оказался рок-н-ролл. Свое девичье пристрастие к народному творчеству она внезапно сменила на изучение истошных воплей немецкой панк-певицы по имени Нина Хаген.

Первая интеграция Жанны в рок-среду оказалась не очень успешной. Чуть ли не в автобусе она знакомится с кем-то из участников "Крематория". Музыкантам из "дома вечного сна" Жанна показалась взбалмошной и легкомысленной особой, а ее песни - простенькими и непритязательными. Модельные желтые ботинки не вписывались в кладбищенско-креветочную эстетику "Крематория", и состояться этому многообещающему альянсу суждено не было.

...Несмотря на некоторую угловатость, Жанна уже в те годы была девушкой без комплексов. Она остается жить в столице - с тайной надеждой на витающие в московском эфире чудеса. Вскоре одно из таких чудес произошло.

Как-то раз неунывающая Агузарова попадает на репетицию группы Хавтана. Представившись родственницей датского дипломата, Агузарова продолжила штурм столицы с утроенной силой. Первой песней, которую "Браво" отрепетировало вместе с Жанной, оказались "Кошки".

"У меня была мелодия - такой веселенький твист, который мы гоняли на репетициях, - вспоминает Хавтан. - Когда Жанна пришла к нам на прослушивание, она ее запела. Вернее, завопила. И как-то здорово у нее все это получилось. А на следующую репетицию она принесла слова

американской поэтессы Уильям Джей Смит в переводе Юнны Мориц, которые очень удачно попали в ритм".

С появлением Агузаровой репертуар "Браво" начал быстро приобретать конкретные очертания. Жанна всегда умела находить хорошую поэзию, и поэтому довольно оперативно в группе были подготовлены композиции "Як" (У.Дж.Смит), "Звездный каталог" (Арсений Тарковский), а также "Медицинский институт" на стихи Саши Черного. Текст "Желтых ботинок" Жанна написала сама - как обобщенный перевод сразу нескольких известных рок-н-роллов - что-то среднее между "Blue Suede Shoes" и "Old Brown Shoe".

Несмотря на очевидную всеядность, музыкальным кумиром Агузаровой в ту пору была исключительно Нина Хаген, от которой Жанна переняла невероятную экспрессию и талант возмущать всеобщее спокойствие. От себя Жанна привнесла в песенки "Браво" неподдельный романтизм, элемент здорового шалопайства и удивительные способности к мгновенной импровизации и перевоплощению. В "Кошках" она мяукала не хуже мартовского кота, в "Яке" пародировала интонации Буратино, а в "Желтых ботинках" разражалась целым каскадом импровизационных междометий - словно горячая темнокожая дива в кинофильме "Мы из джаза".

...Несмотря на явную тягу к твистам, свингу и шейку, Хавтан выстроил музыкальную платформу "Браво" на трех китах - Madness, Stray Cats и Police.

"Когда я принес в группу первые записи Police, всем вначале показалось, что это полная чушь, - вспоминает Хавтан. - К примеру, на Кузина игра Копленда вообще не произвела никакого впечатления, и он назвал ее "некайфовой".

Но вскоре все стало на свои места, и спустя буквально пару месяцев тень Police уже всю витала над группой. Сам Хавтан отказался от затяжных гитарных проигрышей, которыми грешил в эпоху "Редкой птицы". Любопытно, что не обладая актуальной информацией о компрессорах и прочих звукообработках, но крайне внимательно слушая западные диски, он внушил самому себе, что Энди Саммерс из Police для достижения "негитарного" звучания гитары использует... поролон. Поэтому позднее, при записи композиции "Звездный каталог", Хавтан одну из струн опускал на полтона ниже, а под две толстые струны подкладывал поролон.

"Это футуристическая вещь, и я хотел сделать на ней побольше сюрреалистических звуков", - не без улыбки вспоминает Хавтан.

От Madness "Браво" унаследовало эксцентрику и крайне эффектное

шоу. Концерты "Браво" начинались с инструментального ска "One Step Beyond", а внешний вид музыкантов напоминал Madness - узкие темные очки в красной пластмассовой оправе, галстуки-селедки... После необходимой интродукции на сцену метеором выскакивала Жанна - в коротких шортах, колготках с люрексом, с фонтаном энергии и шармом Снегурочки на новогоднем балу. Как правило, зал капитулировал еще до того, как она начинала петь.

После нескольких крайне успешных выступлений группы известные московские "писатели" Виктор Алисов и Юрий Севостьянов достали два полупрофессиональных магнитофона для записи дебютного альбома "Браво". По воспоминаниям музыкантов, сам процесс записи выглядел весьма экзотично. Сессия происходила в феврале 84-го года на репетиционной точке "Браво" в Бескудниково - в том самом Доме культуры, где спустя месяц состоялся исторический "винт" группы. Звукорежиссером на сессии выступил концертный оператор "Браво" Сергей Горшков. Как ему удалось в тех условиях добиться приличного звучания - не вполне понятно, поскольку инструменты у музыкантов были в основном самодельными, да и пульт с микрофонами были привезены отнюдь не из Останкинской телестудии. Естественно, что все вокруг хрюкало и трещало - и бас-гитара, и ламповый усилитель, и барабанная установка, вручную сделанная Кузиным в "почтовом ящике", где он работал.

Андрей Конусов (его пронзительный крик слышен в композиции "Як") накануне записи умудрился прищемить дверью руку, вследствие чего был вынужден упростить собственные партии и играть на бас-гитаре тремя пальцами. Степаненко пронзительно дул в альт-саксофон, а также периодически подыгрывал на электрооргане "Юность", извергавшем каскады электронного свиста и визга. Впоследствии Хавтан долго искал подобный аналоговый электроорган для использования его на концертах - но, увы, тщетно.

"В отличие от поздних "вылизанных" записей, сделанных в студии, звук на этой пленке получился, конечно, уникальным, - справедливо замечает Хавтан. - Где-то нестройно поет Жанна, где-то криво сыграны инструментальные подкладки, но настроение и дух времени этот альбом передает очень достоверно".

...Так как магнитофоны для записи были одолжены всего на несколько часов, наложение и последующее прослушивание альбома происходило в условиях невероятной спешки и нервотрепки. Как это обычно случается при сведении, каждый из музыкантов настойчиво предлагал сделать погромче именно свой инструмент. Больше всех негодовала, конечно же,

Жанна.

"Где мой голос? - возмущалась она, метая гневные взгляды то на звукорежиссера, то на притихших музыкантов. - Я не слышу свой голос! Вы задушили его!"

Уже через несколько месяцев ее голос звучал из всех магнитофонов по всей стране.

ДДТ Периферия (1984)

сторона А
Мы из Уфы
Наполним небо добротой
Понедельник
Памятник (Пушкину)
сторона В
Хиппаны
Я получил эту роль
Периферия
Частушки



На записи альбома "Периферия" в Башкирском телецентре. Рустем Ризванов (гитара) и Юрий Шевчук, май 84 г.

Единственным местом в Уфе, где в начале 80-х теоретически можно было записать рок-альбом, являлась студия башкирского телевидения. За пару лет до описываемых событий молодой звукорежиссер Игорь Верещака записал здесь три композиции в исполнении "ДДТ" ("Не стреляй" и две песни советских композиторов) для проводившегося "Комсомольской правдой" всесоюзного конкурса молодых исполнителей "Золотой камертон". В оставшееся студийное время музыканты "ДДТ" успели зафиксировать на пленке 16 песен Шевчука, получивших впоследствии

известность в виде магнитоальбома "Свинья на радуге".

Последующие два года в этой цитадели коммунистической пропаганды не было ни малейшего шанса для записи подпольных рок-групп. Поэтому зимой 83-го Шевчук записывал свой следующий альбом в Череповце, а летом и осенью работал художником-оформителем в башкирских деревнях.

"Я как проклятый мотался по той самой периферии - делая то, что тогда называлось "наглядной агитацией", - вспоминал впоследствии Шевчук. - Думаю, и сегодня я смог бы нарисовать Брежнева или Ленина даже с закрытыми глазами, но, надеюсь, больше мне это умение не потребуется. Попутно обдумывал новые песни - благо, впечатлений хватало".

Большинство сочинений Шевчука представляло собой социальные зарисовки "текущего момента" в башкирском контексте: начиная от сатирического взгляда на Уфу и заканчивая периферийными нравами Черноземья: "Тут трактор пронесся, давя поросят / В соседней деревне есть кир, говорят *Всю ночь не смыкали в правлении глаз* Пришел нам приказ - "посадить ананас!".

Помимо аграрно-урбанистических зарисовок, посвященных смычке города и деревни, Шевчук написал несколько программных композиций, носивших характер гражданских манифестов: в частности, "Я получил эту роль", увенчанная лаврами всей подпольной рок-критики, и "Наполним небо добротой" - прочувствованный ответ на оруджавскую "Возьмемся за руки, друзья!".

...Новая программа изначально создавалась Шевчуком в акустике - с потаенной надеждой на последующую реализацию ее основной части в электричестве. К тому моменту состав группы в очередной раз претерпел значительные изменения. Клавишник "ДДТ" Владимир Сигачев отрепетировал всю программу, сделал, как всегда, отличные аранжировки, но к началу записи неожиданно скрылся из города в неизвестном направлении. Гитарист первого созыва Рустем Асанбаев отошел от группы и записывал в подпольных условиях сольный хард-роковый альбом. Последним из могикан, оставшимся в "ДДТ" вместе с Шевчуком, был басист Геннадий Родин - человек, который в самом начале восьмидесятых собрал первый состав группы.

Запись альбома "Периферия" в Башкирском телецентре в мае 1984 года.



Юрий Шевчук записывает композицию "Я получил эту роль" ("Счастливый билет").



Геннадий Родин (бас) и Сергей Рудой (барабаны).



Рустем Ризванов (гитара).



Влад Синчилло (клавишные).

Из новобранцев "ДДТ" наибольшие надежды подавал Сергей Рудой - будущий врач-анестезиолог, по жизни - энергичный молодой человек с

развитым чувством юмора и с нетипичным для барабанщика рок-группы кругозором. Поскольку в "ДДТ" всегда культивировалось коллективное творчество, Рудой с неподдельным энтузиазмом начал пополнять концепцию будущего альбома собственными изобретениями - особенно на уровне смысловой части и декламаций.

"После первых проб стало ясно, что Юра пытается выстроить цельный альбом с явным социальным подтекстом, - вспоминает Рудой. - Общую тематику работы определяло название "Периферия", в котором была немалая доля сарказма. Шевчук любил повторять фразу о том, что на планете Земля не может быть периферии. "Луна - вот это периферия, - говорил он. - А на Земле самородки часто рождаются в весьма отдаленных от цивилизации местах".

Голос Рудого звучит во вступлении к первой композиции, где в ответ на вопрос: "Простите, а вы мне не подскажете, что это за город? Там, на горе?", он на аутентичном татарском языке отвечает: "Эх, мать твою! Это же Уфа!".

Предложив несколько фраз в качестве интродукции к "Периферии", Рудой и не догадывался, что со временем они (наряду с нестройным хором, исполнявшим "We all live in Ufa" в припеве первой композиции) станут одним из опознавательных знаков будущего альбома.

В мае 84-го года Игорь Верещака нашел способ этот альбом записать. Его звукооператорские смены на телецентре длились с 14 до 20 часов, а после восьми вечера студия теоретически была свободна. И Верещака решил рискнуть.

"Никто в здании Гостелерадио не знал, что там будет записываться "ДДТ", - вспоминает Шевчук. - Верещака делал все это незаконно, на свой страх и риск. И мы пробирались в здание на цыпочках мимо спящего охранника".

Несмотря на то, что вся аппаратура в студии состояла из старого пульта и двух одноканальных магнитофонов STM, для "ДДТ" эти условия казались раем. Вначале записывалась инструментальная фонограмма. Бас, барабаны и гитару писали на один канал и тут же их микшировали. Затем накладывали вокал, сразу же микшируя и его. "Это был караул, - вспоминает Шевчук. - Сейчас подобный процесс даже трудно себе представить".

Технические сложности усугублялись еще и тем, что запас пленки был жестко лимитирован. Два рулона, выданных Верещаке авансом на месяц вперед, исключали возможность каких-либо экспериментов со звуком. Поэтому пробных дублей фактически не было - после нескольких прогонов

инструментальная подкладка записывалась с первого раза.

Музыкальная сторона альбома в сравнении с предыдущими работами "ДДТ" оказалась насыщена полными юмора и фантазии аранжировочными приколами - что было, мягко говоря, нехарактерно для творчества ансамбля. Относительный радикализм саунда давался не без борьбы: Верещака хотел, чтобы барабаны были более эстрадными и легковесными, но Шевчук настоял на их тяжелом и жестком звучании. Исполненным сатирического драматизма гитарным интонированием блистал незаслуженно ныне забытый шедевр "Понедельник". Венцом всему стала сама "Периферия", в которой остроумное вкрапление междугородних телефонных переговоров (периферии с центром и центра с периферией), стилизованных под рэп-речитатив, выглядело свежо и неожиданно.

...Цейтнот, строжайшая конспирация (из помещения студии нельзя было никуда выходить) и сверхинтенсивная работа делали сам процесс записи чрезвычайно тяжелым физически. Всех участников этих ночных бдений спустя годы можно было бы смело наградить медалями "За боевые заслуги". Из-за отсутствия предварительных репетиций многие композиции выглядели достаточно сырыми и доводились до ума непосредственно в студии. Каждую ночь масса времени, сил и нервов уходила на настройку инструментов - неудивительно, что к концу каждой смены музыканты просто вырубались от усталости.

Под утро второго дня приглашенный на запись гитарист Рустем Ризванов от перенапряжения свалился спать прямо под рояль. Все знали, что Рустем крайне тяжел на подъем, но время давило, а на альбоме еще надо было зафиксировать повторным наложением несколько гитарных запилов. Когда Шевчук с Верещакой начали будить своего гитариста, Ризванов долго сопротивлялся и отказывался вставать - не до конца понимая, что именно происходит вокруг. "Достали, чуваки! Достали!", - сонно огрызнулся он.



Игорь Верещака, середина 80-х.

"Ночью прошел весенний дождь, - вспоминает Верещака. - Воздух под утро был пропитан озоном, и небо выглядело удивительно красивым - смесь красного с синим. И тогда Шевчук, который в этом бессонном марафоне держался до победного конца, говорит: "Старик, давай запишем еще одну песню!". И на отдельную пленку мы записали не вошедшую в альбом композицию "Дождь", которую Шевчук спел под аккомпанемент рояля".

На третью ночь всех участников записи ожидал неприятный сюрприз. Внезапно выяснилось, что данная смена - последняя, поскольку с утра в здании ожидалась какая-то проверка и внеочередные рейды КГБ. К этому моменту группа успела записать лишь часть инструментальных болванок, а ни одна из вокальных партий еще не была готова. Кроме того, Шевчук не взял с собой в студию папку с текстами финальных "Частушек". Куплетов в "Частушках" было значительно больше, и на пленке оказались зафиксированными только те четверостишия, тексты которых музыканты смогли вспомнить в студии. В итоге частушки получились недопетыми, а получасовой альбом - незавершенным, резко обрываясь после одного из куплетов.

Также осталась нереализованной идея закончить альбом теми же звуками, что и в начале, а именно - ревом баранов и очередной монументальной фразой на татарском языке. Идея с баранами принадлежала Верещаке, который, проникшись сельскохозяйственным настроением первой композиции и, по-видимому, вспомнив мычание коров на "Двух трактористах", отыскал в фонотеке пленку с ревом стада баранов, записанную для нужд местного телевидения еще в 68-м году. Затем

вручную, без помощи осциллографа, Игорь разбросал эти шумы по каналам.

Группе повезло лишь в одном. По чистой случайности в студии в этот день оказался хор Ольги Клявлиной, который планировалось записывать в качестве фонового эпизодического вокала (на двух первых композициях) совсем в другое время. Не менее случайно появился в студии в последнюю ночь и клавишник Владик Синчилло, который просто забрел на огонек и неожиданно легко воспроизвел "под диктовку" все сигачевские аранжировки.

Несмотря на отчаянный штурм и предельную мобилизацию сил, Шевчук физически не успевал наложить вокал на композицию "Периферия". Более того, и текст в ней был написан не до конца. Поскольку в студии появляться уже было нельзя, на четвертый день работы текст и вокал "Периферии" дописывались дома у Шевчука в его ванной.

Музыкантам стоило огромного труда заставить Шевчука в нескольких местах смягчить наиболее крамольные фразы. К примеру, в оригинальной версии текста шла строка "вчера парторг сошел с ума от безысходнейшей тоски". На все доводы о том, что за эту фразу можно получить от благодарных современников десять лет с конфискацией имущества, радикально настроенный Шевчук отвечал, что "из песни слова не выкинешь". Только после многочасового спора музыкантам удалось уговорить Юрия Юлиановича заменить слово "парторг" на "завклуб". Подобных примеров было немало.

Через несколько дней после завершения работы Шевчуку исполнилось 24 года. Друзья подарили ему несколько десятков катушек "Периферии", специально оформленных в виде коллажа из фотоснимков, сделанных во время записи альбома фотографом Анатолием Войновым.

"Юра опасался, что по этим снимкам можно будет распознать, где именно производилась запись, - вспоминает Войнов. - Поэтому впоследствии он просил меня ретушировать на фотографиях те места, по которым можно было идентифицировать студию телевидения".

Но, несмотря на все меры предосторожности, копия альбома вскоре попала в уфимское отделение КГБ. Шевчука с завидной оперативностью уволили с работы, вызывали "на собеседование" в обком партии, обком комсомола и непосредственно в КГБ, предупредив напоследок: "Еще одна запись - и решетка".

Затем все внимание сотрудники госбезопасности перенесли на поиски предполагаемых соорганизаторов записи. Как уже упоминалось, выбор у КГБ был небольшой. Не имея на руках вещественных доказательств, они

устроили Верещаке психологический прессинг - начиная от ежедневных росписей в журнале, фиксирующем время появления и ухода с работы и заканчивая тремя выговорами "за нарушение трудовой дисциплины".

"КГБ всегда очень четко умел поставить человека в тупик, - говорит Верещака. - Если бы в тот момент за меня не заступились именитые башкирские композиторы, трудно представить, что могло произойти".

Когда в связи с резко усилившимся стремом Шевчук решил перепрятать оригинал, Верещака сказал, что отдал его на хранение в надежное место. Шевчук, подозревая, что оригинал уничтожен, злился и говорил: "Дурак, лучше бы ты его закопал!".

Все гонения на основных действующих лиц этой истории закончились тем, что Шевчук рванул из Уфы в Свердловск, а Верещака был вынужден уехать на несколько лет работать в Сибирь.

Имя звукорежиссера "Периферии" держалось в секрете около десяти лет. К примеру, в одном из интервью, датированном концом 80-х, Владимир Сигачев, несмотря на бурные перестроечные времена, наотрез отказался раскрывать "тайну записи" - под предлогом, что "в Уфе такого понятия, как гласность, не существует". Фамилия Верещаки впервые была обнародована лишь в 1996 году - в связи с переизданием фирмой "DDT Records" альбома "Периферия" на кассетах и компакт-дисках. Пластинки выпускались с экземпляра, сохраненного в свое время в Уфе человеком по имени Джимми и отреставрированного в Ленинграде Владимиром Кузнецовым.

В заключение отметим, что во время очередных гастролей "ДДТ" в Уфе в конце 80-х годов за кулисами встретились восходящая питерская рок-звезда Юрий Шевчук и вернувшийся из "ссылки" Игорь Верещака.

"Ко мне подходил тот парень... звукооператор с телевидения, с которым мы писали "Периферию". Просил прощения, - вспоминает Шевчук. - Признался, что сжег оригинал, когда начались эти таски по КГБ. Черт, до чего жаль - ведь идеальная была запись, с нее можно было бы сразу пластинку выпускать! Ладно, чего уж там. Руку подал ему: "Господь с тобой, старик". Я всем простил сейчас. По-христиански".

У всей этой истории есть красивый эпилог. Не так давно, уже после выхода "Периферии" на компакт-дисках, "ДДТ" в очередной раз гастролировало в Уфе. Пользуясь случаем, Шевчука пригласили на местное телевидение, где ему вручили профессионально сделанную копию с оригинала "Периферии", которая была спрятана во время гэбистского стрема 84-го года кем-то из сотрудников телевидения. Довольно долго эта пленка хранилась в земле, глубоко закопанная и завернутая в несколько слоев бумаги и целлофана. К своему законному владельцу она вернулась

спустя двенадцать лет. "В тот момент я был просто потрясен", - признается Шевчук.

Поезд ушел ...В замочную скважину (1984)

сторона А

Пусть

Под маской сладкой страсти

Подвенечный блюз

Квартира № 37

сторона В

Баллада о синтезаторе

120 рублей

Я так хотел...

Рок



Слева направо: Геннадий Кривченков, Андрей Яхимович, Геннадий Эдельштейн.

Рижская рок-группа "Поезд ушел" с первых дней своего существования ориентировалась на энергичные живые концерты с исполнением жестких хард-роковых номеров в духе Slade и Nazareth. Однако за пределами Прибалтики они стали известны именно благодаря своему единственному магнитоальбому, который, несмотря на дискретное распространение, вполне мог бы стать классикой советского тяжелого рока. Набитый хитами, как полный патронов патронташ, он представлял собой целую энциклопедию запоминающихся гитарных риффов и клавишных раскатов - причем, что удивительно, совершенно оригинальных.

"Мы были слишком ленивы, чтобы что-то снимать с Запада", - вспоминает барабанщик группы Юрий Городянский.

Немаловажным моментом в эволюции "Поезда" стало и скептическое отношение к музыкальной стороне творчества ленинградско-свердловско-

московских рок-групп, альбомы которых имели определенное хождение в Риге. Выучившись на чужих ошибках, музыканты "Поезда" уже более или менее знали, как альбомы делать не надо. Другими словами, "Поезд ушел" выбивался в люди методом "от противного".

Свою программу они подготовили на удивление быстро - в течение лета 83-го года. После первых же репетиций стало понятно, что в среде однообразных хард-роковых команд появился возмутитель спокойствия, бунтарь, резко выделяющийся мощным выбросом энергии. И хотя текст одного из основных хитов "Пусть" напоминал композицию "Nobody's Fools" из репертуара Slade, всех это волновало в последнюю очередь.

Slade, Slade, Slade! Разве много было в России на тот момент команд, сопоставимых по энергетике с бандой Нодди Холдера? Автор большинства композиций, гитарист и основной вокалист "Поезда" Гена Эдельштейн орал в микрофон про "черную ночь - дьявола дочь" так, словно ему в этот момент отрезали от тела основной орган. Юношеский адреналин кипел в крови, и это не могло не создавать "на выходе" необходимые вибрации.

Новорожденный проект в составе Эдельштейна (гитара, вокал), Городянского (ударные), Андрея Яхимовича (вокал, ударные), Петра Развадовского (клавишные, гитара) и Геннадия Кривченкова (бас) тяготел к ортодоксальному хард-року и совершенно не боялся казаться старомодным. Темы песен были весьма ординарны: унижительное материальное положение советского инженера ("120 рублей"), классический сюжет о невесте, сбежавшей с другом жениха ("Подвенечный блюз"), вопли жителя блочных домов ("Квартира № 37"), злободневные рок-н-рольные частушки (для 83-го года достаточно актуальные). Вместе с тем "Поезду" удалось удержаться от ненужной псевдо-философичности, переизбытка мистики, назидательности и неумеренного символизма. Их основными козырями стали энергия и драйв.

По понятным причинам концертов у группы было немного. На первом из них, состоявшемся в сентябре 83-го года на открытии рижского рок-клуба, "Поезд" не только стал любимцем публики, но и запомнился сценическими костюмами и тщательно подготовленными фонограммами, состоявшими из фрагментов популярных советских песен и заполнявшими паузы между композициями. Очередное выступление "Поезда" произошло в конце октября на закрытом прослушивании, перед членами специальной "авторитетной" комиссии. Этот так называемый "комиссионный фестиваль" завершился изданием постановления, запрещавшего директорам всех клубов Латвии пускать на сцену вверенных им очагов культуры коллективы, запятнавшие себя участием в просмотре. Более того - пленки с

записью этого прослушивания были изъяты представителями власти и только чудом часть концерта сохранилась у рижского журналиста Сергея Волченко.

Идеологический прессинг и невозможность давать концерты подталкивали группу к записи собственной программы, переросшей к зиме 84-го года планку 45 минут. Поклонники "Поезда" уже давно требовали от группы альбом, но предыдущая попытка записи успеха не принесла. Применение самодельного пульта Mason производства Петра Развадовского давало на выходе лишь дикие искажения. Поэтому на этот раз подготовку к сессии было решено начать с поисков адекватной аппаратуры. Вершиной этих усилий стала уникальная гитарная примочка, изготовленная бывшим инженером Александром Чугуевым, уволенным из рижского политехнического института за прогрессивные технические взгляды. Полугодовое сидение Чугуева с паяльником и осциллографом (снимались амплитудно-частотные характеристики гитарных пассажей виртуозов Запада) увенчалось успехом. В результате многочисленных экспериментов был пойман звук, покоровший Гену Эдельштейна, и достигнута форма кривых, удовлетворившая Сашу Чугуева. После чего примочка была торжественно залита эпоксидной смолой - во избежание любого вмешательства извне. Схема примочки, естественно, была утеряна на следующий день. Зато Musima Эдельштейна звучала теперь как фирменный Fender - по крайней мере, не хуже. Это были хорошие новости.

Особого внимания заслуживали тарелки, одна из которых была сделана отцом Яхимовича Милорием. По воспоминаниям музыкантов, еще в семидесятые годы ударные установки производства Яхимовича-старшего котировались в Прибалтике весьма высоко, а изготавливаемые им из мельхиоровых подносов тарелки превосходили отечественные как по звуковым характеристикам, так и по устойчивости. В отличие от изделий государственных заводов они долго держали форму и не выгибались после первых же ударов.

...Запись альбома началась в марте 84-го года в помещении клуба-столовой железнодорожного депо "Кайя", в котором в тот момент находилась резиденция "Поезда". Вся инструментальная часть была зафиксирована живьем за два дня. Единственное гитарное наложение было сделано на цепелиноподобном блюзе "120 рублей", когда кто-то из музыкантов принес на сессию свежееизготовленный самопальный Stratocaster.

Запись осуществлялась при помощи пульта "Электроника", магнитофона "Тембр", микрофонов Shure и AKG. В микрофон AKG,

приобретенный Городянским накануне записи за 250 рублей, концертный звукооператор "Поезда" Виктор Мицкевич записывал две наиболее важные вещи - бочку и, чуть позднее, вокал.

В течение последующего месяца на фонограмму были наложены голоса. Поскольку пульт "Электроника" к тому времени был отдан законным хозяевам, вокал приходилось записывать через вышеупомянутый Mason. В итоге немногочисленные подпевки превратились в тонкие, невероятно искаженные голоса - результат выведенных верхних частот и использования микрофона "МК-70". Что же касается основного вокала, то помимо спевшего на большинстве песен Эдельштейна, на трех композициях ("Квартира № 37", "120 рублей" и "Рок") роль вокалиста исполнил Андрей Яхимович.

Сведение альбома производилось на магнитофоне "Снежеть" производства Виктора Мицкевича - заводской в нем осталась только механика. Заметим, что для Мицкевича это был первый студийный опыт. Несмотря на извечное недовольство музыкантов собственной игрой, Мицкевичу удалось поймать настроение - незажатое и непосредственное, словно во время предконцертной настройки. С другой стороны, альбом звучал крайне живо и напористо, а качество записи было выше всяких похвал. Спустя год Мицкевич принимал участие в записи дебютного альбома "Цемент" "С песней по-жизненно", но повторить подвиг 84-го года ему не удалось.

Для более активного распространения оригинал альбома был продан маститому рижскому "писателю" музыки Олегу Клименко за умопомрачительную сумму в 60 рублей. Заметим, что Клименко имел по тем временам не только самую крупную региональную коллекцию записей советского рок-андеграунда (от "Сонанса" до "Футбола"), но и массу контактов с переписчиками альбомов из метрополий, Урала и Дальнего Востока. Благодаря этому за незначительный срок альбом достиг не только отдаленных уголков страны (к лету 84-го песни из него уже были известны "системным" людям, приехавшим во всесоюзный хиппистский лагерь на реке Гауя), но и, соответственно, попал в хит-парады КГБ. Осенью один из московских функционеров привез в Латвию список групп, не рекомендованных к прослушиванию Управлением культуры. На 17-м месте там фигурировал "Поезд ушел" - почему-то из Ленинграда.

Любопытной была реакция на альбом в самом Питере. Гена Зайцев, первый президент ленинградского рок-клуба, прослушав запись, сказал: "Вы что, под фирму канаете?" Действительно, в СССР такую тяжелую, но веселую и без нравоучений музыку тогда никто не играл. Прорвись "Поезд"

во всероссийскую тусовку, его судьба могла сложиться иначе. В принципе, такой шанс у группы был. В 85-м году "Поезд ушел" был приглашен на серию "левых" концертов в Москву, которые в последний момент были сорваны усилиями конкурентов и правоохранительных органов. Можно только гадать, что произошло бы, попади группа, находившаяся тогда на пике своей формы, в столицу. Шуму было бы много. Во всяком случае, один из героев Подольского рок-фестиваля Андрей Яхимович до сих пор придерживается мнения, что в 83-85 годах рижские группы (такие, как "Желтые почтальоны", "Поезд ушел", "Атональный синдром") в музыкальном отношении были намного сильнее и интереснее, чем, скажем, питерские.

Оставшись невостребованным за пределами Латвии, "Поезд" прекратил существование весной 86-го года. К сожалению, незаписанной осталась концертная программа 85-го года, в которой было с полдесятка верных хитов: "Хозяйственное мыло", "Поезд ушел", "Любовь прошла", "Помойное ведро", "Я стою среди равнины".

Из проектов, организованных впоследствии участниками группы, наибольшую известность получил возглавляемый Яхимовичем "Цемент", в состав которого целиком вошла ритм-секция "Поезда". Примечательно, что, несмотря на несколько попыток (в 87, 93, и 95-м годах), группа "Поезд ушел" так и не была реанимирована. Ее музыканты играют в разных блюзовых и авангардных проектах, а Геннадий Эдельштейн, по праву считавшийся на протяжении многих лет одним из сильнейших гитаристов Латвии, владеет собственной пекарней и печет хлеб для населения города Риги.

Отряд им. Валерия Чкалова ВВС (1984)

сторона А

Возвращение к звездам

Фиона

Королева Марго

Сверхпроводимость

Аэлита

Разбитый компас

Технология любви (I)

сторона В

Технология любви (II)

Ты не царица
Грязные руки
Как сообщила сегодня газета
Мальчики, мальчики
ВВС
Девушка из Волгограда
С песней по жизни
На волне 18 МГц
Холм лесных духов
Отряд "ХУ-17"
Возвращение к звездам (II)



Михаил Михайлюк.

История этого проекта долгое время была окутана пеленой нелепой таинственности. Упоминаний о нем нет ни в одной рок-энциклопедии, а народная молва на многие годы прописала эту студийную московскую группу в город Волгоград. После успеха кинофильма "Асса" их нашумевший боевик "ВВС" стал неофициальным гимном советских летчиков, хотя сам проект к тому времени существовал уже по инерции - в сильно измененном составе под новым названием "Союз композиторов". Что же касается альбома, записанного "Отрядом имени Валерия Чкалова" в 84-м году, то крайне непросто объяснить, как и почему такая роскошная работа, как "ВВС", могла остаться в те времена практически незамеченной.

"Отряд имени Валерия Чкалова" представлял собой дуэт, состоявший из поэта, художника и автора песен Александра Синицына и музыканта-

электронщика Михаила Михайлюка. Каждый из них был человеком крайне разносторонних интересов - с широчайшим культурным кругозором и новаторско-прогрессивными взглядами на музыку и искусство.

Помимо написания стихов, песен и картин Александр Сеницын в совершенстве владел кинооператорским искусством, делал авангардистские фотоснимки с применением коллажных технологий, изучал астрологию, а также несколько языков, включая санскрит. Его влекли нераскрытые тайны средних веков, замысловатая вязь стихосложения в старинных русских песнях, ирландские саги, галльская поэзия и древне-китайский эпос.

"Исследуя язык, я производил с ним всевозможные эксперименты, - рассказывает Сеницын. - Для меня было крайне важно соединить между собой несоединимое: людей, состояния, эпохи".

Сам Сеницын в первую очередь считал себя поэтом, а песни сочинял как бы "в поддержку" ритму, чтобы "до конца выяснить, в какую канву эти стихи можно уложить". Сеницын много общался с музыкантами "Центра", часто исполняя в их кругу свои странные и необычные песни под аккомпанемент акустической гитары. Во время одного из таких творческих вечеров и произошло знакомство с музыкантом Михаилом Михайлюком, который в то время снимал комнату на квартире клавишника "Центра" Алексея Локтева.



Александр Сеницын (в центре) в составе любительского армейского ансамбля.

Михайлюк приехал в Москву из Ставрополя и уже успел переиграть в

немалом количестве проектов - от ленинградского цирка и "Арсенала" и до поп-артистов уровня Сюткина и Лозы. Михайлюк был не только опытным аранжировщиком и мультиинструменталистом, но и интересовался всевозможными эзотерическими науками, радиосвязью, стенографией и т.п. В столице он жил без прописки, сменил десятки квартир, а основным источником его дохода являлась перепродажа электронных инструментов.

Михайлюк был одним из первых московских электронщиков-маньяков, которые, приобретая новые модели синтезаторов, сутками копались в них - в погоне за необычными тембрами и звуками. В сочиняемой музыке Михайлюк тяготел к космическим сюжетам. Не имея представления о концертной ипостаси Клауса Шульце и Жана-Мишеля Жарра, он еще в конце 70-х планировал сольные выступления в роли "человека-оркестра", обставленного батареей клавишных инструментов.

Увидев, как лихо Михайлюк выводит на синтезаторах свои мрачноватые космические пассажи, Сеницын загорелся идеей перенести собственные песни "всех времен и народов" из акустической капусты в этот опутанный проводами храм электронной консерватории. Пожалуй, впервые в истории отечественного самодельного рока альбом планировалось записывать на основе контрактной системы. За аранжировки, игру на клавишах и звукорежиссуру Сеницын платил Михайлюку сумму в тысячу рублей.

Работа началась осенью 83-го года - на новой квартире, снимаемой Михайлюком у басиста "Скоморохов" Юрия Иванова. Песни готовились к записи следующим образом. Сеницын играл на гитаре акустический вариант композиции, предлагая Михайлюку придумать к ней сразу несколько аранжировок. Все аранжировки тщательно фиксировались на магнитофон. Для каждой песни существовала отдельная кассета, на которой хранилось несколько вариантов звучания. Сеницын прослушивал каждый из треков десятки раз и только потом выбирал окончательную версию.

...На двухкассетном магнитофоне Sharp 555 и советском катушечном агрегате дотошный Михайлюк нашел единственно возможное положение ручек, которое позволяло осуществлять запись наложением. Как правило, наложением записывался вокал Сеницына и его партии на акустической гитаре. Михайлюк программировал ритм-бокс и играл на басу, баяне и в основном на массе клавишных: немецком клавинете, органе Vermona, двухоктавном "Лель 22" и детском японском синтезаторе Yamaha CS-01, на котором имитировались завывания пурги. Для 83-84 годов это было неплохим техническим сопровождением.

Любопытно, что Сеницын больше доверял недорогому советскому ритм-боксу, чем самым виртуозным рок-барабанщикам. Он не без оснований полагал, что на уровне выделения сильных долей все рок-барабанщики стучат хорошо, но мысли о затейливом применении палочек или щеточек ничего, кроме раздражения, у них не вызывают. Сеницына же интересовали нюансы.

Иногда случалось, что у Сеницына не было четкого представления о том, как именно должна выглядеть основная мелодическая линия. В подобных ситуациях он подробно и скрупулезно объяснял Михайлюку настроение композиции. Так было, к примеру, во время записи песни "BBC". "Представь себе, что ты находишься в "сфере особого внимания", - говорил Михайлюку Сеницын. - Пролетаешь над деревнями, над домами. Внизу - очень-очень низко - мелькают огоньки..." На тревожно-военизированную электронику Сеницын наложил звуки эфира, а затем попросил Михайлюку набить на одном из синтезаторов морзянку.

"Сеницын принес книжку Хармса, полистал ее и выбрал место о том, как Пушкин, увидев Гоголя, начинает бросаться в него камнями, - рассказывает Михайлюк. - И я отсигналил этот текст азбукой Морзе. Сеницын почему-то считал, что подобное послание может воздействовать на подсознание".

На нескольких композициях Сеницын решил применить текстовый монтаж. "Технологию любви", "С песней по жизни" и "Как сообщила сегодня газета" он выстроил на основе газетных подзаголовков, которые начитывались в микрофон будничным монотонным голосом - на фоне футуристических электронных подкладок: "Как сообщила сегодня газета *Крылатые ракеты угрожают Европе...* Цены растут... Успехи в труде... *Неплохо поработали наши ребята...* В борьбу за разрядку включились домохозяйки..."

В то время подобные приемы выглядели достаточно революционно. В разработке этого направления Сеницын пошел еще дальше, доводя идею до полного абсурда. На композиции "Лотос" он под аккомпанемент индийской мелодии напевал текст инструкции по употреблению стирального порошка. Правда, затем Сеницын посчитал, что на фоне "щебетания джунглей", "спящей Атлантиды" и "скольжения волн прибоя" подобная стилизация выглядит одномерной, и в конечный вариант альбома ее не включил. Всего в "BBC" вошло 20 композиций - объемом на двойной альбом.

...Кроме "BBC", записанной в более психоделическом варианте, чем тот, который прозвучал в кинофильме "Асса", на альбоме находилось еще как минимум с полдесятка заслуживающих внимания шедевров. В первую

очередь это "Сверхпроводимость" и "Разбитый компас" - в стиле изысканных этнических мелодий, с минималистской электроникой, массой необычных звуков (рында, валдайские колокольчики, шум грома, стук дождевых капель), родниковым женским бэк-вокалом и символистскими текстами типа "серебряные стрелы в фарфоровом зените / разбитый компас указывает путь". После прослушивания подобных опусов весь альбом воспринимался как музыкальные впечатления от путешествий некоего абстрактного инопланетянина по каким-то совершенно диким и живописным уголкам земного шара...

Запись длилась около шести месяцев и завершилась лишь летом 84-го года. Альбом содержал огромное количество стилизаций - здесь есть и джазовые находки, и ретрообращения ("Девушка из Волгограда"), и эротичная экзотика ("Аэлита", "Фиона"), и даже утонченный флирт с некрофильскими мотивами ("Холм лесных духов"). На запись отдельных композиций Синицын специально приглашал арфистку и виолончелистку из Гнесинки, а примерно в половине вещей на подпевках звучит голос Елены Снурниковой, впоследствии - вокалистки оперного хора Большого театра. Без сомнения, это была "музыка для богатых" - не случайно впоследствии "Оберманекены" называли "Отряд имени Валерия Чкалова" своими духовными учителями.

"Большинство произведений на "ВВС" были интересны тем, что записывались в совершенно разных манерах, с необычными аранжировками и ритмическими построениями, - говорит Михайлюк. - Практически из каждой песни можно было сделать отдельный альбом".

К сожалению, концовка сессии оказалась смазанной нешуточным конфликтом, разыгравшимся между Синицыным и переутомленным каждодневной работой Михайлюком. Как уже упоминалось, практически все композиции записывались в разных вариантах по многу раз. Часто Синицын морально добивал Михайлюка, когда после записи десятка дублей внезапно приходил к выводу, что первый или второй вариант песни был самым удачным.

"Я очень уставал от бесконечных исправлений и уже был не рад, что ввязался в этот проект, - вспоминает Михайлюк. - Нагрузка была колоссальная. Мы часто работали с утра до глубокой ночи, а мне приходилось выполнять функции не только аранжировщика и клавишника, но также звукоинженера и звукооператора. Моя голова была забита сложными компьютерно-техническими головоломками, как будто я решал в день по двести шахматных задач".

Михайлюк просил Синицына сделать передышку перед решающим

броском, но тот был неумолим. Все размолвки закончились крупной ссорой. Михайлюк "ушел в себя", заперся в квартире и перестал отвечать на телефонные звонки. В свою очередь Синицын устроил у его дома засаду, "окопавшись" в компании со знакомыми подполковниками. Конфронтация завершилась тем, что Синицын выплатил Михайлюку только половину обещанной суммы и завершающий монтаж альбома осуществлял самостоятельно.

Позднее в содружестве с Вадимом Кузнецовым и музыкантами первого состава "Арии" Кириллом Покровским и Александром Львовым Синицын выпустил еще несколько альбомов под новой вывеской "Союз композиторов". Михайлюк выступал сам по себе - в частности, на крупном рок-фестивале в Вильнюсе. В 88-м году Синицын вместе с Михайлюком записал (специально для "Ассы") более доходчивый вариант композиции "BBC" - например, был изменен текст морзянки. Что же касается судьбы самого альбома, то его оригинал уже давно пылится в архивах пластиночной компании BSA Records, выпустившей в начале 90-х годов на компакт-диске сольную работу Синицына "Желтая волна". Возможно, когда-нибудь увидит свет и единственный существующий в природе альбом "Отряда имени Валерия Чкалова". Но, судя по всему, произойдет это не скоро.

Час Пик Рэп (1984)

Дискотека

Суббота

Рэп

Потанцуй

Проходит время

Запись, ставшая в конечном итоге известной в качестве магнитоальбома куйбышевской группы "Час пик", представляла с точки зрения ее создателей "одно большое недоразумение", сложившееся из множества мелких случайностей. Чужеродность этого альбома не могла не бросаться в глаза - на фоне скучной, однообразной и трафаретно-зашоренной музыки большинства вокально-инструментальных ансамблей и поп-групп.

В Куйбышеве свежие веяния с Запада проникали скорее не в рок-круги, а в недра набиравшего силу дискотечного движения. Отличительная особенность местной ситуации состояла в том, что в начале 80-х дискотеки

играли в жизни города примерно такую же роль, что и прогрессивный кинематограф в шестидесятые, молодежные театры в семидесятые или рок-н-ролл в конце восьмидесятых. В 82-86 годах в Куйбышеве действовало сразу несколько довольно приличных дискотек, а руководили ими люди, не стремившиеся давить и обладавшие достаточно высоким уровнем культуры и неплохим вкусом.

Апофеозом совместных усилий комсомольских "верхов" и дискотечных "низов" стали проводимые ежегодно региональные смотры-конкурсы дискотек. Во время конкурса 82-го года университетская дискотека "Канон", работавшая "под крышей" студенческого клуба Gaudeamus, представляла участников программы под небезызвестное стихотворение "Дом, который построил Джек". Не затасканное на КВНах и прочих телевизионных баталиях, оно освежалось еще и тем, что читалось в диком темпе и под весьма энергичную музыку.

...О рэпе ни в России, ни в Куйбышеве тогда еще толком не слышали. Году в 83-м в город на Волге залетела сорокапятка одного из основоположников рэпа - американской группы Grandmaster Flash & The Furious Five. Записанная на ней песня пользовалась успехом у диск-жокеев, но ставить ее на танцах никто не решался: по общему мнению, местная публика к такому напору пока еще не была готова. Ситуацию мог спасти разве что русский текст - тем более, что на обратной стороне сорокапятки имелся инструментальный вариант этой композиции "минус один". Однако оголтелый фанк Grandmaster'a казался в то время чем-то настолько запредельным, что никого к собственному творчеству не побуждал.

Все сдвинулось с мертвой точки после того, как в Куйбышев попала еще одна рэповая запись - альбом "Woti" группы Captain Sensible. Эта была более европейская по духу и более раздолбайская работа - более приемлемая в качестве основы для стилистических экспериментов с русским языком. Не мудрствуя лукаво, диск-жокей и идеолог "Канона" Александр Астров все проблемы зарождающегося жанра "воткнул" прямо в текст: "С текстом все предельно сложно", - твердят уж много лет / Что это просто невозможно - на русском делать рэп *Мол, и слова у нас длинней, и туго дело с рифмой* К тому же, в нашем языке слишком мало ритма..."

Помимо переходных рэп-блоков, для программы очередного дискотечного смотра Астров также использовал текст "Бармаглота" Льюиса Кэрролла - в оригинальной версии и в переводе Маршака. После того, как программа была готова, дело оставалось за малым - сделать запись.

Здесь как нельзя кстати сработали рок-контакты Астрова. Уже более года он работал звукооператором группы "Час пик", с которой вверенная

ему дискотека делила университетскую танцплощадку. Подобно многим тогдашним провинциальным ансамблям, "Час пик" недоверчиво воспринимал эксперименты питерских и московских рок-подпольщиков и предпочитал развлекать местную публику западными хитами вперемежку с отдельными номерами "Воскресения" и "Машины времени". К дискотекам рокеры относились ревниво-болезненно, догадываясь, что именно на этом фронте, прямо у них под носом, происходит нечто интересное. Однако именно технические возможности "Канона" позволили группе записать в 83-м году свой первый альбом, запомнившийся энергичным блюзом поющего гитариста Валерия Петрова "Дождь" и меланхоличной балладой "Для вас", написанной руководителем и клавишником группы Александром Черчесом. Эта работа в очередной раз подчеркнула сильные и слабые стороны "Часа пик": характерное, увы, сочетание весьма мощного саунда и почти полного отсутствия каких-либо понастоящему оригинальных идей и сколько-нибудь значительных амбиций.

Генератор идей и автор большинства текстов "Часа пик" Саша Астров нуждался в группе хотя бы для того, чтобы освежить предстоящую конкурсную программу. Исходя из этого, между диск-жокеем и музыкантами была заключена нехитрая сделка: Астров записывает "Час пик" - "Час пик" записывает у Астрова несколько оригинальных номеров для очередной конкурсной программы "Канона". Где-то в процессе этой работы и родилась идея записать несколько рэповых вставок в духе Captain Sensible. Идея, впрочем, не вызвала энтузиазма у Черчеса и была поддержана лишь Валерием Петровым. Двум другим участникам группы - Игорю Маслову (бас) и Александру Соловьеву (барабаны), похоже, просто нечего было делать, и они согласились.

Две рок-н-рольные и наиболее танцевальные композиции "Часа пик" ("Суббота", "Проходит время") были разбавлены откровенно дискотечными номерами, записанными нон-стопом в стилистике "Stars On 45". В рамках одной композиции здесь мирно уживались примитивные рэп-монологи (от чтения алфавита до таблицы умножения), "вырезки" из "Let's Twist Again", фрагменты буги, бита, фанка и прочие рок-стандарты. Эта форма подачи "русского рэпа" в его приволжской интерпретации предвосхитила большинство будущих хитов Сергея Минаева и К° - достаточно сравнить тексты. "Эй, диск-жокей! Крутись быстрее! Все успевай! И не зевай!" - это 84-й год, Куйбышев, магнитоальбом "Рэп".

В течение одной ночи были записаны инструментальные болванки всех пяти композиций, а под утро Астрову удалось наложить голос. Несколько позднее, используя дискотечную аппаратуру - пульт

"Электроника" и два магнитофона "Олимп", Астров свел все записи воедино, добавив в некоторых местах шумы и элементарные звуковые эффекты. Причем руководствовался он не столько "альбомной" логикой, сколько драматургией предстоящей дискотечной программы. В результате получился весьма динамичный и перенасыщенный информацией опус, который свободно и легко воспринимался с первого раза, а в самых выигрышных местах даже напоминал пресловутые западные поп-альбомы-однодневки.

Буквально через несколько часов после завершения записи вся аппаратура была погружена в автобус, и "Час пик" вместе с "Каноном" и изрядным количеством алкоголя бодро отправились в близлежащий Тольятти, где в тот момент проходил очередной конкурс дискотек.

Туда же, но уже из Москвы, в качестве члена жюри прибыла Ольга Опрятная - будущий завхоз московской рок-лаборатории, работавшая на тот момент в российском минкульте. После совместного выступления "Канона" и "Часа пик" она попросила у участников запись прозвучавших номеров. Не особенно заботясь о качестве, ей наскоро сделали копию, которая и отправилась в Москву, вернувшись обратно в Куйбышев через год в виде 25-минутного магнитоальбома.

Случившееся вызвало в городе легкий шок, поскольку, как уже отмечалось, серьезно к альбому в процессе его создания никто не относился.

"Остается только гадать, как эта эклектичная, со множеством огрехов запись могла снискать не только популярность у слушателей, но и благосклонное внимание критиков, - вспоминал впоследствии Александр Астров. - Судя по всему, одних прельстила простота и откровенная самопальность, провоцирующая на собственные опыты в этом направлении, другие обратили внимание на относительную новизну и актуальность рэповых вставок, поскольку в кассетной культуре это был один из первых экспериментов на фанковой основе".

К сожалению, никаких серьезных выводов из сотрудничества Астрова с "Часом пик" так и не последовало. Музыканты группы решили, что своей популярностью запись обязана именно им, и провели около года в мало чем увенчавшихся попытках записать "настоящий" (песенный) альбом. Что же касается Астрова, то логика местной дискотечной тусовки не позволяла ему эксплуатировать однажды найденный прием. Неписаное правило дискотечной жизни требовало каждый год предлагать что-то принципиально новое, а машина шоу-бизнеса, которая по законам жанра могла бы заставить участников проекта попытаться развить первый успех,

к тому времени еще не заработала.

Тем не менее эта история имела немного неожиданное продолжение. Успех альбома "Рэп" пробудил к жизни сразу несколько куйбышевских групп, среди которых были и достаточно интересные. В 86-м году музыканты "Часа пик", "Приема по личным вопросам" и "Седьмой ступени" опять-таки в перерыве между какими-то другими заботами записали еще два номера в стиле рэп. В качестве основы была использована та самая запись "минус один" Grandmaster Flash. На нее было наложено множество навороченных гитар и клавиш, а также позвякиваний бутылками, свистков, хлопков и прочих веселых шумов, право производить которые предоставлялось почти каждому, кто оказывался в тот момент в импровизированной студии. Среди множества голосов звучал и голос Астрова. Тексты не имели никакого отношения к дискотекам и носили иронично-социальный оттенок.

Получилось достаточно весело, а по качеству исполнения и записи даже сильнее, чем в альбоме "Рэп". Однако в силу того, что сам Астров считал эту запись черновой, никакого дальнейшего распространения она не получила.

Крематорий Крематорий II (1984)

сторона А
Лепрозорий
Крематорий
Аутсайдер
Конфуз
Стремный корабль
Пророк
Моя соседка
Посвящение бывшей подруге
Винные мемуары
сторона В
Житейская смерть
Я тихо и скромно
Рейшина
Я увидел тебя
Проснись, нас обокрали
Крепость

**Последнее слово
Черная пятница
И снова ночью...**



Выступление группы "Крематорий" в парке имени Дзержинского (известное как "концерт на пруду"), 29 июня 1986 года. Виктор Троегубов (слева) и Армен Григорян.

Долгие годы близкая русскому сердцу рок-бардовская акустика на столичной сцене была представлена довольно слабо. "Последний шанс" даже при наличии Рыженко никогда не был и не пытался быть рок-коллективом. Умка пела где-то на Гоголях и всегда оставалась пусть культовым, но чисто хиппистским явлением. Что же касается акустики раннего "Крематория", то Григорян и Троегубов, отбросив ненужную философскую многомерность, попали со своими алкоголь-эротическими зарисовками из жизни друзей-собутельников и соседей-аутсайдеров в самую точку. Несомненная рок-эстетика при явной интеллектуальности, сдобренной немалыми дозами черного юмора, - время требовало именно этого.

"Мы всегда помнили о том, что настоящее искусство рождается не там, где чисто и светят прожектора, а в андеграунде - где бычки сигарет, пустые бутылки и грязь", - обозначил спустя годы художественное кредо группы Армен Григорян.

Очарование раннего "Крематория" во многом определялось не только мрачной красотой и необходимой долей цинизма, но и разительным контрастом во внешнем облике музыкантов. Худой, бледно-хипповатый, напоминающий то ли санитаря морга, то ли бомбометателя, задумчивый прагматик Виктор Троегубов и вызывающе-чернявый романтик Армен Григорян с лицом "кавказской национальности" (что в те годы в большей степени было синонимом успеха, нежели опасности) составляли, что там говорить, эффектную пару. Прочувствованное двухголосие тандема

Григорян-Троегубов творило чудеса и превращало прозу алкогольных хэппенингов и хмурые загробные напевы в изысканный декаданс.

В начале 80-х Армен Григорян и Виктор Троегубов играли традиционный хард-рок с английскими текстами, причем каждый - в своей команде. Шло время, и русскоязычных песен у тандема студентов Авиационного института становилось все больше. Поначалу эти композиции считались побочным продуктом и воспринимались как стеб. Но все чаще в дружеских компаниях стали звучать просьбы спеть ту или иную песню. Тем более что каждая имела вполне конкретную привязку, прототип или героя, и это обстоятельство делало их исполнение особенно личностным и естественным.

Источников вдохновения у музыкантов "Крематория" насчитывалось немного. Они были знакомы с творчеством "Мифов" и Юрия Морозова, чьи альбомы более соответствовали представлениям друзей об отечественной рок-музыке, чем, скажем, вполне предсказуемая к тому моменту "Машина времени", - но еще не знали ни Гребенщикова, ни Майка и, скорее всего, не были знакомы с достижениями английского фолк-рока: даже сейчас творчество групп типа Incredible String Band или Fairport Convention остается музыкой для избранных...



"Альтист Данилов" (Д.Плетнев).

Тем не менее песни "Крематория", написанные к тому моменту, были действительно хороши. Это подтверждает их долгая и счастливая жизнь - поскольку исполняются они группой до сих пор. Именно тогда был заложен музыкально-идеологический фундамент "Крематория",

работавший на группу все последующие годы - с привкусом портвейна и Таниного поцелуя на губах, гадким холодком слезки за спиной и жжением в горле, как от пороха или золы.

...Первая попытка зафиксировать свои песни была осуществлена "Крематорием" в профессиональной студии Театра Советской Армии еще в 83-м году. Однако по причинам технически-мистического характера успехом она не увенчалась. После пожара, случившегося в разгар сессии на малой сцене армейского театра, звукооператор был отправлен в действующие войска, и записать свой "Smoke On The Water" "Крематорию" тогда так и не удалось.

Но нет худа без добра, поскольку именно это огненное наводнение предопределило будущее веселушно-чернушное название коллектива. Кстати, по версии Троегубова, Армен Григорян сначала возражал против такого провокационного хода. И только лишь по-шелленберговски полностью и искренне дозрев до того, что это его собственная идея, согласился именовать группу "Крематорием".

Спустя полгода музыканты самой несчастливой московской рок-группы все-таки нашли возможность зафиксировать свои кладбищенские нетленки. Не без помощи анонимного спекулянта-сводника два первых альбома были записаны "Крематорием" в студии Театра имени Маяковского у звукооператора Игоря Меркулова. Дебютные "Винные мемуары" получились хоть и свежими с точки зрения текстовой фактуры, но весьма расхлябанными по музыке. Неудивительно, что часть песен из них вскоре переключалась в "Крематорий II" - судя по всему, авторы подсознательно ощущали как недостатки первой записи, так и реальный потенциал этих опусов.

Сырость исполнения "Винных мемуаров" отчасти компенсировалась глубокомысленным заполнением пауз звуками хрюкающих свиней и блюющих людей. Появление искусственных и естественных шумов носило скорее характер спонтанного прикола, а не продуманной режиссуры. "В одном месте мы явно перетянули со стрельбой из автомата, - вспоминает Троегубов. - Потом приходилось объяснять, что стреляли до тех пор, пока не поубивали всех козлов". Концептуализм тогда буквально витал в воздухе, и его невидимые флюиды заряжали, пробирались во все подряд, чего касалась рука художника или музыканта.

Запись обоих альбомов производилась на стандартный двухдорожечный STM - серую, уродливую мечту меломанов 70-х. Он резко ограничивал аранжировочные амбиции группы, ориентированные на четырехканальный вариант погорелого Театра Советской Армии.

Магнитофон стоял в так называемой радиорубке, а репетиционная база с инструментами находилась в другом помещении. То есть при наложении звука слышать можно было либо свою игру, либо запись, на которую предстоит сделать это наложение. Сыграв фрагмент песни, музыканты бежали через весь театр послушать результат и, восхищенные высоким искусством, возвращались назад к игре вглухую. Эффект этой "бетховенщины" был очевиден - непрофессионализм и разбаланс записи достиг вершины маразма, перевалил через нее и плавно опустился в область чистого кайфа.

"Как говорят музыканты, гитарку-то можно было бы и настроить", - смеется теперь Григорян, вспоминая боевую молодость.

Необходимо отметить, что к моменту записи своего второго альбома музыканты "Крематория" еще не сыграли ни одного живого концерта. Тем не менее, несмотря на отсутствие опыта, распределение ролей внутри группы наметилось весьма четко. Армен Григорян исполнял большинство песен, играл на акустической гитаре, басу, фортепиано и дудке. Виктор Троегубов пел в нескольких композициях ("Пророк", "Рейсшина"), играл на гитаре и специализировался на исполнении темпераментных гитарных соло.

Встречающиеся на втором альбоме элементы инструментального разнообразия создавались эпизодическими вкраплениями фортепиано, баса без подзвучки и литаврового барабана Александра "Стива" Севастьянова, имитирующего звуки ударной установки. Общее звучание группы получалось настолько оригинальным и первобытным, что его можно было идентифицировать лишь методом "от противного". Как было принято писать на обложках ранних альбомов Queen, "никто не играет на синтезаторе".

В отличие от "Винных мемуаров" саунд "Крематория II" расцвечивали завораживающие в своей непредсказуемости звуки альта. На альте играл некто Дима Плетнев, имевший актуальный по тем временам псевдоним "Альтист Данилов", косвенно связанный с его причудливой рассредоточенностью в пространственно-временном континууме. Чтобы найти в истории рока еще одного подобного "действующего" шизофреника, нужно было очень сильно постараться.

"Работа с Плетневым напоминала труд гипнотизера, - спустя годы вспоминает Виктор Троегубов в своих "Невинных мемуарах". - Дима почти не концентрировался ни на крики "Мотор!", ни на свое положение относительно микрофона, ни на что вообще. Через час после начала записи он сказал, что устал, и уже совсем перестал ориентироваться в

окружающих предметах и событиях. Тем не менее нам удалось за один день записать все песни с его участием".

Плетнев внес в звучание "Крематория" элемент здоровой психоделии, к сожалению, впоследствии группой утерянный. Что же касается дальнейшей судьбы "Альтиста Данилова", то постепенно болезнь заняла в его жизни гораздо большее место, чем музыка, и в дальнейших записях "Крематория" он не участвовал. А звуки скрипки, в которую позднее мутировал альт, стали фирменным знаком саунда группы.

...Во второй альбом "Крематория" вошло 18 композиций, создавших свой, ни на что не похожий привкус музыкального утреничка в "доме вечного сна". Рок-н-роллы с удивительно красивым двухголосием Григоряна-Троегубова ("Житейская смерть") соседствовали с бардовскими номерами ("Пророк") и композициями, стилизованными в духе акустического Болана ("Конфуз", "Я увидел тебя"). В текстах преобладали мрачные приколы ("ты никогда не станешь молодым - вот стакан, а вот вино и дым"), гробы, ведьмы, картежные неудачи, нелепые бляди и "сыгравшие в ящик" мужья-генералы. Помимо этого - унылые трудовые будни советских инженеров и песни городских окраин, в которых рифма проявлялась со стабильной неравномерностью.

Программные композиции "Лепрозорий" и "Крематорий" открывали впоследствии все сборники и большинство концертов группы. Со времен темного хард-рокового прошлого в репертуар "Крематория" пришел "Аутсайдер" - напористый монолог "героя того времени".

"Стремный корабль" - посвящение бокалу с изображением того самого корабля, а заодно и косякам-"корабликам". Поиски сюжетов и истины на дне стаканов и стаканчиков являлись не столько творческим кредо музыкантов, сколько их образом жизни. "Ты никогда не бросишь пить - у тебя не бывает похмелья", - не выдержал однажды отец Григоряна.

"Посвящение бывшей подруге" - типичная троегубовская вещь, объединяющая учительскую дидактичность и полудетскую наивность мировоззрения. Кроме общеизвестных хитов в музыкальном плане выделялись весьма энергично сыгранная "Крепость" (с очень эффектным гитарным риффом), кантри "Последнее слово" (переносящее атмосферу пьяных ковбойских разборок в стены советской хрущевки), а также финальная "И снова ночью" - гимн алкогольному одиночеству с закономерной винной передозировкой. Достойная кода для альбома группы с таким жизнеутверждающим названием.

...Ввиду того, что музыкантам хотелось зафиксировать все написанные к тому моменту песни, альбом получился очень длинным - более 50-ти

минут. Желавшие его записать сильно ругались, так как альбом не умещался на сторону стандартной катушки. Александр Агеев, известный московский "писатель" подпольных альбомов, приобретя фонограмму за огромную сумму в 30 рублей (столько же получали корифеи типа "ДК"), тут же начал дописывать песнями "Крематория" альбомы Юрия Морозова. Довольно быстро дождавшись положительной реакции, он постепенно стал распространять альбомы "Крематория" целиком.

Успех этих песен в узких кругах был большой. Последовала масса приглашений на квартирные сейшены, и на какое-то время группа стала самой концертирующей единицей андеграундной Москвы.

"Несмотря на все слабые по нынешним меркам места, второй альбом в наибольшей степени был наполнен духом настоящего "Крематория", - вспоминает Троегубов. - Многие старые любители (да и я сам) считают, что "Крематорий II" является нашей лучшей записью. И уж абсолютно точно, что именно после этого альбома к нам возник устойчивый интерес как к группе".

Желтые почтальоны Алиса (1984)

сторона А

Джаббервоки

Песня мышки

Песня герцогини

Вечерний суп

Волновой вальс

сторона В

Трепещи, трепещи, летучая мышь

Песня об игре в крокет

Кадриль омаров

Песня обвинения

Погонщица воздушного шара



Ингус Баушкениекс и Эдите, 1986 год.

До "Болдерайской железной дороги" мало кто относился к творчеству "Желтых почтальонов" серьезно. За ними закрепилась прочная репутация мечтателей, витающих в облаках и лишь изредка спускающихся на землю с порцией очередных причуд. Но с появлением первого полноценного альбома многое изменилось. Их постепенно начали воспринимать, к их музыке стали привыкать, и в итоге вокруг них сгустился ореол истинных и поэтому непризнанных пророков. Критики окрестили группу "потаянными механиками поп-музыки", а один из скандальных героев тбилисского рок-фестиваля Мартыньш Браун из "Сиполи" не постеснялся назвать вещи своими именами: "Они оказали влияние на всю латвийскую сцену, начиная с меня и заканчивая Раймондом Паулсом".

Вместе с тем официальные массмедиа их в лучшем случае игнорировали - уже в то время было понятно, что это не концертующая команда. Их нечастые выступления представляли собой получасовые камерные концерты, во время которых "Почтальоны" изумляли публику аристократической экстравагантностью и полной непрогнозируемостью репертуара. Подростая со временем часть юношеского задора, "Почтальоны" в тот момент казались озабоченными тем, чтобы, по словам лидера группы Ингуса Баушкениекса, "не тиражировать какой-то определенный стереотип". Мол, "Почтальоны" такие, а не другие.

Но главное общение группы со слушателями все же происходило с помощью записей. "Алиса" стал третьим альбомом "Желтых почтальонов", записанным спустя три года после их сенсационного дебюта. Последовавший за "Болдерайской железной дорогой" альбом "Мне очень

нравится новая волна" характеризовался усилившимся электронным звучанием и появлением в нескольких номерах женского вокала. Уже на эффектной заглавной композиции "Почему ты меня не хочешь?" в роли вокалистки выступила жена Ингуса Баушкениекса Эдите. Ингус вспоминает, что голос Эдите обворожил его уже при знакомстве, поскольку звучал "как классически поставленный, как будто она умела петь". Тогда-то и родилась мысль о соединении электронного постмодернистского инструментального сопровождения и классической манеры пения. К сожалению, услышав немного позднее Matia Bazar, музыканты поняли, что эта идея уже запатентована...

Некоторое время "Почтальоны" находились на перепутье. В подобной ситуации как нельзя более кстати группа получила предложение сочинить и записать музыку к спектаклю по мотивам "Алисы в стране чудес" Льюиса Кэрролла. Надо отметить, что традиция сочинения музыки для театральных спектаклей поп-и рок-составами уже имела в Латвии определенное развитие. Те же "Сиполи" Мартыныша Брауна подготовили театральный саундтрек к "Маугли", а различные проекты Иманта Калныньша исполняли музыку сразу к нескольким постановкам подобного рода. Признанные местными властями "Эолика" и "Ливы" проделывали то же самое на официальной сцене. Плодовитого Паулса в данном контексте можно и не упоминать.

Что же касается "Почтальонов", то они впервые в своей пятилетней практике столкнулись с крупными формами. Идея поработать с театральной музыкой принадлежала режиссеру Народного театра Андрису Зейботсу, который перевел в самиздате тексты Кэрролла на латышский. Заданный день премьеры "Алисы в стране чудес" оказался для "Почтальонов" маяком в их последующих трудах. Осознав, что их ожидает достаточно объемная работа, которая потребует много времени и энергии, музыканты решили, что именно она и должна стать основой их очередного альбома.

На этот раз почти вся музыка была создана в процессе записи, которая началась в декабре 1983 года в доме культуры "Октобрис", в котором Хардий Лединыш руководил прогрессивнейшей дискотеккой Риги. В "Октобрисе" работали пару месяцев, пока Баушкениекс не сломал ногу, и запись пришлось прекратить, а одолженные инструменты - вернуть. Весной сессия возобновилась в квартире родителей Баушкениекса, где в весьма расслабленной атмосфере продолжалась до июня. Об известном прогрессе материально-технической базы "Почтальонов" свидетельствует то, что в качестве записывающего магнитофона вместо "Ростова" использовался

"Олимп".

В реализации задуманного немалую роль сыграла тогдашняя трансформация состава. Из армии вернулся Андрис Калныньш, а вместо него школу мужества проходил барабанщик Илгвар Ришкис. Но так как среди музыкантов уже возникло истинное братство, новый альбом было решено создавать, не привлекая другого барабанщика. Возможно, поэтому в большинстве случаев функции ритма доверялись советскому барабанному компьютеру Estradina. И в звучании других инструментов была продолжена тенденция электронизации - кажется, "Алиса" является наиболее синтетическим из всех альбомов "Желтых почтальонов". Гитара здесь вступает только местами, поскольку ее сигнал в аскетичных условиях студии было весьма трудно обработать. Во всяком случае, сделать это было гораздо сложнее, чем зафиксировать несложные тембры синтезаторов. По этой же причине "Почтальоны" в "Алисе" с характерной для них легкостью почти полностью отказались от басгитары.

...Первая композиция "Джаббервоки" начинается намеренно непривлекательным "микрофонным" саундом, который через мгновение сменяется прямым сигналом инструментов, как бы сигнализируя, что "Почтальоны" все еще готовы расшатывать представление о себе. Маршевый ритм и истошный вокал - ничего общего с предыдущими работами, ни малейшего намека ни на реггей, ни на новую волну.

В "Песне мышки" снова одерживает победу неувядающая любовь "Почтальонов" к парадоксам: и драматическое введение, и пение Виестура Славы гораздо больше ассоциируются с образом хищного кота, а не с маленьким трясущимся мышонком. Это действительно кот, но кот в видении мыши. Ритмический рисунок в очередной раз ни на что не похож, а лунная мелодия клавиш достоверно отражает меланхоличную специфику прибалтийского характера. Очередной медитативный попшедевр.

Одно из ярчайших и наиболее образных мгновений альбома - "Вечерний суп" в исполнении дуэта Баушкениекса и клавишника Зигмунда Стрейкиса. Композиция начинается с необычайно изящного инструментального вступления и обворожительного пения черепахи о варке в суповом котле. Темпоритм напрямую связан со скоростью передвижения черепахи, а одна из вокальных линий символизирует закипающую воду. Много лет спустя, не без влияния значительной дозы алкоголя, играя "Вечерний суп" на одном из концертов, Баушкениекс говорил, что пережил в его финальной части самый настоящий музыкальный экстаз, и это совсем не кажется удивительным.

После инструментального "Волнового вальса" следует "Трепещи,

трепещи, летучая мышь", в которой выделяется оперный вокал Эдите Баушкениеце. Свежий и неожиданный, он волшебным образом расширяет своеобразную ауру "Почтальонов".

В "Кадрили омаров" группа продолжила свои опыты с закольцовкой ленты и монтажом, которые еще в период "Болдерайской железной дороги" стали основой технологии записи "Почтальонов". Подобно Beatles, которые получили конечную версию "Strawberry Fields", склеив два варианта записи, "Почтальоны" создавали свои песни в студии именно так - к записанному ранее куплету подклеивали припев, зафиксированный позже. О том, чтобы за один раз все сыграть да еще и спеть как следует, не было и речи.

Расчеты при склейке производились следующим образом: "Скорость магнитофона 19 см/с. Вычисляем, какова длина такта в песне... Первый удар - 1/16, надо отрезать ленту длиной 2,05 см. Потом три удара в 1/4 такта -каждый из них получается в длину 8,2 см". В безысходно-мрачноватой электронной психоделике "Кадрили омаров" "Почтальоны" достигли пика в экспериментах со склеиванием ленты, смонтировав конечный результат из 45-минутного исходного материала.

Завершавшая альбом "Погонщица воздушного шара" была затребована сценической драматургией спектакля. В сценической версии "Алисы" она, так же как и еще пара пародий, только пелась, а на альбоме слышна ее инструментальная версия. "Погонщица" является стилизованной в духе немецкого Trio пародией на тему Раймонда Паулса "Та, кто мотает клубок". Спустя десять лет подобные мелодии охотно включали в саундтреки к своим фильмам прогрессивно мыслящие кинорежиссеры типа Вендерса, Линча или Тарантино.

...В процессе записи музыкантам одно время даже казалось, что материала хватит на двойник. В итоге все завершилось традиционными 45-ю минутами, но позже на основе остатков "Алисы" был создан следующий опус "Всегда тихо". Возможно, именно функциональный музыкально-драматический характер работы определил и настроение и образность "Алисы". В отличие от предыдущих альбомов в нем почти нет ярко выраженных хитов, зато он воспринимается как выдержанное в едином духе концептуальное произведение - сонное, тягучее и сентиментально-осеннее. В своем роде - закат Европы в интерпретации рижских неоромантиков. Это уже музыка не для танцев, а для слушания, и несомненно, что без этого опыта Почтальоны не смогли бы создать свои последующие шедевры - насыщенные рефлексией альбомы "Всегда тихо" и "Депрессивный город".

В 87-м году "Почтальоны" вместе с "Машиной времени" успешно выступили в Польше на фестивале альтернативной музыки Carrot-87. Параллельно музыканты группы продолжали принимать участие в побочных или сольных проектах - начиная от "Мастерской по реставрации небывалых ощущений" и заканчивая опусами Ингуса Баушкениекса, которые впоследствии вышли на компакт-дисках. В конце 80-х в Германии силами прибалтийских эмигрантов была издана пластинка латышской рок-музыки "Vel Ir Laiks" ("Есть еще время"), в которую вошли несколько композиций "Почтальонов". В самой же Латвии компиляция хитов группы увидела свет в середине 90-х - на кассетах, изданных ограниченным тиражом.

Здесь можно добавить, что, вопреки приведенному в самом начале главы высказыванию Мартыньша Брауна, латвийские эксперты от культуры и сам маэстро Раймонд Паулс к проявлениям "дилетантской гениальности" "Почтальонов" всегда относились с нескрываемо ироничным высокомерием, упоминая их в прессе лишь в качестве примера упадка латышской музыки. Это очередное свидетельство непреодолимой пропасти между официальной и неофициальной культурой того времени лишний раз укрепляло убежденность и веру в себя "Желтых почтальонов". Веру, плоды которой становились все слаще с каждой новой работой группы. Во всех последующих альбомах они из двух разновидностей музыки - которая вопит и которая рыдает - выбирали третью - которая шепчет.

Центр Чтение в транспорте (1984)

Сердцеед

Барселона

Чтение в транспорте

Меня никто не любит

Эх, Андрюша...

Багровое сердце

Воспитание

Щеголь

Вспышка



Слева направо: Саркисов, Шнитке, Шумов, Виноградов, Локтев, 1984 г.

В отличие от подавляющего большинства рок-групп команда Васи Шумова никогда не испытывала внутренней ответственности перед своими фанами. Ощущение собственной значимости "Центру" было чуждо по определению. Оно не появилось даже после сверхудачного выступления на рок-фестивале в Выборге - в одной компании с "Россиянами", "Аквариумом" и "Мануфактурой". Как гласит история, "Центр" высадился в пригороде Ленинграда с жутким железнодорожным похмельем, но тем не менее не оставил расслабленным фаворитам никаких шансов.

Вскоре после выборгской командировки в творчестве Шумова начался затяжной "авангардный период", во время которого он вместе с клавишником Алексеем Локтевым записывает экспериментальный мини-альбом "Однокомнатная квартира". Это была необычная работа, в которой Шумов впервые начал исполнять 40-секундные миниатюры и ставшие впоследствии программными для "Центра" бытовые песни-констатации из серии "и что увижу, о том пою".

Что же касается созданной буквально через несколько месяцев программы "Чтение в транспорте", то в ее рамках "Центр" представил на суд немногочисленных фанов практически все освоенные к тому моменту жанры - от миниатюр, свинга и ретро-номеров до новой волны и электропопа. Отчасти благодаря такому стилистическому разнообразию "Чтение в транспорте" получился одним из самых впечатляющих альбомов не только в репертуаре "Центра", но и всего советского рока первой половины 80-х.

Контур альбома стали отчетливо прорисовываться после того, как ветеран московского рока Владимир Рацкевич, на репетиционной точке которого записывалась "Однокомнатная квартира", познакомил Шумова с идеологом студийной группы "Метро" Юрием Царевым. "В миру" Царев был художником, специализирующимся на плакатной графике. Параллельно у него накопилось немало собственных песен, записать которые физически не хватало рук. Царев предложил Шумову нехитрый бартер: музыканты "Центра" помогают ему записать альбом "Метро", а

Царев достает аппаратуру и помогает "Центру" записать их песни. В итоге весной 84-го года в мастерской Царева, превращенной на несколько недель в опутанную проводами студию, было записано сразу три альбома - "двойник" группы "Метро" и "Чтение в транспорте".

"Царев был живчиком и с лету схватывал то, что мы играли, - вспоминает Шумов. - Для нашей примитивной музыки его профессиональных навыков было вполне достаточно".

Большая часть сессии осуществлялась силами всего трех человек. Барабанщика заменил ритм-бокс, Шумов играл на басу и пел, Царев и Локтев играли на клавишах. Первоначально треугольник Шумов-Царев-Локтев напоминал героев басни про лебедя, рака и щуку. Шумова в тот момент интересовали авангардистские сумасбродства и минималистские аранжировки в стиле ранней Нины Хаген. Царев тяготел к электронной волне и ска. Локтев увлекался танго и музыкой неоклассиков типа Дебюсси и в свою очередь настороженно относился к ска, называя этот стиль не иначе, как "корявый реггей". Тем не менее "мясистость" и мощный звук на альбоме во многом обуславливал сверхэнергичный клавишный тандем, эффективность действий которого объяснялась тем, что Локтеву удалось прийти к общему вкусовому знаменателю с Царевым.



Алексей Локтев, 1984 год.

"Локтев сразу же поразил меня оригинальной техникой игры, - вспоминает Царев. - Он не сильно разбрасывался по клавиатуре, преимущественно занимаясь "опеванием" одной ноты".

Пиком инструментального сотрудничества трио Шумов-Царев-Локтев в области аранжировок стала запись "Сердцееда" - одного из главных боевиков "Центра" того времени. Этот написанный в ля-миноре психоделический свинг исполнялся на выступлениях "Центра" под

сопровождение живых барабанов, и если звукооператоры за пультом не были вдрызг пьяными, в зал обрушивался смерч страшной силы.

При записи студийного варианта "Сердцееда" Шумов включил на ритм-боксе какой-то классический танцевальный ритм, Локтев с Царевым переглянулись, и... через пять минут шедевр был готов. Не изнасилованный каждодневным вокальным тренингом голос Шумова добавлял в наглухо закодированный текст песни элемент нарочитого сюрреализма: "Он просвечивает инфралучами каждый миллиметр пространства *Под его окном* Он вылезает по пояс из форточки - чтобы лучше видеть вокруг *Под его окном* Он пишет на радио о всех проведенных им наблюдениях / *Под его окном...*"

"Как и многие мои песни, "Сердцеед" написан совершенно бессознательно, - признается Шумов. - Я не слишком заботился о содержании - разве что компоновал слова так, чтобы они подходили друг к другу по ассоциациям".

Спустя добрый десяток лет Шумов записал римейк "Сердцееда", сделав эту композицию еще более динамичной и добавив в конце несколько новых куплетов. Показательно, что "Сердцеед" был чуть ли не единственным номером на "Чтении в транспорте", в котором развивались рок-н-рольные традиции "Стюардесс" и предвосхищалась эстетика следующего альбома "Тяга к технике". Остальные песни относились к рок-стилистике чисто номинально, продолжая музыкальные прогулки Шумова по странам и континентам.

На композиции "Чтение в транспорте" Шумов впервые применил новый вид стихосложения, впоследствии названный критиками "конкретной поэзией". Через несколько лет тексты подобного рода, представлявшие собой бесстрастную фиксацию каких-нибудь бытовых сцен, стали фирменным знаком Шумова. Достаточно вспомнить его "Флору и фауну" (с перечислением названий животных и растений в манере "напевного говорения"), а также альбомы "Русские в своей компании" и "Очищение".

"У меня было два стиля, исходя из которых я сочинял тексты, - говорит Шумов. - Один из них - черная романтика, написанная под влиянием Гумилева, Головина и французских поэтов-импрессионистов. В то же время у меня была натуральная современная поэзия - типа "Алексеев" и "Чтение в транспорте", написанная совершенно самостоятельно".

"Мы с Шумовым подолгу беседовали о том, чтобы попробовать делать тексты без эмоционального или сюжетного акцента, - вспоминает поэт Евгений Головин. - Не критикуя ситуацию, не восторгаясь ею и не отрицая

ее. Безусловно, все это могло вызвать у слушателя недоумение. Но если создать таких песен около десяти, человек постепенно начинает входить в совершенно абстрактную объективную реальность. На мой взгляд, все "Чтение в транспорте" надо было сделать именно таким".

Еще один пик этого альбома - декадентско-романтическая композиция "Багровое сердце" - явился плодом творчества целой бригады поэтов и музыкантов. Стихи представляли собой текстовый монтаж четверостиший Шумова, Головина и Николая Гумилева, а мелодия - коллаж музыкальных идей Локтева и Шумова. К примеру, вступление к "Багровому сердцу" первоначально выглядело как хитообразный мотивчик, бойко исполнявшийся Локтевым на "Кассиотоне" в ритме диско. Шумов дописал к этой увертюре основную мелодическую линию в виде традиционного блюза, а мелодию Локтева начал исполнять раза в два медленнее.

Еще две композиции являлись измененными до неузнаваемости кавер-версиями песен знаменитого тенора тридцатых годов Петра Лещенко. "Барселона" в интерпретации "Центра" без лишних комплексов превратилась в модернизированный вариант танго, а "Эх, Андрюша" - в так называемый спринг-фокстрот - один из любимых ритмов Лещенко. В этих песнях (чудом сохранившихся в фонотеке Евгения Головина на швейцарских пластинках) Шумов заменил все минорные аккорды на мажорные, сотворив из нэпманско-ресторанной классики с блатными аккордами шикарную стилизацию под Чака Берри.

Позднее, чтобы достигать при обработке "чужих" песен результата, прямо противоположного оригиналу, Шумов неоднократно пользовался приемом замены минора на мажор, и наоборот. В частности, на альбоме "Любимые песни" в кавер-версии тухмановской "Как прекрасен этот мир" он заменил мажорные аккорды на минорные, сотворив из этой девственно наивной и трогательной лирики мрачайший утяжеленный ритм-энд-блюз, который периодически исполнялся на концертах в течение последующих десяти лет.

Написанная Шумовым композиция "Щеголь" была принесена им в студию в акустическом варианте. На альбоме этот темно-романтический номер со слегка потусторонним текстом и трудноуловимым сюжетом исполнял Локтев. Ближе к концу сессии, когда работа над "Щеголем" была в самом разгаре, в студии появились остальные музыканты "Центра": Виноградов, Саркисов и Шнитке, которые стали свидетелями создания канонической аранжировки этого номера. Здесь своим композиторским дарованием блеснул Царев.

"Творческий потенциал Царева был достаточно высок, и степень его

участия на этом альбоме сложно переоценить, - считает Виноградов. - На "Щеголе" он придумал всего три ноты, но стукнул их на органе таким образом, что это получилось просто гениально".

Царев стал также соавтором финальной композиции "Вспышка". Еще в армии он написал небольшую клавесинную пьеску. Шумов придумал к ней сюжет, обыгрывающий в духе Хармса неуставные армейские отношения, занятия по гражданской обороне и атмосферу внутри семьи с явно выраженным патриархальным укладом. В итоге миниатюра выглядела следующим образом. Под нежнейшую мелодию клавесина, стилизованную под григорианские хоралы, Шумов надрывно орал: "Иванова! Вспышка слева! Вспышка справа!" Присутствовавшая на записи жена Царева реальная Галя Иванова отвечала голосом забитой и бесправной женщины Востока: "Есть!" Затем на пленке раздавалось некое подобие взрыва, знаменовавшее собой то ли завершение альбома, то ли конец какой-то части земного ландшафта.

Прием подключения к миниатюрам женских голосов Шумову определенно понравился. В "Чтении в транспорте" в подобном ключе были записаны еще две миниатюры с участием все той же Ивановой - "Меня никто не любит" и "Воспитание". А на альбоме "Тяга к технике" Шумов пригласил на запись соседку по подъезду, которая наговорила несколько реплик легко узнаваемым тоном возмущенной студентки-отличницы, не желающей знакомиться на улице с молодыми и настойчивыми нахалами.

"В группе "Центр" участвовали люди, которые в жизни не думали, что будут заниматься чем-то подобным, - говорит Шумов. - Наверное, у меня есть талант мотиватора. И если я вижу у человека потенциал, я всегда готов помочь ему стартовать".

После того, как альбом был записан, музыканты приобрели в Первомайском универмаге новую пленку BASF, на которую из отдельных треков был сброшен весь материал протяженностью менее тридцати минут. Запись осуществлялась на магнитофоны Akai, и отчасти поэтому ее качество получилось весьма высоким. Коммуникабельный Царев, не будучи в быту таким затворником, как Шумов, отнес копию "Чтения в транспорте" (вместе с альбомом "Метро") сразу нескольким московским дистрибьюторам. Возможно, именно поэтому данная работа "Центра" получила (в отличие от многих других) определенный резонанс.

"Чтение в транспорте" оказался последним альбомом, на котором с "Центром" сотрудничал клавишник Алексей Локтев. Он все сильнее увлекался галлюциногенами и в конце концов отошел от активных занятий музыкой.

"Ситуация с Локтевым - печальный пример того, как жар-птица может с легкостью разбросать перья из своего хвоста, если не будет о нем заботиться, - считает Валерий Виноградов. - У Локтева была убедительная "инструментальная состоятельность", и он всегда тонко чувствовал стиль. По нынешним временам его формула кажется простой, но тогда она вызывала удивление".

Шумов не очень охотно соглашается с тем, что для "Центра" уход Локтева был невосполнимой потерей. Позднее с группой сотрудничали многие известные клавишники (Игорь Лень, Иван Соколовский и др.), но никто так и не смог реанимировать трепетного звучания локтевского электрооргана. Чувствуя, что "ландшафт уходит", Шумов попытался переложить часть клавишных партий Локтева (в частности, в "Багровом сердце") на гитару Виноградова, но даже эта мера не принесла желаемого результата. В итоге неповторимое звучание раннего "Центра" оказалось утерянным навсегда.

Кино Начальник Камчатки (1984)

сторона А
Последний герой
Каждую ночь
Транквилизатор
Сюжет для новой песни
Гость
Камчатка
Ария мистера X
сторона В
Троллейбус
Растопите снег
Дождь для нас
Хочу быть с тобой
Генерал
Прогулка романтика



"Кино"-84. Слева направо: Георгий "Густав" Гурьянов (барабаны, перкуссия), Александр Титов (бас), Виктор Цой (гитара, вокал), Юрий Каспарян (гитара).

В двадцать два года трудно сформировать глобальную музыкальную концепцию. Поэтому неудивительно, что альбом "Начальник Камчатки" музыканты "Кино" оценивали впоследствии как переходную работу на пути к полноценному электрическому звуку.

"После "45" было вообще непонятно, как именно играть, - вспоминает Юрий Каспарян, ставший после ухода Рыбина лидер-гитаристом группы. - Поэтому мы все время что-то пробовали, что-то искали. Нам хотелось добиться плотного звука, но искали мы его довольно специфическим образом - путем квартирных концертов в две акустические гитары".

В промежутке между выходом альбомов "45" и "Начальник Камчатки" у музыкантов "Кино" состоялись еще две незавершенные сессии. Вначале Цой и Рыбин попробовали записаться в студии Малого драматического театра, но на полпути эта работа была прервана. Вскоре после ухода Рыбина Цой вместе с Каспаряном сделали акустический демо-вариант

новых песен в студии у Алексея Вишни. Вопреки пожеланиям музыкантов эти черновики получили широкое хождение под названием "46", но "Кино" никогда не считало данный бутлег номерным альбомом.

Весной 84-го года музыканты начинают работу над "Начальником Камчатки", название которого было напрямую связано с новым местом работы Цоя. После того, как Виктор поработал реставратором, резчиком по дереву, спасателем на пляже, он устроился кочегаром в котельную, находившуюся на огромном пустыре, заваленном деревянными ящиками. В центре пустыря стоял сарай, в котором жил сторож, карауливший ящики. Цой топил котел - чтобы не замерз сторож - теми же самыми ящиками, которые сторож охранял. Вопреки аксиоме о невозможности изобретения вечного двигателя, на практике получался вполне нормальный советский вариант бытового "перпетуум мобиле". Позднее Цой стал работать кочегаром уже в другой котельной под названием "Камчатка", которая затем стала местом паломничества его фанов.

Запись "Начальника Камчатки" осуществлялась в студии Андрея Тропилло, а в роли ее продюсера вновь выступил Гребенщиков. На протяжении 83-86 годов он попрежнему оказывал немалое влияние на Цоя. Они не только играли в совместных акустических концертах, но и увлекались древней китайской культурой, книгами восточных философов и поэтов.

Незадолго до начала сессии Гребенщиков в одном из интервью охарактеризовал будущий альбом как "нечто вроде "Револютера" - эклектику, но большую и красивую".

"Когда я впервые услышал пленку, записанную у Вишни, то понял, что из этого можно сделать нечто гораздо более интересное, - вспоминал впоследствии Гребенщиков. - У меня сразу же возник ряд идей по этому поводу - тем более что и Цой хотел сделать из этих песен что-нибудь более многоплановое. Мы дорвались до Тропилло и в паузах между аквариумовскими сессиями начали работать".

Несколько песен новой программы Цой обнародовал за год до этого - во время легендарного дебюта "Звуков Му" в здании одной из московских школ. Там Цой чуть ли не впервые публично исполнил в акустике "Транквилизатор" - страшную психоделику, написанную во время полугодового пребывания в психиатрической больнице, в которой ему пришлось "косить" от воинского призыва.

"Транквилизатор" был сильно затянут по времени и звучал еще более нудно и мощно, - вспоминает басист Александр Титов. - Цой наотмашь рубил по гитаре и все в зале просто опухли".

...Поскольку стабильного состава у "Кино" не наблюдалось, в "Начальнике Камчатки" было задействовано значительное количество музыкантов из других групп. Первоначально Цой планировал пригласить на сессию барабанщика Александра Кондрашкина и басиста Владимира Арбузова, но, как показали дальнейшие события, реализоваться этому варианту ритм-секции было не суждено.

На бас-гитаре играл приглашенный из "Аквариума" Титов, а на барабанах стучали все кому не лень - Гаккель (ударные в композиции "Генерал") и Титов (малый барабан в "Транквилизаторе"), Губерман и некий безымянный ударник, фамилию которого, похоже, сегодня уже не вспомнит никто. В песнях "Троллейбус" и "Каждую ночь" на барабанах играл Петр Троценков из "Аквариума".

"В студии творился полный бардак, и весь альбом записывался достаточно спонтанно, - вспоминает Титов. - Это был интуитивный подход, абсолютно без репетиций. Материал делался так: мы приходили на студию, и там Цой показывал вещи. И мы прямо в студии пробовали все слепить. Я свои партии придумывал на ходу, часто в зависимости от того, какой барабанщик сегодня с нами играет".

Изображенный на обложке альбома будущий барабанщик "Кино" Георгий "Густав" Гурьянов на записи фактически отсутствовал, появившись лишь на финальной "Прогулке романтика", в которой он выполнил роль перкуссиониста, обозначая ритмический рисунок игрой на каких-то баночках. Неудивительно, что впоследствии Гурьянов в течение многих лет упорно уходил от разговоров на тему своего участия в этом альбоме.



...Из-за пестрого состава сессионных музыкантов и явной сырости материала процесс записи выглядел совершенно непредсказуемым и

малоуправляемым. В свободное время музыканты носились по студии, демонстрируя друг другу приемы карате, увиденные ими в фильмах с участием Брюса Ли.

"В студии было постоянное ощущение дурдома, - вспоминает Андрей Тропилло. - Пока ты работаешь с одним человеком, остальные непрерывно двигаются и машут над твоей головой руками. Они были ужасно энергичными, и если их остановить, то через три минуты все начиналось снова".

Тропилло из-за всех сил пытался придать этому безумному энергоизвержению какой-то осмысленный характер, но временами и ему приходилось нелегко. Вместо поисков нового звука и выбора оптимальных вариантов аранжировок Андрею Владимировичу приходилось заниматься с музыкантами чем-то вроде уроков сольфеджио.

"Цой как ритм-гитарист был, конечно, хороший, - вспоминает Тропилло. - Но когда он пел, то, как глухарь, часто себя не слышал. Мог спокойно спеть на полтона выше, чем была настроена гитара. Для него это не играло никакой роли. Каспарян тоже хороший гитарист с неклассической школой игры. Но стили он менять не мог и играл достаточно однообразно".

Под влиянием Гребенщикова Цой в то время прочно "завис" на "новых романтиках" и явно планировал изменить звучание камерно-барочной акустики раннего "Кино" именно в этом направлении. Для практической реализации подобных идей Цою были необходимы электронные клавиши, которые материализовались на сессии в облике маленького игрушечного "Кассиотона", привезенного Гребенщиковым из Москвы. Несмотря на то что клавиатура "Кассиотона" насчитывала всего три октавы, Гребенщиков попытался вставлять его почти в каждую песню, усилив неоновую-электронную подцветку в и без того убийственно холодных композициях.

В нескольких песнях музыкантам подыграл на клавишах Сергей Курехин.

"Я не мог воспринимать эту запись серьезно, - вспоминал он спустя несколько лет. - И я не мог рассматривать "Кино" как музыкальное явление грандиозного масштаба. И если к "Аквариуму" я относился, как к любимой игрушке, то "Кино" были для меня совсем как дети. Они и песни-то пели детские".

Несмотря на столь ироничное отношение, Курехин не только помог группе в музыкальном плане (особенно хороши его партии в "Сюжете для новой песни"), но и привел в студию Игоря Бутмана, наигравшего на нескольких композициях запоминающиеся саксофонные соло. Сессия

вылилась в три недели непрерывной работы, причем иногда музыкантам приходилось записываться по ночам. Определяющим стилем на альбоме получался минимализм, проявившийся и в лаконизме аранжировок, и в техническом оснащении, когда, к примеру, обработка звука гитары Каспаряна осуществлялась не через овердрайв, а при помощи советского магнитофона "Нота", выполнявшего в тот момент функции фузз-эффекта. Бытие определяло сознание чаще, чем того хотелось в данной ситуации.

Несмотря на то что во второй половине сессии в студии отсутствовал внезапно захворавший Гребенщиков, к июню 84-го года альбом все-таки был доделан. Как стало понятно позднее, "Начальник Камчатки" открывал новый этап в истории электрического "Кино", и одним из маяков на этом пути был "Транквилизатор".

"Я начинаю свой путь к остановке трамвая" - мрачный суицидальный монолог, произносимый Цоем на фоне монотонно звучащей минорно-кислотной электроники, не мог остаться незамеченным. Атмосфера воинствующего романтизма Блока и Хлебникова, дождливых ночей, одиночества и беспросветного мрака ощущалась практически на всех композициях - за возможным исключением арии Мистера Икс из оперы Кальмана "Принцесса цирка".

"Ночь для меня - это особое время суток, когда исчезают все отвлекающие факторы, - сказал как-то Цой. - Ночь наполняет меня ощущением мистики и дает мне необходимое чувство романтики".

"Начальник Камчатки" получился настолько непохожим на все, что выходило до этого в ленинградском роке, что никто толком не знал, как именно на него реагировать. Подпольная рок-пресса, отметив на альбоме с полдесятка беспроектных хитов ("Троллейбус", "Последний герой", "Генерал", "Камчатка", "Транквилизатор"), все-таки съязвила на тему "атмосферы какого-то занудства". Поклонники группы, не будучи готовыми к подобным психотропным новаторствам, отложили окончательный вердикт до начала живых выступлений электрического "Кино". Самому Цою альбом сначала показался несколько вялым, но спустя год в интервью журналу "Рокси" он отметил, что сейчас подобный звук входит в моду.

"Альбом "Начальник Камчатки" был электрическим и несколько экспериментальным в области звука и формы, - говорил Цой. - Не могу сказать, что он получился таким, каким бы мы его хотели видеть по звуку и стилевой направленности, но, с точки зрения эксперимента, это выглядело интересно".

По всей вероятности, истина заключается в том, что, несмотря на мощнейший музыкальный материал, цельности в разработке

определенного направления на альбоме все-таки не было. Группа сознательно отказалась от наивной непосредственности "45", а конкретная антитеза этому пока найдена не была. Все это напоминало движение на ощупь в крошечной темноте.

Сложно спорить с тем, что потенциал практически всех композиций превосходил их студийную реализацию, и вполне возможно, "Начальник Камчатки" претендовал на то, чтобы его переписали в третий раз (с учетом записанного у Вишни альбома "46"). Достаточно вспомнить, в какой нокаутирующий хук превратился "Транквилизатор" образца 88-89 годов, с которого "Кино" начинало тогда свои концерты. Тем не менее при всех недоработках группа совершила определенный шаг вперед, постепенно приближаясь к тому саунду, о котором Цой, возможно, мечтал еще в 82-м году. Этот звук - фирменный звук группы "Кино" - был найден лишь спустя четыре года на альбоме "Группа крови".

Аквариум День серебра (1984)

сторона А

Сидя на красивом холме

Иван Бодхидхарма

Дело мастера Бо

Двигаться дальше

Небо становится ближе

Пока не начался джаз

сторона В

Электричество

Сны

Выстрелы с той стороны

Глаз

Моя смерть

Колыбельная



Михаил Васильев, Всеволод Гаккель, Александр Титов, Борис Гребенщиков.

Вскоре после записи альбома "Радио Африка" в составе "Аквариума" произошли очередные изменения, следствием которых стала ориентация группы на плотный струнный звук и временный отказ от электрических выступлений. Одной из причин движения в сторону акустики и камерной музыки стало отсутствие Курехина, переключившегося на собственные проекты, в частности, на "Поп-механику". По воспоминаниям музыкантов, Курехин оказался чуть ли не единственным из участников "Радио Африки", который в итоге остался недоволен этой работой.

"Во время публичного прослушивания "Радио Африка" в одном из баров на Васильевском острове, в котором Майкл Кордюков работал диджеем, Курехин высказал недовольство прямыми рок-н-рольными песнями типа "Рок-н-ролл мертв", - вспоминает Гребенщиков. - Он был разочарован тем, что этот проект так многообещающе начинался, а затем идея переместилась в несколько иную плоскость. В "Радио Африка" его коробили банальные места, и он временно отошел в сторону".

После ухода Курехина эпицентр аквариумовских экспериментов

переместился на улицу Восстания в квартиру к Севе Гаккелю. С осени 83-го года Гребенщиков с Гаккелем в течение нескольких месяцев пытались реанимировать музыкальные находки "Аквариума" модели 75-го года, которые со временем оказались либо подзабыты, либо утеряны. Определенный намек на подобную эстетику прослеживался в финале альбома "Табу" в акустической композиции "Радамаэрл". По-видимому, так должен был звучать "Аквариум" с точки зрения Всеволода Гаккеля. "Такого рода вкрапления имели очень разный характер и были подчинены какому-то интуитивному порыву в определенный момент времени", - вспоминает он.

Природа всевозможных изысканий Гаккеля в области гармоний имела под собой глубокие корни. Испокон веков род Гаккелей давал миру изобретателей. Дед Севы Яков Модестович был известным авиаконструктором - его именем названы две модели самолетов: "Гаккель-7" и "Гаккель-9". Отец - Яков Яковлевич Гаккель - известный океанолог, доказавший существование огромного подводного хребта, который вскоре после его смерти был обнаружен в Северном Ледовитом океане. Всеволод Яковлевич Гаккель нашел для "Аквариума" новый звук. В его основе лежали необычные сочетания виолончели с акустической гитарой Гребенщикова и скрипкой Александра Куссуля - студента консерватории и одного из членов струнной секции "Поп-механики". Подобное взаимодействие инструментов (плюс флейта Дюши Романова) впервые появилось в "Аквариуме" лет за десять до этого, когда на скрипке играл подзабытый ныне Николай Марков, дезертировавший из фолк-роковых "Акварелей" в гребенщиковский проект на пару с Гаккелем.

Еще одним виновником аквариумовских новшеств невольно оказался кинорежиссер Александр Сокуров, предложивший группе исполнить в его новом документальном фильме пару инструментальных тем из ... романсов Глинки. Пораженные столь неординарным взглядом на музыку "Аквариума", БГ и Гаккель принялись разыскивать пластинки с произведениями Глинки и в итоге обнаружили в них немало сюрпризов.

"Разбираясь в том, что наворотил Глинка, я понял, что в музыке он позволяет себе гораздо больше, чем я, - вспоминает Гребенщиков. - Наверное, мне никогда не хватало убежденности, чтобы производить такую глобальную работу с мелодиями - когда композитор свободно переходит из одной гармонии в другую, меняя все на ходу. И я подумал: "Почему русские композиторы могут себе это позволить, а я - нет?"

Под влиянием экспериментов Глинки Гребенщиков написал композиции "Сны" и "Дело мастера Бо", на которых в области гармонии

ему удалось продвинуться далеко вперед - на новые, ранее неизведанные территории.

"Аквариум" всегда был для меня чем-то большим, чем просто четыре аккорда, - говорит Гребенщиков. - Почему-то именно в районе "Дня Серебра" мы решили развернуться вовсю и сделать то, что хотели сделать очень давно, не жалея на это ни времени, ни сил. Мы дали себе free hand, не обращая внимания ни на что другое. "Сны" и "Дело мастера Бо" показывают, чем именно, помимо концертов и сочинения повседневных песен, мы должны были бы в идеале заниматься".

Спустя годы стало очевидно, что для "Аквариума" середины восьмидесятых "День Серебра" явился поистине уникальной работой. В частности, это был чуть ли не единственный альбом, аранжировки для которого создавались дома, а не бардачным методом прямо в студии. Отдельные компоненты в новых композициях начали смыкаться друг с другом самым естественным образом. К примеру, песня "Электричество" какое-то время существовала в нескольких независимых частях, и лишь незадолго до записи припев и основная мелодическая линия срослись в ней воедино.

Ряд композиций оказался прямым следствием увлечения Гребенщикова и Гаккеля разнообразными мистическими явлениями и теориями - начиная от воздействия на организм холодных температур и заканчивая Кастанедой и бурной деятельностью оккультного плана, которую проводили различные приятели музыкантов. Интенсивные исследования в эзотерических областях всегда были актуальны для питерской богемы - неудивительно, что осколки подобных взрывов в конце концов зацепили и Гаккеля.

Особенно неизгладимое впечатление произвела на него встреча с летающей тарелкой. Свидание произошло аккуратно после концерта известного флейтиста-эколога Пола Хорна в "Юбилейном". Возбравшись поздно вечером на крышу одного из зданий, Гаккель с Гребенщиковым обсуждали что-то, связанное с мистикой. Внезапно они увидели в ночном небе конфигурацию из огней, которая перемещалась вдоль линии горизонта, явно пренебрегая законами гражданской авиации. Теория ненавязчиво перетекала в практику.

Идея обложки нового альбома - двойная спираль как символ бесконечности - возникла под влиянием книги "Белая богиня", где кельтской культуре, и в частности ее символике, уделялось особое внимание. Ее автор, поэт и мифолог Роберт Грейвс, предложил своеобразное исследование-размышление об общности древних религий и мифологий. Не углубляясь в подробности вопроса, отметим, однако, что

идея Белой Богини (Великой Матери), сформулированная Грейвсом, оказала немалое воздействие на творчество Гребенщикова, что особенно отразилось в сольной работе 1997 года "Лилит" - ее идее, оформлении и собственно названии.

Что касается "Дня Серебра", то увлечение БГ различными проявлениями мировой культуры выплеснулось в новые тексты с неведомой ранее силой. Поэзия этого периода содержала и рассуждения на темы смерти ("небо становится ближе"), и элементы рефлексии ("каждый мой шаг вычислен так же, как твой", "каждый торгует собою всерьез"), и перекликалась с написанным ранее (сравните: "жизнь хороша тем, что она проста" в "Табу" и "жизнь проста, когда ждешь выстрелов с той стороны" в "Дне Серебра"). В композиции "Сны" ключевая фраза "она не знает, что это сны" была заимствована из одного рассказа Майка Науменко, в котором также присутствовала небезызвестная фраза "Марина мне сказала". В ряде песен слышны прямые цитаты из Толкиена, Аполлинера, индийских и китайских трактатов, рассыпанные между строк, словно зерно в щелях амбаров.

"Тексты песен можно слушать и расшифровывать, - признавался Гребенщиков в одном из интервью тех лет. - Изнутри, для себя, я был бы счастлив петь песни типа "бэйби, бэйби, вставь мне в ж... огурец!" - если бы я мог это петь с той же убедительностью, с какой пою "Иван Бодхидхарма движется с юга на крыльях весны"... Я был бы счастлив петь такие штуки, как Джаггер!"

...Выпустив весной 84-го года концертный сборник "Ихтиология", "Аквариум" отправился в студию к Тропилло записывать "День Серебра". В стенах Дома юного техника музыкантов ожидал приятный сюрприз: Тропилло удалось изъять с "Мелодии" восьмиканальный магнитофон Атрех - тот самый, на котором Юрий Морозов записывал "Свадьбу кретинов" и большинство своих ранних работ. Таким образом, "День Серебра" стал первым альбомом "Аквариума", от начала и до конца записанным на профессиональной аппаратуре.

"На этой записи мы оказались исследователями не только музыкальной стороны процесса, - философствует Андрей "Дюша" Романов, который за одну смену отыграл партии флейты в "Сидя на красивом холме" и "Колыбельной". - Увеличение количества каналов на магнитофоне послужило для нас неплохим поводом для расширения сознания посредством технического прогресса".

И когда у группы после двухдорожечного "Тембра" наконец-то появилась возможность делать сознательные аранжировки и правильно

микшировать композиции, внезапно оказалось, что восьми каналов "Аквариуму" катастрофически не хватает. Если акустические песни ("Сидя на красивом холме", "Джаз", "Колыбельная") вписались на многоканальник сравнительно легко, то с электрическими композициями начались сложности. В финале "Небо становится ближе" Ляпин неудачно свел по балансу две гитары, в "Двигаться дальше" для записи бубна пришлось на одном из каналов убрать часть гитарного соло, а в одном из фрагментов "Иван Бодхидхарма" Гребенщиков был вынужден имитировать гитарное соло голосом.

Несмотря на битву с упрямой техникой, обстановка в студии была близка к идеальной.

"Это была "песня", а не запись, - вспоминает Александр Титов, впервые применивший в отдельных композициях безладовый бас. - Вся спонтанность исходила от нас, а вся разумность и жесткость шла от Тропилло. Это черта его характера. Он умеет в любой ситуации находить быстрое и адекватное решение, и у него всегда существует собственная концепция на любой факт и любое событие".

С точки зрения Тропилло, отличительной чертой данной сессии оказалось органичное сочетание "уличной дерзости и профессионального подхода". В качестве примера он любит приводить историю появления гениального соло на трубе, сыгранного Александром Беренсоном из "Поп-механики" в композиции "Иван Бодхидхарма".

Ситуация развивалась следующим образом. Первоначально труба должна была звучать исключительно на композиции "Выстрелы с той стороны". После того, как в альбом решили включить созданную в самый последний момент песню "Иван Бодхидхарма", в нее придумали также вставить "немного труб". Причем Гребенщиков хотел, чтобы соло на трубе было сыграно в духе мелодии Дунаевского "Веселый ветер" из фильма "Дети капитана Гранта". Музыканты стали предлагать "на губах" различные варианты, и Беренсон скрупулезно записывал каждую из версий в нотную тетрадь. Затем со словами: "Пойдите-ка пообедайте, а я что-нибудь придумаю" он выдворил всех из студии, записал в тетради конечный вариант, а затем сыграл его по нотам.

"Беренсон разложил свою партию на три трубы, и я прописал их по трем каналам, - вспоминает Тропилло. - Такой скрупулезный подход нас очень сильно впечатлил".

Окончательное сведение происходило в начале октября 84-го года, когда в студии находились всего два человека - Тропилло и Гребенщиков. Борис не смог отказать себе в удовольствии записать в "Снах" на одном из

каналов обратный вокал, в производстве которого он достиг известных высот еще во времена "Треугольника". В скобках отметим, что впоследствии прием плейбэка "дети бесцветных дней" использовали бесчисленное количество раз. Так, на "Любимых песнях Рамзеса IV" в обратную сторону "крутился" рояль, а на альбоме "Гиперборея" задом наперед не двигалась разве что мебель в студии.

...До сих пор среди участников записи "Дня Серебра" существуют разногласия, где и когда записывалась одна из самых знаменитых композиций "Глаз". Этот динамичный свинг с саксофонными проигрышами Бутмана существовал в репертуаре "Аквариума" достаточно давно, но у Фана были определенные проблемы с исполнением партии басгитары. С приходом Титова эта композиция получила каноническую аранжировку и, как утверждает Тропилло, была записана той же осенью, но не в Доме юного техника, а во "внеурочное время" на "Мелодии", куда из пионерской студии была принесена ударная установка.

"Если внимательно вслушаться в звучание этой песни, можно обнаружить, что звук на ней отличается от остальных композиций", - добавляет в поддержку своей версии Тропилло.

Определенная проблема выбора была связана с закрывавшей альбом "Колыбельной", которая оказалась записана в двух версиях с использованием четырех виолончелей и трех флейт. Первый из вариантов был сделан у Тропилло, второй - в Доме радио у Дмитрия Липая, где спустя полтора года был записан "Город золотой". Вариант из Дома радио - с финалом, стилизованным под менуэт XVII века, - показался музыкантам наиболее органичным, и именно он был использован в качестве коды для этого альбома.

В октябре-ноябре 84-го года работа была завершена, и "День Серебра" наконец-то пошел в народ.

"Альбом получился идеальным, - говорит Титов. - Я считаю его пиком акустически-спокойного аквариумовского периода".

В Ленинграде "День Серебра" без долгих колебаний был признан лучшим в истории группы, статус которой к тому времени уже перерос рамки культовой. В Москве альбом подобного фурора не произвел, был назван "заумным" и подвергся жесточайшей критике. В столице появились новые герои - социально более актуальные и энергетически более активные. Многомерность, ассоциативность и асоциальность гребенщиковской поэзии внезапно послужили поводом для упреков со стороны критиков. Тексты Гребенщикова периода "Дня Серебра" называли "метафизическими ананасами в шампанском", причем подобная

терминология рождалась преимущественно в кругах бывших поклонников "Аквариума", воспитанных на песнях "Немое кино", "Мой друг - музыкант", "Прекрасный дилетант", "Мы никогда не станем старше".

"В Москве все время ждут агрессии, мата и наездов, - говорит Гребенщиков. - В той ситуации меня очень поддержали Макаревич с Кутиковым, которые оценили "День Серебра" как феноменальный шаг вперед. У меня самого в тот момент было ощущение полной победы, и мне было лишь не вполне понятно, как эту победу воспримут остальные".

1985

ДК Дембельский альбом (1985)

сторона А

Шалава

Электричка

Вешние воды

В кафе я с девушкой Ритою

В этом стакане

Крылья

В ресторане одном

Юность

Здравствуй, моя родина Москва

сторона В

Салага

Люся, моя Люся

Балдоха светит

Нина и дембель

Полюбил девочку я

Буржуи ходят по Нью-Йорку

Цыган в кепке

Суки

Пройдет еще два года

Идет хороший человек



Концертный состав "ДМБ-85" - Сергей Летов



и Виктор Клемешев.

После опытов с битом, шейком и психоделикой ("Стриженная умная головка"), авангардным джазом ("Прекрасный новый мир") и песнями советских композиторов ("Снова любовь поселитца"), взор Жарикова обратился к блатному фольклору. Для группы "ДК", записывавшей в год по 5-6 магнитоальбомов, это был еще один эксперимент с "низовой" культурой, еще одна попытка воспеть в экзистенциальном роке то, что считалось ранее закрытой темой. Функции блюза, в избытке присутствовавшего на ранних альбомах, теперь выполняла блатная лирика.

Героями песен "ДК" стали лихие советские дембеля и выходцы из криминальной среды - "мокрушники", "шестерки", "прошмандовки" и "лохи". Подобный вернисаж был порожден установкой Жарикова на создание в рамках альбома галереи портретов и образов определенной направленности.

В "Дембельский альбом" был заложен феномен блатной песни в России, - вспоминает Жариков. - Мне всегда казалось дичайшим явлением, когда люди компенсируют собственную ущербность любовью к блатняку. Когда все вокруг оказалось обесценено, одной из образцовых моделей "другой" жизни для многих оказалась уголовная культура. И в этой ситуации нам было важно уничтожить дистанцию между объектом и его идеалом".

Условно все композиции на "ДМБ-85" можно было разделить на несколько подвидов: блатные и тюремные романсы, песни о зоне ("Шалава", "Балдоха светит"), дембельское творчество ("Салага", "Нина и дембель"), эмигрантско-одесские песни ("Буржуи ходят по Нью-Йорку"), эстрадные песни 50-70-х годов, со временем ставшие народными ("Люся", "Здравствуй, моя родина Москва"), частушки ("Цыган в кепке", "Суки"), а также несколько стихотворений Жарикова, стилизованных под блатные песни и подъездные четверостишия.

Завершался "Дембельский альбом" твистом "Идет хороший человек" - синтез переделанной до неузнаваемости мелодии Бабаджаняна с глумливым текстом, ставшим со временем еще одним опознавательным знаком группы "ДК": "Идет хороший человек - ремешок на яйцах / Идет хороший человек - а все его боятся".

Песни "Дембельского альбома" были реализованы в достаточно необычном для классического "ДК" составе - силами тандема Виктор Клемешев (гитара, вокал) - Сергей Летов (саксофоны, флейта). В силу отсутствия во время записи других музыкантов "ДК" данный проект первоначально планировалось назвать "Вокально-инструментальный ансамбль "Космонавты", но в дальнейшем эта идея не прижилась.

...Виктор Клемешев - это целый период в истории "ДК". На ранних альбомах он играл на ритм-гитаре, пел вторым голосом, и лишь изредка Жариков доверял ему сыграть одинокое соло на трубе ("Мичела"). После того, как основной вокалист "ДК" Евгений Морозов при весьма загадочных обстоятельствах оказался в тюрьме, на первые роли в группе начал выдвигаться Виктор Клемешев.

Уроженец небольшого села в Тамбовской области, он устроился работать в Москве уборщиком в автопарк. В тот период многое в сознании

Клемешева послушно следовало бытовой интуиции - когда он выводил фальцетом "Я видел в небе электричку, электричку души моей", то свято верил тому, о чем пел. На "производстве" ему приходилось общаться с представителями именно той среды, которая словно под увеличительным стеклом рассматривалась в песнях "Дембельского альбома".

Клемешев мастерски умел исполнять полузабытые дворовые песни и вышибал из слушателей неслабый град слез, которых, однако, в самих песнях не было по определению. Секрет достоверности Клемешева-певца заключался не только в искренности подачи, но и во всевозможных нюансах исполнения - начиная от фальцета и жалостливых вздохов и заканчивая техническими особенностями его игры на гитаре.

"У Клемешева была гитара с сильно натянутыми струнами, на которой обыкновенный человек сыграть не сможет, - вспоминает Жариков. - Она звучала, как целый оркестр: нижние струны - бас, верхние - перкуссия. Кроме того, Клемешев виртуозно применял "проходные аккорды" с "подтяжкой", которые мало кто умел делать. Таких аккордов Витек знал около сорока и все это получалось у него очень натурально".

Лирический настрой клемешевского вокала в немалой степени был поддержан на "Дембельском альбоме" мягким звучанием альт-саксофона, флейты и бас-кларнета в исполнении Сергея Летова. Выдающийся джазовый музыкант и теоретик, Летов много сотрудничал с рок-музыкантами рижских групп ("Зга", "Атональный синдром"), а также с "Поп-механикой", "ДК" и "ДДТ". Будучи великолепным импровизатором, Летов буквально на ходу поддерживал незнакомые мелодии и без труда вникал в общую идею того или иного рок-проекта. В то время он не без оснований считал, что в сравнении с джазовыми музыкантами рокеры смотрятся менее закомплексованными и у них "меньше эстетических ограничений".



"С группой "ДК" я начал работать с 1984 года, - вспоминал Летов в интервью журналу "Контркультура". - Для меня в этом был определенный шок. Я вроде бы уже наигрался с рок-музыкантами, разобрался, что такое пентатоника, как нужно играть в медленных, как в быстрых вещах. И вдруг выясняется, что все эти штампы не выдерживают никакой критики. "ДК" была творчески, я считаю, самая экспериментирующая, самая свежая группа нашего рока".

Запись "Дембельского альбома" происходила на репетиционной базе Дома культуры "Динамо" в течение одного дня, что являлось для "ДК" стандартным временем одной сессии. Ни Яншина, ни Полянского, ни Морозова на записи не было, а сам Жариков продекламировал пару стихотворений и принимал участие в роли перкуссиониста всего на нескольких композициях. С малым барабаном, тарелками и бубном он располагался чуть в стороне от Летова и Клемешева, выполняя во время записи в основном продюсерские и звукорежиссерские функции. Одна из новых звукорежиссерских находок Жарикова заключалась в том, чтобы два вокальных микрофона запускать в противофазе. С его точки зрения, звук в подобных условиях приобретал эффект "побочного проникновения в душу" - настолько, насколько это возможно при записи на магнитофон "Ростов 101".

Единственная "техническая" проблема сессии заключалась в том, что Летов прямо посреди записи начинал корчиться от смеха, наблюдая, с каким серьезным выражением лица Витек Клемешев поет все эти тюремные небылицы и бандитские танцы-шманцы. Поэтому ряд композиций пришлось переписывать заново, а еще на нескольких номерах

хорошо слышно, как Летов играет, с трудом сдерживая смех.

Особенностью "Дембельского альбома" было и то, что в отличие от других работ "ДК" композиции из него Клемешев и Летов стали периодически исполнять на акустических концертах.

"Первым отделением мы играли "ДМБ-85", а вторым - разные вещи "ДК", - вспоминает Летов. - Я попытался аранжировать их под наш состав - Витя играл на гитаре и пел, а я играл на саксофоне или бас-кларнете партию баса, иногда - Витя на саксофоне... Иногда добавляли барабанщика. Витя выступал в тельнике или парадной форме, в которой пришел из армии его брат. Брат подрался, его посадили в катажку, и осталась от него только форма".

Несмотря на внушительную портупею, Клемешев воспринимался зрителями как добродушный персонаж, чудесным образом сошедший со страниц ерофеевской книги "Москва - Петушки" в прокуренную атмосферу очередного квартирника.

Когда позднее Клемешев уволился из автопарка и захипповал, у него начали проявляться признаки осознания "предназначения художника". В итоге свежесть и острота восприятия аутентичного материала заметно потускнели и нечастые сольные концерты Клемешева, датированные 90-ми годами, проходили без прежнего шарма и ощущения парадоксально-девственной непорочности.

В заключение хотелось бы отметить, что материализация "Дембельского альбома" в его концертном варианте заметно расширила круг поклонников "ДК". Этот цикл песен пользовался невероятным успехом у самых разных категорий слушателей. Однако совершенно иначе отнеслись к данному фолк-проекту остальные музыканты группы. Внедряемая Жариковым практика приглашения на запись новых музыкантов еще не была в ходу у столичных рок-команд и воспринималась внутри "ДК" весьма сдержанно и настороженно. Именно данное обстоятельство и сыграло определенную роль в том, что золотой состав "ДК" начал давать первые трещины.

Театр Папы нет дома (1985)

сторона А

Папы нет дома

Человек абсурда

Человек наслаждения

Человек надежды
сторона В
Человек за чертой
Человек свободы
Человек говорит о любви
Человек беспечной игры
а) раздвоение
б) возвращение домой
в) колыбельная



Группа "Театр" - Алексей Шипенко (слева) и Андрей Пастернак, 1985 г.

Московская группа "Театр" представляла собой студийный проект звукорежиссера Андрея Пастернака и молодого артиста и драматурга Алексея Шипенко. Пастернак и Шипенко познакомились в самом начале восьмидесятых. Андрей учился тогда в джазовой школе "Москворечье", а чуть позднее начал работать звукооператором в Доме актера, в котором им были записаны несколько альбомов "Центра" и все альбомы "Театра". Алексей в юности всерьез занимался футболом и даже выступал за юниорскую команду киевского "Динамо". Но тяга к литературе и искусству взяла верх и привела Шипенко в Москву, где он закончил Театральный институт и Школу-студию МХАТ. Пару лет он работал актером Таллинского драматического театра и был вынужден часто мотаться между Эстонией и Москвой, в промежутках между личными встречами общаясь с Пастернаком при помощи писем.

...По-видимому, есть определенная доля несправедливости в том, что ни один из трех альбомов, сделанных силами этого уникального по своему творческому потенциалу тандема, не получил соответствующий резонанс. Особенно пристального внимания заслуживал их концептуальный опус

"Папы нет дома", лишний раз продемонстрировавший, какими неограниченными возможностями обладает художник, способный органично перенести элементы рока в другое измерение. Эта работа подчеркивала всю многомерность средств рок-языка, который в новом контексте цементировал собой принципиально иной жанр - жанр театра в электрозвуке, жанр театра в роке.

Альбом "Папы нет дома" носил характер цельного произведения, связанного единой сюжетной линией. Помимо свежих интеллектуально-ироничных текстов в нем выделялись модная синтезаторная музыка, сыгранная в стиле электропоп, а также виртуозная звукорежиссерская работа Пастернака с шумами и магнитофонными петлями.

Альбом "Папы нет дома" возник не на пустом месте. Ему предшествовал записанный в 84-м году "Концерт в метро", который отличался несколько абстрактным сюжетом, повествующим о поисках истины и смысла жизни. (Герои альбома обращались за советом к магистру, в роли которого выступал сам Шипенко - впрочем, пока еще не совсем убедительно.)

В "Театре" Шипенко был автором очень талантливых и весьма необычных для того времени текстов, Пастернак - композитором, поющим басистом и саундпродюсером. Практически сразу же после записи "Концерта в метро" начались поиски идеи следующего альбома. И тут в дело вмешался случай. Однажды, находясь в гостях у друзей, Шипенко и Пастернак познакомились с их одиннадцатилетней дочерью - очень энергичной и артистичной юной особой. Поработав с ней в студии, музыканты решили построить сюжет нового альбома на основе образа девочки, живущей без матери вместе с отцом-музыкантом. Целый день ребенок проводит дома в ожидании возвращения папы с работы - скучает, рисует детские картинки, отвечает на телефонные звонки и, наконец дождавшись отца, засыпает под звуки колыбельной. Вторая сюжетная линия представляла разные стороны жизни самого отца - в диапазоне от "человека наслаждений" до человека, борющегося за свою свободу и свои мечты. Другими словами, это был мини-спектакль, записанный на пленку и так никогда и не сыгранный на театральных подмостках.

Почти все композиции начинались со слова "человек" и исследовали всевозможные стороны человеческого характера. В "Человеке абсурда" отец девочки в образе Дон Кихота попадает на Страшный суд, в "Человеке наслаждений" он на смешанном русско-английском проповедует взгляды современного плейбоя-Казановы. Возродившись из небытия (Человек надежды), герой философствует о свободе ("Человек свободы"),

размышляет о любви и в итоге возвращается к дочери домой.



Особенно остроумно на альбоме был решен сюжет композиции "Человек за чертой", в котором на уровне полутонов обыгрывалась гомосексуальная эстетика. Песня, исполняемая на трех языках (русском, квазифранцузском и квазиитальянском), завершалась телефонным звонком сеньору Пинтуриккио, от которого художник узнает, что герой его картины "Мальчик в голубом" ожил и гуляет по Москве.

...К началу лета 85-го года Пастернак сочинил большую часть мелодий и самостоятельно подготовил болванку альбома, записав партии басгитары и ритм-бокса. Интересно, что в одной части композиций им использовались звуки драм-машины, а в другой - магнитофонные кольца. Незадолго до начала записи Андрей изобрел некое подобие петли, впервые примененной им на альбоме "Центра" "Тяга к технике".

"Все наши открытия происходили из-за бедности, - вспоминает Пастернак. - Из находившихся под руками драм-машин я переписал все ритмы, но вскоре понял, что использовать их в чистом виде малоинтересно. И тогда я начал экспериментировать. Один микрофон я клал на пол и рядом бил ногой, создавая некоторое подобие бочки. Вторым микрофоном я подносил ко рту и имитировал звучание хэта. Таким образом я прописывал полторы минуты, выбирал более-менее приличный ритмический кусок и кольцевал его".

Поскольку двухдорожечный магнитофон STM в прямом виде кольцо не воспринимал, кусок пленки длиной в несколько метров пропусклся вначале через магнитофон, а затем шел через всю комнату, натягиваясь на

стулья и микрофонные стойки. Когда на магнитофоне включалась кнопка "пуск", эта ленточная гусеница начинала двигаться, издавая звуки, напоминавшие дешевые японские ритм-боксы.

...Уже на предварительном этапе стало понятно, что отличительной особенностью альбома станут сложные ритмические рисунки.

"Я попытался оторваться от однообразных четырехдольных ритмов, переполнявших тогда большую часть отечественной рок-музыки, - говорит Пастернак. - Мне было интересно поработать с более сложными размерами, к примеру, на 7/8. А приглашенным музыкантам было интересно с этими размерами экспериментировать. Ведь тогда никто всерьез подобными вещами не занимался".

Запись готового музыкального материала происходила в течение июля-августа 85-го года в студии Дома актера. Основных участников сессии было трое - Андрей Пастернак, Алексей Шипенко, который в отдельных местах речитативом наговаривал текст, и гитарист Сергей Анфилов, игравший за год до этого на "Концерте в метро". На финальную часть работы в студию приглашались музыканты "Вежливого отказа", "Центра", "Золотой середины", которые были не только исполнителями партий на определенных инструментах, но также являлись соавторами аранжировок и музыкального ряда. В частности, "Колыбельная", сочиненная Сергеем Анфиловым, затем была лишь слегка подредактирована Шипенко и Пастернаком.

..."Папы нет дома" открывался милым и несколько наивным монологом девочки, исполняемым на фоне инструментального попури из всех последующих мелодий. Затем все композиции на альбоме шли нон-стопом - за счет виртуозной ручной работы, осуществленной Пастернаком на трех магнитофонах STM. К примеру, если песня длилась более семи минут, ее приходилось разбивать на две части, поскольку уровень музыкантов исключал безошибочную игру на протяжении этого временного интервала. После того, как обе части песни были записаны, их мастерски подгоняли друг к другу путем переключения режимов "запись" и "пуск" на двух магнитофонах.

В конце записи Пастернак накладывал шумы. Еще задолго до начала сессии он записал на магнитофон те уличные звуки, которые, с его точки зрения, можно было использовать в альбоме. В аэропорту Внуково был зафиксирован рев взлетающего самолета, в районе Рижского вокзала - визг тормозов, звуки проезжающего транспорта, голоса и т. п.

Некоторые шумы носили несколько противоестественный характер. Так, в финале композиции о Казанове ("Человек наслаждения")

требовалось изобразить женский оргазм. Чтобы симитировать его, одиннадцатилетней девочке было предложено воспроизвести в студии именно те звуки, которые она издает, залезая в ванну с очень горячей водой. После нескольких дублей идентичность эмоций получилась близкой к идеальной.

...При конечной расстановке песен между ними был вмонтирован бой настенных часов, а закрывавшая альбом "Колыбельная" заканчивалась под символические двенадцать ударов. Практически во всех композициях таилось такое количество звуковых шарад, что к ним вполне уместно было выпускать пояснительную аннотацию. К примеру, номер телефона, набиравшегося на композиции "Папы нет дома", символизировал дату завершения работы над альбомом - 13 сентября 1985 года.

Свой третий альбом "Дети доктора Спока" Пастернак и Шипенко записали через год - с участием вокалистки Людмилы Дребневой и гитариста "Центра" Валерия Виноградова. Несмотря на то что альбом получил поощрительную премию журнала "Аврора" и был назван "интеллектуально-безошибочной работой", он оказался менее новаторским и гораздо более приглаженным. Во многом это объяснялось тем, что данная запись являлась заказной работой, выполненной музыкантами для московского Театра юного зрителя. Сценические и цензурные ограничения тех лет сковывали участников сессии и частично способствовали началу кризиса в отношениях между Шипенко и Пастернаком на финишной стадии этого проекта.

Таким образом, выпустив три альбома, "Театр" в конце 86-го года прекратил свое существование. Как выяснилось впоследствии, эти почти никем не замеченные студийные работы явились не только отличной творческой мастерской и образцом сверхкачественной звукорежиссуры, но и фундаментом для дальнейших разработок, осуществляемых идеологами группы. Их творческая судьба сложилась в высшей степени удачно.

Андрей Пастернак продолжил занятия звукорежиссурой, поступив в 87-м году во ВГИК на соответствующий факультет. Впоследствии он стал одним из самых известных московских звукорежиссеров, записав несколько альбомов "Вежливого отказа", "Центра", "Ва-Банка", "Квартала", "Неприкасаемых".

Алексей Шипенко полностью переквалифицировался в драматурга, написав в течение следующих нескольких лет десятки пьес. В конце 80-х по его сценариям осуществляли театральные постановки ведущие московские режиссеры: Борис Юхананов, Анатолий Васильев, Роман Виктюк. В начале 90-х Шипенко переехал в Берлин, где продолжал

создавать пьесы - уже для местных театров. В 1996 году он написал преамбулу к модернизированному варианту "Горя от ума", поставленному на сцене парламента бывшей ГДР режиссерами Юрием Любимовым и Андреасом-Кристофом Шмидтом.

Ария Мания величия (1985)

сторона А

Это рок

Тореро

Волонтер

сторона В

Бивни черных скал

Мания величия

Жизнь задаром

Мечты

Позади Америка (Вокруг света за 20 минут)



Игорь Молчанов, Андрей Большаков, Кирилл Покровский, Алик Грановский, Владимир Холстинин, Валерий Кипелов.

Основная заслуга "Арии" состояла в том, что ее музыканты первыми в стране материализовали витавшую уже много лет в воздухе идею "нашего ответа" западному хэви-клину. Несмотря на то что в массовом сознании советских подростков слово "рок" преимущественно ассоциировалось с музыкой Deep Purple, Black Sabbath и Nazareth, ничего хотя бы отдаленно похожего на западных монстров земля российская производить упорно не желала.

В репертуаре большинства отечественных рок-групп периодически мелькали хард-роковые номера, но выстроить полноценную утяжеленную программу толком не удавалось никому. К числу нескольких разрозненных попыток можно было отнести ранние работы "Облачного края",

череповецкий альбом "ДДТ" и студийный опус рижской группы "Поезд ушел". Подававший немалые надежды "Круиз" мотало из стороны в сторону - от глэма и рок-н-ролла к утяжеленной эстраде и обратно. Нечто похожее на хард-рок с примесью блюза пытались играть "Россияне", латышские "Ливы" и эстонский "Магнетик бэнд".

"Ария" стала первой командой, выстроившей цельную металлическую программу, а их дебютный альбом получил небывалое для никому не известной рок-группы распространение. "Мания величия" оказалась одним из первых профессионально записанных хард-роковых альбомов в СССР, безупречно сделанным с технической и музыкальной точек зрения.

"Нам хотелось всем что-то доказать, - вспоминает гитарист Владимир Холстинин. - Музыку, которую мы любили с детства, исполнять тогда было невозможно. И мы решили создать альбом, который будет выглядеть как контр-культура - по сравнению с пропагандируемой вокруг эстрадной пошлятиной. Мы решили сделать некий противовес, который должен был снести все традиции и устои, существовавшие тогда на эстраде. Это должно было звучать демонически и мощно - как своеобразная диверсия".

"Ария" возникла на обломках филармонических "Поющих сердец" и "Альфы", опытные музыканты которых Алик Грановский (бас) и Владимир Холстинин начали создавать цельную "жесткую" программу. Сидя дома у Холстинина, они набросали основу нескольких композиций - дабы определиться с нюансами. К тому моменту у Грановского уже была готова мелодия героического "Тореро", написанная им под стук колес в переполненном общественном транспорте. В свою очередь, у Холстинина уже несколько лет крутилась в голове грустная гитарная пьеса с условным названием "Дождь", превратившаяся со временем в милитаризованно-трагического "Волонтера".



Легендарный ВИА "Лейся, песня", второй справа - Валерий Кипелов.

В основу собственного стиля "Арией" были заложены музыкальная фактура и идеология классиков второй волны английского heavy metal типа Judas Priest и Iron Maiden, причем без малейших отклонений в сторону прогрессив-рока и ритм-энд-блюза. Техничный Холстинин взял на вооружение гитарные находки Рэнди Роудса из группы Оззи Осборна, а Грановскому пришлось по душе манера игры басиста из Rush. Как ни странно, отрицательным примером в "Арии" почему-то считался Led Zeppelin.

"Led Zeppelin с их миллионом джазовых аккордов я просто ненавидел, - вспоминает Холстинин. - Джимми Пейдж казался мне вялым гитаристом, который играл медленно и не любил пользоваться вибрацией. Его очень часто заносило, и мысль, ради которой все начиналось, уходила в сторону".

Сведя к минимуму импровизацию, "Ария" бросила все силы на создание кипяще-шипящей лавы гитарных звуков. Скорость, скорость и еще раз скорость!

...Понимая, что легально исполнять подобную музыку будет нелегко, Холстинин и Грановский первоначально планировали сделать эту программу исключительно для игры на подпольных сейшенах. Записывать альбом было решено на студии у Володи Ширкина, который заведовал аппаратурой Муслима Магомаева и уже не первый год на свой страх и риск выставлял ее для озвучивания андеграундных концертов. Для записи новой программы была накоплена необходимая сумма в 500 рублей, и теперь творческий процесс тормозили всего два вопроса: кто в группе будет вокалистом и где взять тексты.

В этот основополагающий момент музыканты внезапно получили заманчивые предложения сразу от двух администраторов - Виктора Векштейна ("Поющие сердца") и Сергея Сарычева из "Альфы", у которого к тому времени наметились плотные контакты с Московской областной филармонией.

Более ловким в данной ситуации оказался Векштейн, который, вовремя почуяв ветер перемен, решил создать рок-группу новой формации. Кроме того, в действиях Векштейна была и другая логика. Поскольку трудовые книжки музыкантов хранились в сейфе художественного руководителя "Поющих сердец", Векштейн небезосновательно опасался, что с уходом из группы Грановского и Холстинина распадется аккомпанирующий состав его супруги Антонины Жмаковой.

Как бы там ни было, Векштейн решил рискнуть и предложил музыкантам "Арии" воспользоваться для записи хэви-металлического

альбома студией "Поющих сердец". "Чтобы через месяц альбом был готов", - сказал он, отдавая Холстинину ключи от двух звукоизолированных комнат, в которых находилось два шестнадцатиканальных магнитофона и пульт Tascam, микрофоны Shure и комплект динакордовой обработки звука.

"Я сидел с ключами от студии и напряженно думал, - вспоминает Холстинин. - Программа готова. Если записать ее у Ширкина, мы никому ничего не будем должны. А тут... Конечно, соблазн записаться бесплатно и без лимита времени в хорошей студии был велик. Но я чувствовал, что тогда уже нашим администратором будет Векштейн и мы будем ему обязаны до конца жизни. С другой стороны, я прекрасно понимал, что если проект окажется успешным, то мы не пробьем Систему без такого менеджера, как Векштейн".

После продолжительных раздумий Холстинин с Грановским выбрали студию Векштейна. К чести последнего надо заметить, что в процесс записи он не вмешивался и лишь в самом конце сессии попросил музыкантов изменить на альбоме название последней композиции. Так заводной боевик "Позади Америка" превратился в клуб кинопутешествий "Вокруг света за 20 минут".

...Получив уникальную возможность для записи, Холстинин с Грановским вплотную занялись комплектацией состава. На роль вокалиста (вместо планировавшихся Михаила Серышева и Николая Носкова) был выбран Валерий Кипелов, убивавший свой хард-роковый талант в ансамбле "Лейся, песня". Как гласит история, в связи с попаданием в тюрьму руководителя этого самобытного коллектива вокально-инструментальный ансамбль распался. Недолго думая, Кипелов направился наниматься на работу в Москонцерт. По чистой случайности в запутанных коридорах этого вполне официального учреждения бывший вокалист "Лейся, песня" столкнулся лицом к лицу с музыкантами "Арии".

"Прямо в туалете Москонцерта Кипелов спел нам какие-то фрагменты из Slade, - вспоминает Холстинин. - Голос у него - высокий и звонкий. К тому же в туалете была хорошая реверберация. И мы решили: "Ну, это, конечно, не Роб Хэлфорд, но для нашей группы он подойдет".

Вскоре были найдены и другие музыканты: опытный барабанщик Александр Львов и клавишник Кирилл Покровский, игравшие до этого в "Поющих сердцах". Таким образом к маю 85-го года у "Арии" подобрался суперпрофессиональный по филармоническим меркам состав. Заперевшись в студии, находившейся на пятом этаже Дома офицеров, музыканты за несколько недель записали инструментальную часть альбома.

Звукорежиссером этой работы стал Владимир Холстинин, которому помогали все участники группы, и в особенности Александр Львов, уже имевший определенные режиссерские навыки по работе с другими проектами. Очередность записи инструментов была непривычной для мейнстрима, но достаточно характерной для металла. Вначале под выбранный темп метронома писались гитара и бас, а уже затем фиксировались барабаны. На свободные каналы записывались необходимые гитарные соло, клавиши и вокал. Поскольку второго гитариста в "Арии" не было, Холстинину приходилось делить партии гитары на две части - вначале записывать одну гитару в левый канал, а затем вторую, сыгранную максимально в ином ключе, - в правый.

В отличие от быстро наигранных на пленку гитарных партий на запись вокала ушло около трех месяцев.

"Манеру пения мы искали достаточно долго, - вспоминает Холстинин. - Кипелов только в процессе записи примерно начал понимать, куда он попал и что именно от него требуется. Он с детства любил рок-музыку, но его любовь дальше Led Zeppelin не пошла. Поэтому при записи мы от него требовали, чтобы он "зверя давал" побольше. А он периодически срывался на такой высокий, тонкий мальчишеский голосок. Мы эти дубли стирали и говорили: "Давай еще раз! Вспомни Элиса Купера или хотя бы Холдера".

Так в трудах и муках рождалась ставшая впоследствии знаменитой кипеловская манера пения. Его дальнейший прогресс как вокалиста был очевиден. И если в "Жизни задаром" Кипелов не без труда вытягивал в студии верхнее ми (и наотрез отказывался петь эту песню на концертах), то спустя пару лет на альбоме "Герой асфальта" он уже вполне уверенно расправлялся с фадиезом. Его глотка стала луженей, техника усовершенствовалась, напор усилился - много ли еще надо?



Инструментальная композиция "Мания величия" была отдана на растерзание Кириллу Покровскому - молодому и очень быстро прогрессирующему музыканту, за плечами которого была Гнесинка, законченная по классу саксофона. Стремительно освоив клавиши, Покровский тут же вписался сразу в несколько любопытных проектов, в частности, сотрудничал с "Союзом композиторов" (экс-"Отряд Валерия Чкалова"). По своей природе Покровский больше тяготел к усложненной электронной музыке, но в данном металлическом проекте с ходу оценил неземную энергетику окружавших его людей.

В свое время у Холстинина с Грановским была идея воткнуть в альбом хотя бы одну инструментальную композицию, аналогичную пьесе "Supertzar" из саббатовского альбома "Sabotage". И Покровский развернулся вовсю. Он пригласил в студию знакомых девушек из Гнесинского училища, которые сделали несколько дублей хорового пения. Затем "арийцы" дружно записали на пять каналов мужской хор и смикшировали вокальные дорожки с торжественными звуками органа и перегруженной электрогитарой в финале. В результате получилась неожиданно милая сюита "Мания величия" - как своеобразное пародийное противоборство классической музыки и музыки демонической.

Покровский также довел до ума финальную часть "Волонтера" и единственную медленную композицию "Мечты". Эта песня была создана Кипеловым в годы далекой молодости, когда на открытых летних танцплощадках он пронзительно исполнял номера из репертуара Led Zeppelin и Nazareth. По воспоминаниям участников записи, мелодия песни "Мечты" была написана Кипеловым в мажоре и первоначально звучала до неприличия радостно. Музыканты "Арии" логично рассудили, что в данном

идеологическом контексте медленная композиция должна быть грустной и даже хмурой. Поэтому Покровский предложил Кипелову перенести мелодию с мажора в параллельный минор, и песня сразу же приобрела необходимое настроение.

После того, как в студии были записаны инструментальные треки всех одиннадцати композиций, участникам записи осталось самое нелегкое - найти человека, который взялся бы сочинить на подобную музыку тексты.

Поскольку в филармоническом мире в успех "Арии" почти никто не верил, отказ следовал за отказом. Последним из "отказников" оказался Валерий Сауткин. Поэтесса Маргарита Пушкина согласилась написать два текста - на "Тореро" и "Мечты", но последний из них не прошел вкусовую цензуру Кипелова. Поскольку мелодия была написана именно Кипеловым, право выбора оставалось за ним. "Кипелов категорически отказывался петь стихи про босоногий летний дождь, - вспоминает Холстинин. - Он для себя твердо решил, что его песня должна быть про несчастную любовь и про то, как человек живет за стеной мечты".

В этот самый момент на горизонте нарисовался молодой честолюбивый поэт Александр Елин, впоследствии ставший автором текстов целого эшелона второстепенных рок-групп - от "Клона" до "Примадонны". Елин с энтузиазмом принялся за работу, делая по несколько вариантов текста на каждую песню.

"Тексты в металле должны быть простые, как "Окна РОСТА" у Маяковского", - бодро говорил он. После чего написал на мелодию "Бивней черных скал" четверостишие про летающие тарелки и египетские пирамиды. В итоге все эти поэтические озарения Елину пришлось переделывать.

"Конечно, стихи зачастую получались не очень радикальными, - признается Холстинин. - Поскольку мы сами не поэты, всю жизнь только за "проволоку" дергаем, приходилось допускать в текстах определенную лояльность. Главный критерий - чтобы эта поэзия была не противной для нас самих".

Работа над "Манией величия" была завершена в сентябре 85-го года. Несмотря на переизбыток воинствующих образов и нелепые псевдогражданские тексты, альбом с музыкальной точки зрения получился одной из самых сильных работ за всю историю советского хард-энд-хэви. Стальная роза среди чугунных пней и ржавого чертополоха. Редкий случай совпадения количества и качества, возможности и желаний, воли и разума, знания и силы. Примечательно отсутствие характерного для металла чернушного пафоса, замогильной атрибутики и фальшивой мускулистости.

Очень энергичная и одновременно аккуратная групповая игра - без соло-выпячивания и с солидным количеством запоминающихся мелодичных риффов. Другими словами - идеальный альбом для фанатов московского "Спартака", собирающихся в летнюю погоду в Лужники с кассетным магнитофоном "Весна 203" под мышкой.

...Вскоре после выпуска "Мании величия" у музыкантов "Арии" возник резонный вопрос: "Что с этой программой делать дальше?" Векштейн сильно сомневался, что постановка металлического шоу, которое он любил впоследствии называть "черти в дыму", привлечет необходимое количество зрителей. Особенно сильно его волновала популярность "Арии" у женского контингента. "Не будет на концертах девушек - значит, не будет кассы", - говорил опытный Векштейн музыкантам.

Обсуждение целесообразности постановки металлического шоу протекало с переменным успехом - до тех пор, пока заменивший Львова новый барабанщик Игорь Молчанов не произнес сакраментальную фразу: "Девушки на концерт придут обязательно. Потому что все металлисты на Западе выступают в костюмах в обтяжку из суперэластика. И по пояс голые".

Последний аргумент сразил Векштейна окончательно. "Ладно, - сказал он. - Ставьте ваше шоу".

Облачный край Стремя и люди (1985)

сторона А

Наша общая легавая

Супер-чукча

Межгалактический конгломерат

Нападение монстра на двупалый индивидуум

Грустная история

сторона В

От мозгов к мозгам

Костя Перестукин

Мать порядка

Стремя и люди



Слева направо: Николай Лысковский, Сергей Богаев, Олег Рауткин, 1985 г.

...Одной из отличительных особенностей архангельского "Облачного края" была способность органично совмещать в своем творчестве напевную мелодичность русских народных песнопений с мощно сыгранным хард-роком. Записанные в подобном стиле композиции "Заздравная", "Русская народная", "Великая гармония", "Союз композиторов", "Грустная история" стали со временем классикой андеграундного тяжелого рока - несмотря на то, что многие слушатели толком не знали, что за группа исполняет эти эпохальные творения.

Идеологом, автором музыки и текстов, звукоинженером и саундпродюсером "Облачного края" был гитарист Сергей Богаев. Выходец из рода донских казаков, он с азартом и упорством, присущими вольнолюбивым станичникам, решил добиться в студии такого же звука, который он слышал на фирменных пластинках Deer Purple и Rainbow. Обладая завидной настойчивостью, Богаев шаг за шагом двигался к поставленной цели - каких бы трудов ему это ни стоило. Не мудрствуя лукаво, он начал в одиночку изобретать приборы уникальной конструкции, предназначенные для обработки звука.

Работая электриком, Богаев за два года собрал и усовершенствовал все саундэффекты, необходимые ему для дальнейшей студийной работы.

"Я двигался на ощупь: экспериментировал, в каком месте и как поставить микрофоны, как выставлять уровень записи, - вспоминает Богаев. - Я сидел в студии сутками, изводя километры пленки. Никто меня не подгонял, времени было навалом - сиди себе и пиши".

Первые альбомы "Облачного края" были записаны Богаевым вместе с Олегом Рауткиным (вокал, барабаны) и клавишником Колей Лысковским. Все трое были соседями по подъезду, а двое вообще жили на одной лестничной площадке.

В свои двадцать лет Богаев был в этой компании самым старшим. Рауткин только-только поступил на первый курс пединститута, а двухметровый архангельский богатырь Лысковский еще заканчивал среднюю школу. Начиная с января 82-го года в радиоузле Дома культуры судоремонтного завода "Красная кузница" Богаев сотоварищи при помощи гитары "Урал", электрооргана "Юность", магазинных микрофонов и бытовых магнитофонов принялись штамповать альбом за альбомом. "Облачный край" проповедовал жесткий и в то же время мелодичный хард-рок в духе Deep Purple, отмеченный напором, энергией и самобытностью аранжировок. В большинстве композиций сквозила какая-то лихость и удаля, а тексты имели радикально сатирическую направленность: "Не беда, что на прилавках пусто *Все привыкли к этому давно* Нас питает чистое искусство / Книжки, и театры, и кино".



Одно из редких выступлений "ОК" (фестиваль в Подольске, 1987 г.).

Все архангельские альбомы "Облачного края" записывались последовательным наложением инструментов путем переписывания с магнитофона на магнитофон. Вначале фиксировались гитара, барабаны, клавиши, затем - бас, затем - партии соло-гитары и, возможно, вторые клавиши. Последним записывался вокал Олега Рауткина. Весь процесс осуществлялся без микшерского пульта, и инструменты писались напрямую в магнитофон.

Можно гадать, как бы сложилась судьба "Облачного края", если бы в 82-м году в Архангельск не приехал с концертами "Аквариум". Услышав композиции "Облачного края", ни Тропилло, ни музыканты ленинградской группы долго не могли поверить, что эти песни записаны на отечественной аппаратуре. Александр Ляпин, взяв в руки богаевскую гитару "Урал" и покрытую жестью самодельную примочку, долго качал головой, задумчиво поглядывая на свой фирменный Fender. Итог всему происходящему подвел Тропилло. "А, парень, все ясно, - сказал он Богаеву. - Над тобой - звезда".

После гастролей "Аквариума" легенда о сказочном "Облачном крае" начала свое стремительное шествие по стране. Не без помощи тех же ленинградцев ранние альбомы "Облачный край I", "Сельхозрок", "Великая гармония", "Х...я самодеятельность", "Вершина идиотизма" вскоре вырвались за пределы Архангельска. Обозревая последние работы "Облачного края" и "ДДТ", московский рок-журнал "Ухо" в конце 83-го года писал: "Не плачьте, но это факт. Две группы из довольно отдаленных краев выдали такую продукцию, что многим столичным командам вскоре станет нечего ловить... Остроумие, вкус, содержательность и глубина текстов до сих пор были монополией Москвы и Ленинграда. Рано или поздно эта монополия должна была рухнуть. И вот теперь, когда она рухнула, мы видим, насколько просторнее стал наш мир".

Однако, несмотря на столь лестные оценки и заочно-всесоюзную известность, сам "Облачный край" неожиданно оказался к этому времени в кризисном положении. Во-первых, из Архангельска переехал на Украину Олег Рауткин и группа фактически осталась без вокалиста. Во-вторых, не имея ни малейших шансов на живые выступления, "Облачный край" лишился и возможности записываться. Зимой 84-го года в рамках антироковой кампании музыкантов выгнали из ДК "Красная кузница", а затем позаботились о том, чтобы группа не смогла записываться в других местах.

Богаеву ничего не оставалось, кроме как просить "политического убежища" у Андрея Тропилло, в студии которого "Облачный край" в течение года записал два своих лучших альбома. Альбом "Ублужья доля" (84 г.) Богаев подготовил с импровизированным составом музыкантов: вместо затерявшегося в степях Украины Рауткина из Архангельска был срочно вызван вокалист "Святой Луизы" Вова Будник (который до этого пел на альбоме "Великая гармония"), Богаев играл на гитаре и на басу, а на ударных стучал один из сильнейших джаз-роковых барабанщиков страны Евгений Губерман.

Несмотря на несыгранность состава и на то, что Будник слегка не

дотягивал верхи, сбиваясь на высоких нотах на визг и пение в нос, ряд композиций из "Ублужьей доли" впоследствии стал основой концертного репертуара "Облачного края". Не случайно спустя три года группа начала свое знаменитое выступление на Подольском рок-фестивале именно с песен этого альбома - "Союз композиторов", "Мой Афганистан", "Время приобщения к любви".

В процессе работы над "Ублужьей долей" Богаев впервые в жизни столкнулся с многоканальной техникой - той самой, на которой "Зоопарк" записывал "Белую полосу", "Кино" - "Начальника Камчатки", "Аквариум" - "День Серебра". Разобравшись при помощи Тропилло в технических премудростях студии Дома юного техника, Богаев решил следующий альбом вновь записать в Питере. Тропилло был не против, поскольку искренне полагал, что исполняемый группой "красный металл" не имеет себе равных на территории СССР. Он был восхищен техникой игры Богаева - принципиально новым для хард-рока гитарным стилем, в основу которого были положены приемы звукоизвлечения, используемые при игре на индийских народных инструментах.

"Богаев подтягивал гитарные струны, как на ситаре, - вспоминает Тропилло. - Он старался никогда зря не переходить на более низкие струны и играл на одной. Звук получался совершенно разный, и возникала магия - настолько все крепко и гениально было сделано".

...Альбом "Стремя и люди" начал записываться летом 85-го года - опять-таки в неполном составе (Богаев, Лысковский), зато впервые с профессиональными инструментами. Борис Гребенщиков одолжил Богаеву свою гитару, а музыканты "Странных игр" - фирменные клавиши и бас. Неизменной осталась лишь покрытая жестью знаменитая богаевская примочка, дающая на выходе особенный гитарный звук.

Вспоминая о записи альбома "Стремя и люди", ее участники сходятся во мнении, что вся сессия была насыщена немалым количеством всевозможных сюрпризов. К примеру, когда инструментальные треки были готовы и настало время записывать вокал, в студии полумистическим образом материализовался Рауткин. Олег в то время учился в Харьковском институте физкультуры и на целое лето уезжал со стройотрядом в Сибирь. К группе он стал относиться с прохладцей и даже продинамил запись "Ублужьей доли". Вероятность его появления в Ленинграде была невелика.



Сергей Богаев.



Олег Рауткин.



Евгений Губерман.

"Сидим мы в студии, музыка записана, все сыграно, а петь некому, - вспоминает Богаев. - И вдруг в Дом юного техника звонят из Архангельска соседи: "Тут с Украины звонил Олег ваш. Спрашивает, где вы находитесь". Мы какими-то путями, через третьих лиц его вычислили и передали информацию - без особой надежды, что он приедет. И вдруг в один прекрасный день, в самом конце лета, в студии появляется Рауткин".

Все остальное было, что называется, делом техники. Рауткин привык работать с текстами, которых никогда до этого не видел, - как Евгений Морозов из "ДК".

"Рауткин пришел на запись, я дал ему листочки с текстами, - вспоминает Богаев. - Мы включили музыку, прикрепили листы к микрофонной стойке, и таким образом был записан вокал".

Во время этой сессии не обошлось и без приключений, связанных с записью барабанных партий. Как известно, на протяжении всей истории группы на ударной установке в "Облачном крае" играли все кому не лень. На архангельских альбомах это был Рауткин, на "Ублюжьей доле" - Губерман, на следующем после "Стремя и люди" альбоме "Свободы захотели?" - Юрий Кораблев, а на немногочисленных концертах в конце 80-х - вокалист архангельской группы "Аутодафе" Дима Леонтьев.

Пока шла запись альбома "Стремя и люди", барабанщика в группе в очередной раз не было. Богаев, уже привыкший к превратностям судьбы, сцепив зубы, работал под ритмическое сопровождение метронома, записанного на один из треков восьмиканального магнитофона. Когда отступить было уже некуда и настала очередь записывать партии ударных,

он отбросил ложную скромность и начал играть на ударных сам. То, что барабаны записываются последними, Богаева совершенно не смущало. В итоге он настолько уверенно отыграл в нескольких композициях, что оказавшийся на следующий день в студии Евгений Губерман буквально онемел от удивления.

"Я просто не мог найти слов, - восторженно говорит он, будучи не в силах скрыть свое восхищение техникой Богаева. - В композиции "От мозгов к мозгам" Сергей отыграл сложнейшие партии так, что не сразу можно было понять, насколько это гениально исполнено. Он нехотя надевал наушники, садился за установку и играл просто безукоризненно".

Любопытно, что ни в одном из своих редких интервью Богаев не сознался в том, что в нескольких композициях на альбоме "Стремя и люди" он сам сыграл на ударных. В остальных же песнях барабанные партии исполнил Губерман - со словами, что лучшей музыки он в жизни не играл.

...Большая часть этой сессии происходила по ночам - в одной компании с "Алисой", записывавшей свой дебютный альбом "Энергия".

"Тропилло выключал свет, сдавал под сигнализацию весь этаж, потому что рядом была оружейная комната с мелкокалиберными винтовками, - вспоминает Богаев. - Мы пишем альбом, но не дай бог кому-то тронуть стену, дверь или подоконник. Потому что тут же все зазвенит - приедут, всех повяжут и уже ничего не докажешь. Но в общем обошлось. Тогда же мы и познакомились с Кинчевым: мы спим на полу на матрасах, "Алиса" пишется, потом они срубаются, мы встаем и пишемся. Так и шло по очереди".

Когда альбом наконец-то был записан и начал распространяться, наибольшим успехом стали пользоваться два утяжеленных боевика - "Костя Перестукин" (сатирический собирательный образ совкового стукача-маньяка) и "Грустная история" о неразделенной любви комсомольского активиста к девушке легкого поведения. Не меньшего внимания заслуживали два финальных симфонических произведения, весьма органично решенные при помощи изобразительных средств тяжелого рока. В первую очередь это "Стремя и люди", повествующее о судьбе каравана, движущегося по пустыне к абстрактной светлой цели, а также "Мать порядка" - масштабная историческая зарисовка, посвященная Петербургу времен первой русской революции. Обе композиции музыкально были решены в духе "Хованщины" Мусоргского и "Героической" симфонии Шостаковича - с темными, захватывающими воображение риффами и виртуозными гитарными проигрышами Богаева, стилизованными под Блэкмора, Вагнера и Бетховена одновременно.

Единственной проблемой в финальной стадии работы оказалась ритмическая несовместимость текстов, предназначенных для этих двух композиций. Недолго думая, кто-то из музыкантов предложил поменять их местами, и все удачно срослось: текст "Стремя и люди" идеально лег на мелодию "Матери порядка" и соответственно наоборот.

Вспоминая о студийной работе над этим альбомом, Тропилло выделяет сверхудачное микширование, выполненное в финале композиции "Мать порядка".

"Там такая лавина звуков, которая все сносит на своем пути, - говорит он. - Это настоящее искусство, за которое не будет стыдно и через сотню лет. Здесь ничего не соврано. Здесь все находится на своем месте".

"Стремя и люди" действительно стал вершиной в многосерийной студийной эпопее "Облачного края". Казалось, что квартет Богаев-Рауткин-Губерман-Лысковский играет самый сокрушительный хард-рок в своей жизни, от которого сгорает все вокруг. Здесь идеально соединились громадный энергетический потенциал музыкантов и хард-интеллектуальное сумасшествие аранжировок, виртуозность исполнения и усложненные образы в текстах, местами замаскированные при помощи символов и метафор: кометы, галактики, обсерватории, звезды, космические монстры.

После выхода альбомов "Ублужья доля" и "Стремя и люди" "Облачный край" заслуженно становится одной из главных кассетных легенд страны - в одном ряду с "ДК", Юрием Морозовым, "Братьями по разуму". Неистребимое желание многочисленных поклонников увидеть группу живьем реализовалось лишь в 1987 году, когда Богаев сотоварищи дали серию эффектных концертов на фестивалях в Архангельске (приз зрительских симпатий), Ленинграде и Москве. Пожалуй, именно этот год стал пиком в истории "Облачного края" - не в последнюю очередь благодаря визуально выигрышному выступлению группы в Подольске. Задиристо вопящий Рауткин размахивал над головой тяжелой микрофонной стойкой, а в финале мрачный Богаев, порвав на гитаре две струны, на глазах у трех тысяч зрителей начал крушить ее на куски.

...Через несколько месяцев чиновники от культуры свинтили выступление "Облачного края" на всесоюзном фестивале "Рок-панорама-87", а спустя год группа и вовсе прекратила давать концерты - несмотря на многочисленные коммерческие предложения. В самом начале 90-х "Облачный край" выпустил на "Мелодии" не очень удачную пластинку "Свободы захотели?" и ныне существует чисто теоретически в пределах треугольника Архангельск - Украина - Санкт-Петербург, так и оставшись в

народной памяти одним из героев Подольского фестиваля и одним из самых загадочных и недооцененных представителей магнитофонной культуры 80-х годов.

Наутилус-Помпилиус Невидимка (1985)

Часть I. Как я стал невидимкой:

Она есть

Превращение

Маленький подвиг

Свидание

Никто мне не поверит

Алчи, Алчи

Часть II. Я невидимка:

Буги с косой

Идиллия

Мифическая столовая

В который раз я вижу R'N'R

Князь тишины

Последнее письмо (Гудбай, Америка)

Кто я?





"Наутилус Помпилиус" - 85. Слева направо: Вячеслав Бутусов, Виктор "Пифа" Комаров и Дмитрий Умецкий.

Рождение "Невидимки", как это часто бывает в искусстве, произошло не благодаря обстоятельствам, а вопреки им. Пауза, возникшая в творчестве "Наутилуса" после записи предыдущего альбома "Переезд", объяснялась новыми жизненными реалиями, с которыми столкнулись Бутусов и Умецкий после окончания Архитектурного института. В процессе распределения судьба забросила их в проектные институты с труднопроизносимыми названиями и восьмичасовым рабочим днем. Полугода творческого безделья на захудалых социалистических предприятиях оказалось вполне достаточно, чтобы превратить художников и аристократов духа в заурядных советских инженеров. Возможностей репетировать ни у Славы, ни у Димы не было, и в итоге у обоих на фоне затянувшегося нервного стресса началась нешуточная депрессия. Инфантильно-мрачноватый Бутусов и полусонно-красивый Умецкий с поразительным упрямством стали искать утешение и истину в вине.

Свердловские рок-деятели любят вспоминать историю о том, как лидер "Урфин Джюса" Александр Пантыкин (продюсировавший в свое время "Переезд"), встретив в очередной раз не держащихся на ногах от передозировки портвейна Бутусова и Умецкого, уверенно предрек им неминуемый творческий кризис. Возможно, так оно и случилось бы, но, как известно, именно в подобных безнадежных ситуациях нередко и наступает прорыв.

По-видимому, причин ренессанса "Наутилуса" было несколько. Одной из них оказался неожиданный для Свердловска альянс группы с поэтом Ильей Кормильцевым. Еще летом 84-го года Кормильцев приобрел портостудию Sony - с целью перевести на более профессиональный уровень запись альбомов его тогдашних друзей-музыкантов из "Урфин

Джюса", "Наутилуса" и "Метро". Стоило это чудо японской бытовой техники каких-то немислимых денег, и для его покупки Кормильцеву пришлось заложить в ломбард все ювелирные украшения жены и золото ближайших друзей.

Скорее всего портостудия предназначалась для молодых японских балбесов, которые пытались в домашних условиях научиться записывать электрический звук. Это было весьма примитивное устройство, состоявшее из двух несинхронизированных дек с небольшим четырехканальным пультом и встроенным ревербератором. Включать ревербератор не рекомендовалось, поскольку по своему звучанию он скорее напоминал не достижения современной цивилизации в области микросхем, а синюшкин колодец из сказок Бажова. Тем не менее это была реальная аппаратура, на которой можно было попытаться записывать альбом.

После того, как портостудия оказалась дома у Бутусова, в его восприятии мира начали происходить определенные перемены. Еще одним источником вдохновения оказалась совместная поездка Бутусова и Умецкого на очередной ленинградский рок-фестиваль, откуда оба вернулись с горящими глазами.

"Я приехал из Питера немного шокированный, - вспоминает Бутусов. - Для меня ленинградский рок стал потрясением и чем-то гипнотизирующим. Я тогда получил от питерских групп большой заряд энергии".

Вдохновленные Бутусов и Умецкий наконец-то принимаются за работу. Появляются первые наброски стихотворений (в отличие от поздних альбомов "Наутилуса" тексты в тот раз музыканты создавали сами). Бутусов пишет "Превращение", "Никто мне не поверит", "Свидание", "R'N'R", Умецкий - "Маленький подвиг", "Идиллию", "Буги с косой". В тот период Бутусов и Умецкий были идеальными катализаторами друг для друга, и не случайно три основных хита "Невидимки" - "Гудбай, Америка", "Алчи, Алчи" и "Мифическая столовая" были плодом их совместного творчества. И хотя впоследствии соавторство Умецкого на "Гудбай, Америка" не особенно афишировалось, именно ему принадлежали строки про "тертые джинсы" и "запретные плоды".

"Я всегда ориентировался на эту вещь, потому что композиция была однозначно сильная, - вспоминает Умецкий. - Чувство хита у меня было развито всегда, и я прекрасно отдавал себе отчет, что песня с такой тематикой будет работать очень эффектно и пробьет любые барьеры".

Помимо текстов Бутусова и Умецкого в альбом также вошло стихотворение Кормильцева "Кто я?", а в основу апокалипсического "Князя

Тишины" легло произведение венгерского поэта-импрессиониста Эндре Ади, книжку со стихами которого Слава купил на автобусной остановке.



Звукооператоры "Наутилуса" Леонид Порохня



и Дмитрий Тарик, 1997 г.



Вячеслав Бутусов на сессии "Невидимки" (запись композиции "Гудбай, Америка"), 1985 г.

Венгерская лирика составила текстовую основу альбома "Переезд", а не попавший туда по загадочным техническим причинам "Князь Тишины" наконец-то нашел свой приют в "Невидимке". Дело в том, что Бутусов, к тому времени только начинавший писать собственные стихи, еще не чувствовал себя достаточно уверенно в этой роли. В сборнике венгерской поэзии он наконец-то нашел то, что искал достаточно давно, - близкую по мироощущению поэзию, в которой был бы минимум конкретики при наличии большого ассоциативного пространства. Немаловажную роль играл и тот факт, что стихи Эндре Ади были для России малоизвестным явлением - все-таки не Пушкин и не Маяковский.

...Реальные очертания будущей записи возникли после того, как однокурсник Димы и Славы по Архитектурному институту Дима Воробьев доверил им на полмесяца собственную квартиру. Подобно героям популярного кинофильма "Ирония судьбы", у Воробьева была добрая традиция - нет, не париться под Новый год в бане, а уезжать в конце каждой зимы кататься на лыжах на Чегет. Не воспользоваться подобным подарком судьбы было бы попросту грешно.

Назад дороги не было - к концу 84-го года у Бутусова с Умецким была готова большая часть программы. Почувствовав приближение решающих событий, они целиком сконцентрировались на предстоящей сессии. Прежде всего они сделали невозможное, умудрившись раздобыть для записи 90-минутную кассету Maxell типа metal.

"Это был великий Maxell, над которым тряслись и дрожали больше, чем над всем остальным, - вспоминает Бутусов. - Кассета стояла безумных

денег, и мы доставали ее через каких-то блатных людей. Если вдуматься, поразительные вещи происходили тогда".

В январе 85-го музыканты "Наутилуса" знакомятся со звукооператорами "Урфин Джюса" Леонидом Порохней и Дмитрием Тариком - с целью обсудить возможность предстоящей сессии.

Незадолго до этого Тарик и Порохня записывали в Каменец-Уральском довольно вымученный альбом "Урфин Джюса" "Жизнь в стиле heavy-metal". Теперь им было интересно поэкспериментировать с эстетикой новой волны.

Встреча "большой четверки" Бутусов-Умецкий-Тарик-Порохня происходила в условиях повышенной секретности в подъезде дома, где жил Кормильцев.

"Когда Слава прямо на лестничной клетке напел нам несколько песен, мы просто оторопели, - вспоминает Порохня. - Затем мы с Тариком долго ходили по улицам, разговаривали, обсуждая и напевая их. Было очевидно, что этот альбом обречен на успех".

Еще одним конструктивным шагом возрождающегося из пепла "Наутилуса" стал отказ от авантюрной идеи записывать альбом вдвоем: "вначале бас и ритм-бокс, а затем наложить гитару, какую-нибудь клавишу и вокал".

За неделю до начала сессии Дима со Славой созрели для того, чтобы пригласить в группу пианиста. В роли клавишника им виделся их старый знакомый по Архитектурному институту Виктор Комаров по прозвищу "Пифа", добивавший себя и рабочие трудовни в грустной конторе под названием "Главснаб".

"В институте Пифа что-то "нарезал" на рояле, и мы, естественно, посчитали, что он великий пианист, - вспоминает Бутусов. - Когда мы его пригласили, то выяснилось, что он, возможно, и не очень сильный исполнитель, но зато - великий прикольник".

Приняв приглашение, Пифа за неполную неделю отрепетировал необходимые клавишные партии. Помимо этого, он оказался на редкость коммуникабельным человеком - органично вписавшись в состав, Пифа стабилизировал отношения в группе и придал двум витающим в облаках музыкантам необходимую приземленность.

Помимо массы общечеловеческих достоинств Комаров также оказался владельцем старых "Жигулей" по прозвищу "Голубой Мул", с помощью которых во время записи добывалась недостающая аппаратура. Процесс создания материально-технической базы для домашней подпольной студии происходил по древнеславянскому принципу "с миру по нитке". С

середины февраля музыканты "Нау" совершали на "Голубом Муле" ежевечерние набеги на дискотечно-ресторанные точки Свердловска и его окрестностей. Первоначально они заезжали в Верхнюю Пышму (30 км от города) к комсомольско-дискотечному функционеру Толику Королеву, который выдавал на ночь ленточный итальянский ревербератор производства пятидесятых годов. Несмотря на то что ревербератор постоянно заикался, это все же было великое благо.

Затем музыканты направлялись в сторону ресторана "Центральный", в котором в поте лица лабали остатки группы "Слайды". В составе экс-"Слайдов" трудился Алексей Палыч Хоменко - старый друг Умецкого и будущий клавишник "Наутилуса" периода 87-88 гг. Дождавшись окончания "ловли карася", Умецкий с Комаровым получали от Хоменко на ночь заветную клавишу Yamaha PS-55 - еще один несложный инструмент японского производства. На следующий вечер синтезатор возвращался обратно в ресторан, а в полночь снова забирался на запись.



Одна из репетиций "Невидимки" на квартире у Бутусова, конец 1984 г.

Работа над альбомом начиналась поздно ночью, после того, как вся необходимая аппаратура была собрана, а соседи Димы Воробьева по пятиэтажной хрущевке уже спали глубоким сном.

Однокомнатная квартира Воробьева была разделена на две части. Портостудия, клавиши, ревербератор и остальная аппаратура находились в комнате, а кухня была превращена в дискуссионный клуб и распивочную.

"Выходить из дома было некогда, поэтому все происходило нон-стопом, - вспоминает Порохня. - Спали вповалку по-спартански, прямо на полу. Когда, проголодавшись, мы с Тариком поинтересовались у Умецкого,

нет ли чего поесть, он радостно извлек из-под кухонного стола ящик портвейна - спецпитание за спецвредность".

"Это было рубилово на выживание, - говорит Умецкий. - Действительно, в то время мы часто искали утешение в портвейне. Но именно остатки юношеского задора позволили нам этот альбом сделать. Несмотря на то что к концу записи мы уничтожили невероятное количество спиртного и превратили квартиру в полный бардак, работа шла достаточно четко".

Технология записи "Невидимки" по степени изобретательности оставляла далеко позади не только Полковника с Тропилло, но и Кулибина с братьями Черепановыми. Поскольку денег на покупку второй металлической пленки не было, имевшаяся была разрезана на две сорокапятиминутные части. На первую часть писалась болванка: в заповедной "Ямахе" включался ритм-бокс, Бутусов нажимал на немногочисленные кнопки, Комаров, пытаясь не забыть гармонии, играл свои партии, а Умецкий с энтузиазмом рубился на басу. Затем на болванку накладывались со второй кассеты гитара Бутусова и пропущенный через ревербератор вокал.

Необходимо отметить, что это был первый альбом "Наутилуса", на котором Бутусов наконец-то определился с собственным вокальным стилем. Нервная заунывность, низкие тембры и мрачные интонации придавали песням необходимую эмоциональную окраску. Бутусов привнес в "Наутилус" не только настроение, но и нечто такое, что отличает неученого гения от образованных посредственностей. И сердца даже самых отчаянных скептиков дрогнули.

...Музыкально "Невидимка" покоился на трех китах: увлечения акустическим Led Zeppelin, энергетикой ленинградских групп и стилистикой Police, альбом которых "Synchronicity" Бутусов услышал незадолго до записи. Соответственно, большая часть "Невидимки" получилась эклектичной: несколько нововолновых рок-н-роллов ("Маленький подвиг", "Буги с косой", "В который раз я вижу R'N'R"), босса-нова ("Гудбай, Америка"), а также мистические и абсурдистские произведения ("Свидание", "Мифическая столовая", "Превращение").

"Славу тогда сильно тянуло в ска и в ленинградские дела, а я к Питеру относился спокойно, - вспоминает Умецкий. - Моя позиция заключалась в следующем: "Не можешь играть сложно - играй просто. Главное - чтобы были энергия и драйв".

В итоге упор был сделан на упрощенную ритм-секцию, которая, несмотря на отсутствие живых барабанов, должна была нести мрачную

энергетику, ритм и в конце концов добивать слушателя. Спустя пару лет подобная ориентация на несложный ритмический рисунок начала прослеживаться у группы "Кино".

Драматургия будущего альбома состояла из двух частей: "Как я стал невидимкой" и "Я невидимка".

"Это был плод моего больного воображения, - вспоминает Бутусов. - Я человек хоть и не умеющий делать концепцию, но все время к этому стремящийся. Возможно, тогда мы чисто интуитивно пытались подобным образом нагнать пафоса".

...Ближе к концу записи эпицентр жизни в "веселой квартирке" стал плавно перемещаться из "студии" в "закусочную". Началась весна. С лыжной прогулки вернулся Дима Воробьев с женой. Увидел заваленную пустыми бутылками квартиру, но ругаться не стал. Взяв кинокамеру, будущий директор ТПО художественных фильмов Свердловской киностудии отснял на 8-миллиметровую пленку фрагменты последних дней работы. Теоретически эта пленка сохранилась где-то на антресолях московской квартиры Умецкого. По свидетельству его супруги Алены Аникиной, "они там сидят в шерстяных носках по колено и что-то мычат. Ужасно смешно".

Финал записи "Невидимки" и впрямь проходил неправдоподобно весело. Отмечать завершение недоделанного альбома музыканты и звукооператоры начали еще до записи "Гудбай, Америка". По воспоминаниям Бутусова, первоначально эту композицию записывать вообще не планировалось: "Мы ее не отрепетировали, поскольку она игралась в реггей и для этого нам надо было разучивать какие-то инструментальные ходы. Потом решили попробовать записаться на халяву. Там, мол, посмотрим. К тому же Порохня сказал: "Отличная песня получается. Почему бы и нет? Давайте попробуем". И мы ее состряпали тут же - прямо на ходу".

"Все происходило под хиханьки-хаханьки, - вспоминает Порохня. - По-моему, мы с Тариком в "Гудбай, Америка" даже подпевали. Все было настолько бодро и в кайф, что попросту не с чем сравнивать. Это единственный альбом, который так писался - я потом еще много записей видел".

"На последней репетиции мы перепробовали несколько вариантов "Америки" - до тех пор, пока Комаров случайно не включил ритм bossa-pova, - вспоминает Умецкий. - Кнопки с reggae на Yamaha PS-55, кажется, не было вообще. И вдруг мы увидели, как все просто играется и получается само собой... Может быть, немного сладковато и попсово, но очень

мелодично".

Записав "Гудбай, Америка", музыканты и не предполагали, что как бы между прочим создали гимн своего поколения. Того самого поколения, которое понимало, что что-то из этой жизни безвозвратно уходит, но не всегда понимало, что именно. "Америка" резко выделялась на фоне остальных песен, смысл которых был вполне очевиден, но почти непередаваем словами. Много мистики и минора, страха перед неизвестностью, навязчивых мыслей о смерти, декадентского пессимизма, порой переходящего в самооплакивание. Щемящее ощущение взгляда из-под воды, когда сдвинуты пропорции, нарушены масштабы, а очертания размыты. В воздухе запахло высоким искусством.

Вся работа над "Невидимкой" была закончена 8 марта. Домой музыканты возвращались сильно заросшие, с неизгладимым ароматом многодневных дегустаций портвейна.

"Я помню, как тщетно пытался провести дома параллель между "Невидимкой" и Международным женским праздником, - вспоминает Бутусов. - Без особых успехов я доказывал жене, что альбом посвящается ей - что, с моей точки зрения, должно было послужить оправданием, почему я в течение нескольких недель не появлялся в семье".

На следующий день после окончания записи прямо на квартире у Воробьева состоялось первое прослушивание "Невидимки". Все приглашенные свердловские барабанщики, услышав звучание ритм-бокса, дружно высказались в том духе, что "это полное фуфло". Остальных слушателей смущали непривычные для местных ландшафтов электронно-припопсованные аранжировки. В итоге с энтузиазмом к альбому отнеслись только два человека - будущий председатель свердловского рок-клуба Николай Грахов и предрекавший крах "Наутилуса" Александр Пантыкин.

...Последней на "Невидимке" записывалась композиция "Кто я?" - она же первая в репертуаре "Наутилуса", исполненная на стихи Ильи Кормильцева. В свое время Илья отдал Бутусову целую папку не прошедших цензуру "Урфин Джюса" "бесхозных текстов" - без особой, правда, надежды, что этот шаг будет иметь в дальнейшем хоть какое-то продолжение. Одна из лирических зарисовок называлась "Кто я?" - абсолютно шизоидный прообраз психоделического "трипа", описывающий депрессию и моральный вакуум на порядок глубже большинства отечественных аналогов того времени.

"Илья подкинул нам текст, который всем понравился, но слова никак не ложились на музыкальную заготовку, - вспоминает Бутусов. - Из-за отсутствия постоянных репетиций текст и музыка вместе никак не

смотрелись. Я попытался произнести слова речитативом, но он получался таким занудным и вымученным, что было решено, что этот текст должен говорить Витя Комаров".

В итоге "Кто я?" записывался следующим образом. Стояла глубокая ночь, и в соседних квартирах спали соседи. Злобным голосом, пропущенным через ревербератор, Пифа мрачно вещал: "...они не возвращаются никогда, никогда, никогда!". Для того чтобы записать припев, Бутусова уложили на кровать, дали в руки микрофон Shure и для лучшей звукоизоляции накрыли двумя одеялами. Сверху "для верности" был положен полосатый матрас. Находясь под всей этой пирамидой, Бутусов что есть мочи орал в микрофон: "Где я? Кто я? Куда я? Куда?", а затем выбирался - весь красный и потный - и начинал жадно глотать воздух. Так закладывался фундамент будущих побед "Наутилуса".

ДДТ Время (1985)

сторона А

Иван Иванович умер

Псалм

Поэт

Дохлая собака

Дом

Монолог в ванной

сторона В

Мальчики-мажоры

Время

Дорожная

Ни шагу назад



...собрав вокруг себя наиболее преданных музыкантов, Шевчук в октябре 85-го года вывез в Москву очередную версию "ДДТ": (слева направо) Владимир Сигачев, Сергей Рудой и сам Юрий Юлианович. Рисунок Юрия Шевчука, 1985 г.

Период, предшествовавший записи пятого альбома "ДДТ", был для Шевчука настоящей проверкой на выживаемость. После "Периферии" на него обрушился целый град репрессий - начиная от "разоблачительных" статей в башкирской комсомольской и партийной прессе и заканчивая спровоцированным нападением на улице. У него не было ни работы, ни группы, ни каких-либо перспектив на спокойную жизнь в Уфе. Однако в творческом плане у Шевчука наступила болдинская осень. К концу 85-го года материал для нового альбома "Время" был уже готов - по определению Шевчука, "своеобразный ответ на дерьмо, вылитое нам на головы". В Уфе записывать альбом было нереально, но вскоре у Шевчука появилась предварительная договоренность с Москвой о предоставлении студии под предстоящую запись.

Перед отъездом в столицу музыкантами было проведено несколько репетиций на квартире у нового басиста Нияза Абдюшева, заменившего разуверившегося в перспективах "ДДТ" Геннадия Родина. Нияз - гордый потомок древних татарских князей - был по призванию художником, но в мирской жизни лабал на басу в кабаке. Помимо этого, он являлся обладателем старенького дореволюционного фортепиано, на котором впопыхах и была отрепетирована программа, получившая впоследствии название "Время".

Собрав вокруг себя наиболее преданных музыкантов, Шевчук в октябре 85-го года вывез в Москву очередную версию "ДДТ": Владимир Сигачев, Сергей Рудой и Нияз Абдюшев.

В столицу уфимцы приехали налегке - не только без денег, но и без

инструментов и даже без медиаторов. Только у Шевчука была с собой какая-то акустическая гитара ленинградского производства. Лидер-гитарист в группе отсутствовал, и на его место планировали найти музыканта непосредственно в Москве. Гитариста так и не нашли, зато в процессе поисков выяснилось, что в это время в городе находятся Сергей Рыженко и Сергей Летов, готовые в любой момент помочь группе. Незадолго до описываемых событий Шевчук записал вместе с Рыженко на одной из московских квартир акустический альбом "Москва, жара", а о Летове слышал массу восторженных откликов, связанных с его сотрудничеством с группой "ДК".

Вскоре стало очевидно, что все договоренности с местными подпольными студиями не стоят и ломаного гроша. Когда дело дошло до записи, оказалось, что одна из студий занята, во второй "ДДТ" сразу отказали, в третьей были какие-то временные накладки. После долгих поисков всплыл сравнительно подходящий вариант - студия в одном из домов культуры в районе Преображенки, в которой, правда, не было барабанов. Вычислить в Москве более-менее пристойные барабаны было несложно, но их аренда требовала денег. В подобной ситуации музыканты решили воспользоваться электронными барабанами Yamaha RX-11, бесплатно предоставленными другом Шевчука, а впоследствии студийным реставратором "ДДТ" и одним из создателей Hobbott Proline Ltd. Владимиром Кузнецовым.

Необходимо напомнить, что в 85-м году электронные барабаны все еще считались в Союзе новинкой и последним писком моды. В связи с безысходным положением ритм-бокс был воспринят группой как подарок судьбы. Рудой, Сигачев и Кузнецов набросали для него программу, и процесс записи сдвинулся с мертвой точки.

"Впервые столкнувшись с ритм-боксом, музыканты "ДДТ" долгое время не могли под него играть, - вспоминает Сергей Летов. - Их выводили из себя механический ритм и ощущение неутомимой постоянности, которые психологически давили на них. Работа с ритм-боксом шла очень тяжело и заняла около двух недель. Затем началась спешка, поскольку кончались деньги на жизнь".

На записи альбома "Время", ноябрь 1985 года.



Владимир Сизачев.



Сергей Летов.



Сергей Рыженко.

"Вскоре выяснилось, что местные звукооператоры страдают манией величия, а мнение музыкантов в расчет особенно не принималось, -

вспоминает Рудой, который на записи болванки подыгрывал ритм-боксу на бонгах. - Приходилось постоянно преодолевать сопротивление этих людей, привыкших работать с эстрадными или полублатными группами, чтобы записать не какой-нибудь шелест, а полноценный рок-звук".

Какое-то время с этими неудобствами можно было мириться и пытаться найти со звукооператорами общий язык - до тех пор, пока Шевчук не запел. К этому моменту уже были готовы партии баса и барабанов, а операторы в клубе экспериментально-учебного кожевенно-обувного комбината все еще не ведали, что у них на студии пишется "ДДТ".

"Гонения на Шевчука в тот момент были страшными, - вспоминает Нияз Абдюшев. - Приехав в Москву, мы даже скрывали его имя - просто говорили, что нам надо записаться. Когда мы уже почти закончили прописывать болванки, Юра в какой-то момент не выдержал и запел. И тут такое началось! Звукорежиссеры сразу же врубались, кто поет, и нам даже не захотели отдавать фонограммы. Сами же ребята-музыканты, свои, вроде бы, коллеги - и арестовывают пленку: "Не можем вам, ребята, отдать. Ни за что. Нам еще жить охота". Выцарапали мы эту пленку с таким трудом, кое-как..."

Тем не менее до конца последней смены группе разрешили в студии записать вокал - "сколько успеете". После изматывающей работы и наложения голосов на первых трех песнях внезапно выяснилось, что канал с вокалом записан в противофазе. Это было не смертельно, если слушать альбом в монорежиме, но при стерео-прослушивании бас-гитара пропадала напрочь. Это означало, что все вокальные треки писались совершенно напрасно - альбом надо было переделывать в другом месте, имея на руках лишь готовую болванку с прописанными ритм-боксом и басом.

Через несколько дней было найдено новое место - на окраине Москвы, в девятиэтажном доме рядом с метро "Праздничная". Запись происходила в двухкомнатной квартире у Валентина Щербины и Игоря Васильева - известных московских подпольных "писателей", звукорежиссеров нескольких альбомов "ДК", а также "Ночного проспекта", "Николая Коперника", "Проходного двора" и других.

Одна из комнат в арендуемой ими квартире была заперта, поэтому дислокация техники, музыкантов, сочувствующих друзей и звукооператоров выглядела следующим образом. В незапертой комнате стоял примитивный пульт и катушечный магнитофон Sony со снятой панелью - тот самый, на который писалось "ДК". Все микрофоны были выведены в коридор. Летов дудел на кухне, Рыженко играл на скрипке из туалета, Шевчук находился в коридоре, а Сигачев с клавишами затаился в

одном из углов комнаты.

По воспоминаниям Сигачева, одной из первых писалась композиция "Дорожная": "Ритмически это была чистая "русская волна" - с элементами пародии, самоиронии и ностальгии. Для большей остроты сюда были добавлены не вполне традиционные партии саксофона и рояля, отражающие здоровый элемент сумасшествия на железных дорогах".

Несмотря на стандартный саунд, "Время" получался очень современным и не всегда очевидным в темповом ракурсе альбомом. Часть вещей на нем невозможно было определить ни жанрово, ни ритмически. Стилистически на нем преобладала новая волна с выдвинутым на первый план дуэтом клавиши-саксофон. Присутствие Летова и Рыженко окрасило альбом в джазовые полутона и довольно успешно замаскировало отсутствие лидер-гитары - необходимого элемента предыдущих работ группы.

...Большинство незнакомых песен разучивались Летовым и Рыженко прямо на месте. Летов вспоминает, что партию, которую нужно было сыграть в песне "Время", Шевчук ему просто напел, причем происходило это за несколько минут до начала записи.

На "Мальчиках-мажорах" Юрий Юлианович наконец-то реализовал свой давний замысел - записать на альбоме "хор имени ДДТ". То, что ему не удалось сделать в Уфе в альбоме "Свинья на радуге", он воплотил в жизнь в Москве, заставив подпевать в припевах "Мальчиков-мажоров" всех находившихся в квартире людей. Примечательно, что позднее, на квартирных концертах, Шевчук в "Мальчиках-мажорах" время от времени пел еще пару строк, посвященных похоронам старого мажора. Впрочем, это уже был чистой воды стеб.

...По проверенной временем "ДДТ"-шной традиции альбом доделывался в течение трех дней. Предпоследней из композиций записывали "Ни шагу назад".

"К концу записи все музыканты были выжаты, как лимон, - вспоминает Рыженко, - а Шевчук, несмотря на чай и коньяк, к этому моменту фактически сорвал голос. Мне пришлось в "Ни шагу назад" сделать разложение на два голоса, поскольку вокальная партия в ней с очень широким разбросом по диапазону и бесконечными переkreщиваниями. Затем мы вместе с Юрой дожали песню до конца, а я спел верхнюю партию в припевах".

Последние наложения производились на кухне в ночь на восьмое ноября. Существует легенда, согласно которой Летов играл свои

саксофонные партии под аккомпанемент салюта на улице - чтобы уменьшить слышимость. Когда же праздничный фейерверк закончился, Летов напоследок так "вдул" на тенор-саксофоне, что хозяева квартиры оказались на грани инфаркта.

Под утро Шевчук, Сигачев и Рыженко разыграли на кухне мини-спектакль "Иван Иванович умер" - тот самый, с которого и начинается альбом "Время". Музыканты вспоминают, что первоначально альбом планировалось открыть нокаутующим хуком "Мальчиков-мажоров", но затем родилась идея "Иван Ивановича", которая и вытянула за собой следующую композицию, написанную Сигачевым в барочном стиле на текст церковного псалма, датированного XII веком.

В сравнении с "Периферией" этот альбом получился более энергичным, позитивным и жизнеутверждающим: "Мы искусству прорубим русло - становитесь за мной, друзья!" При этом - идеальное сочетание социально ориентированных песен (с креном в бытовую направленность) и дозированного политрока.

...Это была последняя сессия, записанная музыкантами "ДДТ" бардачно-кочевым методом в бардачно-кочевом составе. Переезд Шевчука в Ленинград поставил точку в его сотрудничестве не только с Сигачевым, но и с большинством уфимских музыкантов "ДДТ".

Что же касается Сигачева, то он остался в Москве, где с группой "Небо и земля" записал несколько живых и искрометных панк-альбомов. В 90-х годах его следы теряются, и многие друзья считают его пропавшим без вести. По слухам, бывший клавишник "ДДТ" убит за невыплаченные долги.

Алиса Энергия (1985)

сторона А

Мы вместе

Волна

Меломан

Доктор Буги

Плохой рок-н-ролл

Мое поколение

сторона В

Экспериментатор

Ко мне

Соковыжиматель Энергия



Святослав Задерий и Константин Кинчев, фестиваль питерского рок-клуба, 1986 г.

Предшествующие "Энергии" концертные записи "Алисы" весны 85-го года по своей энергетической заряженности напоминали "Броненосец Потемкин" и провоцировали критиков на сравнение рок-н-ролла с военно-промышленным комплексом. Каждая песня "Алисы" воспринималась как боевик или гимн поколения - ритм, напор, энергия, секс. Яростный вал инструментальных партий тонул в шаманоподобном вокале Кинчева, переполненном демоническими интонациями и мессианством. Казалось, что маршеобразная hard wave "Алисы", напичканная колючими и призывными текстами, должна вот-вот воплотиться в не менее

впечатляющий студийный альбом. Однако месяц проходил за месяцем, а альбома все не было.

"Алиса" начала записываться в июне 85-го и завершила работу спустя полгода - перед католическим рождеством, аккурат ко дню рождения Кинчева. Все это время из студии Тропилло доносились тревожные сигналы: "Алиса распалась!", "Алиса собралась!", вновь распалась и вновь собралась...

Проблемы "Алисы" начались с того, что после ухода Шаталина группа зазвучала в студии менее энергично, чем на сцене. Ситуацию не мог спасти ни новый гитарист Петр Самойлов, ни безупречный барабанщик Михаил Нефедов, ни приглашенный на запись целый отряд рекрутов - включая Куssуля, Гаккеля, Курехина, Чернова и Рахова. Нетрудно было догадаться, что альбом пишется очень тяжело - тем более что большая часть слухов про внутригрупповые конфликты соответствовала действительности. Дело доходило порой до курьезов. К примеру, часть инструментальных партий приходилось записывать на свободные каналы в пустой студии - для того, чтобы музыканты не сталкивались друг с другом.

К концу этой рекордной по продолжительности сессии группа "Алиса" как таковая уже не существовала. По крайней мере, в старом составе. Записав бас на первых композициях, из "Алисы" ушел основатель группы Слава Задерий, а вместе с ним - клавишник Павел Кондратенко.

"Альбом сводился без меня, и половина того, что там планировалось в аранжировках, загублено, - вспоминает Задерий. - Я считаю, что Тропилло погубил главный хит - песню "Энергия". Он убрал оттуда то, что мы записали, и вставил то, что помнил из школьной программы. В итоге получилось тридцать процентов от того, что могло получиться".

Постоянные ссоры и примирения привели к тому, что запись альбома заканчивали три человека - Кинчев, Самойлов (выполнявший в "Алисе" примерно те же функции, что и Храбунов в "Зоопарке") и Тропилло, который стал инициатором переименования проекта на "Доктор Кинчев Сотоварищи". С ведома музыкантов именно под такой шапкой альбом "Энергия" пошел в народ в начале 86-го года.



Андрей Тропилло.

...После эффектного выступления группы на III ленинградском рок-фестивале Тропилло приглашал "Алису" на запись с любопытством, но не без опаски. В его памяти еще были свежи воспоминания о вымученных сессиях с "Пикником" и "Мануфактурой" - группами, у которых все их концертное обаяние исчезало еще у входа в студию. Первые сессионные опыты с музыкантами "Алисы" подтвердили самые худшие опасения Тропилло.

"Когда мы стали записывать "Энергию", на пленке начал получаться тухляк, - вспоминает он. - Совершенно тухлая болванка, совершенно вялый саунд. Энергией там не пахло и в помине. И тогда я сказал Кинчеву: "Давай попробуем разыгрывать сценки и наносить сверху инструментальных партий и вокала второй звуковой слой".

Идея Тропилло заключалась в том, чтобы за счет реплик и мини-диалогов, "выдернутых" из произведений русско-советской литературной классики, перегрузить альбом интонационно. Насытить его настолько плотно, чтобы человеческое ухо данный объем бит-информации не могло воспринимать даже теоретически. Строго говоря, подобные приемы уже встречались в мировой практике - начиная с эпоса полинезийских племен и заканчивая произведениями Прокофьева. На "Энергии" подобная система подхода к "толщине" звука и построению драматургии получила название "тропиллизация".

Первой из композиций, на которой Тропилло развернулся не на шутку, была "Мое поколение". В этом молодежном гимне он выступил сразу в четырех ипостасях - композитора, музыканта, поэта и звукорежиссера.

Написанное незадолго до записи и сыгранное только на одном

концерте, "Мое поколение" не имело четкой интродукции. Тропилло придумал к ней небольшую увертюру, которую неподражаемо сыграл на скрипке Александр Куссуль, а последние ноты вытянул на флейте сам Андрей Владимирович.

Затем Тропилло подредактировал кинчевскую строку "Около двух тысяч лет отдано нелепой игре". Он предложил заменить "две тысячи лет" на "две тысячи тринадцатых лун", придав этому фрагменту космогоничный характер.

Основное же изобретение заключалось в том, чтобы на протяжении всей композиции выставлять сильную долю в тех местах, где у Кинчева заканчивается дыхание. Технически это осуществлялось при помощи огромного количества склеек. "У человека физически не хватило бы воздуха так спеть, - рассказывает Тропилло. - Если эту песню попробовать продышать вместе с поющим, то можно понять, где идут эти врезки. Это высший пилотаж. Его механизм можно изучать долго и упорно, но так и не понять, как именно это сделано. Возможно, в нормальную голову это не лезет, но я представлял себе, что со слушателем разговаривает Господь Бог. А ему, как известно, воздух не нужен".

Позднее обнаружилось немереное количество противников подобных синтетических вмешательств в саунд альбома. Но Тропилло, судя по всему, четко представлял себе, что делает. Убедительным подтверждением этого служит студийный вариант песни "Экспериментатор", концертная версия которой сохранилась для потомков в кинофильме "Переступить черту". Оставим возможность для сравнения читателям, отметив в "Экспериментаторе" два очередных нововведения.

Во-первых, для усиления динамики в композицию были добавлены звуки, имитирующие рассекаемый прутьями воздух.

"Было проведено множество попыток получить подобный звук естественным путем, но взмахи прутьев перед микрофоном не давали нужного эффекта, - вспоминает Тропилло. - Тогда, как учил справочник "Би Би Си", мы применили звукоподражание. В итоге "поддельный" свист оказался ярче и достовернее натурального звука".

Второе новаторство носило оттенок обаятельной халявы.

"Мы писали альбом на широкую пленку - естественно, не новую, - вспоминает Кинчев. - На одном из каналов оставался фрагмент мелодии Евгения Доги, исполняемый женским голосом. И мы решили это место не стирать и включить его в ткань композиции".

Кроме того, при сведении "Экспериментатора" было решено оставить клавишные партии Паши Кондратенко - вместо мелодий, сыгранных

Сергеем Курехиным на синтезаторе Korg. Курехинские клавиши звучат на композициях "Соковыжиматель" и "Доктор Буги", а в "Экспериментаторе" его аранжировочную версию Кинчев убрал, посчитав ее "слишком дерзкой".

По-своему показательна история записи композиции "Ко мне". Кинчев вспоминает, как в мае 85-го года он впервые встретился с Башлачевым. Сидя у Кинчева на кухне, они играли друг другу новые песни: Башлачев спел "Посошок", а Кинчев исполнил "Ко мне". Через несколько дней, заглянув в студию Тропилло, Кинчев спел эту композицию без аккомпанемента, простукивая ритм на коленках. Эффект превзошел все ожидания. Тропилло решил "лечь костыми", но создать из этой песни шедевр звукозаписи, какого еще не было в истории советского рока.



Группа "Алиса" на записи альбома "БлокАда" в легендарной передвижной студии МСІ - Петр Самойлов, Павел Кондратенко (за клавишами), Константин Кинчев и звукооператор Виктор Глазков, май 1987 года.

"Мы делали эту песню по ночам в течение полугода. Я считаю, что никакого аналога для нее не существует, - вспоминает Тропилло. - В ней склеек, наверное, штук сто. Каждый вздох, каждый выдох - там все вклеено маленькими кусочками, несмотря на многоканальную технику. На итоговом смикшированном варианте чего только нет: и смещения скорости, и нарушения ритмов... В течение нескольких месяцев я пытался повторить с Кинчевым в студии тот эффект, который остался от первого прослушивания. Спустя годы я слушаю эту песню и обалдеваю - как все сделано точно и вовремя. Я забил столб и не вижу рядом никого, кто был бы способен повторить подобное".

Продюсерский талант Тропилло проявлялся при записи "Энергии" даже в незначительных деталях. Однажды по собственной инициативе он пригласил в студию будущего музыканта "ДДТ" Михаила Чернова, который к тому времени работал преимущественно с джазовыми оркестрами, роком

особенно не интересовался и весьма слабо представлял себе, какую музыку играет группа "Алиса". Но при всей своей "инородности" Чернов был блестящим импровизатором, и многоопытный Тропилло прекрасно понимал, что кашу маслом не испортишь. В итоге саксофонное соло на композиции "Волна" было дописано Черновым по просьбе Тропилло в самом конце сессии при полном неведении музыкантов "Алисы". Несложно представить удивление Кинчева, обнаружившего на конечном варианте альбома изумительное саксофонное соло, которого первоначально не было и в помине. Тем не менее "таможня дала добро", и спустя полтора года Чернов принял участие в записи следующего альбома "Алисы".

...Полугодовая сессия "Энергии" завершалась записью одноименной композиции, написанной Кинчевым еще в период первой женитьбы, когда ему действительно приходилось "болтаться между Ленинградом и Москвой". В этой песне Кинчев наигрывает на шестиструнной гитаре хрупкую акустическую тему и на контрасте заканчивает композицию чтением некрофильского стихотворения Бодлера "Падалъ".

"У меня тогда был приступ желтухи, - вспоминает Кинчев. - Я пожелтел, осунулся, и когда в конце альбома читаю стихотворение про дохлую лошадь - это созвучно моему тогдашнему настроению".

В свою очередь, Тропилло "подключил" к "Энергии" реплики из Булгакова: "Одно колесо пудов десять будет... По ноге хрусть - и пополам". Самойлов, сыгравший партии гитары и баса, произносит фразу "Левая сторона, правая сторона", а Тропилло говорит демоническим голосом: "С того света", - и ставит финальную точку в этой бесовщине: "Довольно!"

Еще один технический прием, который неугомонный Андрей Владимирович обрушил на "Алису", заключался в тотальном применении компрессоров.

"Как человек увлекающийся, Тропилло не мог пройти мимо такой игрушки, как компрессор, - вспоминает Кинчев. - Он начал проверять возможности нового прибора, и тут под его горячую руку попался наш коллектив. Тропилло закомпрессировал весь саунд дичайшим образом, и звучание "Алисы" в итоге стало плоским и лишенным дыхания".

Несмотря на то что аналогов столь продуманной работы со звуком советская магнитофонная культура до тех пор не знала, "Энергию" ругали все подряд. Особенно доставалось Тропилло - начиная от обвинений в волюнтаризме и развале группы и заканчивая массовым неприятием приема "тропиллизации". Все вокруг говорили, что альбом не отражает концертный звук "Алисы", что в нем нет воздуха и он состоит из сплошных команд. Сам Кинчев, соглашаясь с тем, что "Энергия" дала мощный толчок

группе, позднее называл его звучание "чудовищным".

"Это была наша первая студийная работа, и по большому счету мы к ней оказались не готовы, - вспоминает Кинчев. - Первоначальное звучание - вялое оно было или не вялое - выглядело естественнее. На мой взгляд, студийный альбом - это качественная фотография того, что собой представляет коллектив. Чем тоньше звукорежиссер, тем качественней он делает фотографию. А мы с Тропилло чрезмерно увлеклись экспериментами в аранжировках, наложениями голоса на голос, дабл-треками".

Кинчеву милее и ближе был саунд следующего альбома "БлокАда", записанного с разбега и по-алисовски весело, всего за несколько дней - во время организованного Тропилло рок-фестиваля в Шушарах. Доделывался альбом у Виктора Глазкова в том же самом вагоне МСІ, в котором в свое время записывались "Аквариум", "Странные игры" и "Мануфактура".

"На "БлокАде" присутствует фотография группы, - говорит Кинчев. - И там достоверно передано состояние "Алисы" в конкретный момент".

Сложно спорить с тем, что состояние "Алисы" периода "БлокАды" имело мало общего с "Энергией" - альбомом, идеально выразившем в звуке всевозможные маски Кинчева - актера и поэта. Все дальнейшие эксперименты со звучанием уводили в сторону - нет, не от сути Кинчева-менестреля, а от сути найденного им в "Энергии" образа - образа буревестника новой волны, наконец-то воспарившего над толпой. В свою очередь, идеология группы эволюционировала от "Красного на черном" через "Шабаш" в сторону пресловутой "Черной метки". На определенном этапе черного стало несоизмеримо больше, красный почти исчез, а оставшаяся часть спектральной гаммы сместилась в сторону акустики и всплыла на поверхность лишь спустя десять лет - когда начался "Джаз".

Для Тропилло работа над "Энергией" стала одним из последних студийных опытов и, возможно, его самым глобальным экспериментом в области звуковых реформ. В спродюсированном Тропилло альбоме разрабатывалось огромное количество звуковых находок и авансов, размещенных в разных стилистических направлениях - от джаза до рэпа. Тропилловские теории в области "интонационного аранжа" представляли песни "Алисы" не в контексте прямолинейной атаки пресловутого "жги-гуляй-бита", а в новом ракурсе, подчиненном законам не смысла, а чувства.

По глубокому убеждению Тропилло, этот альбом могут слушать и воспринимать даже животные. И не его вина, что звери иногда оказываются тоньше и чувствительнее людей.

Бэд бойз Гимн (Посвящение ДК и ОК) (1985)

сторона "Бэд" (Посвящение ДК)

Гимн

Заберите вашу жизнь

Наша общая любовь

Ветераны

Мэри

Комсомольцы

Плохая карма

сторона "Бойз" (Посвящение ОК)

Высокое искусство

Наш большой сосед

Свадьбы

Крематорий

Визит

Братец рокер

Макондо

Три девицы





Александр Мальцев, 1985 год.

Один из самых отчаянных и диссидентских проектов за всю историю советского рока появился на свет в мрачном городке Челябинск-70 (ныне - Снежинск), расположенном в предгорьях Уральского хребта. Изначально Челябинск-70 создавался как секретная зона, в которой физики-ядерщики вели активные эксперименты с немирным атомом. По злой иронии судьбы строительство научно-исследовательского центра производилось невдалеке от места выброса радиоактивных элементов со склада одного из химкомбинатов. После этого случая вокруг города были воздвигнуты заграждения из двойной колючей проволоки, между которыми была пропахана пограничная полоса.

Зимой озеро, отделявшее Челябинск-70 от внешнего мира, ограждалось установленной на льду колючей проволокой, а летом просвечивалось со всех сторон прожекторами - чтобы, не дай Бог, никто не переплыл. На наблюдательной вышке круглосуточно дежурили автоматчики, вооруженные лаконичной инструкцией: "Если что-то не так - стрелять без предупреждения". Показательно, что все эти памятники архитектуры эпохи развитого социализма существуют в Челябинске-70 и по сей день.



Игорь Загороднов.

Сейчас никто уже не помнит, когда и откуда в этом оазисе лысеющих от сверхдоз радиации мутантов появился человек по имени Александр Мальцев. Он работал монтером в телефонной службе, зимой убирал снег на очистительной машине "Коммунист" и носил самые длинные волосы в городе. Его прошлое было покрыто тайной, а его руки, покрытые шрамами от кисти до локтя, давали повод к вполне конкретным размышлениям. Доподлинно известно лишь то, что первая фамилия Мальцева была Фиксшимель, и в самом начале восьмидесятых он имел ряд вызовов в КГБ в связи с антисоветскими настроениями.

Помимо активного увлечения хиппистской идеологией Мальцев внимательно следил за новинками магнитофонного рок-андеграунда и, в частности, за творчеством "ДК", "ДДТ" и "Облачного края". Сидя у себя дома в хрущевской избушке, на отшибе у самого леса, Мальцев начал экспериментировать не над расщеплением атома, а над магнитофонными кольцами. Склеивая ритмически завершенные фрагменты записей других исполнителей в кольца, он под аккомпанемент примитивного синтезатора начал записывать свои первые песни.

В 84-м году Мальцев знакомится с музыкантами вокально-инструментального ансамбля "Имидж", который имел репетиционную базу в единственном в Челябинске-70 Доме культуры "Октябрь". Наиболее сильно под хмурое обаяние Александра подпал клавишник и аранжировщик "Имиджа" Игорь Загороднов, который, разделяя радикальные взгляды Мальцева, начал сочинять музыку к его текстам. В свою очередь, сам Мальцев понял, что стихи можно совмещать с современной рок-музыкой

гораздо более совершенными методами, чем домашние эксперименты с магнитофонными кольцами. Так был создан студийный проект, получивший впоследствии всесоюзную известность под названием "Бэд бойз".

Отличительной чертой "Бэд бойз" стали не имевшие себе равных по степени бескомпромиссности антисоветские тексты Мальцева. Воспитанный на общечеловеческих идеалах мира, свободы и любви, он всеми фибрами души ненавидел как советский общественно-политический строй, так и его всевозможные социальные порождения. В полемическом запале Мальцев призывал решать насущные проблемы однозначно террористическими методами: "Поснимайте все плакаты - там написан бред / И перестреляйте все редакции газет *Выключите радио - хватит провокаций* Отмените вы вранье ваших демонстраций".

Будущий цикл своих задушевных песенок "Бэд бойз" решили посвятить надвигавшемуся 40-летию Победы в Великой Отечественной войне. Персонажами сатирических композиций стали обманутые государством ветераны, партия, комсомол, советская эстрада и советские правоохранительные органы. Мало кто в те времена отваживался говорить на подобные темы с такой запредельной ненавистью - что называется, без тормозов: "Братец-рокер, чо не весел? *Чо ты голову повесил?* Бросил бы гитарный лад - взял бы в руки автомат! *Ох, придется нам забыть и хиппизм, и пацифизм* Только рок и терроризм нам построят коммунизм".

...Запись долгожданного дебютного альбома происходила поздними летними вечерами, когда в вышеупомянутом Доме культуры заканчивали работу все секции и в здании оставались одни вахтеры. Помимо Мальцева (вокал) и Загороднова (клавиши) участие в сессии приняли гитарист "Имиджа" Олег Садовников и приехавший на летние каникулы в родной город клавишник "Телевизора" Игорь Бабанов.

"В подвале ДК "Октябрь" собрались люди, планировавшие изготовление собственной ядерной бомбы, - вспоминает Загороднов. - Мы знали, что идем на риск и поэтому постарались изменить до неузнаваемости вокал Мальцева. В частности, мы пропускали голос через специальные темброблоки, вырезая из него определенные тембры и искажая его при помощи флэнджера и ревера".

Гитары и вторых клавиш на альбоме было немного, и аранжировка песен в основном строилась по формуле "вокал + синтезатор + ритм-бокс". Альбом торжественно открывался Гимном Советского Союза, скорость звучания которого произвольно менялась, в результате чего мелодия постепенно начинала плыть и разрушаться. С музыкальной фактурой песен

"Бэд бойз" решили особенно не заморачиваться, положив в основу альбома мелодические линии из песен "ДК" ("Заберите вашу жизнь"), "Облачного края" ("Союз композиторов"), "ДДТ" ("Свинья на радуге") и даже "Аквариума" ("Кусок жизни"). В музыкальной интерпретации "Бэд бойз" все эти композиции превращались в авторизованные кавер-версии, причем многие из них начинались с оригинального текста, но через две-три строчки шла "сплошняком" поэзия Мальцева. Некоторые песни представляли собой упрощенные стилизации - начиная от кантри ("Мэри") и псевдокабацких мелодий а-ля Александр Новиков ("Наш большой сосед") до фокстрота ("Свадьбы") и изображенной на электробалалайке темы "Степь да степь кругом" ("Три Девуцы"). Последняя плавно переходила в речитатив, выстроенный под явным влиянием поэзии "Мухоморов" и Владимира Маяковского: "Главный лозунг партии: *"Каждому по ломике И давайте развалим нашу экономику"*".

Наиболее выразительным на альбоме получился маршеобразный гимн "Плохая карма" - с кислотным звучанием клавиш Загороднова и густым низким вокалом Мальцева.

Несмотря на сильнейшую звуковую косметику, вокал на альбоме звучал по интонациям довольно точно. Неплохо чувствуя стиль, Мальцев не просто имитировал голоса Морозова ("ДК"), Будника ("Облачный край") или Шевчука, а добавлял к их манере новые краски. Местами Мальцева заносило в сторону самопального советского рэпа - с неторопливыми бубнилками вместо пения и электронными подкладками на фоне неестественного, но агрессивного голоса, извергающего нон-стопом провокационные политические куплеты.

К осени 85-го года дебютный альбом "Бэд бойз" под названием "Гимн" был готов. Первая сторона называлась "Бэд" и посвящалась группе "ДК", вторая называлась "Бойз" и, соответственно, посвящалась "Облачному краю". Осознавая всю разрушительную силу собственного творения, основной удар "Бэд бойз" решили нанести по мегаполисам. Судя по всему, подобная тактика объяснялась несколькими причинами. Распространять "Гимн" в Челябинске-70 было равносильно самоубийству. Дом культуры в городе был один, музыкантов - несколько десятков, и авторы альбома вычислялись органами госбезопасности в считанные часы. О возможных последствиях подобных разоблачений сегодня можно только догадываться.



Александр Мальцев и "Вова Синий" Емелев ("Братья по разуму"), 1985

г.

Показательная история произошла в близлежащем Свердловске, в котором практически все обладатели стационарных магнитофонов наотрез отказались распространять альбом. Даже тех нескольких экземпляров "Гимна", которые попали в Свердловск через Челябинск, оказалось достаточно, чтобы их владельцев начали вызывать на собеседование в местный КГБ. Вообще в Свердловске "Бэд бойз" не любили, считая, что само подназвание альбома ("Посвящение ДК и ОК") ставит на карьере группы массивный крест, на одной из перекладин которого написано "ДК", а на другой - "ОК". Воспитанные на неоромантизме и академическом роке свердловчане относились к любительским опусам "Бэд бойз" точно так же, как ленинградцы за несколько лет до этого относились к "Трубному зову".

В Москве, куда Загороднов периодически ездил по коммерческим делам, политическая ситуация была несколько иная. В условиях местного идеологического прессинга столица испытывала острую нехватку подобной музыки. Неудивительно, что московские дистрибьюторы приняли альбом "Бэд бойз" с распростертыми объятиями. Вскоре Загороднов вышел сразу на несколько подобных тусовок - начиная от музыкантов "ДК" и заканчивая рок-активистами из МИФИ. В итоге "Гимн" начал довольно резво распространяться по столице и вскоре попал в итоговый топ-5 легендарного рок-журнала "Урлайт". Еще через несколько месяцев две композиции из "Гимна" прозвучали в эфире канадского Radio Toronto.

Это было начало конца.

Московский КГБ принял брошенный вызов и довольно оперативно просчитал место рождения этой пленки. "Бэд бойз" автоматически возглавили очередную серию антироковых запретительных списков, а

Мальцев с Загородновым почувствовали вокруг себя некое подобие слежки. Однако, несмотря на риск, они все же затеяли запись своего второго альбома "Фронт". Чтобы сузить круг вовлеченных в эту акцию людей, функции звукооператора были возложены на родного брата Игоря Загороднова Дмитрия.

Для того, чтобы избежать малейшей утечки информации, музыкантами были предприняты все необходимые в подобной ситуации меры предосторожности. Конспирация осуществлялась по всем правилам военного искусства: в помещении Дома культуры закрывались все двери, а окна студии заклеивались газетами. Большинство композиций записывалось в наушниках с отключенными мониторами. Мальцев перестал встречаться с музыкантами, а с Игорем Загородновым общался не в стенах собственной квартиры (как прежде), а исключительно на улице.

Когда Мальцев с Загородновым почувствовали по поведению вахтеров, что записываться в Доме культуры становится небезопасно, они перенесли часть аппаратуры на квартиру к своему приятелю Сергею Котегову. Там в форсированном режиме была дописана вторая часть альбома. Темы и направленность новых песен были сродни "Гимну", а в ряде композиций нападки на советский режим носили совсем уж яростный характер. Показательно, что стороны альбома (электрическая и акустическая) были разграничены фразой: "В связи с увеличением стрема группа "Бэд бойз" последний раз играет в электрическом варианте".

Весь альбом воспринимался как развитие идей Оруэлла "в отдельно взятой стране". Заканчивался "Фронт" концептуальной цитатой из Некрасова - "Кто живет без печали и гнева, тот не любит отчизны своей".

Все последующие события, связанные с "Бэд бойз", разворачивались с кинематографической быстротой. Как только "Фронт" появился на свет, Мальцев и Загороднов оказались в КГБ. В последний момент они успели уничтожить оригиналы пленок, но помогло это мало.

"Этим делом заинтересовалась Москва, и оттуда несколько раз приезжали следователи, - вспоминает Загороднов. - Нас спасла надвигающаяся заря перестройки и то, что нас "вел" человек, который неплохо знал моего отца. В итоге местное КГБ поступило очень грамотно, не вынося это дело за пределы своих кабинетов и не отдавая информацию в партийные органы. Все крутилось внутри".

По поводу дальнейших событий существует несколько версий.

Одна из них гласит, что Загороднова в течение полутора лет пытались завербовать информатором в КГБ, но - безуспешно. По другой версии, его при помощи шантажа заставили отречься от авторства и сделать заявление,

что никакого отношения к альбомам "Бэд бойз" он не имеет, а идеологом и исполнителем всех песен является лишь один человек - Александр Мальцев.

Не имея доступа к архивам челябинско-снежинского КГБ, можно только предполагать, что истина похоронена на одном из этих взаимоисключающих утверждений.

Что же касается Мальцева, то он был вынужден в течение 24 часов покинуть Челябинск-70. На протяжении двух лет он скитался по квартирам родственников в других городах, а после реальной победы перестройки вновь вернулся в Челябинск-70 и устроился работать на кабельное телевидение. К прежним музыкальным занятиям он больше не возвращался, не допуская упоминания о них ни в публичных беседах, ни в частных разговорах. Аналогичным образом вели себя и его иногородние родственники. В 1996 году Мальцев умер от рака легких. Его последнее стихотворение, написанное за полтора года до смерти, называлось "Прогноз" и заканчивалось словами: "движок перегрелся, телефон вскипел - кажется, я себя уже отпел".

Вова Синий и "Братья по разуму" Хали-гали (1985)

сторона А
Буги-вуги каждый день
Прощальная
Мальчики двухтысячного года
В темноте
Мысли и чувства
Шизгара
сторона В
У меня все в порядке
Хали-гали
Мальчики двухтысячного года (II)
Я ничтожество
Хламидомонада
Мне хорошо
...N (Ночь без тебя)



Владимир "Вова Синий" Емелев и Игорь "Гоша Рыжий" Шапошников, 1985 г.

Земляки "Бэд бойз" - группа из Челябинска-70 "Братья по разуму" в основу своей студийной технологии заложила работу с магнитными кольцами. Два идеолога "Братьев" Вова Синий (Владимир Емелев) и Гоша Рыжий (Игорь Шапошников) не скрывали, что первоначальным носителем идеи применения магнитофонных колец явился их единомышленник из "Бэд бойз" Александр Мальцев.

"После того, как Мальцев прекратил свои студийные эксперименты, мы их добросовестно переняли, - вспоминает Гоша Шапошников. - Наши первые произведения, датированные 83-м годом, строились именно на

упрощенном аккомпанементе под магнитные кольца, склеенные из фрагментов фонограмм. Сверху накладывались вокал, какие-то инструменты и звуки - то, что было под рукой. Все это начиналось как коллективное полупьяное-полуношеское творчество, когда все пели хором в один микрофон, пели, чуть ли не обнявшись".

К 84-му году в основной состав "Братьев по разуму" входили четыре человека: Вова Синий, Гоша Рыжий, Вадим Кутявин и Игорь Ракин. Лидер-вокалистом, автором большинства текстов и музыкальных идей был Вова Синий. В возрасте двенадцати лет он начал слушать по радиоприемнику программы BBC top-20 и музыкальные передачи "Голоса Америки". Вова обладал неплохим чувством стиля и пропорций, а нехватку профессиональных навыков с лихвой компенсировал утонченным чувством юмора, незлобивой иронией и беззаботным отношением к собственному творчеству. Будучи сыном начальника отдела по разработке секретных ядерных проектов, он на практике опроверг все достижения науки, изучающей наследственность и генетику. На репетиции Вова появлялся, предварительно продегустировав brown sugar и спирт из родительского шкафа и добив этот алкогольно-наркотический букет стаканом портвейна, распитым где-то на улице с полужнакомыми гопниками. Неудивительно, что свобода его сознания и скорость полета мыслей были недостижимыми для среднестатистического гражданина из Челябинска-70.

"Следствием всевозможных аварий и ядерных испытаний вокруг нас стало то, что в данной местности произошли какие-то мутации и изменения человеческого сознания и души, - вспоминает Гоша. - Мы жили в таком замкнуто-санаторном пространстве и были далеки от каких-либо реалий мира. Несмотря на увлечение музыкой, к двадцати годам мы оказались молодыми людьми с запоздалым развитием".

Сам Гоша был сыном поэта-ядерщика, которому в один прекрасный день надоело писать стихи и который в поисках дефицитной романтики сорвался из Москвы на комсомольские стройки. В конце 50-х годов судьба забросила Шапошникова-старшего в Челябинск-70 и обучение азам науки об атоме он проходил у самого Курчатова. В свою очередь сын, увлекшись нелегкой работой диск-жокея, ежемесячно ездил в Свердловск, Челябинск, Питер или Москву меняться пластинками и скрупулезно отыскивал в мутном потоке коммерческого рока какие-то необычные стили и направления. Подобные находки составляли основу его домашней фонотеки, из которой затем выбирались ритмически законченные фрагменты, пригодные для создания магнитофонных колец. Кроме того, Гоша являлся автором части текстов, пел на нескольких композициях и

перенес свое увлечение фотографией на производство альбомных обложек.

Дизайнером большинства фотообложек был Вадим Кутявин, который также оформлял магнитоальбомы некоторых питерских групп - в частности, "Капитального ремонта" и "Секрета". Будучи ровесником "Братьев по разуму", он успел к этому моменту повидать в жизни многое. Сознательно заменив в свое время изучение "школы жизни" лечением в психбольнице, он стал одним из просветителей и идеологических наставников "Братьев". Кутявин написал для группы несколько текстов, а также принимал эпизодическое участие в сессиях.

Ранние альбомы "Братьев по разуму" записывались на квартире звукооператора группы Игоря Ракина. Игорь паял шнуры, мастерил микшерные пульта, выставлял саунд проекта и помогал делать кольца. Магнитофонные кольца без конца ходили по кругу, выполняя функцию инструментальной подкладки и заменяя собой уже существовавшую в тот момент на Западе технику сэмплирования.



"Братья по разуму" и сочувствующие (слева направо): Игорь Ракин - звукооператор; Максим Шапошников - идеологическая поддержка из Москвы; Алексей Морозов - drum machine, вокал, бэк-вокал, откупоривание бутылок, тексты; Дима "Фэйм" Кунилов - фотографии, дизайн, бэк-вокал, вдохновение, закуска; Гость; Лора (Лариса Сова) - дружба; Вадим "Вэдим" Кутявин - художник, оформление, текст "Кафе", бэк-вокал, сенсимилия всегда.

Экзотику данных сессий усиливало не только отсутствие самых необходимых инструментов, но и окружавшие музыкантов антисанитарные

условия советского общежития. Дом Игоря Ракина, в честь которого первый альбом был назван "88^A", по степени шизовости давал весомую фору булгаковской "квартире 50". Помимо Игоря здесь проживали его вооруженный зачатками ясновидения брат и периодически возвращавшаяся из специальных медицинских учреждений матушка. По ночам, одетая в спальную пижаму, она сомнамбулически прогуливалась между расставленной аппаратурой и развешанными проводами. "Она как бы не видела нас, а мы как бы не видели ее, - вспоминают музыканты. - Таким образом происходила запись".

Когда альбомы наконец-то были записаны и оформлены, начиналась их массовая дистрибьюция по близлежащим городам и республикам. И если первый альбом распространялся максимально спонтанно, то все последующие работы рассылались или развозились в другие города конкретным людям - музыкантам, журналистам, рок-функционерам. Как-то раз абсурдистски настроенный Вова, отвечая на вопрос о распространении альбомов, произнес с многозначительной интонацией: "Мы их съедали".

В реальности музыканты группы не жалели денег на покупку десятков катушек и порой внедрение в народ альбомов "Братьев по разуму" напоминало сбрасывание боевых снарядов на спящий город. Мирное население просыпалось посреди ночи не от разрывов шрапнели, а от юродивых интонаций Вовы Синего, пробивавшихся сквозь треск глушилок на коротких лондонских волнах, патронируемых Севой Новгородцевым.

С весны-84 до осени-85 на магнитофонах типа "Ростов" и "Электроника" было записано три альбома: "88^A", "Игра синих лампочек" и "Молчать!". Самой впечатляющей работой этого периода оказалась "Игра синих лампочек", насыщенная яркими хитами ("Электрификация", "Кафе", "Ночь с тобой") с лирическими текстами, бэк-вокалом будущей амстердамской художницы Нелли Дворко, ритмически богатыми петлями и общим духом, соответствующим эстетике британских неоромантиков.

"Хали-гали" был четвертой по счету студийной работой "Братьев по разуму". Пиком творческой раскованности музыкантов стал высокохудожественный перформанс под названием "Прощальная". Этот номер представлял собой зафиксированную на магнитофон реальную акцию, во время которой находившийся в состоянии белой горячки человек, сбежавший из соответствующего медицинского учреждения, напивался "последний раз в жизни" и публично прощался с алкоголем. (Позднее главный герой "Прощальной" сменил вид деятельности, внешность, место жительства и в конце XX века бороздит российские

просторы под псевдонимом Сергей Сергеевич Сергеев.)

Впервые в студийной практике "Братьев по разуму" часть композиций была записана живьем - вместе с приглашенными на сессию музыкантами из "Бэд бойз". На этом альбоме Гоша впервые использовал саксофон, играть на котором он научился всего за несколько дней до начала записи. В результате энергичного применения этого духового инструмента в композиции "Я ничтожество" получился атональный джаз невиданной силы, плавно переходящий в мрачный разрушительный хард-рок "Хламидомонады".

"Работа с живым звуком на этом альбоме принесла нам множество позитивных эмоций, - вспоминает Гоша. - Некая однозначность, возникшая за полтора года работы с петлями, отошла на второй план, и теперь за счет применения живых инструментов мы ощутили новые пространства и новые степени свободы".

Инструментальную основу остальных композиций попрежнему составляли кольца и фонограммы других исполнителей. В качестве фонограмм "Братьями" использовались советские джазовые диски с инструментальными мелодиями, фрагменты из репертуара ансамбля Silver Convention, коллажи из индийских мантр, негритянский фанк в исполнении артистов Motown и т.п. Поверх фонограмм накладывался вокал Вовы Синего - в основном на тексты Гоши Рыжего. Сам Гоша пел в композициях "Хали-гали" и "Мысли и чувства", а на одной из версий апокалипсической композиции "Мальчики двухтысячного года" вокалировал Игорь "Стэн" Смирнов из рижской реггей-группы "Превращение": "Охвачено пространство странным ожиданием *Теряет космос собственную кровь* Моя планета, корчась, погибает / Под жутким гнетом лунных паучков..."

Как и на ранних альбомах "Братьев по разуму", в этой работе присутствовало несколько пародий и кавер-версий. К примеру, от майковского рок-н-ролла "Буги-вуги каждый день" был оставлен ритмический костяк, а все остальное пространство было напичкано лютыми хард-роковыми запилами, граунд-битом советских электронных барабанов и припанкованными столами Вовы Синего. В последнюю очередь на альбом накладывались шумы и фрагменты ретро-номеров, концептуально соединявшие все композиции между собой. Для этих целей музыкантами с большим вкусом отбирались мелодии из советских довоенных кинофильмов.

Надо сказать, что в сравнении с предыдущими альбомами "Братьев по разуму" "Хали-гали" получился довольно пасмурной и пессимистичной работой. Общее настроение безысходности во многом было обусловлено

жизненной трагедией Гоши Шапошникова, у которого в разгар сессии умерла мать. Этому событию посвящалась композиция "У меня все в порядке", которую Вова Синий спел на стихи Шапошникова: "Мне не надо закрывать глаза, чтобы увидеть тебя / И хоть ты ушла сквозь занавес ночи, сквозь варево дня / Я услышу твой смех, я увижу тебя..."

Еще одним отличительным моментом "Хали-гали" стала его обложка, на которой рукой Вадима Кутявина вместо привычных "Вова Синий и Братья по разуму" было написано "Некто S". Это была наивная попытка конспирации, поскольку в тот момент музыканты группы всерьез подумывали не только о смене названия проекта, но и о перемене места жительства.

Волна репрессий, обрушившихся на советский рок в 84-85 годах, не могла не докатиться до Челябинска-70. После разгрома "Бэд бойз" настала очередь их коллег из "Братьев по разуму". В отличие от радикально настроенных "Бэд бойз" тексты Вовы Синего не давали существенного повода для беспокойства. "День без тебя - это день о тебе / Ночь без тебя - это ночь о тебе / Моя сладкая, горькая, сладкая N..." Правоохранительные органы подловили музыканта на его любви к марихуане. Во время одной из поездок в Челябинск была произведена классическая операция с подставной женщиной, и, после того как у Вовы была найдена анаша, над ним состоялся суд. Из зала суда наш герой вышел с диагнозом "два года условно".

Записав лебединую песню челябинского периода - сборник римейков лучших композиций "Ну как не запеть?", Вова отправился на службу в армию. К этому моменту это было наиболее правильным выходом из кризисной ситуации, знаменовавшей собою пик напряженных отношений между лидером "Братьев" и местной милицией. Игорь Шапошников в том же 86-м году переехал в Москву, где начал ждать возвращения соБрата.

Несмотря на то что за время службы в стройбате Вова наконец-то научился играть на гитаре, его появление в столице не было триумфальным. Записанные с живыми инструментами несколько альбомов имели мало общего с обаятельным дилетантством "кольцевого" периода. Еще менее убедительными оказались живые выступления "Братьев по разуму", одно из которых состоялось в рамках совместного московского концерта с Sonic Youth.

После записи на "Мосфильме" (1993) римейка хитов прошлых лет Вова возвращается на историческую родину в Челябинск-70. Там он некоторое время играет в составе англоязычной металлической группы Devilry и выступает под фонограмму в перерывах между таймами

кикбоксинга. В 1997 году на одной из свердловских студий он записал сольный альбом под названием "Для того и живу".

Шапошников трудится в столице в составе электронного проекта "Зима", а также занимается разработкой новых звуков в группе The Shakes. В середине 90-х годов он спродюсировал выход виниловой пластинки "Братьев по разуму" и кавер-версий песен Майка (в исполнении московских, питерских и челябинских групп), а позднее стал организатором выпуска нескольких компакт-дисков с современной электронной музыкой.

Судьба остальных участников "Братьев по разуму" сложилась куда как менее удачно. Художник Вадим Кутявин расстался с жизнью в 95-м году от передозировки опиатов после 15-летней практики общения с оными. Памяти Кутявина Вова Синий посвятил одну из песен на альбоме 97-го года.

Переехавший в Ленинград Игорь Ракин стал одним из первых советских миллионеров, заработавших деньги на торговле компьютерами. После попытки покушения на него Ракин выступил с обличительной речью в телепрограмме "600 секунд", в результате чего труднообъяснимым образом попал в психбольницу Челябинска-70. Спустя месяц после прохождения курса интенсивной терапии его нашли мертвым в районе близлежащих болот, где, по официальной версии, он повесился на сосне.

1986

Наутилус-Помпилиус Разлука (1986)

сторона А

Эпиграф (Разлука)

Эта музыка будет вечной

Казанова

Праздник общей беды

Взгляд с экрана

Хлоп-хлоп

сторона В

Шар цвета хаки

Наша семья

Рвать ткань

Всего лишь быть

Скованные одной цепью





Алексей Могилевский, Альберт Потапкин, Дмитрий Умецкий, Виктор Комаров, Вячеслав Бутусов.

"Разлука" была просчитана нами за кульманами с 9 до 18 с перерывом на обед, - вспоминает один из основателей "Наутилуса" басист Дмитрий Умецкий. - Пока наши коллеги застраивали микрорайоны, мы "застраивали" "Разлуку", руководствуясь принципом "чтобы было удобно всем". Эта задача казалась невыполнимой только на первый взгляд. Американцы, снимая кино, давно использовали этот принцип. В результате получался эффект "слоеного пирога" - любой, добираясь до своего слоя, съедал весь кусок и просил добавки".

В техническом отношении альбом был сделан на удивление просто и не имел ни малейшего отношения к так называемым достижениям раннего свердловского рока. До появления "Разлуки" местные рок-музыканты в своем честном уральском желании делать "музыку наоборот" мучительно напоминали филармоническую советскую эстраду. Они были слишком интеллигентны, чтобы хулиганить в рок-н-ролле, и слишком заиклены на себе, чтобы "опускаться" до пародий или самопародий. Большинство их опусов отличалось жонглерством, амбициями и кислым академизмом - скучным и зачастую безжизненным.

"Разлука" перевела свердловскую школу рока в новое качество, создав прецедент одухотворенной поп-музыки и проложив дорогу таким проектам, как "Агата Кристи" и "Настя". В этих песнях про батарейки и городское одиночество каждый находил что-то свое - от "света интимной лампы" и "сметаны на бананах" до крика человека, почувствовавшего пустоту под ногами.

Созданию "Разлуки" предшествовала запись так называемого демо-альбома, осуществленная спустя полгода после "Невидимки". К этому моменту у "Наутилуса" уже были готовы "Ален Делон" ("Взгляд с экрана"), "Рислинг" ("Всего лишь быть"), "Эта музыка будет вечной", "Наша семья" плюс еще полдесятка композиций - по определению поэта Ильи

Кормильцева, "преимущественно - занудные длинные стенания на тему семейной жизни".

По методике, опробованной на "Невидимке", новые песни записывались на квартире у Бутусова, но после долгих споров и конфликтов эту пленку решено было не выпускать. По версии Умецкого, политическая подоплека этого решения выглядела следующим образом: "Славу тогда периодически зашкаливало. Он попросил у Кормильцева портостудию и решил сделать нечто такое, что бы потрясло Вселенную. Все это происходило без моей редакции. И когда я пришел и услышал, что же там было навалено, я сказал: "Слава, я этот альбом закрываю. Это просто несерьезно. После такого разгона, который мы взяли на "Невидимке", ты погубишь команду. Хочешь идти архитектором работать - конечно, иди. Воля твоя. Но у меня другие интересы и другие амбиции по этому поводу".

В принципе, ничего особенного не произошло, если не считать того, что Бутусов впал в очередную депрессию. Он поссорился со всем миром и ушел в глубокий запой - по воспоминаниям очевидцев, "совершенно черный и совершенно жуткий". Стоял декабрь 85-го года, и с роком Слава решил намертво завязывать. Он хотел вновь идти в архитекторы и проектировать новые станции свердловского метро.



Илья Кормильцев.



Андрей Макаров. 1985 г.

Правда, с наступлением весны Бутусов немного "успокоился", вошел в гармонию с окружающим миром и репетиции возобновились с прежней силой. В это время им были написаны новые песни, в частности, "Шар цвета хаки" и "Хлоп-хлоп". По определению Бутусова, "это была молодежная злоба на собственное здоровье и положение молодых специалистов, а также одна из тех крайностей, в которые я впадал в то время по отношению к армии". Еще одна композиция "Праздник общей беды" родилась как поток сознания, минут за сорок, - точно так же, как позднее - "Синоптики". Первоначально песня называлась "Праздник общей воды", и Умецкий, осознав, что "редактировать ее невозможно", все-таки сумел убедить Славу заменить слово "вода" на "беда".

"К будущему альбому мы относились тогда постольку-поскольку, - вспоминает Бутусов. - Нам казалось, что он никому не нужен и более ответственным будет выглядеть участие в предстоящем концерте. Нас больше волновала боевая раскраска кого-нибудь из новых романтиков типа Adam & The Ants. Мы хотели оторваться на сцене так, чтобы ноги улетали за горизонт. К этому выступлению мы готовились, как к выборам".

На открытии свердловского рок-клуба 20 июня 86-го года "Наутилус" сыграл выше всяких похвал. Группа имела сенсационный успех, затмив своим энтузиазмом и необычно пестрым имиджем "парагвайских симулянтов" всех монстров, включая "Урфин Джюс". В музыкальном плане "Наутилус" смотрелся тоже неплохо - отчасти потому, что состав группы был усилен саксофонистом Алексеем Могилевским.

Могилевский - обладатель диплома об окончании музучилища Чайковского и первого разряда по хоккею с шайбой - в то время трудился по распределению директором районного дома культуры, расположенного в полчаса езды от Свердловска.

"Поскольку я жил и работал в деревенском клубе, то в силу служебной специфики слушал много поп-музыки: Alphaville, Video Kids, сольных Стинга и Гэбриэла, - вспоминает Могилевский. - Под их влиянием я формировал свою игру на тенор-саксофоне".

На Бутусова с Умецким в тот момент музыкальное воздействие оказывали два направления - бодрая псевдокабацкая румба с клавишами и саксофоном, а также идеологи новой волны: Talking Heads, Police и Stray Cats.

"Мы уже знали, что надо делать для того, чтобы звучать современно, - вспоминает Бутусов. - Нас поражало, как те же "романтики" столько всяких новых вещей понавыдумывали и вспомнили. И перед нами стояла задача успеть все попробовать. У нас не было цели сделать что-то новое и сверхъестественное. Мы были эклектичными с самого начала".

В отличие от "Невидимки" большинство текстов будущего альбома были написаны Ильей Кормильцевым. В это время он уехал из Свердловска в Ревду, где трудился переводчиком с итальянского на промышленно-русский. Наконец-то дистанцировавшись от городской суеты и вдумчиво созерцая неторопливые провинциальные картинки из местной жизни, он за пару месяцев написал стихи к таким композициям, как "Казанова", "Ален Делон", "Рвать ткань", "Эта музыка будет вечной", "Наша семья", "Всего лишь быть". В этот период по пыльным проселочным дорогам бродили несметные полчища доверчивых ревдинских девушек, которые волею-неволей стимулировали творческую активность наутилусовского текстовика.

В новых песнях Кормильцев отошел от расплывчатых образов и завернутых сюжетов эпохи "Урфин Джюса" и очень точно стилизовал Бутусова с Умецким времен "Невидимки". Пиком творчества Кормильцева того периода стала композиция "Скованные одной цепью", в которой было "сказано все, что накопело" и после которой уже не имело особого смысла возвращаться к социальной тематике.

...После того, как программа "Разлуки" была готова и обкатана на открытии рок-клуба, "Наутилус Помпилиус" начал готовиться к сессии. И тут выяснилось, что с учетом найденного места для записи (подвал клуба архитектурного института) и решенных вопросов с аппаратурой основная проблема заключалась в возвращении на круги своя окопавшегося в деревне Могилевского.

Саксофон Могилевского был необходим группе как воздух, однако у Леши были собственные мысли по этому поводу. Во-первых, он прекрасно чувствовал себя в окружении благоухающих деревенских ландшафтов, где

уже успел создать собственное натуральное хозяйство. С женой, парочкой свиней и несколькими подчиненными "по месту работы" - вечно беременным худруком из цыган и вечно пьяной уборщицей. Во-вторых, на основе столь богатого жизненного материала Могилевский вместе с Колей Петровым (будущим гитаристом "Наутилуса" 94-97 гг.) создал студийный проект "Ассоциация", в рамках которого планировал записывать свой первый сольный альбом. "Наутилус" и Свердловск в условиях сельского рая были Могилевскому ни к чему.

"Лешу надо было срочно спасать, - вспоминает Умецкий. - Мы вычислили его в Свердловске, а он "весь в костюме" и говорит: "Чего вы ко мне пристали, ребята? У меня есть свой клуб, я в деревне уважаемый человек..." В результате мы дико напились, и я взял на себя ответственность за доламывание Алексея Могилевского. Мы ехали по городу на машине и продолжали пить. В конце концов Леха зарыдал и сказал: "Все. Я все бросаю. Я возвращаюсь".

В начале июля "Наутилус" в составе четырех человек засел в подвале клуба Архитектурного института на запись. Председатель рок-клуба Коля Грахов выделил на сессию два магнитофона "Олимп", переделанных на 38-ю скорость и пульт "Электроника". Как и в случае с "Невидимкой", музыканты по ночам подъезжали в ресторан к Алексею Павловичу Хоменко и одалживали клавиши. Причем не только игрушечную Yamaha PS-55, но и самую передовую для тех времен Yamaha DX-21, на которой были симитированы звуки мотоцикла в "Рвать ткань" и бряцание металлических оков в "Скованных".

Как антитезу бесчеловечному вторжению японских клавиш Могилевский привез из деревни одноголосный самодельный синтезатор по кличке "Малыш", переделанный из примитивной "Фаэми М" в нечто, напоминающее взрывное устройство. Автором подобной реконструкции был незаслуженно забытый потомками первоуральский пропагандист аналоговых инструментов по имени Сергей Обедин. На записи "Ален Делона" "Малыш" издавал щемящие воздушные звуки - получался сигнал, который впоследствии музыканты "Наутилуса" не могли найти ни в цифровой, ни в фирменной аналоговой аппаратуре. И если спустя несколько лет альбом периодически поругивали за "кошмарные клавиши", то это все же были замечания, сделанные без учета пресловутого контекста времени и места.

..."Разлука" писалась в одно наложение - на болванку, состоящую из ритм-бокса и баса Умецкого, на которую затем накладывали клавиши Комарова, саксофон Могилевского и вокал Бутусова. Функции гитары на

альбоме были сведены к минимуму.

За панорамой звука от начала и до конца следил Андрей Макаров - первый звукорежиссер группы в ее студенческо-архитектурный период. Похоже, у Макарова была от Бога способность адекватно фиксировать "Наутилус" в студии. Если большинство звукооператоров того времени отличались маниакальным стремлением препарировать студийное звучание групп, обязательно добавляя что-то от себя, то Макаров воплощал в жизнь только одну установку - "на модный звук".

"Андрей был большим модником - вел в клубе дискотеки и всегда доставал нам самую свежую музыку, - вспоминает Бутусов. - Но помимо этого, он был настоящим колдуном звука и мы молились на его умение принципиально и жестко осуществлять запись".

"Разлука" записывалась по ночам, а с утра молодые архитекторы вылезали из темного подвала, щурились на летнее солнце и отправлялись в проектные институты дорабатывать свои последние трудодни. Но, несмотря на общую усталость, запись протекала в достаточно расслабленной обстановке.

"Альбом делался совершенно разгильдяйским образом, в достойной и легкой форме, - вспоминает Могилевский. - Было весело, потому что не было шоу-бизнеса и отсутствовал какой-либо намек на рок-индустрию. Со стороны это напоминало клуб по интересам, как нечто сопутствующее, как товарищеский чай в кружке "Умелые руки".

Когда в подвале становилось невыносимо больно за бесцельно прожитые годы, дровишек в угасающий огонь подкидывал вернувшийся из "загранкомандировки" Кормильцев.

"Илья писал нам тогда по три тома материала и бился насмерть за каждую страницу каждого тома, - вспоминает Умецкий. - Из всего этого богатства можно было выбирать три-четыре текста, и то - с последующими доработками. После того, как к началу записи закончилась рефлексия у Бутусова, началась рефлексия у Кормильцева, который считал, что мы все делаем не так. Он приходил в клуб и разбивал ногами стулья, и успокоить его было очень сложно. Макаров в роли директора клуба просто бледнел на глазах, поскольку нес за стулья материальную ответственность".

Кормильцев лютовал не на пустом месте. Скажем, он еще мог смириться с тем, что в "Ален Делоне" Бутусов отказался от словосочетания "тройной одеколон", или с тем, что в "Скованных" вместо за "красным восходом коричневым закат" исполнялось "розовый закат". Но нежелание вокалиста петь в "Рвать ткань" "про блядей" Кормильцев воспринимал как личное оскорбление.

Когда угасали идеологические конфликты, связанные с текстовой редактурой, повод для беспокойства подбрасывал Могилевский. Пару раз, достойно отметив завершение записи своего альбома "Угол" (который делался одновременно с "Разлукой"), он застревал в деревне, и, к примеру, "Праздник общей беды" записывался без него.

Часть песен дорабатывалась непосредственно на месте. Именно в студии был сочинен проигрыш в "Скованных", саксофонные атаки в "Казанове", а при помощи хора "друзей и сочувствующих" были записаны припевы в "Шар цвета хаки".

"В музыкальном плане каждой из песен "Разлуки" можно было найти аналог в западной или отечественной рок-музыке, - говорит Бутусов. - Но в силу нашего непрофессионализма он был неузнаваем, поскольку мы так и не смогли сделать то, что хотели изначально".

Ближе к концу записи все спохватились о названии и о каком-нибудь драматургическом обрамлении - поскольку концепцией на новом альбоме (в отличие от "Невидимки") и не пахло.

Идея родилась благодаря другу группы, начинающему кинорежиссеру Леше Балабанову, который давно питал симпатии к музыке "Наутилуса". (Существует, кстати, версия, что именно привезенный Балабановым из Лондона диск Stray Cats послужил импульсом для создания рок-н-рольной основы в "Рвать ткань".) Во время дружеских вечеринок Балабанов любил петь народные песни, и в особенности "Разлуку".

"Мы просто дурью маялись во время записи, начали петь "Разлуку", и нам показалось, что есть какой-то абсурд в том, как мы ее исполняем, - вспоминает Бутусов. - Поставить "Разлуку" в начало альбома было чисто интуитивной идеей. Возможно, и сам альбом получился таким легким и естественным, потому что мы многое делали на ходу, передавая атмосферу того, что нам нравилось в данный момент".

Умецкий считает, что "Разлука" появилась с легкой руки Могилевского. "Когда все уже было записано, Леха полупьяным голосом затянул "Разлуку", - вспоминает Дима. - Он орал мелодию как-то заразно и шкодно и буквально заразил нас ею. Мы спели песню все вместе и поняли, что получается странная, эклектически приклеенная к материалу вещь. А так как альбом получался достаточно серьезным, какая-то доля стеба, в принципе, его только украшала".

"Когда в "Разлуке" писали третий куплет, я мягко и бесшумно отпрыгивал от микрофона в дальний угол комнаты и орал в сторону, - вспоминает Могилевский. - Первые два-три дубля привели меня именно к этой точке, куда я должен был отходить для того, чтобы достигался нужный

баланс".

Запись "Разлуки" была сделана уже с вынужденно худшим качеством, поскольку в студии в тот момент отсутствовали профессиональные вокальные микрофоны. Чтобы как-то "вытащить" песню по звуку, в нее добавили патефонный скрип, симитировав треск старой пластинки.

К началу августа - в перерывах между жаркими схватками за бильярдным столом - запись "Разлуки" была завершена. Через несколько дней после локальной презентации альбома к "Наутилусу" прибежал растерянный Коля Грахов и сказал, что "Скованных" распространять нельзя - могут возникнуть проблемы с КГБ. Тогда было принято поистине макиавеллевское решение: в Питер, Москву и остальные регионы рассылать альбом без изменений, а в родном городе распространять в урезанном виде, без последней композиции. Время было мутное - по крайней мере, вплоть до конца 87-го года "Наутилус", исполняя песни из "Разлуки" на концертах, делал купюры в текстах.

Что же касается самого альбома, то, как водится, всеобщего фурора он сначала не произвел. Более того - в местной подпольной рок-прессе его больше ругали, чем хвалили: "явная неудача группы", "слишком напоминает "ДДТ", "альбом полностью провален". И лишь осенью, на открытии очередного сезона свердловского рок-клуба, наступило тотальное протрезвление. "Наутилус" впервые выступил в жестком имидже - врангелевская унтер-офицерская форма, ордена, боевой макияж и галифе. После того, как веселая в недалеком прошлом студенческая команда агрессивно исполнила а-капелла песню "Разлука", над залом зависла жуть и наступило неподдающееся описанию оцепенение. Возможно, именно с этой минуты и началось всесоюзное восхождение группы "Наутилус Помпилиус".

Александр Башлачев Вечный пост (1986)

сторона А

Посошок

Все от винта!

Сядем рядом

Когда мы вместе

Вечный пост

сторона В

Все будет хорошо...

**Имя имен
На жизнь поэтов
Как ветра осенние...**



После гибели Башлачева архивистами было установлено, что всего СашБаш написал порядка шестидесяти песен. Свои первые композиции он начал создавать еще в период учебы на журфаке уральского университета, а продолжил в родном Череповце, сочиняя тексты для группы "Рок-сентябрь".

В ленинградско-московский период его творчества (84-88 гг.) у Башлачева существовало несколько студийных работ - в том понимании, что можно было считать "студийной работой" для андеграунда середины 80-х. Первая из них сделана в конце 84-го года в Москве на квартире подпольного звукорежиссера Игоря Васильева, однако ее оригинал вскоре был утерян. В мае 85-го Башлачев в течение одного дня записал в домашней студии Леши Вишни двойной альбом "Третья столица", в который вошли все основные композиции, написанные им к тому времени: "Черные дыры", "Лихо", "Мельница", "Время колокольчиков", "Все от винта!"

"За пару часов до начала записи мы встретились с Башлачевым в "Сайгоне", - вспоминает Сергей Фирсов, организовавший ту сессию. - СашБаш ужасно волновался и сказал мне: "Я не могу петь просто так. Мне нужны зрители". Мы взяли с собой несколько знакомых девчонок, которые во время записи сидели в комнате, слушали песни и хлопали..."

Это была легкая и удивительно воздушная по настроению запись. Не

задавленный грузом бытовых проблем, Башлачев пел с каким-то молодецким задором, озорно и лихо: "И в груди - искры электричества / Шапки в снег - и рваните звонче *Рок-н-ролл - славное язычество* Я люблю время колокольчиков".

Любопытно, что после окончания сессии Башлачев сказал Вишне: "Никому не переписывай "Вахтера"! Это стрем страшный!" "Абсолютный вахтер", написанный в марте 85-го года, был, пожалуй, одним из самых политизированных номеров в репертуаре Башлачева: "В каждом гимне - свой долг, в каждом марше - порядок *Механический волк на арене лучей* Безупречный танцор магаданских площадей / Часовой диск-жокей бухенвальдских печей". На башлачевских квартирниках во время исполнения "Абсолютного вахтера" хозяева звукозаписывающей аппаратуры нажимали по просьбе автора кнопку "стоп".

...В следующий раз Башлачев оказался в студии в январе 86-го, накануне своего выступления в Московском театре на Таганке. Во время однодневной сессии, состоявшейся на квартире администратора московской рок-лаборатории Александра Агеева, Башлачев спел 24 песни. Трехчасовая запись, получившая название "Время колокольчиков" (ее фрагмент был издан спустя три года "Мелодией" на виниловой пластинке), оказалась тяжелой, мрачной по духу и трагичной по настроению. В ней есть какое-то жутковатое очарование, в особенности - в минорной эпохальной балладе "Ванюша" и в шаманоподобной "Егоркиной былине". В тот день Башлачев узнал о смерти своего трехмесячного сына.

"На этой записи много брака: завывания, стучит микрофон, звенят колокольчики на груди, - вспоминает Агеев. - Башлачев хотел, чтобы все было как на концерте. Дубли он требовал стирать: "Нерожденное дитя"!

Башлачев объяснял, что каждому человеку отпущена определенная доля творчества, которую он получает в течение всей жизни по чуть-чуть. Но если человек очень захочет и очень попросит, то все это ему будет выдано сразу. "Я попросил", - говорил он, не уточняя, кого и как.

Если не считать нескольких ранних композиций, датированных 83-м годом, а также созданных за несколько месяцев до смерти "Когда мы вдвоем" и "Архипелаг гуляк", все башлачевские песни были написаны в течение двух лет - с весны 84-го до весны 86-го года.

"Башлачев говорил, что песни буквально "осеяли" его, да так внезапно подчас, что он едва успевал записывать их на бумагу, - вспоминает Артем Троицкий, который осенью 84-го года стал первооткрывателем башлачевского таланта. - Более того: смысл некоторых образов, метафор, аллегорий бывал ему самому не сразу понятен - и он

продолжал расшифровывать их для себя спустя месяцы после написания".

"Я хочу связать новое содержание, ветер времени, ветер сегодняшних, завтрашних, вчерашних дней, - говорил Башлачев в одном из интервью. - Конечно, это не будет принципиально новая форма, потому что принципиально новые формы невозможно придумать. Это будет развитие прежних. Частушка и рок-н-ролл - я просто слышу, насколько они близки".

...Последний альбом Башлачева "Вечный пост" был записан весной 86-го года в студии "Звуков Му", расположенной на втором этаже дачи Александра Липницкого на Николиной горе. Башлачев приехал из Питера вместе со звукооператором "Аквариума" Славой Егоровым. В студии они появились абсолютно "чистыми" - никакого алкоголя, никакой дури, никаких девушек. Похоже, что в те солнечные апрельские дни СашБаш действительно испытывал некое умиротворение. "Нет ни кола да ни двора / Но есть Николина гора / Я не считаю мель рекой, но есть апрель и есть покой", - написал он тогда на вкладыше одной из кассет Александра Липницкого.

Запись осуществлялась на 4-канальную портостудию Yamaha, приобретенную Липницким в обмен на древнерусскую икону из его коллекции. Летом 85-го года на этой портостудии пробовали записываться "Звуки Му", но, несмотря на несколько удачных треков, в полноценный альбом эта работа так и не превратилась. Битва Башлачева с упрямой техникой протекала не менее драматично, чем у Петра Мамонова за год до этого.

"У СашБаша складывались какие-то мистические отношения с приборами, - вспоминает Егоров в аннотации к лазерной версии этого альбома. - Я помню, как он раздевался в студии догола, стоял при записи вокала на коленях, ползал на четвереньках, - словом, пробовал все способы борьбы с микрофоном. Он не мог петь в пустоту, в абстракцию... Он не мог петь в обстановке студии, потому что студийная работа обязывает к многократному повторению одного и того же процесса... И у Башлачева возникал энергетический конфликт: он не мог петь по-старому в каждый следующий момент времени... Он не мог решить свой конфликт со временем, не мог попасть в то самое состояние, в котором был полчаса назад".

Вишня и Агеев вспоминают, что почти все песни Башлачев записывал с первого дубля и лишь некоторые - со второго. Естественно, ни о какой продуманной работе со звуком в условиях однодневных сессий, выполненных в режиме кавалерийской атаки, речь тогда не шла. И в то же время, как бы тяжело ни происходили звукозаписывающие баталии в

студии на Николиной горе, факт остается фактом: единственный раз в жизни Башлачев действительно работал со звуком.

Альбом "Вечный пост" открывался "Посошком" - любимой песней Башлачева, которую сам он называл не иначе как "русский блюз" и с которой довольно часто начинал свои концерты. "Отпусти мне грехи! Я не помню молитв / Но, если хочешь - стихами грехи замолю *Объясни - я люблю оттого, что болит* Или это болит оттого, что люблю?"

"Все от винта!" - чуть ли не единственная в башлачевском репертуаре песня, усеянная россыпью прямых мелодических цитат из деревенских частушек. С годами частушечного в ней становилось все меньше, а нерва, голого ритма и жестких гитарных аккордов - все больше.

В "Вечный пост" также вошли две композиции сибирского цикла, связанные с поездкой Башлачева в Новосибирск осенью 85-го года: "Как ветра осенние" и "Сядем рядом". Про "Сядем рядом, ляжем ближе" Башлачев говорил, что эта песня была написана после того, как он увидел во сне девушку и понял, что это была сама Любовь.

Три композиции: "Когда мы вместе" ("Исповедь"), "Имя имен" и "Вечный пост", названные критиками "завещанием Башлачева", были написаны за считанные недели до начала записи альбома и впоследствии существовали исключительно в концертных вариантах.

Во время этой сессии Башлачеву так и не удалось зафиксировать на пленку 20-минутную "Егоркину былину" и "Мельницу", с которыми он безуспешно провозился около половины студийного времени. Их место на альбоме не менее достойно заняло "Имя имен" - психоделическое путешествие по российским "стежкам-дорожкам", где "вольный ветер на красных углях ворожит Рождество" в древнем царстве куполов и колоколов.

"Имя имен" (второй вариант названия - "Псалом") - неповторимый взгляд поэта в глубь веков, нечто среднее между ворожбой и медитацией. "Имя имен ищут сбитые с толку волхвы" - Башлачев идеально отразил интонации того времени: монотонные языческие пришептывания, чередования тембров, паузы и внезапные речитативы.

...После многодневной студийной работы Башлачев все-таки остался недоволен тем, в каком виде его былины-баллады оказались записанными на пленку. "Все не так", - была его дежурная фраза во время этой сессии.

Спустя полгода Башлачев то ли намеренно, то ли случайно стер оригинал этого альбома. По одной из версий, он сознательно "заметал следы".

"Башлачеву не нравилось ничего из того, что им уже было сделано, -

вспоминает Егоров. - Все, что относилось к материи, уже не имело для него смысла. Это было его философией, и он, по крайней мере, старался в это верить... У него никогда не было своих записей. Он никогда не слушал свои песни. И мне кажется, он старался о сделанном им не думать вообще".

И все-таки часовой цикл песен, собранных в альбоме "Вечный пост", не исчез бесследно. Спустя десять лет на московской фирме General Records была отреставрирована одна из нескольких копий, сделанная Александром Липницким на качественную западногерманскую аудиокассету сразу после окончания сессии в мае 1986 года. Несмотря на серьезные повреждения, ее удалось "довести до ума" и выпустить на компакт-диске.

И последнее. По сей день сложно объективно выбрать из башлачевских записей какую-то одну, которая наиболее ярко и многогранно отражала бы его творчество. Одна из причин этой неполной картины кроется в том, что полноценная архивная работа с наследием - несмотря на выпуск антологии его песен на компакт-дисках, осуществляемый "Отделением "Выход" - еще не проведена. Неудивительно, что время от времени возникают слухи о каких-то абсолютно неизвестных или полузабытых записях Александра Башлачева...

"Впервые в Ленинграде Башлачев записывался весной 85-го года на квартире у барабанщика "Народного ополчения" Димы Бучина, - вспоминает Алексей Вишня. - Я привез микрофоны, нам удалось достать магнитофон Uher, обеспечивающий качественный звук. Эту сессию мало кто знает, но я уверен, что это самая лучшая запись Башлачева. Эхо ее еще не прозвучало".

"Перегулом, перебором *Да я за разговорами не разберусь* Где Русь, где грусть *Нас забудут - да не скоро* А когда забудут, я опять вернусь..."

Стереозолдат Асфальт (1986)

сторона А

Письмо

0'29

Собака

Хорошо!

Лопе де Вега

сторона В

Евпатория

Дыхание (памяти А.Давыдова)
Из пункта А...



Идеолог студийного проекта "Стереозольдат" Александр Немков на съемках видеофильма "Провокация".

Наиболее глобальной работой этого малоизвестного ленинградского проекта стала 10-минутная "бытовая повесть" "Евпатория", в основу которой лег параноидальный телефонный разговор, музыкально обыгранный с помощью средств минималистской рок-психоделики. На записанный междугородный разговор была наложена страшная в своей монотонности клавишная партия, повторявшаяся раз за разом с нарастающим напряжением - вплоть до маниакального финала. Это был типичный концептуальный акт, в основе которого лежала свежая для отечественной рок-музыки идея объединения в рамках одного опуса документально зафиксированных звуков с импровизационно сыгранным музыкальным рядом.

Сюжет "Евпатории", ставшей центральной композицией второго альбома "Стереозольдата", был взят прямо из жизни и оказался вызывающе прост. Проживающий в Ленинграде вполне конкретный человек пытается при помощи справочной телефонной службы узнать адрес уехавшего в Крым друга. В условиях ненавязчивого советского сервиса у него на это уходит несколько недель. Работники АТС не могут обеспечить качественную техническую связь с Евпаторией и в результате доводят абонента до нервного срыва. Он теряет над собой контроль, начинает ругаться с туповатыми телефонистками, и в конце концов после

многократных безуспешных попыток дозвониться до друга у него "съезжает крыша". Абонент в отчаянии кричит в аппарат: "Евпатория! Евпатория!", но на другом конце провода его никто не слышит. "Блядь! Надоело уже!" - вопит он в пустоту, и это выхваченное из жизни бытовое безумие бесстрастно фиксируется на магнитофон.



Кадр из фильма "Провокация", 1991.

"Концептуальной идеей проекта на раннем этапе являлась теория абсолютного равенства документального и музыкального материала, - вспоминает создатель группы Александр Немков, выступавший под творческим псевдонимом "Зольдат". - Человек постоянно звонил в Евпаторию, чтобы найти друга и поехать к нему в гости. По случайности рядом оказался магнитофон. Точно так же на магнитофон могли быть записаны разговоры соседей или скандал на улице".

Звонившим в Крым человеком был еще один идеолог "Стереозольдата" Илья Охотников. Еще в студенческом возрасте он (вместе с Зольдатом и общим другом Андреем Коломойским) с помощью репортерского магнитофона начал коллекционировать звуки и шумы. В августе 84-го года на аппаратуре магазина "Радиотовары" группа записала первый альбом, включавший в себя как традиционные рок-композиции ("Мышиный вальс", "Los Boogie", "Марш ядерных ракет"), так и эксперименты с монтажом текстов и музыки из радиопередач. Был на альбоме и свой мини-хит - смурноватый гимн "Zoldat Of Revolution", под фонограмму которого "Алиса" начала свое триумфальное выступление на III ленинградском фестивале в марте 85-го года.

"Зольдат сделал закольцованную фонограмму, - вспоминает Кинчев. - И пока мы не выходили на сцену, в течение минут пяти шла эта психоделическая пурга, которая переходила затем в клавишное

вступление".

...Второй альбом создавался "Стереозольдатом" осенью 86-го года с помощью целого отряда питерских рок-звезд первой величины. В то время Зольдат начал всерьез заниматься пантомимой и при поддержке своего приятеля из "Лицедеев" Антона Адасинского (позднее - "АВИА") ему удалось пригласить на запись Сергея Курехина, Алексея Рахова, Михаила Нефедова из "Алисы", а также мультиинструменталиста Александра Симагина (экс-"Форвард"), Валерия Кефта (металлофон) и бас-гитариста Владимира Васильева.

"Процентов на семьдесят этот альбом был спонтанный, - вспоминает Зольдат. - Лишь небольшая часть идей была подготовлена заранее".

Одна из таких заготовок использовалась в первой композиции. Девушка читала текст письма под маршевый бит ритм-бокса, перкуссии (Кефт), баса (Зольдат) и гитары (Адасинский) в стиле, приближенном к агитплакату "АВИА". Как и в случае с телефонным разговором, письмо было невыдуманным и предназначалось конкретной девушке от двух бойцов погранзаставы, по-видимому, мечтавших длинными зимними вечерами о чистой и светлой любви. Редчайший по уровню бытового дебилизма текст зачитывался бесстрастным ровным голосом, лишний раз подчеркивая контрастность формы и содержания.

...Во время записи альбома состав исполнителей на каждой из композиций менялся вплоть до полной непересекаемости. Так, на авангардистском опусе "Хорошо!" Курехин играл на клавишах, Симагин - на гитаре, Зольдат - на басу, Васильев включал шумы, а Адасинский с непередаваемыми интонациями руководил занятиями по физподготовке. Ближе к финалу он идеально входил в образ садиста-физрука - в его голосе появлялись нотки животного оргазма, а сама зарядка начинала приобретать некие нездоровые формы. Ощущение сошедшего с ума мира перетекало в следующую песню, в которой Адасинский, подыгрывая себе на трубе, имитировал шизофрению - на фоне псевдоафриканских бонгов Зольдата и этнических барабанных партий Нефедова.

После композиции "Евпатория" на альбоме звучала медитативная инструментальная мелодия, в которую вкраплялись обрывки радиоэфира и голос Александра Давыдова ("Странные игры") из песни "Мы увидать должны". Закрывала альбом джазовая зарисовка, в которой равномерный ритм метронома, символизирующий движение пешехода из пункта А в пункт В, перетекает в диссонансный джазовый невроз трубы Адасинского и пропущенной через спецэффекты шумовой гитары.

Несмотря на спонтанный характер действия, альбом записывался в

течение целого месяца. Сессия происходила на репетиционной точке "Лицедеев" в "Черном зале" Дворца молодежи - в тот самый период, когда театр уехал на гастроли.

"В этот момент Адасинский, Васильев и я начали подбирать людей, способных музыкально оформить наши творческие идеи, - вспоминает Зольдат. - В акции мог быть задействован любой музыкант. Бывало, на запись привлекался проходящий по коридору человек, которого просили поддержать две ноты на клавишах, поскольку у нас не хватало рук".

Альбом записывался наложением на два магнитофона "Электроника". В конце октября 86-го года конечный монтаж и микширование осуществлялись на студии у Вишни. Впоследствии ему был оставлен оригинал, с которого Вишня тиражировал этот альбом по стране, став его первым и единственным дистрибьютором-промоутером. Именно благодаря Вишне "Асфальт" оказался в Москве, где вызвал повышенный интерес - особенно в кинематографических кругах. В 87-м году композиция "Лопе де Вега" попала в один из прибалтийских хит-парадов, а спустя еще четыре года "Евпатория" и "Из пункта А..." вошли в саундтрек к суицидально-деструктивному видеофильму "Провокация", главную роль в котором сыграл сам Зольдат. В конце 80-х Зольдат вместе с Симагиным и с очередным составом приглашенных музыкантов (среди которых были Александр Кондрашкин и Рома Дубинников) записали еще два альбома, которые в дальнейшем практически не распространялись.

Вежливый отказ Опера (1986)

сторона А

Ракеты-кометы

Мы все обречены на поражение

Середина зимы

Я спокоен

Несу я украдкой (Алый бисер)

сторона В

Из варягов

Пролетарий

Телеграфист

Я учусь

Миллионы

Блюз



Роман Суслов.



Петр Плавинский.

Название проекта, а также часть музыки и текстов программы "Опера" были придуманы клавишником Петром Плавинским - пожалуй, самой незаурядной личностью в "Вежливом отказе" периода 85-86 годов. С годами о его роли в формировании эстетики группы стали непростительным образом забывать, и для восстановления баланса и исторической справедливости имеет смысл остановиться на его личности подробнее.

Брат известного художника Дмитрия Плавинского, он еще со времен учебы в МИФИ заслужил репутацию отъявленного радикала. На многолюдных столичных улицах он шокировал обывателей, выкрикивая антисоветские лозунги, а перемещаясь в метро, любил публично декламировать фрагменты гражданской лирики русских поэтов - типа "Прощай, немытая Россия". Если кто-нибудь из законопослушных граждан

неосторожно пытался сделать Плавинскому замечание, Петр "взрывался" без разбега. "Не смей командовать середняком!" - громыхал под сводами московской подземки его низкий голос.

После институтского распределения Плавинский ловко ускользнул от опеки социума и устроился работать не в какой-нибудь унылый "ящик", а в Дом работников просвещения - на должность руководителя камерного оркестра. Оркестр под названием "Красный насос" и стал основой будущего "Вежливого отказа": Плавинский - клавиши, Роман Суслов - гитара, Дмитрий Шумилов - бас. Они играли негромкий и незрелый джаз-рок с барочными интонациями, который при большом желании мог попасть под определение "камерной музыки".

Уже в те годы Плавинский принадлежал к категории людей, которые "просят бури". В какой-то момент жизни, разочаровавшись в людях и идеалах, Петр уезжает из Москвы. Он селится в небольшой приволжской деревушке и занимается перевозом местных жителей с одного берега великой русской реки на другой. Для сельского паромщика у него были очень неплохие стартовые условия - собственный моторный катер с водительским удостоверением, бензин и представительная внешность. Студентки-старшекурсницы из близлежащего спортивно-оздоровительного лагеря почтительно называли его не иначе, как Петр Петрович. Каково же было их удивление, когда этот мрачный моторист заходил в студенческую столовую, открывал крышку рояля и, не обращая внимания на окружающих, начинал иступленно колошматить пальцами по клавишам.

Некоторое время Плавинский разрывался между отстраненно-привилегированной деревенской жизнью и творчеством, навеянным катаклизмами урбанистической цивилизации. В конце концов зов предков, блеск огней большого города и тяга к творчеству оказались сильнее. То ли Плавинский увидел знамение, то ли ему приснился вещий сон, но в один прекрасный момент его со страшной силой потянуло обратно в музыку. Произошло это настолько стремительно, что за пару дней им была продана большая часть уникальной домашней библиотеки и куплены новые клавиши Korg Poly 800. Участники "Вежливого отказа" впоследствии называли покупку этих клавиш одним из поводов к созданию ансамбля.

В итоге все очень удачно срослось - как в качественной французско-итальянской мелодраме. Во вновь образованной группе все оказались на своих местах - вносящий элемент необходимого безумия Плавинский, экзотический по рокерским меркам Шумилов, а также покинувшие невыразительный "27-й километр" Роман Суслов и басист Михаил Верещагин - давний приятель Суслова по учебе в МИФИ.

Участники этого "кружка музыкальных изысканий" всегда очень четко понимали, во имя чего они собрались в единый проект. Ориентируясь на свинг, блюз и реггей с элементами джазовой традиции, "Отказ" с первых дней существования начал пропагандировать элегантную разновидность камерной рок-музыки, не имевшую аналогов ни в Москве, ни в Питере, ни в Свердловске. Стилистике группы на раннем этапе были свойственны изящество аранжировок, ироничность текстов, узнаваемость вокала - другими словами, актуальный маньеризм. От песен "Вежливого отказа" веяло манящей неправильностью мира и непередаваемой атмосферой замаскированных издевательств, а декаданс и легкий сюрреализм дополнялись теплотой и проникновенными пародиями на собственный жизненный опыт.

Второй идеологический полюс "Вежливого отказа" в лице Романа Суслова являл собой тогда еще не популярный в России тип "нового гитариста" - с грамотным подходом к звукоизвлечению и парадоксальным мышлением в области темпоритма, мелодических ходов и гармоний. Типичным для Суслова-композитора был реггей "Телеграфист" - первая попытка создать нечто отличное от банальной песенной формы "куплет-припев". В подобном авангардизированном направлении "Вежливый отказ" начал двигаться на своих последующих альбомах "Этнические опыты", "И-и раз!.." и "Коса на камень".

Как человеку со вкусом Суслову были близки изысканная ирония стихов Плавинского или его же музэксперименты на стихи Хлебникова (цикл "Жилец вершин"). До "Вежливого отказа" Суслов несколько лет сотрудничал с поэтом Аркадием Семеновым, который своими стихами воплощал в жизнь теорию о том, что "съезжание мозгов" можно получить не только от вольных переводов Дилана, но и с непосредственной помощью русской поэзии. Тяготая к символизму, Семенов воспевал "трагедию века" и передавал при помощи метафор определенный накал, обуславливающий для человека ненормированную степень свободы.

В репертуар "Вежливого отказа" вошли три композиции, написанные Сусловым на стихи Семенова: "Несу я украдкой", "Телеграфист" и "Середина зимы". Текст "Середины зимы" представлял собой своеобразный мост между прерванными традициями поэтов серебряного века и современной рок-культурой: *Снова одел озера лед Снова метель по льду метет И небосвод тихим звоном высот / В зимний колокол размеренно бьет*".



Михаил Митин.



Дмитрий Шумилов.

"Я пытался соединить музыку группы со своим видением мира, - говорит Семенов. - В отличие от модных салонных поэтов мне не хотелось быть мелким бесом, стремящимся к оригинальности за счет отрицания авторитетов".

...Сегодня непросто представить, что первые концерты "Вежливого отказа" являли собой бенефис не Сулова или Плавинского, а вокалиста Дмитрия Шумилова. Его "имиджевым коньком" было пение без микрофона. Когда во время дебютного выступления на рок-фестивале "Елка" (январь-86) он в опереточно-романсовой манере спел классическим баритоном на 600-местный зал ДК Курчатова: "Завертелись бы ракеты, заискрились бы кометы", стало понятно, что прямо на глазах рождается Великая Группа. Но это было только начало.

В композиции "Середина зимы" разошедшийся не на шутку Шумилов устроил джазовые вокализы, скорее свойственные не человеку, защитившему диплом по опере "Князь Игорь", а коренному жителю нью-йоркского Гарлема. В связи с подобной способностью Шумилова к

перевоплощению нельзя не отдать должное продюсерскому дару режиссера Сергея Соловьева, разглядевшего в бородатом выпускнике музучилища идеального кандидата на роль негра Васи в кинофильме "Асса".

После первых концертных выступлений стало понятно, что "Вежливому отказу" катастрофически не хватает барабанщика.

"Мы очень быстро устали от компьютерного сопровождения и больше не могли с этой мертвечиной двигаться дальше, - вспоминает Суслов. - Первые месяцы мы просто играли отджазованную музыку, даже близкую к ортодоксальной, пока буквально с первого захода не приобрели прекрасного барабанщика Михаила Митина".

В студии "Москворечье" Митин считался одним из лучших учеников знаменитого джазового барабанщика Михаила Жукова, известного в рок-кругах по сотрудничеству со "Звуками Му" и "Поп-механикой". Сложнейшие ритмические аранжировки Суслова-Плавинского Митин схватывал буквально "на лету". После совместного концерта "Вежливого отказа" с "Последним шансом" (февраль-86), на котором Митин играл буквально "с листа", стало понятно, что группа наконец-то состоялась.

Вскоре "Вежливый отказ" приступил к записи своего первого альбома "Опера". Его основу составили песни Плавинского, а также три вышеупомянутых номера тандема Суслов-Семенов и несколько "комбинированных" композиций: "Я учусь" (Суслов/Плавинский), "Миллионы" (Плавинский/Чухонцев) и "Ракеты-кометы" (Плавинский/Попов).

Запись "Оперы" осуществлялась на квартире Плавинского - через самодельный пульт на магнитофон "Электроника", переделанный на 38-ю скорость. Поскольку в квартирных условиях применять живые барабаны было нереально, в большинстве композиций использовался ритм-бокс Yamaha RX-11.

И все-таки несколько песен на "Опере" были записаны при непосредственном участии Митина. Эта часть сессии происходила в совершенно стремном месте - в помещении областной школы милиции. Продюсером столь беспрецедентной акции стал подполковник Виктор Иванович Бакланов, служивший в данном учреждении замполитом. Бывший джазовый барабанщик, он переделал одну из милицеевских душевых в репетиционное помещение, в котором, по воспоминаниям музыкантов, ютились "какие-то грязные молоденькие панки". Именно здесь при помощи звукооператора Сергея Высоцкого "Отказом" и были записаны композиции "Середина зимы", "Я учусь" и "Блюз".

Открывала "Оперу" абсурдистская композиция "Ракеты-кометы",

датированная самым началом восьмидесятых. В то время Плавинский с Шумиловым отрепетировали целый цикл песен-романсов, исполняемых под фортепиано. Музыканты вспоминают, что Плавинский особенно не рвался включать подобные номера в альбом, но концертный успех "Ракет-комет" произвел на него сильное впечатление, и в конце концов он сломался. В студийном варианте Плавинский добавил в партию клавиш элементы кабаре, усилив эффект и без того свехироничного научно-фантастического текста о взглядах обывателя на проблемы жизни на Марсе.

Во время записи Плавинский чувствовал себя не менее уверенно, чем на сцене. Неординарность и потаенную дерзость своего характера он крайне успешно реализовал не только в текстах (порой иезуитски-манифестационного содержания), но и в клавишных партиях. Звуками его синтезатора открывался и закрывался альбом. Во всех композициях Плавинский использовал, казалось бы, банальные тембры, которые, однако, ломали традиционные представления даже о таком устоявшемся стиле, как блюз.

...В отличие от упорядоченной работы над инструментальной болванкой запись вокальных партий проходила куда более драматично. Проблемы начались с того, что на протяжении всей сессии Шумилов постоянно ощущал на себе давление со стороны Суслова.

"Даже в процессе записи Роман пытался меня переучивать, - вспоминает Шумилов, который на композициях "Телеграфист" и "Несу я украдкой" спел в дуэте с Сусловым. - Тогда мы еще находили какие-то компромиссы, но я и не пытался петь подружому. Мне не хотелось петь так, как того хотелось Суслову. В итоге на следующих альбомах петь стал он сам".

Очередной вокальный конфликт произошел во время записи композиции "Пролетарий", являвшейся своеобразным продолжением темы аквариумовских "Двух трактористов". Ее главный герой не читает Сартра, зато на параде гордо носит флаги, а по ночам, запивая кефир томатным соком, наяживает на рояле фуги. Исполнять этот антиалкогольный гимн, написанный под впечатлением от горбачевского указа, Плавинский пригласил свою будущую супругу Марину Крылову. К моменту записи "Оперы" она только закончила школу и готовилась к экзаменам в музыкальное училище.

Суслов на появление "женщины на корабле" напрягся и в свой вариант альбома включил версию "Пролетария", записанную с вокалом Шумилова. Буйный Плавинский устроил небольшое выяснение отношений,

сопровождавшееся выкриками, что все его песни посвящены Марине и подобные толкования собственного творчества он терпит в последний раз. Джазовый поход в сторону свинга едва не закончился катастрофой где-то на половине пути. В итоге "Опера" распространялась в двух вариантах, в одном из которых "Пролетарий" исполняла Марина Крылова, а в другом - Дмитрий Шумилов, причем в обоих случаях отсутствовал не записанный по цензурным соображениям совершенно отвязный последний куплет.

Венчал альбом шикарный "Блюз", в котором Плавинский в очередной раз сделал упор на саркастический текст: "Прекрасен нимб над головой Чуть слышен шум сапог Он скажет: "Ты пойдешь со мной" Он крикнет: "Ты пойдешь со мной!" Прикажет: "Ты пойдешь со мной - есть праздничный пирог". В то время эта композиция стала чуть ли не главным хитом "Вежливого отказа", и не случайно первоначальное название альбома было "Праздничный пирог".

Аркадий Семенов вспоминает, что сразу после окончания записи они вместе с Плавинским сидели на квартире у Суслова и обсуждали детали сделанного альбома. Когда гости отправились домой, Суслов неожиданно высунулся в форточку и с высоты седьмого этажа закричал: "Как альбом-то назовем?" Два поэта остановились, переглянулись между собой и, не сговариваясь, ответили: "Опера".

На всю сессию у "Отказа" ушло меньше недели. Впоследствии это стало доброй традицией - писаться быстро, что, по мнению музыкантов, было "хорошо с точки зрения единства настроения". Также оперативно был записан следующий магнитоальбом "Пыль на ботинках", а на запись пластинки "И-и раз!.." у группы вообще ушло около трех дней.

...Несмотря на музыкально-текстовую изысканность и многослойность, дебют "Вежливого отказа" в магнитозаписи получился достаточно искренним и открытым. Позднее Суслов называл этот альбом "легким и эстетским одновременно", а Шумилов окрестил "Оперу" не иначе, как "марш энтузиастов, у которых претензии к себе опережают собственные возможности".

Тем не менее в те времена альбом произвел целую революцию в умах передовых музыкантов страны. "Опера" целиком укладывается в традицию столичной школы рока: вкусный поп-звук, эпатаж, отстраненные, не без фонетических изысков, тексты, - писал впоследствии журнал "Нижегородские рок-н-рольные ведомости". - Представленные на альбоме вещи симпатично и грамотно аранжированы, в музыке чувствуется влияние свинга, буги и латиноамериканских ритмов. Несмотря на технические огрехи записи, "Опера" ходила по стране на кассетах наравне с альбомами

китов ленинградского андеграунда".

Первая виниловая пластинка у "Отказа" вышла лишь спустя несколько лет. В нее вошли песни из магнитоальбома "Пыль на ботинках" и композиция из "Оперы" "Я учусь". К этому моменту внутри группы произошли кардинальные изменения в составе. Не выдержав высоковольтного напряжения сусловского электрического поля, "Вежливый отказ" последовательно покинули Плавинский и Верещагин. Сам Суслов стал поющим гитаристом, переместив Шумилова вначале на клавиши, а потом и вовсе на бас. На барабанах попрежнему играл Митин, на клавишах - Максим Трефан. Музыка "обостренной чувствительности", исполняемая группой, стала еще более завернутой, а сопровождающая ее метафизическая атмосфера - еще более дикой и чужеродной для неподготовленного российского слушателя. Неудивительно, что остатки тиража великолепной дебютной пластинки "Отказа" еще многие годы пылились на складах Ташкентского завода грампластинок, постепенно переплавляясь на виниловые питьевые сосуды для инкубаторских кур.

Николай Коперник Родина (1986)

сторона А

Горцы

В небесах лазурных

Дымки

Музы

Юкагиры

сторона В

Конники

Там, вдали

Руда

Родина



"Николай Коперник" всегда притягивал к себе внимание утонченного слушателя. Импрессионистская музыка этого проекта оставляла впечатление прозрачной легкости - словно полет белой пушинки одуванчика. Здесь все было на грани - удивительно хрупкие и тонкие материи, едва-едва соприкасающиеся друг с другом. Мелодии "Коперника" напоминали изящные отблески неорока и новой волны, доведенные до уровня высокого искусства - нечто отстраненно-замкнутое, которое в своей самодостаточности не хочет спорить с грубостью внешнего мира.

Они оказались чуть ли не единственной группой, выступающей на рок-сцене и при этом не имеющей ничего общего с роком. В своей возвышенно-созерцательной музыке "Николай Коперник" развивал принципы цикличности Филиппа Гласса и стилизовал мелодические приемы Дэвида Сильвиана, переосмысливал эстетику фанка и внимательно изучал композиторские находки практически не известной в СССР арт-роковой группы Eskimo - кратковременного альянса Кита Эмерсона и Пита Синфилда с французскими музыкантами. Для 85-86 годов это были в высшей степени актуальные токи и влияния.

"Николай Коперник" был образован в начале 80-х годов мультиинструменталистом Юрием Орловым и его приятелями по консерватории - клавишником Игорем Ленем, басистом Олегом Андреевым, саксофонистом Игорем Андреевым и барабанщиком Дмитрием Цветковым. Юрий Орлов не был человеком, которого можно отнести к категории последовательных музыкантов. Жанровые эксперименты влекли его с нечеловеческой силой, и поэтому он не мог надолго заикливаться на какой-то конкретной музыке. Уже во времена учебы в Гнесинке он смело бросался в пучину новых стилей и направлений - будь то джаз-рок в начале 80-х, свободный джаз периода его сотрудничества с ленинградскими "Джунглями", неоромантика "Николая Коперника" или, впоследствии, рейв-культура 90-х.

"В роке для меня никакого развития быть не может", -

безапелляционно заявлял Орлов, целиком сконцентрировав свое внимание на настроении в музыке, а не на ее формах. С текстами для первой программы "Коперника" Орлов решил сильно не заморачиваться, позаимствовав их из сборника стихов северных народностей СССР. Книга с перлами региональной поэзии готовилась к изданию в типографии "Искра революции", которую Орлов сторожил по ночам, зарабатывая себе на хлеб насущный. Насладившись рифмованными строками, написанными при свете северного сияния, идеолог "Коперника" особенно заинтересовался лирическим стихотворением "Родина", которое очень гармонировало с милитаризованным имиджем Орлова - галифе, сапоги и военная гимнастерка со значком Ленина на груди.

Сам Орлов в тот момент активно интересовался радикальными взглядами всевозможных правых организаций, но к идее национального возрождения страны относился без особого энтузиазма. Публику на концертах он недолюбливал, себя считал непризнанным гением и в кругу друзей-музыкантов любил порассуждать о том, что "нашему зрителю только дай водки нажраться да медведей пострелять". Вместе с тем, несмотря на внешнюю воинственность и нетерпимость к советскому строю, Орлов в глубине души все-таки оставался эстетом. Дело порой доходило до курьезов. К примеру, если кто-нибудь из знакомых начинал в его присутствии рассуждать о группах типа Deer Purple, то этот человек как личность для Орлова больше не существовал. В рамках выбранной эстетики это выглядело довольно цельно и убедительно.

...Премьера программы, составившей основу дебютного альбома "Родина", прошла в январе 86-го года на рок-фестивале "Елка". В сценической версии "Коперника" контраст формы и содержания превзошел все ожидания. Хрупкая и прозрачная музыка исполнялась музыкантами грубо и жестко, а сам Орлов в тюбетейке, черных очках и при патронташе хрипло орал в микрофон нечто сумбурное и невнятное. Заподозрить его в патриотизме в тот момент было крайне сложно. Скорее он напоминал начинающего террориста, по иронии судьбы оказавшегося у микрофона не на многотысячном митинге, а на рок-концерте.



Юрий Орлов в составе ленинградской группы "Джунгли", 1985 год.

...Неудовлетворенные своим дебютом, музыканты "Коперника" направили все усилия на сверхтщательную студийную фиксацию этих песен. Запись происходила летом 86-го года на квартире у звукооператора Игоря Васильева - на 4-канальную портостудию Sony, купленную по случаю у популярного советского композитора-песенника Давида Тухманова. Пейзаж сессии выглядел следующим образом. В двухкомнатной хрущевке, переделанной в трехкомнатную, шел так называемый творческий процесс. В одной из комнат жена Васильева баюкала годовалого ребенка. Во второй комнате с видеомэгнитофона на видеомэгнитофон переписывался "Терминатор I" со Шварценеггером в главной роли. На кухне готовился взлететь закипающий чайник. В третьей комнате группа "Николай Коперник" записывала альбом "Родина". Игорь Васильев мотался между видео, чайником, женой и музыкантами, и, удивительное дело, везде царили мир, спокойствие и порядок.

Поскольку записывать живые ударные в подобных условиях было нереально, барабанщик Дмитрий Цветков одолжил у патриарха советской электронной музыки Эдуарда Артемьева ритм-бокс Yamaha RX-5. Цветков запрограммировал партии ударных на всех песнях - кроме композиции "Дымки", ритм в которой заложил Игорь Лень. В "Копернике" Лень выполнял функции не только клавишника-виртуоза, но и являлся соавтором многих аранжировок. Еще со времен сотрудничества с рижским "Атональным синдромом" манера игры Леня характеризовалась не только склонностью к импровизации, но также хорошим звукоизвлечением и минимализмом. В композициях "Там, вдали" и "Руда" он брал всего

несколько нот, но это были "правильные" ноты, придававшие мелодиям нежный восточный колорит.

Игорь Васильев вспоминает, что в нескольких ситуациях, когда при программировании ритм-бокса Цветков налажал с количеством ударов, грузный Леня садился за синтезатор и трясущимися руками заполнял каким-нибудь клавишным проигрышем пустующее место. Не случайно технически безупречный Леня приглашался на записи и концерты десятками исполнителей - от "Центра" и "Оберманекена" до "Динамика" и Лаймы Вайкуле. В скобках заметим, что после эмиграции в Америку он принимал участие в записи альбома бывшего гитариста Journey и группы Карлоса Сантаны Нила Шона - в одной компании с барабанщиком Стивом Смитом (экс-Journey) и легендарным перкуссионистом Закиром Хуссейном.

Но, несмотря на авторитет и безукоризненную технику Леня, основным генератором творческих идей внутри группы был все же Юрий Орлов. Он являлся автором большинства мелодий, а во время записи исполнял все вокальные партии и играл на гитаре - с применением стеклянного "напальчника", дающего звук, похожий на звенящий колокольчик. В нескольких композициях Орлов исполнил вместо Андреева соло на саксофоне - возможно, не безупречно технически, зато идеальное по настроению.

"Вот здесь мне нужен жирный и мясистый звук, - любил говорить Орлов. - А вот здесь нужно стекло, чтобы восприятие пространства было прозрачно".

Почему-то Орлову было легче всего рассуждать о звучании в терминах, применимых скорее в "Книге о вкусной и здоровой пище" ("перцу бы чуточку добавить"), чем во время студийной работы. В первую очередь его интересовали полутона. Не случайно впоследствии, увлекшись ди-джейством и техномузыкой, он любил делать заявления типа "я не музыкант, а дизайнер звука".

В характере Орлова тяга к эстетству сочеталась с бытовым тоталитаризмом и замашками отъявленного диктатора. Он отмуштровал музыкантов "Коперника" насколько это вообще возможно в России - в полном соответствии с многовековыми традициями крепостного строя. Тем не менее именно подобное сочетание необузданности и дисциплины давало ощутимые результаты. Впоследствии в музыкальных кругах еще долго ходили легенды о стычках Леня и Орлова, в результате которых и рождалась истина. Причины столкновений носили творческий характер - как сыграть ту или иную партию, с каким звуком записать тот или иной инструмент. Возмущенный деспотизмом Орлова, Леня несколько раз во

время сессии покидал группу, но... его обязательность брала верх, и он вновь и вновь возвращался.

Работа над альбомом продолжалась в течение нескольких недель. Последним записывался вокал. Как правило, Орлов любил петь глубокой ночью, когда за окнами замирало всякое движение и город погружался во тьму. Возможно, именно поэтому весь альбом оказался буквально пропитан звуками ночи. К примеру, самая знаменитая песня "Дымки" - медленная, тихая, похожая на колыбельную - записывалась в четыре часа утра. За окном лунный свет сливался с занимавшейся зарей, а пропущенный через ревербератор голос Орлова, тягучий, словно теплый мед, неспешно обволакивал каждое слово: "Призадумавшись, замечу, как затейливо легки *Над домами в тихий вечер поднимаются дымки* Дымки-и, дымки..."

Пожалуй, именно со времен программы "Родина" в московской рок-среде стали относиться к вокалу Орлова как к чему-то нарицательному - мол, группа могла звучать просто отлично, если бы исполняла только инструментальную музыку. Многим казалось, что когда Орлов пел или играл на саксофоне, то откровенно фальшивил. Игорь Журавлев из "Альянса", разрабатывавший в тот момент сходные идеи в музыке, в сравнении с Орловым воспринимался чуть ли не оперным певцом. В реальности у Орлова была такая манера - основанная скорее не на знании нотной грамоты, а на сиюминутных ощущениях и ассоциациях.

Экспериментируя с чужими текстами, Орлов интонационно изменял их смысл до неузнаваемости. И если в романтических зарисовках лидер "Коперника" создавал свой, ни на что не похожий мир ("поля и горы в зареве огней"), то стихи патриотического плана Орлов доводил до уровня бытового и социального абсурда. И когда он тонким, вибрирующим голосом пел "за штурвалом комбайна я увидел музу мою", смысл оригинала искажался с точностью до наоборот. Прямо на глазах неживое становилось живым.

Когда борьба с текстами народов Севера превращалась в неравный поединок и материал, не желая сдаваться, сопротивлялся до упора, Орлов безжалостно резал по живому, оставляя на пленке только инструментальные партии. Так произошло с композицией "Конники", которая до этого исполнялась с вокалом, а в студии была зафиксирована в сокращенном варианте как чисто инструментальный номер.

В концертном воплощении этой программы Орлов часто использовал перкуссию и арфу, на которой играла жена Игоря Леня, одетая в белое бальное платье. Все музыканты неподвижно сидели на стульях, исполняя песни из "Родины" в более замедленном (в сравнении с альбомом) темпе,

тем самым превращая эту программу в монотонный и затянутый транс. Сквозь плотный слой дымовой завесы на экран пробивались тугие лазерные лучи, пущенные из установки, украденной во имя искусства в некоем научно-исследовательском институте. Апофеозом акции являлись "Дымки" - окутанная ледяной пеленой аранжировок ария Снежного короля, плавно рассекаемая звуками арфы и саксофона.

Как программа, так и альбом завершались эпохальной 6-минутной композицией, в которой "пение птиц по кронам", "легкий шепот ветра" и "напев старинной песни" органично сплетались в единое целое, называемое словом "Родина". Пространство и время бесследно исчезали, поглощенные нечеловеческой красотой издаваемых звуков. Это был флюидный финал из ниоткуда - "ангельские трубы и дьявольские тромбоны" по Берджесу, легионы серафимов, неслышно спешащих на трубный зов по горячему песку первомудрости. Любые оценки, эпитеты и комментарии в данном случае бессмысленны. Остается только сожалеть, что за последующие четырнадцать лет в стране так и не нашлось человека, который догадался бы выпустить эту изумительную работу на компакт-диске.

Проходной двор Блюз в 1000 дней (1986)

сторона А

Отдавшим сердце рок-н-роллу

Когда не остается слов

Пессимистический блюз

Кошка на крыше

сторона В

Я собрался не туда

Рожден чтоб играть

Сказка о Карле

И я пою



Выступавший под вывеской "Проходного двора" новосибирский музыкант Юрий Наумов еще в самом начале 80-х мечтал играть вместе с "умной тяжелой группой", ориентированной на средне-медленный темп композиций и избегающей примитивных рок-н-рольных клише. В альбоме "Депрессия", записанном в 82-м году с барабанщиком Владимиром Зотовым и гитаристом Олегом Курохтиным, Наумов, играя на басу и акустической гитаре, попытался нащупать контуры той звуковой галактики, которая впоследствии станет пространством его гитарных вибраций.

Наумов исполнял блюзы с психоделическим оттенком, налетом социальности в текстах и намагниченной мелодической линией с запоминающимися гитарными риффами, которые, подобно мантре, оказывали воздействие на подсознание слушателей.

"Меня манила драматургия композиций, выходящих за 5-минутный формат, - вспоминает Наумов. - Во мне присутствовал азарт исследователя, изучавшего, каким образом смещаются акценты и кульминация, если песня начинает жить в течение некоторого времени, не предусмотренного культурными стандартами".

Наумов начал отталкиваться от стилистики Led Zeppelin, планируя разрабатывать подобную стену звука с собственной группой, в которой он мог бы выступать в качестве поющего басиста.

Однако все сложилось иначе.

Вскоре после совместного переезда с барабанщиком Владимиром Зотовым в Питер Наумов осознает, что его мечта о собственной команде становится нереальной.

Так случилось, что Зотов познакомился в "Сайгоне" с чудесной

девушкой, которая вскоре посадила его на иглу, - невесело вспоминает Наумов. - Володя начал активно торчать, задолжал какие-то деньги питерской наркомафии, и в 85-м году я потерял барабанщика. Так я остался без группы".

По всей видимости, до этого момента Наумов не задумывался всерьез об идее "человека-оркестра", но именно подобное стечение обстоятельств заставило его воспринимать себя как нечто самодостаточное. По крайней мере, в стенах студии.

"Где-то в районе 86-го года внутри меня стартовала новая звуковая цивилизация, - говорит он. - Из-за отсутствия музыкантов-единомышленников я попытался создать новый тип общения с гитарным пространством. Мои предыдущие эксперименты с акустической гитарой, с ее перестройкой и раскачиванием, которые раньше делались на автопилоте, внезапно стали для меня поисковой фокусной точкой".

Наумов начал реструктурировать аккорды в общую гитарную ткань, представляя в упрощенном виде, через один инструмент наиболее существенные элементы рок-ансамблевого звучания. Естественно, в акустическом воплощении.

Примерно с середины 85-го года он начинает давать акустические концерты не только в Ленинграде, но и в Москве, выступая на них с набором 8-12-минутных околоблюзовых номеров. Как светлячки на свет, на подобные психоделические оргии собиралась литературно вышколенная аудитория - как правило, дети крепкого среднего класса и интеллектуальной элиты обеих столиц. К осени 86-го года программа наумовских квартирников уже включала в себя такие эпохальные композиции, как "Частушки", "Азиатская месса", "Сарабанда". Эти концерты сопровождались бесчисленным количеством кустарных акустических записей, создавших Наумову определенное реноме, но имевших мало общего с его концепцией идеального звука.

Что же касается альбома "Депрессия", то резонанс на него был самым минимальным, отчасти - по причине низкого качества записи и безобразного распространения. К примеру, один из оригиналов "Депрессии" был подарен Наумовым своему духовному гуру Майку Науменко, у которого вскоре был похищен во время грандиозной попойки какими-то свердловскими гопниками. Еще один экземпляр альбома аналогичным образом пропал из стен московской квартиры Кинчева. В итоге Наумову надо было все начинать с нуля, отразив на пленке звук, который не имел ничего общего с записями его акустических квартирников.

"Саунд альбома в моей голове - это абсолютно сепаратный канал, -

говорит Наумов. - После того, как Юрий Орлов из "Коперника" познакомил меня со звукорежиссером Игорем Васильевым и я увидел его квартирную студию, я понял, что для записи альбома нужно подбирать материал, который наименее пострадает от подобных нищенских условий".

Наумов начал скрести по сусекам в поисках блюзов, которые могли выжить в спартанских условиях четырехканального магнитофона Sony, дешевого компрессора и старого вокального микрофона, которым до этого подзвучивали басгитару или барабаны. В итоге было отобрано восемь песен с достаточно высоким коэффициентом выживаемости. Интересный момент: большая часть акустических композиций, составлявших основу квартирных концертов, нуждалась в богатой звуковой обработке. Наумов понимал, что шанс на выживание этих песен в условиях самодельной студии невелик, и в альбом их не включил.

..."Блюз в 1000 дней" записывался на квартире Васильева в октябре 86-го года. Все инструментальные партии (акустическая и электрическая гитары, бас) были сыграны Наумовым в одиночку, причем на чужих инструментах. Самопальный Gibson был одолжен у гитарного мастера Володи Павлова из группы "Металлобол", а в качестве баса использовалась немецкая Musima, звучавшая в студийном варианте словно бас-геликон.

Учитывая невозможность записывать в квартирных условиях живые барабаны, Наумов договорился с каким-то барабанщиком из кабака в Бескудниково, который дал на время сессии драм-машину Yamaha RX-15 и запрограммировал на ней несколько ритмических рисунков.

Финансовые затраты на запись составили около ста рублей, в которые входили плата за аренду ритм-бокса и стоимость не очень скрупулезного программирования, при котором тарелки периодически не попадали в долю. Что же касается коммерческих отношений со звукорежиссером, то последний согласился записывать альбом бесплатно - в обмен на эксклюзивное право по распространению "Блюза в 1000 дней" в течение нескольких месяцев.

Любопытна этимология названия альбома. Все песни "Блюза в 1000 дней" были написаны Наумовым во временном промежутке с 83-го по 86-й год - приблизительно около 1000 дней.

"Понимая, что это, по существу, дебют, я исходил из принципа минимальной музыкальности при нарастающей текстовой насыщенности, - вспоминает Наумов. - Альбом должен был быть простым и при этом достаточно неглупым. В принципе, он таким и получился".

"Блюз в 1000 дней" открывался с болезненно-исповедальных "Отдавшим сердце рок-н-роллу" и "Когда не остается слов", датированных

83-м годом и достоверно отражавших настроение Наумова, который бросил занятия в мединституте и ощущал себя словно в жизненном тупике.

"Эти песни были написаны в тот момент, когда давление институтских стукачей в Новосибирске достигло максимума, - вспоминает Наумов. - Мои друзья говорили тогда, что все, чем я занимаюсь, - полная херня, а родители были уверены, что я закончу жизнь, играя для подонков под забором. И мне очень хотелось защитить себя от одиночества, воспев мифическую армию единомышленников - солдат рок-н-ролла, к которым я себя тогда амбициозно причислял".

Первую часть альбома венчали четырехминутный инструментальный блюз "Кошка на раскаленной крыше" и "Пессимистический блюз": "В зыбких песках темных времен *Новые списки светлых имен* Художники будущих дней, вы обломитесь так же, как мы / В доме со съехавшей крышей посредине зимы".

Эту песню Наумов написал летом 85-го - пожалуй, в один из самых тяжелых периодов своей жизни. Голодное время, проблемы с КГБ, чужеродная питерская публика, воспитанная на музыке Гребенщикова и Майка, одиночество, авитаминоз, мрачный вид из окна квартиры на церковь, превращенную большевиками в завод по изготовлению резины.

Радоваться особенно было нечему.

Мироощущение "Пессимистичного блюза" органично развивала еще одна автобиографическая композиция "Я собрался не туда" ("Я обманул тебя, мама"), в которой момент конфликта с окружающей средой был выражен особенно рельефно. Дело в том, что после записи "Депрессии" сам Наумов, пребывая в сильнейшей депрессии, всерьез решил "сваливать" из страны. К собственной музыкальной карьере он относился весьма индифферентно, тратя большую часть времени на составление планов "идеологического побега". Он подолгу обсуждал с Зотовым варианты перехода финской границы, попадания на торговый флот и бегства через Норвегию с вполне вероятным барахтаньем в ледяной воде местных фьордов.

Это мало кому известно, но в 84-м году Наумов с Зотовым решили проникнуть по репатриантским каналам в Турцию, съездив в Армению и попытавшись зарегистрировать фиктивные браки с армянками иорданского происхождения. После того, как эта попытка завершилась неудачей, последний "брачный рывок" был совершен ими в конце 84-го года в Москву - с дальним прицелом на Грибоедовский ЗАГС, фиксирующий браки с иностранцами. Но в преддверии Всемирного фестиваля молодежи и студентов столица резко ужесточила лимитные льготы, и в конце концов

новосибирские пилигримы оказались в Питере.

В городе на Неве, столкнувшись с последствиями сфабрикованного обвинения в "валютных операциях, сутенерстве и наркомании", Наумов пишет одну из своих сильнейших композиций "Рожден чтоб играть". В ее студийном варианте не был записан куплет "Почему там Клондайк, а у нас Кулунда? / Почему меня тянет туда?", который впоследствии неизменно звучал на концертах.

"В условиях гэбистского прессинга я сначала хотел спеть про Кулунду, но в последний момент испугался, - признается Наумов. - Я боялся, что после этих слов меня попросту засадят в спецпсихушку".

Любопытно, что когда эту композицию впервые услышал Кинчев, то тут же предложил Наумову заменить слово "Кулунда" на слово "Колыма". Наумов от замены категорически отказался, сославшись на "отсутствие рифмы и потерю ритма".

...Наиболее известной песней с этого альбома и визитной карточкой раннего Наумова стала "Сказка о Карле" - построенная на аллитерациях незамысловатая притча о виртуозном музыканте, в основу которой лег детский каламбур "Карл у Клары украл кораллы".

"Я писал эту песню достаточно долго - с января по апрель 85-го года, собирая ее буквально по кусочкам, - говорит Наумов. - Начиналась она с конца, когда мне в голову пришла шальная фраза: "если ты не эстет в ожидании конца". По ассоциации с ее продолжением - "лей кастет из свинца и налей-ка винца" - я вспомнил про каламбур о Кларе и Карле и принялся "разматывать" песню, исходя из него. Начиная с третьего куплета "Карл" писал себя сам".

После того, как "Карл" стал чуть ли не единственным Большим Хитом Наумова, в отношениях между автором и песней произошли существенные перемены. С одной стороны, именно благодаря "Карлу" Наумов получил определенную известность за пределами хиппистско-филологических кругов обеих столиц. Но со временем Наумов начал от "Карла" сознательно дистанцироваться, по-видимому, считая эту песню неактуальной и негармонирующей с текущим репертуаром. Он практически перестал играть ее на квартирниках и откровенно уродовал на рядовых концертах - исполняя чуть ли не речитативом, в полтора раза быстрее и т. д. Тем не менее на альбоме именно "Карл" оказался апофеозом - не только по владению литературным слогом и виртуозности обращения с гитарой, но и по степени внутреннего надрыва.

"Карл" в очень славной и доброй манере зафиксировал сленг того времени, но его слишком возлюбили в ущерб другим непризнанным

композициям, - вспоминает спустя десятилетие Наумов. - Я был отчаянный, злой, энергичный, и у меня уже тогда были песни более глубокие и достойные".

Парадокс состоял в том, что, когда альбом пошел в народ, Наумова стали воспринимать не как "художника крупных психоделических форм", а исключительно как автора "Карла".

"Музыкант приходит на концерт исполнять "Азиатскую мессу", а его просят рассказать анекдот", - любил говорить Наумов о "Карле" в те времена.

Как бы там ни было, сам альбом пользовался немалым успехом в течение нескольких лет - причем не столько в столицах (которые уже были знакомы с новым, более сложным репертуаром Наумова), сколько на периферии. Масла в огонь подлил успех наименее притязательной композиции "И я пою", попавшей в феврале 87-го года в top-10 хит-парада Александра Градского, передававшегося по первому каналу Всесоюзного радио. В том же году на ленинградском отделении "Мелодии" планировалось издание винилового диска, одна сторона которого должна была состоять из песен Башлачева, а вторая - из песен Наумова (фрагменты "Блюза в 1000 дней" + "Театр Станиславского"), но материализоваться этому проекту так и не было суждено.

Сразу после выхода "Блюза в 1000 дней" (с немалыми трудностями этот альбом был переиздан на компакт-диске спустя одиннадцать лет) Наумов хотел начать раскручивать себя под "групповой шапкой" "Проходного двора", набрав музыкантов не в безызвестный состав, а в проект, имевший за плечами определенную легенду. Но с годами его мечта о собственной группе приобретала все более атрофированный вид. Правда, Наумову удалось сыграть несколько электрических концертов с приглашенными музыкантами, но все попытки найти себе верных и преданных единомышленников завершились неудачей.

Уехав в 90-м году в США, он так и остался одиноким "степным волком", ежегодно мигрирующим между Клондайком и Кулундой и попрежнему собирающим в камерных залах толпы преданных поклонников. Его не изменили ни время, ни признание, ни несколько вышедших в России компакт-дисков. Он остался честным рок-бардом и гитаристом с уникальной техникой игры - таким же диким и ни на кого не похожим.

Аквариум Дети декабря (1986)

сторона А
Жажда
Сны о чем-то большем
Кад Годдо
Она может двигать собой
Танцы на грани весны
сторона В
Деревня
Я - змея
Подводная
2-12-85-06
Дети декабря



В начале лета 85-го года очередная модификация аквариумовского состава попыталась записать в студии Тропилло наброски к новому

альбому. Работали без Гаккеля, у которого в его затянувшихся баталиях с мистикой все чаще одерживали победу оккультные силы и на смену летающим тарелкам теперь являлись "телепатические кони" и духи российских императоров. Официальная версия гласила, что Сева взял технический перерыв и занимается "повышением профессионального мастерства в игре на виолончели". Тем временем Гаккель периодически выступает в составе "Поп-механики", записывает акустический альбом "Инородное тело", а в свободное время работает в отделении Октябрьской железной дороги, подстригая кусты вдоль железнодорожного полотна в направлении станции Комарово.

Гребенщиков ушел из сторожей и устроился руководителем художественной самодеятельности, куда и навещался на пару часов несколько раз в неделю. Он еще не оформился в Союз драматургов (остроумная халява, найденная в свое время Макаревичем), но уже перестал сдавать пустые бутылки, брошенные в подъезде его дома. Другие музыканты тоже как-то выкручивались, оставляя львиную долю времени на музыку.

К этому моменту у Гребенщикова возобновилось интенсивное сотрудничество с Курехиным. Сергей наконец-то устроился на постоянную работу "по специальности", а именно: чуть ли не ежедневно молотил по роялю, выполняя обязанности профессионального концертмейстера на тренировках по художественной гимнастике. Как следствие всех этих таперских перегрузок его и без того безупречная клавишная техника превратилась в просто фантастическую.



Питерский Abbey Road - Александр Титов, Сергей Курехин, Борис Гребенщиков, Петр Троценков, 1985 г.

С конца весны 85-го года группа в составе БГ-Курехин-Титов-Троценков начала репетировать новые песни вместе с гитаристом Андреем

Отряскиным. В то время очередной "идеей фикс" Гребенщикова и Курехина был поиск нового гитариста, который не тянул бы одеяло на себя и при этом совпадал по духу с "Аквариумом". Отряскин уже давно потрясал их воображение - причем не столько техникой или скоростью игры на двухгрифовой гитаре, сколько оригинальным музыкальным мышлением, продемонстрированным им в составе арт-роковых "Джунглей".

К сожалению, первые пробные записи у Тропилло развеяли все планы "Аквариума" относительно предстоящего сотрудничества с Отряскиным. Блестящий концертный импровизатор, Андрей очень скованно чувствовал себя в студийных условиях. Он начинал волноваться, допускать интонационные промахи, и вскоре стало понятно, что данный проект - многообещающий по своему потенциалу - обречен на неудачу.

От сессий того периода в архивах остались не вошедший ни в один из альбомов "Аквариума" 15-минутный студийный вариант композиции "Мы никогда не станем старше", а также электрические версии песен "Трамвай", "Яблочные дни" и "Дикий мед". (Последнюю очень не любил Тропилло, считая ее текст "пустым бахвальством".)

Говорят, примерно в это же время Гребенщиков сочинил хуковый электрический номер со словами "картонный герой", на который, по слухам, впоследствии обиделся Кинчев. Позднее эта безымянная композиция "Аквариумом" не исполнялась - не по дипломатическим соображениям, а вследствие некоторой плакатности текста и стилистической близости данного опуса к манере игры группы "Алиса".

Завершение прикидочных записей совпало с началом крупного капитального ремонта, который бушевал в студии Тропилло в течение всего лета. Группа "Телевизор" в поте лица долбила в стене отверстие "для улучшения вентиляции", а все остальные музыканты приезжали в Дом юного техника, дабы засвидетельствовать свое участие в ремонте (читай - почтение к Тропилло), вбив в пока еще не разрушенные стены пару-тройку гвоздей. К августу это градостроительство наконец-то завершилось, и "Аквариум" приступил к записи последнего подпольного студийного альбома. Его рок-н-рольный каркас составляли блюз "Змея", новая композиция "Она может двигать собой" и уже известная по фестивальным выступлениям "Жажда".

Открывавшая альбом "Жажда" выдавала изрядную порцию авансов: синтезаторные атаки Курехина, индустриальные шумы (музыканты колотили по железу и переворачивали его), игра Гребенщикова на специально расстроенной гитаре со спущенными струнами и церковный хор Полянского, фонограмма которого была найдена на одном из каналов

пленки.

В студии вновь материализовался Ляпин, но всего на двух композициях: "2-12-85-06" и "Она может...". (К слову сказать, его эффектное соло в "Змее", продемонстрированное во время осеннего открытия сезона в рок-клубе, настолько потрясло присутствовавшую на концерте Пугачеву, что она тут же пригласила Ляпина в аккомпанировавший ей "Рецитал". Ляпин ответил отказом.)



"Аквариум" на фестивале Lituanika 86.

Большинство гитарных ходов были сыграны на "Детях декабря" самим Гребенщиковым - при непосредственном "продюсировании" Курехина. Особенно убедительно партии гитары смотрелись в "Снах о чем-то большем", а когда Тропилло не понравилось соло Гребенщикова в "Змее", музыканты отправили Андрея Владимировича на обед в пельменную и в его отсутствие самостоятельно прописали необходимый трек.

"Я, в принципе, мог бы быть хорошим гитаристом, - считает Гребенщиков, который в "Детях декабря" играл на "Фендере", присланным ему в подарок Дэвидом Боуи. - Но мне всегда не хватало времени для "повышения мастерства".

С песней "Сны о чем-то большем" (не попавшей впоследствии в "Музыкальный ринг" по причине "чрезвычайно опасного текста") произошла почти что мистическая история. После того, как на шесть каналов были записаны все инструменты и вокал, Гребенщиков, начитавшийся в английской музыкальной прессе о "системе найденных звуков" Брайана Ино, решил проверить два незаполненных канала. Поскольку запись производилась на списанную с "Мелодии" старую пленку, после продолжительной тишины внезапно возникли флейта и хор - в нужном месте, в нужной тональности, в нужном темпе и в нужном ритме.

"Дар неба" - решили музыканты, включив это место в альбом без каких-либо изменений.

Притчей во языцех на "Детях декабря" оказалась композиция "2-12-85-06", сыгранная "Аквариумом" еще на III рок-фестивале и абсолютно не воспринятая публикой. Краткая история создания фактуры в этой песне заключалась в том, что Курехин с Гребенщиковым, заразившись приемами "тропиллизации", решили впихнуть в эту композицию максимальное количество информации. В ней присутствуют риффы Ляпина, псевдоямайский вокал Гребенщикова, частушки в исполнении Тропилло, убыстренный голос, саксофон Михаила Чернова, фонограммы шумов, сдвоенный и обратный вокал, а также великое множество замаскированных студийных эффектов.

Несмотря на подобные радости жизни, двумя основными композициями на альбоме обоснованно считались акустические "Деревня" и "Дети декабря". Волшебная скрипка Куссуля, ирландская дудочка Дюши и виолончель вернувшегося в родные пенаты Гаккеля создавали, казалось, единственно правильное оформление для доверительно-камерного гребенщиковского вокала.



"Когда мы придумали в "Деревне" этот скрипично-виолончельный ход и начали его репетировать, у меня возникло прочное ощущение, что мы попали туда, куда надо, - вспоминает Гребенщиков. - Когда попадаешь в точную музыку, ты всегда ощущаешь это место - без привязки к тому, что происходит за окном. Это настоящее. Впоследствии такого "Аквариуму" удавалось добиться лишь дважды - в "Партизанах полной луны" и на

"Великой железнодорожной симфонии".

Ближе к концу записи музыканты начали осознавать, что группа наконец-то сложилась - по крайней мере, на данной сессии. Прямо на глазах рождалась еще одна мифологическая грань "Аквариума", когда нечто наиболее значимое происходило не на концертах - как было до этого - а именно в студии. Дело дошло до того, что Курехин вопреки всем ожиданиям согласился играть в песне "Дети декабря", хотя ранее считалось, что лирические композиции ему противопоказаны по определению.

Действительно, БГ и компания создали абсолютно зрелую и уравновешенную работу. В ситуации, когда страна стояла на пороге перестроечной истерии, Гребенщикову, всегда чувствовавшему скорее куда дуют ветры, чем откуда, захотелось тишины осеннего леса и покоя умных мягких мелодий. В свою очередь, музыкантам наконец-то удалось совместить в студии таинственную герметичность раннего "Аквариума" с профессиональным демократизмом звукозаписи. Чудесным образом был достигнут идеальный баланс авангардизма в аранжировках и горного хрусталя в текстах. Курехинский сарказм клавишных, потусторонняя виолончель Гаккеля, беззащитная скрипка Куssуля, неправдоподобно красивая флейта Дюши создают ощущение силы и полной свободы.

Альбом "Дети декабря" стал одной из самых ярких работ в творческой биографии Пети Троценкова. На пятый год службы в "Аквариуме" он поднабрался опыта в труднообъяснимых на первый взгляд ритмических рисунках и теперь демонстрировал прямо-таки европейский уровень игры. Петя не любил вслушиваться в тексты песен, зато доверял собственной интуиции. С позиций идеологии это не лезло ни в какие рамки, но с точки зрения музыкантов выглядело вполне естественно.

"Я точно знаю, как надо играть, - уверенно заявил Троценков перед началом записи. - Все будет нормально".

Увидев вдохновенную игру Троценкова, Гребенщиков предоставил ему полную свободу действий, а при микшировании альбома вывел барабаны вперед чуть сильнее, чем обычно.

"На "Снах" предполагался совершенно другой ритмический рисунок, - вспоминает Гребенщиков. - Но Петяка с ходу сыграл это по-своему, и конечный результат получился настолько убедительным, что этот вариант мы решили оставить".

На сделанных в духе U2 "Танцах на грани весны" Троценков плел ткань ритмических узоров не хуже Лэрри Маллена, а на заводном рок-н-ролле "Она может двигать собой" он вошел в такой плотный контакт со

Вселенной, что даже пытался подпевать, переходя в отдельных местах на отчаянный вопль.

Осеннюю музыку барабанов органично поддерживала бас-гитара Титова, который к тому времени завершил выступления в составе "Кино" и в контексте "Аквариума" выглядел надежным, словно апостол Петр.

Сведение альбома и наложение шумов происходило в приподнятой обстановке в январские постновогодние дни 86-го года. Принесенные Гребенщиковым с Ленфильма фонограммы с кваканьем лягушек и звуками деревенской природы придавали альбому некую вневременную окраску. Похоже, "Аквариум" наконец-то вплотную приблизился к тому, чем ему предназначалось быть. В тот момент никто не задумывался, что прямо на глазах создается лебединая песня "поколения дворников и сторожей".

"На этом работа "Аквариума" в восьмидесятых годах была закончена: такой музыки никто не делал ни до, ни после, - говорил спустя десятилетие Гребенщиков. - Нам оставалось доделать постскриптум - "Равноденствие".

Но вскоре началась перестройка, сопровождавшаяся концертной вакханалией и т.н. "общественным признанием". Затем последовали приватизация не использованных ранее идей, всевозможные эксперименты в области новых форм, освоение русско-монгольского фольклора и пение с бронепоезда.

И если первая виниловая пластинка "Аквариума", представлявшая компиляцию "Детей декабря" и "Дня Серебра", слушалась на одном дыхании, то записанный на фирме "Мелодия" альбом "Равноденствие" оказался, конечно же, не "постскриптумом", а диагнозом клинической смерти. Возможно, смерти не только "золотого состава" "Аквариума", но и эпохи в целом.

Ноль Музыка драчевых напильников (1986)

сторона Ж-ж

Музыка драчевых напильников

Аборт

Мы идем пить квас

Завтра будет тот же день

Московский вокзал

сторона Х-х

Мы будем тут

Игра в любовь

**Радио Любитель
Инвалид нулевой группы
Марш энтузиастов II**



Дебютный альбом "Ноля" стал первой работой в советском роке, на которой одним из солирующих инструментов оказался баян. В паузах между панк-куплетами, рок-н-роллами и фокстротами с магнитофонной пленки раздавались раскаты баянных аккордов, навевающих ностальгические воспоминания о черно-белых кинофильмах довоенной поры. Бесшабашный, но пока еще не безбашенный Федор Чистяков выплескивал под баянные буги поток воспаленного тинэйджерского сознания - об инвалиде нулевой группы, проститутках, абортах и о том, что "лучший способ быть слепым - закрыть глаза".

Идея записать на альбоме баян возникла у музыкантов "Ноля" совершенно случайно. На Международный женский день 8 Марта администрация Дома юного техника попросила Тропилло оживить учительские танцы звучанием какого-нибудь ансамбля. Пригласить на подобное мероприятие "Алису", "Аквариум" или "Зоопарк" автоматически означало испортить работникам просвещения их законный праздник. В распоряжении Тропилло оставались лишь юниоры в лице группы "Ноль",

которые в приказном порядке были отправлены озвучивать преподавательскую дискотеку.

Так получилось, что долговязый басист Дима Гусаков все эти языческие пляски продинамил, вследствие чего наставники молодежи были вынуждены танцевать вальсы "Амурские волны" и "На сопках Маньчжурии" под скромный аккомпанемент баяна "Рубин-5", принесенного Чистяковым из дома. Негромкий ритм выстукивал на барабанах его одноклассник Леша Николаев по прозвищу "Николс". Ближе к финалу, когда количество уничтоженного педагогами спиртного логично перетекло в энергию танцевального самосожжения, внешне трезвый Тропилло дал группе "добро" на исполнение нескольких рок-н-роллов.

Как гласит история, действие происходило в длинном коридоре с соответствующей акустикой, и звук летал над головами дрыгающих ногами учителей, как отскакивающий от тренировочной стенки упругий теннисный мячик.



Дядя Федор и Алексей Вишня.

"Когда Федя с Николсом заиграли рок-н-ролл, я внезапно прикололся на этом звуке, - вспоминает Тропилло. - Все получалось очень вкусно, и в тот момент стало понятно, что рок-н-ролл вполне можно играть на баяне с ударными".

На следующий день музыканты "Ноля" решили перенести найденное на учительской танцплощадке звучание в готовящийся дебютный альбом. Довольно оперативно большинство гитарных партий было переписано на баянные, и все моментально встало на свои места. Так на "Музыке

драчевых напильников" появился баян.

Интересно, что однажды жизнь уже подсказывала Федору испытать судьбу при помощи баяна. Как-то раз он не смог достать на запись орган и вместо него приволок из дома этот замечательный инструмент. Попробовал его записать - но как-то без далеко идущих выводов. Кто мог тогда подумать, что именно произойдет в головах Чистякова и Тропилло спустя несколько месяцев?

Показательно, что до этого мало кто воспринимал данный молодежный проект серьезно. Раз в неделю, с осени 85-го до весны 86-го года, два охтинских школьника приходили в Дом юного техника записывать т.н. "учебный альбом". Федор пел, играл на гитаре и басу, Николс - на барабане и гитаре. Находившийся в соседней комнате Тропилло в творческий процесс особо не вмешивался, обучая, по его воспоминаниям, "игре на испанской гитаре каких-то девочек-десятиклассниц".

Будущий "Ноль" до 86-го года сменил несколько названий ("СКРЭП", "Нулевая группа") и даже имел любительскую демо-запись, в которую входили композиции "Радио Любитель" и "Музыка драчевых напильников". Центральной фигурой в группе являлся автор большей части песен 16-летний Федя Чистяков. Движущими локомотивами в его развитии были Genesis и Deep Purple, а также занятия в музыкальной школе по классу баяна. Учебный репертуар начинающих баянистов включал в себя не только песни патриотического содержания, но и фольклор и избранные произведения немецких классиков. Неудивительно, что "Музыка драчевых напильников" начинается с хрестоматийных позывных токкаты ре минор Иоганна Себастьяна Баха.

Несмотря на пройденную с опережением графика "школу жизни", юный Федор мыслил в музыке изысканными категориями арт-рока и концептуальных измерений. Наслушавшись "Треугольник", он с увлечением записывал инструменты в обратную сторону ("Завтра будет тот же день"), придумывал вычурные названия для сторон альбома и впихивал туда всевозможные шумы - будь то звуки пожарной сирены, позывные "Маяка" или кудахтанье кур.

Даже в центральную композицию "Инвалид нулевой группы", посвященную своей матери, Чистяков умудрился вставить жанровую сценку изъятия головного мозга, почему-то завершающуюся ядерным взрывом. Все это в Федином понимании и являлось "музыкой драчевых напильников".



Дмитрий Гусаков, Федор Чистяков, Алексей Николаев, 1987.

"Федору тогда казалось, что альбом - это нечто чрезвычайно серьезное, - вспоминает басист Дмитрий Гусаков. - Мол, там должны присутствовать эксперименты с лентами, со скоростью звука и обязательное перетекание одной композиции в другую. Что такое живой концерт, он вообще не понимал и даже не мыслил в этом направлении. Он хотел сидеть в студии и записывать великие альбомы".

Сам Гусаков у истоков группы не стоял, заменив весной 86-го года соавтора нескольких песен Толика Платонова, который, в свою очередь, через несколько лет защитил диплом по теме "Творчество Даниила Хармса в свете теории Карлоса Кастанеды". Самым юным в компании охтинских интеллектуалов был барабанщик Николс, который, несмотря на свое глубокое несовершеннолетие, стал автором композиций "Завтра будет тот же день" и "Игра в любовь". Сядя в студии за ударную установку, он демонстрировал идеальный для панк-рока минимализм. Голый ритм, в котором не было ничего лишнего: педаль, бочка, рабочий барабан, изредка - хэт и тарелки. Всякие колокольчики, эстетские навороты и заумные импровизации безжалостно оставлялись им за бортом.

На своей дебютной работе Федор и Николс смикшировали в единое музыкальное полотно нэпманские мелодии ("Цыпленок жареный"), собственную версию "Марша энтузиастов", фрагменты ретрохитов и партии Джона Лорда. Разухабистый баянный аккомпанемент сопровождал молодежные манифесты "Ноля": "Мы узнаем то, что нам знать нельзя, и мы сделаем то, что нам запрещено!" И если в Америке Том Уэйтс распевал под баян про опрокинутые с небес ведра с дождем, Федор Чистяков оглушительно стонал о ненавистном ему мире, в котором "будем мы сидеть в говне - таков наш долг".

"Помню, как мы тогда раздувались от самодовольства, - вспоминал впоследствии Чистяков. - Еще бы: сопливые пацаны, а уже свой альбом записали! Но он до определенного времени просто не шел. А когда мы

своими концертами сделали альбому рекламу, люди заинтересовались нашими записями".

После выхода "Музыки драчевых напильников" и первых концертов "Ноля" мода на баян приняла в Питере далеко не локальные размеры. А пока "покорять города истошным воплем идиота" отправилась именно команда Чистякова. Федор выходил на сцену с баяном, как первый парень на деревне, и, растягивая меха, начинал виртуозно наяривать на исконно русско-немецком инструменте ернические рок-н-роллы, панк-роки и частушки. Дразнящий баян-пересмешник в союзе с реактивной ритм-секцией превращали "Танец с саблями" и "Варшавянку" в отвязную рок-Аппассионату...

Спустя год "Ноль" станет главной сенсацией V рок-фестиваля и очарует всех в Черноголовке новыми хитами "Доктор Хайдер", "Болты вперед", "Кооператор", "Коммунальная квартира". Затем у группы будет еще множество любимых народом песен и альбомов. В будущем их ожидает каскад взлетов и падений, их лидер окажется на другой грани восприятия "смысла жизни" и все-таки вновь вернется в музыку. В обоим правдивых историй и непроверенных народных сказок, окружающих Дядю Федора, входят и физическая борьба с ведьмами при помощи подручных средств, и сумасшедший дом, и АО "МММ", и Братство Свидетелей Иеговы - то есть весь тот рок-н-ролл, который царит в России последние годы. А пока...

Во второй половине 80-х все очень ждали "молодую шпану", которая подхватит эстафету из рук подуставших "старых динозавров" и явится катализатором новой, еще более энергичной, второй волны. И вскоре они пришли - такие, какие есть - без косметики и прикрас.

Юности свойственен беспричинный оптимизм. Панком и безумием от дебютного альбома "Ноля" еще не пахнет. А вот злости, аутсайдерства и странной незащитности уже предостаточно. Эти качества, утраченные, казалось, безвозвратно, стали главными в музыке группы. Впоследствии многие говорили, что "Ноль" на своем первом альбоме играл, как дворовая команда. Как бы там ни было, жизни и драйва в их песнях было не меньше, а местами даже больше, чем у других обитателей тропилловского звукоинкубатора. Правда, Чистяков пел еще чистым голосом, без своего будущего фирменного рычания, и баян был пока не главным инструментом.

И только иногда, особенно на "Инвалиде нулевой группы", высовывают свои гадкие физиономии и показывают язык две страшные язвы - настоящее и будущее. Больше Дядя Федор веселых альбомов не записывал.

1987

Оберманекен Прикосновение нервного меха (1987)

сторона А

Девочка-подросток с запахом апельсина

В созвездии льва

Космический гость

Город в солнце

сторона В

Фиджи

Расслабься

Дай мне (Песня Гумберго)

Подземка

Кода



Анжей Захарищев-Брауш и Евгений Калачев.

"Оберманекен" внес в русский рок учащенное дыхание эротики. Долгое время эта заманчивая ниша была свободна - неприкрытая похоть "Экспериментатора" Кинчева, томные интонации Гребенщикова и сексуальный стеб Сили лишь омывали берега столь привлекательной во всех отношениях бухты. Реальными первопроходцами этой Terra Incognita оказались идеологи "Оберманекена" Анжей Захарищев-Брауш и Евгений

Калачев. Выходцы из аристократических семей (предки Анжея - немецкие бароны, помогавшие Петру строить Петербург), они установили для себя незыблемые правила проживания внутри этого своеобразного заповедника. Его опознавательными знаками служили реализованные на практике неоверсии оргий Борджиа и совершенно безумные манифесты о девушках-стюардессах, предоставляющих пилотам свои взлетные полосы.

В рок-н-ролл "Оберманекены" попали из театральной среды. В 84-м году они создали (вместе с режиссером Борисом Юханановым) альтернативный "Театр театров", спектакли которого вскоре были запрещены властями. Уйдя в теоретическое подполье, Захарищев-Брауш и Калачев продолжали сочинять и записывать песни. Их демоальбом "Анжелика" состоял из сыгранных в акустике психоделических шансонов. Слух искушенных ценителей женской красоты радовали постмодернистская пестрота стилей и лирично-экзистенциальные тексты о светских львицах, взрывоопасных школьницах, дачных велосипедистках и ночных бабочках.

Уже тогда "Оберманекены" научились мастерски пускать пыль в глаза, да так, что эта пыль зачастую казалась золотой. В белых плащах, в белых костюмах, с большими зонтами над головой, они бродили дождливыми ночами вдоль берега Невы в окружении красивых актрис, манекенщиц и несбыточных желаний. В подобной полубогемной-полуграфской атмосфере был сочинен один из первых хитов "Девочка-подросток с запахом апельсина" - романтическая композиция, написанная под влиянием прозы Набокова и попавшая во все мыслимые и немыслимые андеграундные хит-парады.

"Отечественной рок-музыке совершенно явно не доставало утонченных, нежных чувств, - говорит Анжей. - Из русской культуры нам захотелось внести в рок-н-ролл традиции Набокова и Бунина, а из западной музыки - интонации Дэвида Сильвиана, Брайана Ино и Брайана Ферри".

Здесь уместно отметить, что "Оберманекен" всегда держался в фарватере моды - альбом Брайана Ферри "Boys and Girls" только начинал свое триумфальное шествие по миру.



Анжей Захарищев-Брауш, Маша Персик, Игорь Кечаев, Валерий Светлов и Евгений Калачев. 1988 год.

В середине 80-х группа переезжает из Ленинграда в Москву и начинает сотрудничество с театром Анатолия Васильева. "Оберманекены" пишут музыку для спектакля Алексея Шипенко "Наблюдатель", посвященного истории отечественного рока. В первом отделении Женя и Анжей должны были исполнять композиции "Россиян", "Аквариума", "Зоопарка" и "Отряда им. Валерия Чкалова", а во втором - материализоваться в реальную рок-группу со своим собственным репертуаром.

К тому моменту программа и стиль "Оберманекена" приняли вполне отчетливые очертания. Этот дуэт воспринимал себя исключительно как акустический проект, исполнявший на гитарах камерную салонную музыку с элементами рока. Но вскоре все в доме "Оберманекенов" перевернулось с ног на голову.

Случайно Анжей и Женя попали в студию московского театра "Современник", в штате которого числился пожарником их друг Борис Раскольников, известный в 90-х годах как создатель артистического сквот-клуба "Третий путь". Непосредственно в самой студии звукорежиссером трудился замечательный человек Виктор Радзиминский, который по вечерам работал в театре, а по ночам записывал подпольные рок-группы - в частности, "Проходной двор". Казалось, что в этой жизни он не спал вообще - под глазами у него были большие круги, а кожа светилась. Другими словами, это был настоящий святой.

"Радзиминский выглядел лет на триста пятьдесят, - вспоминает Анжей. - Судя по его возможностям восприятия и фиксации звука в условиях двухканальных магнитофонов, создавалось впечатление, что для него в студийной работе вообще нет никаких секретов и тайн".

Музыканты "Оберманекена" не скрывают, что именно Радзиминский стал инициатором записи их первого полноценного альбома. Записав "для

пристрелки" новую песню "Оберманекена" "Стратосферные парни" (спустя два года она вошла в альбом "Нега и роскошь"), он предложил группе отказаться от акустики и предоставил студию для ночной записи электрифицированной версии оберманекеновской программы.

Для полноценного разбега группе не хватало двух условий - музыкантов и инструментов. Проблему надо было решать немедленно, и "Оберманекен", не мудрствуя лукаво, решил ее незамысловатым оккультным путем. Вместе со своим басистом Михаилом Мукасеем (сыном оператора фильма "Внимание, черепаха!") адепты спиритуальной магии начали набирать по городскому телефону произвольные комбинации цифр. Как гласит легенда, телефон передавался по кругу. Дозвонившись до абстрактного абонента, музыканты говорили одну и ту же заповедную фразу: "Нам сказали, что у вас есть знакомый барабанщик. Нам нужен его телефон".

Как ни странно, вскоре очередной из звонков дал вполне конкретные результаты - "Оберманекен" получил координаты недостающего звена в собственной ритм-секции. А еще через час совершенно незнакомый барабанщик оказался в студии. Его звали Владимир Лозинский, по профессии он был кардиолог, а его родители лечили сердечные патологии у аборигенов одного из молодых африканских княжеств. Собственный комплект барабанов у него отсутствовал, зато имелся в наличии шикарный двухкассетный магнитофон, присланный заботливыми родителями. Поскольку в 87-м году качественный двухкассетник относился к разряду дефицитных товаров, то к вечеру того же дня он был сверхвыгодно реализован, а на вырученные деньги приобретена ударная установка.

Мукасей продал свой мотоцикл и купил клавиши "Электроника". Борис Раскольников привел на запись Юрия Орлова и Игоря Леня из "Коперника", причем Леня тут же приволок в студию новейший синтезатор, купленный на средства Лаймы Вайкуле, в группе которой он в тот момент выступал. Таким образом прибалтийская поп-дива и врачи-кардиологи из жаркой Африки выступили в роли эзотерических спонсоров данной акции.

Запись альбома началась в мае 87-го года и продолжалась около полутора месяцев. Записывались через ночь, в пижонской кофейно-фруктовой атмосфере, за беседами о хрустальных сигаретах, чей невидимый бриллиантовый дым разрушает озоновый слой.

В процесс записи коммуникабельными "Оберманекенами" было вовлечено огромное количество сессионных музыкантов - одних только клавишников на альбоме было пятеро. Помимо Анжея на пресловутом вайкулевском синтезаторе играли: Игорь Леня ("Фиджи", "Дай мне"),

Леонид Кац ("Подземка"), некто Митя Шестакович и Дима Ковалев из группы "Колледж". Ковалев солировал в композиции "Расслабься", а также сделал ряд клавишных подкладок в других песнях - на первый взгляд незаметных, но давших воздух всему альбому. Леня Кац извлек из мукасейской "Электроники" (которая по традиции лишь сдавленно пиликала) саунд симфонического оркестра, ворвавшегося потоком струнных звуков в интродукцию "Подземки". В одной из композиций на барабанах сыграл Олег Бутман, который спустя почти десять лет принял участие в записи очередного нью-йоркского альбома "Оберманекена" "Полшестого утра".



Евгений Калачев и Анжей Захарищев-Брауш, Нью-Йорк, середина 90-х.

Сама атмосфера сессии, казалось, порождала казусные ситуации. В одну из ночей в студии появился известный авангардист Алексей Тегин и прямо с порога заявил: "Я не могу сейчас играть, потому что только что вышел из больницы после операции аппендицита". После чего тут же вдул несколько аккордов на трубе в "Шанхае" - композиции, которая вместе со "Стратосферными парнями" позднее вошла в альбом "Нега и роскошь".

Помимо трубы Тегина в записи "Прикосновения нервного меха" оказалось задействовано еще несколько экзотических для рок-ансамбля инструментов. Баритон из Гнесинки Сергей Лебедев (его голос слышен в самом начале "Девочки-подростка") играл на бамбуковых занавесках, приватизированных с чьей-то кухни. В припеве "Подземки" звучало виолончельное соло Маши Персик - в недалеком будущем прославившейся как "женщина-торт" на первой эротической выставке, организованной "Оберманекенами" в театре Васильева. Анжей вспоминает, что то злополучное соло Маша разучивала вместе с Женей в самых темных уголках студии. Закончились эти уроки тем, что "женщина-торт" стала законной супругой Калачева и спустя несколько лет родила ему сына Людвиг.

Бесстрастная магнитофонная лента зафиксировала учащенное дыхание Калачева в песне "Город в солнце", основной вокал на которой спел Анжей.

Первоначально подобное чувственное дыхание воспроизводила одна из загадочных знакомых Раскольников. Делала она это настолько натурально, что все находившиеся в студии мужчины, включая семейного Радзиминского, просто сходили с ума. В помещении гасли какие-то лампы, из щитов вышибало пробки. В итоге "Оберманекенам" пришлось отказаться не только от подобных инъекций, но и от женского бэк-вокала в принципе. Они не без оснований решили, что для альбома это будет чересчур прямолинейный ход.

"Это не иллюстративная музыка", - прокомментировали свое решение аристократы советского секса приютившимся в уголках студии претенденткам на роль местной Джейн Биркин.

Вообще говоря, при подобном вавилонском столпотворении музыкантов, актеров и просто знакомых "Оберманекенам" нужна была "твердая рука", которая взяла бы на себя ответственность за окончательные решения - по крайней мере, в музыкальном плане. Таким человеком оказался Борис Раскольников.

"Раскольников обладал необыкновенным качеством концептуального детектора, - вспоминают музыканты. - При всей своей достоевской сущности у него было уникальное чутье на стиль, современность и глубину материала. Малыми средствами он мог достигать значительных результатов. При нашей излишней эмоциональности Раскольников был крайне необходим, гася разгорающийся до небес пожар нашего творчества. Он стал нашим третьим глазом".

Но основными действующими лицами во время записи "Прикосновения нервного меха" были все-таки Анжей и Женя. Анжей являлся лидер-гитаристом и автором всех текстов, в которых сумел создать атмосферу эротической Атлантиды и ирреальных космических полей. Герои его песен - "черные женщины, горящие, как нефть", мечтательные девушки с острова Фиджи, "молодые мраморные гиганты", которые "начинают атаку сердца и проникают в запретные сумерки спален". Изысканные образы соответствовали выбранной теме: пепел упавших звезд, ночные проспекты, звездная пыль и т. д.

"Снег и тот же дождь / Я пью в полутемном кафе горячий эспрессо", - трепетно-тихо, с неожиданными паузами и продуманными акцентами пел Калачев. Его вкрадчивый силвианоподобный вокал создавал на альбоме атмосферу туманности и словно являлся прообразом модной в 90-х годах амбиентной музыки. Во всем этом сквозила какая-то теплота, доверительность и интимность.

"Ту нежность безумно трудно повторить сегодня, - говорит Женя

спустя десять лет. - Возможно, она является даром того возраста, времени и совершенно уникального затишья перед страшным взрывом".

После выхода "Прикосновения нервного меха" "Оберманекены" оказались в ситуации "свой среди чужих, чужой среди своих". Они не имели шумного успеха в театральной среде из-за явной приверженности к рок-эстетике, равно как не смогли влиться в рок-движение вследствие своей камерности. "Московские театральные штучки", - пренебрежительно отзывались о творчестве "Оберманекенов" хмурые провинциальные рокеры, так ни разу и не прослушавшие альбом от начала до конца.

"Эта работа появилась чересчур рано и для многих явилась не просто эстетической диверсией, но и определенным вызовом существующей системе ценностей, - считает Анжей. - В опережающих временных особенностях этого альбома и состоит его уникальность".

Как писали впоследствии критики, под эти универсальные в своей вычурности песни можно было с равным успехом растлевать чужих детей и воспитывать собственных. Особенно остро подобные ощущения вызывают композиция "Девочка-подросток" (со стонущим саксофоном Орлова) и "Подземка" - одна из самых загадочных и закодированных песен, словно омываемая звуками океана. Затем следует пауза, и в наступившей тишине возникает инструментальная кода - как своеобразный мостик к будущему альбому "Нега и роскошь", украшением которого стал хит "Ночной портье": "Нега и роскошь / Серебристая пыль кокаина *Зимние бабочки спят в гербарии глаз* Среди меха и перьев павлина / На обнаженном теле моей любимой".

Во времена, когда звукорежиссеры государственных студий при слове оргазм наотрез отказывались продолжать работу, музыканты "Оберманекена" воспевали боль, которая является частью любви, и любовь, которая продолжается за счет боли...

Калинов мост Калинов мост (1987)

сторона А

Моя песня

С боевыми глазами

Девочка летом

Пойдем со мной

Отец работал

Во глубине сибирских руд

сторона В
Сансара
Ранним утром
Надо было
Дудки
Занавес



Дмитрий Ревякин.

Первый альбом "Калинова моста", записанный в самом конце 86-го года, подводил итог новосибирскому периоду развития группы. Именно тогда и был заложен стилистический фундамент, который за последующее десятилетие, несмотря на все бури и громы, не претерпел существенных изменений.

Музыка "самой русской из всех русских групп" представляла собой замешанный на хард-роке и фольклоре утяжеленный ритм-энд-блюз. Агрессивно-победные "таежные марши" характеризовались мелодичным звучанием соло-гитары Василия Смоленцева, уплотненной ритм-секцией (Виктор Чаплыгин - Андрей Щенников) и энергично-напористым вокалом Дмитрия Ревякина.

На Ревякине в "Калиновом мосте" держалось многое. Приехав из Забайкалья, он поступил в Электротехнический институт (гнездо новосибирского рока) и под влиянием творчества "Воскресения" и "Машины времени" начал писать собственные песни. В итоге он стал автором почти всех композиций "Моста", которые исполнял под гитару в распевной манере с элементами блюзовой традиции.

На концертах Ревякин, стоящий у самого края сцены, ассоциировался с былинным русичем, вышедшим в расстегнутой косоворотке на поле брани сражаться со всевозможной нечистью:

"Мы пробудились от долгого сна, слух режут звуки тревоги / Кто охранял наш покой, кто нам строил берлоги?"



Дмитрий Селиванов, Дмитрий Ревякин, Виктор Чаплыгин, Андрей Щенников, концерт в НЭТИ, Новосибирск, 1986 год.

"На первых порах мы казались себе на концертах такими могучими сибирскими медведями, - говорит Ревякин. - Этот образ надо было как-то поддержать - и звуком, и общим настроением. Мы были молоды, из нас рвались наружу сердитость, задор, элемент понта и эпатажа. В нас присутствовало желание постоянной борьбы, и мы хотели поставить весь мир на колени".

"Мы воспринимали себя, словно молодые ковбои или красноармейцы, - вспоминает басист Андрей Щенников. - Мол, всех порубим на скаку, поубиваем наповал. Мол, все очень круто".

В отличие от большинства групп ритм-секция "Калинова моста" выполняла не только номинально-структурные функции. Похожий на отставного ефрейтора Щенников, за спиной у которого была законченная музшкола по классу фортепиано, написал мелодию композиции "Моя

песня" и инструментальный номер "Crazy". Долговязый и длинноволосый Чаплыгин, игравший до этого в хард-роковом "Ломбарде", был соавтором нескольких мелодий и автором песни "Ветер перемен", часто исполнявшейся тогда на концертах. Кроме того, на последующих студийных работах Чаплыгин эпизодически играл на губной гармонике и хомусе, а Щенников - на клавишах и трубе.

Несколько слов о гитаристах. Совсем еще юный Вася Смоленцев появился в группе за полтора месяца до записи первого альбома. Он дебютировал во время осеннего открытия сезона в рок-клубе, сменив гитариста Дмитрия Селиванова. Селиванов, воспитанный на спонтанном музицировании и атональном звукоизвлечении, стремился внести в жесткий аккомпанемент "Калинова моста" определенное стилистическое разнообразие.

"Я очень люблю импровизировать, - говорил Селиванов. - По канонам я редко играю. Одна из причин, за что я был изгнан из "Моста" - это то, что я два раза одинаково одну вещь не играю".

В наследство от Селиванова в репертуаре группы осталась композиция "Девочка летом", которую Ревякин впоследствии почему-то не решался исполнять в течение пяти лет. История гласит, что весной 86-го года Селиванов принес домой Ревякину пленку, с одной стороны которой был записан Заппа, с другой - Джей Джей Кэйл. "Перепиши себе музыку и сочини на какую-нибудь из мелодий текст", - сказал Селиванов. Дмитрий выбрал "Sensitive Kind" Кэйла. Так возник всенародно любимый блюз "Девочка летом".

В те майские дни у Ревякина было приподнятое настроение. С афганской войны вернулся его близкий друг и, пребывая "в абсолютно пьяном состоянии", Дима буквально за неделю написал "Сансару", "Дудки" и "С боевыми глазами". Несмотря на прямо-таки бившую фонтаном энергию, эти лихие "песни-атаки" в текстовом плане были пока далеки от совершенства и грешили некоторой прямолинейностью. В ту пору Ревякин еще не насиловал корни древнеславянских слов, хотя языческие символы дикой природы (солнце, ветер, огонь) и многочисленные аллюзии на славные времена российской истории (внуки Святослава, полоняне, Ермак) использовал неоднократно. Могучий сибирский эпос и выстраданная боль за судьбу непутевой Родины пропитывали большинство его свободолюбивых песен.

Необходимо отметить, что лирическая часть ревякинского репертуара исполнялась преимущественно в акустике: "Девка красная", "Надоест суэта", "Не скучай". Эти пронзительные композиции являлись образцом

"нового фольклора", эдакими народными городскими песнями конца XX века, которые воспринимались тогда как еще одна из разновидностей рока.

Как-то раз Марк Нопфлер заметил, что хорошая песня - это та, после исполнения которой наступает тишина. Фактически всю акустику Ревякина можно было отнести к этой категории. Другое дело, что на концертах весь упор был сделан на хард-роковые боевики: "Дудки", "Отец работал", "Пойдем со мной", "С боевыми глазами".

...Сыграв в ноябре 86-го на открытии сезона в рок-клубе, музыканты наконец-то поверили в собственные силы и увидели то, чего не видели раньше. У "Калинова моста" начала выкристаллизовываться цельная программа, воплотившаяся через месяц в дебютный альбом. Запись происходила с 23 по 27 декабря 86-го года в помещении городского радиотрансляционного узла (ГРТУ), расположенного в подвале жилого дома. Это было чуть ли не единственное место в городе, в котором находился аппарат для репетиций и где без особых студийных ухищрений можно было осуществлять запись.



Д.Ревякин и В.Чаплыгин на записи первого альбома.



А.Кириллов.

Подвал состоял из двух комнат: в одной стояли магнитофон и пульт

Tesla, в другой играли музыканты. Техническую часть процесса обеспечивал "крестный отец" "Калинова моста" Александр Кириллов, который за несколько лет до описываемых событий устроился работать в ГРТУ звукоинженером и в активе которого уже была студийная работа с "Ломбардом".

Необходимо отметить, что в те времена Кириллов был для группы не просто звукорежиссером, а продюсером, серым кардиналом и Джорджем Мартином одновременно. Не случайно внутри "Калинова моста" за Кирилловым закрепилось прозвище "Мартин". К примеру, когда в ходе первых репетиций выяснилось, что у Смоленцева образцом для подражания является Кузьмин (со всеми вытекающими отсюда последствиями, связанными с техникой и манерой игры), Кириллов крайне быстро разобрался с этой нелепостью. Он отобрал у Смоленцева его "песчаную примочку", дал взамен какую-то свою, напичкал всевозможной правильной музыкой, и вскоре в Васиных партиях начали дерзко проскальзывать знакомые хард-роковые ходы из Deep Purple, Led Zeppelin и Nazareth.

Влияние Doors тогда, по-видимому, еще только подразумевалось.

"Мне было 18 лет, - вспоминает Смоленцев. - И из того, что говорил Кириллов, который был старше меня на десять лет, я не понимал половину".

Тонко чувствующий стилистические и технические моменты рок-музыки, Кириллов занимался не только вопросами, связанными со звуком. Будучи весьма начитанным человеком, он редактировал ревякинские тексты, объяснял нюансы песенной поэзии, и, по большому счету, устанавливал для группы основные жизненные ориентиры.

"Я тогда плохо понимал, чем я вообще занимаюсь, - вспоминает Ревякин. - Кириллов долгое время заставлял нас учиться играть, заставлял слушать, как играют другие группы".

В автобиографичном хард-роковом марше "Отец работал" Ревякин посвящает Кириллову несколько строк: "Но человек со стальными глазами сказал: *"Сколько можно дышать мелочами Пора различать, чему поклоняться Кому подпевать, ну а чем гнушаться Шире разуй глаза!"* / Спасибо ему!!"

Две песни, "Ранним утром" и "Надо было", Ревякин сочинил осенью 86-го года (несколько строк в последней было написано Янкой, которая тогда проводила много времени в околостовской тусовке). Остальные песни составляли "золотой фонд" раннего "Моста" и являлись основой той концертной программы, с которой группа спустя неполный год заставила

капитулировать трехтысячную аудиторию на фестивале в Подольске.

В альбом также вошли инструментальный "Занавес" и блюз "Во глубине сибирских руд" - эпатажная трактовка пушкинского "К Чаадаеву", придуманная музыкантами непосредственно в студии.

Поводом для особенно резкой критики - и не только филологов - послужила впоследствии композиция "Дудки", с которой группа в течение нескольких лет демонстративно начинала свои выступления. Под лозунгом "нужен отпор на культурный террор" "Мостом" протаскивались идеи русофильства, граничившего с плохо прикрытым антисемитизмом.

"Время было достаточно жесткое, и, воспринимая мир, я часто бывал резким и раздражительным, - вспоминает Ревякин. - Провокацией я никогда не занимался, это не мое. На тот момент мне казалось, что "нагло картавят экраны" - это так и есть. Потом, конечно, были придуманы различные объяснения этой фразе... Это была даже не песня, а манифест, декларация. Ну а любое декларирование заканчивается со временем".

...Любопытно, что в один из дней работы над альбомом в студии очутился Константин Кинчев, который выступал в Новосибирске с серией акустических концертов. Лидер "Алисы" еще ни разу не слышал песен "Моста" и теперь, сидя в подвале, прямо под портретом Ленина, внимательно наблюдал, как записывается композиция "Ранним утром". Мистическим образом на пленке между строк этой песни остался витать дух Кинчева.

"К тому времени я уже слышал альбом "Энергия", и к Кинчеву у меня сложилось недоброжелательное отношение, - вспоминает Ревякин. - Мне не нравилось, что у него постоянно присутствует "якание". Но как только Кинчев зашел в комнату, все было решено на уровне глаз".

Когда запись была завершена, музыканты "Моста" оценили звучание альбома как "странное". Скорее всего, оно было все-таки не странное, а архаичное. Традиционная работа ритм-секции, затянутые гитарные соло, хоровое пение в припевах, явно выдвинутый на первый план вокал - все это сливалось в сопровождаемый задиристо-молодецким свистом хард-рок начала 70-х, сыгранный на самопальных инструментах и записанный гаражным методом.

"Это были годы повышенной требовательности к себе, - вспоминает Кириллов. - Ко всему мы подходили крайне ответственно. Если кто-нибудь облажался - расстрел! Не отмоешься потом. В частности, моя работа на концертах записывалась на магнитофон. Потом пленка внимательно прослушивалась. Если что-то было не так, то на меня все косились".

Вообще проблема саунда была общей бедой новосибирской школы

звукорежиссуры. Местные рок-фестивали всегда отличал неплохой звук, зато из студий долгое время не появлялось ни одного приличного альбома. Несмотря на явный потенциал, новосибирским группам "Путти", "Бомж", "Промышленная архитектура" ничего путного записать в родных стенах так и не удалось. Да и "Калинов мост" все остальные альбомы записывал не на родине.

...Последующие события развивались по вполне предсказуемой схеме. Вернувшись домой, Кинчев, словно очарованный странник, с горящими глазами рассказывал о новой команде из Сибири и даже пытался напевать друзьям отрывки из песен. Буквально через месяц "Калинов мост" уже играл вместе с "Алисой" в рамках "Рок-моста" Ленинград-Новосибирск. После концерта Ревякин дал первое в своей жизни интервью (журналу "Рокси"), в котором говорил об очень больших впечатлениях от Ленинграда и упоминал альбом "Калинов мост I".

Прошла еще пара месяцев. В репертуаре группы появились две могучие композиции - психоделическая баллада "Честное слово" (памяти Моррисона) и грозный "Сибирский марш": "Говорят, когда плачешь, то легче терпеть / Ну, а коли нет слез, путь один - надо петь *Связки стянуты в узел, от бессилия пьем* Но сомнения - стоит ли жить? - не колеблясь, убьем".

Эти песни так и не были записаны в студийном варианте (впрочем, как и "Полоняне" и "Вымыты дождем волосы"), зато в течение нескольких лет регулярно звучали на концертах. "Вдохновленные солнцем, окрыленные ветром", музыканты отправились в затяжной тур по городам и весям, ошеломляя своим напором зрителей Свердловска, Подольска, Горького, Вильнюса и Москвы.

"Тогда перед группой была поставлена конкретная задача - биться с врагами, - вспоминает Ревякин. - Время ученичества закончилось".

ЧайФ Дерьмонтин (1987)

сторона А
Шаляй-Валяй
Твои слова красивы
Четверть века
Белая ворона
Вольный ветер
сторона В

Гражданин Ширяев (Пилот Косяков)
Балалайка-блюз
Вместе теплей
Рок-н-ролл этой ночи
Рок-н-ролл - это я



Алексей Густав, Владимир Шахрин, Антон Нифантьев и Владимир Бегунов в подвале ДК завода "Уралобувь", где записывались "Дерьмонтин" и "Дуля с маком".

С первых дней своего существования "ЧайФ" ориентировался на энергичную гитарную музыку. Про такие составы принято говорить, что они играют так, словно в рок-н-ролле не существует клавиш. В пластмассово-синтетическом звучании импортных "Роландов" и "Ямах" Володе Шахрину мерещились тени низкорослых японцев, которые с трафаретной улыбкой услужливо спрашивали: "Вам хорошо? Вам приятно? Вам не режет слух?"

Не о таком звуке мечтал простой свердловский монтажник, а в недалеком будущем "уральский Брюс Спрингстин" Владимир Шахрин. Взяв на вооружение самодельную гитару и наслушавшись Stranglers, Rolling Stones и Clash, Шахрин вместе со своим школьным другом Владимиром Бегуновым стал играть гитарный рок, окрестив свой подзаборный стиль не иначе, как "пост-бит-не-до-панк".

Выходцы не из дворянского гнезда, "ЧайФ" достоверно отражали в своих песнях настроения и температуру тела простых уральских парней. Бунтарским и неподражаемо хулиганским песням в духе "всем вам в харю" соответствовал и лоховатый имидж группы: солдатские шинели, полинявшие нейлоновые майки, драные кеды, руки в наколках. Когда пылающий непридуманным чувством классовой ненависти Шахрин злобно пел со сцены: "Подруги, суки, все лезут в артистки / Запишись им назло на

курсы трактористок" и наотрез отказывался давать интервью, это воспринималось как разные грани единого целого. На раннем этапе иногородние менеджеры воспринимали незнакомый им "ЧайФ" как панков и приглашать их "в Европы" побаивались. Поэтому группа временно была вынуждена покорять своим искусством города где-то в районе уральских холмов.

Перед одним из таких концертов от "ЧайФа" осталось всего два человека - Шахрин и басист Антон Нифантьев. Дело было в Казани, и Бегунов с барабанщиком умудрились опоздать на поезд.

"Отступать некуда, позади Россия", - бодро сказал будущий народный депутат райсовета В.Шахрин, и в итоге все бегуновские партии соло-гитары были лихо исполнены на фортепиано вездесущим Пантыкиным. Барабанщика подменял опытный урфин-джюсовец Володя Назимов, который в тот вечер с абордажными воплями действительно выстукивал "пост-бит-недо-панк". Неудивительно, что после такого шоу Назимов получил приглашение принять участие в записи очередного альбома "ЧайФа".

За три года существования группы в ее активе значились недооцененный современниками изумительный акустический альбом "Жизнь в розовом дыму", а также сыгранный импровизированно-джазовым составом "Однажды вечером в Свердловске". Несмотря на всю искренность и обаяние этих работ, полноценного электрического альбома у "ЧайФа" все еще не было.



"Мы как-то не умеем в студии работать, - признавался в те времена

Шахрин. - Я могу спеть в зале более эмоционально, чем "в стену". Я просто не могу себя заставить петь перед стеной!"

В начале осени 87-го года психологическую проблему студийных казематов группе наконец удалось решить. Произошло это не без помощи звукооператора Алексея Густава, организовавшего запись нового альбома "ЧайФа" в пыльном, но просторном подвале одного из свердловских домов культуры. Вокруг стояла жуткая духота, в конце августа в здании для профилактики включили отопление, но "ЧайФ" не могло остановить даже землетрясение.

"В тот момент очень многое совпало: наша врожденная борзость, оптимизм, вера в себя, - вспоминает Бегунов. - Это был наш самый мобильный звездный состав. Не в плане рок-звезд, как это сейчас называется, а в плане того, что мы безумно нравились друг другу и нам жутко нравилось вместе играть".

В отличие от нарколологических сессий большинства современных рок-групп единственным стимулятором "ЧайФа" в процессе этой работы был т.н. "чай второго сорта", мерзостный вкус которого попросту не поддается описанию. Этот "напиток богов" заваривался в кофеварке "Бодрость", обладавшей уникальной способностью превращать любое дерьмо в отменный сургуч. Не случайно в аннотации к альбому не без иронии упоминались Зугдидская чаеразвесочная фабрика и чайный завод имени Зураба Соткилавы.

Несмотря на то что вся обработка звука производилась на шипящем эквалайзере "Электроника" и пружинном ревербераторе Tesla (внутри которого периодически происходили микровзрывы), "ЧайФ" умудрялся добиваться вполне пристойного гаражного звучания. На пленке оказался зафиксирован максимализм и юношеский задор людей, которые никого и ничего не стеснялись, а просто рубились в студии насмерть. Глаза музыкантов полыхали бешеным огнем, дыхание учащалось, организм излучал энергию, а большинство композиций было пропитано бесшабашной удалью и здоровым стебом.

"Там действительно получилась живая музыка, сыгранная очень искренне и пронзительно, - вспоминает Алексей Густав, для которого это был звуорежиссерский дебют. - Такого простого и энергичного рок-н-ролла тогда у нас было очень мало. Энергия в студии была через край, и когда настало время сводить альбом, мне пришлось выгнать музыкантов из подвала - во избежание кровопролития на тему "почему не слышно мой инструмент?". И буквально за три дня я с Нифантьевым все это веселье смикшировал".

За неполные две недели группе удалось записать около двух десятков композиций, которые затем были разделены на два альбома - "Дерьмонтин" и "Дуля с маком". Первый из них получился более впечатляющим и со временем стал классикой раннего "ЧайФа". Название придумал Бегунов, умышленно написавший слово "дерматин" с тремя орфографическими ошибками.

"Возможно, "Дерьмонтин" оказался таким рок-н-рольно-разгильдяйским альбомом, потому что отражал наше отношение к окружающему миру, - говорит Шахрин. - Мы в то время еще работали: кто в ментовке, кто на стройке, но изнутри нас все достало до крайней точки, и поэтому протест, который присутствует на альбоме, совершенно искренний. Из нас это перло на каждом шагу. Сегодня мы уже не пишем подобных песен, потому что это будет вранье. А тогда все это было очень честно".

Открывался альбом рок-н-рольным "ванькой-встанькой" - подъездной по духу композицией "Шалаяй-Валяй". "Мы не будем больше пить, материться и курить" - и все это на фоне звона стаканов, сдавленного смеха и вполне различных реплик: "хлебу-то дайте!". Дальше - больше. "Пост-бит-недо-панк" в версии "ЧайФа" был представлен несколькими рок-н-роллами ("Четверть века", "Рок-н-ролл этой ночи"), псевдонаркоманской лирикой ("Гражданин Ширяев"), панком ("Белая ворона"), ритм-энд-блюзом ("Твои слова") и распевными фолк-песнями ("Вольный ветер", "Вместе теплей", "Шалаяй-Валяй"), наиболее достоверно отражающими такое аморфное понятие, как "русский рок".

Композиции "Твои слова" и "Вместе теплей" посвящались свердловскому писателю Андрею Матвееву, который в 84-м году явился первооткрывателем и активным пропагандистом этой рок-группы. В свою очередь, начинавшийся звуками балалайки "Вольный ветер" являлся "посвящением наоборот", адресованным местной "акуле пера" Марии Кирилловне Пинаевой, самым сильным впечатлением которой от первого свердловского рок-фестиваля было то, что "музыканты держат в руках электрогитары, как автоматы". После типично совдеповской статьи, опубликованной Пинаевой в газете "На смену!", Шахрин и сочинил "Вольный ветер" - невеселую песню про уральских "ребят от сохи", которые во внерабочее время читают "Дао" и занимаются тай-чи. Как гласит история, во время записи "Вольного ветра" острый на язык Бегунов постоянно интересовался у Назимова: "Вова! А ничего, что мы гитары держим, как автоматы? Как ты думаешь, стрелять-то мы не будем?"

В завершении рассказа о "Дерьмонтине" нельзя не упомянуть еще два

эпизода, отражающие моральный дух группы в те времена. Дом культуры, в котором происходила запись, принадлежал заводу "Уралобувь" - передовому соцпредприятию, прославившемуся на всю страну своими кирзовыми сапогами. Найденный Густавом подвал формально служил репетиционной базой для духового оркестра вышеназванного завода. Обнаружив в подвале оставленную "духовиками" трубу, Шахрин, который весьма смутно представлял технологию использования духовых инструментов, дунул в нее так, что все вокруг стало рушиться и падать, включая Бегунова, который чудом не сломал себе ногу.

Шахрин был человеком без комплексов. Одухотворенное соло на трубе в "Гражданине Ширяеве" незатейливо переходило в автономный инструментальный номер "Балалайка-блюз", во время которого идеолог "ЧайФа" излил всю свою душу.

Поскольку не все в группе одинаково уверенно владели инструментами, дефицит мастерства "ЧайФ" с немалым успехом компенсировал самоотдачей и дерзкой непосредственностью. Что касается "профи" Назимова, то когда при температуре 30 градусов от него стали требовать играть в бешеном темпе "под панк" "Белую ворону", он, предвидя конечный результат, неожиданно забастовал.

"Из вас Sex Pistols, как из дерьма пуля, - беззлобно огрызался он, сидя в душной кабине, завешанной шторками и рейками. - Ну будьте же вы реальными людьми!"

В итоге "Белая ворона" (с фразой "приходи ко мне ночью, будем слушать "Маяк"), окаймляемая мелодией из наутилусовского "Ален Делона", записывалась следующим образом. Гитары играли быстрее, чем надо, барабаны замедляли темп, не успевая ввязаться в подобную мясорубку, а бас Нифантьева безуспешно пытался сгладить очевидные темповые диспропорции. Со стороны это выглядело как безумная пародия на панк, воспринимавшаяся однако участниками записи как нечто вполне самодостаточное и аутентичное.

"Для "ЧайФа" в тот период сложные ритмы были такой же неразрешимой проблемой, как и теорема Ферма, - вспоминает Назимов. - Для них "другой ритм" и "другой гимн", отличный от четырех четвертей, означал немалые муки. Я с немислимыми боями добился усложнения ритмического рисунка в песне "Вместе теплей". И когда они в очередной раз ошиблись, сказал: "Ребята! Я вас поздравляю! Музыка King Crimson вам не грозит!"

Никто из музыкантов на подобные реплики не обижался. С юмором, в отличие от сыгранности, проблем у "ЧайФа" не возникало никогда.

Настя Тацу (1987)

сторона А

Ариадна

Одиссей

С тобой, но без тебя

Ночные братья

Цунами

сторона В

Вниз по течению неба

Клипсо-калипсо

Тацу

Улитка



К моменту распада "Трека" Настя Полева начала писать собственную

музыку. Она уже закончила Архитектурный институт и временно работала художником-оформителем. По вечерам Настя проникала в актовый зал университетского клуба и наигрывала на фортепиано возникающие в голове мелодии. Музыка рождалась из конкретного состояния или настроения - без свидетелей, в полном одиночестве. Настя придерживалась принципа: если придуманная мелодия на следующий день всплывает в памяти - значит, она действительно запоминается и чего-нибудь стоит. Подобные эксперименты с памятью отнимали у нее немало времени, но на проверку оказывались крайне продуктивными.

"Это один из самых интересных моментов жизни, - считает Настя. - Вневременное состояние, которое завершается материализацией музыки".

Периодом 85-86 годов датируется начало творческого союза Насти с гитаристом "Урфин Джюса" Егором Белкиным. Он предложил Полевой реальную помощь в организации сольного проекта - начиная от подбора музыкантов и заканчивая аранжировками.



Настя с музыкантами группы "Наутилус Помпилиус" в Челябинске. 1985 г.

"Когда благодаря продюсерству Белкина появилась возможность петь собственные песни, то первоначально у меня даже не было особого желания это делать, - признается Настя. - Я поостыла. Уж слишком долго меня забивали в "Сонансе" и в "Треке". Но в процессе работы мое отношение к будущему альбому изменилось".

В то время Настя еще не пыталась сочинять стихи, поэтому с текстами она решила не рисковать, отдав кассеты со свеженаписанным музыкальным материалом сразу трем поэтам: Аркадию Застырцу, Илье Кормильцеву и Диме Азину. После чего стала спокойно дожидаться лучшего из предложенных вариантов.

Свой выбор Настя остановила на стихотворениях Кормильцева. Говорят, что Илья довольно долго въезжал в состояние "поэта для женщин"

- вплоть до семейных скандалов, связанных с его увлечением песнями для Насти. Как оказалось впоследствии, результат все-таки стоил затраченных нервов и усилий.

Восточно-японизированная направленность этого альбома возникла довольно забавным образом. Во время репетиций будущей композиции "Тацу" у Насти в вокальной "рыбе" стали случайно проскальзывать японообразные звуко сочетания - "мацу", "тацу" и т. п.

"Я тогда не знала, что "тацу" в переводе с японского обозначает "дракон", - вспоминает Настя. - Но тут демо-вариант этой песни услышал полиглот Кормильцев и решил, что это "джапанизм" и из всего материала можно сделать экзотику".

Энциклопедические познания Ильи не могли не проявиться в написанных им стихотворениях. В "Улитке" он использовал фрагменты лирики японского поэта XVII века Иса, а герои песен "Одиссей", "Цунами" и "Ариадна" возникли из древнегреческого эпоса. В основе центральной композиции "Тацу" лежала реальная история о японских юношах, посланных в конце Второй мировой войны сторожить от американского вторжения крохотные необитаемые острова на юго-востоке Японии. После ядерной трагедии в Хиросиме и Нагасаки об этих бойцах народного сопротивления как-то подзабыли. В контексте альбома сам Тацу воспринимался как вполне реальный маленький дракон, а не забытый Богом и людьми японский Маугли, отловленный в местных лесах аккурат к 70-летию советской власти.

Как упоминалось выше, тексты писались уже на готовую музыку - за исключением "Клипсо-калипсо", когда готовый текст был предложен Кормильцевым Бутусову и Насте одновременно. "Когда я написал к этой песне музыку, на репетицию пришел Пантыкин и сказал, что ее должен петь кто-то другой, - вспоминает Бутусов. - И мы целенаправленно пригласили Настю исполнять эту песню".

Действительно, в 85-м году у Насти был небольшой период сотрудничества с "Наутилусом". На нескольких концертах она пела "Князь Тишины", а во время записи сольного альбома Белкина "Около радио" были зафиксированы "Клипсо-калипсо" и "Белые волки" - суперхит, написанный Бутусовым специально для Насти. На "Тацу" сотрудничество с музыкантами "Наутилуса" получило свое продолжение. Бутусов написал слова для песни "Начало каждой реки" (окончательное название - "С тобой, но без тебя"), а приглашенные на запись Могилевский и Хоменко подыграли Насте на саксофоне и клавишных.

...Несмотря на явный потенциал новых композиций, Кормильцев,

прослушав репетиционную запись песни "Тацу", отчетливо понял, что работа над альбомом движется не в том направлении.

"В процессе аранжировки Белкин впервые столкнулся с песенным материалом не квадратного размера, - вспоминает Настя. - Он всю жизнь работал с четырьмя четвертями или с вальсовыми размерами. А здесь ритмический рисунок мог чередоваться по несколько раз на протяжении одной композиции. Так произошло в песне "Тацу", в которой размер 5/8 стал для него камнем преткновения".

Тупиковую ситуацию взорвал изнутри Кормильцев. Увидев, как Белкин начинает переделывать "Тацу" под пресловутые 4/4, Кормильцев напрямую сказал Насте, что Белкин и помогавший ему Пантыкин мыслят традиционно и для этой композиции нужно искать других аранжировщиков, воспитанных на более новой музыке. Так на горизонте появилась кандидатура Игоря Гришенкова из "Апрельского марша", с которым Настя выступала за год до этого на I свердловском рок-фестивале.

"Я была вынуждена отдать "Тацу" и "Ночные братья" на аранжировку Гришенкову, - вспоминает Настя. - Такое с моей стороны получилось небольшое предательство".

Несмотря на то что авторство аранжировок двух самых выигрышных в музыкальном отношении композиций принадлежало Гришенкову, на сессию он приглашен не был.



"Я не особенно сильно огорчился, - сухо заметил впоследствии Гришенков. - Действительно, в нескольких песнях было немало моего материала. Но потом начались какие-то внутренние движения по поводу участия в записи Пантыкина, и в итоге в студию пошел он".

Не оправдывая Настину непоследовательность, попытаемся ее понять. Участие в этой сессии Пантыкина автоматически означало обеспечение студийного процесса множеством первоклассных музыкантов. Поскольку свердловские коммуникации Пантыкина не знали границ, ему удалось привлечь к записи почти все сливки местного рока. В числе приглашенных Пантыкиным и Белкиным музыкантов оказались барабанщик "Урфин Джюса" Володя Назимов, Могилевский и Хоменко из "Наутилуса" а также

басист будущего концертного состава "Насти" Вадим Шавкунов.

"Все было покрыто страшной тайной, - вспоминает присутствовавший на сессии Бутусов. - Ночью нужно было залезать в студию через окно подвального помещения, и каждый, кто приглашался в храм, должен был принести с собой либо портвейн, либо несколько бутылок пива. Под окнами в течение всей ночи ютилась тусовка - в робкой надежде, что их пригласят посмотреть, что же происходит внутри".

Пример свердловского рокерского братства, в очередной раз проявившегося во время записи альбома "Тацу", неоднократно служил впоследствии поводом для всевозможных спекулятивных разговоров на данную тему. В реальности, по-видимому, существовала еще одна причина, позволившая собраться вместе такому количеству сильных музыкантов.

"Первоначально особого желания записываться ни у кого не было, - вспоминает звукооператор Леонид Порохня, который работал с Настей за два года до этого на записи "Снежных волков" и "Клипсо-калипсо". - Многие из музыкантов почему-то считали, что альбом будет плохим и перспективы у Насти нет никакой. И только потому, что у многих музыкантов в тот момент не было ни нового материала, ни собственных групп и находились они в очередном кризисе - именно поэтому их удалось собрать вместе".

...Сессия происходила в июне 87-го года в подвале университетской лаборатории технических средств обучения, в которой тогда работал Порохня. В записи ему помогал Сергей Осокин - телевизионный видеомастер и коллега Порохне по работе в университете.

Запись осуществлялась на два рок-клубовских магнитофона "Олимп" (переделанных Полковником на 38-ю скорость) и на кормильцевскую четырехканальную портостудию Sony. Весь звук шел через старый пульт "Электроника" - таким образом звукооператоры добивались условной многоканальности. Хоменко привозил на ночь из ресторана сразу несколько японских синтезаторов, от которых Пантыкина отрывали под утро с помощью автогена и башенного крана.

...Как только началась сессия, все дразги между музыкантами прекратились и работа закипела - все-таки в студии собрались профессионалы. Мэтры есть мэтры - понимая всю важность и серьезность этого проекта для Насти, они постарались свести халяву к минимуму.

"Я играл на тенор-саксофоне, - вспоминает Могилевский. - Все свои партии я выписывал на ноты, свято следуя принципу лучшая импровизация - выписанная импровизация".

Концовка эффектного соло Могилевского в финале композиции "Тацу"

была сделана на фоне ускоренного невнятного лопотания, взятого с аудиокассеты курса японского языка, принесенной в студию Кормильцевым.

"Сама песня "Тацу", с ритмом которой было столько проблем до начала записи, в итоге оказалась одним из самых ярких мест на альбоме. Это был пик экспериментов Порохни со звуком. По своей насыщенности замаскированные вторые планы в ней не уступали полиритмии основной мелодической линии. Настя не без успеха имитировала японские мантры, а журналист Александр Калужский - "голос врага" ("Tatsu! Leave your rocks, gun-unloaded!"), предупреждавшего "юного воина Ямато" об окончании войны.

Но все же самым большим достижением альбома стали не сверхдозы восточной экзотики и не грамотные аранжировки в стиле world music, а новая, обволакивающе-мягкая манера вокала Насти, особенно убедительно прозвучавшая в композиции "Вниз по течению неба": "Я смотрю на голубой экран *С самой лучшей из любых программ* Как туман облака, алый плот уносит река *Я жду заката, плеска весла* Я жду отъезда навсегда".

По степени воздействия проникновенное пение Насти могло сравниться разве что со сказочным эффектом Орфея, при котором камни оживают и начинают тянуться к источнику звука. Взамен нарочито жесткого "мужского" вокала времен "Трека" - вкрадчивый голос и внутреннее обаяние. Отстраненная и отрешенная Настя со своей вневременной камерностью воспринималась чуть ли не как инопланетянка, проповедующая непривычную для отечественной поп-и рок-музыки воздушную атмосферу полусна-полутанца.

"Тацу" был дебютом Насти как композитора, и этот дебют получился на редкость убедительным.

"Я была на сто процентов уверена, что "Тацу" пройдет, - вспоминает Настя. - Желание свернуть горы и сделать что-то, чтобы все ахнули, у меня было всегда. А когда появляется подобная мотивация, я становлюсь метеором. Я бы все стерпела, чтобы получить конечный результат".

Апрельский марш Музыка для детей и инвалидов (1986)

сторона А

В ожидании Годо

Слоновая кость

Соответствие

Когда его никто не видит (II)

Котлован

У этой реки

сторона В

Агропром

Дантист

Милиция

Нежность - это я

Анимация (II)



Игорь Акаев и Игорь Гришенков. 1987 г.

Стиль свердловской группы "Апрельский марш" можно определить как "эстрадную психоделику". В традиционный арт-рок восьмидесятых музыканты "Апрельского марша" внесли элементы этнических веяний, эстетику новой волны и собственные впечатления от творчества Петра Николаевича Мамонова. В отличие от подавляющего большинства советских рок-групп "Апрельский марш" никогда не брезговал исполнять кавер-версии - делая это со вкусом, к месту и с обезоруживающей непосредственностью. В нескольких композициях группой использовались прямые цитаты из произведений других авторов - начиная от композиторов-классиков и заканчивая мелодиями стран третьего мира.

"Когда на репетицию приносился новый музыкальный материал, он начинал обрастать аранжировками, сделанными в расчете на эстетику King Crimson, - вспоминает композитор и клавишник группы Игорь Гришенков. - Затем туда добавлялось огромное количество других веяний и влияний:

куплет - Crimson, припев - Talking Heads и т.д. В конечном итоге получились вещи, не похожие ни на то, ни на другое".

Творчество Брайана Ино нашло свое отражение в кавер-версии песни "By This River", подстрочный перевод которой (вплоть до названия) осуществил автор текстов "Апрельского марша" Евгений Кормильцев. Композиция "Нежность - это я" оказалась усеяна клавишными проигрышами из "В пещере горного короля Грига", а мелодия "Милиции" была обнаружена на пластинке "Народная музыка Эфиопии" и принадлежала африканскому композитору Абрэру Абду.

"Тогда у нас были определенные вторичности, которые в контексте советской поп-музыки можно было рассматривать как достижения, - считает звукооператор и менеджер группы Виктор Холян. - Многое определялось мироощущением, а мы тогда были на подъеме и осознавали, что сейчас в жизни происходит очень удачный отрезок".

Побросав ненавистную работу, бывшие инженеры, физики и бухгалтеры наслаждались дыханием долгожданной свободы. Свои произведения "Апрельский марш" создавал в условиях раскованной атмосферы рокерского общежития, где репетиции плавно перетекали в пьянку, а таблетки запивались водкой под аккомпанемент Van Der Graaf Generator. Депрессию сменяло вдохновение, а на стенах домов внезапно возникали неизведанные материки, заселенные белыми кроликами, грибами-мутантами и пылающей флорой.

Возвращаясь домой после одного из подобных "путешествий", Игорь Гришенков уткнулся мутным взглядом в надпись над трамвайным сиденьем: "места для пассажиров с детьми и инвалидов". "Мы все большие дети и в чем-то душевные инвалиды - ущербные, больные, с различными нарушениями и отклонениями, - подумал он. - Получается, что инвалид - это как раз нормально. Хм... Неплохое название для альбома".

Созданию этой работы предшествовал впечатляющий провал "Апрельского марша" на I рок-клубовском фестивале 86-го года и попытка зафиксировать т. н. "нулевой" альбом, вердикт которому был вынесен самими музыкантами: "распространению не подлежит". Надо отдать должное группе - меньше чем за полгода она сумела стабилизировать состав, довести до ума репертуар, успешно выступить в совместном концерте с "Наутилусом" и, по образному выражению Пантыкина (помогавшего группе на первых порах), "совершить рывок в сторону от фестивального недоумения".

На записи альбома "Музыка для детей и инвалидов", 1987 г.



Михаил Симаков и Сергей Елисеев.



Евгений Кормильцев.



Наталья Романова.

К ноябрю 87-го года у "Апрельского марша" появилась реальная возможность записать настоящий альбом. Виктору Холяну удалось найти лазейки, позволившие музыкантам пробраться в тон-ателье студии свердловского телевидения. "Апрельский марш" был оформлен как заводской вокально-инструментальный ансамбль, приглашенный на телевидение записывать музыкальные наброски для какой-то из передач.

Судьба дебютного альбома "Апрельского марша" находилась в руках Валерия Бабойлова - бывшего музыканта, переквалифицировавшегося со временем в штатного сотрудника телерадиокомпании. В распоряжении Бабойлова было восемь студийных смен по четыре часа, в течение которых ему надо было успеть записать и смикшировать одиннадцать композиций.

Несмотря на бытовую и творческую непрогнозируемость, "Апрельский марш" отнесся к сессии крайне серьезно, усилив свой состав (Игорь Гришенков (клавиши), Сергей Елисеев (бас), барабанщики Игорь Злобин и Игорь Акаев, вокалисты Михаил Симаков и Наталья Романова) бывшим гитаристом "Урфин Джюса" Юрием Богатиковым.

"Это был наш первый опыт нормальной студийной работы, - вспоминает Гришенков, сыгравший все свои электронные оргии на двух синтезаторах (Yamaha DX-5 и Korg Poly 800) одновременно. - Главным для нас было правильно все исполнить - чтобы ничего не зашкаливало и не было никаких перегрузок. Мы стремились к максимальной чистоте звука".

...Альбом открывался тоталитарной по настроению композицией "В ожидании Годо", в образах которой сквозили параллели с произведениями Беккета, а в музыке прослеживалось влияние Майка Олдфилда времен "Tubular Bells". Основной костяк "Музыки для детей и инвалидов" составляли полуистеричная "Милиция", "Дантист" (мазохистские идеи

которого получили дальнейшее развитие на альбоме "Сержант Бертран"), а также композиции "Котлован" и "Агропром", содержащие явные реминисценции событий 20-30-х годов.

В музыкальном плане песня "Агропром" представляла собой попытку синтезировать приемы фриппертроники с танцевальной ритмической структурой. Ее текст был основан на опубликованной в журнале "Сельская нива" телеграмме одного из "двадцатипяти тысячников", из которой следует, что местные органы саботируют создание колхозов.

"Помощи колхозу не видел никакой..." - монотонным голосом читал Михаил Симаков текст письма председателя колхоза "Новый мир" Петра Ильича Ефимова. На фоне психоделических клавишных импровизаций Гришенкова эти слова звучали как сигнал бедствия, являясь одним из самых трагичных мест в альбоме.

Второй композицией, сочиненной на родственную тематику по мотивам произведений Платонова, стала песня "Котлован". Этот номер был придуман незадолго до начала сессии, когда вокалистка Наташа Романова попыталась напеть эскизную линию к клавишным аккордам Гришенкова. Вдохновленный полученным результатом, поэт Евгений Кормильцев выскочил на лестничную клетку дома культуры и в течение часа написал к этой мелодии текст - наполненный безысходностью монолог ("красной глиной полон рот") о всепожирающем кроваво-красном котловане.

"Я знаю, любовь сожжет тебя *Во тьме ты найдешь одни лишь слезы* С каждым часом ближе дно / Кольцо смыкает котлован".

В студии на запись "Котлована" было затрачено наибольшее количество времени. Хард-роковая по своей структуре, эта песня содержала несколько мест с форсированным вокалом, при исполнении которых стрелки на пульте у Бабойлова начинали безбожно зашкаливать. В поисках оптимального положения Романовой приходилось во время исполнения верхних нот бесшумно отходить в сторону и петь припев приседая, а затем так же бесшумно возвращаться обратно к микрофону. Чтобы не издавать лишних звуков, Наташа снимала туфли и перемещалась по ковру босиком.

"Это был единственный сольный номер Романовой на альбоме, - вспоминает Михаил Симаков. - Она его безумно любила, и на записи у Наташи случались чуть ли не обмороки от переизбытка эмоций".

В ту пору Романовой еще не было восемнадцати лет. Обучаясь на первом курсе эстрадно-джазового отделения музучилища имени Чайковского, она до сотрудничества с "Апрельским маршем" пела лишь в малоизвестном девичьем ансамбле "Нежность", специализировавшемся на песнях патриотического и эстрадного содержания. Показательно, что никто

в "Апрельском марше" не переучивал Романову - не владея в совершенстве законами сольфеджио, Наташа, тем не менее, тонко чувствовала интонации и настроение песен.

"Котлован я исполняла с высокой температурой и жутко волновалась, поскольку первый раз в жизни исполняла в микрофон подобную композицию, - вспоминает Романова. - Когда запись закончилась, мне было страшно ее прослушивать - музыканты чуть ли не силой надели на меня наушники. И когда я услышала смикшированный вариант, у меня на глаза навернулись слезы. Я почувствовала, что песня прошла на одном дыхании".

После того, как работа над альбомом была завершена и стало понятно, каким могучим потенциалом обладает "Котлован", в отношении этой песни в группе стали происходить малообъяснимые явления. Дело в том, что уже после первых выступлений "Апрельский марш" начал ассоциироваться у слушателей именно с "Котлованом". Эта тенденция родилась еще в студии, когда после окончания записи Валерий Бабойлов вынес свой вердикт: "Как бывший музыкант, я уважаю ваши попытки играть арт-рок и психоделику. Но как человеку мне нравится только "Котлован".

Поэтому на высказывания критиков типа "если бы "Апрельский марш" записал один только "Котлован", он бы и тогда вошел в историю" и учащающиеся выкрики из зала: "Котлован давай!" музыканты отреагировали достаточно своеобразно. Они вообще перестали исполнять эту песню на концертах - с очевидным намерением доказать, что в резерве у группы есть и другие, не менее достойные композиции.

"Изначально мы не полезли в коммерцию, рассуждая о том, что нас устраивают камерные залы и нам не нужно огромное количество слушателей, - вспоминает Игорь Гришенков. - Возможно, это было неверно. Тогда рядом с нами не было умного дядьки-продюсера, который бы опекал нас и учил, как надо жить".

Масла в огонь антикоммерческих настроений подлил крайне импульсивный Евгений Кормильцев. Внезапно он возненавидел собственную песню и, похоже, недолюбливает ее до сих пор. "Я налагаю на "Котлован" вето автора, - запальчиво кричал он. - Мы сотрем ее с лица земли! Я запрещаю включать ее в "greatest hits" группы!"

Итак, "Апрельский марш" объявил беспощадную войну собственной популярности. Первой жертвой стал исключенный из концертного репертуара "Котлован". Неудивительно, что при подобном неадеквате Наташа Романова вскоре покинула группу. Позднее она переехала в Москву, где записала сольную пластинку, а также принимала участие в качестве бэк-вокалистки на альбомах "ЧайФа" ("Дети гор"), Сергея

Галанина и волгоградской группы "Хозяин ключа".

С уходом Романовой музыка группы потеряла какую-то надрывность и нерв. Большинство новых композиций стали более монотонными и предсказуемыми. Впоследствии "Апрельский марш" развивался словно по инерции: он принимал участие в движении "Рок чистой воды", выпустил виниловую пластинку "Голоса" (компиляция, составленная из двух первых альбомов), зачем-то снялся в эстрадной телепрограмме "50 х 50" и непродолжительное время сотрудничал с Настей Полевой. В середине 90-х годов группа выпустила свой наиболее известный диск "Сержант Бертран", а спустя еще пару лет их магнитоальбом "Музыка для детей и инвалидов" был переиздан фирмой Moroz Records в кассетном варианте.

Водопад Первый всесоюзный панк-съезд (1987)

сторона А

Вступление

Иные времена

Аппаратчик

Речь Лехи Дубль-Во

Шарик

сторона В

Зачем ты, Рейган?

Люберы

Жидкий стул

Берегите цинк

Юрмальский водопад



"Водопад" на фестивале "Сырок-88". Слева направо: Юрий Демин; верхний ряд: Сергей Лукашин, Доктор Айболит, Вячеслав Колясников,

Юрий Аптекин; нижний ряд: Валерий Пахалуев, Николай Ваймер, Александр Мазанов.

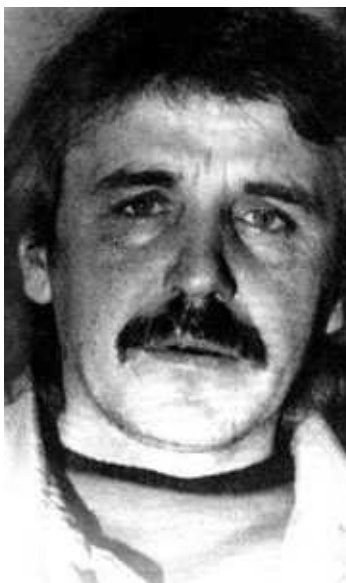
Звезды на Урале размером с добрый пельмень и под ними хорошо планировать будущее. Идею - одну из тех, что свободно носятся в эфире - однажды занесло в беду головы двух друзей, Юры Демина и Юры Аптекина. Двухметровый патлатый Демин был видным меломаном и диск-жокеем, а миниатюрный Аптекин олицетворял мир свободного музицирования - от электрогитары на завалинке до хард-рок-гармошки. Жили два друга в нескольких километрах от райцентра Верхотурье и долгими обратными дорогами с дискотеки домой, прямо посреди ночных разговоров и звезд, начали мало-помалу сочинять песни. Тексты идеально вписывались в частушечный размер и были выстроены в жанре сельскохозяйственного реализма: "А я работаю в колхозе, хожу в болотных сапогах / А ты Montana юбку носишь и красишь ногти на ногах..."

Немногословный, но все понимающий Демин занялся звукорежиссурой и техническим обеспечением будущего проекта. На подмогу Аптекину был призван Валерий Пахалуев, легко переквалифицировавшийся из водителя тепловоза в вокалиста и электроклавишника. Так волею судеб и возник "ВОДОПАД имени Вахтанга Кикабидзе", название которого означает, по одной из версий, "Верхотурское Общество Дебильных Отщепенцев: Пахалуев, Аптекин, Демин". Вполне в национальных традициях - простенько и со вкусом. Вот только при чем здесь печальный грузин, воспевавший читу-бриту, свой возраст и свое богатство - непонятно.

Нельзя, хотя бы вкратце, не описать тот ставший со временем легендарным ландшафт, который окружал будущих героев провинциального рок-н-ролла. В Верхотурье, расположенном в двухстах километрах от Свердловска, нет ничего гиперпериферийного. В недалеком прошлом это была настоящая жемчужина провинциального зодчества XVI века, но в годы советской власти у церквей пообваливались купола, а в помещении Верхотурского кремля приютилась колония для несовершеннолетних. Вокруг храмов - грязь по колено, дырки в прогнивших заборах и трактора, давящие кур. По домам и баракам происходит активное самогоноварение. Не случайно два раза в месяц здесь наблюдается массовая акция проверки на дорогах, в процессе которой ворчливые бабы подбирают с обочин тела отцов семейств, густо усыпавшие эти самые дороги.

Все это - самые обычные признаки российского уездного пейзажа. Поэтому тезис о том, что Верхотурье - жуткая дыра и елань, можно считать

снобистским и необоснованным. Постоянные намеки "Водопадов" на свою местечковость и периферийность являлись таким же промоушн-ходом, как манипуляции с носом Майкла Джексона или оплакивание смерти Курта для Кортни.



Идеолог "Водопада" Сергей Лукашин.

...Темы песен "нулевого" альбома "Музыкальный фельетон о современной любви" в основном вращались вокруг зарисовок с натуры и школьной тематики. Тексты были соответствующие: "Я уже не мальчик - мне тринадцать лет". Идея, реализованная "Водопадами" на пленке, включала в себя несколько основополагающих пунктов. Во-первых, весь треп и наброски на местные темы получились веселыми и стебовыми. Во-вторых, все это звучало достаточно "актуально" - как тематически, так и музыкально. (Актуальность подразумевала, что песни должны понравиться девочкам. А это, как известно, очень правильный критерий.) В-третьих, в качестве музыкального сопровождения, если не хватало своих идей, "Водопадами" отважно брались чужие мелодические ходы - начиная от частушечной формы и заканчивая фрагментами эстрадных шлягеров.

И, наконец, самой продуктивной оказалась мысль предварять композиции репликами или сценкой и замедлять скорость магнитофона при записи. При воспроизведении на стандартной скорости голоса на пленке становились похожими на голосок Буратино - псевдо-детскими, кукольными. Соответственно, под защитой такой надежной брони говорить можно было все что угодно - ведь испокон века у кукольного театра больше степеней свободы.

...Следующий альбом уже содержал единый сюжетный ход, смысл

которого был продекларирован в названии - "Водопад" отвечает на письма". Письма были реальными, принадлежали в основном школьницам и колхозным парубкам и являлись следствием восторженной народной реакции на предыдущий альбом. Веселые и ироничные ответы "Водопада" представляли собой набор сатирических хитов, разбавленных остроумным конферансом. В сумме все эти признаки означали нечто, напоминающее радиотеатр - жанр очень популярный во времена, когда многим не на что было купить телевизор. Не меньшей популярностью радиотеатр пользовался в регионах, где телевизор принимал только одну программу и, как взбесившийся видеомэгнитофон, показывал очередную серию боевика под названием "Все съезды КПСС".

Прогресс "Водопада" был не случаен. В момент подготовки альбома в группе появляется прелюбопытный, если не сказать главный, персонаж по имени Сергей Лукашин. Бывший свердловчанин, отец троих сыновей, режиссер и концептуалист, он стал автором большинства песен группы, а также ее идеологом и стратегом. Немало о Лукашине говорил и тот факт, что его политическим кумиром был Никита Сергеевич Хрущев. Дальнейшая эволюция "Водопада" во многом опиралась на настроения, местожительство и круг интересов Лукашина.

"Водопад отвечает на письма" был качественно срежиссирован и очень успешно тиражировался в Свердловске. Альбом содержал великолепные в своей простоте хиты "Школьник Быков", "Неприличное слово", "Супергруппа" и, особенно, "Ишак" - переделанный по тексту аквариумовский блюз "Я - змея". На гитаре "верхотурский ответ" ленинградским рокерам выпиливал местный виртуоз (по совместительству - первый секретарь райкома ВЛКСМ) некто Сергей Успенский. Будущий концертный шоумен "Водопада" Слава Колясников сопровождал эти гитарные запылы едким и язвительным текстом: "Я - ишак, я сохраняю покой *Рожу подставь под копыта* Ты узнаешь, кто я такой".

От "Ишака" пахло не только свежим навозом, но еще и невиданной по тем временам дерзостью. До этого водопадовская сатира распространялась на милицию и Вилли Токарева, систему народного образования и фирму "Мелодия". Теперь же объектом их насмешек стал Борис Борисович Гребенщиков. Ну-ка, вспомните в то время хотя бы несколько действительно злых и метких пародий на "Аквариум" - "священную корову" отечественного рока! Отрицанием андеграундной звезды, взявшей прямой курс на истеблишмент, "Водопад" преподнес всем урок диалектического стеба.



Вокалист-шоумен Слава Колясников.

Хотя "Водопад" был командой чисто студийной и первые выездные концерты получались сыроватыми - однако рейтинг, завоеванный альбомами, оказался очень высок и на это уже никто не обращал внимания. Как стало ясно впоследствии, темная сценическая лошадка из Верхотурья своим антимузыкальным детским творчеством замечательно разнообразила групповой портрет свердловского рок-клуба. До сих пор там царили "одни герои". Ансамбль "веселых человечков" очень гармонично дополнил картину, придав ей объем и полноту. Панк-фолк-рок-группа нашла свою нишу и заняла ее, как казалось, всерьез и надолго.

"Больше всего из свердловских групп мне нравится "Водопад имени Вахтанга Кикабидзе", - сказал тогда в одном из интервью Вячеслав Бутусов. - Это для меня что-то недостижимое. Я так никогда не смогу. Поэтому я им просто завидую. Они так отвяываются!"

Апофеозом водопадовского отвяза стала их следующая работа "Первый всесоюзный панк-съезд". Группой использовался не вполне традиционный в рокерском понимании арсенал инструментов: баян, детский ксилофон, бонги, фортепиано, клавиши "Фаэми", бас и гитара. Записанный летом 87-го года в студии-кинобудке районного дома культуры, альбом представлял собой спектакль, максимально приближенный по форме к радиотеатру. Для поколения, воспитанного на "КОАППе" и "Радионяне", жанр радиотеатра оказался родным и понятным, как прыщ на собственном носу. Следуя славным традициям Салтыкова-Щедрина и "Мухоморов", Лукашин точно уловил специфическую скоморошески-мазохистскую нотку под названием народный русский юмор. Еще одно имя этому явлению - умная сатира.

Сюжет альбома представлял собой репортаж с вымышленного панк-съезда, на который собрались представители всех неформальных молодежных течений: стилиги, любера, брейкеры, одетые в кожаные чехлы от "Запорожца" малолетние пацаны, а также металлисты, увешанные утюгами и двигателями внутреннего сгорания. Каждый из них в своем роде являлся панком - естественно, в его карнавально-уличном варианте...

Репортаж со съезда, на котором происходят выборы главного панка страны, ведется голосом Лукашина - якобы от лица корреспондента экзотической газеты "Жэньминь Жибао". Кандидаты выступают с предвыборными программами, которые сопровождаются дебатами и голосованием. Правда, голосуют депутаты не руками, а ногами - как и положено настоящим панкам. Периодически несовершеннолетние участники вносят в повестку дня различные актуальные предложения. Типа: "В вопросах внешней политики советские панки едины! Борьба за мир в самых невообразимых формах - первейшее дело советских панков! Внесем это положение в резолюцию!"

Безусловно, при сверхнасыщенной текстовой фактуре музыкальная сторона альбома смещалась на второй план. "Панк-съезд" открывался фортепианными аккордами из "Кармен-сюиты" Бизе-Щедрин, постепенно перетекавшими в музыкальные монологи депутатов. Эти эмоциональные обращения к участникам съезда преподносились в форме вальсов, баллад и оперных арий - в сопровождении нестройного хора делегатов: "Товарищи панки! Кругом перестройка! Пора нам учиться на твердые тройки! А чтобы сачки не смеялись в сторонку, мы в каждую школу внедрим панк-приемку! На выходе будем смотреть дневники - тогда берегитесь, сачки!".

Авторы особенно гордились стилизованными под древнерусские песнопения "Люберами" и антитоксикоманским "Жидким стулом", который был сыгран в весьма популярном в уральской провинции стиле реггей. Очень сильное впечатление производила камерная зарисовка "Берегите цинк" - спокойно и печально спетые Лукашиным шесть строк серьезного текста на афганскую тему.

...В финале альбома в подвал врывается наряд милиции и свинчивает участников съезда. Последние, несмотря на юный возраст, воспринимают подобные повороты судьбы с философским спокойствием и поют задушевную песню "Край родной, навек любимый, где найдешь еще такой?". В эпилоге (в качестве хиппи-энда) герои альбома направляются для профилактики на всесоюзный фестиваль эстрадной песни в Юрмале.

"Первый всесоюзный панк-съезд имел оглушительный резонанс - не меньший, чем демонстрировавшийся в то время на киноэкранах

проблемный фильм "Легко ли быть молодым?". Альбом вплотную приблизился к жанру стеб-мюзикла и, несмотря на некоторые продюсерские просчеты, убивал наповал. Из немудреных и очевидных компонентов получилось свежее перченое блюдо, заставлявшее употребить его до конца не отрываясь и, выдохнув, хохоча бежать к друзьям с катушкой под мышкой.

Конец этой истории оказался очень простым и удивительно общим для всех, кто пробовал напиться из лужицы сладкого бремени русского Иванушки-дурачка. "Водопады" не то чтобы стали козлятами, но решили, что они очень даже рок-группа и могут играть более сложную и умную программу. Выступив в самом конце 80-х на фестивалях "Аврора" и "Сырок", искрометный верхотурский панк-хоровод прямо на глазах начал превращаться в синтез "КВНа" и арт-рока. При этом ветеранов группы в лице Аптекина, Пахалуева и Демина попрежнему тянуло в омут сельского панка, а артистичный вокалист Слава Колясников и клавишник Саша Мазанов решили доказать, что "Водопад", вдобавок ко всему, умеет еще петь и играть.

На концертах у группы появились какие-то сдвоенные клавиши, синтезированный бас, затянутые инструментальные номера. В первом отделении "Водопад" исполнял незамысловатые хиты из ранних магнитоальбомов, а во втором пытался играть рок. Было немного грустно наблюдать, как люди лезут из кожи вон, чтобы убить собственную студийную легенду.

Параллельно Сергей Лукашин ударился в продюсирование нового студийного проекта "Снегири", выполненного в духе неглупой антитезы "Ласковому маю". Судьба забросила бывшего массовика-затейника в Митрофановский совхоз Челябинской области, где в окружении 15-летних школьников он пытался сделать Большой Дискотечный Хит, который слушала бы вся страна, но - не получилось. Сил и времени успевать на два фронта Лукашину явно не хватало, что означало фактический конец деятельности "Водопада".

...Несмотря на то что "Первый всесоюзный панк-съезд" занял одно из призовых мест в конкурсе магнитоальбомов журнала "Аврора" и спустя десять лет был переиздан на компакт-диске, никто и никогда не пытался утверждать, что у "Водопадов" надо было учиться играть в музыку. У этих неисправимых оптимистов, позитивистов и чуточку морализаторов надо было учиться играть в бисер. Причем в его отечественную разновидность - в бисер, отнятый у свиней.

Телевизор Отечество иллюзий (1987)

сторона А

Кто ты?

Внутри

Отечество иллюзий

Полуфабрикаты

Рыба гниет с головы

Три-четыре гада

сторона В

Твой папа - фашист

Мы идем

Выйти из-под контроля

Дети уходят

Сыт по горло



Телевизор-87: А.Рацен, М.Борзыкин, И.Бабанов. За кадром - А.Беляев

1986 год. Уже состоялся апрельский пленум, но еще не печатают Солженицына. Плюрализм уже просочился на страницы прессы: то "Аквариум" обвиняют в "глумлении над простым советским народом", то "по-хорошему худой" БГ обласкан Вознесенским и фирмой "Мелодия". Вышла "Красная волна". "Кино" о пластинке пока только мечтает, но в ноябре их первый раз показали по телевидению. Лидер "Телевизора" Михаил Борзыкин подвергнут обструкции за исполнение незалитованных "крамольных" песен "Выйти из-под контроля" и "Мы идем", но введен в совет ленинградского рок-клуба, как ответственный "за внешние контакты".

Появление в репертуаре "Телевизора" новых композиций отражало отношение молодых рок-реформаторов к происходящим в стране

переменам. В то время как "ДДТ" приступали к репетициям "Горбачев - да! Лигачев - нет!", а "Алиса" только планировала записывать "Время менять имена", "Телевизор" усиливает свою и без того скандальную программу еще более радикальными хитами: "Три-четыре гада", "Сыт по горло", "Кто ты?".

"Мы были молоды и были злее, чем хотели наши кураторы, - вспоминает Борзыкин в одном из интервью того времени. - Атмосфера в обществе заставляла некоторые вещи говорить в лоб, а не деликатным методом "Аквариума". Надоел туман. Новая программа получилась резкой... Нам пришлось наплевать и на товарищей по рок-клубу, и на начальство. На IV рок-фестивале мы спели все, что хотели. После этого "Телевизору" запретили выступать в течение полугода. Но нелегальные концерты мы все равно давали. За это нам накиннули еще месяц".

Борзыкин достаточно критически относился к возможности быстрого изменения климата в стране, и его пессимизм был не случаен. Настоящим шоком для функционеров и партийной номенклатуры оказалась новая композиция "Твой папа - фашист": "Пока он там наверху, он будет давить *Твой папа - фашист* Не смотри на меня так / Я знаю точно: просто фашист". После исполнения этой песни "Телевизор" попал в очередные запретительные списки. В частности, в Москве все ближайшие концерты группы были отменены.

В конце 87-го года "Телевизор" выступает в Ленинграде. Всего месяц назад произошел нашумевший инцидент с "Алисой", и все рокеры не без оснований ожидали провокации со стороны властей. Все, кроме Борзыкина. Он решил сыграть на опережение.

...Казалось, что на сцене находится Маяковский от рока,двигающийся, словно получеловек-полуробот. Песню "Сыт по горло" лидер "Телевизора" посвящает оказавшемуся в опале Ельцину. Во время "фашистского" рефрена "Не смотри на меня так" Борзыкин артистично прячет лицо в ладони, а в композиции "Рыба гниет с головы" внезапно надевает на голову резиновую маску Горбачева. "Три-четыре гада" звучат в стилизованно-жестком ритме под Гэри Ньюмана. На пульте на передний план выводится вокал - и безупречная дикция Борзыкина пробивает сознание даже самых отъявленных лохов: "Три-четыре гада мешают жить / Три-четыре гада мне портят кровь *Кто там за ними стоит, я не знаю* Но знаю, что они ненавидят рок".



Инструментальное сопровождение страстного пения Борзыкина являло собой довольно редкий для России пример воплощения робот-стиля, пропагандируемого на Западе усилиями Kraftwerk. Создавалось впечатление, что гитарист Александр Беляев, барабанщик Алексей Рацен и клавишник Игорь Бабанов просто обслуживали яростного Ланселота-Борзыкина, вызывавшего на бой Дракона.

В студийной версии группа решила представить эту "бескомпромиссную черно-белую гамму" в менее прямолинейном виде, сместив центр тяжести на мелодические нюансы. На концертах все внимание зрителей акцентировалось на текстах и необычной брейк-пластике Борзыкина. На музыку "Телевизора" - актуальную для тех лет смесь Ховарда Джонса и Билли Брэгга - как правило, никто особого внимания не обращал. Стремлением Михаила Борзыкина переломить эту ситуацию и снять с себя ярлык "революционера" можно объяснить глобальные изменения, происшедшие с песнями во время студийной записи.

Эта сессия, состоявшаяся в недавно открывшейся студии Дворца молодежи, была для группы первым опытом самостоятельной работы. Приготовления к ней начались весной 87-го года, когда "Телевизор" сделал черновые наброски новых композиций, разбавив их для верности несколькими хитами из предыдущего альбома "Шествие рыб". И хотя звук, зафиксированный на четырехканальной портостудии, был далек от идеала, бутлег с компиляцией репетиционных и концертных записей начал распространяться по Ленинграду с невиданной скоростью. Частично это объяснялось тем, что новых альбомов у "Телевизора" не было в течение

долгих трех лет, частично - впечатляюще мощной и драйвовой подачей песен.

Но не о таком саунде мечтали музыканты "Телевизора". "Звук на альбоме должен быть таинственным", - говорил во время последних репетиций Борзыкин. Выступая в роли продюсера, он решил слегка замедлить темп песен. Ему хотелось добиться пространственного звучания, которое позволило бы за счет атмосферного настроения сбить пафос почти прокламационных текстов. Устанавливать непривычный для "Телевизора" звук музыкантам помогали опытные звукорежиссеры Андрей Новожилов и Александр Казбеков, но все это происходило совсем не так, как во время работы с Тропилло над альбомом "Шествие рыб". Тогда Андрей Владимирович не только активно экспериментировал со звучанием группы, но и пригласил на сессию Евгения Губермана, который безукоризненно отыграл все партии ударных.

В плохо приспособленной для работы с рок-группами студии Дворца молодежи запись барабанов оказалась самым сложным моментом. Несовершенство технических условий заставляло Алексея Рацена сначала прописывать бочку с малым барабаном, потом - остальные барабаны, а потом - тарелки и хэт. Сыграть на ударной установке с драйвом, близким к концертному, оказалось просто невозможно. Поэтому ряд композиций ("Выйти из-под контроля", "Полуфабрикаты" и "Рыба гниет с головы") музыканты были вынуждены записывать с драм-машиной.

Вместо баса у "Телевизора" были клавиши, на которых играл приятель Борзыкина по университету Игорь Бабанов, в свое время принимавший участие в записи первого альбома группы "Бэд бойз". До начала сессии Бабанов исполнял клавишные партии на монофоническом синтезаторе "Эстрадин", на котором две ноты одновременно сыграть было невозможно. В середине 90-х годов за этой тридцатикилограммовой машиной рейверы будут гоняться наперегонки, а тогда жирный звук "Эстрадина" казался музыкантам "Телевизора" патриархальным и архаичным. В итоге все синтезаторные партии на альбоме писались на одолженных "Роландах" и "Ямахах", причем половина клавишных ходов была сыграна Борзыкиным.

Своеобразную окраску в музыку "Телевизора" вносила романтическая гитара Александра Беляева. Один из лучших молодых гитаристов нового поколения, он в рамках концепции минимализма брал именно те ноты, которые скрепляли звук "Телевизора" и придавали ему красивый неоновый отсвет.

При записи Борзыкин закрывал глаза и как резаный орал в микрофон. Энергичный, истерически надрывный вокал явно выделялся на фоне

холодного звука инструментов. К сожалению, при сведении звукорежиссеры сгладили голосовые искажения и убрали хрипотцу. В итоге баланс между эмоциональным личностным вокалом и минималистскими аранжировками был нарушен и альбом получился холодным, словно ледяная пустыня.



Александр Беляев и Михаил Борзыкин.

Важный момент, на который первоначально почти никто не обратил внимания, состоял в том, что Борзыкин сгрузил все беспроектные боевики в середину альбома, отказавшись от прямолинейных акцентов. Альбом открывается мрачным психоделическим реггей "Кто ты?", который был написан незадолго до сессии. Затем идет навеянная "Степным волком" и "Игрой в бисер" "Отечество иллюзий", переделанная под синтетический фанк - с монотонным и чуть ли не оперным вокалом в припеве: "Отечество иллюзий - что внутри, что снаружи / Чем дальше, тем хуже".

Имитация сигналов скорой помощи, холод в басовом риффе, вставки со сменами ритмов в песне "Твой папа - фашист" усиливают напряжение и страх, возникшие после тупого машинного звука "Полуфабрикатов" и минорного рок-н-ролла "Рыба гниет с головы".

Механичный электронный рэп в "Мы идем" Борзыкин объяснял позднее как попытку растворить пафос текста неким несуразным движением, лжедвижением. Электронная психоделия песни "Дети уходят" возникла из удачно придуманного тягучего синтезаторного риффа, на который легко лег текст, написанный Борзыкиным после прочтения Стругацких. Длинные ненапевные строки напоминали клаустрофобную

лирику Питера Гэбриела и в чем-то предшествовали таким урбанистическим композициям Борзыкина, как "Отчуждение" и "Пластмасса". Вместо традиционализма и блюзовых гармоний "Телевизор" взял на вооружение приемы из арсенала неоромантиков - эстетику пустоты, дистанцирования и отчужденной космичности. Музыку группы теперь можно было сравнить с мертвящим сиянием сине-зеленого цвета, сопровождавшим концертные выступления "Телевизора".

Закрывал альбом заводной рэп с фанковой основой "Сыт по горло", звучание которого было максимально близко к концертному. Возможно, это произошло потому, что "Сыт по горло" оказалась единственной песней, записанной не во Дворце молодежи, а в студии Дома радио, причем - за один день. Интересно, что на следующих альбомах эта композиция была сыграна еще более динамично, с еще более агрессивным и плотным звуком.

...Записав "Отечество иллюзий", "Телевизор" сумел переломить общее мнение о себе, как о команде лобовой и исключительно текстовой. То, что альбом отличался от живых выступлений, было замечено практически всеми. Рядовые слушатели хоть и сетовали на отсутствие в нем концертной напористости, но все же оценили нестандартный подход к аранжировкам. Конечно, ярлык социальной группы, этаких рок-борцов с тоталитаризмом еще некоторое время гордо болтался на щите "Телевизора", но эта студийная работа заставила заговорить именно о новом музыкальном мышлении коллектива.

Альбом "Отечество иллюзий" был посвящен 70-летию Октября, и в определенном смысле это оказалось символичным. Идиомы, частично заимствованные ("рыба гниет с головы"), частично свежие ("они все врут", "твой папа - фашист") становились знаковыми, врезались в память поколения, но вряд ли могли претендовать на актуальность при резкой смене политклимата. Возможно, сегодня - из совсем другого времени и даже другой страны - они выглядят несколько наивными. Но разве это вина "Телевизора", что альбом постарел на десять лет, в то время как страна помолодела на восемьдесят?

Гражданская оборона Мышеловка (1987)

сторона А
Так же как раньше
Он увидел солнце
Пластилин

**Следы на снегу
Умереть молодым
Дите
Желтая пресса
сторона В
Иван Говнов
Дезертир
ЦК
Бред
Мимикрия
Слепое бельмо
Пошли вы все на...
Мышеловка**



*Летов на концерте в общежитии Новосибирского университета.
Июнь 1989 г.*

Записи одного из первых альбомов "Гражданской обороны" предшествовало немалое количество полустудийных экспериментов, проведенных Егором Летовым и Константином "Кузей Уо" Рябиновым в подвалах и институтских лабораториях города Омска. "С самого дня рождения "Гражданской обороны" (8 ноября 1984 года) мы с Кузей Уо сразу же сделали ставку именно на изготовление и распространение магнитофонных альбомов, резонно решив, что live-выступления нам светят весьма не скоро, - вспоминает Летов в своих "ГРОБ-Хрониках". - Кроме того, так уж установилось, что есть записи - есть и группа, нет записи - нет

и..."

"Гражданская оборона" начиналась как проект, исполнявший авангардную музыку. Но вскоре музыканты группы переключились на голимый панк-рок с эпатажными антисоветскими текстами. В конце 85-го года в деятельность "Обороны" вмешиваются местные правоохранительные органы. Даже находясь в глухом подполье, эта рок-группа влияла на настроения и умы людей и неотвратимо становилась для властей социально опасным явлением. Последствия не заставили себя долго ждать - с "Обороной" начали активно бороться.

Кузя Уо, несмотря на сердечную недостаточность, срочно был призван в армию. Летова отправили в психбольницу, где в течение нескольких месяцев накачивали психотропными средствами. Временно ослепнув, он столкнулся с раздвоением сознания и прочими "побочными явлениями", но все же сумел выстоять. Чтобы не сойти с ума, Летов целыми днями писал стихи и рассказы. Одно из стихотворений удалось сохранить: "В сумасшедшем доме художнику приснилось / Что кровавые туши убитых зверей *На мясокомбинате* Превратились в огромные сочные *Апельсины, гранаты, лимоны* И вот они на крюках *Легонько покачиваются* Тихонько звенят".

"В отношении моего опыта в психушке я бы использовал афоризм Ницше: "То, что меня не убивает, делает меня сильнее", - пишет Летов в своей "Творческо-политической автобиографии". - После этого я понял, что я солдат. Причем солдат хороший. Понял я также, что отныне я себе больше не принадлежу. И впредь я должен действовать не так, как я хочу, а так, как кто-то трансцендентный хочет".

Выйдя из больницы, Летов в условиях полной изоляции пишет песни, созвучные его радикальным взглядам того периода: "Дезертир" ("сорвите лица - я живой"), антикоммунистический "Бред" и одну из первых суицидальных композиций "Умереть молодым", близкую по духу моррисоновской "No One Here Gets Out Alive".

Эти и другие песни долгое время существовали в черновом варианте, поскольку никакой возможности записать их у Летова не было. На дворе стоял 86-й год - антироковая кампания, докатившись до Омска с двухлетним опозданием, была в самом разгаре. С большинства местных музыкантов в КГБ взяли расписки, в которых те отказывались от какого-либо участия в опальном летовском проекте.

Психологически Летов был готов записываться самостоятельно. Все упиралось в отсутствие элементарной звукозаписывающей аппаратуры. Единственной омской группой, не испугавшейся сотрудничества с

Летовым, оказалась фолк-панк-гаражная команда "Пик и Клаксон". В апреле 87-го года Летов вместе с музыкантами из Пик и Клаксон Олегом и Женей Лищенко выступает на I Новосибирском рок-фестивале.



Летов в домашней студии. 1987 год.

Одной из основных интриг этой акции оказалась неравная схватка местного рок-клуба с обкомом комсомола, который нанес рокерам удар под дых, запретив проезд "Звуков Му" и "Аукцыона". На их место в фестивальной программе президент новосибирского рок-клуба Валера Мурзин в последний момент вписал "Гражданскую оборону". Тексты песен, естественно, подлежали строгой литовке. ГрОбы почему-то записывали их в темном зале, а затем безымянная машинистка впопыхах не перепечатала кое-какие места - как на грех, крамольные.

Когда группа сыграла первые композиции, в рядах официоза начался столбняк, а зал в полном смысле сходил с ума. Это был дебют Летова и его друзей на большой сцене, и они умудрились устроить в столице Сибири натуральный Пер-Лашез. "Оборона" со своими антисоветскими текстами и грязным гаражным звуком начала крушить все подряд. Охваченный волной дикого кайфа, звукорежиссер "Калинова моста" Александр Кириллов схватил лист бумаги, написал печатными буквами: "Кто литовал?" и пустил эту парфянскую стрелу по рядам в направлении жюри...

Вернувшийся из Новосибирска домой Летов прекрасно понимал, что пока комсомольская телега о фестивальных подвигах дойдет до Омска, у него в распоряжении еще имеется несколько недель. Именно в этот узкий временной интервал мая-июня 87-го года им в одиночку было записано

сразу пять альбомов: "Мышеловка", "Красный альбом", "Хорошо!!!", "Тоталитаризм" и "Некрофилия".

Формально числившийся художником-оформителем, Летов к тому моменту уже давно находился в свободном плавании. Не связанный с социумом никакими договорами, он нес трудовую вахту у себя дома, фиксируя по одному альбому за два-три дня. В них вошли композиции периода 1985-1987 годов.

"Я записывался со страшным стремительным кайфом, высунув язык и прищелкивая пальцами. Помню, что когда я закончил "Мышеловку", свел и врубил на полную катушку, то начал самым неистовым образом скакать по комнате до потолка и орать от раздирающей радости и гордости. Я испытал натуральный триумф. И для меня это до сих пор остается основным мерилom собственного творчества: если сотворенное тобой не заставляет тебя самого безуметь и бесноваться от восторга - значит, оно вздорная брeнная срань".

Запись "Мышеловки" осуществлялась методом многократного наложения при помощи магнитофонов "Олимп-003", одолженных Летовым у "Пик и Клаксон" и у своего приятеля Дмитрия Логачева. Оба магнитофона Летов слегка переделал, добавив в общую электрическую цепь мерзостное звучание советских колонок и самопальных инструментов.

В записи каждого из инструментов приходилось прибегать к немалому количеству технических хитростей. Для того чтобы зафиксировать на пленку сложную барабанную партию, Летов записывал ее на девятую скорость и играл в два раза медленнее необходимого темпа. Затем магнитофон переключался на 19-ю скорость, в результате чего барабаны звучали в режиме хорошо темперированного хардкора - как, например, в композициях "Пластелин" и "Иван Говнов".

Уже в те годы Летов тяготел к грязному звучанию. "Вся беда нашего отечественного рока, возможно, состоит в том, что все стараются записаться почище", - говорил он в одном из интервью, датированном концом 80-х. На сессиях "Гражданской обороны" Летов упорно придерживался установки писаться быстро, грязно и максимально энергично. Считая, что атональное сопровождение создает драйв, он в рамках избранного шумового безумия оставался неплохим гитаристом - даже несмотря на некоторую наивность инструментальных вставок ("Он увидел солнце", "Дите", "Дезертир").

Последовательность записи была следующей: Летов играл на барабанах, потом на гитаре, басу и только в самом конце на

образовавшуюся инструментальную болванку накладывал голос и дополнительные гитарные партии. Затем вся запись прогонялась через самодельный ревербератор.

...Летов, по его же словам, "в дрызг и брызг насрал на всяческие очевидные нормы звучания. Суровая противофаза, чудовищный перегруз, сплошной пердежный и ревуший среднечастотный вал... Вокал несколько "посажен" в пользу интенсивности и плотности звучания, что привело в некоторых случаях к заметному затруднению восприятия текстов слушателем".

Как и остальные студийные опусы ранней "Обороны", "Мышеловка" укладывалась в рамки тридцати минут и состояла из пятнадцати очень коротких, но очень энергичных композиций. Несмотря на пять наложений, примитивную технику и нехватку времени, Летову удалось создать один из самых живых и яростных альбомов за всю историю советского рока.

"Мышеловка" открывалась стихотворением "Так же как раньше", написанным Летовым в 85-м году: *"Словно после тяжелой и долгой болезни Я вышел под серым уютным дождем Прохожие лепят меня как хотят Так же как раньше Я в мятой и потной пижаме Но уже без претензий на белый полет Скоро придет / Осень"*.

Большинство песен напоминали доведенный до экологического примитивизма панк, сыгранный в стиле калифорнийских подвальных команд середины 60-х годов. Вокал Летова аналогов не имел. Это был монотонный вой с элементами шаманского нагнетания напряжения, разукрашенный анархическими лозунгами и выкриками "хой" - как у Майка на альбоме "LV". Несмотря на обилие ненормативной лексики, здесь пока еще нет мрака, характерного для поздних работ "Гражданской обороны". В "Мышеловке" много хуков, злости и запоминающихся рефренов, на интонационном выделении которых строится большинство хитов ("Он увидел солнце", "Желтая пресса", "Иван Говнов" и, конечно же, "Пошли вы все на..."). Так в 87-м году осмеливался петь (вернее, не петь, а рычать) человек, которому терять уже было нечего.

В своих песнях Летов искал абсолютную свободу, изобретал "новую дерзость" - пусть экстремистскую по форме, но позитивную по сути ("прецедент торжества бунта и свободы над твердокаменными законами и чугунными скрижалями тоталитарного бытия").

Летов боролся с социумом в лице доперестроечного совдепа - а совдеп в свою очередь боролся с Летовым. В конце июня до Омска наконец дошла комсомольская телега, направленная из Новосибирска кем-то из соорганизаторов фестиваля. Летову грозила вторая серия принудительного

лечения в психбольнице - со всеми вытекающими последствиями. Мышеловка, однако, не захлопнулась. Не дожидаясь появления санитаров, Летов прихватил сумку со свитером, купил билет на поезд до Москвы и отправился в автономное плавание по стране.

"Мы с Янкой были в бегах вплоть до декабря 87-го года, - вспоминает Летов. - Объездили всю страну, жили среди хиппи, пели песни на дорогах, питались чем Бог послал. На базарах воровали продукты... Жили в подвалах, в заброшенных вагонах, на чердаках... В конце концов, благодаря усилиям моих родителей розыск прекратили и меня оставили в покое. Начинался новый этап перестройки и диссиденты уже никому не были нужны".

Восточный синдром Студия 13 (1987)

сторона А

Излишества

Отгороженный мир

Ханжа

Город рыб

сторона В

Кукла

Кельт

Дыба

Бобин Робин





Александр Пономарев, Константин Битюков, Андрей Неустроев, Евгений Валов. 1987 г.

Эта магаданская группа всегда была слишком оторванной от внешнего мира, чтобы позволить себе быть побежденной социумом. Их музыка, возбуждавшая тайные уголки подсознания, отдаленно ассоциировалась с King Crimson и Talking Heads, но никогда не вписывалась в рамки модных стилей и направлений. Их своеобразная энергоподача, непривычные образы в текстах и нездешний гитарный минимализм с трудом поддавались рациональному осмыслению. Критики вились ужами, то называя композиции "Синдрома" "визуальным мышлением", то сравнивая их с "ожившими картинами Хуана Миро" или с "пришедшими в движение статичными безглазыми фигурами Де Кирико". Столь необычные формации, как правило, не существуют слишком долго, но обязательно оставляют после себя яркий след. "У Восточного синдрома" таким следом оказался их дебютный альбом "Студия-13".

Эта работа создавалась полтора года. Начало ее датируется 86-м годом, когда студенты магаданского музучилища Костя Битюков, Александр Пономарев и Женя Валов приобрели самодельный 16-канальный пульт и стали записывать фрагменты будущих композиций. Валов, учившийся по классу контрабаса, играл на басу, Битюков и Пономарев - на гитарах. Вскоре к ним присоединились сокурсники - саксофонист Володя Бовыкин, программист ритм-бокса Юра Хотенко, а также вокалист и автор ряда песен Андрей Неустроев.

Поначалу казалось, что Битюков и Неустроев идеально дополняют друг друга. Здоровая конкуренция между ними служила одним из рычагов

для движения и внутреннего развития всей группы. Взрывной и экспрессивный Неустроев являлся генератором кучи идей, а склонный к созерцательности Битюков осмысливал и воплощал град сыпавшихся на него предложений в завершённые формы. В конечной аранжировке песен Битюкова-Неустроева участвовали все музыканты.

"Наша сила была в сплоченности и коллективизме, - вспоминает гитарист Александр Пономарев. - Мы были на взводе и очень легко взрывались. Но при этом каждый знал, что именно требуется от него для общего дела".

Вершиной коллективного творчества "Восточного синдрома" стала композиция "Кельт" - один из сильнейших номеров за всю историю отечественной рок-психоделики. Битюков придумал запоминающийся гитарный рифф - словно звуки траурного марша, под который хоронят живых. Пономарев и остальные музыканты превратили этот гипнотический рисунок в подлинную атаку на подсознание, извлекая из инструментов какой-то бесконечный крик и ритуальные заклинания.

Изначально в "Кельте" звучал текст Битюкова - некое подобие индийской мантры, ритмически обыгранной при помощи бубенцов и биения палкой о ноги. В канонической версии песни все-таки оказался текст Неустроева, который, обнаружив на прилавке магазина первую официально изданную пластинку "Аквариума", в эйфории воскликнул: "Я - кельт!" Этот возглас и лег в основу новой сюжетной линии.



Андрей Неустроев и Константин Битюков.

"Об "Аквариуме" я узнал в 87-м году, когда прочел статью в журнале "Театр" и увидел в одной из телепередач их видеоклип на песню "Двигаться дальше", - вспоминает Неустроев. - И я их сразу же полюбил".

Эстетика "Аквариума" оказалась мощнейшим противодействием неявным установкам Неустроева на саморазрушение. В сознании Андрея произошел определенный перелом, и теперь он воспевал не темные

стороны жизни, а чувствовал "мир, про который шепчут свободные льдины". Написанный им рок-н-ролл "Бобин Робин" оказался замаскированным обращением к Гребенщикову ("раздраженные веки, неприкрытая проседь"), а упоминание журнала "Театр" давало смутный намек на то, о ком именно идет речь.

Сердца местной публики также были покорены композицией "Кукла", фраза из которой - "перевязанный скотчем" - была очень модной на Колыме в том сезоне.

"Кукла" писалась на совершенно жутких ломах, - вспоминает Битюков. - Всю ночь я читал ирландскую поэзию, а под утро, отложив в сторону книгу, часа за полтора написал музыку и слова".

Тексты Битюкова погружали слушателя в состояние болезненной тишины и безвременья. Это действительно был отгороженный мир - планета, заселенная летающими собаками, говорящими рыбами и белыми свиньями, которые мечтали о том, как их заколют, потом побреют и подадут к столу. Классическое кэрролловское зазеркалье, "где вода смыкается с ярко-синим небом", настороженное самопогружение - с перерастающим в безумие неистовством.

Песни "Синдрома" все заметнее становились естественным продолжением образа жизни всей группы. Природа их поступков лежала в мрачноватом историческом прошлом родного Магадана - золотые прииски, колонии, зоны, тайга. Музыканты все чаще начинали доверяться стимуляторам, все чаще позволяли иррациональному брать верх над прагматичной созидательностью будней. Они динамили собственные выступления, отдавая предпочтение дурманящим травам чуйских степей. Их нервные прозрения, поиски путей к истине и к собственному Богу часто приводили к необъяснимым вещам. Мистика. Очень много мистики вокруг. Они никогда не представляли, что может случиться с ними в следующую минуту.

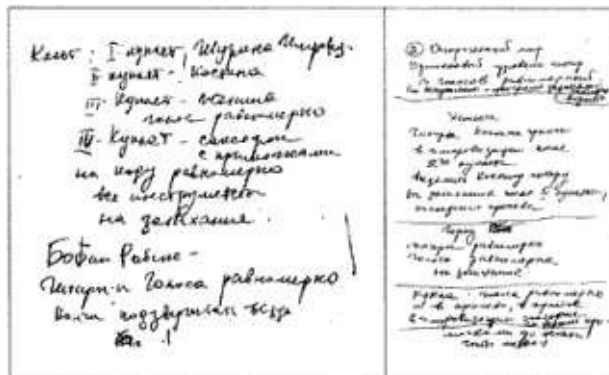
...После того как в начале 87-го года Битюков очутился в больнице с расплывчатым диагнозом "нервный срыв", на роль лидера выдвигается Неустроев. К моменту "освобождения" Битюкова "Восточный синдром" представлял собой гремучую смесь противоречий, которые в итоге и явились фундаментом для постройки уникального здания "Студии-13".

Разногласия внутри "Синдрома" становились все сильнее, причем источниками вкусовых баталий стали Неустроев и Битюков.

"Неустроев очень агрессивно вносил идеи, и я не всегда понимал, что он делает, - вспоминает Битюков. - Андрей писал песни, мелодии которых были похожи на все сразу. А слова были такие, что, видимо, он сам не мог

понять, что именно сделал. Мы непрерывно ругались, и я постоянно искал компромиссы, чтобы спасти группу".

Действительно, в тот период у Неустроева песни рождались одна за другой - что называется, от Бога. Андрей мог спонтанно заполнять целые тетрадки стихами, а когда приходил в нормальное состояние, рвал их или сжигал. И начинал писать новые.



Рабочие записи Павла Подлипенко, сделанные во время сессии "Студия-13".

..."Восточный синдром" впервые выступил на сцене в марте 87-го года на концерте, состоявшемся в рамках I магаданского рок-фестиваля. Казалось, ничто не предвещало тогда сенсации: непривычная для слуха медитативная психоделика, узорная вязь гитар, перемещавшаяся в пространстве перпендикулярно мелодии саксофона. Неустроев в роли фронтмена завораживал и гипнотизировал. Излучая сумасшедшую энергетику, он по-кошачьи передвигался по сцене, периодически отбивая сильные доли по бонгам, стоявшим рядом с вокальным микрофоном.

Во время одного из первых выездных концертов группу впервые увидел звукооператор из Анадыря Павел Подлипенко. "Ничего подобного я не встречал в советском роке ни до, ни после этого", - вспоминает он. Бывший барабанщик, ставший со временем главным звукооператором магаданского рока (альбомы групп "Миссия: Антициклон", "Конец, Света!", "Восточный синдром"), Подлипенко отличался прямоотой в высказываниях и жесткими требованиями к сделанной работе. Его оценке можно было доверять с закрытыми глазами.

Павел оказался единственным человеком, которому удалось направить вспышки неуправляемой энергии "Синдрома" в конструктивное русло. Понимая, что все это надо как можно быстрее записать, он попросил музыкантов сделать демо-вариант всех песен. Примерно месяц понадобился Подлипенко, чтобы, сидя дома в Анадыре, прочувствовать

особенности композиций и представить их звучание в "утрамбованном" виде. В июне он наконец-то добирается до Магадана, нагруженный горой микрофонов, шнуров и звукообработок. У Битюкова уехали в отпуск родители, и в освободившейся квартире буквально за четверо суток группой был записан альбом "Студия-13".

Музыканты вместе со звукорежиссером работали с утра до вечера, превратив двухкомнатную хрущевку в русское поле экспериментов. Боевые действия происходили в одной из комнат, где находилось два вокальных микрофона, мониторы и самодельные бонги, играя на которых Неустроев добавлял бирновской африканщины в холодноватые потоки синдромовских звукоизвлечений. На кухне расположился Паша Подлипенко - вместе с 16-канальным пультом и легендарным магнитофоном Akai 77.

"Подлипенко работал как одержимый и заставлял нас работать точно так же, - вспоминает Битюков. - Он часто слышал неточности, которые не слышал никто из нас. Если мы застревали на каком-нибудь месте, он выключал аппаратуру и отводил нас гулять и дышать свежим воздухом".

Вся группа писалась живьем на один-единственный магнитофон. Бас, гитары и ритм-бокс Yamaha 21 были воткнуты прямо в пульт. Саксофониста Володю Бовыкина приходилось запира́ть вместе с микрофоном в огромный деревянный шкаф. Никаких наложений, неудачные дубли переигрывались "до полной победы".

Вокалистом на половине песен был Неустроев ("Излишества", "Ханжа", "Кельт", "Бобин Робин"), остальные исполнял Битюков ("Отгороженный мир", "Город рыб", "Кукла", "Дыба"). В припевах им периодически подпевал Пономарев.



"Восточный синдром" на фестивале "Аврора-89": Пономарев, Битюков, Бовыкин, Хотенко.

Выстраивая баланс на пульте, Подлипенко с помощью минимальных подручных средств смог добиться почти невозможного. С одной стороны,

он понимал, что звучание ритм-бокса придает группе необходимый попсовый колорит. С другой - пытался создать летающий звук в духе ранних Pink Floyd, фиксируя присущие группе оттенки шизовости. Атональные фрагменты мелодий были разукрашены партиями двух гитар, дублировавших друг друга с определенным интервалом.

Когда работа над альбомом была завершена, Неустроев предложил назвать его "Студия-13" - в квартире под номером 13 происходила запись и в квартире с таким же номером жил в Анадыре Подлипенко.

"Я не стал спорить с названием, поскольку был напичкан лекарствами и чувствовал себя очень слабым, - вспоминает Битюков. - Я тогда очень устал и не хотел никому ничего доказывать. Я до сих пор не могу простить себе всех этих компромиссов".

Однако у Битюкова хватило настойчивости не включить в альбом еще две записанные во время этой сессии песни: "Саксофон" (в которой, вопреки названию, Бовыкин играл на кларнете) и неустроевскую "Не скандален, не коронован". Больше других бессмысленностью подобной цензуры возмущался Подлипенко. "Шакалы!" - в сердцах ругался он, искренне считая, что эти две композиции являлись органичным продолжением альбома - пусть на более попсовом, но вместе с тем на более высоком уровне.

...К тому моменту, как посланный по почте магнитный снаряд дошел до цели назначения в Ленинград и занял одно из первых мест в конкурсе магнитоальбомов, проводившемся журналом "Аврора", внутри группы произошли глобальные изменения. Вначале под предлогом борьбы с музыкальным анархизмом из "Синдрома" был удален Женя Валов и на бас-гитаре стал играть Юра Хотенко. Затем от группы был изолирован Андрей Неустроев.

Сознательно или подсознательно - Битюков воспринимал сотрудничество с Неустроевым как неизбежность и страшный сон. В неявной борьбе за сферы влияния победу одержал Битюков - Боливар не выдержал двоих. Теперь Битюков стал основным вокалистом и автором всех новых песен, среди которых встречались подлинные откровения: "Китай", "Танец" и 15-минутная психоделическая сюита "Лето".

Вместе с тем было бы наивно считать, что отряд не заметил потери бойца. Чтобы понять, что именно "Восточный синдром" потерял в связи с уходом Неустроева, достаточно сравнить "Студию-13" со следующим альбомом "С ключами на носу". "Восточный синдром" без Неустроева напрашивался на очевидную аналогию с Pink Floyd без Сиды Барретта.

Когда после переезда музыкантов в Ленинград выяснилось, что на

концертах публика требует исполнявшиеся Неустроевым "Бобин Робин" и "Кельт", Битюков изменил в них тексты, каждый раз исполняя эти песни "через не могу". Более того. Когда в середине 90-х годов на фирме SoLyd Records у "Восточного синдрома" вышла "посмертная" компакт-компиляция "Гость", в ней не оказалось ни одной композиции из "Студии-13" - за исключением "Куклы", записанной в другое время и в другом месте.

Вот, пожалуй, и все. После затяжного и бестолкового тура 92-93 годов по Чехии и Словакии судьба разбросала музыкантов с нездешней силой. Обломки "Восточного синдрома" сегодня можно найти на территории каждого из одиннадцати часовых поясов. Александр Пономарев переехал в Москву, где играл в проектах с "Алисой", Дмитрием Ревякиным и Сергеем Рыженко, а в 98-м году начал выступать в составе группы "Аквариум". Басист Юра Хотенко уехал домой в Одессу и увлекся живописью. Паша Подлипенко занялся бизнесом в Москве и к рок-музыке на сегодняшний день относится "крайне отрицательно".

Женя Валов вернулся на родину в Анадырь. Саксофонист Вова Бовыкин, основной шоумен "Синдрома" ленинградского периода (88-92гг.), обитает в Санкт-Петербурге и ведет кочевой образ жизни. Концертный барабанщик "Синдрома" Саша Симдянов, водила-здоровяк под два метра ростом, ушел с головой в православное христианство.

Костя Битюков живет в одной из бесчисленных питерских коммуналочек, расположенной неподалеку от Невского проспекта. Некоторое время он работал разносчиком газет, параллельно пытаясь сочинять "теплую домашнюю музыку".

В заключение - об Андрее Неустроеве. Несложно догадаться, что искусственное отлучение от группы оказалось для него страшным ударом. Вскоре он попал в психбольницу, где его стали накачивать галаперидолом. Оттуда он вышел в состоянии полного дауна, располневший, с пеной у рта и с навсегда искалеченным здоровьем. Вычислив, в каком месте "Синдром" записывает свой новый альбом, он ворвался в студию и начал громить аппаратуру. Подобную деструкцию удалось прервать только при помощи рукопашного боя.

"Я всегда воспринимаю Магадан как маленький Нью-Йорк, - говорит Неустроев. - В период создания "Студии-13" я хотел жить с любимой женщиной, но у нас ничего не получилось. Поэтому я попытался как можно быстрее уехать из города".

...Еще не подозревая о собственной дисквалификации, Неустроев в поисках репетиционной базы переезжает вместе с Бовыкиным в Ленинград.

Как-то раз Андрей встретился с музыкантами "Аквариума" - с целью подарить им копию альбома "Студия-13". Гребенщиков от подарка вежливо отказался - в тот момент у него не было даже элементарного катушечного магнитофона. Зато конструктивный Ляпин не растерялся и предложил Неустроеву на продажу какую-то электрогитару. Получив отказ, питерский Джими Хендрикс чисто из вежливости спросил: "Вот вы приехали из Магадана. И что же собираетесь в Ленинграде делать?"

Неустроев посмотрел знаменитому гитаристу прямо в глаза и вполне внятно произнес: "Мы собираемся вас всех здесь раздавить".

1988

Черный Лукич Кончились патроны (1988)

сторона А

Кончились патроны

Мы идем в тишине

Еду на Север

Суконный коммунист

Мой недуг

Праздник вянущих гвоздик

Сталинские дети

сторона В

Осень

Я сегодня все смогу

Р.С.Д.Р.П. (б)

Будет весело и страшно

Сталин - Партия - Комсомол

Мы из Кронштадта (Черный Лукич)



Беспроблемный для 88-го года эпатажный образ Черного Лукича явился новосибирскому музыканту Диме Кузьмину во сне.

"Ленин предстал передо мной в узких черных одеждах, сидящий на табуретке в пустой комнате, закинув ногу за ногу, и злодейски посмеивающийся, - вспоминает Кузьмин десять лет спустя. - После всей этой жути у меня произошло настолько сильное эмоциональное перевозбуждение, что прямо с утра я написал песню "Мы из Кронштадта".

В основу сюжета "Мы из Кронштадта" (второе название - "Черный Лукич") лег не только светлый образ вождя мирового пролетариата, но и

отголоски размышлений Кузьмина о трагических событиях матросского мятежа в Кронштадте: "Возле сортира латышский стрелок / Красные звезды на серой папахе *Зорко глядит - чтоб не убеж* Трудно вязать петлю из рубахи".

Вскоре этот суицидальный марш с частушечным гитарным проигрышем приобрел немалую популярность и стал настоящим гимном сибирского панк-рока - наряду с такими эпохальными песнями, как "Все идет по плану", "Эй, брат любер!", "Рок-н-рольный фронт", "Красный смех".

"Мы из Кронштадта" была финальной композицией сольного альбома Димы "Черного Лукича" Кузьмина, записанного на ГрОб Records как одна из первых продюсерских работ Егора Летова. Летов и Черный Лукич познакомились весной 87-го года во время выступления "Гражданской обороны" на I Новосибирском рок-фестивале. Затем они часто общались друг с другом в рамках немногочисленной омско-новосибирской панк-тусовки, в состав которой входили братья Лищенко ("Пик и Клаксон"), Янка, Дмитрий Селиванов, Манагер, будущая жена Эжена Лищенко Лена, а также Юлия Шерстобитова (впоследствии - "Стеклянные пуговицы"), периодически приезжавшая из Томска.

Это была компания единомышленников, которая, по словам Черного Лукича, "в общении друг с другом нашла свой дух шестидесятых и свой Вудсток". Их связывали не только радость совместного творчества, общие хиппистские идеалы и подпольные квартирные концерты, но и опыт пребывания в психбольницах, конфликты с правоохрнительными органами, полуголодное существование и затяжные летние автостопы по стране. Все они жили "на полную катушку", оказывая друг на друга сильное влияние, вырывая друг друга из рутины советских будней. В конце концов, это были те самые одиночки, которые, по небезызвестному выражению Летова, оказались опаснее для социума, чем целое движение.



Кузя Уо и Черный Лукич во время записи альбома *"Кончились патроны"*. Февраль 1988 г.

...Закончив НЭТИ, Черный Лукич осенью 87-го года распределился в небольшой городок Юрга в Кемеровской области, где некоторое время работал лаборантом в техникуме. В Новосибирске у него остались обломки полумифической группы "Спинка мента", в которой Черный Лукич вместе с будущим барабанщиком "всея Сибири" Ринатом "Роником" Вахидовым насочиняли песенного материала на несколько альбомов.

Основу репертуара "Спинки мента" составляли акустические и полуакустические зарисовки Черного Лукича - немного наивные романтические песни, исполняемые музыкантами в два голоса. Были среди них и свои хиты: лирические "Мадонна" и "Весна", ехидная "Булочка с маком" ("первомайские колонны - словно розовый батон"), а также "Марсельеза" - атомный гибрид панк-рока, хали-гали и летки-еньки.

Поскольку от "Спинки мента" остались лишь удачное название и ностальгические воспоминания, Черный Лукич, сидя в самой сердцевине Кемеровской области, начал писать новые песни, принципиально отличавшиеся от всего, созданного им раньше. Это был радикальный панк-рок - с текстами, наполненными антитоталитарными настроениями и молодежным негативизмом: "Мы идем в тишине по убитой весне *По разбитым домам, по седым головам* По зеленой земле, почерневшей траве *По упавшим телам, по великим делам* По разбитым очкам, комсомольским значкам / По кровавым словам, по голодным годам".

Несмотря на "кемеровскую ссылку", Черный Лукич попрежнему периодически мотался в Омск, а Летов, соответственно, в Юргу. Во время очередных дружеских посиделок в Омске новые песни Черного Лукича были записаны на кассетный магнитофон. Прослушав на досуге этот часовой акустический концерт (получивший ограниченное хождение как бутлег "Кончились патроны"), Летов предложил Кузьмину продюсирование

и помощь в записи композиций "Спинки мента" и Черного Лукича.

В январе 88-го года Летов зафиксировал на пленку очередную серию альбомов "Гражданской обороны" ("Так закалялась сталь", "Боевой стимул", "Все идет по плану"), и у него оказались развязанными руки для реализации других проектов. На зимних студенческих каникулах Черный Лукич вырвался на недельку в Омск, прихватив с собой беременную жену, которая вот-вот должна была родить. Но ажиотаж от предстоящей сессии был настолько велик, что на подобные "мелочи" никто уже не обращал особого внимания.

Сессия происходила с 22 по 24 февраля на квартире у Егора Летова. За эти дни музыкантам удалось записать альбом Черного Лукича "Кончились патроны" и два альбома "Спинки мента" ("Эрекция лейтенанта Киреева" и "Кучи в ночи") - в общей сложности около сорока композиций.

"Ежедневно мы работали с девяти утра до десяти вечера без перерывов на обед и чай, - вспоминает Черный Лукич. - Все делалось без навала, но к концу каждого дня руки уставали настолько, что в онемевшие пальцы можно было втыкать иголки".



Женя Каргополов и Черный Лукич на квартирном концерте в Москве. Февраль 1996 г.

Если большая часть песен на альбомах "Спинки мента" являлась мягкой и местами ироничной акустикой, то на Кончились патроны властвовал откровенный полит-панк. Часть композиций представляла собой либо усиленный антикоммунистическими лозунгами хардкор, либо жесткие и злые гитарные марши - с текстами, посвященными кровавым событиям времен Октябрьской революции и сталинского террора. Уместное исключение составляли прибаутка-скороговорка "Я сегодня все

смогу" (апофеоз лихости и веселья), а также две трепетные композиции: "Будет весело и страшно" и "Мой недуг" - грустные акустические зарисовки с элементом ностальгии.

Подобная контрастность оказалась одной из основных находок на альбоме. Между трагично-мрачными боевиками "Кончились патроны", "Мы идем в тишине" и "Мы из Кронштадта" естественным образом расположились песни, в которых вместо зафуззованной электрогитары мелодию освещали звуки колокольчика.

"В драматургии альбома мне очень помог Летов, - вспоминает Черный Лукич. - Он убедил меня в том, что можно спеть песню под акустическую гитару и колокольчик, а по воздействию это будет такой же панк, как "God Save The Queen".

Черный Лукич пел все вокальные партии и играл на ритм-гитаре, Летов играл на басу (плюс подпевки), а только что вернувшийся из армии Кузя Уо придумывал и исполнял партии соло-гитары.

Поскольку ограниченное количество микрофонов создавало серьезные неудобства при записи барабанов, была применена техническая хитрость - на сессии использовались зафиксированные на магнитофон разнотемповые барабанные болванки с только что записанных альбомов "Гражданской обороны". Поэтому не удивительно, что студийный саунд "Черного Лукича" местами невозможно было отличить от звучания "Гражданской обороны".

...Летов не только отстраивал магнитофоны и сочинял на ходу басовые ходы, но и успевал осаждать неугомонного Кузю Уо, который, очарованный звучанием саксофона, начал обучаться игре на нем прямо во время сессии. И если на втором альбоме "Спинки мента" применение этого духового инструмента превращалось в атональную деструкцию, то в финале композиции "Суконный коммунист" саксофонные вопли Кузи Уо уже попадали в тональность и напоминали нечто среднее между сигналами "скорой помощи" и ревом раненого слоненка. Другими словами, это был большой джаз. От такой музыкальной непосредственности многие прославленные авангардисты могли лишь затравленно покусывать локти.

"Из этих песен просто прет внутренний драйв, который присутствовал тогда в каждом из нас", - вспоминает Черный Лукич.

Что же касается Летова, то он, явно увлеченный новыми для себя функциями продюсера, был занят поисками нужного звука и долгое время держался в тени. Но во время записи песни "Мы из Кронштадта" не выдержал и в азарте спел явно громче, чем на остальных композициях, превратившись из тактичного бэк-вокалиста в равноправного солиста. В

итоге у альбома получился мощный и убедительный финал, во время которого бойцы рок-н-рольного фронта все-таки переходят в совместное контрнаступление.

"Это - лучшее, на мой взгляд, из уже созданного, да и, пожалуй, из всего, что когда-либо создастся Димой "Черным Лукичом", - считает Летов. - Сама песня "Кончились патроны" - это просто манифест шального, бунтарского, незримого и необозримого, безобразно-крамольного воинства. Изобилие больной и перекошенной психоделии, наивного, незамысловатого панка и просто хороших песенок. Все звучит весьма коряво и карнавально".

...Вскоре пути-дороги Егора Летова и Димы "Черного Лукича" Кузьмина на долгое время разошлись. Вернувшись в Юргу, Черный Лукич под впечатлением от сессии написал еще с десяток подобных песен ("Вечная страна", "В Ленинских горах" и др.), которые долго нигде толком не были записаны. До смерти Дмитрия Селиванова (апрель 89-го) он сотрудничал с его группой "Промышленная архитектура", являясь соавтором ряда текстов - в частности, в таких культовых песнях, как "Литургия" и "Детерминизм" с альбома "Любовь и технология".

После нескольких лет малоэффективных экспериментов в составе англоязычной команды "Мужской танец" Черный Лукич вновь вернулся к тому, с чего начинал, - к мягким акустическим мелодиям. Идеология саморазрушения и деструктивного рока осталась для него где-то в восьмидесятых. В смутные времена 93-95 годов Черный Лукич не рвался в генералы сибирского панк-движения, считая акции типа "Русского прорыва" чем-то вроде great rock'n'roll swindle, а свой стиль эпохи "Кончились патроны" - "искусственной угрюмостью".

...Он любит море и собирает дома макеты кораблей. Неудивительно, что сегодня ему попрежнему удаются тихие, спокойные и по-человечески добрые композиции. Акустический альбом "Девочка и рысь", записанный Черным Лукичом в 96-м году вместе с известным гитаристом Женей Каргополовым (экс-"Амальгама"), - один из лучших в подобном жанре. Изредка этот дуэт выступает в электричестве, но предпочитает все же акустику и выездные квартирные концерты - в Москве, Киеве, Питере...

Что касается Егора Летова, то долгое время он болезненно воспринимал плоды индивидуальной деятельности Черного Лукича. Но в 97-м году, вспомнив бывшее, включил в очередные альбомы "Гражданской обороны" композиции "В Ленинских горах" и "Мы идем в тишине", превратив последнюю в подлинный марш смертников-добровольцев.

Как говорится в таких случаях, каждому - свое.

Инструкция по выживанию Конфронтация в Москве (1988)

сторона А

Посвящение Кручёных

Посторонние люди

Тинэйджер

Бриз

Афганский синдром

сторона В

Рок-н-рольный фронт

Мы все в конце

Моя северная страна

Нож в спину

Не осталось никого



Аркадий Кузнецов, Роман Неумоев: очередная конфронтация в Москве. 30.12.89.

Идеологом и основателем "Инструкции по выживанию" был поэт, профессиональный революционер от искусства и духовный вождь тюменского панк-рока Мирослав Маратович Немиров. Безработный шоумен-провокатор, он активно нес в массы идеи анархии и коллективного творчества, которые умело пропагандировал на собственном же примере. Сочинив какую-нибудь запоминающуюся фразу и пару четверостиший к ней, Немиров отдавал недоделанный стих на доработку-растерзание своим соратникам. Свято следуя авангардистским традициям футуристов, Мирослав Маратович аналогичным образом писал статьи в легендарный фанзин "Сибирская язва", заостряя внимание читателей не только на программных манифестах, но и на броских заголовках из серии "почему советский рок такое говно?".

Среди множества творческих изысканий Немирова выделяется идея песен-однодневок на актуальные темы, которые надо: быстро сочинять, быстро играть и быстро забывать. Еще одной его находкой была теория о применении в рок-композициях "разорванного темпоритма", который мог бы в силу своей неоднородности встряхивать и будоражить сознание слушателей.



Мирослав Маратович Немиров - художник, провокатор и поэт. 1987 год.

Вторым идейным вдохновителем "Инструкции" стал поэт-философ Роман Неумоев, он же - продюсер, автор мелодий и вокалист. В отличие от Немирова, который являлся теоретиком и тeneвым катализатором, Неумоев был человеком действия.

Петь Неумоев научился до гениальности простым методом. Дома он включал на полную мощность проигрыватель и начинал орать, не слыша собственного голоса. Количество вокальных тренировок неминуемо переросло в качество.

Одними из первых композиций Немирова и Неумоева были "Нож в спину" и "Товарищ Горбачев", а также созданное в соавторстве с гитаристом Игорем "Джеффом" Жевтуном "Посвящение Крученых", поражавшее обывателей невиданной степенью непримиримости: "Я подамся в жида, педерасты, поэты, монахи / Все что угодно - лишь бы не нравиться вам!"

Авторами еще нескольких песен протеста стали гитарист Аркадий Кузнецов и диссидентствующий поэт Юрий Крылов, спевший на "нулевом" альбоме "Ночной бит" ряд композиций, в частности, очень сильный номер "Газ-трубы". Роман Неумоев на "Ночном бите" исполнял "Рок-н-рольный

фронт", первоначальный текст которого был написан Крыловым и Кириллом Рыбьяковым (позднее - "Кооператив Ништяк"). Но затем к творческому процессу подключился литературный тандем Неумоев-Немиров и после нескольких редактур будущий гимн сибирского панк-рока был готов: "Ты приходишь домой *Непристойно живой* На тебе это точно клеймо *Ты приходишь домой* Рок-н-ролльный герой / Инженер, психопат и дерьмо".

Коллективное творчество действительно стало неотъемлемой частью деятельности "Инструкции". Тот же Крылов написал два четверостишия и припев "Северной страны", а до конечного вида композицию доводила уже вся группа - начиная от Неумоева (музыка, текст) и заканчивая Аркадием Кузнецовым.

...После беспрецедентной анархии, учиненной во время первого выездного концерта в Свердловске, группа попала в условный "черный список от андеграунда", и долгое время никаких предложений от иногородних менеджеров не поступало. В родной Тюмени жизнь тоже не была ключом. События получили заметное ускорение лишь после того, как в марте 88-го года "Инструкцию" пригласили выступить в Москве вместе с новосибирской панк-группой "Бомж".

Проявив лучшие качества волевого администратора, Неумоев в кратчайшие сроки формирует новый дееспособный состав. Ритм-секцию составляли старшеклассники Димон Колоколов (бас) и Женя "Джексон" Кокорин (барабаны), на ритм-гитаре играл грузчик-интеллектуал и автор отчаянной композиции "Тинэйджер" Аркадий Кузнецов. Функции лидер-гитариста исполнял Валера "Варела" Усольцев. Одетый в матросскую тельняшку, Варела напоминал одесского гопника, который, разгрузив ящики с кефалью, залпом осушал стакан портвейна и направлялся в близлежащую пивнуху лабать панк-рок.

В составе тюменской рок-делегации, выехавшей на концерты в Москву, первоначально числился гитарист Юрий Кощеев. Но пока длинный зеленый поезд неторопливо пилил до столицы, не всегда адекватный в быту Неумоев почему-то решил, что Кощеев является внештатным сотрудником КГБ, внедренным в группу с целью наблюдения за ее участниками. В итоге гитарист был опознан, разоблачен, дисквалифицирован и в тот же день отправлен с Казанского вокзала обратно в Тюмень.



"Инструкция по выживанию": Джефф, Джексон, Аркадий Кузнецов, Роман Неумоев на концерте памяти Дмитрия Селиванова в Новосибирске. 1989 год.

Что и говорить, переход команды Неумоева через уральские Альпы оказался делом нелегким. Лишь за несколько минут до начала московского дебюта в зале студенческого театра МГУ появились Джексон и Аркаша Кузнецов, летевшие в столицу отдельным сверхзвуковым поездом. Прочитав какой-то короткий антисоветский стишок и устроив откровения от панк-рока в 500 метрах от Кремлевской стены, "Инструкция" вмиг получила приглашение выступить в подмосковном Зеленограде (в одном концерте с группой "ЭСТ"), а также поработать в местной студии. Инициатором этой акции стал Алексей Коблов - журналист, рок-активист и просто большой друг сибирских музыкантов. Побратавшись с "Инструкцией", он договорился со звукорежиссером одного из зеленоградских домов культуры Костей Брыксиным, который согласился записать тюменцев на общественных началах.

Перед началом сессии Брыксину, работавшему в студии с массой поп-и рок-групп, удалось убедить музыкантов отказаться от применения живых барабанов. Он прекрасно понимал, что за те два дня, которые есть в его распоряжении, большая часть времени уйдет на настройку ударных. Брыксин договорился с зеленоградским музыкантом Олегом Подковировым, который на своем ритм-боксе оперативно подготовил ритмический рисунок всех песен "Инструкции".

В это же самое время, разбавляя медицинский спирт виноградным соком, тюменские музыканты начали запоздалую подготовку к предстоящей сессии. "Сидя на одной из студенческих кухонь общежития МГУ, мы впервые осознали, что являемся рок-группой и представляем для кого-то интерес за пределами Тюмени, - вспоминает Аркадий Кузнецов. - Поскольку материал звучал совсем сыро и аранжировки на концертах

отсутствовали напрочь, мы в первую очередь занялись оформлением музыкальной фактуры, репетируя на неподключенных гитарах начало и концовки композиций".

Свою генеральную репетицию перед записью "Конфронтации в Москве" "Инструкция по выживанию" начала не в полном составе. Припозднившемуся Неумоеву не удалось пройти нестрогий фейс-контроль на университетской вахте и поэтому пришлось проникать в общежитие через окно второго этажа - по канату, сделанному из студенческих простыней. Внутри помещения его ждали тепло и уют, а также неподдельное восхищение темнокожих аспирантов одной из южноафриканских стран, которые, уловив магическое слово Siberia, принесли ящик пива и как замороженные слушали импровизированный unplugged.

...Не успел тюменский десант оказаться в глубоком тылу зеленоградской студии, как выяснилось, что у музыкантов сгорела примочка и гитары придется записывать без звукообработок. С тех пор крылатая фраза "в Зеленограде накрылась примочка" являлась серьезным аргументом в спорах о том, почему на альбоме получился такой необычный для панк-рока звук.

..."Инструкция" была вооружена исключительно самодельными инструментами, не без оснований полагая, что советская техника для них слишком плохая, а западная - слишком хорошая. Упор в игре делался не на музыкальное разнообразие, а на драйв. Сибирские панки изо всех сил лупили по струнам, давали крещендо и постоянно повышали уровень громкости. Из них фонтаном перла энергия и желание что-то доказать насквозь прогнившему миру. В итоге все было сыграно очень живо и очень честно. В этом полузабытом на европейской части СССР драйве чувствовались и свежесть, и морозное сибирское дыхание, и некая сермяжная правда жизни. Одна из определяющих фраз альбома заключалась в припеве "Посвящения Крученных": "Лучше по уши влезть в дерьмо / Но не нравиться вам, но не нравиться вам / Мне противно!"

Напряжение шло по нарастающей - несколько хулиганское начало перерастало в оглушительный взрыв эмоций на второй части альбома. Начиная с "Афганского синдрома" попер панк-рок такой силы, о котором раньше доводилось лишь уныло мечтать, слушая концертники Sex Pistols и Clash.

После записи болванки на инструменты был наложен вокал Неумоева и гнусавые подпевки Варелы и Кузнецова. Неумоев, имевший репутацию певца "совершенно невменяемого и безумного", на этот раз пел так

отчаянно, что у его соратников мурашки бегали по коже: "В своей стране - посторонние люди! / В своей стране - посторонние люди!"



"Я никогда не занимался всерьез такими вещами, как саунд и аранжировки, - вспоминал впоследствии Неумоев. - Я концентрируюсь на чисто энергетическом аспекте. Как я пою, для меня имеет значение, а как группа играет - нет. Лишь бы все было четко, отлаженно и громко".

В итоге получился достаточно агрессивный альбом, но без "поэзии лозунгов", шаманских подвываний, дисторшенов и овердрайвов. "Инструкции" удалось под звуки записанных на пленку милицейских свистков создать ощущение какой-то глобальной облавы. Это был альбом-состояние, когда уже не столь важно, что именно происходит вокруг - "громят аппаратуру" или прямо из дома забирают служить в Афганистан. Общее впечатление слегка портили надерганные цитаты из Майка ("здесь нас никто не любит") и Гребенщикова ("дворы как колодцы"), а также проигрыши из Stranglers ("Посвящение Крученых").

...Говорят, что впоследствии сами музыканты "Инструкции" были недовольны сухостью звучания, считая саунд "Конфронтации в Москве" "излишне попсовым". Не случайно после возвращения домой при тиражировании альбома на магнитофоне включалась максимальная перегрузка звука. Долгое время в беспокойных тюменских головах бродили идеи наложить поверх всего опуса жестко звучащую гитару, но эти планы застыли на уровне кухонных разговоров.

"Альбом получился энергичным, но саунд на нем скорее соответствует московскому представлению о том, что такое панковский звук, - считает Неумоев. - Нас такая подача никогда не устраивала. Музыка, которую мы играем, должна звучать на средних частотах магнитофона "Маяк".

...После нескольких выступлений на крупных сибирских рок-

фестивалях Неумоев отрешивается от принадлежности "Инструкции" к панк-року. В 89-90 годах с ним случилась очередная переоценка ценностей, и он пришел к мысли, что все, созданное в период "Конфронтации в Москве", "строить и жить" уже давно не помогает. С роком было решено покончить - как тогда казалось, навсегда.

Более хозяйственно к творческому наследию Неумоева подошел Егор Летов, который в 90-м году записал кавер-версии песен "Инструкции", постаравшись сыграть их максимально близко к жесткому гаражному звуку. В альбом, названный Летовым "Инструкция по выживанию", вошли "Рок-н-ролльный фронт", "Нож в спину", "Северная страна", "Афганский синдром", "Посвящение Крученных".

Что касается Неумоева, то впоследствии он наотрез отказывался комментировать эту работу Летова. После не очень удачного коммерческого опыта по реализации сырья и компьютеров Неумоев увлекся религией, изучением йоги и вопросов экстрасенсорики. Затем он впал в некое трансцендентное состояние, следствием которого стала пропагандируемая им в многочисленных интервью философия разрушения и освобождения.

В девяностых музыкальная карьера Романа Неумоева часто продвигалась непредсказуемо. Временами в его голове назревала очередная смута и он рвался в смертельный бой, записывая резкие, пронзительные альбомы ("Память", "Армия белого света", "Раненное сердце"). Временами он устраивал глобальную ревизию своего творчества и бежал от созданного, как от чумы. В минуты творческой ярости идеолог "Инструкции" мог выкидывать или попросту уничтожать целые километры пленок, DATы, магнитофонные катушки и блоки кассет с собственными песнями, которые казались ему "творческими несообразностями" и "подозрительными с точки зрения духовного качества".

Привычка, оставшаяся со времен его работы в тюремном ОТК, браковать продукцию, не соответствующую представлениям о качестве, всплыла спустя много лет в иной плоскости. Очередной жертвой деструктивной энергии Романа Неумоева оказался оригинал альбома "Конфронтация в Москве", уничтоженный им лично в 1996 году.

Великие Октябри Деклассированным элементам (1988)

сторона А

Мы по колено

На черный день

**Я стервенею
Декорации (Фальшивый крест)
Особый резон
По трамвайным рельсам
сторона В
От большого ума
Рижская
Деклассированным элементам
Печаль моя светла
Стаи летят
Берегись!**



1988 год: Летов, Янка, Климкин, Джефф - в Тюмени во время записи альбома.

Янка не имеет истории. Она не меняла место жительства, стиль, образ. Она записала, по сути, единственный альбом - десятка полтора-два многократно переписываемых потом песен. Плюс выпущенный уже после ее смерти цикл менее известных композиций "Стыд и срам". В принципе, это личное дело каждого: выбирать звенящие гитары на "Великих Октябрых", ненавязчивый аккомпанемент на "Не положено" или грязное жужжание гитар Летова на "Ангедонии" и "Домой". Кстати, и Летов - человек с гитарой, как черный ангел, стоящий сзади - в те времена тоже не менялся. Янка - вся в точке, вся в глубине. Она не имеет протяженности.

...Первые стихотворения Янки Дягилевой датируются 85-м годом. Общаясь с музыкантами "Калинова моста", она стала соавтором песни "Надо было", но никакого дальнейшего продолжения это сотрудничество не имело. В то время Янка пела свои песни двум-трем подружкам-хиппи, с которыми училась в институте. Выносить эти песни на более обширную аудиторию она стеснялась и не стремилась - до тех пор, пока не познакомилась с Башлачевым и Летовым.

С СашБашем Янка пересеклась на одном из его новосибирских квартирников осенью 85-го года. Они бродили по ночному городу, и когда Башлачев встретился с отцом Янки, то сказал ему: "Ваша дочь знает о жизни гораздо больше, чем вы можете подумать..." После этих бесед Янка начала "оформлять" свои стихи, хотя петь попрежнему не решалась.

Переломный момент в отношении к собственным песням произошел у нее после знакомства с Летовым, который всегда стремился к тому, чтобы любое творчество было обнародовано. Тогда Янка испытывала чувство тотального одиночества, пережив сильное потрясение от недавней смерти матери. Вместе с Летовым Янка "уходит от погони" (см. "Мышеловка") и срывается на несколько месяцев в бега. В течение лета 87-го года они автостопом путешествуют по стране: Свердловск-Ленинград-Коктебель-Симферополь-Киев-Омск-Новосибирск.



Выступая на хиппистских тусовках, Янка видит реакцию людей и убеждается в том, что ее песни вызывают у слушателей живой интерес. Вернувшись домой, она наконец-то поверила в собственные силы и буквально расцвела. Она пишет новые песни, играет на бас-гитаре с "Гражданской обороной" и мечтает о создании собственной группы "Великие Октябри".

В начале июня 88-го года Янка вместе с Летовым оказалась на панк-фестивале в Тюмени. Поскольку своей команды у нее все еще не было, она собиралась выступить с музыкантами из "Инструкции по выживанию" и "Гражданской обороны". Это был ее дебют на "большой сцене", состоявшийся перед переполненным залом - на фоне плаката "В наших

песнях молодость и сила, оттого и песни так красивы".

...До начала фестиваля оставалось около двух недель. Лидер "Инструкции" Роман Неумоев знакомит Летова с Женей Шабаловым из местной хард-роковой группы "Вариант", у которого, помимо собственной барабанной установки и репетиционной точки на заводе "Строймаш", имелся минимальный комплект звукозаписывающей аппаратуры. Только что вернувшийся из армии гитарист "Инструкции" Игорь "Джефф" Жевтун принес из дома магнитофон "Орбита", и работа закипела.

Альбом записывался без каких-либо наложений, исходя из популярного правила школьной орфографии: "как слышится, так и пишется". Студийный опыт Янки был минимальным: эпизодическое участие в ранних сессиях "Гражданской обороны" и записанные в студии Летова акустические наброски десяти песен, получившие впоследствии хождение в виде мини-сборника "Не положено".

Никакого звукорежиссера во время записи "Деклассированным элементом" не было, а сама Янка все технические вопросы решала на удивление просто. Она никогда не знала названия примочек и при необходимости говорила: "Я нажимаю кнопку - эффект включается. Отжимаю - он выключается". Во время этой сессии, несмотря на примитивные условия записи, звук все-таки сжалился над ней. В дальнейшем большинство электрических выступлений Янки происходило при чудовищно плохом звучании, когда ее голос сливался с гитарным ревом - из раза в раз, из раза в раз.

На роль гитариста в "Великих Октябрех" первоначально планировался Дмитрий Селиванов (экс-"Калинов мост"), который накануне выступал в составе "Гражданской обороны" на II новосибирском рок-фестивале. Но Селиванов не приехал ни на запись, ни на тюменский фестиваль вообще. В результате на гитаре все партии сыграл Джефф, причем в ряде композиций он сделал это просто вдохновенно. "Никаких установок на определенный звук не было, - вспоминает Джефф, который накручивал гитарные пассажи через какую-то супердорогую американскую примочку. - Но все было сыграно на подъеме, живо и радостно".

Женя "Джексон" Кокорин ("Инструкция по выживанию") извлекал из ударной установки Tokton кастрюльно-булькающую смесь неуверенных барабанных импровизаций. Хэт у него отобрали, поскольку, с точки зрения Летова, хэт придавал звучанию барабанов ненужную мягкость. Сам Летов исполнял партии баса - взрывные ходы с типичным для панк-рока минимализмом.

Янка играла на ритм-гитаре и пела. Аура, исходившая от ее голоса,

напоминала первое признание в любви, которое не всегда бывает гладким по подбору слов, но всегда прекрасно по исполнению. Ее песни заполняла бездна боли и трагической печали. Это было одно бесконечное страдание за всех, кто не может выжить "здесь и сейчас", оплакивание тех, кто решился встать на извилистую тропинку, заканчивающуюся "трамваем до ближнего моста". Воплощенный в музыке детектор лжи, проверка всех и каждого на человечность, на способность сопереживать чужому горю, на способность понять и помочь...

Янке удалось перенести в сибирское лето 88-го года атмосферу калифорнийского "лета любви" двадцатилетней давности. Мелодии ее песен воплотились в подборку электрических баллад и психоделического фолк-рока - со звуком, напоминающим концертные записи Джони Митчел. Прохладно-звонкий мейнстрим "Великих Октябрей" работает на контрасте с мягким и протяжно-певучим вокалом. Эта мягкость - мягкость плюшевого медведя без лапы, напевность дерева, которое вот-вот будет сломано ветром. Придуманное самой Янкой название "Великие Октябри" со временем приобрело несколько мифологическую окраску, поскольку и в студии и на будущих концертах проект назывался попросту: Янка.



"Великие Октябри": Летов-Янка-Джефф. Концерт в Новосибирске. 1989 год.

...Временно отступила постоянно опутывавшая Янку депрессия. Казалось, забрезжила перспектива создания собственной группы, возможность выступать на концертах и записывать собственные альбомы с собственными музыкантами. Так ей тогда казалось...

Спустя полтора года Янка записала еще два альбома - "Ангедония" и "Домой". В этой сессии участвовали музыканты ее группы: Игорь "Джефф" Жевтун (бас, гитара), Сергей "Зеленый" Зеленский (гитара, бас), Аркаша Климкин (барабаны), а также Егор Летов - в качестве аранжировщика, саундпродюсера и гитариста. И хотя из "Деклассированным элементом" в эти альбомы вмонтированы несколько композиций, все же это было

принципиально иное восприятие Янкиных песен - восприятие с точки зрения Егора Летова.

"Раздражающую меня такую весьма скорбную, пассивную и жалкую констатацию мировой несправедливости, заметно присутствующую в Янкином материале и исполнении, я решил компенсировать собственной агрессией, - вспоминает Летов. - Что мне в той или иной степени, как мне кажется, удалось".

Подобная жестко-деструктивная трактовка Янке то нравилась, то не нравилась - но все последующие альбомы она хотела записывать уже самостоятельно. Разговоров об этом велось предостаточно, однако реального шанса так больше и не представилось.

Примерно с конца 90-го года Янка прекращает выступления и почти перестает писать песни. Ее отец вспоминает, что у Янки начала прогрессировать депрессия - она все время стремилась уединиться в своей комнате, отвечая на все вопросы: "Мне не о чем говорить".

...Существует теория, согласно которой в Новосибирске все транссибирские коммуникации теряют свою привычную одномерную зигзагообразность. Жители города, стиснутого со всех сторон огромными ледяными равнинами, испытывают колоссальное напряжение, которое в отдельных случаях создает уникальный сквозной канал связи с Космосом. Похоже, у Янки такая полумистическая связующая со Вселенной нить в какой-то неосознаваемой форме все-таки существовала. Ее чистая и открытая душа словно ощущала и принимала это незримое общение и сама становилась ретранслятором очищающих излучений. "Как же сделать, чтоб всем было хорошо", - пела Янка в "Нюркиной песне". К 24-м годам через нее прошло такое перенапряжение, что все существовавшие предохранители просто не выдержали. Ее захлестывала боль, и она уже больше не могла ни петь, ни ходить по земле.

Те, кого Бог касается своим перстом, сгорают порой крайне быстро. Трагедия состояла не только в факте самоубийства Янки, но и в том, что ее бывшие соратники считали (и считают), что другого выбора у нее, по большому счету, просто не было.

"Если не хватает энергии и сил сделать шаг вперед, нужно умирать, - заявил Летов вскоре после Янкиной гибели. - Либо человек идет вверх, либо он ломается. Мы не сможем себе позволить быть стариками".

Кока Шизазой (Наша эра) (1988)

сторона А

Шизоид

Председатель Мао

Я - дебил

Veritas in vino

Наконец-то выходной

Давай, Егор!

Районный депутат

Девчонка

сторона В

Старый панк

Простенький рефрен

Миг облегченья

Иерусалим

Lonely

Robot

Дается план

сторона С

Радиоэфир

Убийство брата

Конституция

Блондины не любят брюнетов

Паранойя

сторона D

Чу, слышится шпинделя звук

Разбитая жизнь

Угреватая девчонка

Четвертый энергоблок

Сказочка деда Белины



Кока (Николай Павлович Катков). Тот самый пульт в той самой операторской Большого зала ДК Чкалова, где был записан весь "шизазойный" материал. 1988 год.

Кока - это творческий псевдоним новосибирского звукооператора Николая Павловича Каткова. Работая в Доме культуры авиазавода им. Чкалова, Кока с 83-го по 87-й год втихаря экспериментировал с многоканальной аппаратурой, накладывая свой вокал на инструментальные фонограммы западных исполнителей - с обязательным применением звуковых петель, магнитофонных колец и искусственных шумов.

Получившиеся в результате подобного коллажа студийные опусы резко отличались от основной части магнитофонной продукции, производимой отечественными рокерами. До этого с "чужими" фонограммами музыканты работали исключительно на уровне колец ("Братья по разуму", "Театр", Леша Вишня), а эстетика "искаженных кавер-версий" эпизодически мелькала на альбомах "Бэд бойз", "Центра", "Цемент", "Веселых картинок". Но все эти достижения не шли ни в какое сравнение с опусами Коки - по крайней мере, в области уровня его работы со звуком.

"Я никогда не считал себя музыкантом, - вспоминает Кока. - Но меня всегда интересовала "конкретная музыка", поиск новых звуков и новых шумов. Долгое время мною двигало желание записываться наложением, не привлекая в студию дополнительных музыкантов".

Первой жертвой неумейной фантазии Коки оказалась попавшаяся ему под руку фонограмма группы Kraftwerk. На одну из флегматичных мелодий немецких электронщиков жизнерадостный Кока наложил уморительно смешной текст про дебила, исполняемый им в духе традиционных китайских песнопений. Связь трех культур: восточной, европейской и советской была налицо, причем самой авангардной из них в конечном счете оказалась русская: "Голова - как часы, в ней стучит механизм Ну, а мозг-то там был? Я не помню, забыл / Я - дебил, я - дебил, я - дебил, я - дебил".

Свою подрывную поп-деятельность Кока продолжил тем, что, найдя в пыльном подвале Дома культуры узкую металлическую трубку, установил на одном из ее концов микрофон, а во второй конец принялся наговаривать куплеты про летающий в небе шизоид. Получая в наушниках отраженный сигнал, Кока под шизоидную пинкфлойдовскую мелодию "Brain Damage", неторопливые аккорды акустической гитары и бракованного синтезатора фиксировал на магнитофон прозрачную психоделику.



Александр Башлачев и Кока. Осень 1985 года. (Снимок публикуется впервые.)

Сложно удержаться, чтобы не процитировать фрагмент из этого медитативного суперхита, посвященного парящему в стратосфере объекту. "В небе летает шизоид / Вы видели, КАК он летает? Ах, Вы не видели? А, Вы Стиви Уандер? Тогда, может быть, Вы слышали, КАК в небе летает шизоид? Вы слышали, КАК он летает? С каким прекрасным саундэффектом он летает? Не слышали? А, так Вы - Бетховен? Так Вы композитор, да? Так это Вы сочинили песню "В небе летает шизоид"?

Почти захлебывающийся дарксайдовский хохот в начале и издевательское inferнальное ржание в конце. После прослушивания подобных опусов перед глазами возникали образы материализующихся прямо из облаков гуманоидов - с антеннами на головах, трудовой книжкой за пазухой и книгой "Гиперболоид инженера Гарина" в когтистых лапах. Неопознанный объект под названием "шизоид" выглядел куда более многопланово и навязчиво, чем знаменитая летающая тарелка производства Гребенщикова-Гаккеля. Детище Коки напоминало то болтающуюся на нитке марионетку, то муху, бьющуюся между оконными рамами. В целом это был один большой прикол, но прикол вдохновенный и высокохудожественный...

Шел 1984-й год. В распоряжении Коки оказался убогий советский ритм-бокс. Николай Павлович усилил свой электронный потенциал внедрением несложных ритмов, смикшированных, в частности, с синтезаторными мелодиями из фильма "Кабаре", фрагментами пластинки "Метаморфозы" Юрия Богданова и Эдуарда Артемьева, а также инструментальными вставками из "Dark Side Of The Moon".

Но наиболее эффектным и продуктивным шагом Коки стала его концептуальная интервенция в джазовую плоскость. Низкий баритон Николая Павловича сливался в единое целое с потрескивающими пластинками новоорлеанских диксилендов и вполне респектабельных джаз-бэндз в роде Лестера Янга или Каунта Бейси. Кока блестяще имитировал специфическую манеру пения черных блюзменов и даже мог создавать иллюзию прослушивания старого патефона в одном из пивных баров Среднего Запада... Представьте еще исполнение алкогольных куплетов про умственно отсталых гегемонов труда и районных депутатов - голосом Марка Бернеса в сопровождении оркестра Утесова.

В лирике Коки и его друзей - новосибирских музыкантов, звукорежиссеров и магнитописателей присутствовали как минимум четыре основные темы. Во-первых, нетрезвые монологи извечного аутсайдера, который в редкие минуты просыхания и просветления демонстрирует вполне зрелые наблюдения: "Пусть лилипуты мы, а где тут Гулливеры? / А нету их - попрятались в кусты".

Второй темой песен Коки были пародийные стихотворения, исполняемые им под звуки ретро-мелодий: "Блондины не любят брюнетов, брюнеты не любят блондинов / Твой идеал - Нахапетов, мой идеал - Киндинов... *Ты плюс я - конечно же, минус Мы - полюса земли Тебе очень нравится Шишкин* Мне - Сальвадор Дали". И все это - в ритме фокстрота.

Третий вид опусов представляли психоделические изыскания - причем не только песни ("Паранойя", "Шизоид", "Председатель Мао"), но и фрагменты радиопостановок (посвященный аварии в Чернобыле "Четвертый энергоблок") и даже "народные" сказки. Одна из сказок посвящалась приключениям Змея Героиновича - с упоминанием всех видов наркотиков - от "колес" до LSD...



Дмитрий Селиванов: "На память Николаю-Коке с лучшими пожеланиями..."

Помимо легких эстрадных жанров в репертуар Коки входили социальные песни, насыщенные явной антисоветчиной и гротесковым сатирическим отображением действительности. Часть из них была посвящена войне в Афганистане ("Давай, Егор!", "Иерусалим", "Убийство брата"), другая представляла открытую критику социалистического образа жизни. Многие из подобных композиций вошли в цикл, названный "ДИМАКОК", поскольку являлись совместным творчеством Коки и гитариста Дмитрия Селиванова. "Мы с Димкой в студии всегда сильно ругались, - вспоминает Кока. - Но работать с ним было интересно".

Селиванов играл на трубе (в песне "Районный депутат"), на скрипке (в неопубликованной композиции "На красном утесе"), накладывал вокал на мелодию из фильма "Кабаре" ("Дается план") и пел несколько блюзов на превосходном английском языке. Сотрудничая с Кокой, гитарист "Калинова моста", "Гражданской обороны" и "Промышленной архитектуры" пытался взять "ортодоксальное мышление среднего советского человека, все эти идеи заплесневелые и довести это до некой степени абсурда - т. е. играть совершенно страшную, монотонную музыку".

Реализация подобных планов просматривалась в композиции "Конституция", в которой Селиванов ровным голосом читал отдельные положения из Конституции СССР (право на свободу вероисповедания, неприкосновенность жилища, тайну переписки), наложив на весь этот бедлам ломовую гитарную партию.

...Звукорежиссерские опыты Коки и сессии, записанные им вместе с

Селивановым, носили неупорядоченный характер. Каждая из песен хранилась на отдельной пленке в рабочем сейфе - рядом с так называемой "подрывной литературой". Другим эти опусы переписывались в хаотическом порядке, и число комбинаций их расположения на пленках учету не поддавалось. Полная неразбериха с аудиоархивом Коки наступила после того, как в конце 86-го года он, будучи предупрежденным о надвигающемся обыске, в спешке попрятал оригиналы всех треков по квартирам друзей.

...Записывая свои песни, Кока никогда не мыслил пресловутыми альбомными категориями и никогда не относился к своему творчеству слишком серьезно. Великолепный импровизатор, душа любой компании и любимец многих рок-музыкантов, он крайне негативно относился к идее целенаправленного распространения своих песен. Но природа оказалась сильнее разума.

Со временем его записи стали жить своей жизнью, словно птенцы, вылетевшие из родного гнезда. В Новосибирске их тиражированием занимался друг Коки Алексей Сенин (в будущем - сотрудник рок-журнала "Тусовка" и литредактор рок-газеты "ЭНск"), в Ленинграде - Сергей Фирсов, в Москве - местные "писатели". В народных редакциях сессии, сделанные в студии Каткова, самопроизвольно складывались в единое целое как "сумма технологий", как единица творчества Николая Каткова и его друзей.

В конце 80-х, поддавшись настойчивым уговорам приятелей, Николай Павлович дал несколько живых выступлений в рамках импровизационного проекта "Повидло", название которого лишний раз подчеркивало джемовый характер подобных акций. Как правило, на концертах Кока исполнял блюзы ("Параноя") и рок-н-роллы ("Старый панк") - делал он это заводно и заразно, превращая традиционные стили в голимый панк-рок.

В середине девяностых Кока планировал записать серию концептуальных альбомов "в духе музыки Шенберга" под общим названием "Кокафония". Он хотел составить эти работы из циклических зарисовок: "Тишина", "Рождение звука", "Развитие" и т. д. К сожалению, реализовать эти замыслы ему так и не удалось - Кока был и остается человеком настолько же талантливым, насколько и непрактичным. Он не вписался в капиталистическую эпоху, и его занятия музыкой отошли на второй план. Со временем он стал работать штатным звукорежиссером в филармонии, в одном из местных театров, где-то еще...

Когда в 96-м году вооруженные диктофонами и литрами портвейна журналисты попытались проинтервьюировать Коку, новосибирский Алан

Парсонс внезапно вспомнил еще одну любопытную деталь из своего боевого прошлого. Примерно в 88-м году, столкнувшись с незапланированной популярностью собственных песен, он все-таки решился объединить их в двойной альбом. С помощью пульта Yamaha Николай Павлович перемикировал всю антологию и выпустил ее в виде сборника. Тогда же Кока придумал дизайн обложки - на расчерченном в виде таблицы титульном листе в хронологическом порядке располагались исторические эпохи: палеозой, мезазой и т. д. Современную эпоху - впрочем, как и всю подборку песен, Кока назвал новым научным термином "Шизазой" (Наша Эра).

Звуки Му Простые вещи (1988)

сторона А
Серый голубь
Шуба-дуба блюз
Зима
Цветочки-лютики
Люляки баб
Мумия
сторона В
Источник заразы
Хорошая песня
Бумажные цветы
0-1
Союзпечать
сторона С
Бойлер
52-й понедельник
Лифт на небо
Курочка-ряба
Красный черт
сторона D
Бутылка водки
Досуги-буги
Встань пораньше
Диатез



"Звуки Му": анархия во Владивостоке. А.Бортничук, П.Мамонов, А.Липницкий. 1987 год.

У этого альбома была и своя скрытая интрига, и не слишком афишируемая предыстория. Началась она сразу же после фантастически сильного выступления "Звуков Му" на фестивале московской рок-лаборатории в июне 88-го года. За кулисами ДК Горбунова к музыкантам подошел их старый приятель Василий Шумов из "Центра" и сказал: "Я, как продюсер, не могу позволить, чтобы такая группа и такая музыка нигде не были записаны. Я хочу предложить вам свою аппаратуру и свою помощь в осуществлении записи в качестве продюсера. Бесплатно".

Это был не только благородный жест, но и назревшая необходимость. "Звуки Му" существовали уже более пяти лет, а студийной записи у группы все еще не было. В 88-м году музыканты начали исполнять на концертах новую программу "Крым", а более двух десятков диковато-эпилептических композиций, составлявших до этого основу репертуара "Звуков Му", так и оставались незафиксированными. Все эти годы лидер первой (и последней?) московской супергруппы Петр Мамонов в ответ на многочисленные вопросы: "Когда же будет альбом?" произносил одну и ту же фразу: "Мы пишемся".

Блок полубезумных песен, названных Мамоновым "Простые Вещи", был написан им достаточно давно и датировался, в основном, 84-86 годами. Именно в этот период Мамонов выразил себя наиболее ярко как автор и исполнитель, безжалостно убив в русском роке всю существовавшую в нем интеллигентность.



"Отец родной" Петр Николаевич Мамонов.

Вследствие малоопытности музыкантов "Звуков Му" программа "Простые Вещи" доводилась до ума в течение нескольких лет.

"Все наши попытки записаться долгое время выглядели какими-то полушизофреническими, - вспоминает клавишник Павел Хотин. - Первое время мы считали, что еще не готовы технически. Следующие попытки заканчивались неудачей, потому что Мамонов в очередной раз запивал, и мы никак не могли собраться вместе".

В первой половине 80-х заслуживающих упоминания сессий у "Звуков Му" было от силы две. Первая тренировочная запись Мамонова с его братом Лешей Бортничуком состоялась в самом начале 80-х. Говорят, там было несколько сильных композиций, впоследствии почти не исполнявшихся на концертах - в частности, "Бомбейские раздумья" и "Разговор на площадке номер семь". Вторая запись состоялась сразу же после того, как басист Александр Липницкий продал несколько икон из своей коллекции и на вырученные деньги приобрел четырехканальную портостудию Yamaha. Музыканты обосновались на втором этаже дачи Липницкого на Николиной горе, превращенной из жилого помещения в студию. Летом 85-го года там велась нелегкая "битва за альбом", но, к сожалению, все это время оказалось потраченным впустую.

"Когда Мамонов дорвался до относительно приличной техники, его, что называется, заклинило, - вспоминает Липницкий. - У Петра появилась привычка переделывать каждую из композиций по несколько раз. В итоге песни получались мертвыми, а вокалу Мамонова явно не хватало концертной энергетики. Он мучил себя и мучил музыкантов. Барабанщика

Михаила Жукова он сажал в маленький потный боксик и заставлял его работать сутками. Только такой крепкий русский характер, как у Жукова, мог выдержать подобное "бытовое крепостничество".

Этот альбом так и не был обнародован, хотя, по воспоминаниям музыкантов, некоторые песни были сыграны на нем просто вдохновенно - в частности, "Источник заразы" - с красивой партией клавиш, которая в итоге так никуда и не вошла.

...Началу звукозаписывающей сессии 88-го года предшествовал крайне важный разговор, состоявшийся между Шумовым и Липницким. Дело в том, что в распоряжении Шумова было всего двадцать дней. Ровно через три недели ему надо было вылететь в Париж, чтобы завершать работу над своим французским альбомом. Следовательно, музыкантам "Звуков Му" предстояло трудиться в крайне напряженном режиме. Зная воспаленное воображение Мамонова и завышенный характер его студийных запросов, уложиться в эти сроки казалось почти нереальным.



В студии "Звуков Му" на Николиной горе.

Вспоминая неудачный и разрушительный опыт записи 85-го года и понимая, насколько Петр Николаевич последователен в своем стремлении достичь совершенства, Липницкий сказал Шумову: "Если ты сразу же не поставишь Мамонову свои условия: "Песня готова. Все. Ставится точка. Двигаемся дальше", ничего у тебя не получится". Шумов, который специально привез на запись восьмиканальный магнитофон Fostex, пульт и массу звукообработок, в свою очередь попросил Липницкого обеспечить организационную сторону мероприятия - а именно гарантировать своевременное прибытие на сессию самого Мамонова. Проблема заключалась в том, что после окончания весеннего тура 88-го года Мамонов впал в продолжительный запой, причем, настолько сильный, что музыканты уже начали свыкаться с мыслью, что запись в очередной раз не состоится.

Но в группе "Звуки Му" периодически случались чудеса. В последний "день ожидания", когда Шумов уже начал демонтаж аппаратуры, в студии на Николиной горе неожиданно возник Мамонов. На нем было надето мучительное выражение лица, которое недвусмысленно свидетельствовало о том, каких усилий ему стоило забыть о досуге и целиком сконцентрироваться на работе. К слову, часть песен из "Простых вещей" являлась прямым отражением его тогдашнего образа жизни: "Бутылка водки", "Шуба-дуба блюз", "Красный черт". "Художник должен серьезно относиться к жизни, а к работе - с некоторой долей легкомыслия, - любил говорить идеолог "Звуков Му" в те времена. - Тогда и получается все легко".

Одной из сильных сторон Мамонова было его умение включать в экстремальных ситуациях дополнительные волевые рычаги. Работа в студии закипела, и дело оставалось за малым - записать программу с наименьшим количеством ошибок музыкального плана, сохранив на пленке концертное обаяние "русских народных галлюцинаций" и "неакадемического вокала" Петра Николаевича.

Надо отдать должное Шумову, который на начальном этапе постарался создать музыкантам максимально комфортные условия. Во-первых, лидер "Центра" сделал фактически невозможное, сумев переубедить Мамонова отказаться от идеи записи поодиночке.

"Оттачивать каждую ноту в группе "Звуки Му" было совершенно нереально, - вспоминает Шумов. - Все предыдущие записи были обломаны вследствие маниакального желания лидера сыграть все ровно и правильно. Поэтому я сказал Мамонову: "Петя! Ни ты, ни все остальные играть толком не умеете. А когда вы играете вместе, вы себя чувствуете более уверенно, и у вас лучше получается".

После того, как Мамонов нехотя согласился записываться сессионно, весь последующий процесс был разделен на три этапа. Вначале на пленку фиксировалось максимальное количество инструментов, затем накладывались отдельные клавишные или гитарные соло и, наконец, в последнюю очередь записывался вокал.

"Ребята, не ссыте! Играйте, как вы играете на концертах, - благословил Шумов музыкантов перед нажатием кнопки record. - Все будет хорошо".

Его уверенность передалась участникам группы, которые большинство композиций записали (как им тогда казалось) с первого дубля. Тут Шумов пошел на небольшую хитрость. Как говорится, только гений может позволить себе роскошь быть цельным, последовательным и счастливым. Обыкновенный человек должен быть гибче. Когда перед началом записи

очередной песни музыканты делали два-три тренировочных прогона, плут Василий незаметно включал магнитофон, на который фиксировал как черновые трэки, так и "настоящую" запись. Возможно, Шумов нарушал определенные этические нормы, но зато в нескольких случаях ("Красный черт", "Бумажные цветы") ему удалось воспроизвести первоначальную магию композиций.

...Запись "болванки" выглядела следующим образом. Каждый из музыкантов играл свои партии, а Мамонов пел без микрофона, пританцовывая и выплевывая из рта свои знаменитые бесчеловечные тексты: "Я никого не боюсь, надевая красивый костюм / И потихоньку смеюсь, оставляя в шкафу свой ум".

"Когда Мамонов на самых первых репетициях "Звуков Му" начинал вытворять секс с микрофоном, он распугал немалое количество сотрудничавших с нами музыкантов, - вспоминает Хотин. - Люди быстро покидали группу, потому что это было страшно круто. Это были минуты какого-то настоящего откровения, далекого от рационального восприятия и чуждого по своей природе этому миру".

По воспоминаниям музыкантов, в первые дни сессии Мамонов записывался, скрипя зубами. Следствием продолжительной алкогольной экскурсии стало определенное истощение его внутренних ресурсов. Понадобилось несколько дней для того, чтобы организм идеолога окреп и включился в работу в полную силу. К этому времени запись нескольких инструментальных треков уже была завершена. Шумову на этой стадии было особенно нелегко, поскольку ему постоянно приходилось маневрировать между эстетическими запросами музыкантов и их техническими возможностями.

К примеру, Лелик Бортничук, который на ранней стадии "Звуков Му" выглядел в команде инструментальным аутсайдером, к 88-му году оказался одним из самых нестандартно мыслящих гитаристов Москвы. Все гитарные вкрапления на "Простых вещах" он записывал с первого раза - особенно эффектными получились его партии в "52-м понедельник" и "Бутылке водки". В свою очередь, Александр Липницкий, который, как известно, впервые взял в руки басгитару в 31 год, периодически тормозил процесс. Так, композиция "Диатез" была записана с последней, двадцать какой-то по счету попытки, когда всем казалось, что линию баса зафиксировать так и не удастся.



"Звуки Му": Александр Липницкий, Алексей Бортничук, Павел Хотин, Алексей Павлов, Петр Мамонов, 1988 год.

Еще одна проблема - с точки зрения Шумова - заключалась в идентичности студийного звучания гитары Лелика Бортничука и клавиш Паши Хотина. Действительно, Бортничук использовал целую кучу примочек, и многие из них сливались по тембру с клавишами. В свою очередь, у Хотина голова была забита тем, чтобы придумать в ряде композиций студийные аранжировки, более утонченные в сравнении с их концертной версией. (В частности, на "Источнике заразы" впервые была применена джазово-латинская партия клавиш). И когда Шумова не устраивали какие-то краски в звучании хотинской Yamaha DX7, Паша начинал применять тембры с картриджа, которые ему незадолго до записи подарил Брайан Ино. Позднее Хотин очень гордился этими искаженными, перевернутыми тембрами, которые, к примеру, на "Досуги-буги" оставили от стиля буги лишь смутные позвякивания.

Хотин вместе с барабанщиком Лешей Павловым составлял в "Звуках Му" джазовую фракцию. Он пытался внести в мамоновскую психоделию необходимое стилистическое разнообразие, добавляя в мелодии элементы свинга, фанка ("Курочка-ряба") и рэггей ("Цветочки-лютики"). К определенному усложнению ритмического рисунка стремился и Леша Павлов, отмеченный вскоре Джоном Полом Джонсом как "лучший музыкант "Звуков Му". В студии Павлов играл на половине вещей литавровыми палочками с мягкими наконечниками, создавая нестандартный для того времени барабанный звук - мягкий, и в то же время упругий.

Будущий кришнаит, рэппер и трубач в одном лице, Леша Павлов довольно настороженно воспринимал продюсерские методы Шумова.

"В голове у Васи идеал звука был совсем другой, чем у нас, - вспоминает Павлов. - Мы были настроены на какую-то определенную чуму, а он пытался сделать так, чтобы все было сыграно правильно. Со

стороны Шумова существовало определенное давление. Он как бы "давал знатока" в записи, сразу поставив процесс на быстрые и профессиональные рельсы, порой обламывая какие-то интересные идеи. Ведь это была для нас первая запись, и все в ней ценили каждый свой звук, каждый удар, каждую ноту".

Наверное, это правильное замечание - особенно, в отношении того, как Шумов записывал голос Мамонова. В этих вокальных партиях не было ни единой ошибки с точки зрения законов сольфеджио, но зато напрочь исчезла псевдовульгарность, похоть и безумие "концертного Мамонова". Как выяснилось позднее, вокал оказался стерилизованным не случайно.

Голос накладывался по ночам, когда в студии оставалось всего два человека - Мамонов и Шумов. И когда при записи первого же вокального трека Шумов вплотную столкнулся с "сексом с микрофоном", он с присущей сыну военного прямолинейностью заявил: "Петя, ну чего ты корежишься? Здесь вовсе не обязательно делать шоу. В студии только я и ты. Пой, как мужик!"

Мамонов, который ни до, ни после Шумова не слушался ни одного продюсера в мире, включая Брайана Ино, на этот раз перечить не стал. Хорошо это или нет, но все композиции на альбоме он спел в несвойственной для себя манере, используя вместо бешеной экспрессии отстраненный и спокойный вокал. Иногда даже слишком спокойный - вплоть до отороженного.

Позднее музыканты "Звуков Му", соглашаясь с тем, что Шумов "кое-где пересушил эту запись", все-таки настаивали на том, что нетипичная вокальная манера "дала Мамонову новое видение своих песен". У самого Шумова на этот счет была даже выстроена целая теория.

"Я много времени провел вместе с Мамоновым и знаю не понаслышке, что он представляет собой вне сцены, - вспоминает Шумов. - Я знаю его отношение к искусству, я знаю его как поэта и переводчика. Наверное, я был единственным, кто воспринимал "Звуки Му" не как панк-состав, а их лидера - не как человека, постоянно находящегося в пограничных состояниях. Я воспринимал "Звуки Му" как деликатную группу и записывая их, пытался добиться деликатного звука - насколько позволяли ситуация и техника".

По предварительной договоренности альбом микшировали два человека - Шумов и Мамонов. Услышав первые результаты сведения, остальные музыканты "Звуков Му" заметно приуныли. Клинически чисто прописанный вокал заставлял забыть не только о разнице тембров, но даже о привычной концертной пропорции инструменты - голос. На все упреки, в

частности, Липницкого, Шумов отвечал: "А что вас громко давать? Ты что, хорошо умеешь на бас-гитаре играть?"

"Поскольку в песнях "Звуков Му" огромное значение имел текст, то поднятие уровня вокала казалось нам в тот момент оправданным, - вспоминает Липницкий. - Естественно, мы не могли звучать как Talking Heads, и, в какой-то степени, это получалась такая рок-н-рольная авторская песня. Весь русский рок похож на авторскую песню, но "Звуки Му" от этого ушли максимально далеко".

"Мне казалось, что меня чуть-чуть обижают, - вспоминает Хотин. - Я думаю, и Лелику так казалось. Мой инструмент был засунут тогда в нужную задницу".

Примечательно, что после того, как двойной альбом был полностью смикширован, Мамонов оказался единственным в группе, у кого не было претензий к продюсерской работе Шумова. "Продюсер - это институт очень сложный и совсем другой, чем у нас это принято думать, - говорил Мамонов спустя пару лет в интервью журналу "СДВИГ". - Продюсер обычно делает концепцию всего альбома, концепцию звука, вплоть до какого-то "звукового имиджа". Это очень важная работа, и люди должны быть с большим вкусом, умеющие ладить с непростыми людьми - рок-музыкантами... Василий Шумов спродюсировал наш первый студийный альбом. И я там очень доволен звуком... И это не случайная вещь, что мы и сейчас работаем вместе".

Звукозаписывающая сессия "Простых вещей" была закончена в июле 88-го года, но активное хождение этот двойной альбом получил лишь зимой 89-го. Дело в том, что первоначально Мамонов категорически возражал против его стихийного распространения.

"Мы же миллионерами можем стать с этого альбома", - то ли шутил, то ли всерьез говорил он, но в свободное плавание альбом упорно не выпускал. После того, как всеми правдами и неправдами копия "Простых вещей" очутилась в студии московской рок-лаборатории, альбом разошелся по стране на тысячах магнитофонных кассет и катушек. Из противоречивого общественного резонанса на "Простые вещи" ("Это не "Звуки Му", "это "Звуки Му" глазами Шумова!") имеет смысл выделить позицию Брайана Ино, который из всего альбома выбрал для дальнейшей работы в лондонской студии только четыре трека: "Источник заразы", "Зима", "0-1", "Бумажные цветы". Все остальные песни (кроме свежее испеченного "Забытого секса") были взяты Брайаном Ино со следующего альбома "Крым".

Крематорий Кома (1988)

сторона А

Кома

Реанимационная машина

Безобразная Эльза

Африка

Клаустрофобия

Хабибулин

Кондратий

Моя деревня (Хит-парад)

сторона В

Мусорный ветер

Гимн мертвым

Пир белых мумий

Гончие псы

Харе Рама

El final de la vida



После первых акустических альбомов и напичканного боевиками "Иллюзорного мира" Григорян и команда решили записать полноценную электрическую работу. Времена изменились. Эпоха квартирных концертов оставалась в прошлом. Один из последних значительных акустических сейшенов "Крематорий" в составе: Армен Григорян (гитара), Виктор Троегубов (гитара), Михаил Россовский (скрипка) - сыграл вместе с дуэтом

Цой-Каспарян в университетском общежитии зимой 87-го года. Примерно с этого же момента "Крематорий" начинает стабильно выступать с электрической программой. Концертов становилось все больше, и параллельно росло число незафиксированных на пленку новых песен. Неудивительно, что как-то после очередного выступления Григорян сказал музыкантам: "Ребята! Давайте наконец-то сделаем нормальный альбом на нормальной студии. Иначе мы просто потеряемся".

Впервые за свою пятилетнюю историю "Крематорий" начал серьезно готовиться к записи. Менеджер Дима Бродкин обеспечил финансовую сторону мероприятия, организовав перевод денег со счетов московской рок-лаборатории на счет киностудии имени Горького, в которой планировалось осуществить запись нового альбома.

Понимая, что у группы появилась реальная возможность поработать в нормальной студии, Григорян затеял предварительную демо-запись - случай для "Крематория" небывалый. К этому моменту (осень 87-го года) из-за этических и идеологических расхождений с Григоряном "Крематорий" покинул Виктор Троегубов, основавший собственный проект "Дым". Также из группы ушел барабанщик Александр "Стив" Севастьянов ("Крематорий II", "Иллюзорный мир"), оккупировавший кресло первого секретаря Ждановского райкома комсомола. Играть на барабанах в те бурные времена ему было в лом, поэтому демонстрационка и сама "Кома" записывались под ритм-бокс.

В многовековой дискографии "Крематория" подобная компьютеризация состоялась в первый и последний раз. Ритм-бокс был собран вручную сокурсником Григоряна по Авиационному институту Алексеем Кондратьевым. Кондратьев, в честь которого и была написана песня "Кондратий", был простым русским гением-самоучкой. Неудивительно, что сконструированный им фанерный чемоданчик с пожелтевшими кнопками успешно заменял фирменный ритм-бокс. Особенно эффектно у этого агрегата, внешне напоминавшего хитроумное взрывное устройство, получались многочисленные брейки и барабанные проходы. На фоне таких звуков всевозможные "Ямахи" и "Касио" просто отдыхали.

Демо-запись Григорян делал с минимальным количеством музыкантов - вплоть до того, что сольные партии на гитаре исполнял сам. Несложно предположить, что уход двух членов группы стал для него немалым раздражителем, который, подстегивая его честолюбие, усиливал всевозможные творческие амбиции.



Крематорий-86: Виктор Троегубов, Михаил Россровский, Армен Григорян.

"Играть вместе с друзьями дальше было нельзя, - вспоминает Григорян. - С ними можно пить, ходить по девочкам, но для группы это означало бы тупик. Чтобы сделать серьезный альбом, в студии нужны были музыканты, а не инженеры".

Действительно, жанр и стилистика песен будущего альбома требовали участия в записи профессиональных исполнителей с самой разной специализацией. На "Коме" присутствовали энергичные рок-н-роллы ("Африка", "Реанимационная машина"), кантри ("Хит-парад"), акустический "Кондратий", психоделическая "Клаустрофобия", хард-рок "Гимн мертвым", кришнаитская "Харе Рама", а также "Гончие псы", мелодия которой представляла компиляцию сразу нескольких композиций Doors.

"Я никогда не относился к Моррисону, как к революционеру, - говорит Григорян. - Он мне нравился и без революции - как мелодист с красивым драматичным вокалом. "Гончие псы" - это такой надгробный холмик памяти Doors".

Накануне сессии Григорян пригласил в "Крематорий" гитариста Олега Лагутина, саксофониста Александра Куницына (позднее сыгравшего на альбоме "Клубника со льдом") и скрипача Вадима Саралидзе ("Дым"), впоследствии принимавшего участие в записи альбома "Дорога в облака" группы "Браво". Следующим, весьма неординарным шагом Армена стало привлечение к процессу записи актрисы театральной студии "Арлекин" Ольги Бочаровой. Несмотря на протесты продюсирующего альбом Бродкина, это было стопроцентное попадание в цель. Бочарова пела в унисон на "Мусорном ветре", исполняла мантры на "Харе Рама" и оперные вокализы на "Клаустрофобии", томно вздыхала, кокетливо мяукала и имитировала звуки любовной вакханалии на "Реанимационной машине". В соседний микрофон подпевал ее законный супруг актер Владимир

Власенко. Сдвоенный бэк-вокал семейства Власенко придавал мрачным композициям "Крематория" новую окраску, которая после выхода альбома сразу же стала предметом бесконечных дебатов.

Последней из песен "Комы" была написана "Безобразная Эльза" - по горячим следам шапочного знакомства Григоряна с Венедиктом Ерофеевым. Как гласит история, их интенсивное общение переросло в глобальную пьянку, в финальной стадии которой из аквариума у реальной девушки Эльзы были съедены все рыбки, привезенные из Японии.

"Я хорошо помню, как в каком-то коридоре Армен под гитару впервые спел "Эльзу", - вспоминает Бродкин. - Когда он ее исполнил, трудно было предположить, что это будет суперхит. То, что пел Григорян, и то, во что превращалась песня в результате совместной обработки музыкантами, были два совершенно разных произведения".

Окаймляли "Кому" скрипичные зарисовки Михаила Россовского, стилизованные под старинный реквием. Примечательно, что название финальной пьески переводилось с испанского как "конец жизни", что было созвучно испанской же надписи на лицевой стороне оригинального оформления магнитоальбома: "Смерть читает список человеческих прегрешений на этой земле". Тема коматозного состояния и смерти выглядела сквозной в альбоме, претендовавшем на роль туристического путеводителя "в царство мрачное Аида". Экскурсия по королевству белых мумий стирала границы между понятиями "красота", "любовь" и "смерть", и они представляли собой нечто неразделимое: "Моя смерть разрубит цепи сна, когда мы будем вместе".



Жемчужиной "Комы" стала композиция "Мусорный ветер", написанная Григоряном под впечатлением от одноименного рассказа Платонова. Сюрреалистический сюжет о задавленном жизнью человеке послужил основой для будущего хита "Крематория". Вскоре музыканты уже записывали "Мусорный ветер" для телевизионного клипа, который

буквально вытолкнул группу из квартирных апартаментов на просторы всесоюзной популярности. Интересно, что в природе существовала еще одна версия этой композиции, записанная группой во время съемок телепередачи "Рок-мост Ленинград - Москва". Но пресловутый телемост в эфир так и не вышел (по-видимому, из цензурных соображений), а сохранившуюся фонограмму "Мусорного ветра" с удивительно красивым двухголосием Троегубова-Григоряна последний использовать на альбоме не стал.

Свою каноническую аранжировку "Мусорный ветер" приобрел непосредственно в киностудии Горького, причем памятное скрипичное соло играл не Россовский, а Вадим Саралидзе. Это был показательный момент.

Михаил Россовский, один из наиболее ярких концертных скрипачей в советском роке, очутившись в студии, начинал заметно нервничать. У него периодически возникали конфликты со звукорежиссером, который требовал от музыкантов безупречной тональной стройности. Поэтому в самый ответственный момент Григорян решил не рисковать. И если на большинстве композиций партию скрипки исполнял Россовский (плюс блестящее таперское фортепиано в "Реанимационной машине"), то в "Мусорном ветре" и "Клаустрофобии" вместо него играл Вадим Саралидзе - по его же собственному желанию не указанный ни в одной из аннотаций той поры.



Николай Шестов во время записи "Комы".

"Россовский - музыкант от бога, - говорит Григорян. - Из-под его пальцев никогда не выходили прямые ноты, но всегда выходила музыка - очень своеобразная и красивая. У Саралидзе все было наоборот. Это профессиональный музыкант в галстуке, сюртуке и с нотным станом, который умеет безошибочно воспроизвести ноты. Четкие, красивые, но

все-таки ноты. Главным для нас было совместить на записи дух одного и консерваторскую технику другого".

Подобная проблема - правда, менее остро - стояла в отношении выбора гитаристов. Решена она была малой кровью: ветеран "Крематория" Евгений "Джон" Хомяков переключился на ритм-гитару, а все соло импровизационного плана исполнял Олег Лагутин.

Партию баса сыграл Сергей "Пушкин" Пушкарёв, дебютировавший в "Крематории" на альбоме "Иллюзорный мир". С точки зрения Бродкина, он являлся самым талантливым аранжировщиком в группе. Фортепианное соло Пушкарёва в "Гончих псах" оказалось одним из украшений "Комы".

Запись альбома осуществлял звукорежиссер Николай Шестов. Это был крепкий и опытный профессионал, который уже достаточно давно записывал саундтреки к кинофильмам всех мастей. Его "клиентами" были Эдуард Артемьев и акустические составы типа "Деревянного колеса", симфонические оркестры и джазовые диксиленды. В свое время Шестов работал дирижером в оркестре классической музыки, что служило гарантией того, что традиционной рокерской халявы с ненастроенными инструментами и нечетко сыгранными инструментальными партиями на альбоме не будет по определению.

"Кома" писалась на два восьмиканальных магнитофона Tascam в огромном просмотровом зале киностудии, причем звукорежиссерская кабина находилась на втором этаже. Сигнал "Мотор!" Шестов заменял жестами из-за стекла, напоминая в эти мгновения то ли регулировщика на перекрестке, то ли матроса с флажками на мачте. Из-за того, что студийные смены перемежались с паузами, запись растянулась на несколько месяцев и была завершена лишь зимой 88-го года.

Когда сведение было закончено, Шестов с музыкантами сделали несколько версий альбома, одна из которых оказалась перегружена шумами, добытыми в фонотеке киностудии. Так, к примеру, в "Харе Рама" звучали фрагменты оригинальной мантры, в неопубликованных "Собачьем вальсе" и "Мата Хари" блюз - лязг металлических цепей и т.п. Но Григорян, хорошо помня уроки "Винных мемуаров", от этого варианта альбома отказался, оставив лишь сигналы "скорой помощи" в "Реанимационной машине".

Любопытно, что "Кома" записывалась на киностудии имени Горького параллельно с озвучиванием фильма "Маленькая Вера", звукорежиссуру в котором осуществлял все тот же Шестов. В рабочее время он занимался "Маленькой Верой", а по вечерам записывал опусы типа "Безобразной Эльзы".

"Шестов с первых дней нашего сотрудничества искренне гордился тем, что озвучивает просто ломовой фильм, которого в советском кино еще не было, - вспоминает Дима Бродкин. - Там, мол, и трахаются, и матом ругаются, и поют песни из репертуара Любы Успенской. Он прямо искрился и пыжился от гордости, что стоит у истоков нового советского кинематографа".

После записи "Комы" Шестов еще не раз сотрудничал как с "Крематорием" ("Живые и мертвые", "Зомби"), так и с другими рок-группами: от "Тайм-аута" до "Шаха". Шестов был альтруистом и записывал "Крематорий" бесплатно. Ему очень нравилось, как продвигается работа. "В вас есть живая кровь", - говорил он музыкантам.



"Мы были бесконечно благодарны Шестову, привившему нам азы культуры звука, которой мы совершенно не владели, - вспоминает Григорян. - Мы не знали, как должна звучать бас-гитара, которую втыкали до этого исключительно в усилитель "Родина". До "Комы" у нас на альбомах были только призраки аранжировок, поскольку все сессии представляли собой дикие попойки: "Глотнул - записал - упал. Проснулся - глотнул - записал". А здесь была четкая работа, во время которой мы многому научились".

"Кома" и "Маленькая Вера" увидели свет практически одновременно. На экранах тысяч кинотеатров всю демонстрировалось ЭТО, а попавший в официальные хит-парады "Крематорий" стыдливо именовался как группа "Крем". Такие были противоречивые времена. Что же касается "Комы", то альбом занял одно из первых мест во всесоюзном конкурсе магнитоальбомов, проводимом журналом "Аврора", и это выглядело вполне объективно. Обвинения упрямых подпольщиков и старых волосатых фанов в резком опосении смотрелись в тот момент архаичными и надуманными. Спорить было не о чем: состоявшая из сплошных хитов "Кома" напоминала сборник из серии "The Best" и представляла "Крематорий" как вполне

состоявшийся электрический проект. Альбом отличали оригинальный звук, несомненный драйв, "натуралистические" тексты (эдакие "байки из склепа"), тонкий, но не слишком, юмор. Беззлобная социальность "Мусорного ветра" уравнивалась бытовой сумасшедшинкой "Кондратия", веселая суета "Хит-парада" и "Хабибулина" органично контрастировала с таинственной печалью "Пира белых мумий". Этот круг можно замыкать бесконечно.

В итоге "Крематорию" удалось записать чуть ли не единственный в истории советской рок-музыки 80-х идеальный поп-альбом. Впоследствии эти композиции неоднократно переигрывались, но после "Комы" вы не вспомните ни одного реального хита "Крематория". ("Зомби", "Клубника со льдом" и "Мама, не пей, мама, это яд" - не в счет.) Однако мы должны сказать спасибо не всегда последовательному Григоряну, который, словно невзначай, сам не заметив как, вложил в сорок минут "Комы" всю свою жизнь в музыку - и прошлую, и будущую. Именно из таких эпизодов и состоит история рок-музыки.

Ночной проспект Кислоты (1988)

сторона А

Остатки сомнений

Мне не нужна информация

Наденем пилотки

сторона В

Наши богатства

Всеобщее невезение

Кислоты



"Ночной проспект": Иван Соколовский, Дмитрий Кутергин, Алексей Борисов. 1988 год.

Это был первый в СССР альбом индустриальной музыки, невероятно

качественно записанный и идеально выдержанный стилистически. "Кислоты" ассоциировались с урбанизированным смерчем, напоминая озверелый звуковой терроризм, при котором атональный вокал и примитивный ритм умышленно вытесняют гармонии и мелодии.

Авторами этого на шумевшего опуса (который в 88-м году мог бы конкурировать с западными работами подобной направленности) являлись молодые московские ученые Алексей Борисов и Иван Соколовский. Отстраненно-статичный сценический имидж "новых физиков" во многом соответствовал их гражданскому статусу. Идеологи "Ночного проспекта" закончили соответственно исторический и философский факультеты МГУ и готовились к защите кандидатских диссертаций. Борисов специализировался на нюансах Фолклендского конфликта, а Соколовский - на творчестве религиозного философа Алексея Хомякова.

В "Ночном проспекте" Борисов пел и играл на гитаре, Соколовский - на клавишах и синтезаторном басу. Оба музыканта были выходцами из академической среды и поэтому всегда интересовались актуальной информацией, находясь в курсе последних событий на электронно-авангардистских фронтах мира: от Psychic TV и Einsturzende Neubauten до Штокхаузена и Кейджа. В определенный момент Борисов и Соколовский пришли к выводу, что пропагандируемая ими музыка должна разрушать представления о тонированном звуке и оказывать на слушателя прямое физиологическое воздействие.

Любопытно, что ранний "Ночной проспект" специализировался на совершенно иной эстетике, исполняя танцевальные мелодии - от твистов и рок-н-роллов до ретро-номеров и новой волны. Правда, предшествующие "Кислотам" программы "Гуманитарная жизнь" и "Демократия и дисциплина" уже напоминали утяжеленный электронно-трансовый техно-поп, исполнявшийся на концертах при помощи заранее изготовленной ритмической болванки.



Ранний "Ночной проспект": И.Соколовский, А.Борисов, Н.Боржомова. 1985 год.

Несмотря на шарм и скромное обаяние вокалистки Натальи Боржомовой, группе долгое время не хватало какой-то изюминки. Скорее всего, им просто не везло. Неудивительно, что впоследствии одна из композиций на "Кислотах" называлась "Всеобщее невезение". Невезение это могло бы продолжаться и дальше, не получи "Ночной проспект" приглашение выступить весной 87-го года на крупном рок-фестивале "Литуаника" в Вильнюсе. Предстоящее действо спровоцировало тандем Борисов - Соколовский на ряд радикальных поступков.

Первое, что они сделали, - это пригласили новых музыкантов и расширили состав группы до квартета. Вместо ушедшей Боржомовой в "Ночном проспекте" появились скрипач Дмитрий Кутергин и барабанщик Сергей Павлов. До этого Кутергин играл на электроскрипке и клавишах в составе группы "Доктор", исполнявшей смесь неоромантики и фри-джаза. Сергей Павлов был профессиональным барабанщиком, успевшим переиграть в массе рок-команд, включая "Коррозию металла". Внешне он напоминал Паука, был вызывающе волосат и тяготел к парадоксальным поступкам и алогичным ходам. При крайне агрессивной хард-роковой манере игры Павлов всерьез увлекался полиритмией, а его музыкальным кумиром был Билли Кобэм.

...Надвигавшийся рок-фестиваль катализировал фактически заново сформированную команду на кардинальную смену стиля. "Ночной проспект" решил наехать на мозги расслабленного парами перестройки населения серией жестко сыгранных индустриальных номеров. Новая программа представляла собой электронный noise-beat, тщательно отредактированный и отрепетированный, в котором посреди компьютерно-синтезаторного шквала неожиданным диссонансом вкраплялись звуки живых инструментов - гитары, скрипки, ксилофона, металлических перкуссий и барабанов.

Борисов за несколько дней прямо на работе сконструировал "комбинированную лирику" - смесь подсознательных образов, механического письма и сюрреализма. Особенно впечатляюще у него получались мрачные прогнозы в области социальных катаклизмов и экологического апокалипсиса: "Молочный запах раздражает мне плоть, мясо противно на вкус / Консервы и овощи выбросим разом, вода превратится в уксус / Кислоты проникнут в кровь, кислоты проникнут в кровь..."

Тексты совмещались с мелодиями в "пожарном" порядке.

"Борисов пришел на последнюю перед "Литуаникой" репетицию, достал пачку текстов и начал подбирать для них соответствующие мелодии, - вспоминает Иван Соколовский. - Поскольку Леша не помнил слов, то на сцену он выходил с бумажками, на которых вся эта поэзия была написана. Затем листики с текстом бросались в публику. В этом жесте заключался особый прикол - мол, зрители, которые не успели запомнить слова, могут теперь ознакомиться с ними".

Центральным пунктом в выверенной электронно-гитарной атаке на зрительское сознание стала композиция "Кислоты". Когда на "Литуанике" Борисов с мрачным видом непризнанного футуролога начал вещать о том, что "выпадут волосы, лопнет пузырь", члены жюри демонстративно покинули зал со словами: "Не нужен нам этот индастриал!" и отправились пить кофе. Шокированные рефери от рок-культуры восприняли выступавший следом за "Ночным проспектом" "Наутилус Помпилиус" просто как небесную музыку и присудили свердловчанам первую премию.



...Весь 87-й год "Ночной проспект" катался по стране с концертами, подвергая "музыкальному облучению" не подготовленных к подобному воздействию слушателей. Композиция "Кислоты" растягивалась по времени в несколько раз и звучала в течение 20-25 минут. Неудивительно, что к концу выступления в зале редко оставалось более половины населения.

"Народ приходил на концерты бухать и танцевать под "Маленькую бэйби", - вспоминает Соколовский, которого такое положение дел явно не устраивало. - Мы же специально "давали Оруэлла", культивировали и предрекали состояние мрака, трагизма и безумия. У нас была установка на дегуманизацию - в том смысле, в котором Ортега-и-Гассет описывал этот термин".

Для практической реализации этих теорий Иван упорно возил на концерты несколько массивных аналоговых синтезаторов, из которых один

только Korg Mono Poly весил более двадцати килограммов. Соколовскому было важно сохранять в течение всей акции первородность звучания и ощущение "тотальной пурги". Ради этого он был готов терпеть любые бытовые неудобства.

В декабре 87-го года "Ночной проспект" наконец-то засел за запись. В то время Соколовскому удалось за бесценок приобрести целую коллекцию аналоговых синтезаторов, которые в конце 70-х - начале 80-х были на вооружении музыкантов вроде Клауса Шульце или Tangerine Dream. Кроме того, появился довольно мощный сэмплер, который был скоммутирован с синтезаторами Соколовского.

"Это был необычный ход, - вспоминает Алексей Борисов. - Синтезировать цифровую и аналоговую технику в те времена было непросто. Аналоговые инструменты считались немодными, выглядели громоздкими, и все от них избавлялись, играя на цифровых синтезаторах, которые неизменно давали отпечаток холодного пластмассового звучания".

На первой стадии сессии музыканты записали на четырехканальную портостудию "Вежливого отказа" партии ударных и бас-лайн. Затем болванка была скинута на восьмиканальный магнитофон Tascam, а в оставшиеся незаполненными каналы были дописаны партии скрипки, гитары и ксилофона, на котором играл Дима Кутергин. Последним записывался вокал. На пяти композициях пел Борисов, на одной ("Наденем пилотки") - Кутергин. Специфический, несколько монотонный голос Борисова подвергался специальным обработкам с целью трансформировать его и воздействовать на вокальные тембры пластически.

Сессия происходила на квартире Андрея Синяева, с которым "Ночной проспект" сотрудничал с 85-го года. Синяев был достаточно опытным и гибким звукооператором, который с равным успехом мог записывать как поп-артистов типа Малежика и Шаповалова, так и рок-группы. В процессе работы с "Ночным проспектом" он организовал запись спонтанных звукоэффектов, а также предложил необычный метод фиксирования гитарных партий.

"Гитару подключали с легкой перегрузкой к рижскому транзистору "Спидола", который убирался в сервант и запирался в одном из отсеков, - вспоминает Борисов. - К динамику транзистора ставился микрофон, вследствие чего имитировался эффект звучания гитарного комбика. На композиции "Кислоты" мы брали детский моторчик, на конец которого накручивалась леска. При включении моторчик подносился к гитаре таким образом, чтобы вращающаяся леска била по струнам. На мотор реагировали звукосниматели - если этот сигнал обрабатывать какими-то

эффектами, то можно было достичь прямо-таки гипериндустриального звука".

Запись альбома длилась достаточно долго и завершилась лишь весной 88-го года. Немало времени у музыкантов заняло сверхтщательное сведение - практически для каждой композиции существовало по 2-3 смикшированных варианта, из которых после долгих споров и прослушиваний выбирались лучшие. Композиции располагались таким образом, что вначале шли динамичные маршевые зарисовки индустриального плана, а вся вторая сторона состояла из более абстрактных психоделических номеров с определенной социальной направленностью в текстах.

"Когда человечество начинает играть в роботов или в каких-то безэмоциональных людей, оно провоцирует нормальных индивидуумов на бунт против этого, - говорит Соколовский. - У нас была установка шокировать людей нашей музыкой и текстами, причем шокировать именно в том смысле, в котором обычно выступает авангард. Может быть, внутри людей что-то после этого будет меняться. Как говорил Аристотель, "философия начинается с удивления".

...Подпольные и кооперативные дистрибьюторы, знакомые с музыкой "Ночного проспекта" по ранним рок-н-рольным альбомам и совместным песням с Боржомовой и Агузаровой (альбом "Гуманитарная жизнь"), принялись активно пропагандировать "Кислоты" через сеть многочисленных звукозаписывающих киосков. Возможно, определенное впечатление на них произвели слухи о том, что одна из кассетных копий "Кислот" была подарена Фрэнку Заппе, а во французской музыкальной прессе было опубликовано несколько положительных откликов на альбом. Когда же "писатели" осознали, ЧТО ИМЕННО они продают, было уже поздно. В итоге на стихийном аудио-рынке произошла несколько наивная культурологическая провокация, осуществленная в нейтральных водах пограничной территории между спросом и предложением.

Спустя год после выпуска "Кислот" золотой состав "Ночного проспекта" не выдержал психологических перегрузок и дал трещину. Музыканты группы продолжали выступать в ряде других экспериментальных проектов. У Ивана Соколовского это были Soft Animals, "Ят-ха" и "Солдат Семенов", у Алексея Борисова - "Ночной проспект", F.R.U.I.T.S., Atomic Bisquit Orchestra, у Сергея Павлова - "Ракета". Но повторить успех "Кислот" ни одному из этих коллективов не удалось - ни в звукозаписи, ни в концертном исполнении. Что же касается степени новаторства "Кислот", то именно эти эксперименты с аналоговой и

цифровой электроникой слушаются в конце 90-х не менее актуально, чем пропагандируемая нагловатыми ди-джеями примодненная кислотная музыка с большей или меньшей степенью вторичности.

Чистая любовь Московские чувства (1988)

сторона А

Праздник электричества

Партитура любви

Морские волки

Девочка Аглая

Восточный джаз

Зайцы (Обитатели березняка)

сторона В

День без тебя (Черное солнце)

Дивная пора

Армагеддон

Узники морали

Апокалипсис

Земля в тумане



Узники морали: Владимир Лелеков, Сергей Гурьев, Максим Волков. 1986 г.

Если подбирать к творчеству "Чистой любви" эпиграф, то таковым вполне мог бы стать куплет из "Праздника электричества": "Девчата, красьте ваши ротки, мы держим путь в страну эротики / И вы не хмурьте ваши личики - снимайте к черту лучше лифчики!" Или - с равным успехом -

фрагмент из "Узников морали": "Любовь не терпит суеты, она не повод для распутства! / Нам в лом лажать большие чувства. Мы - парни честные, а ты?.."

Идея создания рок-ансамбля, делающего акцент на квазиоптимистичном отношении к эротике, бихевиоризму, алкоголю и прочим радостям жизни, зрела уже давно. И вот, вспучившаяся волна отчаянно рефлексирующего эту пропозицию российского "ню-вэйва" середины 80-х вынесла на гребень своего девятого вала "Чистую любовь". Этот московский проект, возглавляемый дипломированными искусствоведами Максимом Волковым и Сергеем Гурьевым, был и остается для русского рока явлением во многом уникальным. Энергичные "книжные юноши" с повышенной чувствительностью и безупречным сексуальным нюхом, они в своих песнях сумели отразить магнетизм флегматичных плейбоев и одухотворенных ловеласов: "Злые дефлораторы, гоним к речке белок / Порезвимся среди них, робких и несмелых!"

В центре концепции - образ, созданный поющим композитором-гитаристом Волковым, - эдакий ухоженный, утонченный эротоман-дегустатор, который тщательно бреется по утрам и поигрывает гантелями, предвкушая грядущие элегантные акты. Рядом таится обратная сторона медали в лице свободного вокалиста Гурьева - безумного рыжебородого полуеврея, бурлящего средоточия грубого стебалова, порочности и незлого цинизма. Популярный рок-журналист, он в своей музыкальной ипостаси испытывал натуральное раздвоение личности, проповедуя явления, диаметрально противоположные идеологии возглавляемых им изданий "Урлайт" и "Контркультура".

Несмотря на пройденные плечом к плечу "огонь, воду и медные трубы" Московского государственного университета, Волков с Гурьевым очень разные. Волков - отшельник и меланхолик. Гурьев - флегматик и тусовщик. Волков поет сопрано и любит Kiss и Slade. Гурьев поет баритональным басом и втайне от всех слушает французские эстрадные оркестры, Pink Floyd и "Високосное лето". Объединяет же лидеров "Чистой любви" восторженное отношение к советскому кинематографу времен "Кавказской пленницы" и "Бриллиантовой руки", а также к композитору Александру Зацепину, которого в их кругу было принято считать "непревзойденным гением". Плюс неподдельное увлечение творчеством Stranglers.



Мушкетеры чистой любви - 10 лет спустя. Сергей Гурьев и Максим Волков.

Неудивительно, что в музыкальном плане "Чистая любовь" напоминает нечто среднее между вокально-инструментальным ансамблем, состоящим из раскованных интеллектуалов, и панк-группой, которая не стесняется использовать в своем творчестве приемы из арсенала вокально-инструментальных ансамблей. Своей аурой репертуар "Чистой любви" навеивает ностальгические воспоминания о разномастной романтике 70-х и ассоциируется то с боевиком "Самоцветов" "Рельсы упрямо режут тайгу...", то с крысиной постпанк-нетленкой в духе "Rattus Norvegicus". Изобилие флюидов раскрепощенности и теплого черного юмора витает чуть ли не над каждым из манифестов "Чистой любви": "Мы - мушкетеры чистоты, стахановцы устоев / Мы - гармоничные герои духовной красоты!"

Унисонное двухголосье Волкова-Гурьева воспринимается как крайне эффектное даже людьми с относительным музыкальным слухом. Некоторые видят в этом дальнейшие разработки вокальных находок Beatles. "Две ноги в колготках матовых - как две тугих подлодки атомных". После "колготок матовых" раздается ливерпульское "у-у-у". Другими словами - проснись и пой. На улице сумерки, и ночной город ждет тебя!

"У нас очень гипертрофированный художественный темперамент, - говорит Волков. - Наши тексты не повествовательны и предназначены для людей с хорошим чувством юмора, которые понимают, что пока мы не закопаем глубоко труп Достоевского, ничего хорошего не будет".

Подобные высказывания не стоит воспринимать буквально - искусствоведа есть искусствоведа. Все гораздо проще и позитивнее.

Поэтика Волкова-Гурьева, отвергающая дешевый подростковый символизм и типичные для совэстрады рифмы типа "любовь-вновь", предназначена отчасти для рефлексирующих интеллигентов, отчасти - для опытных половых волков, неунывающих исследователей теории "спортивно-оздоровительного клея", переросших в своем развитии произведения Мопассана, Куприна и Алексея Толстого.

"Тексты должны быть немолодежными, доброжелательными, веселыми и абсолютно неповествовательными, - считает Волков. - Мы хотели выдвинуть в песнях идеал, полностью отличный от того, который существует в молодежной культуре".

Стилистический диапазон "Чистой любви" не поддается описанию. "Дивная пора" - реггей, "Девочка Аглая" - хард-рок, "Партитура любви" - блюз в духе "ДК", где Гурьев то поет "в нос", то полурочит, то полувоеет. Чтобы окончательно запутать тех несчастных, которые не слышали "Московские чувства", сообщим, что в конце 80-х под фонограмму "Обитателей березняка" - основного хита "Чистой любви", посвященного зайцам-сексапилам, - столичные манекенщицы, бодро виляя узкими бедрами, выходили на подиум Дома моды Зайцева. И ничего, выжили.

Несколько песен с основным вокалом Волкова стилизованы под ВИА ("Узники морали", "Праздник электричества"), но по энергетике при этом напоминают выстрел торпеды. Верх буйства фантазии кроется в композиции "День без тебя" - это, скажем, как если бы "Облачный край" играл панк-рок в сопровождении ритм-бокса.

Ритм-бокс упомянут не случайно, поскольку, в отличие от первого альбома, "Московские чувства" записаны не с живыми барабанами, а в сопровождении драм-машины. Часть средств для студийной работы была выиграна друзьями на шахматной площадке в Сокольниках, а часть - добыта в результате продажи в близлежащий букинистический магазин репродукций Макса Эрнста и сочинений Шопенгауэра в переводе Фета.

...Сессия проходила под присмотром звукорежиссера Кости Брыксина в той самой зеленоградской студии, где незадолго до этого записывалась "Инструкция по выживанию". Помимо Волкова и Гурьева, в процессе участвовали клавишник Володя Лелеков и басист Виталик Баранчук. Последний, к примеру, удачно спародировал в "Дне без тебя" все великие металлические риффы, сыграв их вдвое быстрее. На нескольких песнях партии басгитары отыграл симпатизирующий эстетике "Чистой любви" Сергей "Силя" Селюнин из группы "Выход".

Со стороны процесс записи "Московских чувств" напоминал вакханальную оргию. Отвлекаемые чересчур активными действиями

членов фан-клуба, музыканты приходили к общему знаменателю с немалым трудом. Макс Волков почему-то решил не использовать звукообработки, в результате чего звучание его гитары напоминает "Поющие сердца" в их выхолощенном студийном варианте. Будущий работник коммерческого банка Володя Лелеков наотрез отказался использовать успешно примененный на первом альбоме "Фаэми", отдав предпочтение синтезатору "Лель".

"Лелеков считал, что унижительно для достойного человека играть на клавишах, которые не могут взять даже аккорд, - вспоминают музыканты. - Идею позитивности "Чистой любви" он воспринимал буквально - мол, клавиши по своему звучанию не должны быть альтернативными".

Как выяснилось, опыт двух предыдущих сессий - первый альбом, зафиксированный в студии журфака МГУ, и пробная запись в издательском комплексе "Молодая гвардия" - мало чему научили эти мятежно-романтические натуры.



"Мы считали, что наше дело - создавать духовную субстанцию, - говорит Гурьев. - А звуком и всеми техническими премудростями должен заниматься звукооператор".

Сложно сказать, что по этому поводу думал звукооператор, но звук на альбоме получился сухим. Такого результата с не меньшим успехом можно было достичь при домашней записи, воткнув гитару в самодельный усилитель. Остается заметить, что на концертах этот же репертуар, сыгранный под живые барабаны, звучал несравненно привлекательнее. Тем не менее за счет безупречно выдержанной эстетики и веселых, остроумных

текстов эта работа имела немалый резонанс. Сложно найти еще один альбом, который бы умудрился в конце 80-х попасть одновременно как в top-10 андеграундного журнала "Урлайт", так и в официальный хит-парад комсомольской газеты "Смена", опередив по баллам ансамбль "Ласковый май".

После успеха "Московских чувств" "Чистая любовь" активизирует концертную деятельность.

"Долгое время у нас в группе была позиция, что концерты делают всякие панки, а серьезным цивилизованным людям вроде нас больше подходит работа в студии, - вспоминает Гурьев. - Мол, не стоит унижаться до концертного общения с массами".

Времена изменились. Нельзя сказать, что "Чистая любовь" выступает очень редко, но то, что очень метко - это наверняка. Постоянные метаморфозы в составе не дают застыть молодецкой крови в жилах тандема Волков-Гурьев. В середине 90-х их репертуар пополнился несколькими новыми хитами. В частности, пародийный "Дым над водой" - синтез подстрочного перевода "Smoke On The Water" и передаваемой из поколения в поколение легенды о пожаре, возникшем во время записи Deep Purple альбома "Machine Head". В паузах между песнями артисты с энтузиазмом декламируют вирши из серии "поставь любви своей кордон и не ищи решений - грядет, грядет Армагеддон взаимоотношений". Идеальный императив для поколения конца 90-х, выбирающего правильный образ жизни и безопасный секс.

Александр Лаэртский Пионерская зорька (1988)

сторона А

Командир сельской почты

Партизан Коля (Молодая комсомолка)

Дети

Вьетнамец

Деревенский парень

Федька

Бонч-Бруевич

Разупыханный молодчик

сторона В

Сиськи в тесте

Шел Гагарин по тропинке

Смерть коммуниста
Культурист
Горнолыжники
Колумб, едрен-ть
Аптека
Военный



Порой кажется, что популярные в народе персонажи песен Александра Лаэртского попали в его произведения прямо с обложки советской версии "Клуба одиноких сердец Сержанта Пеппера". Герои анекдотов и "девки с химфака МГУ", исторические личности и ударники трудовых будней, лидеры неформальных группировок и представители нацменьшинств составляли тот стройматериал, из которого Саша Лаэртский лепил свои нескромные полумифологические опусы. Смешав в один сюрреалистический клубок традиции срамной лирики и бранного городского фольклора, он реанимировал жанр частушек, добавив в него интеллектуализированный блатняк с заметным налетом черного юмора.

Когда, выпучив лукавые глаза, Лаэртский пел дурным голосом разухабистые песенки и читал бесстыжие четверостишия, он, прежде всего, руководствовался принципом "из песни слова не выкинешь". А из советской песни - и подавно. Более отвязных экзерсисов земля русская не слышала со времен Луки Мудищева. Как сказал про Лаэртского интеллигентнейший Андрей Отряскин из "Джунглей": "С драматургией у человека полный порядок". Переноса своих слоников, фашистов-пулеметчиков, простодушных негров, незлобивых танкистов и отважных

культуристов из привычного героического контекста в абсурдистско-бытовой, Лаэртский, по его словам, "очеловечивал" их, срывая с каждого "эти сраные абстрактные скафандры".

Обогащая подобные бытовые зарисовки энергичными междометиями, сленгом и ненормированной лексикой и развивая традиции "Мухомора" и "ДК", Лаэртский явился первооткрывателем лирического русского рэпа - не по форме, а по сути. Если на другом берегу Атлантики какой-нибудь темнокожий музыкант пел о том, как наколоть налоговую полицию, то Саша из "далекого города Кунцево" - как в аптеке подсунуть комсомольцам вместо сдачи пачку презервативов. В нереально далеком Нью-Йорке Сюзанн Вега талантливо вздыхала о превратностях любви - Лаэртский пел на ту же самую мелодию: "Почему я не родился сыном Аллы Пугачевой?"



Сессия "Пионерской зорьки". Антон Егоров и Александр Лаэртский в паузах между немногочисленными дублями.

Сам Лаэртский долгое время относился к собственным опусам как к "дурной аудиомультипликации". "Если бы у меня была тогда возможность снять какой-нибудь мультфильм или видеофильм, я снял бы что-нибудь совершенно ебанутое, - говорит он. - Я очень ярко представлял себе те образы, о которых пою. Я подходил к своим героям с огромной любовью. Мне это было очень прикольно, и я создавал для них новую реальность".

"Пионерская зорька" была одним из первых альбомов, выпущенных Лаэртским в период с 87-го по 92-й год. Предпосылками его появления послужили три обстоятельства. Первое - разочарование Лаэртского в "серьезной музыке", а именно - в перспективах собственного проекта "Постоянство памяти", исполнявшего в акустике белый реггей и салонную музыку. "По тем временам я чересчур серьезно и глубокомысленно относился к этой группе, - вспоминает Лаэртский. - Мне надо было как-то разрядиться... Я не могу усердно заниматься чем-то одним слишком долго.

Мне хотелось поработать в любом жанре".

Вторым моментом, подтолкнувшим Лаэртского к многолетней звукозаписывающей эпопее, был просмотр музыкальных программ советского телевидения. В одной из передач он увидел, как очередная поп-звезда пела под примитивнейший "фанерный" аккомпанемент синтезатора Yamaha PSS, который Лаэртский ласково называл в быту "японской какашкой".

Лаэртский задумался. И вспомнился ему модный в ту пору "Ласковый май" и то, что сам он пока еще не Рик Уэйкман, а играет на клавишах только тремя пальцами.

Последним и решающим фактором стало появление технической базы, с помощью которой можно было попытаться записать "что-нибудь аскетично-электронное". Лаэртский являлся поклонником не только Sex Pistols и Марли, но и группы Supermax, в музыке которой его сильно подкупала "необычная и легко узнаваемая техника игры". Можно предположить, что плод любви мамы-врача и папы-военного уже давно подсознательно мечтал сотворить нечто подобное. Но воплотить это в реальность стало возможным лишь после того, как Лаэртский познакомился с лидером поп-группы "Аспирантура" Антоном Егоровым, в распоряжении которого находился комплект минимальной звукозаписывающей техники.

Импульсом для сессии послужил так называемый "прецедент в метро", когда подвыпивший Лаэртский начал громко и с неподдельным энтузиазмом пересказывать Егорову один из текстов "Пионерской зорьки". Кажется, это было стихотворение "Сиськи в тесте": "Два чекиста в черных куртках, с галифе и сапогами / Шли на место преступления в город Кунцево далекий *Где петлюрцы да бендерцы, всяки люберцы да негры* Изнасиловали дочку председателя совдепа..."

"Стишки из меня тогда перли очень круто, - вспоминает Лаэртский. - А в метро-то скучно ехать. И я говорю Егорову: "Смотри, какой стишок классный". А он отвечает: "И вправду классный".



Александр Лаэртский live - "Нанесение побоев неизвестной девке".

Реакцию окружающих пассажиров на этот импровизированный "праздник поэзии" описывать излишне. Воодушевленные произведенным эффектом, Лаэртский с Егоровым решили в ближайшие выходные собрать знакомых музыкантов и "просто так - типа отдохнуть" записать несколько песен подобного плана.

Антон Егоров работал в радиоузле книжного издательства "Молодая гвардия". В его комнате находились магнитофоны и пульт "Электроника", немецкие клавиши Vermona и одолженная по случаю у фарцовщиков заповедная Yamaha PSS. "Конечно, это очень несерьезный синтезатор со встроенным автоаккомпанементом, - вспоминает Лаэртский. - Но все, что эта клавиша вытворяла, радовало нас, как маленьких детей".

Процесс записи выглядел следующим образом. Давясь от смеха, музыканты выбирали из толстой тетради Лаэртского отмеченные галочкой стихотворения. Галочка на полях обозначала, что к данным виршам уже придуманы какие-то приблизительные гармонии. К ним быстро подбирался необходимый ритм, и без всяких наложений песня писалась прямиком в пульт. Неудачные попытки без напряжения переигрывались. Лаэртский пел и ковырял на трех октавах "Ямахи", Егоров разыгрывал жанровые сценки, подпевал и без лишних комплексов шпарил на гитаре какой-нибудь веселенький реггей. Все это звучало слегка кривовато, зато очень живо. На "Вермоне" играл Олег Филатов, а на басу бухал Дима Ивановский - единственный музыкант, приглашенный Лаэртским из "Постоянства памяти". Звук рулили Антон Егоров и Валера Холодцов.

Стояло лето. За окном пели птички, а за стеной в поте лица трудились печатники из "Молодой гвардии". Обнаженный по пояс Лаэртский с непередаваемым артистизмом пел в микрофон о "чукчах косорылых" и всяких бендеровцах. Песни редко удавалось зафиксировать с первого раза, поскольку музыкантов от смеха постоянно "пробивало на истерику".

Позднее критики идентифицируют ряд песен из альбома как "самый добрый, самый теплый, самый человечный в мире черный юмор" и "живую энциклопедию солнечного садизма".

...Альбом был записан за два дня. Говорить о продуманных аранжировках и музыкальных достижениях в условиях пивного джема, по меньшей мере, неуместно. В "Пионерской зорьке" присутствовала целая энциклопедия музцитат и знакомых ритмов: реггей ("Сиськи в тесте", "Военный"), рок-н-ролл ("Культурист"), диско ("Бонч-Бруевич"), приджазованные поп-мелодии ("Деревенский парень Федька"), а также ретро-номера, стилизованные под эстетику советских ВИА ("Разупыханный молодчик"). Композиция "Аптека", не мудрствуя лукаво, реанимировала одну из мелодий подзабытой голландской группы Teach-In, пластинки которой продавались в конце 70-х разве что не в овощных магазинах.

Как гласит история, Лаэртский первоначально хотел назвать альбом не иначе, как "Творчество трудового народа". Но внезапно вспомнил о популярной радиопередаче "Пионерская зорька", вызывавшей у него по утрам сильнейшее раздражение.

"Поскольку передача не несла в себе никаких культурных ценностей, я решил, что это самое подходящее название для моих песен, - вспоминает Лаэртский. - Про передачу вскоре забудут. А про то, что был такой веселый альбом, будут помнить, наверное, долго. Мне даже жалко, что второго такого не будет. Он, как человек, уникален".

Впоследствии подобную изысканную и по-своему трогательную лирику многие неврубающиеся искусствоведы ошибочно причисляли к "произведениям татарского эпоса". В реальности это всего лишь душевно-грустные песенки, пропущенные сквозь шизофреническую призму массового советского сознания. Не случайно спустя буквально пару лет эти бессмертные опусы стали безумно популярны у студентов технических вузов, водителей такси и малолетних панков. Классика отечественной поп-музыки.

Комитет охраны тепла Зубы (1988)

сторона А
Комсомольцы
Все хорошо
Скоро лето

**Розовый балет
Я раньше думал
Гематоген
Кауа
Так скажи нам Jah
Бумажный герой
сторона В
Резиновый танк
Не верь мне
Новая сказка
Сказка "А"
Не спи
Механосборочный цех
Плачет небо**



Сергей "Олди" Белоусов.

Лидера "Комитета охраны тепла" Сергея Белоусова за битый, резаный и колотый внешний вид в калининградской тусовке прозвали Олди. Как истинный "внеплановый сын африканских трав", он "в ожидании солнца" числился художником одного из домов культуры, а в поисках внутренней гармонии коллекционировал диски Боба Марли и сочинял песни в стиле реггей. Тексты и наброски мелодий Олди писал самостоятельно, а элементарные аранжировки ему на первых порах помогал делать Валера Симченко, прозванный Стэном за сравнительные успехи в освоении "Школы игры на бас-гитаре" Стэнли Кларка. Как и Олди, Симченко был

прожженным растаманом и уже имел определенный опыт участия в рок-проектах. В частности, в одном из составов калининградской группы "жестяночной волны" "003" Стэн нарезал на басу лихие узоры, заставлявшие вспомнить Stranglers периода "Rattus Norvegicus".

К осени 87-го года вокруг Олди и Стэна сплотился относительно дееспособный состав, ориентированный исключительно на реггей в его северной, мрачно-достоевской трактовке. Слабые доли на гитаре скромно акцентировал некто Юра Щедрин, работавший радистом в том же очаге культуры, что и Олди. Щедрин тяготел к блюзовой манере игры, и единственный номер, где он действительно был на своем месте, - композиция "Ночью спят только жены", концертная версия которой была опубликована в 97-м году на официальном кассетном переиздании альбома "Зубы". Клавишник Андрей Коломыйцев являлся опытным меломаном и, по совместительству, весьма эрудированным рок-журналистом. Он выпускал машинописный журнал "Вопросы олигофрении", в котором, в частности, публиковались объемные переводные материалы об эволюции реггей и панк-рока. На саксофоне и скрипке в "Комитете охраны тепла" играл Андрей Брытков, на флейте - Саша Багачевский. На многочисленных подпевках - Ирина Сильченко (Метельская), похожая на скромную учительницу-практикантку из довоенного кинофильма.

Единственный человек в группе, кто мог действительно безошибочно выделять вторую и четвертую доли, был барабанщик Шура Верешко. В реггей Верешко врубился, отталкиваясь от английского ритм-энд-блюза конца 60-х - начала 70-х годов. Со временем он постиг практически все нюансы растафарианских ритмов - не зря критики впоследствии писали о нем как о единственном настоящем музыканте в составе "Комитета". "Верешко - это просто подарок, просто Джа мне его с неба кинул, - сказал как-то Олди. - И я его поймал".



Традиционная халявность и бардачность звучания "Комитета" естественным образом вписывалась в растафарианскую идеологию и вызывала раздраженное ворчание лишь у педантичных любителей арт-рока и выпускников Гнесинского музучилища. Заметим, что в последующие годы "Комитет" "боролся" с кривоватостью своего звучания весьма оригинальными методами. Музыканты репетировали прямо во время концертов, поскольку другой возможности не было. Нередко вместе с ними на сцене оказывались сайдмены из других групп - "Крематория", "Цемент", "Ва-Банка", Jah Division. Наиболее точно музыку "Комитета" можно было охарактеризовать как "джем в стиле реггей" - правда, без необходимой для реггей легкости и прыгучести.

...Неразговорчивый и замкнутый в быту Олди не любил и до сих пор не любит давать интервью. Но в те "дозвездные" времена он как-то сказал: "Если можно выразить одним словом все то, что мы делаем, то это слово - боль". Тексты раннего "Комитета охраны тепла" тяготели к стремным околордиссидентским настроениям. Песен, навеянных призраком "коммунистической плети", у группы оказалась добрая треть: "Я раньше думал", "Так скажи нам Jah", "Бумажный герой", "Не спи", "Механосборочный цех". В самой старой из них, "Комсомольцы", Олди, движимый социальной бескомпромиссностью, переходит на лозунги в духе "Окон РОСТА" Маяковского: "Вырубим гадов, съедим бюрократов / Я буду действовать, я - агитатор!" Остальная часть композиций отражала либо растафарианские духовные ценности ("Кауа", "Скоро лето", "Плачет небо"), либо лирические переживания и эротические настроения ("Резиновый танк", "Гематоген", "Не верь мне", "Розовый балет").

...Отыграв осенью 87-го года несколько концертов в Харькове и Калининграде, "Комитет" начал настраиваться на студийную запись. Она состоялась в феврале 88-го года в помещении того самого Дома культуры железнодорожников, в котором работали Олди и Щедрин. Поводом послужили два обстоятельства, причем оба напрямую были связаны с Красной Армией. Во-первых, надвигавшийся весенний призыв грозил существенно уменьшить ряды "Комитета" - поскольку под колпаком местного военкомата оказались саксофонист Андрей Брытков и флейтист Саша Багачевский.

Второе обстоятельство заключалось в том, что служивший в Калининграде давний приятель Олди Лотарс Утемма сумел сорваться на ночь в самоволку, прихватив с собой выписанные из Таллина компрессор и ленточный ревербератор. В семь часов утра в воинской части происходила перекличка, на которой ему надо было присутствовать любой ценой. Таким

образом, в распоряжении "Комитета" была ровно одна ночь.

Запись осуществлялась по принципу "со сцены - в пульт" и отличалась от концертной возможностью переигрывать неудачные дубли. За пультом сидел звукорежиссер Сергей Абрамов, а в роли продюсера выступил Эдик Нивердаускас - один из немногих, кто уже в те времена верил в перспективы "Комитета". Позднее об этой ночной сессии ходило немало легенд, и отделить спустя десять лет правду от вымысла крайне непросто.

Не успела начаться запись, как в клуб на огонек пожаловал милицейский патруль. Учув всепроникающий запах травы, стражи порядка забрали в отделение половину немногочисленного фан-клуба, члены которого под строжайшим секретом были "допущены в храм". На сцене, как ни в чем не бывало, продолжалась запись.

...Секстет музыкантов кучкуется вокруг похожего на лунатика Олди, который выполняет функции ритм-гитариста и основного вокалиста. Одолженные у друзей инструменты не отстроены, фонаят бракованные микрофоны, владелец ревербератора кричит из зала, что все пишется неправильно. Абрамов, выставив условный баланс звука, засыпает прямо за пультом. Когда при исполнении "Так скажи нам Jah" музыканты начинают пританцовывать в такт зажигательным ямайским ритмам, он просыпается и начинает злобно материться. Оказывается, эхо от топота ног попадает в вокальные микрофоны.

Флейта и похожий на детскую пицалку саксофон балансируют в диапазоне между атональными мелодиями и - почему-то - восточным поп-фолком. Это совсем не близко реггей-эстетике, но еще дальше от нее - спотыкающийся бас Стэна и блюзовые партии Щедрина. Эй, где вы, растаманы?



Александр Верешко, начало 90-х гг.

В какой-то степени ситуацию спасают барабанщик Саша Верешко и

клавишник Андрей Коломыйцев, но под утро от нечеловеческой усталости начинают допускать промахи и они. Олди орет на лажающего Стэна, и последний не остается в долгу. Прямо посреди песни он бросает басгитару на комбик и растворяется в ночи. "Скотина!" - несется ему вслед.

После исчезновения Стэна на сцене происходит перегруппировка сил. Щедрин меняет гитару на бас. Коломыйцев играет на клавишах партию баса в "Не верь мне" и "Новой сказке".

..."Не верь мне" - самая свежая и, пожалуй, самая эффектная композиция "Комитета". В этом сыгранном на грани агонии демоническом монологе можно услышать как мамоновские интонации, так и вывернутый наизнанку ответ на похотливое кинчевское "Ко мне": "Не верь мне, беги от меня / ...Беги от меня, пока ты нравишься мне *Беги от меня, пока ты одета* Не верь мне, не привыкай ко мне..."

Позднее этот западающий в душу реггей станет классикой "Комитета". В 90-х годах группа любила объединять "Не верь мне" с композицией "Их Бин Зольдат Jah", доводя общее время звучания до десяти-пятнадцати минут. В период, когда "Комитет" активно разъезжал по стране с концертами, композиция "Не верь мне" открывала эротический блок ("Резиновый танк", "Герландия", "Девочка, давай"), на который крайне бурно реагировали несовершеннолетние поклонницы - с бусами, фенечками, ксивничками и недоеденными яблоками в карманах...

Однако вернемся в ДК железнодорожников. К моменту записи последней песни (посвящение Бобу Марли - "Плачет небо") Олди настолько сильно устает, что внезапно перестает нервничать. Это идет на пользу делу - who feels it knows it. И хотя в одном месте сбивается Верешко, финал получается убедительным.

"Великому учителю-растафари... Навсегда любимому нами, - шепчет в микрофон Олди. - Мы - советские растаманы... Дети твоего солнца... Дети твоего тепла".

Половина седьмого утра. Коломыйцев забирает 60-минутный пленочный оригинал, чтобы вытянуть дерьмовый звук на эквалайзере. "Как назовем альбом?" - спрашивает Верешко у Олди. "Зубы", - отвечает тот, держась рукой за больные зубы. "Хорошо хоть, что не геморрой", - шутит кто-то из фан-клуба. В спешке собирается аппаратура. Рядовой Утемма с ревербератором и компрессором под мышкой бегом направляется в сторону воинской части, успевая перепрыгнуть через зеленый забор за пять минут до начала утренней переклички.

Ах, Карибские острова...

Аукцион Как я стал предателем (1988)

сторона А

Мальчик как мальчик

Охотник

Полька

Осколки

Вечер мой

сторона В

Лиза

Бомбы

Нэпман

Лейтенант

Так я стал предателем

Охотник (инстр.)



"Аукцион": Леонид Федоров, Дмитрий Матковский, Олег Гаркуша, Николай Рубанов.

Существует легенда о том, как поэт Велимир Хлебников зашел

однажды в гости, сел там тихонько в углу, все про него и забыли. Гости вскоре разошлись, а хозяйева уехали отдыхать. Через месяц вернулись - Хлебников сидит в своем углу и улыбается. Так вот, если группе "Аукцион" и присуща скромность, то именно такого рода. "Аукцион" - это отчаянный, слегка жеманный футуризм, вечный богемный шарм и дух питерских сквотов. Их удивительные тексты - городской фольклор, сюрреализм и сочное слово того же Хлебникова. Если попытаться определить живописный аналог музыки "Аукциона", то его, думается, следует искать в авангарде начала века, в картинах Шагала и Филонова.

...В 85-86 годах "Аукцион" занял пустующее место развалившихся "Станных игр", но только в более зрелищной, более гротескной и эклектичной форме. Каждый их концерт являл собой театральное зрелище, каждая песня - маленький спектакль. "Аукцион" уже тогда был самой отвязной и самой безалаберной командой страны. На их концертах постоянно происходили какие-то экзотические чудеса. В крошечной тьме девушка с огоньками в руках исполняла восточный танец. Затем включался стробоскоп, освещавший фрагменты задника с минаретами, иероглифами и полумесяцами. Долговязый шоумен и бывший диск-жокей Гаркуша неторопливо начинал разматывать рулоны с туалетной бумагой. Рядом резвилась живая змея. Разодетый в черный фрак вокалист Сергей Рогожин безупречно поставленным голосом пел: "Нефть ушла от нас...". Этакая "Поп-механика" для любителей ска, реггей, фанка, джаза и академического вокала.

Серьезные люди "Аукцион" первоначально не воспринимали: бросали что-нибудь презрительное типа "шуты гороховые" или, в лучшем случае, "молодые женихи". Избалованные высокими достижениями московской рок-лаборатории столичные эксперты окрестили шоу "Аукциона" "концептуальным попсом" и в группу тогда откровенно не врубались. Хотя вся ранняя аукционовская стеб-идеология, казалось, лежала на поверхности: "деньги - это бумага", "я иду к своей волчице". Уместно также вспомнить написанную массивным бородатым клавишником Дмитрием Озерским оду женщине, которая "смотрит с мольбой на шестой этаж".

Правда, порой крикливый перформанс и "эстетизированное сумасшествие", привнесенное в группу художником и имиджмейкером Кириллом Миллером, могли запросто заслонить истинную суть "Аукциона". И тогда блестящий тандем музыкального гения Лени Федорова и автора большинства текстов Озерского оказывался в тени. Как справедливо писал об "Аукцион" ленинградский журнал "РИО", "строчки

на сцене теряли всякий словесный смысл, становясь еще двумя-тремя штрихами в балагане поз и звуков".



Дмитрий Озерский и Леонид Федоров.

...Имея в арсенале такие популярные программы, как "Вернись в Сорренто" и "В Багдаде все спокойно", "Аукцион" к 88-му году выпустил на пленке только грязно записанный концертник "Рио де Шушары". Так и существовал у самой зрелищной ленинградской группы единственный плохенький альбомчик - выступление в совхозном клубе села Шушары, предварявшийся клоунским конференсом Рогожина: "Гитарист-оптимист - Дмитрий Матковский... Саксофонист и человек в очках - Николай Рубанов". И так далее.

Репетировал "Аукцион" в то время в "Авангарде". Вневедомственная гостиница от завода "Авангард" на проспекте Металлистов - место изумительное. Во время визита в Ленинград небезызвестный Удо Линденберг даже отменил плановую поездку в Петродворец и специально приехал на репетиционную точку к "Аукциону". Он щедро угощал музыкантов баночным пивом и с удивлением взирал на допотопную аппаратуру, на перемотанные изолентой провода, на раздолбанные херовины, на которых непонятно, как вообще можно было играть.

Именно в "Авангарде" была сделана первая попытка записи, когда музыканты "Аукциона" попытались запихать звукорежиссера Лешу Вишню в совмещенный санузел (чтобы изолировать от "источников звука"), а он почему-то трудиться там не пожелал. Из-за его упрямства для потомков так и осталось неразгаданной тайной, как можно записывать альбом, сидя на унитазе. В общем, со студийными опусами "шутам гороховым" долгое время не везло. Что-то пробовал делать Андрей Тропилло - бросил. Затем "Аукцион" попытался сыграть в игру "сделай сам", попробовав зафиксировать в авангардных условиях "Авангарда"

студийный вариант "Рио де Шушары". Несложно догадаться, что все эти эксперименты закончились довольно скоро - запись болванки до сих пор пылится где-то в аудиоархивах.

Программа "Вернись в Сорренто" была сколочена буквально по кусочкам: все записывалось в разных местах и альбома как такового не было. Что-то удалось зафиксировать на радио, что-то вобрала в себя миллеровская портостудия, что-то осталось благодаря съемкам группы в проблемном кинофильме "Взломщик". "В Багдаде все спокойно" - программу, предшествовавшую "Предателю", но обретшую студийное воплощение лишь летом 89-го года - группе предложили записать на "Мелодии" бесплатно. "Багдад" мы писали полгода, - вспоминает Федоров, - нам выделяли по смене раз в неделю".

...История непосредственно "Предателя" напрямую связана с тем, что этот первый полноценный альбом "Аукциона", по сути, является третьим и начал записываться уже после ухода Рогожина. Одновременно с его исчезновением стал рушиться визуальный образ группы - картавый маленький гитарист Федоров, самовлюбленный павлин Рогожин и вампирический панк-танцор Гаркуша, в нескладных пируэтках которого порой мелькали призраки живого трагизма. В то время контраст имиджей достигал цели и доводил общий эффект восприятия до легкого абсурда.

На место мобилизованного в "Форум" Рогожина пробовали многих, пока не возник Евгений Дятлов ("Присутствие"), голос которого был даже чище и интереснее, чем у изменника. Именно Дятлов и спел на "Предателе" в "Охотнике" и "Лейтенанте", сыграл на скрипке в "Польке". В остальных композициях в роли вокалиста выступили Федоров и поющий фальцетом Гаркуша.



Олег Гаркуша: оживший логотип ленинградского рок-клуба восьмидесятых годов.

Альбом записывался в мае 88-го года в студии Ленинградского Дворца молодежи, где среди прочих фиксировали себя на пленке "Телевизор", "АВИА", "Игры", "Мифы", "Опыты Александра Ляпина" и всевозможная компьютерная эстрада. "Мы первый раз очутились в настоящей студии, и это был праздник, - вспоминает Федоров. - Никто ни с кем не ругался, мы сами выставляли себе звук... Вообще была эйфория... Я ушел с работы, мы начали давать стабильные концерты".

С самого начала группой было решено записывать не заигранные на концертах хиты, а новые, ни разу не звучавшие живьем композиции. Процесс создания этой программы протекал примерно так: Гаркуша самовыражался в стишок, Федоров и Озерский стишок частенько браковали, хотя принимали ключевую фразу. Затем Озерский переписывал текст, который они с Федоровым доводили до канонического вида - меняли слова, фразы...

Правда, иногда вообще ничего не придумывалось. Так "Мальчик как мальчик" - случайная фраза, ляпнутая Гаркушей, стала песней. На концерте в Нальчике они пели эту песню со словами "Нальчик как Нальчик". И тоже было хорошо.

Отдельный интерес представляла история названия альбома. Как-то раз Гаркуша, трудившийся киномехаником в кинотеатре "Титан" (ныне там казино "Премьер"), увидел по телевизору передачу про бывшего тассовца, который стал шпионом. Впечатленный свалившимися на него откровениями бывшего разведчика, Гаркуша в ту же ночь написал стишок "Так я стал предателем". Озерский и Федоров, которым само стихотворение не понравилось, оставили только ключевую фразу для припева. В свою очередь "Брейгель-Босх эпохи социалистического реализма" Кирилл "Кира" Миллер, оформляя фигу на обложке, почему-то написал "Как я стал предателем". Так в веках и осталось.

Запись альбома влетела музыкантам в две с половиной тысячи рублей, честно заработанных ими на первых легально-коммерческих выступлениях. Деньги по тем временам были немалые. За эту сумму "Аукцион" получил на две недели тесную комнатку под лестницей (хоть не в туалете), в которой стояли 16-канальный магнитофон и пульт. Угол комнаты был отгорожен занавеской для записи вокала и акустических инструментов. Остальные партии писались сидя на диване - по соседству с магнитофоном. Музыканты быстро почувствовали себя в роли хозяев и решили добиваться общего драйва без помощи местных саунд-специалистов. "Тамошние звуковики вообще индифферентные люди, - улыбается Федоров. - Мы называли их "охранниками пульта".

Болванка была выстрадана буквально за один день - барабанщик Игорь Черидник справился с главной проблемой ЛДМ-овской студии, в которой пришлось все прописывать по очереди: сначала бочку, потом барабаны, потом тарелки. Затем записывались остальные инструменты, причем Федоров (который в те времена увлекался музыкой Pixies, Simple Minds и Стинга) добавил экзотики, сыграв на гавайской гитаре в "Предателе" и на ситаре в "Лейтенанте".

Большинство композиций представляли собой авангардный ска, в котором красивые мелодические линии периодически запутывались в неоправданно сложные аранжировки. Нечеткий вокал и расхлябанность некоторых инструментальных партий на языке людей преуспевающих выглядели как "неумение себя подать" - старая болезнь и одновременно одно из достоинств "Аукциона".

Между песнями для придания некого налета стыдливого идиотизма вставлялись небольшие текстовые реплики, которые писались на бытовой магнитофон у аукционного звукорежиссера Михаила Раппопорта и включались в "Предателя" как фрагменты. Похоже, их наличие было обусловлено неуверенностью музыкантов в себе, и на альбоме эти мини-реплики воспринимались как отходные пути к запасному аэродрому. Мол, туда-сюда, пописали-пошутили. Так, перед песней "Осколки" была связка под названием "Выводят", посвященная выводу войск из Афганистана, наспех придуманная Федоровым-Озерским в каком-то кафе. В одном месте музыканты вставили фрагмент из "Babushka" Кейт Буш, который звучал как "Гаркушка".

По окончании записи на горизонте почти сразу же появились французы, которые задумали совместный тур "Кино", "Звуков Му" и "Аукциона" по Франции. Они серьезно готовились к "русскому прорыву" и не только пересвели альбом, но и выпустили сингл, компакт-диск и кассету "Аукциона".

Первое впечатление музыкантов от французского сведения было ужасным. Парижские инженеры Патрик Клерк, Жорж Мойя и Жан Такси все очень приладили - в соответствии с цивилизованным европейским пониманием качества звука. От оригинального варианта французский отличался еще и отсутствием тех маленьких мулечек-вставок, которые приносили в альбом определенный элемент безумия. "Аукционеры" тогда приехали во Францию и вообще впервые в жизни держали в руках компакт-диск - и это был их альбом. В России "Предатель" в разное время существовал в трех версиях - в виде магнитоальбома с текстовыми вставками, на виниловой пластинке (выпущенной на ленинградской

"Мелодии" с матрицы французского варианта) и на компакт-диске SNC Records - с дополнительным ремастерингом, осуществленным в 95-м году в одной из гамбургских студий.

...Если же отвлечься от звуковых нюансов, то, вне зависимости от особенностей микширования, "Предатель" сформировал новый поэтический язык группы, который бесконечно заматерееет в "Бодуне" и "Дупле", чтобы наконец-то аукнуться "Птицей" с ее хлебниковской сочностью слога. Кроме того в альбом вошли несколько уникальных композиций - метафизический "Предатель" ("нас просто нет"), "Осколки" (исполнявшаяся на концертах в течение десяти лет) и "Охотник", ставший минорной заготовкой того, что потом обернется на "Птице" вселенским гимном "Все вертится".

Несмотря на французский скандал с "Нэпманом", исполнение которого иллюстрировалось театральным полустриптизом нового шоумена Веселкина, период "Предателя" стал для "Аукциона" началом конца эпохи костюмов, грима, придуманных образов. Музыканты вовремя прекратили шутить, поскольку их уже начинали воспринимать как профессиональных юмористов типа "Детей" и "АВИА". Нет, конечно, и дальше мозг группы Федоров (который ни разу в жизни не дал нормального, "открытого" интервью) мог выступать в белом свадебном костюме, разрисованном Миллером под березку. Как и прежде, Озерский пугал девиц сильно намазанными глазами, а Гаркуша продолжал блистать в завешанном орденами фраке (из комиссионного магазина) и вообще смотрелся на сцене как нечто среднее между иконостасом и ожившим логотипом ленинградского рок-клуба. Миллер по инерции еще некоторое время работал над гримом, и только потом, когда новый барабанщик Борис Шавейников категорически отказался краситься, весь балаган постепенно выродился. Театр отныне полностью подчинялся музыке, и акценты сместились от ироничного самоедства к пронзительной романтике. Перефразируя высказывание Томаса С. Элиота, теперь они брали города не взрывом, но всхлипом. Эпатажность и социальное шутовство уступили место спокойной и продуманной музыке повзрослевших мужчин - то сложной без умничания, то простой без жлобства, то веселой без кривляния, то грустной без ерничества.

Агата Кристи Второй фронт (1988)

сторона А

Инспектор по...
Гномы-каннибалы
Пантера
Неживая вода
Ты уходишь
сторона В
Коммунальный блюз
Черные волки
Пинкертон
Второй фронт
Телесудьбы
Post Scriptum



"Агата Кристи": Александр Козлов, Вадим Самойлов, Петр Май, Глеб Самойлов.

Последним глобальным открытием щедрого на таланты свердловского рока стала "Агата Кристи". Пока ведущие группы клуба переживали болезненные изменения в составах, "Агата" резво дебютировала на III свердловском рок-фестивале, продемонстрировав, по воспоминаниям очевидцев, "сорок минут непрерывного драйва". Их взлет был стремительным и впечатляющим. Группа оказалась одним из открытий рок-фестиваля "Сырок-88", а еще через год они очаровали искушенную британскую публику на фестивале New Beginnings - в одной компании с "Коллежским ассессором" и "Не ждали".

На первых порах создавалось впечатление, что музыка "Агаты" начисто лишена каких-либо корней и национальных признаков. Хотя их тексты и грешили плакатностью ("мой хлеб - моя злоба"), но мелодический рисунок большинства композиций был поразительно космополитичен. В песнях группы органично уживались оригинальные гитарные пассажи, клавишные клише и фрагменты из популярных классических, эстрадных и

хард-роковых номеров.

...На поиски собственного лица у "Агаты" ушло около пяти лет. После игры в школьном ансамбле города Асбеста тяга к высшему образованию забросила гитариста Вадима Самойлова, барабанщика Петра Мая и клавишника Сашу Козлова в Свердловск. Это трио обрело официальный статус вокально-инструментального ансамбля радиотехнического факультета УПИ при стройотряде "Импульс". Со временем музыканты оказались обладателями небольшой радиорубки, в которой стали записывать экспериментальные программы-альбомы, ориентированные на классический хард-рок. К 88-му году подобных опусов было выпущено четыре - в год по альбому. Окончательно оформленную канцелярию имел лишь последний из них под названием "Свет", в записи которого приняли участие музыканты "Наутилуса" Алик Потапкин и Алексей Могилевский. Сформировавшийся к этому времени стиль получил внутри проекта название "харт" - утяжеленный арт-рок, основанный на лаконичном языке новой волны.

"Почти к каждой композиции можно было подобрать в качестве аналога соответствующую европейскую группу, - вспоминают музыканты. - Вместе с тем у этих песен была и отличительная черта - академизм, т. е. подход к гармонии и аранжировке на основе опыта классической музыки".

Одним из самых весомых достижений этого доисторического периода оказалось приобретение музыкантами звукооператорских и звукорежиссерских навыков.

"Тогда мы занимались тем, что учились любыми способами создавать естественную реверберацию - вплоть до того, что вытаскивали колонки с микрофонами в институтский коридор, - вспоминает Вадим Самойлов. - Барабаны записывали в соседней с радиорубкой гулкой комнате, располагая микрофоны не только в непосредственной близости от установки, но и вдалеке - добиваясь сразу нескольких обзоров и внушительного звука".

Александр Пантыкин вспоминает, что репетиционный полигон группы внешне напоминал лабораторию Академии наук по производству химикатов, в которой разве что не хватало пробирок и кислоты. Вдоль стен стояла советская бытовая техника - навороченная и перепаянная до неузнаваемости. Сквозной канал магнитофона "Ростов" использовался для создания "эхо-эффекта", а безграничные возможности отечественного синтезатора "Поливокс" остроумно применялись для преобразования сигнала, поступавшего с барабанной бочки, в синтетический звук. Все эти чудеса звуковой техники пропускались через пульт свердловского производства "Карат".

"Когда мы начали готовить альбом "Второй фронт", то его "саундпродюсером" оказалось само помещение, в котором мы писались, - вспоминает Вадим Самойлов. - Основное новшество этой работы - симфонические элементы в аранжировках - возникли во многом случайно. Мы пользовались свердловскими клавишами "Квинтет", и единственный приличный тембр, который можно было оттуда извлечь, отдаленно напоминал strings. Отсюда и возникла на альбоме пресловутая скрипичная окраска".

Накануне этой записи группа решила поменять название. Наряду с версией "Жак-Ив Кусто" Саша Козлов предложил "Агату Кристи". Таким образом, "Второй фронт" оказался дебютным альбомом в дискографии еще мало кому известной группы "Агата Кристи".

...Незадолго до начала сессии из Сургута вернулся барабанщик Петр Май, работавший в течение двух лет по распределению в тюменской глуши. В отличие от Вадима Самойлова и Александра Козлова, посещавших в юные годы музшколу, Петр Май никогда нигде не учился и был простым асбестовским самородком.

Козлов к тому времени закончил с отличием медицинский институт и трудился в ординатуре. Малозаметный на сцене, он привносил в звучание группы мелодизм и необходимую попсовую окраску. В клавишных партиях Козлова соседствовали музыка к шпионским кинодетективам и симфонические пассажи в духе школы игры на электрическом фортепиано Александра Пантыкина. На лирических композициях Козлов любил применять слегка пафосные электроорганские аранжировки, навевавшие ностальгические воспоминания о медляках из репертуара "Самоцветов" или "Веселых ребят". В дебютном альбоме Козлов был соавтором сразу нескольких композиций: "Инспектор по...", "Коммунальный блюз", "Второй фронт", "Телесудьбы".

Что касается Вадима Самойлова, то уже тогда он сочетал в себе как минимум три достоинства: композиторский талант (им были написаны такие хиты, как "Пантера" и "Черные волки"), звукорежиссерский опыт и своеобразную технику игры на гитаре. С равным успехом он мог исполнять хард-рок, блюз и поп-музыку, и все это у него каким-то хитроумным образом сплеталось в единое целое. И, наконец, Самойлов действительно чувствовал звук и умел толково делать миксы, что подтвердилось в недалеком будущем во время его совместных работ с "Наутилусом" ("Титаник") и Настей ("Невеста", "Танец на цыпочках").

Еще одним специалистом по звуку в группе был Александр Викторович Кузнецов. Долгое время (вплоть до 95-го года) он являлся

концертным звукооператором "Агаты Кристи", а также студийным звукорежиссером нескольких свердловских проектов - начиная от "Оркестра Вадика Кукушкина" и заканчивая сольным альбомом Глеба Самойлова "Маленький Фриц". Во время записи "Второго фронта" Кузнецов играл на бас-гитаре, добросовестно разучив предложенные Вадимом Самойловым партии.

Семнадцатилетний Глеб Самойлов в группе пока еще постоянно не играл, поскольку трудился лаборантом в родной асбестовской школе. Будучи целеустремленным юношей, он самостоятельно научился играть на фортепиано, изучил основы музыкальной теории и даже поступил в музучилище по классу басгитары. Во "Второй фронт" были включены сразу три его песни: "Гномы-каннибалы", "Пинкертон" и "Неживая вода". Последнюю композицию Глеб позднее пытался переаранжировать для своего второго соло-альбома, работа над которым так и не была завершена.

...Процесс создания "Второго фронта" напоминал небезызвестную историю с одним французским художником-импрессионистом, который, отвечая в зале суда на вопрос: "Правда ли, что вы писали картину всего два часа?" - сказал: "Я писал ее два часа и всю жизнь".

Альбом готовился в течение полугода, а оказался записан меньше чем за две недели. Работа началась летом 87-го года, когда уже были написаны "Пантера" (в акустическом варианте) и композиции Глеба Самойлова. У музыкантов возникла идея пригласить на запись в качестве продюсера Александра Пантыкина. "Мы несколько раз ходили домой к Пантыкину и звали его на репетиции, - вспоминает Козлов. - Но Пантыкин занимался "Кабинетом" и ему постоянно было некогда. Мы подождали-подождали и решили записывать альбом сами". К концу года все песни были отрепетированы до такой степени, что во время сессии оставалось только их отыграть без грамматических ошибок и с соответствующим настроением.

"Спонтанных озарений в процессе записи не было, поскольку все аранжировки были готовы заранее, - вспоминает Кузнецов. - Перед самым началом сессии мы включили фонограмму одной из западных рок-групп, и Вадик на своей чешской гитаре начал играть в унисон пластинке. Совместив саунд гитары с этим диском, мы скорректировали на эквалайзере аналогичное звучание".

К сожалению, название пластинки участники записи вспомнить не смогли (или не захотели).

Первую сторону альбома открывали сразу три рок-боевика с закамуфлированно социальными текстами: "Эти гномы не любят просто

высоких *Им каждого хочется засунуть в шаблон* И каждый хочет стать еще ниже *Это верх мечтаний, они все могут* Махать флагом, плюнуть в душу *Рыться в трупах и строитьobelisks* Увеличить страх на душу населения / У которого ее давно уже нет".

Напичканная гитарными риффами в духе Whitesnake композиция "Гномы" оказалась первым опусом "Агаты", в котором группе удалось совместить опереточные элементы с канонами тяжелого рока. Спустя полтора года подобная тенденция получила развитие на альбоме "Коварство и любовь", в котором вторично были сыграны "Пантера" и "Инспектор по...".

Одна из самых сильных композиций, "Пантера", в которой вокал Самойлова срывался местами на отчаянный мальчишеский вопль, выгодно отличалась от своей более поздней электронной версии жесткостью и сыростью. В припевах "Телесудеб" Самойлову подпевал вокалист "Встречного движения" Владимир Махаев - "для большей динамики".

Из остальных композиций выделялись "Пинкертон" (с изумительной барабанной техникой Петра Мая) и "Черные волки", в которой заочное влияние Кинчева на поэзию и вокал Самойлова ощущалось достаточно сильно: "Эй, вы, рыцари плоскости / Монстры кляпов и ртов *Ваш страх в бархатной полости кресел* Защитите от сквозняков *Но ветер тропюю длинных подвалов* Вскормлены влагой растаявших льдин / Гулко уносит в душные залы наш ритм, наш гимн".

Завершался альбом инструментальной репризой к "Инспектору по..." - пышная кода к достаточно цельному и энергичному альбому.

...Несмотря на сравнительно простую систему записи, не все композиции удавалось зафиксировать после нескольких прогонов. Особые сложности возникли с "Неживой водой" и "Пинкертоном", содержащими замысловатые гитарно-барабанные партии. По воспоминаниям музыкантов, эти композиции писались на измор с огромным количеством дублей - до тех пор, пока это количество не переходило в качество.

Зафиксированный в рекордно короткие для "Агаты" сроки (с 20 декабря 87-го по 8 января 88-го года), "Второй фронт" вызвал приятный шухер в среде свердловских мэтров. Его хвалил Полковник, а Шахрин отметил, что "от этого студийного альбома идет такой драйв, что просто зависть хорошая берет".

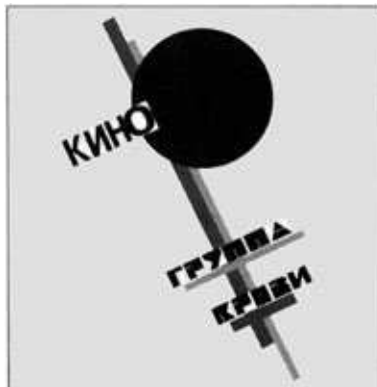
Любопытно, что в самый разгар сессии на запись "Второго фронта" все-таки забрел Пантыкин.

"Первое впечатление от "Агаты" заключалось в том, что ребята очень хорошо представляли себе, что именно они хотят, - вспоминает он. - Они

вели себя целеустремленно, без шума и пыли. Я попытался сделать им какие-то замечания, но они их к сведению не приняли и все сделали по-своему. Мне это понравилось, поскольку уже тогда они были уперты в некую свою идею. Она у них явно была".

Кино Группа крови (1988)

сторона А
Группа крови
Закрой за мной дверь
Война
Спокойная ночь
Мама, мы все сошли с ума
сторона В
Бошетунмай
В наших глазах
Попробуй спеть вместе со мной
Прохожий
Дальше действовать будем мы
Легенда



Обложка альбома "Группа крови", 1988 год.



Плакат к кинофильму "Доктор Мабузе", 1922 год.



"Кино"-1988: Юрий Каспарян, Виктор Цой, Игорь Тихомиров, Георгий Гурьянов.

В восьмидесятых годах группы новой волны после первых удачных ходов очень часто становились слишком правильными и однообразными. "Кино" подобная опасность не грозила, поскольку многое в эволюции команды происходило вопреки всякой логике и прогнозам. В частности, появлению альбома "Группа крови" предшествовал очередной переходный период, выражавшийся в затяжных поисках нового стиля. Две предыдущие работы "Это не любовь" и "Ночь", записанные в студиях у Вишни и Тропилло, в итоге "не выстрелили". Еще один альбом "Кино", готовившийся в течение 86-го года дома у Вишни, был прерван на финишном этапе - в тот момент, когда оставалось прописать только один голос. (Впоследствии часть песен из него в новых аранжировках вошла в "Группу крови".)

На концертном поприще "Кино" также не снискало особых лавров. Выступление на IV фестивале ленинградского рок-клуба с программой,

предварявшей "Группу крови", сложно было назвать убедительным.

"Это был явно неудачный концерт, - вспоминает басист Александр Титов, незадолго до этого покинувший "Кино". - Цой запел совершенно другим голосом, в котором себя еще не почувствовал. Новый репертуар выглядел мутным и неразборчивым... Особенно меня поразила адская монотонность в аранжировках, которые казались тогда откровенно дубовыми. Возможно, во мне говорила ревность... И только значительно позднее я понял, что в этом повороте Цой был прав, точно рассчитав все надолго вперед".

В течение следующего года группа практически не выступала, проводя большую часть времени дома у Георгия "Густава" Гурьянова в Купчино. В квартире Густава находилась привезенная Джоанной Стингрей четырехканальная портостудия, которая позволяла музыкантам свободно экспериментировать с различными вариантами звучания. После извечных цейтнотов и авралов в тропилловской студии подобная система работы казалась настоящим раем.

"Мы довольно долго "вываривали" каждую из песен, - вспоминает сменивший Титова басист Игорь Тихомиров. - Мы репетировали всю зиму, придумывая аранжировки и добиваясь необходимого звука в каждом конкретном случае. Все проверялось и перепроверялось по несколько раз. Если общее звучание композиции не нравилось, она переписывалась заново".



Алексей Вишня в студии ЛДМ.

...Благодаря усилиям все той же Джоанны, "Кино" к 87-му году оказалось одной из самых укомплектованных фирменными инструментами рок-групп. Очередным заокеанским сувениром, привезенным Стингрей, была драм-машина Yamaha RX-11, которая позволяла редактировать не только ритмический рисунок, но также тембры и громкость.

Программированием барабанных партий занималась вся группа. Уже на предварительном этапе в этой работе был заложен важный визуальный момент: ритмический рисунок планировался таким образом, чтобы все партии на концертах могли быть сыграны Гурьяновым стоя - в традициях новой волны.

Теперь ритм-секция "Кино" звучала лаконично и рационально. Игорю Тихомирову, выступавшему до этого в джаз-роковых "Джунглях" и привыкшему к большей импровизации, временами приходилось наступать на горло собственной песне.

Аранжировочные задачи, стоявшие перед музыкантами "Кино", заключались в том, чтобы композиции, записанные Цоем под гитару, приобретали форму законченного рок-или поп-произведения.

"Иногда Виктор приносил уже готовую рок-песню, например, "Группу крови", - вспоминал Каспарян в одном из интервью. - Там почти нет нашего участия, им придуманы партии баса и гитары. Изображал он все это голосом, но поскольку народ язвительный, придирчивый, Витя стал записывать себя на пленку и для нас просто включал запись. Это же тонкий момент, когда свое произведение представляешь очень близким людям".

...Работа с портостудией на квартире Гурьянова велась довольно долго: по одним данным - до конца 87-го года, по другим - до весны 88-го. Точной даты завершения записи не помнит никто из ее участников.

Конечный результат Цой оценил впоследствии как "наиболее актуальную из всех работ "Кино".

"В "Группе крови" было очень много погрешностей, - говорил он спустя год в интервью журналу "РИО". - Мы, может быть, и хотели бы альбом переделать, но потом подумали и решили, что если постоянно переделывать одни и те же песни, то... Понятно что..."

Когда рабочий вариант был готов, конечное микширование и мастеринг альбома решено было делать у Алексея Вишни. Вишня, кожей чувствующий хиты, несмотря на некоторую напряженность в отношениях с Цоем из-за предыдущей неоконченной записи, долго уговаривал музыкантов "Кино", чтобы они "довели до ума" альбом именно у него.

"Кино" никогда не считало меня членом команды, - вспоминает Вишня. - Я был маленький и толстый, а они - высокие и красивые. Тем не менее Цой всегда был одной из центральных фигур в моем мозгу и я пытался максимально пропустить сквозь себя его творчество. Я очень боялся, что Цой будет доделывать "Группу крови" у кого-то другого, и бегал за "Кино" около полугода, чтобы альбом был сведен у меня. В конце концов я добил их".

Поскольку Цой торопился в Алма-Ату на съемки фильма "Игла", времени на конечную обработку и сведение оставалось меньше недели. Вишня уложился в эти сроки.

"В группе была железная дисциплина, - вспоминает он. - Если Виктор говорил прийти в десять утра, то все приходили ровно в десять. Цой изначально четко знал, как надо играть. Никаких импровизаций. В итоге, вся работа заняла четыре дня - по 10-14 часов в сутки".

К Вишне песенный материал "Группы крови" попал в следующем виде: на первом канале портостудии были прописаны бас и RX-11, на втором - гитара, пропущенная через овердрайв и дилей, на третьем канале - вокал, на четвертом - фрагментарные вокальные партии, спетые Цоем на октаву ниже. (Позднее подобный прием пения с интервалом в октаву был использован Цоем на альбоме "Звезда по имени Солнце".) Каспарян доигрывал отдельные фрагменты на гитаре. Все это сводилось на "Маяк 001".





Юрий Каспарян не только придумывал партии гитары (которые затем корректировал Цой) и - в отдельных местах - баса, но и стал одним из инициаторов активного использования на "Группе крови" клавишных инструментов.

"Это был наш первый профессиональный альбом, на котором мы работали с портостудией и сэмплерами, - вспоминает он. - Мы хотели внести в звучание новые краски, и нам был необходим клавишник, который мог профессионально сыграть предложенные ему партии. Записывавшийся на "Начальнике Камчатки" Курехин для этой цели явно не подходил, поскольку был ярко выраженным индивидуалистом. В чем и был силен. Курехин играл в свои игры, а мы - в свои".

На пустовавшее место клавишника был приглашен Андрей Сигле - музыкант с консерваторским образованием, сочинявший музыку к кинофильмам и имевший огромный опыт студийной работы с различными исполнителями.

"Конечные аранжировки к композициям лепились прямо на глазах, - вспоминает он. - Живость и энтузиазм, с которыми это все делалось, не могли не поражать. Часто во время сессии придумывались такие идеи, которые переворачивали все общепринятые нормы с ног на голову. Так, в "Закрой за мной дверь" Гурьянов с Тихомировым предложили мне вставить какой-нибудь кусочек в стиле Рахманинова, и в итоге там записалось какое-то совершенно стремное клавишное соло".

Сигле играл на Prophet 2000 - самом мощном сэмплере того времени, обладавшем внутрианалоговой обработкой, флоппи-дисками и массой иных технических достоинств. До 87-го года в СССР инструменты такого калибра были, пожалуй, лишь в арсенале пионера отечественной электронной музыки Эдуарда Артемьева.

"Впервые мы услышали, как звучит сэмплер, выступая в составе "Поп-механики", - вспоминает Тихомиров. - И многие из сэмплерных звуков: звучание дудок, сверхмощные и сверхглубокие тембры нам захотелось воспроизвести на альбоме".

В нескольких местах Цой использовал шумовой материал "Новых композиторов", являвшихся пионерами советского техно и эйсид-стиля. В частности, коллекция их странных звуков слышна в финале "Прохожего", где в течение целой минуты фрагменты различных мелодий и шумов кочуют из канала в канал.

..."Группа крови" получился одним из самых танцевальных альбомов того времени, на что критики первоначально не обратили внимания ввиду явно нетанцевального содержания песен. Однако впоследствии все встало на свои места и специально для идентификации подобного размытого стиля был изобретен термин "мужественный попс". Особенно удачно это определение подходило к композиции "Мама, мы все сошли с ума", развивавшей на новом уровне ряд идей, впервые прозвучавших в песне "Транквилизатор".

"Поворотный момент и основное новшество "Группы крови" состояло в том, что романтизм в нем практически отсутствовал, а на смену ему пришел героизм, - считает Каспарян. - Цой сознательно выбрал эту трассу, по которой группа двигалась следующие три года".

В альбоме, несмотря на его боевой дух, всего три мажорные песни. Причем если "Закрой за мной дверь", положенная на абсолютно танцевальный ритм, сделана в миноре, то "Легенда", самая печальная по настроению песня, написана в мажоре.

"Группа крови" получилась цельной и монолитной - несмотря на стилистическую многоплановость. Песня "Война" была сыграна на основе

ритма а-ля босса-нова, "Попробуй спеть вместе со мной" - марш, "Бошетунмай" - белый реггей, созданный под впечатлением от концерта британской группы UB40, выступавшей в Ленинграде в 86-м году. Плюс припанкованный "Прохожий" (в духе композиции "Мама-Анархия" с альбома "Ночь") и полуакустическая "Легенда в финале".

Несмотря на специфическое звучание ритм-бокса и не вполне зрелое использование сэмплера, общий саунд "Группы крови" получился весьма современным даже по меркам девяностых годов.

Впоследствии изданный в Америке компакт-диск "Группа крови" получит высокие оценки западной прессы - в отличие от экспортных альбомов "Звуков Му" и Гребенщикова, вышедших примерно в то же время. К сожалению, на обложке диска, дизайн которого с постмодернистской непосредственностью повторял плакат к довоенному кинофильму "Доктор Мабузе", не были упомянуты ни автор плаката художник Илья Чашник, ни "саунд-ассенизатор" альбома Алексей Вишня...

Несколько слов о текстах. Смесь каратэ и невской сырости, восточного спокойствия и питерской суровости дала в итоге впечатляющие результаты. Если на предыдущих альбомах Цой чаще всего выступал в роли философа-созерцателя или окутанного мечтами городского подростка, то на "Группе крови" в лидере "Кино" внезапно проснулся эдакий байроновский дух. Впрочем, будучи по природе очень ироничным человеком, он не смог удержаться от иронии и в данной работе. Правда, отражено это скорее в музыке, а не в лирике - достаточно послушать патетический рояль в конце песни "Закрой за мной дверь" или звуки засэмплированных труб в "Бошетунмае". Однако и фраза, ставшая нарицательной: "Все говорят, что мы вместе / Но немногие знают, в каком" - говорит сама за себя.

Все остальные особенности альбома характерны для менталитета группы "Кино".

Это ориентация на саунд самых модных в то время западных поп-и рок-групп - начиная от "неоромантиков" и заканчивая Cure и Talking Heads. Именно подобная музыка служила источником ритмической и аранжировочной лаконичности.

Это аккуратная игра Каспаряна на гитаре.

Это длинные хвосты песен - с плавным уводом звука в конце. (Исключение в этом плане составляла композиция "Война", в которой Цой сам вывернул ручки на пульте, приобщившись тем самым к искусству звукорежиссерской работы. Когда Вишня хотел переделать, Виктор махнул рукой - мол, пусть остается.)

Это присутствие на альбоме так называемой "сопли" - откровенно

слабой песни. Такой композицией в "Группе крови" Цой считал "Прохожего", однако относился к ней не менее трепетно, чем к остальным.

...Как и планировалось, сразу после сессии Цой вылетел в Алма-Ату. Мастер-тэйп "Группы крови" был направлен в Америку, где усилиями Джоанны был издан компакт-диск. Как бы ни оправдывались впоследствии музыканты "Кино", светлая мысль выпустить "Группу крови" на родине (хотя бы в качестве магнитоальбома) их тогда не посетила.

Ситуацию в известной степени спас Вишня, который на следующий день после завершения записи продал столичным "писателям-оптовикам" несколько копий альбома на 38-й скорости. Еще через неделю кассеты с "Группой крови" продавались в кооперативных киосках по всей стране.

Благодаря раскрутке песен из "Группы крови" в неглубоких, но героических кинофильмах, эта работа в течение двух лет становилась "альбомом года" в куче всевозможных хит-парадов. Вскоре "Кино" оказалось первой советской инди-командой, реально поднятой на щит Большого шоу-бизнеса. Подобные прецеденты уже случались на Западе - с Depeche Mode и U2 до них, с R.E.M. и Cranberries - после. Тинейджерам был нужен новый идол и новый герой. И они его получили.

ДК Непреступная забывчивость (1988)

сторона А

Ветер перемен

Родом из Октября

Кочет

Один и тот же сон

Летка-енька

Му-му

Мясо, хлеб и фрукты

Миссис Розенблюм

Памяти Я.М.Свердлова (Непреступная забывчивость)

сторона В

Рыба и овощи

Москвичка

Новый день

Волосатая битла

Сектор газа (Сыграни мне, братан, блюзец)

Все впереди



Алексей Вишня и Сергей Жариков, 88 г.

Свой последний концерт группа "ДК" сыграла в день взрыва черновыльского реактора весной 86-го года. Гитарист Дмитрий Яншин вместе с новым вокалистом Игорем Беловым образовали "Веселые картинки", а Сергей Жариков продолжил студийные эксперименты под вывеской "ДК".

Записывая по несколько альбомов в год, Жариков умудрялся делать их совершенно непохожими друг на друга. Ушли в прошлое "фольклорно-дедбельский" цикл, мимикрия под панк, рок-н-роллы "глаголом жги сердца людей-ей-ей-ей-ей" и мрачные хард-роки типа "ахтунг, ахтунг, дойч зольдатен унд офицерен". Своеобразное прощание с эстетикой раннего "ДК" произошло в альбоме "На фоне Лебедева-Кумача" (86 г.), в котором советские эстрадные песни довоенной поры были аранжированы под твист, шейк и блюз. В записи этого концептуального труда участвовали музыканты "Веселых картинок" и трубач-авангардист Андрей Соловьев, впоследствии известный по сотрудничеству с "Вежливым отказом" и "Ночным проспектом".

После распада золотого состава "ДК" Жариков все чаще работает с приглашенными музыкантами - в частности, с Юрием Орловым ("Николай Коперник") и Иваном Соколовским ("Ночной проспект"). На некрофильском альбоме "Чашка чая" (86 г.) большинство вокальных партий исполнила ленинградская панк-блюзовая певица Терри, в записи "До основания, а затем" (87 г.) приняли участие музыканты "Ва-Банка", а в альбоме "Это - жизнь" (85 г.) - певец из хора Елоховской церкви, выводивший нежным баритоном "пацифистские гимны" типа "заряжай

обойму в автомат".

В это же время Жариков начал самостоятельно записывать литературно-музыкальные опусы в жанре радиотеатра (утверждая, что это чисто советское изобретение, появившееся в тридцатых годах одновременно с "Радио Коминтерна").

"Жанр "радиотеатр" позволяет ввести в музыкальную ткань произведения самый различный материал - от аутентичного фольклора до отрывков из речей политических деятелей, - считает Жариков. - В рамках рок-культуры такое расширение жанра позволяет максимально заострить публицистический потенциал рока, вывести его за границы банально-песенных форм".

Первые эксперименты в этом направлении проводились Жариковым в 86-м году. Уже в "Минном поле им. 8-го Марта" и "Геенно-огненном" он попытался вместить в рамки каждого из произведений максимальное количество пластов мировой культуры. Казалось, что материал Жариков подбирал, исходя из известного принципа Мольера: "Я беру свое добро там, где его нахожу". В эти аудиополотна входили: декламация социальных четверостиший под мелодии Скрябина и Чайковского, западные шлягеры, исполненные в неповторимо провинциальной манере Игорем Беловым и Виктором Клемешевым, фрагменты из "Аппассионаты", пластинок Swingle Singers и "Бременские музыканты", заунывное пение Бюль-Бюль Оглы и какая-то речь Брежнева, названная мистификатором Жариковым "Фрагменты моего выступления".



Алексей Вишня в домашней студии.

Музыканты "ДК" вспоминают, что сюжеты и драматургию подобных альбомов Жариков выстраивал сразу же после просмотра очередной программы "Время". Более того - некоторые из своих работ он вполне

сознательно создавал в духе шаржирования этой популярной телепередачи. Посредством монтажа он делал логически абсурдные коллажи из выступлений партийных боссов. "Партия сделала все для того, чтобы... предать...интересы рабочего класса... предать... интересы трудового крестьянства... предать... нашу молодежь... предать... интересы всей страны", - вещает Леонид Ильич Брежнев на одном из альбомов.

...Начиная с 87-го года Жариков разочаровывается в демократии, перестройке, ускорении и т. п. В дискуссиях с друзьями лидер "ДК", ссылаясь на русских философов XIX века, все чаще говорит о том, что "народ туп, революциями мы сыты, а подлинное искусство элитарно".

"Искусство, вопреки известному идиотскому лозунгу, не может принадлежать народу, - считал Жариков. - Народу присуща культура, а искусство - это прерогатива какой-то отдельной касты, аристократии. А народ... Для нашего русского мужика до сих пор демократия - это водка, хлеб и бабы".

Похоже, что святость и "способность излучать свет" были противопоказаны Жарикову от рождения. Его цинизм в тот период проявлялся в таких, например, идеях, как "поставить Мавзолей на колесики и катать его по стране как кооператив, установив плату за вход - 50 копеек". Скорее всего, это была шутка, но очень типичная для Жарикова. В конце 80-х его творчество становится все более политизированным и злобещим. Соответственно и оценки деятельности "позднего" Жарикова приобретают противоречивый характер - даже в среде рок-музыкантов.

"ДК" - это не искусство, это снобистский стеб, - говорил Юрий Шевчук в одном из интервью того времени. - У Жарикова нет любви к мужику. Он ставит его раком, тычет палкой и ждет, что будет потом".

В какой-то момент музыкальные идеи Жарикова автоматически совпали с определенными социальными настроениями. В своих работах он все резче начинает критиковать горбачевские преобразования, разоблачая проамериканские настроения "перестроечной мафии". В альбоме "Зеркало - души" (88 г.), состоящем из стихов, наложенных на музыку Сергея Прокофьева, превалирует идея возрождения России. Будучи личностью не всегда последовательной, Жариков, с одной стороны, осуждает взгляды писателей-народников, а с другой - выступает за национальную идею - "агрессивную, мощную, сильную".

...Свой очередной альбом "Непреступная забывчивость" Жариков записывает в Ленинграде, в домашней студии Алексея Вишни. Вишня, который к тому моменту стал одним из основных питерских звукоорежиссеров, с нетерпением ждал начала этой сессии.

"В Ленинграде я был главным фанатом "ДК", - вспоминает он. - Когда я впервые их услышал и увидел Жарикова, я просто ошалел. Это был какой-то выстрел. Может, это были самые яркие впечатления в моей жизни - настолько я влюбился в него тогда, мальчишеской, сумасшедшей любовью. Я мог часами слушать рассуждения Жарикова - они меня развивали. Это был единственный человек, с которым я переписывался. У меня было полное собрание сочинений "ДК". В Ленинграде ничего подобного не было никогда".



Сергей Жариков и Константин Кинчев: дискуссии о судьбах Родины. 1985 год.

Итак, великий мифологизатор и художник-provokator Сергей Жариков приехал в город трех революций записывать очередной концептуальный альбом. Он продолжает использовать элементы радиотеатра - в частности, применяет десятки мелодий с пластинок, привезенных из Москвы или найденных дома у Вишни. Уровень препарации здесь на порядок выше, чем у "Мухомора", и соответствует лучшим работам Residents. В "Непреступную забывчивость" включены диалоги из "Курса английского языка", отрывки из русских, палестинских, еврейских народных песен и антиперестроечные стихи, наполненные злой болью за огромный народ, попавший в тиски социального эксперимента. В записи звучат сыгранная на ситаре индусская мелодия ("Новый день") и магнитофонные кольца из фрагментов бутлега "Beatles: Live In Hamburg" ("Волосатая битла").

Инструментальная сторона сессии выглядела на удивление просто. Вишня играл на синтезаторе Yamaha, на гитаре и пел своим высоким звонким кантор-тенором в большинстве композиций. Впервые в истории "ДК" несколько номеров спел сам Жариков (блюз "Сектор газа" и стилизованную под блатные куплеты "Миссис Розенблюм"). Звук на пульте выставлялся таким образом, чтобы его голос был неузнаваем. "Гимн" перестройке "Родом из Октября" все участники сессии исполняли

нестройным, но дружным хором: "Выйдешь на улицу - гласность везде / Пятиконечной клянемся звезде".

В композиции "Новый день" Вишня играет корявое соло из "Smoke On The Water", повторяя прием, уже однажды использованный "ДК" на альбоме "Бога нет", когда на баяне и балалайке исполнялся один из блюзов Led Zeppelin. Песня "Один и тот же сон" представляла собой измененный до неузнаваемости хит "Веселых ребят" о колечке с бирюзой, который пели на концертах Малежик и Глызин. В версии "ДК" эта непорочная любовная лирика предстала как очередной алкогольный монолог, исполненный под акустическую гитару Леной Вишней. "Жариков тогда был немного раздосадован тем, что у меня не голос пропитой кладовщицы, - вспоминает она. - Но затем, подумав, решил, что голос, скажем так, невинной студентки будет звучать еще более цинично".

По ходу альбома Жариков нагнетает мрак и беспросветную тоску - в особенности когда читает стихотворения под мелодию, напоминающую звуки пикирующего бомбардировщика: "Вечность продлится без "Верасов" / Без "Огонька", "Самоцветов", трусов *Без Макаревича*, "Юности" без Без остальных, кто на дерево влез".

С первой же поп-композиции "Ветер перемен", написанной Вишней при продюсерстве Жарикова прямо в студии, на альбоме начинается целенаправленное издевательство не только над "особенностями" перестройки ("запах колбасы людей бросает в пот"), но и над всей русской историей. Жариков переиначивает строки из поэзии Блока ("аптека, улица, народ, броневилок, фонарь") и Есенина ("портмоне ты мое, портмоне"); прокручивает задом наперед речи Ленина и Свердлова; читает стих-манифест, написанный им за несколько лет до сессии: "Ты простоял в стороне, глядя на трупы отцов *Завтра тебя уже нет, ты уже прячешь лицо...* Но если есть силы - иди! Память России - с тобой / Все еще впереди, завтра - решающий бой". В оригинальном магнитофонном варианте текстовая часть альбома заканчивается пламенной речью Ленина о том, что "на смену социализму идет новый порядок".

"Непреступная забывчивость" Жарикова, на мой взгляд, один из самых зловещих альбомов, которые кто-либо когда-либо писал, - утверждает рок-критик Сергей Гурьев в своей программной статье "Bedtime For Democracy". - На нем записана мало кем замеченная вещь "Сыграни мне, братан, блюзец", чем-то похожая на стон раненой гиены. Переслушайте ее - это, наверное, единственная в истории "ДК" вещь, где Жариков открыт, как он есть. Это очень, без дураков, жутко. В шкуре подобного существа вряд ли кто согласился бы оказаться".

Записав еще несколько альбомов в жанре радиотеатра ("Черная ленточка", "Оккупация", "Цветочный король"), Жариков выпускает в 89-м году своеобразный реквием идее "ДК" - альбом "Пожар в Мавзолее". После чего он целиком переключается на публицистику, печатаясь в изданиях однозначно правой ориентации и в течение некоторого времени сотрудничая с Жириновским и Невзоровым. "Рок мне уже не интересен, - заявил Жариков в одном из интервью. - Хочется всерьез заняться журналистикой... Я не считаю себя ни поэтом, ни музыкантом, ни менеджером. Я - публицист".

"Сергей Жариков проделал сложную идейную эволюцию, - писал культуролог Леонид Афонский в историко-философском триллере "Путем тепла", опубликованном в журнале "Контркультура". - Начав с эпатажного отрицания основ советской системы, он к концу 80-х стал ернически имитировать яркую приверженность памятно-васильевским идеям, ошибочно считая, что именно они сменили антисоветизм на роли актуального стрема современности... В витийствующем "панке" Жарикова мы видим лишь злобное дитя московских улиц, тщеславно рвущееся подняться хоть на цыпочки над своей средой. Однако итоги этих попыток неутешительны: псевдоэлитарность, очевидная порнография духа, сердечная зачерненность".

1989

Петля Нестерова Кто здесь? (1989)

сторона А

Право голоса

Кто здесь?

Попытка уснуть

К ...

Ностальгия

сторона В

Шанс

Ветер

Я не в силах

"+"

Выжить





Эд Нестеренко всегда считал себя человеком с безупречным вкусом. Он слушал самую модную альтернативную музыку, перечитывал произведения Силлитоу и Сэлинджера, увлекался английским кинематографом и втайне мечтал снимать анимационные видеоклипы. Несмотря на давнюю дружбу с музыкантами "Кино" и "Дурного влияния", Нестеренко слыл в Ленинграде личностью странной и чужеродной. Еще в середине 80-х его неоромантический проект "Кофе" играл отвлеченные композиции в духе Duran Duran, явно не отвечавшие "запросам эпохи". Среды для такого глэм-рока тогда не существовало, и вскоре группа распалась - отчасти будучи непонятой, отчасти - из-за переизбытка амбиций и внутренних противоречий.

"В "Кофе" каждый из шести музыкантов тянул одеяло на себя, - вспоминает Нестеренко. - Мои гитарные аранжировки часто подвергались обструкции, и я решил создать проект, в котором был бы полным хозяином положения".

В конце 87-го года на обломках "Кофе" возникла "Петля Нестерова": Эд Нестеренко (гитара, вокал), Игорь "Гога" Копылов (бас) и Александр Сенин (барабаны). Изначально ориентируясь на минималистский минорный рок в духе U2, Cure, Echo & The Bunnymen, они вскоре стали звучать как одна из самых современных ленинградских рок-групп.

"У нас никогда не было погони за штампами, но в то же время мы не убегали от них", - вспоминает Нестеренко, называвший подобные полуавангардистские эксперименты "музыкой с искривлениями". Эдик уже тогда относился к той категории гитаристов, которые, по меткому выражению Александра Титова, "не любят лишних звуков". Тяготая к мрачно-монотонным гармониям а-ля Stone Roses и Joy Division, он

старался не перегружать гитару дисторшенами и овердрайвами, а звуковое пространство насыщал за счет выдвинутого на передний план баса. При минимуме выразительных средств тандем гитары и баса звучал мощно и актуально - что называется, с огнем, выдавая чистый и одновременно плотный гитарный звук. В этом была немалая заслуга Копылова, который еще в эпоху "Кофе" (и непродолжительного сотрудничества с "Телевизором") признавался одним из лучших бас-гитаристов Ленинграда. Он виртуозно владел безладовым басом, ориентируясь на технические приемы Мика Карна (Japan) и басиста группы Пола Янга (в частности, неизгладимое впечатление на Гогу произвела басовая партия в мелодичном хите Янга "Every Time You Go Away").

"Перестроившись после электроники и глэм-рока на гитарную волну, мы ничего другого играть и не хотели, - говорит Копылов. - Всех нас дико достала массовая депешмодовщина вокруг".

Не самым сильным звеном в группе оказались барабаны, однако простые ритмические рисунки Сенин исполнял практически без ошибок. Будучи небесталанным комбинатором слов и фраз, он являлся соавтором многих текстов "Петли Нестерова". Основу лирики составляли депрессивные, с сумрачным оттенком тексты, по настроению напоминавшие творчество Яна Кертиса. В песнях "Петли" герои теряли рассудок и отчаянно отстаивали свое "право на смерть". Жизнь воспринималась ими исключительно в мрачных и суицидальных тонах: "Холодный воющий ветер гонит обрывки газет / Холод бетона и стали, едкий неоновый свет *Скрипач, поджигающий скрипку, греет озябшие руки* Слезам он гасит улыбку, в огонь превращаются звуки".

...Первые клубные концерты практически сразу обеспечили "Петле Нестерова" реноме "современно мыслящей команды", которое следовало поддержать выпуском дебютного альбома. Группа уже имела опыт студийной работы у Вишни, но тот погрузился в изготовление собственных альбомов и в силу этого долгое время не желал никого записывать. Тогда музыканты попытались зафиксировать несколько номеров на портостудии "Кино", продолжая при этом "доламывать" Вишню.

Вишня, как существо несобранное, жутко сопротивлялся, капризничал и никак не хотел начинать работу. Но по старой памяти все-таки решился - особенно когда узнал, что программа полностью готова и возиться с ней долго не придется.



"Петля Нестерова" - Игорь "Тога" Копылов, Алексей Сенин, Эд Нестеренко.

Альбом записывался с помощью арендованного у группы "Санкт-Петербург" сверхсовременного ритм-бокса Alesis, отличавшегося тонированным звуком и несколькими градациями чувствительности для каждого барабана. Сенин с Вишней запрограммировали барабанные партии, которые вместе с приджазованной бас-гитарой Копылова составили болванку. "Мы были очень сконцентрированными и внимательными, - вспоминает Копылов. - Нам хотелось побыстрее сделать альбом, побыстрее его выпустить и побыстрее обозначиться".

Затем в студию были приглашены гитаристы Юрий Каспарян ("Кино") и Андрей Нуждин ("Игры") - усилить плотность гитарного звука на альбоме. Надо заметить, что Нуждин все свои партии ("Ностальгия", "Попытка уснуть", "Ветер и К...") исполнял чисто импровизационно. "Извиняюсь, если я это где-то слышал, - сказал он после записи. - Но сейчас на ум пришла именно такая мелодия".

Поскольку в ту пору "Кино" и "Игры" двигались в близких с "Петлей" стилистических направлениях ("наши первоисточники были примерно одинаковые" - Нестеренко), приглашение Каспаряна и Нуждина выглядело оправданным продюсерским ходом.

Несмотря на присутствие на альбоме трех разных гитаристов, по звуку он получился удивительно цельным и динамичным. В квартирных условиях музыканты не пользовались никакой звукоусиливающей аппаратурой - гитары пропускались через дилей и напрямую писались в пульт. Затем записывался вокал Нестеренко - полный отчаяния и депрессивности.

В последний день сессии выпал первый снег. Каспарян закончил писать гитару в "Шансе", вынул штекер из пульта, посмотрел в окно и, не выходя из образа "черного странника", устало сказал: "Ебаная зима".

Настроение Каспаряна можно понять. "Кто здесь?" был довольно бескомпромиссным альбомом - с налетом инфернальности в текстах и с жесткими гитарными аранжировками. Как любил говорить Нестеренко -

"танцы на крышке гроба". Света в этих песнях было немного.

После окончания записи Копылов, променявший работу в кочегарке на должность художника-оформителя в Доме моделей, нарисовал к альбому обложку. В центре композиции находились силуэты самолета и трех музыкантов - под углом равным углу наклона штурвала в нижней точке "петли Нестерова". Затем обложка была отксерена... в Берлине, и там же альбом был размножен на кассетах. В Ленинграде дебютная работа "Петли" активно распространялась через Вишню и вскоре получила достаточно внушительный резонанс.

"Все произошло крайне спонтанно, - считает Вишня. - Во время записи многое строилось на эмоциях. Когда в студии зазвучали хорошие барабаны, захотелось записать хорошую гитару. О том, что альбом окажется таким удачным, никто из участников и не подозревал".

Любопытно, что самыми пронзительными в "Кто здесь?" получились композиции, на которых Нестеренко играл на гитаре сам, - марш "Я не в силах" и финальный опус "Выжить" с душераздирающим рефреном "Я должен выжить". Нечто подобное - музыкально менее удачное, но с более сильным песенным материалом - сделал спустя пару лет "Наутилус Помпилиус" на альбоме "Чужая земля". На басу там играл Копылов - "Петли Нестерова" к этому моменту уже не существовало.

После выхода "Кто здесь?" Нестеренко сотоварищи провели целый год в туре, оказавшись одной из самых гастролирующих альтернативных рок-команд страны. Они сеяли гитарный смерч в Карпатах и на Камчатке, органично смотрелись на фестивале "Сырок-89", где запомнились мощной "стеной звука", выстроенной при помощи фирменных примочек, одолженных у музыкантов "Телевизора". "В тот момент за счет хорошей аппаратуры трансляция наших идей достигла 90-95 процентов, - вспоминает Нестеренко. - Я был потрясен".

Вскоре "Петля" выступила перед десятью тысячами зрителей Спортивно-концертного комплекса в Ленинграде - с серией совместных концертов с "Кино". "Если бы публика пришла тогда на две неизвестные команды, то героем стала бы "Петля Нестерова", - вспоминает Вишня. - Они были более сыгранными, более стильными, более кайфовыми".

Подготовив новую программу готическо-суицидального плана ("Остров мертвых", "Замок", "Я - смерть"), группа, столкнувшись с невозможностью ее записать, распадается. Один из последних концертов "Петля Нестерова" сыграла весной 91-го года на фестивале, посвященном десятилетию ленинградского рок-клуба. К этому времени Копылов уже постоянно играл в "Наутилусе", а Нестеренко выступал в качестве

приглашенного гитариста в "Дурном влиянии", "Младших братьях", а чуть позднее - в Harry Birthday и некоторых проектах Александра Титова.

Спустя несколько лет Эдик с новыми музыкантами попытался реанимировать "Петлю Нестерова", но - без особого успеха. Альбом "Кто здесь?" был переиздан в 97-м году в кассетном варианте (под названием "Ностальгия") - как своеобразный памятник еще одной группе, сумевшей опередить время, но так и оставшейся не востребовавшей.

Коллежский ассессор Колл Ас (1989)

сторона А

Shine

2-я симфония

Кантри Саша Фишер

Hello

Крепдешин машин

Цигель

сторона В

1-я испанская симфония

Блюз

Военная музыка

Царь зверей Быдло XII

Фафа-ляля

Шейк

Гарем Султана



"Коллежский ассессор": Г.Бутузов, В.Гойденко, А.Киевцев, А.Рынденко. 1988 год.

Приблизительно в 87-88 годах на Украине внезапно начался ренессанс

авангардного рока. Вопреки всякой логике на концертах альтернативной музыки собирались переполненные залы. Флагманом новых идей стало творческое объединение "Рок-артель", включавшее в себя три киевские группы: "Вопли Видоплясова", "Коллежский ассессор" и "Раббота Хо".

Тем, кто знает и любит музыку "Коллежского ассессора", будет сложно представить, что в начале 80-х этот проект исполнял симфоническую музыку. Музыканты "Ассессора" тогда учились по специальности "инженер-звукотехник", они сразу же начали фиксировать свои сочинения на магнитофон. Ранние альбомы группы ("Тема утят и зверят", "Джаз веников") состояли в основном из инструментальных композиций с легкими вкраплениями сюрреалистичных текстов. В рамках одного опуса уживались мажорные и минорные мелодии, сложные ритмические конструкции и подчеркнутый примитивизм, диссонансные эксперименты и разработки восточных тем, арт-рок 70-х и фрагменты произведений Кабалевского.



Как-то раз, запутавшись в дебрях собственной мини-сюиты "Альфонс садится на коня", музыканты обратились к учебникам и оттуда узнали, что подобная структура носит название "додекафонной шеститоновой композиции". В "Коллежском ассессоре" все это именовалось гораздо проще - "свободное мышление". В одной из композиций Глеб Бутузов вдохновенно играл на расстроенной гитаре, партия баса Саши Киевцева состояла всего из двух нот, а лидер группы Василий Гойденко вместо пения истерично смеялся. По воспоминаниям музыкантов, подобных экспериментов слушатели напрочь не понимали и попросту пугались. В столице советской Украины росли достойные преемники Заппы и Штокхаузена.

...С весны 87-го года у "Ассессора" начинаются концертные

выступления. На смену зауми и скрытой иронии пришел "панический рок" - но это был панк в оригинальном преломлении авангардиста Василия Гойденко. Гойденко, которого за военизированный имидж местная пресса тут же окрестила "взбесившимся Сержантом Пеппером", перешел с клавиш на гитару, нашел барабанщика Лешу Рынденко и вернул в группу пропавшего на пару лет Бутузова. Периодически на концерты приглашался колоритный шоумен по имени Жора Перакис, который в основном неподвижно сидел на стуле в больничной пижаме, молча расстреливая зал очами.

После того как состав стабилизировался, можно было попытаться понять, что именно представляет собой "Коллежский ассессор". Со стороны могло показаться, что все в этой странной формации перевернуто с ног на голову. "На творчество меня вдохновляют плохие группы", - заявлял Гойденко, искренне полагавший, что рок-н-ролл в России закончился одновременно с распадом трио Ганелина. Круг интересов лидера "Ассессора" с трудом поддавался осмыслению. Он успевал петь в народном хоре, осваивать синтезаторы, рисовать, сочинять романсы, вальсы и даже целые оперы. На досуге он увлекался поэзией футуристов, китайской философией и любил слушать пластинки с народными песнями Кореи, исполняемыми на родине Ким Ир Сена в процессе сбора урожая.

В то время Гойденко создавал необычную, ни на что не похожую гитарную музыку с причудливыми ассоциативными текстами. Свои песни Василий исполнял таким блеющим голосом, используя вокал в качестве еще одного полноценного инструмента и нарочито нечетко проговаривая слова: "Я брел по угрюмым широтам, отам, отам, отам, там, там, там..."

"Тогда я даже не пытался сам себе объяснить, откуда это все берется, - вспоминает он. - Никакого анализа или чего-то похожего на него у меня не было. Обычная спонтанность, случайность, ветер в голове".

В отличие от Бутузова, который предпочитал исполнять на концертах проверенные временем хиты ("Иван Шейх", "Лягай!", "На Бессарабке очередь за маком"), Гойденко безоглядно кидался в омут всевозможных экспериментов. Он не успевал за потоком собственного сознания и, всецело доверившись интуиции, был склонен к бесконечным импровизациям и поискам истины методом от противного. К примеру, в рамки его аксиоматики никаким боком не вписывался хард-рок и всевозможные производные от него. Другими словами, если в "Ассессоре" изобретался "вкусный", запоминающийся гитарный рифф, циклическое повторение которого могло создать ураганный драйв, Гойденко сводил употребление риффа к минимуму и лишь эскизно намекал на его потенциальные

возможности. Он никогда не был поклонником прямолинейных ходов.



Бутузов, Перакис (шоумен), Киевцев, Гойденко на концерте в Запорожье. 1988 год.

"Если в рамках трехминутной композиции мы хотим создать драйв, то тем самым мы замедляем мысль - мелодическую и гармоническую, - рассуждал Гойденко. - А для меня ужасно, когда сдерживается мысль. Мне хотелось, чтобы изменения в музыке диктовались душой и сердцем, а не сменой ритма или нагнетанием темпа".

Было бы неверно утверждать, что остальные участники квартета целиком и полностью разделяли подобные установки. И добродушный меломан Киевцев, и деликатный Рынденко, и выполнявший функции лидер-гитариста Бутузов не являлись статистами и вносили в общий котел немало собственных идей. Особенно продуктивным выглядело сотрудничество Гойденко и Бутузова. Воспитанный на психоделике 60-х, английском панке 70-х и немецкой новой волне 80-х Бутузов - в придачу к способности импровизировать - умел, извините за выражение, играть на гитаре. Благодаря этому нечасто для советских рок-н-ролльщиков свойству он воплощал придуманные Гойденко гармонии в завершенные мелодии.

Еще одним немаловажным достоинством Бутузова было свободное владение английским языком, позволявшее ему доводить до определенного логического уровня псевдоанглийские рыбы Гойденко. В ситуациях, когда Василий экспериментировал в области английской, немецкой и французской лингвистики, интуитивно произнося набор букв и звуков, - Бутузов умудрялся выстраивать эти абстрактные созвучия в более-менее связную лирику. В частности, на альбоме "Колл Ас" Бутузов придумал английские фразы в композициях "Крепдешин машин", "Hello" и "Shine".

Уместно вспомнить, что незадолго до "Колл Аса" группой была предпринята попытка записать очередной альбом на профессиональной

аппаратуре в студии Дома ученых. "Буквально каждый звукооператор считал своим долгом предложить нам свой стиль и звук, - с раздражением вспоминает Гойденко. - Причем делали они это совершенно "от фонаря", предварительно не ознакомившись с нашей музыкой. Неудивительно, что я постоянно ругался с ними". Столкнувшись с подобными методами официального советского предприятия, Гойденко ограничился записью пяти композиций, получивших хождение в виде мини-альбома "Военная музыка".

...Несмотря на то что к началу 89-го года группа добилась всесоюзного признания и даже имела опыт стадионных концертов, возможности записаться в нормальных условиях у нее попрежнему не было. Жизнь гнала музыкантов назад в подвалы - туда, где, в частности, были записаны предшествовавшие "Военной музыке" альбомы "Капитуляция" (87 г.) и "В.С.С.Ы.К.И" (88 г.).

Репетиционная база "Асессора" находилась в просторном и отапливаемом подвале общежития Политехнического института. "За аренду мы не платили ни копейки, если не считать каких-то сексуальных услуг в отношении администрации, - вспоминают музыканты. - Считалось, что у нас были очень хорошие условия для творчества".



Несмотря на то что все в группе (кроме Рынденко) закончили электроакустический факультет, искусство звукорежиссуры было не самым сильным местом "Асессора". Музыканты слишком увлекались созданием новых мелодий и аранжировок, чтобы тратить время на поиски опытного звукорежиссера или приглашать на сессии других музыкантов. Мысли о том, чтобы попытаться достать где-нибудь качественную пленку, найти оптимальные положения для микрофонов или усовершенствовать пульт и

магнитофон "Электроника", казались им просто кощунственными. Это отрывало от творчества. Неудивительно, что вследствие подобной анархии саунд на альбомах порой оставался неотретушированным и местами (в частности, в концовках песен) оказывался попросту криминальным. Зато сами композиции не имели аналогов не только в занимаемой группой стилистической нише, но, пожалуй, и во всем мировом рок-авангарде. "Они исполняют музыку, которую до них еще никто не играл, - заметил как-то Леша Дегтярь из "Иванов даун". - Гениальные умы на голом месте".

Самый сильный альбом "Ассессора" под названием "Колл Ас", записанный в феврале 89-го года, представлял собой большой эксперимент со всеми существующими в природе стилями и направлениями. Казалось, водопад новых идей обрушивался на музыкантов быстрее, чем они успевали реализовывать старые. На альбоме присутствовали две гитарные мини-симфонии (одна из которых заканчивалась массовым блеянием), восточнообразная инструментальная сюита "Гарем Султана", искаженные до неузнаваемости "Блюз", "Шейк" и кантри, а также совершенно сюрреалистическое произведение "Царь зверей Быдло XII".

Отличительной чертой большинства номеров "Колл Аса" была их "нежанровость" и более расширенная, чем это принято в рок-н-ролле, структурность. Никаких куплетов и припевов - если это блюз, то скорее в понимании Скримин Джей Хокинса, чем Мадди Уотерса. Почти все композиции на "Колл Асе" имели два направления, две темы, которые могли переходить друг в друга или развиваться параллельно. Песни перемешивались с инструментальными композициями, а вольный ассоциативный ряд в духе поэзии Хлебникова соседствовал с английским текстом.

Открывал "Колл Ас" психоделический гитарный номер "Shine", представлявший пародию на старую ассессоровскую композицию "Запад", которая, в свою очередь, была написана по мотивам альбома Фрэнка Заппы "Sheik Yerbouti".

Вторая ударная композиция "Крепдешин машин" создавалась непосредственно перед самой сессией. "Мы стали вспоминать, чего еще нет в этой программе, и оказалось, что в ней отсутствует реггей, - рассказывает Бутузов. - Я придумал гармонию, Василий сочинил сверху мелодию, гармония сильно видоизменилась и от реггей там уже ничего не осталось".

Несмотря на дальнейший культовый успех "Крепдешин машин", подлинной жемчужиной "Колл Аса" стала датированная 87-м годом композиция "Цигель", по степени воздействия сопоставимая разве что с

цеппелиновской "Kashmir". Эта песня была пиком "шаманского" периода "Асессора" (когда лидер группы еще не вел идеологической борьбы с драйвом) и отвечала всем законам классической психоделии. Нанизываемая на запоминающийся гитарный рифф монотонная мелодия шла наперерез ритуальным магическим заклинаниям Гойденко, состоявшим всего из трех слов: "Цигель, Цигель, оу, май Цигель, оу". Несмотря на то что композиция месяцами не покидала официальные (!) украинские хит-парады, Гойденко она быстро разонравилась - по-видимому, из-за нездешней агрессивности. Впоследствии он часто называл "Цигель" "дурацкой песней".

В "Колл Ас" "Цигель" попал благодаря случаю. Когда сессия подходила к своему логическому завершению, в подвал заглянул младший брат Киевцева Андрей. Случайно он захватил с собой архивную концертную запись "Асессора", от которой прямо-таки веяло дурманящим запахом трав украинских степей. Это был один из первых киевских концертов "Рок-артели", который Киевцев-младший записывал прямо "с воздуха". Несмотря на бытовую аппаратуру, "Цигель" звучал на ней выше всяких похвал. Перед началом песни обкуренный Василий непринужденно дирижировал залом: "Ребята! А ну-ка, давай отсюда, сваливай! Сваливай!" Публика отвечала ему незловивым матом. В этом ощущалась внутренняя энергия, это было незатасканно и весело.

Музыканты все-таки убедили Гойденко включить композицию в альбом, доработав ее прямо в студии. В качестве вступления Бутузов дописал шаловливый гитарный марш, а Гойденко наложил сверху совершенно отвязную партию губной гармошки. Прodelав с живой записью всевозможные манипуляции в духе теорий Брайана Ино, музыканты сохранили иллюзию присутствия зала и одновременно подровняли звук "Цигеля" с остальными композициями. В результате получился шедевр.

"Когда готовился "Колл Ас", это был наш пик, - вспоминает басист Александр Киевцев. - Для себя подобное состояние я называю "эффектом присутствия при божественном процессе создания музыки". Атмосфера и драйв возникали у нас под действием внутренних биополей друг на друга".

...К сожалению, впоследствии группе не удалось превзойти или хотя бы повторить уровень, продемонстрированный ею на этом альбоме. Состоявшаяся спустя год запись лучших произведений "Ядывод боится земли" получилась, несмотря на отличное качество звучания, мертвой и выхолощенной. Столкнувшись в студии "Звуков Му" с многоканальной техникой, музыканты "Асессора" внезапно растеряли большую часть своего болезненного обаяния. Из пятнадцати зафиксированных на

Николиной горе композиций более-менее удачной оказалась лишь переигранная в новой аранжировке "Крепдешин машин".

"Во время записи "Ядывода" у нас не было ограничений в студийном времени, не было бытовых неудобств, - вспоминает Бутузов. - Но при попытке перехода на коммерческо-профессиональные рельсы что-то безвозвратно исчезло. Пропал дух, исконно присущий "Коллежскому ассессору".

В самом конце 89-го - начале 90-го года группа дала серию концертов в Прибалтике, Польше и Шотландии, после чего противоречия внутри команды достигли пика и золотой состав "Ассессора" дал трещину. "На последних фотографиях мы совсем перестали улыбаться, - вспоминает барабанщик Леша Рынденко. - У нас были вечно угрюмые лица".

Разрыв получился очень быстрым и очень болезненным. Вначале из "Ассессора" ушел Киевцев, а вскоре и Бутузов.

"Постоянное стремление к совершенству закончилось для нас весьма печально, - вспоминает Киевцев. - Мы чувствовали, что подходим к какому-то рубежу, после которого сможем сделать все, что захотим. Но за это надо очень жестоко платить. В итоге достичь этой отметки нам так и не удалось".

P.S. Когда книга готовилась к печати, стало известно, что спустя восемь лет "Коллежский ассессор" собрался в первоначальном составе и планирует запись нового альбома.

Вопли Видоплясова Танці (1989)

сторона А

Танці

Я летел

Оля

Махатма

Краков'як рок

Товарищ майор

Політрок

сторона В

Полонина

Були денькі

Музіка

Рассвет

**Налягай
Колискова
Гей! Любо!**



Олег Скрипка и Юра Здоренко. 1988 год.

"ВВ" первыми на Украине использовали беспроектный трюк, соединив в своей музыке ностальгический хард-рок, жесткую волну, элементы ретро и колорит местного фольклора. Результат получился выше всяких похвал: прихардованный панк, усиленный звучанием баяна и виртуозно поданный сценически.

Визуально "ВВ" представляли собой живописное зрелище - четверо жлобов с условной Борщаговки, которые, кажется, вот-вот запоют а-капелла гимн футбольным подвигам киевского "Динамо". В углу сцены - бывший водопроводчик Юра Здоренко - в берете, с гитарой и выпученными глазами. За спиной у Здоренко расположился прыгучий, словно заяц, воспитанник чернобыльских танцплощадок барабанщик Сергей Сахно. Рядом с ним, широко расставив ноги, в героической позе французского гренадера стоит долговязый Шура Пипа с обрубком басгитары и оттопыренной губой. Мимика и глумливое выражение его лица не поддаются описанию.

В центре, рискуя свалиться в оркестровую яму, балансирует, словно на канате, вокалист, баянист и шоумен Олег Скрипка. Периодически лидер "Воплей" играет на саксофоне или трубе, не забывая сделать необходимый анонс: "Зараз будэ соло!" Одетый в униформу неудачного налетчика на секондхэнды, с кругами черного грима вокруг глаз, он разбавляет свой демонический имидж классическими балетными па, элементами брейка, похотливыми движениями бедер из арсенала Джаггера и Пресли и

неуклюжими танцами сельского люмпен-пролетария. В глазах его полыхают огни.



"Вопли Видоплясова": Юра Здоренко, Шура Пипа, Олег Скрипка, Сергей Сахно.

Сценический образ Скрипки служит доходчивой иллюстрацией к большинству текстов, дополняя и оживляя их. Культовым персонажем почти в каждой из композиций стал выходец из села - эдакий парубок, который в своем развитии, как говорится, "уже выехал из деревни, но еще не доехал до города". Он не обременен особым интеллектуальным багажом, но почему-то не хочет идти в горы пасти овец и строить хату выше, глубже и шире, чем у соседа. У него вечно бухой вид, из-за длинных волос его не хотят пускать в клуб на танцы, и от переизбытка эмоций он частенько заменяет слова междометиями: "хоп-па, гей-гей, о-у-е, уа-га-га". Поэтому вполне логично, что безупречное по энергетике шоу "Воплей Видоплясова" всегда сопровождается безумными криками: "На волю! В пампасы!"

Будучи несколько старомодными, "Вопли" внесли в хард-рок энергию сельского панка "от пастухов" и неуправляемые настроения городских гопников, недавно научившихся кататься на мотоциклах. Они сумели отразить в своих песнях атмосферу бродячего цирка и провинциально-клубного "вечера отдыха". Опять-таки не случайно основной хит, который "ВВ" исполняют больше десяти лет, называется "Танці" - наложенный на жесткую ритмическую сетку шуточный гимн, посвященный фермерам, которые целую неделю живут в ожидании субботней дискотеки.

Небезынтересна история его создания. Осенью 87-го года Олег Скрипка, передвигаясь пружинящей походкой в направлении родного военного завода (на котором он работал инженером), начал насвистывать дадаистский марш из репертуара немецкого Тгю и за каких-то пятнадцать

минут сочинил мелодию и текст "Танців".

"Это была совершенно новая для нас музыка, - вспоминает Скрипка. - Наверное, "Танці" - единственная песня, которая вылилась из подсознания сразу - без гитары и каких-либо дополнительных аранжировок".

Первоначально никто в "ВВ" не придавал этой композиции особого значения. Впервые группа исполнила "Танці" на совместном концерте с "Ва-Банком", спрятав песню где-то в глубине программы. Увидев реакцию зала, "Вопли" осознали могучий потенциал шлягера и впоследствии начинали с него большинство выступлений - до тех пор, пока этой композиции не стали клеить ярлык "опознавательного символа" группы.



В арсенале "ВВ" были и другие заметные песни. В их изначально пародийной музыке органично переплелись заводные рок-н-роллы, аутсайдерские блюзы ("Музіка", "Колискова"), хард-рок ("Я летел", "Уа-га-га") и окольцованный Скрипкой рэп ("Оля"). Кроме того, важное место в творчестве группы занимали эксперименты с украинским фольклором и доведенный до абсурда "праздник советской песни". На фоне дважды обещенной славянской фонетики (когда русские выражения перековеркивались на украинский манер и наоборот) выделялся текст мифологизированной "Махатмы", написанный Скрипкой под впечатлением от прочитанных в детстве индийских сказок. В текстах остальных песен (часть из которых была создана одноклассником Пипы Олегом Овчаром) даже в самые патетичные моменты "Вопли" культивировали самоироничный подход, обращаясь к здоровому стебу и не скатываясь при этом в пошлость и тривиальный сарказм. Любопытно, что подобный примитивистский юмор параллельно "ВВ" развивала на Украине как минимум еще одна команда - "Братя Гадюкины" из Львова, напичкавшая свои рок-н-роллы народными рифмами из серии "футбол" - "трихопол".

Большинство композиций "ВВ" носило зажигательно-танцевальный

характер. Такие песни, как "Політрок", "Краков'як рок", "Товарищ майор" и, конечно же, "Танці", позволяли "ВВ" разрываться на части любой зал.

"Нашей первоначальной установкой было играть не так, как играют советские рок-ансамбли, - вспоминает Пипа. - Нам хотелось, чтобы ритмически у нас была вкусная музыка. Я искренне горжусь тем, что внутри группы никогда не было общих идеалов. Все слушали разную музыку, а в результате получалось что-то свое".

Основатель "ВВ", гитарист и саундпродюсер Здоренко предпочитал классический хард-рок. Скрипка любил AC/DC и мелодичные народные напевы, услышанные от дедушки в полтавской деревушке. Сахно души не чаял в хитах Донны Саммер и диско-группах типа Bee Gees и Silver Convention. Но наиболее широким вкусовым диапазоном отличался Пипа, который одинаково легко ориентировался в венгерском роке, американских диксилендах, румынских романсах и полузабытом творчестве Бабаджаняна. Неудивительно, что по утрам в Шуриной квартире из динамиков раздавался лучезарный голос Муслима Магомаева: "По переулкам бродит лето, солнце льется прямо с крыш". "Как-то раз я приехал в магазин уцененных пластинок с огромным рюкзаком за спиной, - вспоминает Пипа. - Диски стоили копейки, а мне было лень в них копаться и что-то там выбирать. Поэтому я купил все".

Пародируя всевозможные музыкальные направления, "Вопли Видоплясова" взяли на вооружение высказывание горячо любимого Пипой Достоевского: "Когда я слышу все эти модные сегодня музыки, сознаюсь, в желудке возникает странное щекотание, а ноги, ноги мои несут долой прочь".

Любопытно, что ни один из членов "ВВ" так и не получил какого-нибудь музыкального образования. Скрипка пришел в рок-н-ролл из театра, Здоренко был самоучкой, а Пипу выгнали за прогулы из музыкальной школы еще в младших классах. "Мы выступали со многими известными группами, и я ни разу не встречал басиста, который бы играл хуже меня", - скромничает Пипа. Единственным наставником Сахно был ударник киевского мюзик-холла, научивший будущего украинского Роджера Тейлора правильно держать барабанные палочки. "Слава богу, что я не поступил в консерваторию или музучилище, - считает Сахно. - Я очень этим горжусь, потому что руками мне хочется передавать не звуки, а мысли".

К началу 89-го года "ВВ" стали одной из самых раскрученных альтернативных рок-групп в СССР. Под их натиском пали Москва, Ленинград и Прибалтика, в Польше они на равных рубились с ведущими

представителями западной инди-музыки, а их совместный концерт в Киеве с Sonic Youth был назван британским еженедельником Sound лучшим за все время восточноевропейского тура знаменитых американцев. Рок-н-рольное шапито "Воплей" срывало крыши у загипнотизированной публики и журналистов. Отечественные критики окрестили стиль "ВВ" как "театрализованный постпанк, похожий на оживший сумасшедший дом с украинским сельским уклоном". Особенно неистовствовала официальная пресса: "они смеются над тем, над чем нормальные люди должны плакать", "после их концерта киевская психиатрическая больница Павлова кажется санаторием для здоровых людей".



Скрипка и Сахно в студии. Начало 90-х.

"На самом деле не было никаких истерик, - с улыбкой парирует злобные выпады советских массмедиа Скрипка. - Просто мы достоверно отражали на сцене окружавшее нас тогда всеобщее помешательство".

...Итак, за неполных два года "Вопли Видоплясова" "засветились, словно китайские фонарики на новогодней елке". Группе не хватало лишь полноценного альбома. Еще в самом начале карьеры "Вопли" записали под ритм-бокс альбом "Хай живе ВВ!", но впоследствии усиленно от него отрешивались. Постепенно музыкальный рынок насытился live-бутлегами и акустическими записями "ВВ", а нормального альбома у группы все еще не было. За "Воплями" закрепилась репутация концертной команды и, казалось, подобное положение вещей не вызывало особого протеста со стороны самих музыкантов.

Ситуация изменилась зимой 89-го года, когда местные журналисты, резво развернувшие на страницах киевской "Молодой гвардии" коммерческую деятельность по реализации кассет украинского рок-н-

ролла, предложили группе сумму в 1000 рублей за "качественно записанный студийный альбом".

Возможно, дело было не только в этом, ибо на совести музыкантов оставались как незафиксированный десяток старых хитов, так и появившиеся в последние несколько месяцев "Налягай!", "Гей! Любо!", "Краков'як рок" и "Колискова". В итоге в феврале 89-го на репетиционной точке "ВВ" в зале Дома культуры завода металлофизики группа при помощи басиста и звукооператора "Коллежского ассессора" Александра Киевцева "таky затяла запись".

Альбом писался живьем на километровую пленку BASF, без каких бы то ни было наложений и с минимальным разбросом звука по каналам. Дружественный "Ассессор" одолжил на сессию пульт и магнитофон "Электроника". Сахно усадили в отдельную комнату и прямо перед ударной установкой водрузили тяжелый письменный стол, на котором лежали два советских микрофона, снимавших общее звучание барабанов.

Из студийных особенностей можно выделить стилизованную под ситар гитару Здоренко в "Махатме". По воспоминаниям музыкантов, подобный эффект был достигнут при помощи подключенной к гитаре примочки, имитирующей дисторшн.

"Примочку я смоделировал в рабочее время в лаборатории - с использованием военных транзисторов на спутниковых микросхемах, - вспоминает Скрипка. - В ней были золотые контакты, припаянные при помощи серебра, а по объему она занимала половину спичечного коробка. Когда этот прибор впервые увидели французы, они тут же захотели его купить".

...Все песни писались максимум в два дубля, поскольку материал был наигран на концертах. Скрипка, помимо проигрышей на баяне, исполнял в блюзах соло на саксофоне. Подобные псевдоджазовые импровизации происходили несмотря на активные протесты Пипы, который не одобрял не только блюзы, но и чистую мелодию вообще. Канонические версии всех композиций выстраивались с боями, но последнее слово здесь оставалось за Здоренко, отвечавшим в группе за качество звучания.

"Пытаясь записаться со звуком, максимально приближенным к концертному, мы постарались оставить в рок-н-ролле и блюзе их суть, выкинув оттуда все лишнее", - говорит Скрипка. Несмотря на неопытность и примитивную технику, группе все же удалось создать вязкую, "с мясом", студийную запись, сохранив энергетику и мощь живого звука.

Альбом "Танці" оказался, по сути, единственной студийной работой "ВВ", получившей в то время широкое хождение. Деятели из "Молодой

гвардии", занимавшиеся распространением альбома, не только не заплатили музыкантам обещанных денег, но выпустили альбом с разнообразными купюрами, связанными с подгоном времени звучания пленки в стандартные 45 минут. Тем не менее именно этот, записанный за один вечер, альбом оказался наилучшей иллюстрацией саунда "ВВ", которого группа не смогла добиться в последующие годы ни во время записи в Польше, ни во Франции, ни в стенах киевской студии "Кобза".

Показательно, что вышедший спустя несколько лет первый виниловый диск группы представлял собой лишь несанкционированную фиксацию концертного материала. Все эти вопли оказались услышанными лишь благодаря тому, что на французском рок-фестивале в Бельфоре кто-то догадался записать выступление группы с операторского пульта. Что же касается студийных работ, то первый компакт-диск "ВВ" "Країна мрій" появился лишь в 96-м году - с несколько устаревшим материалом, записанным золотым составом еще в 92-94 годах. Спустя полтора года группа выпустила очень сильный альбом "Музика", в который вошли римейки песен "Гей! Любо!", "Музика" и "Краков'як рок" с магнитоальбома "Танці". Ностальгия, ретро, фолк, ча-ча-ча, летка-енька, "блюзы ужасов", шуби-дуба, "гуманизм-рок".

The song remains the same!

Раббота Хо Репетиция без оркестра (1989)

Лес

Алабама

Охотник

Высокогорная астрономическая станция

Идиот

Солидол



"Раббота Хо" в бомбоубежище, 1989 г. К.Довженко, С.Попович,

И.Грановский.

Со стороны "Раббота Хо" выглядела как профсоюз разведчиков-интеллектуалов, заброшенных на вражескую территорию в поисках того, чего там не может быть по определению. Казалось, они пытаются исследовать некое трехдьюмовое смещение реальности - связь вещей и все, что происходит во временном промежутке между "настоящим" и абстрактным миром. Их музыкальные фантазии напоминали поиски истины в кромешной тьме - "пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что". Гитарист Сергей Попович, клавишник Игорь Грановский и барабанщик Константин Довженко научились изощренно видоизменять гармонические постулаты рок-н-ролла, укутывая в электрический звук пятиминутные авангардно-симфонические произведения. Как пелось в одной из их композиций, "три муравья, разгрызая стекло, производят хо".

Когда Егор Летов впервые услышал это киевское трио, он тут же предложил им выступать вместе. Музыканты "Рабботы Хо" вежливо отказались - их интересовала совсем другая идеология и философия. Они учились исполнять ту музыку, которую сами для себя придумывали.

Автором текстов и большинства мелодий был лидер "Рабботы Хо" Сергей Попович. После окончания театрального института он очутился в армии, где испытал сильнейшее нервное потрясение, закончившееся лечением в военной психиатрической клинике. Неудавшаяся попытка суицида наложила определенный отпечаток на его творчество: "Что ты сделал на балконе? У тебя был я... / Идиот! Шизофреник!" ("Идиот").

Одну из композиций Сергей написал после столкновения с явлением, которое, по его словам, "в нормальной голове не укладывается". "Гуляя с Довженко по Киеву, мы встретили нечто, что не было человеком, но имело форму человека, - вспоминает Попович. - Такого вселенского ужаса мы не испытывали ни разу в жизни. У Кастанеды это называется "гуахе". Придя на репетиционную точку, я внезапно заиграл на синтезаторе мелодию "Высокогорной астрономической станции", хотя до этого никогда на клавишах не играл. Мы включили диктофон - и бедный Грановский целую неделю переводил на ноты то, что я в результате потрясения от этой встречи с неизведанным наиграл".

Двухметровый клавишник Игорь Грановский внешне напоминал преуспевающего бизнесмена. Ради "Рабботы Хо" он бросил учебу в аспирантуре, хотя попрежнему продолжал усердно заниматься карате. На фоне взрывных Поповича и Довженко Грановский выглядел самым спокойным - но только до тех пор, пока дело не касалось рок-н-ролла. Когда Игорь был в форме, его клавиши визжали, словно разозленные осы.

Свои вибрирующие партии Грановский исполнял на пропущенном через гитарные обработки двухтембровом синтезаторе "Лель-22". Звучание басгитары имитировалось Игорем на аналоговом житомирском синтезаторе "Эстрадин", который в "Работе Хо" подавался максимально пафосно - как "наш идеологический ответ "Минимугу".

"Мы никогда не использовали рок-н-рольный квадрат и сразу же попытались делать что-то новое и непривычное, - вспоминает Костя Довженко. - Мы старались уйти от передачи партитуры чувств к музыке более логичной и сконструированной".



До "Работы Хо" Довженко некоторое время трудился шофером. Разъезжая на генеральской "Волге", он искал ногой не тормоза, а бас-педаль. Застенчивый, невысокого роста, Костя полностью преобразился, садясь за барабанную установку. Он принадлежал к тому типу музыкантов, которые вначале слышали Slade и лишь затем - Beatles. Скользяще-плавающие звуки его барабанов заполняли огромные куски пространства. Кроме того, Довженко целенаправленно работал над координацией движений, пластикой и общим имиджем. Его манера игры была тщательно продуманной и рациональной. Он никогда не наносил удар, который бы не уравнивался движением свободной руки. Кому посчастливилось видеть Костю на сцене, согласятся с тем, что Довженко был одним из самых техничных и визуально эффектных барабанщиков страны.

Как и подавляющее большинство отечественных рок-групп, "Работа Хо" долго не могла "родить" студийную запись, адекватно отражавшую ее дух. Черновики наброски, сделанные на репетиционной точке, казались энергетически вялыми, а концертные записи - чересчур "грязными". Окончательно музыкантов добил приговор, вынесенный одним из пресс-агентов звукозаписывающей фирмы Питера Гэбриэла Real World. Прослушав пленку "Работы Хо", западный импресарио сказал: "Я не могу положить шефу на стол запись подобного качества".

"Долгое время мы ненавидели собственные демо-записи и считали себя не готовыми писать настоящие альбомы, - вспоминает склонный к самоанализу Попович. - Делать лихорадочные сессии мы не хотели, а возможностей для серьезной студийной работы у нас не было".

Нельзя сказать, что группа совсем уж не пыталась записаться. Однажды музыканты наодалживали аппаратуру и только приготовились к сессии, как кто-то из друзей уговорил их ознакомиться с новым альбомом "Коллежского ассессора". Это был "Колл Ас". Впечатленный услышанным, Костя Довженко отложил палочки в сторону и сказал, что "после этого" он писаться больше не будет. Ни-ко-гда. Слово свое он держал крепко. Как только Довженко замечал, что Попович устанавливает микрофоны для записи, он тут же прекращал репетицию.

Казалось, судьба уготовила "Рабботе Хо" незавидную участь остаться вообще без альбома. К середине 89-го года команду начало лихорадить от творческих разногласий и весь проект находился на грани распада. В этой ситуации Поповичу волей-неволей пришлось обвести вокруг пальца музыкантов собственной группы. Поскольку идеолог "Рабботы Хо" обладал не очень цепкой музыкальной памятью, он решил зафиксировать для себя хотя бы одну репетицию - исключительно для того, чтобы получше запомнить новые варианты аранжировок. Столкнувшись с капризами Довженко и чувствуя, что "натура уходит", Сергей пошел на хитрость.

Репетиционная база "Рабботы Хо" находилась в центре Крещатика, в бомбоубежище, расположенном под кинотеатром "Дружба". В один из унылых осенних дней сообразительный Попович пришел в подвал чуть раньше остальных. Он вставил в магнитофон "длинную" двухчасовую кассету и спрятал под лавкой два микрофона. Затем включил на агрегате кнопку "запись" и стал ждать. Вскоре подошли Довженко с Грановским, и Сергей с ностальгическим видом предложил им исполнить на репетиции всю программу. Мол, и так неизвестно, что с группой будет завтра...

Поскольку Довженко не видел выставленных микрофонов, он играл очень жарко и точно. Обнажившись по пояс, он самозабвенно вбивал в барабанную плоть каждый удар, напоминая в эти минуты охотника-индейца. От Довженко не отставал и Грановский. "На моей памяти это был один из наших лучших джемов", - скажет впоследствии Игорь, который в тот момент также не подозревал о том, что именно происходит вокруг. А уж как старался на гитаре Попович, и говорить не стоит.

...Лафа закончилась одновременно со щелчком магнитофона, известившим об окончании первой стороны кассеты. За это время группа успела сыграть лишь пять неполных композиций. Довженко, услышав

щелчок и осознав, что его обманули, не на шутку разобиделся и сказал, что дальше играть не будет. Таким образом на магнитофоне оказались зафиксированы только четыре песни. Ни "Французский дождь", ни "Фельдфебельский романс", ни "Слоны и птицы" - краса и гордость ранней "Работы Хо" - на пленку, к сожалению, не попали.

Но на этом приключения не закончились. Написав карандашом на кассете слово "репетиция", Попович отложил ее в сторону и... успокоился. Наступила зима, группа пребывала в полуразобранном состоянии. В суете трудовых будней дворника Сергей забыл не только про кассету, но и про то, что именно на ней находится.



К.Довженко, И.Грановский, С.Попович.

Как-то раз, зайдя к другу-меломану записать новую музыку, Попович прихватил с собой несколько чистых, как ему показалось, кассет. Обнаружив на одной из них отметку карандашом, он решил пленку прослушать.

"Поскольку в самом начале была тишина, я лишь чудом не стер запись, - вспоминает Попович. - Когда же на больших колонках я услышал эту кассету, то внезапно понял, что она максимально точно отражает те ощущения, которые присутствовали у "Работы Хо" во время совместной игры".

Так как в процессе репетиций Попович никогда не пел (или пел "про себя"), на пленку еще необходимо было наложить вокал. Не имея ревербератора, остроумный Попович придумал ему равноценную замену. Будучи человеком эрудированным, он знал, как записываются альтернативные команды на Западе. Знал он и о том, что некоторые сессии, к примеру, Dead Can Dance, проводятся в церквах или костелах. Вспомнив

это, Сергей решил все вокальные партии напеть... в туалете у тещи. Туалет был с высоким потолком, звук очень необычно резонировал от каменных стен и создавал ощущение объема.

После того, как голос был наложен, выяснилось, что запись на удивление точно передает депрессивный дух "Работы Хо" - группы, которая всегда пыталась звучать "задом наперед". В этих урбанистических конструкциях, сыгранных в духе самых тягучих и безотрадных произведений Сиге, угадывались то вой ветра в каминной трубе, то лязг железа по стеклу, то грядущий конец света. Переполненные причудами подсознания "Лес" и "Охотник", наглухо лишенные опознавательных временных признаков, воспринимались попросту безумно. На "Алабаме" случайно записался лай забредшей в бомбоубежище бездомной собаки, добавивший в альбом необходимый элемент инфернальности.

По признанию музыкантов, подобные настроения в песнях отчасти были навеяны книгами Стругацких, фильмами Сокурова и Тарковского. "Синие крысы на крыше, танцы хвостами вперед" и "красные птицы перед глазами, солнце из лужи над головой" казались Поповичу запечатленными в рок-звуче "Улиткой на склоне" и "Днями затмения". Некоторое время в раскаленном мозгу "Работы Хо" даже существовала "идея фикс" - предложить Сокурову свою музыку в качестве саундтрека к фильму по мотивам произведений Стругацких.

Спустя несколько месяцев у "Работы Хо" совершенно мистическим образом появилась возможность записать несколько песен в профессиональной студии Дома Союза композиторов СССР. В отличие от их земляков из "Коллежского ассессора" Поповичу, Довженко и Грановскому крупно повезло. Музыканты попали к опытному звукорежиссеру Аркадию Вихареву, имевшему не только два высших образования (инженерное и симфоническое), но и огромный опыт записи украинских эстрадных артистов.

Встреча с "Работой Хо" произвела на Вихарева неизгладимое впечатление. Услышав их ровную и одновременно резкую игру, он проникся к группе уважением и нескрываемым любопытством. "Что-то я не могу вас понять, - слегка офигевая от увиденного, говорил Вихарев музыкантам. - Вы не используете дисторшн, но энергия из вас прет, как из металлистов. Наверное, вы чем-то ширяетесь, если у вас получается такая музыка".

Осознав каждой клеточкой "ненормальность" саунда "Работы Хо", Вихарев сделал достаточно мощные студийные версии композиций "Идиот" и "Солидол". Возможно, именно так и услышал бы "Работу Хо"

какой-нибудь опытный звукорежиссер на серьезной альтернативной студии в Англии. Энергетика на этих двух треках наконец-то не уступала концертной, а качество записи превосходило живые версии этих песен. Поэтому, не мудрствуя лукаво, Попович присоединил их к четырем "подвальным" композициям, которые, по его меткому выражению, он "просто выкрал у группы".

Подборка из шести песен, названная по ассоциации с фильмом Феллини "Репетицией без оркестра", в итоге оказалась единственным альбомом золотого состава "Рабботы Хо". Не выдержав психологического напряжения, группу покидает Грановский, а за ним и Довженко. После этого в "Рабботе Хо" сменилось целое поколение музыкантов, но ничего подобного Поповичу повторить не удалось. "Все, что я делал потом, скорее напоминало одиночные брыканья с друзьями, которые очень пытаются мне помочь, но не до конца понимают, что именно от них требуется", - говорит Попович, который в 90-х, помимо концертной деятельности, всерьез занялся звукорежиссурой. Он основал домашнюю студию Action Voices и периодически записывает украинские группы - начиная от гранджа и трип-хопа и заканчивая сольными проектами Довженко. Параллельно он является концертным саундпродюсером "Воплей Видоплясова".

Костя Довженко одно время пытался сочинять блюз, записав дома у Поповича несколько композиций под общим названием "Железное лоно Мадонны". Возвращаясь в 89-й год, отметим, что ни сам Довженко, ни его друзья так и не смогли внятно объяснить, почему вдруг Костя решил записываться в студии Дома Союза композиторов. "Довженко не больной и не сумасшедший, - считает Попович. - Он просто безумен. Поэтому классифицировать его поступки и пытаться их как-то прокомментировать попросту невозможно".

Товарищ Что угодно, как угодно (1989)

сторона А

Застольная (пролог)

Распад ума

Здесь

Танец

Блюз

сторона В

Пролетарский демон

Троица
Застольная (эпилог)
Любовь



"Товарищ" - Ярослав Куликов, Александр Панченко, Евгений Ходош, Алексей Сова - в степях Украины. 1989 г.

Незаметная скрипка, незаметная сопилка, незаметное фортепиано, бубен, барабан без бочки, а в итоге - какие-то нездешние звук и драйв. "Мы можем быть агрессивными даже в акустике", - убеждал музыкантов харьковской фолк-панковской формации "Товарищ" ее идеолог Александр Панченко. Монотонный вокал Панченко, его нетрадиционная техника игры на дутаре в совокупности с интенсивными трелями, издаваемыми на басу Ярославом Куликовым, - вот только один из генераторов внутренней энергии "Товарища". Не последняя из причин непривычного звучания скрывалась в буйных фантазиях Панченко и в его "теории индоевропейской музыки", доказывающей незримую связь между европейским и персидским фольклором, американским ритм-энд-блюзом и туркменским народным эпосом. То, что получалось у "Товарища" в результате исполнения этой ядерной этнической смеси, поклонники трехаккордного хард-рока называли со злостью "один бубен, два струна". Подобная шизофреническая музыка, которая анонсировалась группой как "посвящение Фрэнку Заппе", не могла не провоцировать отторжение у стандартно мыслящего зрителя. Возможно, именно этого и добивался Панченко.

В толстых очках с сильными стеклами, он выглядел на сцене как сотрудник одного из засекреченных украинских НИИ. Это впечатление не

было обманчивым. В научном активе Панченко числилось два высших образования: диплом математика-программиста и диплом музыковеда. И при этом - десятилетний опыт студийной работы в составе одной из первых харьковских рок-групп "Игра".

"Игра", исполнявшая в начале 80-х ортодоксальный арт-рок, не оставила после себя эпохальных альбомов. Но именно в этот период Панченко сделал несколько открытий, касающихся особенностей студийной работы и собственного стиля. "На определенной стадии я начал мыслить простыми категориями, находя в современных мелодиях отголоски каких-то древних культурных цивилизаций и полузабытых мотивов, - вспоминает он. - В поисках фундаментальной связи времен я пренебрег поздними наслоениями и произвел некоторые упрощения и хирургические вмешательства, чтобы добраться до сути вещей. В этом заключалась главная философия группы "Товарищ".

Панченко не любит до конца раскрывать найденные секреты, но взятая им на вооружение формула "фолк + панк = фолк-панк" предоставляла пищу для игры ума единомышленников-музыкантов. Коллег по группе Панченко ласково называл "чужаками", а извлекаемые ими сочетания странных аккордов - "номерами". Несложно представить, сколько понадобилось сил и терпения Леше Сове (скрипка, ударные), Елене Панченко (бубен, клавишные), Ярославу Куликову (бас, подпевки) и Жене Ходошу (флейта, клавиши, барабаны), чтобы придать законченную форму лавине идей, носящихся в голове Панченко.



Александр Панченко. Начало 90-х.

Тексты песен "Товарища" были насыщены сюрреалистическими аллегориями ("Блюз", "Здесь"), абстрактной лирикой ("Троица"), а также извечным панковским скептицизмом ("Застольная", "Распад ума"). Озлобленный характер некоторых композиций объяснялся региональными особенностями - Харьков был одним из немногих "заповедников застоя", где рок продолжали душить вплоть до 89-го года. В рецензии на одно из первых выступлений "Товарища" некий официальный критик писал, что "тексты группы обладают ярко выраженным сходством с настенным фольклором общественных уборных".

Обычная история. К чести Панченко необходимо заметить, что он довольно индифферентно реагировал на подобные укусы и на критику в целом. Он отрешенно бродил по городу, целиком погруженный в собственные мысли, с покрасневшими от недосыпания глазами и пачкой книг под мышкой. Таких людей обычно называли "ботаниками".

В промежутках между проведением научных семинаров с участием харьковских авангардистов и изучением книг по теории вероятности Панченко продолжал вести раскопки в области полузабытых музыкальных форм. Он специально ездил в Среднюю Азию для изучения особенностей местного фольклора и позднее защитил диплом по теме "Народная музыка Казахстана". Его любимыми рок-произведениями были опусы ранних Talking Heads, акустические композиции Led Zeppelin, а также творения эстонского ансамбля Hortus Musicus, который органично реанимировал в своих работах дух позднего средневековья. Похоже, в представлении Панченко эпоха инквизиции и ее жестокие нравы выглядели как наиболее интригующий период вселенской истории. Неудивительно, что вершиной экспериментов "Товарища" по скрещиванию традиций разных эпох и культур стала стилизованная под средневековую джигу композиция "Любовь". Это была удивительно красивая лирическая мелодия с пронзительной скрипкой и не менее впечатляющим по красоте текстом: "В голове мечется щегол очумелый / Бедное тело / Смерть в образе щегла, замерзшего на лету".

"Любовь" - одна из первых композиций, которая помогла мне докопаться до собственной сущности, - вспоминает Панченко. - В ту пору на каждом шагу все пытались на меня влиять и воспитывать. Но мне удалось, пусть немного коряво и несовершенно, найти собственное правдивое отражение, не зависящее от посторонних взглядов".

"Любовь" стала одним из центральных произведений, исполняемых "Товарищем" в феврале 89-го года в Харькове на всесоюзном фестивале "Рок против сталинизма". Эти концерты стали настоящим прорывом из

категории "многообещающих талантливых аутсайдеров" в недооцененную современниками супергруппу. В течение года "Товарищ" выступил на крупнейших рок-фестивалях в Москве ("Сырок") и в Киеве ("Полный гудбай"), а дебютный альбом "Что угодно, как угодно" занял первое место во всесоюзном конкурсе магнитоальбомов, проводимом минским журналом "Парус". "Любовь" оказалась единственной композицией, которая прозвучала на альбоме не в студийной, а в концертной версии, записанной во время вышеупомянутого рок-фестиваля в Харькове.

"Не хотелось заезживать хорошую песню, - вспоминает Панченко. - Мне показалось, что наш ревербератор не может дать такого натурального отзвука, который был на этой концертной записи. Во время выступления в зале был дурацкий, со страшным отлетом, повтор. Именно то, что надо".



Слава Куликов (позднее - группа "Эльза").



Женя Николаевский.

Необходимо отметить, что после долгих лет студийных проб и ошибок

Панченко стал ярким пропагандистом живого звучания. Он считал, что музыка должна содержать разумное количество ошибок и грязи - плюс наличие "человеческого фактора", который бы и придавал записи определенное своеобразие и привлекательность. Он люто ненавидел работы типа "Tubular Bells" Олдфилда, полагая, что бесчисленное количество наложений делало музыку вялой и безжизненной.

"По итогам многолетних споров со своими друзьями-врагами из предыдущей группы я понял всю пагубность методики наложений, - размышляет Панченко. - Звукооператорам в союзе с современными технологиями удастся высосать из музыки жизнь до такой степени, что сама музыка выглядит как упорная и натужная работа".

Нелюбовь Панченко к стандартному студийному подходу усилилась после неудачных попыток записать несколько песен "Товарища" в студии харьковского телевидения, а затем - на областном радио. Линейный профессионализм матерых государственных аппаратчиков был безоговорочно забракован, но конкретной альтернативы пока не предвиделось. И тогда Панченко решил действовать на свой страх и риск.

Август 1989 года. "Товарищ" записывает четыре песни на подпольной студии "ОК Саунд". Во время сессии происходит принципиальный отказ от наложений. Импровизированно записывается "Троица" - перевоплощение рок-н-ролла в акустический трэш - каскад междометий и обрывки фраз, выплевываемых Панченко на фоне инструментального шквала. Что бы ни говорили недоброжелатели, энергии здесь оказалось с избытком - что называется, "могу и вам одолжить, если не хватает".

Третья и решающая сессия "Товарища" состоялась осенью 89-го года в одном из частных домов в привокзальном районе Харькова. Половину здания занимало жилище Евгения Николаевского - звукооператора и, в недалеком будущем, барабанщика многих харьковских рок-групп. К тому моменту "Товарищ" распрощался со своим барабанщиком Андреем Монастырным (сыгравшем на "Любви" и "Танце"), и Николаевский играл партию ударных в "Распаде ума" - буйном акустическом unplugged'e с маршевым ритмом и злым текстом, исполненным сверхэнергичным двухголосием Панченко и Куликова.

"По техническим причинам барабанщика приходилось отсаживать в отдельную комнату, и меня это очень сильно раздражало, - вспоминает Панченко. - Мне хотелось видеть его глаза, хотелось, чтобы вся группа ощущала во время записи живой контакт".

На нескольких композициях попеременно барабанили скрипач Леша Сова и 18-летний мультиинструменталист Евгений Ходош, который также

сыграл на флейте в "Застольной" и на синтезаторе в рок-н-ролле "Здесь".

К ноябрю восьмимесячный марафон, связанный с записью альбома, наконец-то подошел к концу. Последним записывался "Пролетарский демон" - скрипично-гитарно-барабанный боевик с издевательским сюжетом о демоне, который "со скотскими ухмылками" призывает отдохавшую в кофейне богему идти работать на завод: "Он говорил, что счастье в том / Чтобы завтракать горячим борщом *Читать газеты, стоять у пивных* На трибунах протирать штаны *Никому не говорить: "Увы"* Пить вино из овощной ботвы... / Шуби-дуба-во!"

По воспоминаниям басиста Ярослава Куликова, конечный вариант "Пролетарского демона" был склеен из двух кусков. На одной из репетиций было записано очень темпераментное начало, а на следующий день был сыгран не менее темпераментный конец. Место стыковки двух частей было скреплено "при помощи молотка и гвоздей", но зато весь огненный драйв момента был сохранен.

"...Запись получилась плохая, потому что она задумывалась как плохая и она вышла плохая, - считает Панченко. - Не было желания играть хорошо. Было полное удовлетворение тем уровнем, на котором это все происходило. Если в этом альбоме и присутствует удача, то она заключается в том, что была найдена специальная музыка, которая смогла выдержать дерьмовый звук, дерьмовые инструменты и дерьмовых музыкантов".

Вскоре группа "Товарищ", не выдержав тяжести внутренних противоречий, распадается. Как это и случается с несостоявшимися супергруппами, на ее осколках возникло сразу три коллектива: "Казма-Казма" (Евгений Ходош), "Эльза" (Ярослав Куликов) и "Чужой" (Андрей Монастырский). Функции барабанщика в каждом из проектов в течение нескольких лет выполнял Евгений Николаевский.

В начале 93-го года внезапно реанимированный "Товарищ" попробовал записать новую программу, состоящую из длинных, ни на что не похожих по форме 10-минутных психоделических композиций. Для создания необходимой акустики в квартире Панченко из комнаты вынесли всю мебель... Работали около двух месяцев, но завершения эта работа не получила.

Той же весной, незадолго до эмиграции Панченко в США, "Товарищ" выступил на фестивале альтернативного рока "Индюшата" в Москве. Вместо скрипки в состав группы была введена виолончель, вместо эпизодического синтезатора - активный рояль. "Товарищ" обрушил на слушателей цикл новых песен, в которых Панченко отошел от прямолинейной сатиры и галлюцинаторного потока сознания в сторону

мягкой лирики и неземных по красоте образов. Перемены в мировоззрении лидера группы были налицо.

"В конце 80-х от замаячившего вдалеке призрака свободы людьми овладела какая-то массовая истерия, - говорит Панченко, который в течение последних лет работает программистом в небольшом городке под Филадельфией. - Меня это все очень корбило - в частности, реакция рокеров и исполняемый ими политрок. Я спародировал его на свой лад. Это был удачный случай выхаркнуть из себя всю свою злобу, очистив тело от паров и миазмов. Подтверждение этой философии я встретил позднее у Стивена Кинга. Когда у него спросили, зачем он в своих книжках убивает детей, Кинг ответил: "Я должен выводить из организма вредные вещества".

Гражданская оборона Русское поле экспериментов (1989)

сторона А

Как сметана

Вершки и корешки

Бери шинель

Новогодняя песенка

Непонятная песенка

Лоботомия

сторона В

Зомби

И снова темно

Заплата на заплате

Русское поле экспериментов



Егор Летов, Джефф и Кузя Уо (внизу).

К весне 88-го года "Гражданская оборона" превратилась из студийного проекта в реально функционирующую рок-группу: Летов на басу, Кузя Уо и Игорь "Джефф" Жевтун - гитары, Аркаша Климкин - ударные. На концертах эти четыре человека в драных куртках и джинсах рубились не на жизнь, а на смерть. Играли на предельно форсированном звуке - когда тормоза отпущены, а инструменты на пульте выведены по максимуму. На перегрузки и искажения по частотам никто не обращал внимания. Рев, переизбыток ненормативной лексики, сильнейший энергетический поток, который затягивал внутрь, как водоворот. Музыки, как таковой, не было вообще. Не случайно весной 88-го года по стране пошло гулять выражение: "Панк-рок существовал в СССР ровно двадцать минут - во время концерта "Гражданской обороны" в Новосибирске. Все остальное - это уже постпанк".

Отыграв на VII ленинградском рок-фестивале, Летов сотоварищи временно прекращают концертную деятельность. Зафиксировав за несколько июньских дней на репетиционной точке "Аукциона" болванки сразу четырех альбомов ("Русское поле экспериментов", "Здорово и вечно", "Армагеддон попс" и "Война"), Летов решил продолжить сессию в Омске. В окружении аукционовской фирменной аппаратуры и всевозможных преобразователей звука он окончательно убедился в том, что "при хорошем качестве записи теряется что-то очень важное из того, что мы в это вкладываем".



На фотосъемках для обложки магнитоальбома "Русское поле

экспериментов".

За последние два года в сознании Летова довольно ясно выстроилась концепция того, как надо и как не надо записываться его группе. "Как правило, звук у нас очень странный, - считает Летов. - Первое ощущение - что звук "очень говно", очень плохой. Все инструменты вроде бы присутствуют и звучат, но при этом все вместе ни на что не похоже".

Для создания "фирменного" саунда "Гражданской обороны" омская квартира Летова была превращена в настоящую подпольную студию ГрОб Records. Стены комнаты были покрыты звукоизоляционным материалом. В углу находилась купленная у "Калинова моста" ударная установка, которая со временем начала обрастать кучей всевозможных перкуссий, бонгов и там-тамов. В часть барабанов напихивались какие-то тряпки - "чтобы звучало как-то по-новому или, наоборот, вообще не звучало". Два развороченных магнитофона "Олимп" стояли со снятой панелью, отпугивая случайных посетителей своей обнаженностью и беззащитностью.

Лидер "Гражданской обороны" старался максимальное количество инструментов записать живую. Микрофоны использовались исключительно советские, поскольку, по летовским понятиям, "они обеспечивают крайне хрипкое звучание". Периодически микрофоны прикреплялись к торшеру и, вращаясь вместе с ним по кругу, фиксировали звук на разных расстояниях и под разными углами. Если вдумчиво прочитать предыдущее предложение, становится понятным, почему сам процесс записи в ГрОб Records Летов любил характеризовать фразой "давали Кулибина".

К началу осени 89-го года Летов уже наверняка знал, что именно будут представлять собой новые альбомы "Гражданской обороны". "Процесс создания альбома, предшествующий записи, начинается с того, как внутри тебя возникает состояние охоты и охотника, - говорит Летов. - Совершенно конкретным образом появляется состояние погони. Начинается мучительная и агрессивная охота "за этим", которая выражается в ничегонеделании, в наркотиках, блужданиях по лесу, попытках пить водку, драться и т.п. Но когда необходимое состояние ловится за хвост - нечаянно, но очень точно - после этого все создается одним махом. Ты как будто становишься трубой, через которую со страшной силой и скоростью пропускается чудовищный поток всевозможных образов".

...Одним из событий, послужившим для Летова импульсом к созданию цикла песен "Русское поле экспериментов", стало самоубийство гитариста "Гражданской обороны" и "Калинова моста" Дмитрия Селиванова. Это произошло в апреле 89-го года. "Весенний дождик поливал гастроном /

Музыкант Селиванов удавился шарфом *Никто не знал, что так будет смешно* Никто не знал, что всем так будет смешно", - написал Егор через несколько дней в песне "Вершки и корешки". В "Русском поле экспериментов" Селиванову также посвящалась шаманоподобная хардкоровая "Лоботомия", первоначально записанная в рамках параллельного проекта "Коммунизм". Из еще одного "коммунистического" альбома "Веселящий газ" была взята лирическая композиция "Бери шинель" (спетая в дуэте с Янкой) - сплав летовской мелодии с фрагментом молодежного гимна 60-х "Like A Rolling Stone" и песней Марка Бернеса "Бери шинель, пошли домой".

Большинство номеров в "Русском поле экспериментов" по своей сути представляли деструктивный рок. По форме это был ядреный сплав гаражного панка и авангардного трэша, сыгранный зычно и звонко, отчаянно и яростно. Не случайно на альбоме Кузя Уо использовал флейту один-единственный раз (в "Вершках и корешках") - чтобы не ломать динамику. Зато Джефф почти в каждой композиции пропускал гитару через перегруженный фузз - прием, доведенный Летовым до совершенства в "Мышеловке" и "Красном альбоме". Несмотря на среднечастотную грязь, дисгармонии, дикий скрежет специально расстроенных гитар, утрированно примитивный ритм и "нарочито зловонное исполнение", именно в этой антимузыке "Гражданской обороны" и была жизнь.

...Перед созданием "Русского поля экспериментов" Летов окончательно осознал, что "праздник кончился" и рок-н-ролл прямо на глазах теряет свой первородный смысл. Один из важнейших рок-художников своего поколения, Летов в этой ситуации пересматривает свои взгляды и начинает проповедовать теорию самоуничтожения. Анархические лозунги становятся неактуальными и отходят на второй план. С позиции Летова единственным правильным стилем жизни теперь является саморазрушение, а "достойной смертью" - суицид. Эта идеология была превращена Летовым в религию, а природное настороженное восприятие мира было возведено им в куб, доведено до предела.

По-видимому, обо всем этом и поется в финальной композиции альбома "Русское поле экспериментов" - страшной 15-минутной психоделической сюите, по степени воздействия способной сравниться разве что с моррисоновской "The End". (В то время Летов называл Doors своей любимой группой.) Это, пожалуй, самый "веселый" из снарядов, выпущенных Летовым из своего рок-н-рольного окопчика. Бескомпромиссный боец, законченный максималист и нигилист, чье творчество подпитывалось темной энергетикой суицида, Летов в те

времена был весьма последовательным. В композиции "Русское поле экспериментов" он призывал, не дожидаясь Апокалипсиса, "покончить с собой, уничтожив весь мир" - на фоне безумной инструментальной какофонии, болезненного смеха и вкрадчивого шепота о том, что "вечность пахнет нефтью".

"Я... подошел к некой условной грани, - писал Летов спустя год в одной из статей. - К некоему как бы высшему для меня УРОВНЮ КРУТИЗНЫ, за которым слова, звуки, образы уже "не работают". Вообще, все, что за ним, - уже невоплотимо (для меня, во всяком случае) через искусство. Я это понял, когда написал "Русское поле экспериментов"... Я могу лишь выразить равнозначное этому уровню, являя просто новый, иной его ракурс. Это и "Хроника пикирующего бомбардировщика" с "Мясной избушкой" и "Туманом", и "Прыг-скок" с "Песенкой про дурачка" и "Про мишутку". Выше них для меня - зашкал, невоплощаемость переживаемого, вообще - материальная невоплощаемость меня самого. А вот именно туда-то и надо двигать".

Цыганята и Я с Ильича Гаубицы лейтенанта Гурубы (1989)

сторона А
Гаубицы лейтенанта Гурубы
На блаженном острове коммунизма
Митрополит Ипполит
Парики, шиньоны, косы
Не трожь
Импровизация на тему слов
Песня гвоздя
сторона В
Опоздавшая молодежь
Хожу хожу
Спать
Русские
Кровь (Новый Год)
Ева Адам
Быстротечные сеньоры
сторона С
Письмо
Гусар и Верка Зозуля

Непобедимый
На острове Пасхи
Кума
Урбанизм-детерминизм
сторона D
От реальной жизни к мелодичному мышлению
Стачка шахтеров в Кузбассе



"Цыганята и Я с Ильича": Егор Летов и Олег "Манагер" Судаков, 1989.

Первые концерты Олега "Манагера" Судакова происходили в шкафу. Постоянно сталкиваясь с потоком глобальных вселенских противоречий, он в состоянии внутреннего надлома запирался в антикварный дубовый шкаф и начинал от бессилия выть. "Вплоть до двадцати пяти лет во мне копилось отчаяние, и я не знал, как с ним справиться, - вспоминает Манагер. - Мир раскалывался на две части, и мне казалось, что я вижу в лицо смерть".

Манагер работал художником-оформителем, считал себя человеком уравновешенным и искренне гордился тем, что никогда не проходил в клинике каких бы то ни было принудительных лечений. Несмотря на давнишнюю дружбу с музыкантами "Гражданской обороны", он вел довольно замкнутый образ жизни - до тех пор, пока по необходимости судьбы не увидел одного из своих родственников в состоянии паралича. Под впечатлением от этого кошмарного зрелища Олег сочинил песню "Паралич", рефреном которой звучал вопрос: "Когда же, когда придет смерть?"

Воспринимая реальность как "непрерывное откровение мира по поводу собственных тайн", Манагер в течение короткого времени написал

около двух десятков песен, зафиксированных Егором Летовым в 89-м году в виде 30-минутных альбомов "Паралич" и "Армия Власова". Это был примитивный панк с акцентом на деструктивные настроения и социальную тематику в текстах. Источники вдохновения были очевидны - вплоть до лета 88-го года Манагер выступал в роли концертного вокалиста "Гражданской обороны", потрясая зрителей своим неистовством, неуправляемостью и иступленностью. В принципе, можно было достаточно долго "гнать велосипед" в том же духе, но Манагер ринулся другим путем. Постоянно соприкасаясь с "мирским опытом экстремальных состояний" и основываясь на традициях русского скоморошества, Олег Судakov нашел для себя собственный алмаз, названный им "мелодичным мышлением".

"Русская народная ирония на предмет мелодичности предполагает, что если в первом приближении композиция должна звучать аккуратно, гармонично и красиво, то во втором приближении - вульгарно, зверски и необычно, - считает Манагер. - Это и есть настоящий план гармонии, мелодики и красоты, который не просматривается первоначально".

Вознамерившись открыть "новый материк", Манагер решил изменить все законы общепринятого представления о песне как об упорядоченной совокупности куплетов и припевов. Новые композиции писались "быстро, шустро и лихо". Огненное отражение реальности в преломленном восприятии Манагера в один чудесный миг воплотилось в неотшлифованный набор титанических образов, смыслов и символов - огромных, тяжелых и устрашающих, как некая абстрактная гаубица. Это был словно другой мир - более широкий, необыкновенно красивый и необузданный. Алмазы безумия пылали в нем ярким ослепительным светом, причем помрачение рассудка у автора и слушателей происходило очень аккуратно и неспешно. Со стороны это напоминало старый анекдот про опытных ныряльщиков из дурдома: "Если мы будем себя хорошо вести, то нам нальют в бассейн воду".

...Подборка из двух десятков странноватых композиций, объединенных под артиллерийской вывеской "Гаубицы лейтенанта Гурубы", записывалась Манагером в студии GrOb Records с помощью музыкантов "Гражданской обороны". В большинстве "произведений" Манагер выступал в качестве вокалиста и автора текстов. Барабанные партии - исполненные Аркашей Климкиным в другом месте и по другому поводу - брались с магнитофонной пленки. Егор Летов с Кузей Уо, играя на гитарах, саксофоне и детском синтезаторе "Соловушка", материализовывали гениальные идеи своего приятеля в ноты. Этот полумимпровизированный

студийный проект получил впоследствии ассоциативное название "Цыганята и Я с Ильича".



Олег "Манагер" Судаков, 1988 год.

"Я с превеликим удовольствием принимал участие в этой работе и был столь увлечен, что напрочь позабыл о своих обязанностях звукоинженера, - вспоминает в "Официальной альбомографии ГрОб Records" Егор Летов. - В результате имеют место быть некоторые досадные упущения, как то: искажение по частотам, дичайшая протифаза и прочее лихование. Альбом содержит самое чудовищное и бредово-болезненное до патологии из всего, что я слышал, - "Песню гвоздя".

История создания этого ключевого для сибирской психоделики опуса такова. Помогая родственникам строить дачу, Манагер стелил полы и вбивал огромные гвозди в дубовые доски. С ненавистью воплощая в жизнь идеалы материального благополучия, Манагер изо всех сил колотил по гвоздям и в какой-то момент неожиданно слился с образом. "Внезапно я начал понимать, что общаюсь с мертвым лесом и трупами деревьев, - вспоминает он. - Гвозди, входя в дерево, превращались из железной руды в часть земли, никак не протестуя против этого... Когда я дотронулся до гвоздя, он весь пылал, и мне показалось, что гвоздь разрывается на части от невозможности изменить свое состояние".

Во время сессии Манагер предложил Летову и Кузе Уо напевать в монотонной манере слова "это песня гвоздя", сопровождая хоровое пение ударами молотка по железу. Сам Манагер прочувствованно нашептывал в микрофон: "Холодно... Никак... Жарко... Больно... Жарко... Больно...

Больно! Больно!!", постепенно переходя на душераздирающий крик. "Это было непрерывное полуактерство, записанное с одного дубля, - вспоминает Манагер. - Я настолько плотно вошел в роль, что начал ощущать, как по мне бьет кувалда".

Остальные манагеровские откровения являли собой обрывки фраз и монологов (исполненных на фоне монотонного негромкого пения), жанровые сценки, а также несколько номеров, сыгранных в духе экстремального хардкора. Короткие, но энергичные опусы типа "Опоздавшей молодежи" вообще были сыграны исключительно на одной ноте.

Для пестроты восприятия в альбом были включены и два вполне самодостаточных инди-хита: "Кровь" ("Сулили золотые горы, подменяя любовь кайфом"), исполняемый под похоронную мелодию саксофона, а также "Парики, шиньоны, косы", представлявший собой речитативное перечисление названий магазинов, попавшихся на глаза Манагеру во время прогулки по Ленинграду. Завершала нелегкое путешествие по лабиринтам подсознания 12-минутная композиция "Стачка шахтеров в Кузбассе", проникновенно напетая музыкантами "Гражданской обороны" в духе хоралов на репетиционной точке "Аукциона" за полгода до описываемой сессии.

За пять ноябрьских дней 89-го года, в течение которых осуществлялась запись этого двойного альбома, Манагер, безвылазно находясь в летовской квартире, довел себя до состояния "внутреннего распятия". К примеру, техническая сторона работы воплощалась для Манагера в разного рода образы и чудеса. Студийную аппаратуру он воспринимал не иначе как части собственного тела. Пульт казался ему неким преобразователем, в который следовало входить в виде электрического сигнала и выходить измененным в форме готовых песен. Если же магнитофоны ломались или вели себя как-то непредсказуемо, Манагер начинал с ними ругаться, плевать в них, создавая противодействие непокорной технике.

Несмотря на то что Егор Летов и Кузя Уо относились к своему соратнику как к "экспонату творчества", Манагер самозабвенно и доходчиво объяснял им свои требования к звуку. Для этого он не ленился рисовать сотни графических эскизов будущих инструментальных партий. Гитарные соло изображались им в виде движения ломаной вверх - с последующей закольцовкой на самой вершине. Уместно вспомнить, как большой ценитель современного искусства Никита Сергеевич Хрущев, глядя на подобные графические наброски, обычно говорил: "Эти педерасты-авангардисты рисуют сплошную жопу".

Спустя несколько месяцев после завершения работы над "Гаубицами" Манагер в рамках проекта "Цыганята и Я с Ильича" записал еще один альбом "Арджуна-драйв", отражавший религиозную сторону жизни и переводивший слушателей из состояния шока в состояние недоуменно-задумчивого ступора. Сам Манагер считал "Арджуну-драйв" чем-то вроде "чистилища", но, скорее всего, эта работа напоминала то ли гимн периферийному зрению, то ли затянувшийся звуковой ряд к фильму ужасов. "Это счастливая вещь - успеть заглянуть с телескопом в собственное подсознание, - признается Манагер. - Успеть зафиксировать разрыв внутри самого себя, каким бы ужасным он ни казался потом". Видя перед собой необозримые дали и хороводы теней, Манагер планировал создать из этих альбомов полноценный художественный триптих, последний элемент которого носил бы название "Рай".

Судя по всему, эти студийные работы не были предназначены для широкого прослушивания. Подобную антимузыку могли осилить лишь эстеты-мазохисты или прошедшие огонь и воду ветераны меломанского движения. Глазами сегодняшнего дня и "Гаубицы лейтенанта Гурубы", и "Арджуна-драйв" напоминают интенсивный артобстрел массового сознания, включающий в себя крик, плач и слезы, стоны и смех, чтение писем, наивные акустические зарисовки, шумовые перфомансы, хоровые импровизации, разговоры с самим собой и ворчание под нос в духе старых блюзменов с берегов Миссисипи. В конце концов - это яркое проявление раскрепощенного сознания Олега "Манагера" Судакова - настолько буйное и необычное, что даже самые "завернутые" опусы Трента Резнора выглядят на этом фоне академичными, словно звучание Лондонского симфонического оркестра.

1990

Коммунизм Хроника пикирующего бомбардировщика (1990)

сторона А

Туман

Приключения медвежонка Ниды

The Birds Of Paradise

Иваново детство

Повесть о настоящем человеке

Пять мальчиков

Белый свет

Маленький принц возвращался домой

сторона В

Нюркина песня

Засиделся за костром

Про мальчика, невидимый трамвай и веточку

Гавна-пирога

Сад

Про покупку

Как в мясной избушке помирала душа

Хроника пикирующего бомбардировщика



Летов, Кузя Уо и Манагер. Хэппенинг "Выдавливание изнутри".

1989 год.

На определенном этапе деятельности "Гражданской обороны" Егор Летов сотоварищи пришли к выводу о том, что художнику "невозможно выразить абсурдность, кошмарность и игривость окружающей действительности... адекватнее и сильнее, чем сама реальность - ее объекты и проявления - конкретная музыка, произведения народной и официальной культур". В результате подобных выкладок и возникла группа

"Коммунизм", в рамках которой музыканты начали экспериментировать с полузабытыми музыкальными слоями двадцати-тридцатилетней давности. В своей программной статье-манифесте "Концептуализм внутри", опубликованной в журнале "Контркультура", Летов и Кузя Уо нарекли подобные опыты с уже готовым, написанным ранее материалом "коммунизм-артом". "Внезапно мы поняли, что при отстраненном взгляде на знакомые объекты нам открывается целая линия жизни", - вспоминает Олег "Манагер" Судаков.

Исследуя эстетику и культурные традиции эпохи развитого социализма, музыканты в течение двух лет (88-89 гг.) записали полтора десятка альбомов, в которых в основном обыгрывалась атмосфера молодежного энтузиазма, времени несбывшихся надежд и иллюзий 60-х годов. Дух этой эпохи небезосновательно ассоциировался с фильмами Василия Шукшина и поэзией Эдуардаса Межелайтиса, музыкой Колкера и Михаила Танича. "Пластинки тех времен я бережно хранил лет с двенадцати, - вспоминает Кузя Уо в интервью журналу Underground. - Я подсознательно понимал, что это такие вещи, которые надо беречь... Это очень профессионально. Эти песни писали и исполняли очень сильные люди, цвет русской культуры".

...Не стесненные узким арсеналом средств, применяемых в панк-роке, Летов, Кузя Уо и Манагер чувствовали себя на сессиях "Коммунизма" уже не генералами рок-н-рольного фронта, а свободными художниками, которые с легкостью могут позволить себе любые импровизации в области формы и звука. "Мне с каждым днем все труднее и труднее писать песни, - говорил в 90-м году Летов. - За весь прошлый год я написал, наверное, около пяти композиций, а все остальное был "Коммунизм". Именно в "Коммунизме" я выражал себя адекватней, чем в "Гражданской обороне".

Развивая традиции "Мухоморов" и "ДК", "Коммунизм" эволюционировал от магнитофонной фиксации спонтанных однодневных хэппенингов до работы со звуковыми коллажами. Вот лишь некоторые из этапов "коммунистического" строительства: использование стихов поэтов хрущевского периода (альбом "На советской скорости"), наложение вокальных партий на инструментальные фонограммы классиков панк-рока и эстрадных оркестров (альбом "Родина слышит"), дембельские песни (альбом "Солдатский сон"), фрагменты радиоспектаклей (альбом "Чудо-музыка"), тексты и высказывания деятелей культуры (альбом "Народоведение"). Кроме этого, в аудиоархиве "Коммунизма" числились эксперименты с ленточными кольцами (альбом "Сатанизм"), народные дворовые песни, спетые на музыку Beatles и Shocking Blue (альбом "Лэт ит

би"), коллажи из воспоминаний о Ленине (альбом "Лениниана") и индустриальные перформансы (альбом "Игра в самолетики под кроватью").

Пиком подобных опытов стал записанный в декабре 89-го и сведенный в январе 90-го года альбом "Хроника пикирующего бомбардировщика" - своеобразное подведение итогов двухлетней деятельности проекта. Четырнадцатый альбом "Коммунизма" представлял собой типичный сборник, состоящий из песен Летова и его соратников по ГрОб Records, а также из их любимых произведения русской и мировой музыкальной классики.



Кузя Уо в студии ГрОб Records: прослушивание композиции "Гавна-пирога".

По духу альбом представляет собой своеобразное прощание с прошлым - в том виде, как воспринимали ушедшую эпоху Летов сотоварищи. Здесь много ностальгических мотивов и лирических настроений. Открывает "Хронику пикирующего бомбардировщика" композиция из одноименного кинофильма - "Туман", очень проникновенно спетая Летовым. Инструментальное сопровождение носит авангардистский характер и состоит из целой какофонии звуков, в которых совмещены "прямая" и "обратная" гитары, а также пропущенная задом наперед запись с ревом самих музыкантов.

...Будучи по своей природе архивариусом и тщательно храня записи всевозможных джемов и музыкальных посиделок, Летов крайне уместно включил в "Хронику" фрагмент вечеринки, состоявшейся на квартире у старых друзей из "Пик и Клаксон" зимой 87-го года. Дима Селиванов, подыгрывая себе на акустической гитаре, тихо напевает американскую народную песню "The Birds Of Paradise". Потусторонний голос Селиванова

звучит здесь с такими задушевыми интонациями, словно он исполняет "Полюшко-поле": "Nothing is real for the skies *Said the birds of paradise* Flying home, flying home / From the world that was made of stone".

Помимо целого букета разностилевых и разножанровых кавер-версий на "Хронике" присутствовало и несколько композиций, агрессивно сыгранных в духе "Гражданской обороны", - в частности, "Гавна-пирога", созданная Кузей Уо и спетая им в дуэте с Летовым под хардкоровый аккомпанемент двух гитар. Написанные Летовым "Маленький принц..." и "Иваново детство" (впоследствии переигранные на альбоме "Прыг-скок") отражали его депрессивно-суицидальные настроения того времени: "Просто лишь когда человеке мрет / Лишь тогда он не врет". Включение подобных песен в альбом ретро-ностальгического плана лишний раз иллюстрировало теорию Летова о том, что "все наши действия (вплоть до одиночного творчества) тоже являются объектами "коммунизм-арта".

Янка Дягилева спела на альбоме (вместе с Анной "Нюрычем" Волковой) "Нюркину песню", народную песню "Сад" и композицию Михаила Танича "Белый свет". Последняя была аранжирована в стиле вокально-инструментального ансамбля, исполняющего "белый танец" на выпускном вечере в школе. В качестве электрооргана здесь использовался однооктавный детский синтезатор "Соловушка", прозванный музыкантами "расческой". "Мы не играли на всяких современных "Ямахах" потому, что, несмотря на их якобы богатую окраску, они имеют характерный неживой звук, - вспоминает Летов. - А используемые в 60-х годах инструменты были живыми и даже электроорганы имели очеловеченное звучание".

Надо сказать, что на записи "Хроники...", впрочем, как и на любых сессиях "Коммунизма", музыкантами проводилось множество экспериментов со звуком. В частности, ими были опробованы разные версии треков, отличавшихся изменением скорости на двух магнитофонах "Олимп". В результате подобных опытов (продолженных впоследствии на "Прыг-скоке") партии ударных могли звучать таким образом, словно в сессии участвуют как минимум два барабанщика. Фрагмент из книги "Повесть о настоящем человеке", язвительно прочитанный Кузей Уо, сопровождался хитроумным "плэйбэком", в "прямом" варианте которого Кузя наяривал смычком по струнам басгитары. Динамики, из которых раздавался весь этот джаз, поднимались музыкантами в воздух и поворачивались под разными углами, чтобы звук носил то нарастающий, то убывающий характер. Затем этот психоделический хаос был превращен в ленточное кольцо, выполнявшее функцию инструментальной подкладки - правда, весьма дисгармоничной.

Венчала альбом эпохальная "Мясная избушка", во время записи которой произошла целая цепь совпадений и необъяснимых мистических явлений. Из окон летовской квартиры выпадали стекла, со стены падал портрет Моррисона, отключалось электричество и гасли свечи. Сама же композиция представляет еще один летовский крик о том, как внутри человека "загнивает душа". Вокала, как такового, здесь не было. Как не было и шаманской монотонности, оголтелого бреда или безрадостных исповедей. Практически полное отсутствие инструментов - в полной тишине происходит раскаяние, публичное распятие самого себя под отдаленный звон церковных колоколов: "Я разбил себе вдребезги лоб *О величавые достоинства мстительной памяти* Ненароком наблюдая / Как в мясной избушке помирала душа".

Когда эта композиция наконец-то была зафиксирована на пленку, а альбом - окончательно смикширован, участники проекта решили его не тиражировать. Замораживание "Хроники", по-видимому, обуславливалось желанием Летова избежать очередных обвинений в суицидальной тематике. Второй вероятной причиной являлось разочарование Летова, вызванное примитивной реакцией большинства слушателей на опусы "Гражданской обороны". Возможно, именно в тот момент Летов вспомнил почитаемое им Евангелие от Фомы: "Не давайте того, что свято, собакам - дабы они не бросили это в навоз".

Но судьба распорядилась по-иному. Так случилось, что "утечка информации" была достаточно велика и альбом начал распространяться стихийно, помимо воли его создателей. Несмотря на то что тот же Кузя Уо считал "Хронику" "очень цельным альбомом", из которого "нельзя выбросить ничего лишнего", Летов со временем прозаично разорвал эту работу "на куски". Часть композиций была опубликована в рамках его нового проекта "Егор и оп...еневшие" (на альбомах "Прыг-скок" и "Сто лет одиночества"), "Нюркина песня" вошла в посмертный альбом Янки "Стыд и срам", а несколько номеров попали в "коммунистический" кассетный сборник "Благодать. Часть IV". Непосредственно сам альбом "Хроника пикирующего бомбардировщика", который тот же Летов считал наивысшим достижением "Коммунизма", в первоначальном виде переиздан так и не был.

Миссия: Антициклон С миссией в Москве (1990)

сторона А

**Вот и вся любовь
Цветочки и ягодки
В этом пальто
Если это революция
сторона В
Будет время
Что дальше?
Дурацкий танец
Эпитафия**



Олег "Волчок" Волков, Николай Брославский (вверху), Геннадий Вяткин и Константин Иванов (внизу), 1990 год.

..."Миссия" родилась в Магадане в 1986 году. В то время столица Колымы переживала настоящий рок-бум - в каждом микрорайоне было по несколько групп, которые думали, что умеют играть. В рок-клубе собрались преимущественно коренные жители - дети и внуки тех, кто прибыл на Колыму за деньгами, романтикой или по этапу. Такой своеобразный всплеск духовной активности посреди девятимесячной зимы у моря, покрытого льдом.

Законодателями местной музыкальной моды были "Доктор Тик" и "Восточный синдром". Первые, тридцатилетние "дети-цветы", большую часть времени проводили в теплице своей коммуны, где играли мелодичные "блюзы любви" для помидоров и братьев по духу. Вторые осваивали новые энергии Japan, Talking Heads и Фриппа.

Обе команды расширили спектр восприятия рок-музыки - впрочем,

весьма своеобразно. Как заявляли идеологи из "Доктора Тика", "року клавиши нэ трэба". И молодые рок-клубовские музыканты восприняли этот тезис как руководство к действию. Не сговариваясь, они начали использовать граничащие с трюками инструментальные приемы, после которых гитары стонали или начинали заикаться. Так формировался магаданский гитарный саунд, который не мог не оказать влияния на "Миссию: Антициклон".

...Ведомая басистом Геной Вяткиным и барабанщиком Олегом Волковым группа сразу же стала играть "тяжелую" музыку, напоминавшую скорее некую неопознанную разновидность гранжа, чем металл. Их первая программа называлась "Опасная зона" - тексты социальные, энергия была через край и публика на концертах заводилась с полуоборота.

Осенью 87-го года "миссионеры" заменили игравшего в манере Блэкмора Игоря Матвеева на более современно мыслящего гитариста Колю Брославского. Затем в группе появился второй гитарист, Костя Иванов. На первый взгляд, он был странным приобретением, потому что, даже по собственному признанию, почти не умел играть. Но что-то Вяткин и Иванов разглядели друг в друге. Костя был самым молодым в группе, но учился потрясающе быстро. С его приходом группа кардинально изменила манеру игры - в частности, пружинистый бас Вяткина был выдвинут вперед в качестве основного инструмента. Это был смелый ход. "Я не играю по общепринятым правилам, - считает Вяткин. - Я играю так, как это надо мне. Я сам себе стиль".

На репетиции Вяткин приносил тексты и наброски мелодий, которые затем обрастали аранжировками. Большое влияние на конечную редактуру композиций оказывал Волков, который не только стал лучшим барабанщиком Магадана (позднее - сотрудничество с "Восточным синдромом", "Доктором Тиком", "Конец, Света!"), но и тонко чувствовал гитару. Именно Волков создал окончательную аранжировку главного хита "Если это революция", разбирая с гитаристами эту композицию чуть ли не по нотам.



Геннадий Вяткин на записи альбома.

Следующим шагом на пути к звуковому прогрессу стал отказ музыкантов "Миссии" от применения фузз-педалей. Первой композицией, на которой был осуществлен переход к почти чистому, но очень плотному гитарному звуку, стала "Вот и вся любовь", оказавшаяся впоследствии заглавной на альбоме "С миссией в Москве".

Весной 88-го года дружественный "Восточный синдром" со своей "Студией-13" стал лауреатом всесоюзного конкурса магнитоальбомов, что подхлестнуло "Миссию" к созданию альбома "Супербалет". Эта работа оказалась новой ступенью в развитии группы. До этого в активе "Миссии" числился альбом "Вкус магнитного хлеба", записанный в Анадыре со звукооператором Павлом Подлипенко. Получился "справочник для фанов", которые наконец-то смогли понять, о чем поют их кумиры. В "Супербалете" (на обложке которого толстая балерина-ракета улетала в открытый космос) были слышны не только слова. Со всего города музыканты свезли лучшую аппаратуру, а для игры на саксофоне из "Синдрома" был приглашен Володя Бовыкин.

Однако по ряду причин эта запись "миссионеров" не удовлетворила. После небольшого перерыва работу решили возобновить. Вторая и третья (!) версии "Супербалета" только усилили разногласия в группе. В конце концов музыканты запутались в обилии версий и аранжировок. Цельности, которая присутствовала в первом "Супербалете", в поздних вариантах уже не ощущалось. Зато в рок-клубе появился анекдот: Вопрос: Ты не знаешь, куда пропала "Миссия"? Ответ: Знаю. Пишет восемнадцатую версию "Супербалета".

Тем не менее эти сессии пошли группе на пользу. Позабыв свое хард-роковое прошлое, "Миссия: Антициклон" начала исполнять музыку, которая не имеет названия и поныне. "Форма рок-н-ролла никак не была связана с нашими композициями", - справедливо замечает Костя Иванов. Действительно: какая-то идеально гармоничная смесь жесткого гитарного нью-вэйва, гранжа, джаза, "хоквиндовской" психоделики и почти

"тирексовского" мелодизма. Прибавьте к этому наполненные сюрреалистическими образами интуитивные тексты Вяткина, сочетающие в себе элементы аллегии и неутешительные прогнозы на будущее. В Союзе еще не было президента, но в "Революции" художник уже рисовал его портрет, а по ночам расклеивал листовки. Россия еще не вела никаких войн, но "цветочки в строю, ягодки в гробах" как бы готовили слушателей к грядущим катастрофам. "Мы часто двигались впереди жизни", - вспоминают музыканты.

Поиск новых выразительных средств вывел группу за границы устоявшихся стилей. Осенью 88-го года "Миссия" получает Гран-при II Дальневосточного рок-фестиваля в Хабаровске, где играли почти три десятка команд. Потом следуют выступления в роли хэдлайнеров на фестивалях в Красноярске, Новосибирске, Барнауле, громкий региональный резонанс и восторженная статья в журнале "Смена".

Все эти награды и "призы прессы" рождались не на пустом месте. Группа подкупала зрителей не только шаманской энергетикой и фантастическим умением выкладываться на концертах. Используя грим и элементы театрализации, "Миссия" одной из первых начала активно пропагандировать глэм-рок. Критики называли их "китайскими фарфоровыми куклами". Вяткин выходил на сцену в косичках и сильно разукрашенный, исполняя роль то ли главной героини из сказки "Пеппи Длинныйчулок", то ли Универсального Принца. Одетый в парчовый халат и шаровары Волков был Шутом, Брославский - Палачом, Иванов - Стражником (роли могли произвольно меняться). Соответствующим образом строились и реплики между музыкантами, и общение с залом.

На одном из фестивалей "Миссию" заметила съемочная группа "Чертова колеса", предложившая музыкантам записать несколько видеоклипов. В паузе между фестивалями группе удалось в течение трех суток поработать в Останкинском телецентре. В студии группу опекал звукорежиссер Всеволод Движков ("Николай Коперник", "Снегири" и др.), который, будучи гораздо старше "миссионеров", сумел понастоящему "заразиться" их музыкой. В условиях аврала он с юношеской непосредственностью помогал "миссионерам" шалить со звуком - к примеру, в песнях "Будет время" и "Эпитафия" вокал записывался как на нормальной, так и на убыстренной скорости, а затем микшировался. Тот же прием был применен для некоторых гитарных соло.



Олег "Волчок" Волков.

В результате четкого взаимодействия музыкантов и звукорежиссера вместо предполагавшихся нескольких звуковых дорожек к видеоклипам группе удалось записать 30-минутный альбом. Первые три песни были из "Супербалета" (естественно, в модернизированных аранжировках), остальные пять - совсем новые. Хотя местами им не хватало концертного драйва, они получились энергичными и полными мелодизма.

Из-за нехватки времени опробовать все достоинства 24-канального магнитофона так и не удалось. Только в нескольких местах Иванов и Брославский наложили дополнительные гитарные штрихи - включая пиццикато в "Дурацком танце" и балалаечные тембры в "Революции". Вяткин, у которого внезапно лопнула струна, все свои партии вынужден был играть на трех струнах. Кастрированный инструмент звучал довольно скверно, поэтому его пустили через хорус и развели по каналам. Размазанный бас стал почти солирующим инструментом, а вязь двух гитар создала особый, "модный" звук.

Действительно, весь альбом отличался современным, даже по нынешним меркам, саундом. Непросто поверить, но в те времена группа из запредельного Магадана имела самое необычное, самое хрустальное звучание в отечественном роке. С точки зрения культуры звукоизвлечения "Миссия" достигла уровня европейской клубной команды. "Предположим, мы играем новую му...зы...ку", - шепчет Вяткин в финале композиции "Что дальше?"

...Стремление к совершенству попрежнему оставалось главным стимулом в их творчестве. В своих композициях они научились не только останавливать время и расширять горизонты, но и играть так, словно вся предшествовавшая музыка была лишь холодным арифметическим действием. По словам Вяткина, они "начали ощущать какую-то божественность своей миссии".

После московской сессии эксперименты со звуком продолжились, воплотившись, в частности, в отличный и резкий боевик "Целуй меня в

задницу". Он стал украшением записанного спустя полтора года в Москве альбома "Kaínogono", вскоре вышедшего на виниловой пластинке. Но к этому времени внутри группы начали возникать серьезные трещины.

Причинами конфликтов стали не столько особенности характеров или музыкальных вкусов, сколько мировоззренческие различия. Волков начал продюсировать молодую группу "Федорино горе" и все чаще пропадал в строящемся на окраине Магадана православном монастыре. Теперь на репетициях частенько возникали ситуации, когда Олег заявлял, что петь или играть какую-нибудь фразу ему мешают религиозные убеждения.

"Состояние неудовлетворенности от того, что мы стараемся делать что-то лучше, а у нас получается хуже, начинало просто убивать", - вспоминает Вяткин.

Вдобавок ко всему Коля Брославский серьезно увлекся религией и перебрался в кришнаитский ашрам. Однажды он ушел из группы насовсем. По слухам, бывший гитарист "Миссии" посетил Индию и вернулся оттуда уже в сане "вторичнорожденного", потеряв свое прежнее имя.

Чувствуя отсутствие всякого движения, Вяткин уезжает в Барнаул, где некоторое время работает ди-джем. В конце 90-х Вяткин и Иванов перебираются в Москву и записывают новый альбом "Складно и ладно".

Ник Рок-н-Ролл + "Лолита" Московские каникулы (1990)

сторона А

Печальный уличный блюз

Город на крови (Украли праздник)

Улялюм

сторона В

Хабаровские дни

Филька-Шкворень

Дежурный по небу

Методист

Веселись, старуха



Зная историю запутанной и нелегкой судьбы Ника Рок-н-Ролла, можно прийти к выводу, что этот альбом готовился более десяти лет. Николай Кунцевич - он же Ник Рок-н-Ролл - начал петь в рок-группе в неполные семнадцать лет. Воспитываясь в интеллигентной семье (отец - профессор, мать - мультипереводчица), он в шестнадцать лет сталкивается со взрослой жизнью. Дело было в Оренбурге в конце 70-х. Его первая команда называлась "Мазохист", и именно в ее недрах была рождена песня "Методист" - резкий и дикий ритм-энд-блюз: *"Я бежал от сексуальной революции / От любви я спрятался в подвале Но ты шла по оголенным проводам И я понял, что люблю тебя"*.

Судя по всему, в "Мазохисте" сознательно культивировалась установка на саморазрушение. На улице это были типичные хулиганы: много палева и бухла, заточенные перочинные ножики и ржавые бритвы, разбитые витрины, подпаленные флэты, драки на танцплощадках, столкновения с милицией. Непонятно, как по музыке, но по образу жизни это был явный панк, причем с криминальным оттенком. "Находясь в экстремальных ситуациях, я ощущал себя здоровым человеком, - откровенничал впоследствии Ник. - Настоящий рок-н-ролл - это герой. Именно через ад можно увидеть рай и попасть в него".

Как несложно предположить, просуществовал "Мазохист" совсем недолго. Вскоре одного из музыкантов посадили в тюрьму, кто-то вскрыл себе вены. Все закончилось тем, чем и должно было закончиться: группа распалась.

...В очередной раз разругавшись с отчимом, Ник уехал из города и поступил в Челябинский институт культуры. Там он знакомится с поэзией Верлена и Вийона, а на студенческих вечерах читает стихотворение Эдгара

По "Улялюм" (в переводе Жуковского). Спустя годы это "трепетанье вулканов" превратилось в интерпретации Ника из шедевра черного романтизма в сверхтяжелый мистический блюз, сопровождаемый жуткими звуками обезумевшей гармошки: "Здесь могила моей Улялюм, здесь могила твоей Улялюм..."



Концерт в ДК МЭИ. Слева направо: Ник Рок-н-Ролл, Егор Летов, Янка Дягилева, Алексей "Плюха" Плюснин, 1989 год.

В Челябинске Ник учился на режиссера массовых праздников. В этом очаге культуры он со своим отрицательным обаянием, демонической внешностью и уличными манерами выглядел существом инородным. Если бы его преподаватели увидели, какие "массовые праздники" устраивает их любимый студент спустя несколько лет, им, скорее всего, стало бы страшно. Интересно, что в институте у Ника были сплошные пятерки - пока не надоело...

Недоучившись, Ник переезжает с семьей в Симферополь. Группа "Второй эшелон" представляла собой нечто среднее между Sweet и Sex Pistols, по крайней мере по энергетике. К 87-му году в их репертуаре появляется написанный еще в Оренбурге "Город на крови" - не менее душераздирающая, чем "Методист", композиция. С монотонным гитарным рефреном, нездешней агрессивностью, матом и кучей отчаянных лозунгов разуверившегося в справедливости человека: "Бога больше нет!.. Весь мир тюрьма!.. Вы украли праздник!.. Праздник!"

Вместе с никому еще не известным Летовым Ник пытается сыграть на Подольском фестивале, но - безуспешно. Их час тогда не пробил. "Панк-рок у нас надо играть в крысиных норах", - говорил в те времена Ник. В

Симферополе "Второй эшелон" рискнул пару раз вылезти из норы , следствием чего стало появление в газете "Крымский комсомолец" разгромной статьи "За ширмой фирмы". В ней Нику припомнили и скандальные концерты "Второго эшелона", и его московские выступления в составе "Чуда-юда". Для убедительности Нику "пришили" сутенерство и пропаганду фашизма. Это уже было серьезно. Вскоре последовал арест, обвинение в антисоветской деятельности, спецпсихушка, судебная экспертиза. И допросы, допросы, допросы.

Весной 88-го года следователь закрыл дело за отсутствием состава преступления. Еще через несколько месяцев кочевник Ник уезжает в Сибирь. Вначале в Тюмень, затем - во Владивосток. Там он организует группу "Коба", с которой выступает в Хабаровске на II Дальневосточном фестивале. После этой поездки вместе с гитаристом Толиком Погадаевым (позднее - "Бунт зерен") Ник сочиняет антисоветский эстрадный хит "Веселись, старуха", а вслед за ним - смертоносный номер "Хабаровские дни". Музыка лидер-гитариста "Кобы" Саньки Златозуба, слова Ника: "За канализационной околицей, в городе, что помойная яма / Повстречался я с одной блядью, ставившей мне свои капканы..."

"Что такое рок-н-ролл? - говорил Ник в то время. - Это поэзия на уровне третьего класса и философия, взятая из пятых рук. Это музыка. Это чушь собачья". Правда, несмотря на подобные высказывания, "Коба" не чуралась использовать некоторые приемы из арсенала современной мировой рок-культуры. В частности, они исполняли не только социальные боевики типа "Плевать на историю", но и периодически включали в репертуар переводной вариант лирической песни Дилана "A Hard Rain's A-Gonna Fall".

В январе 90-го года визуально урловая "Коба" выступает на первом всесоюзном фестивале "Рок-акустика". Готовясь к концерту на родине Башлачева, Ник сочиняет "Дежурного по небу", а свое "шоу" начинает со стихотворения Роберта Рождественского "Танцуют индейцы": *"Барабаны в грохоте слышатся мне / Жили мы когда-то в свободной тайге Мы - люди из племени свободного рва Смейся, европеец, твоя взяла! Смейся, европеец - кружись воронье! Это ты здорово придумал - ружье! Это ты здорово придумал - спирт! Кто не убит, тот как мертвый лежит"*. Никто не мог и предположить, что этот панк-романтический текст написал отнюдь не "русский Игги Поп", а вполне советский поэт.

Тягучая распевка под аккомпанемент медленно разрезаемой бутылочным осколком кожи на обнаженном теле. Ник напоминал в тот момент готовый взорваться динамит. Первый ряд партера забрызган

кровью, а "Коба" набирает скорость, все более резко раскручивая маховик ужаса. Четыре гитариста с акустическими инструментами - как четыре автоматчика. В зале жуть и истерика - действительно, одно из самых страшных выступлений в истории советского панк-рока. Это был тот несчастный случай, когда акустика по степени своего воздействия превосходила электричество, да и вообще сносила башню на фиг.

...В течение последующих полутора месяцев Ник зависает в Москве, где дает серию нашумевших сейшенов, завершившихся фантастическим джемом с Летовым и Янкой в переполненном зале ДК МЭИ. Спустя несколько дней после этой высокохудожественной деструкции Ник получает приглашение записаться на репетиционной базе "Х.. забея" в Видном. Продюсером данной акции выступил небезызвестный Бегемот, а вместо уехавшей во Владивосток "Кобы" на сессию была приглашена московская группа "Лолита".

...С лидером "Лолиты" Лешей "Плюхой" Плюсниным Ник познакомился еще в Череповце. Плюснину тогда удалось "отмазать" Ника от тюремного курорта длиной в пятнадцать суток - Плюха умел разговаривать с милицией на языке солдатской логики. В свою очередь, для Ника, который всегда воспринимал собственные перформансы как одну бесконечную импровизацию, играть с новыми музыкантами стало чем-то само собой разумеющимся. Чем-то вроде "стиля жизни".

Если ненадолго отвлечься от Ника, то уместно заметить, что второй такой группы, как "Лолита", в советском роке в ту пору не было. "Лолита" играла гаражный ритм-энд-блюз, который критики небезосновательно сравнивали со Stooges. Действительно, это была впечатляющая и верно сыгранная музыка - сырая, дикая и настоящая. "Играть у нас, конечно, никто не умел, - вспоминал впоследствии Плюха. - Зато какие были люди!" Плюха скромничает. "Лолита" представляла собой сборище беглых иногородних музыкантов, объединенных поразительной безответственностью, правильными вкусовыми ориентирами, самобытной техникой звукоизвлечения. Ленинградец Плюха играл в группе на гитаре и губной гармошке, являясь автором подавляющего большинства исполняемых "Лолитой" блюзов. Сильные звуковые мазки в поток электрических извержений добавляли басист Леша "Пуц" Потапов и уникальный гитарист из Барнаула Леха "Лысый" Попов - пожалуй, один из самых сильных ритм-энд-блюзовых музыкантов того времени. Попов переиграл в массе рок-групп и славился, в частности, тем, что без особого напряжения придумывал гитарные риффы, которые принято называть "классическими".

Верхом экзотичности в "Лолите" являлся похожий на сдувшийся пивной бочонок барабанщик Костя "Жаба" Гурьянов. За несколько лет до описываемых событий Жаба мирно преподавал в музыкальной школе и понятия не имел о том, что же такое рок-н-ролл. Закончив консерваторию по классу фортепиано, он стал победителем зонального конкурса им. Чайковского, проводившегося на его родине в Сибири. Но грозившая ему карьера Жени Кисина внезапно была прервана в тот самый вечер, когда Жаба попал на один из московских концертов Эмиля Горовица.



Ник Рок-н-Ролл: live in Владивосток.

Поняв, что так ему никогда не сыграть, Жаба решил бросить занятия фортепиано на фиг. Но тут в его жизнь ворвался рок-н-ролл. Жаба покрутел, отпустил волосы и вовремя вспомнил знаменитое высказывание Суворова: "Люблю музыку, особенно барабаны". Вскоре Жаба заделался ударником "Лолиты". Он никогда не отличался разнообразием в игре, но ритм держал строго и уверенно. Мощь и сила в любом их проявлении явно будоражили воображение острого на язык Жабы. "Насрато - признак мощи", - сидя за обеденным столом, любил пофилософствовать бывший учитель музыки. Очевидно, что такой человек не мог подвести Ника по определению.

Запись дебютного альбома происходила следующим образом. Ранним промозглым утром 26 февраля 1990 года Мистер Рок-н-ролл вместе с музыкантами "Лолиты" и десантом невыспавшихся фанов направился на электричке в сторону города Видное. "Погода была полное говно, - вспоминает Плюха. - Дождь. Гитары, блядь, тяжелые. Дунуть нечего.

Выпить нечего. Полная херня".

Впрочем, мучался Плюха недолго. Сессии предшествовала душевная встреча с видненскими подпольщиками, завершившаяся опустошением нескольких ящиков жигулевского пива. По мере увеличения количества поглощаемой жидкости голос Ника начинал садиться, а сам герой медленно, но верно мрачнел. Счастливым образом к началу записи Ник попал по настроению в созвучную характеру действия струю. Большинство мелодий сочинялось на готовые тексты прямо по ходу - практически сразу же после того, как Ник зачитывал слова. "Я на халяву придумывал рифф, - вспоминает Плюха. - У каждого человека, который пишет песни, есть свой определенный рисунок, три определенных ноты. У Шевчука это блатной аккорд, у Цоя - ля-ми-до, у меня - ля-си-до. И все вещи, записанные с Ником, содержат ровно три ноты. Не больше".

Написанные музыкантами "Кобы" несколько композиций ("Хабаровские дни", "Веселись, старуха", "Филька-Шкворень") были изменены "Лолитой" до неузнаваемости. Достаточно вслушаться в ехидно-раздраженное гитарное вступление Лысого в "Филька-Шкворень" и скрипящий бас Пуца - словно наждачной бумагой по стеклу. Вокал Ника заставляет каждой клеточкой тела ощутить, какие неведомые дали ожидают вас впереди: "Филька-Шкворень, Угрюм-рек-а-а-а! / Филька-Шкворень, Угрюм-рек-а-а-а!"

..."Московские каникулы" открываются короткой интродукцией "от Ника": "Москва эротическая, треск трузеров, говно на палочке и Башлачев". Пропущенный через ревербератор голос звучит гулко, словно человек находится в каменоломне. Сразу же становится понятно, что сейчас будет музыка не для танцев. "Печальный уличный блюз" ("Жизнь не клеится, в городе мрак...") был записан без всяких наложений с первого раза. Жесткий, драйвовый ритм-энд-блюз, построенный на минимуме гитарных аккордов, плюс сдавленные звуки губной гармошки и нелепые завывания машинного клаксона - как заводские гудки, призывающие рабочих к забастовке. Вокал Ника описать невозможно - человек переходит с речитатива на крик и кричит не переставая до тех пор, пока не заканчивается пленка. "Ребята задали такой драйв, - вспоминает Ник, - что я просто почувствовал, что нахожусь сейчас не в Видном, а в Чикаго во время расстрела демонстрации в 69-м году. Я внезапно почувствовал себя американцем. Я перенес себя на другую площадку, в другую страну".

...Ник вынул из запыленных сундуков весь джентльменский набор песен, датированных оренбургско-симферопольским периодом: "Методист", "Город на крови", "Улялюм". Перед "Улялюм" Ник читает

отрывок из "Песни о Гайавате" Лонгфелло, посвящая эту эпитафию художнику "Кобы" Лешке "Смерть-Комиссарам" - бывшему тюменскому уголовнику, погибшему в пьяной драке осенью 89-го года. В композицию "Дежурный по небу" Ник внезапно включает фрагменты русской народной песни "Ой, калина", а в финале "Города на крови" читает отрывки из "Отче наш".

Альбом заканчивается массовым исполнением "Веселись, старуха", в котором Нику подпевают все кому не лень. Со стороны это выглядело дымно, пьяно и весело. Начинает сбиваться с ритма сидящий в отдельной кабинке совсем уж нетрезвый Жаба. На втором плане слышны голоса покойных ныне Женьки Вермахта и Димы Дауна (гитарист "Резервации здесь"), а также жителя Гамбурга Олега "Берта" Тарасова и представителей местной интеллигенции - звукооператоров Афанаса, Карабаса и продюсера Бегемота. Что называется, вдохновенный экспромт чистой воды.

"Я ощущал себя как ребенок, который дорвался до сада, состоявшего из прекрасных роз, - вспоминает Ник. - Не срывая шипы, но даря цветы себе самому. "Лолита" подарила мне музыку. Они очень четко схватили атмосферу яростной танцплощадки, мои чувства и ощущения в шестнадцать лет. О такой команде я мечтал, будучи подростком. Они вернули меня в мое детство, в мою юность, со всей ее радиоактивностью. Грубо говоря, они подарили мне меня".

Неоретро Грубые удовольствия для тонких натур (1990)

сторона А

Поиски светлой любви

Облеченные властью

Козлиная баллада

Поцелуй на прощанье

сторона В

Deja Vu

Верни мне фотографию

Алиби

Тростник



"Неоретро": Андрей Зайцев, Игорь "Мартин" Рабин, Яна Гуцина, Артур Ефремов.

"Неоретро" родом из карельского городка Костомукша - небольшого оазиса с тридцатитысячным населением, расположенного неподалеку от финской границы. Возможно, именно специфика географического положения повлияла на многообразие оттенков удивительного звучания "Неоретро". "Гитары на наших альбомах никогда не было и быть не могло, - считает автор песен Артур Ефремов. - Роберт Фрипп в Костомукше как-то не родился, а на меньшее я не согласен. Регулярное использование пан-флейты, играть на которой я так и не научился, иллюстрирует бесконечное сумасшествие меня. А это один из принципов "Неоретро" - продавать недостатки по цене уникальных достоинств".

Музыка "Неоретро" задевала за живое и грела душу, напоминая добрые и грустные мелодии промокшего под проливным дождем старого шарманщика. Помимо ненавязчивой ритм-секции в группе использовались скрипка и приглушенный синтезатор, издающий звуки, похожие на детскую забаву "Дэнди". Функции отсутствующей гитары эпизодически выполняли най или пан-флейта, выточенная Ефремовым из бамбука по схеме

молдавской многоствольной флейты.

Сам Артур Ефремов по диплому считался педагогом музыкальной школы (теория музыки), хотя в школе не учительствовал ни дня. Работал токарем и слесарем-инструментальщиком. Затем - режиссером и инженером видео-и аудиомонтажа. Как поэт и музыкант - формировался в полном отрицании отечественного рок-н-ролла. "Зачем слушать всякую чушь, когда в мире столько прекрасной музыки?", - риторически вопрошал Ефремов, с любовью просматривая домашнюю антологию из Roxu Music, Visage, OMD, Kraftwerk. Быстро освоив всевозможные синтезаторы, Артур хвастался друзьям, что как клавишник может уверенно чувствовать себя в любой команде (при его стилистической всеядности это было почти правдой). Жаль только, что любые команды об этом не подозревали.

Посетители нечастых концертов считали "Неоретро" группой откровенно антишлягерной - с явными тенденциями к утонченному издевательству по отношению к "настоящему року". Это было действительно так. В конце восьмидесятых они выходили на сцену в свадебных костюмах 10-15-летней давности. Скромные и непредсказуемые, они поражали публику непривычной статичностью и переизбытком "плохих песен про любовь". Все это происходило на фоне электронной безысходности новой волны, камерного вокала Ефремова и изысканной декадентской поэзии. Необычная лирика Артура, построенная на парадоксах и составленная из почти не стыкуемых друг с другом строк, не могла не очаровывать: *"Будет вечер как праздник - свечи, струны, бокалов мерцанье / Кокон хрупких ладоней - полутанец, полупризнание К нам войдет гостьей робкой та, что грела нас прежде Апельсиновой коркой ляжет на пол одежда"*.

...Накануне записи четвертого альбома мэтры карельского рока и лауреаты всесоюзного конкурса магнитоальбомов журнала "Аврора" переживали бурный "расцвет упадка". Впервые за свою трехлетнюю историю проект Ефремова дал серьезную трещину - в конце 89-го года группу по причине идеологического несоответствия покинули саксофонист и барабанщик. Из золотого состава, с которым Ефремов произвел сенсацию на карельском рок-фестивале 88-го года, в "Неоретро" остался лишь басист Андрей Зайцев - большой поклонник джазовой музыки и будущий дирижер городского духового оркестра. На пустующие места Ефремов пригласил смурную девушку-скрипачку Яну Гущину (педагога музшколы, в генеалогии которой фигурировал маршал Жуков), а за барабанную установку был посажен Игорь "Мартин" Рабин - типичный подросток-неформал, обожающий Depeche Mode и воспринимающий слово

"дисциплина" как ругательство.

Параллельно первым планово-профилактическим репетициям Ефремов сидел ночами на кухне и размышлял над новой концепцией ансамбля - новым стилем, новым саундом, новым имиджем. Картина окончательно прояснилась зимой 90-го года, когда "Неоретро" попыталось создать синтез мелодичной акустики и минималистских электронных клавиш. Источником вдохновения можно было считать творчество Джона Фокса (экс-Ultravox), а точнее - его альбом 80-го года. Плюс масса иных музыкальных влияний - от восточных мелодий до баптистского хора "Rivers Of Babylon", впервые процитированного {Манфредом Манном} еще в середине 70-х.

Первые экспериментальные потуги выглядели хуже, чем ранний "Аквариум", но не так невнятно. Корни минимализма объяснялись как проекция интеллектуальных и исполнительских возможностей на инструментальную базу. "Нам не хотелось прыгать выше головы, не хотелось извлекать внешне эффектные и абсолютно пустые звуки, - вспоминает Ефремов. - Мы всегда помнили о том, что "Неоретро" - это вещь в себе".

Основу нового альбома "Грубые удовольствия для тонких натур" составлял стандартный набор рок-текстов: немного одиночества ("Поиски светлой любви"), немного секса ("Алиби"), чуточку религии ("Тростник"), урбанистические настроения и сюжеты, общая неудовлетворенность и личная неприкаянность. Плюс несколько абстрактных образов, навеянных прозой Стругацких и Оруэлла, а также поэзией Кормильцева и Бэкетта.

Открывала альбом сыгранная на стринг-пиано Vermona депрессивная баллада "Поиски светлой любви" (близкая по мироощущению к композиции "Сентябрь" "Аквариума"), сопровождаемая прямо-таки наждачным соло Яны Гушиной на скрипке. Следом идет "Козлиная баллада" - одна из лучших антиперестроечных песен группы, в основе которой лежит редкий для творчества "Неоретро" философско-социальный подтекст. Звучание инструментов умышленно доведено до козлиного. За хитообразным техно-фокстротом "Поцелуй на прощанье" следуют посвящение близлежащему Петрозаводску "Deja Vu" и "Верни мне фотографию" - реальная история двух рассорившихся любовников. Сюрреалистичный электронный буги "Алиби" был умышленно передвинут со второй позиции (в первоначальном варианте) почти в самый конец альбома, чтобы более рельефно подать увенчанный вздохами флейты "Тростник": "Ветер тронул тростник - звук возник *Медное солнце грохнуло оземь* Не счесть сколько раз *Пока первый из нас* Исторг свой единственный

стих в мычательной прозе".

..."Грубые удовольствия для тонких натур" записывался в три этапа. Первый был наполнен беспримерными муками Ефремова и Зайцева с компьютером Yamaha CX5, который своим бездушным саундом лучше всего соответствовал названию и концепции группы. После того, как компьютерная матрица альбома была забита на дискеты, группа в течение одной февральской ночи наложила живые инструменты и вокал. Запись происходила в расположенном на окраине Костомукши совершенно зачуханном ДК "Строитель". В роли продюсера выступил один из первых карельских предпринимателей Сергей Демидов, владевший студией звукозаписи и предоставивший на время сессии легендарный магнитофон Akai-77 и пульт "Электроника".

Финальный этап записи состоялся спустя несколько месяцев, когда из армии вернулся звукорежиссер "Неоретро" Владимир Кейбель и половина альбома была попросту переписана с более жестким звучанием ритм-секции и с применением самопального бас-синтезатора. Когда альбом был готов, Сергей Демидов занялся его тиражированием для нужд местного рынка, многочисленные слои которого до сих пор не знают, что такое "Неоретро" и где оно есть. "В этом особый кайф - быть командой-невидимкой, - считает Ефремов. - Как Residents, только без водолазных шлемов".

...Судя по всему, подсознательной стратегией в альбоме стало разрушение инерционного реноме "старого доброго "Неоретро". И, по всей видимости, объективно это сделать удалось, поскольку карельское радио раскритиковало альбом в пух и прах. Мол, вооружившись компьютером, минимализм не делают. И в качестве образца "правильного минимализма" в эфире прозвучала композиция Джей Джей Кэйла. Зато международные успехи были значительно весомее. Музыканты "Неоретро" в очередной раз были отмечены журналом "Аврора" и, выступив в Ленинграде на рок-фестивале "Аврора-90", оказались на страницах "Российской музыкальной газеты" в тройке приятных моментов данной акции.

Но вряд ли кто-то еще заметил их достижения - уж слишком далеко расположены карельские леса относительно "крупных промышленных магистралей". Находясь в стороне от мировых рок-революций, группа вынуждена была направлять все силы на элементарное выживание. Во время одной из богемных пьянок Зайцев разорался в адрес Ефремова: "Ты такую херню пишешь, а мы такую херню играем!" Типичный творческий конфликт с единственным и очень тихим исходом: из квартета получилось трио, а левая рука Ефремова и секвенсор заменили басгитару. В 92-м году

"Неоретро" выпустило альбом "Лицо из глины", а спустя еще пару лет - "Сэкондхэнд хэрринэсс" ("Подержанное счастье"). Этот альбом был переиздан на компакт-диске, но остался опять-таки почти незамеченным за пределами северных регионов. Еще один "вакуумный поцелуй", в очередной раз направленный в бездонную пустоту молчания и забвения.

До мажор Ноэма (1990)

сторона А

Направление движения

Хина Вишну

Зарин-заман

Котик-коток

сторона В

Босса ноэма I

Невский пирог

Блюз

сторона С

Лукин

Босса ноэма II

сторона D

Шаги

Марш



Андрей Сучилин ("До мажор").

В свои двадцать восемь лет композитор, продюсер и гитарист Андрей Сучилин воспринимался современниками как ветеран авангардной рок-музыки. В течение 80-х его "До мажор" успел переиграть практически все

разновидности анархического джаза - от порочного атонального авангарда до тщательно сконструированной конкретной музыки в духе Филиппа Гласса. В проекте Сучилина принимали участие чуть ли не все ведущие околodжазовые музыканты Москвы, включая Сергея Летова, Игоря Лёна, Юрия Орлова, Михаила Жукова, Андрея Соловьева, Аркадия Кириченко. Все это время различные идеи лились из Сучилина рекой, но по разным причинам далеко не все они доводились музыкантами до конечного вида. "До мажор" не баловал поклонников концертами и по большей части фигурировал в роли группы виртуальной. Их редкие выступления напоминали нечто среднее между большим базаром, большим праздником и большими похоронами. Все это называлось не иначе как "веселый прогрессив". К примеру, 15-минутная ассоциативная композиция "Полет Гагарина к е..ням" сопровождалась аранжировками одетого в солдатские шинели струнного квартета и засэмплированным аналогом циклического радио, из которого бодро звучали комментарии Никиты Сергеевича Хрущева: "Это не просто гордость... Это не просто радость..." В напрашивающемся сравнении с курехинской "Поп-механикой" "До мажор" уступал ленинградцам в наглости и зрелищности, но зато явно выигрывал в качестве музыки и дисциплине.

...Несмотря на технические проблемы и непростые внутренние отношения, команда Сучилина не только постоянно репетировала, но и неоднократно пыталась записывать альбомы. Первый из них, сделанный в Таллине еще в 80-м году, принято считать утерянным. Фрагменты второго, записанного Сучилиным вместе с юным Лешей Айги и концертным звукооператором "До мажора" Борей Архангельским, использовались в качестве амбиентной подкладки сразу в нескольких композициях будущей "Ноэмы".

...Незадолго до начала этой сессии порывистый Сучилин внезапно сконцентрировался и решил резко модернизировать состав. Он временно дисквалифицировал техничного, но малоуправляемого басиста Александра Наумова (прославившегося тем, что фактически проспал концерт группы на крупнейшем фестивале), заменив его на Влада Артамонова и Юру Сергеева из "Лунного Пьеро". Также на запись не был допущен буйный шоумен-клавишник Володя Еремеев, предполагаемое поведение которого в студии могло бы послужить неплохим материалом для вдумчивого психоаналитика.

Обезопасив грядущую сессию от деконструктивных настроений, Сучилин неожиданно призвал под студийные знамена "До мажора" саксофониста "Вежливого отказа" Володю Давыдова. Давыдов был

отличным импровизатором, но при этом имел странную привычку динамить концерты. Приходилось выкручиваться. Так, на телевизионном "Музыкальном ринге" Рома Суслов во время одной из пауз во всеуслышание заявил: "А в этом месте должно было идти соло на саксофоне".

...Со стороны казалось, что неистовый Сучилин меняет шило на мыло и продюсер уступает в нем гитаристу и композитору. Но это была только видимость. Из верных соратников, с которыми два года репетировалась программа "Ноэмы", были оставлены лишь флейтист Александр Воронин и ветеран "До мажора" барабанщик Михаил Плотников, впоследствии известный по сотрудничеству с группой "Рада и Терновник".

Итак, обновленный "До мажор", окопавшись в зеленоградской студии Кости Брыксина ("Чистая любовь", "Инструкция по выживанию" и др.), втихаря работал над альбомом. Московские художники Дмитрий Врубель и Яна Шибалова профинансировали запись, и вдохновленный этим обстоятельством Сучилин буквально не вылезал из студии. Несколько месяцев он с высунутым языком носился от микрофона к микрофону, но конечный результат того стоил и был просто великолепен.

...Эту полуторачасовую запись, названную журналом "Контркультура" "альбомом 90-го года", просто необходимо иметь дома. Достать ее сложно, но можно. В рамках "Ноэмы" Сучилин и его команда продемонстрировали не только обилие свежих идей и их безупречную реализацию, но и уникальный диапазон "музыкально-экспериментальных пространств". Даже богатое воображение не сможет подсказать, сколько стилистических шарад и звуковых тайн вплетено в ткань этого двойного альбома. Запись представляет из себя абсолютно гурманский, изысканный коллаж ритмов, тембров и музыкальных приемов, усиленных множеством едва заметных оттенков. Открывают "Ноэму" мягкие нью-эйджевые клавиши а-ля Томас Долби, переходящие в стандартный ладовый джаз-рок, в процессе которого пропущенная через гиперперегруженный двойной фузз гитара Сучилина начинает фокусничать и судорожно метаться. "Я буквально держал себя за пальцы, чтобы не сыграть лишнего", - вспоминает Андрей.

Инструментальный рай нарушается в хард-роковом "Зарин-замане", инкрустированном вокалом Кати "Кэт" Ковалевой, которой помогает Николай Потулов из "Абрикосового приюта". Наполненный лошадиными дозами черного юмора текст об отравляющем газе стоит многого: "Зарин-заман отравляет все живое в радиусе трех часов езды на велосипеде *А велосипед среду не загрязняет абсолютно* И на нем уехать можно далеко, почти куда захочешь..." Необычно раскованная манера пения Ковалевой (в

частности, в воздушной "Босса нозме I") провоцировала коллег Сучилина на вопросы из серии: "Как ты заставил Галину Вишневскую петь ресторанный джаз?"

...Вторая сторона открывается композицией "Лукин" - посвящением уже полумифической фигуре авангардиста, безвинно попавшего в непальскую тюрьму. Спорящие сэмплированные голоса (нарезанные из интервью Лукина, забывшего в остроге все языки) на фоне скользящих звуков органа заставляют басовую линию, словно заблудившись, ходить вокруг мяукающих и протяжных звуков гитары. "Босса нозма II" - псевдовосточный вокал с издевательски побрякивающей гитарой, к которой подстраивается ритм босса-новы и превращает все в легкий фарс. После арт-металлических "Шагов" следует "Марш (афганских ветеранов)" - угрожающе-монотонная музыка с восточным ароматом, построенная на маканных ладах и переходящая в длинную, записанную живьем гитарно-барабанную импровизацию.

Вообще обстановка жуткой спешки и засилия черного юмора, пронизывавшего большинство композиций, - вкупе с тем обстоятельством, что Сучилин расписывал партии всех инструментов буквально до мелочей и при этом использовал огромное количество всевозможных музыкальных цитат и ассоциаций, - создали странную и немного порочную атмосферу альбома. "Я уже тогда был пост-модернистом", - справедливо замечает Сучилин.

Изысканная архитектура "Нозмы" использует такие опорные элементы, как амбиент, джаз-рок, приемы фриппертроники. Босса-нова переходит в афроколдовство с шизой легкого авангарда и повторяющимися ритмическими структурами, монотонности которых не постеснялись бы ни Ино, ни Цукей. Носящиеся в воздухе отголоски Japаn и Yes переплелись с замаскированными цитатами из хита Зыкиной "Течет река Волга", а также из "Странных игр" ("Уренгой-Помары-Ужгород") и кинофильма "Долгая дорога в дюнах".

...Наши дни в принципе не предполагают культуру вдумчивого прослушивания - музыка должна доходить до печенок при любых обстоятельствах записи. У "До мажора" она как раз и не вдумчивая - она ближе к музыке тела, чем к музыке сфер. При этом у Сучилина практически нет фаллической агрессивности героев гитары. Однако все это разнообразие объединено именно гитарой, то мерцающей, то наполненной флюидами стандартного безумия. (К примеру, некоторые гитарные партии Андрей расписывал в нотный стан, а затем играл их задом наперед, называя подобные приемы "нарочитой нелепостью".)

...Альбом существует в нескольких вариантах. Во-первых - двойной кассетный. Второй вариант - на одинарной виниловой пластинке, в которой Сучилин некоторые композиции сократил, а некоторые (например, "Блюз") перемикшировал. Существуют и более поздние варианты сведения, и много композиций, не вошедших в альбом по разным причинам.

Когда спустя полгода после окончания работы над "Ноэмой" Сучилин участвовал в фрипповском семинаре Guitar Craft, маэстро шизоидной гитары не поверил, что все это разнообразие записано всего лишь на 4-канальный Атрех. Зато большинство коллег-авангардистов на родине альбом дружно обругали. Обвинения простирались от излишней заумности до позорной попсовости. Если учесть, что спустя десять лет "Ноэма" слушается просто великолепно, то, видимо, это был действительно грамотный авангард, доступный тогда только избранным. Критика Сучилина и непонимание его музыки объяснялись несколькими причинами. "Странность моего положения заключалась в том, что авангардисты считали меня недостаточно авангардным, а рокеры - недостаточно рокерским, - вспоминает Андрей. - Для джазистов же я всегда был человеком инородным".

Что же касается последующей судьбы Сучилина, то он становится все более известен как звукорежиссер и продюсер независимой музыки. В середине 90-х он скомпилировал и выпустил несколько сборников с отважным названием "Суп с котом". Андрей очень редкая птица среди наших музыкантов - хотя бы потому, что он знает, что делает. Он не всегда спокоен, но, похоже, всегда разумен. На данном этапе он олицетворяет понятия "независимость" и "интеллект". И что важно, Сучилин в своей выстраданной системе убеждений и взглядов - последовательный сторонник именно МУЗЫКИ. Он - музыкант и продюсер, звукорежиссер и журналист. Он теоретик, реализовавшийся как практик.

Егор и о...деневшие Прыг-скок (1990)

сторона А

Про дурачка

Песенка о святости, мышe и камыше

Отряд не заметил потери бойца

Про червячков

Красный смех

Ночь

Маленький принц возвращался домой
сторона В
Еще раз про дурачка
Про мишутку
Когда я умер
Иваново детство
Прыг-скок



Весной 90-го года, выпустив альбом с кавер-версиями "Инструкции по выживанию" и сыграв прощальный концерт в Таллине, "Гражданская оборона" прекратила существование. Как тогда казалось, навсегда. "Нас хотят сделать частью попса, - заявлял Летов. - Я понял, что необходимо либо выскочить из этого потока, либо невиданным усилием воли обратить его течение в другую сторону, ибо в восприятии нашего творчества началась самая настоящая инерция, имеющая к тому же коммерческий характер".

После того, как "Гражданская оборона" распалась, Летов как-то обмолвился, что, возможно, вообще покончит с рок-музыкой. На прощание он решил записать сборник любимых песен - начиная от произведений советских композиторов (типа "Тумана" Колкера) и заканчивая "Непрерывным суицидом" Романа Неумоева. Но в процессе сессии у Летова неожиданно стали возникать собственные песни, которые в конечном итоге и составили костяк "Прыг-скока".



...Задумывая альбом, Летов представлял его не только "хитрым ходом и попыткой бегства от привычных клише", но и неким глобальным экскурсом в область психоделии. Психоделии на "Прыг-скоке" получилось с избытком - на уровне прямого эффекта от многодневной передозировки. Летов в ту пору еще не экспериментировал с серьезными наркотиками, но зато с головой ушел в изучение мистических явлений и оккультных наук. Подобное расширение кругозора включало в себя не только чтение букинистической литературы по корневым религиям, но и продолжительные походы по уральским топям, лесам и скалам, где Летов чувствовал себя "уютнее и реальнее, чем на улицах и в жилищах".

После одной из рискованных экспедиций в район Лысой горы Летов вернулся в состоянии сильнейшей горячки. Существовала даже версия (скорее всего, мифическая), что Летова укусил энцефалитный клещ. Как бы там ни было, Егор пережил сильнейший эмоциональный шок и в течение июня-июля находился в бреду - с температурой, близкой к критической. Он был вынужден побриться наголо, не мог спать по ночам, совсем ослаб, но именно в подобном состоянии им были написаны "Про дурачка", "Прыг-скок" и "Отряд не заметил потери бойца". "С медицинской точки зрения я должен был сдохнуть, - вспоминает Летов. - Но ничего, не сварился. Ходил и сочинял песни, записывая их по ночам. Весь цикл я закончил чудовищным "Прыг-скоком", который сочинял где-то полтора месяца. Проект я решил назвать "Егор и о...дневшие" - потому что состояние было соответственное".

Именно это состояние Летов крайне достоверно передал на двух ключевых композициях: "Про дурачка" и "Прыг-скок". Первая из них, напетая Летовым в четыре голоса без сопровождения инструментов, содержала переделанный языческий заговор на смерть, который в

аутентичном варианте звучал следующим образом: "Ходит покойничек по лесу, ищет покойничек мертвее себя". Тема смерти получила дальнейшее развитие в большинстве композиций - начиная от стихотворения "Ночь" (посвященного памяти Александра Введенского) и заканчивая совершенно безумным "Прыг-скоком", в котором "неведомые боли" заставляют метаться "ниже кладбища, выше облака". Действие в этой песне начинается с мистических качелей, которые раскачиваются "сами по себе" - словно стоп-кадр из фильмов Тарковского и Сокурова. Останавливается время, и "кто-то внутри умирает хохоча". Судороги, крики, под которые душа покидает тело, - прыг-скок в чудовищные дали - переход в погребальный плач и возврат по спирали обратно к летающим в пустоте качелям.

Как гласит история, Летов написал эту песню в процессе очередного эксперимента с шаманскими ритуалами. На этот раз его трансцендентный опыт заключался в том, что Егор играл и пел в течение многих часов, а включенный магнитофон неумолимо фиксировал данный поток сознания. "Часа через четыре из меня пошли, как из чудовищной огромной воронки, глубоко архаичные слова - слова, рожденные даже не в детстве, а в том состоянии, которое существовало еще до моего рождения, - вспоминает Летов в "Творческо-политической автобиографии". - И эти тексты я едва успевал записывать... Я не знаю, где я в действительности находился в то время. В результате такого страшного опыта вышла эта песня "Прыг-скок".

Музыкальная сторона композиций отталкивалась от мелодической эстетики калифорнийской группы Love, которую Летов часто называл "эквивалентом "Гражданской обороны" на Западе". "Когда записывался "Прыг-скок", я хотел каким-то образом ответить на творчество Артура Ли, - вспоминает Летов. - Я впервые услышал Love года за полтора до этого. С точки зрения рока эти люди очень сильно на меня подействовали, а их ранние альбомы постоянно вертелись в голове. И надо это было как-то отдать - с точки зрения благодарности. Получил - отдай другому. И с таким ощущением у меня родились "Песенка о святости, мышце и камыше" и "Про червячков".

"Гуру", "пророк" для одних, "взбесившийся бойскаут", "усталый, больной человек" для других, Летов записывал этот отчаянный альбом в полном одиночестве - начиная от партий ударных и заканчивая скупыми гитарными проигрышами. Кузя Уо на сессии отсутствовал (после распада группы он временно завис в Ленинграде), и Егор, перечисляя музыкантов, слегка издевательски написал в аннотации: "Кузя Уо - все прочее". Другими словами - ничего. На нескольких композициях Летову подыгрывал на басу Джефф, а на "Прыг-скоке" ему подпела Юля Шерстобитова, впоследствии

известная по томскому проекту "Стеклянные пуговицы".

Сведение и монтаж Летов завершил в конце лета 90-го года. В "Прыг-скок" он не включил несколько композиций: "Самоотвод", "Мое описание меня бережет", а также неумоевский "Непрерывный суицид", который позже вошел в виниловую и лазерную пластинки. Кроме того, в архивах остались две "расширенные" версии песни "Про дурачка" - электрическая (!) и акустическая.

Летов посвятил альбом дерзкому "выходу за флажки" сборной Камеруна на чемпионате мира по футболу, а также памяти своего омского друга Эжена Лиценко ("Пик и Клаксон"), умершего тем летом от рака в одной из ленинградских клиник.

...Каждый музыкант мечтает создать в своей жизни что-нибудь вечное. По всем признакам, у Летова таковым должен был стать "Прыг-скок". Казалось, после него - конец всему, после него - только пустота. Все это напоминало гипноз, подсознательные послания, транс и энергетическую мощь страшной силы, исходящие от человека, который готовится вот-вот принять смерть. Ничего похожего на этот сознательно декларируемый "путь в никуда" в отечественном роке до тех пор не появлялось. Да и на Западе с эзотерически-философским воздействием данного альбома на психику могли сравниться разве что "герцоги мракобесия" из Coil и Psychic TV. Показательно, что в процессе последующих метафизических поисков Летов, ориентируясь на атмосферу гаражного эйсид-рока, начал принимать огромное количество стимуляторов, но достигнуть состояния (и результата), аналогичного "Прыг-скоку", ему так и не удалось.

"Все, чем я занимаюсь в эти печальные времена, - заявил Летов спустя несколько недель после окончания записи, - я считаю таким безнадежным ритуалом. Чем-то вроде концептуальной акции Джозефа Бойса - когда он носил и укачивал на руках мертвого зайца, объясняя ему вслух теорию относительности".

Хуй забей Не зассал (1990)

сторона А
Лошадь
Акула
Талалихин
Мудак
Бляха

Ментофилия
Троцкий
Жена
Ламбада
Не товарищ
Бац!
Под носом
Безобразия
Лезешь
сторона В
Буфетчица
Запил
Сабантуй
Зойка
600 секунд
За Верку
Не одно
Целки
Не зассал
Парадокс
Пчелка
Природа
Механизатор
Художник



Бегемот. Long Way Home: от водителя-ассенизатора до рок-поэта. Середина 90-х.

Фундамент будущей андеграундной популярности самой нецензурной рок-группы Советского Союза был образован вопиющей несхожестью мировоззрений ее идеологов - поэта Бегемота и композитора Карабаса. Как

гласит история, в конце 80-х Бегемот вернулся из армии с несколькими тетрадками стихов, на обложках которых красовались надписи "ДМБ-88". Тетрадки были толстыми, стихи похабными, и слово "сука" оказалось там не самым неприличным.

Зачастую вместо ненормативных выражений в армейской лирике Бегемота фигурировали многоточия - чтобы строгий старшина ничего не смог понять. Некоторые страницы творений состояли из сплошных многоточий - как в них разбирался сам автор, остается загадкой до сих пор.

Часть текстов Бегемота носила характер глубоких философских размышлений: "Говно не приходит одно, оно приводит своих друзей / Мне уже все равно, кто есть кто из моих гостей". Как говорится, конец цитаты. "Мальчику в армии было плохо, он много переживал", - не без сарказма вспоминает Бегемот, который устроился трудиться водителем мусоровоза в родном подмосковном городе Видное. Со стороны его новое занятие выглядело на редкость органично. На работу молодой поэт-ассенизатор приходил с зеленым ирокезом, тщательно выбритыми висками и серьгой в ухе. Его вылинявшие "от кислотных дождей" джинсы состояли из сплошных заплаток.

"Вот оно, мое место в жизни , - печально думал Бегемот, подбирая пустые бутылки на расторгуевской свалке. Не об этом мечтал он в армии. Не к этому готовился всю сознательную жизнь, с любовью собирая фирменные пластинки. Больше всего на свете Бегемоту хотелось создать собственный панк-проект, исполняющий музыку в духе "Гражданской обороны". Текстов для этого было предостаточно - очень коротких, состоящих, как правило, из одного-двух куплетов. "Шла машина темным лесом за каким-то интересом / Охуенный интерес - на машине ездить в лес..."

Больше слов в песне не было, поскольку Бегемот никогда не являлся поклонником эпохальных творений и крупных форм. Известный афоризм "краткость - сестра таланта" принадлежал, увы, не его перу, но именно Бегемот сумел спроецировать эту несомненную мудрость на благодатную рок-н-рольную почву.

Для адекватного воплощения подобной лирики на магнитофон Бегемоту нужны были музыканты. Его пятилетний опыт игры на трубе был явно маловат, да и панк-рок с духовыми инструментами состыковывался не очень. Шо делать? И тут крупный видненский меломан вспомнил о своем друге детства по имени Карабас.

Карабас был ниже невысокого Бегемота на полголовы, носил длинную косичку и прекрасно играл на множестве инструментов. Свой талант

мультиинструменталиста он планомерно губил, безуспешно пытаясь получить хоть какое-то высшее образование. Сначала - в столичном Институте электронного машиностроения. Затем - в станкоинструментальном. И, наконец, в ленинградском Институте киноинженеров. И только в те периоды жизни, когда студентов отправляли выполнять патриотический долг на картофельные поля, Карабас волей-неволей вспоминал про музыку.

Воспитанный на творчестве Вероники Долиной и позднего "Аквариума", он прямо на борозде исполнял под акустическую гитару "Аделаиду" или "Серебро господа моего". Юные студентки окружали Карабаса плотным кольцом, восторженно заглядывали ему в глаза и дружно просили: "Боб! Спой еще! Вот эту, про город золотой".

Кличка "Боб" приклеилась к Карабасу намертво. Так называли его во всех учебных заведениях, которые он когда-либо посещал. При упоминании имени Гребенщикова Карабас мрачнел, прекращал ходить на лекции и целыми неделями поглощал спиртные напитки не самого лучшего качества. Опустошенные трофеи карабасовских алкогольных приключений и находил Бегемот на обширных расторгуевских помойках. Круг неумолимо замыкался. И Бегемот понял, что дальше так жить нельзя.



Карабас в студии. Середина 90-х.

Стимулируя творческую активность старого друга, бывший боец Советской Армии подарил Карабасу свои армейские вирши. "Хватит маяться фигней, - решительно заявил Бегемот. - Пора дышать полной грудью! Давай играть панк-рок!"

В отличие от Карабаса Бегемот искренне считал себя прирожденным панкером. С его точки зрения, первым хитом будущей супергруппы должен был стать вышеприведенный текст про говно. Карабас скептически ознакомился с содержанием и спустя пару дней принес мелодию, которая

прямо-таки добила Бегемота своей неземной красотой. Вместо хардкорových плясок на руинах Кремля растерявшийся Бегемот слышал лирическую пьеску, достойную лучших менуэтов эпохи Людовика XIV. Из подобного парадоксального несоответствия взглядов на жизнь и родился стиль магнитофонной легенды из города Видное с коротким и драйвовым названием "Хуй забей".

Изначальной установкой в группе была ориентация исключительно на запись магнитоальбомов. Как правило, все они длились не более получаса и состояли из трех десятков уморительно смешных песенок и стишков. Песни были похожи на анекдоты, поэтому основной принцип "Хуй забей" звучал так: "чем короче, тем лучше". Мол, "длинный анекдот слушать не интересно". Повторимся, что крупные формы Бегемоту были не близки.

Бегемот твердо решил никогда не давать живых концертов. "Не фиг нам дрыгаться перед публикой, словно какие-то клоуны", - важно заявил он Карабасу. Теперь все силы звездного тандема были сконцентрированы исключительно на магнитофонной записи.

Технически альбомы записывались за один-два дня - или на квартире у скрипача Дмитрия Морозова, или в местном Доме культуры. В видеосалоне на втором этаже видненские аборигены, затаив дыхание, смотрели новый фильм Антониони, а откуда-то снизу до их утонченного слуха доносились душераздирающие записи и эстетически сомнительные высказывания: "Вчера по радио сказали, что я совсем мудак *Вчера в газете написали, что я совсем мудак* В программе Время показали, то что я совсем мудак / Но я не поверил - я-то знаю, что это не так!"

...Альбом "Не зассал" числится четвертым в героической дискографии группы "Хуй забей". Звук на нем выстраивал задумчивый флегматичный человек по имени Афанас. Карабас играл на гитаре и пел, а Бегемот время от времени раздражался речитативами и с выражением декламировал стихи. Свободное цитирование этих опусов вызывает определенные затруднения.

Помимо идеологов группы в записи принимали участие барабанщики Андрей Репа и Найк Борзов, профессиональный гитарист Алексей Медведев и простой сельский парубок Никола на басу. Признаемся честно - с таким мощным составом приглашенных музыкантов композитор Карабас не испытывал никаких ограничений в своих стилистических выкрутасах. Он смело перемешивал хардкор, реггей, сиртаки, блюзы и, конечно же, шустрые заводные рок-н-роллы - то припанкованные ("Мудак"), то веселые в стиле Лаэртского ("Акула"), то грязные в духе "ДК" ("Буфетчица"). Все это записывалось живьем без всяких наложений, причем мощное звучание ритм-секции превращало сессию из обыденного домашнего музицирования

в громкий и жесткий гаражный рок.

Отличительной чертой альбома стала зрелая музыкальная реализация добродушно-циничных бегемотовских идей. Под звуки исполняемой на скрипке гаммы будущая звезда поп-фолка Вика Морозова неопишимо трогательно жалуется на свою неизлечимую болезнь под названием ментофилия: *"Каждую ночь я набираю 02 / Чтобы услышать голос живого мента Я от этой забавы ужасно торчу* Мент чего-то кричит, а я в трубку молчу".

Нельзя сказать, что, свободно используя ненормативную лексику, группа сделала ставку исключительно на эпатаж. Просто они нашли свою нишу, в которой мат стал антитезой мертвому языку официальной эстрады, ежедневно звучавшей с экрана телевизора. Карабас и Бегемот насыщали свои творения лошадиными дозами ругательств, доведя идею внедрения уличного сленга в рок-н-ролл до самого максимума. "Хуй забей" превратил инвективно-отвязную лексику российских просторов в рок-поэтику, развивающую традиции русской срамной лирики, имеющие глубоко народные корни и подхваченные, к примеру, в XVIII веке Барковым, в XIX веке Афанасьевым ("Русские заветные сказки"), в двадцатом - Александром Лаэртским...

Богатый на выдумки Бегемот нарекал готовые альбомы патологически нецензурными названиями. Кассеты сопровождалась "сельскохозяйственными комиксами" Карабаса, а также фирменным графическим знаком Рора Begemota Records. В порядке легкой интеллектуальной разминки можно попробовать догадаться, что именно было изображено на этой "торговой марке". "Не рекомендуется прослушивать детям и людям без чувства юмора" - гласила надпись на компакт-диске "Не зассал", выпущенном через шесть лет. Первыми покупателями этой пластинки стали Илья Лагутенко, Егор Летов и Борис Гребенщиков.

...Спустя несколько лет стало понятно, что период 90-91 годов оказался для "Хуй забей" идеологическим пиком. Большинство последующих работ группы страдало излишним академизмом, а ранние альбомы выглядели откровенно примитивными с музыкальной точки зрения. В середине 90-х чуть ли не все участники проекта ударились в выпуск сольных альбомов - от мелодичных поп-хитов (Найк Борзов) до беспросветно-тоскливых девичьих песен в исполнении Вики Морозовой. Параллельно в студии Рора Begemota Records были записаны (или спродюсированы) десятки андеграундных альбомов - Ника Рок-н-Ролла, Натальи Медведевой, тюменской группы "Цикаба", Натальи Марковой,

Алексея Заева и других.

"Хуй забей" попрежнему выпускает один-два альбома в год - разные по качеству и с традиционно невероятным количеством приглашенных музыкантов. Отсутствие живых выступлений группа заменяет остроумными экспериментами в жанре мультипликации, где участники ансамбля предстают в образах пластилиновых бродячих музыкантов, дающих очередной концерт в какой-нибудь Пырловке. Количество находок и степень остроумия этих анимационных творений не оставляют никаких шансов пришлым Бивису - Бат-Хеду и на равных соперничают с мультсериалом "Ну, погоди!"...

На фоне подобной искрометной деятельности Карабасу, пожалуй, скучновато работать звукооператором в студии Аркадия Укупника. По дороге домой, перемещаясь в переполненном общественном транспорте, он мечтает записывать в рамках "ХЗ" альбомы с симфоническим оркестром.

К Бегемоту по ночам приходят в гости новые песенки-анекдоты и начинают ломиться в хрупкую дверь его подсознания. И дай бог поэту не забыть наутро о том, что электронные барабаны, профессиональные стажеры-музыканты и 16-канальный пульт противопоказаны группе, привыкшей записываться с первого дубля на старенький магнитофон "Олимп".

1991

Принцип неопределенности При попытке к бегству (1991)

сторона А

Великий гражданин У

Имена наших дней

Мама-блюз

Эльдорадо-блюз

Колыбельная-блюз

сторона В

Сумасшедший блюз

Танцплощадка

Несостоявшийся спор

Мысли вслух

Успел

сторона С

Слова

Проблема пола

Бубен шамана

Гильотина

Полночное солнце

Верховный штурман

сторона D

Ответственный электрик

Про Петра

Кредо

Инспектор восточных дорог

Долина тысячи дождей

Жандармерия



"Принцип неопределенности": Д.Розенцвейг, А.Тихонов, В.Мазитов, А.Попов.

Лидер иркутской группы "Принцип неопределенности" Вадим Мазитов ничем не напоминает рок-музыканта. Физик по образованию, он после окончания университета работал журналистом в местной газете "Версия", слыл экспертом по банковскому делу, собирал модели самолетов, весьма прилично играл на скрипке и любил слушать музыку Гайдна, Шнитке и Губайдулиной. Единственное, что выдавало рокерские симпатии Мазитова, - небольшой плакат с изображением легендарного английского музыканта над письменным столом. Как и Эрик Клэптон, Вадим Мазитов играет на гитаре блюз.

Невысокий и слегка угловатый Мазитов начал исполнять блюзы в конце 80-х. Программа создавалась на стихи духовно близких Вадиму поэтов: Саши Черного, Эдгара По, Игоря Иртеньева. Рок-аккомпанемент подобной лирики первоначально носил подражательный характер и был

основан на наиболее известных блюзовых стандартах. К примеру, в одном из куплетов "Эльдорадо-блюз" Вадим переходил на английский, интонационно подражая великому Луи Армстронгу.

К 89-му году его первая группа распалась, а Мазитов начал писать собственные композиции. Перед премьерой кинофильма "Асса" он вышел на сцену и высоким голосом спел под акустическую гитару: "Мы непорочные буквы лепили в строку *Чтобы кто-то сумел прочитать после нас* Чтобы кто-то увидел в игре наших слов / Имена наших дней, имена наших дней".

Песня сопровождалась неторопливым, слегка затянутым гитарным соло - без ложной пронзительности, но выворачивающим наизнанку всю душу. Здесь не было ни одной лишней ноты, и все звучало на редкость цельно. Было очевидно, что этот угрюмый человек на сцене действительно чувствовал, что такое блюз. Не так давно у него повесился близкий друг, а еще один из приятелей сгорел на водке. Сам Мазитов в тот период много пил. Привычный мир рушился на глазах, и поводов для оптимизма было не много.

...Из огромного багажа своих научных познаний Мазитов взял в качестве фундамента грядущей идеологии высказывание немецкого физика Вернера Гейзенберга: "Знаем, что искать, но не знаем, с кем. Знаем, что и с кем, но не знаем, сколько. Знаем сколько и чего, но не знаем, с кем". Заменяв в этом извилистом постулате слово "искать" на "играть", Вадим сформулировал для себя и окружающих тот самый пресловутый принцип неопределенности.

Вадиму вот-вот исполнится тридцать, но он с блеском в оживших глазах репетирует с подростками лет на двенадцать моложе его. Ребята Мазитову попались как на подбор. Басист Дима Розенцвейг заканчивал училище искусств и собирался поступать в Новосибирскую консерваторию по классу контрабаса. Он одинаково легко исполнял и блюз, и фанк, и реггей, образовав удачный тандем с барабанщиком Андреем Поповым. На клавишах, флейте и трубе играл мультиинструменталист Антон Тихонов. Сын профессионального виолончелиста, он со временем стал вторым (после Мазитова) аранжировщиком в группе.

Вскоре "Принцип неопределенности" заставил говорить о себе за пределами Иркутска. Наконец-то в России, всю дорогу торчавшей на Led Zepplin, Хендриксе и Клэптоне, появилась нормальная блюзовая команда, музыканты которой не только умели правильно извлекать ноты, но и привнесли с собой собственное видение мира и собственную боль. Они крайне удачно сыграли на крупных фестивалях в Новосибирске (Next Stop

Rock N Roll) и Барнауле ("Рок-Азия 90"), а дома выступили в серии совместных концертов с "Кино", "Крематорием", "Бригадой С", "ЧайФом" и "Аквариумом". Звук на концертах рулил Андрей Егурнов, которому впоследствии была посвящена композиция "Ответственный электрик".

...Со временем квартет п/у Мазитова становится чем-то большим, нежели очередной состав, играющий блюз. В репертуаре группы появляются номера-стилизации: джаз-рок ("Полночное солнце"), ламбада ("Кредо"), танго ("Бубен шамана") и нечто среднее между вальсом и симфо-роком ("Проблема пола"). Но основным коньком "Принципа неопределенности" попрежнему остаются баллады и блюзы: "Я подожду и все к чертовой матери брошу и дико напьюсь / И запою нехороший придурочный блюз", - срывая и без того надорванный голос, пел Мазитов в "Сумасшедшем блюзе".

"Я никогда не считал себя блюзменом, - скромничает Вадим. - Тем более белым блюзменом, как меня называют в прессе. Я даже по паспорту татарин... Блюз для меня - это тоска, смурь, печаль, состояние души. Как говорят в фильме "Перекресток", "блюз - это когда от тебя уходит любимая женщина".

Все эти настроения "Принцип неопределенности" и отразил в своем единственном альбоме, представлявшем собой полтора часа мрачно-исповедального рока в духе 60-70-х годов. В искренних и пронзительных композициях сквозила некая трудноопределимая, но несомненная связь с окружающим временем-пространством. Удаленность от шумных мегаполисов, бескрайние просторы, провинциально-неторопливый жизненный ритм не могли не наложить отпечаток на творчество Мазитова. Вряд ли жесткая и циничная Москва или флегматично-замкнутый Ленинград могли вдохновить на написание подобных песен. "И когда я шагну через реку, мне знать не дано / Я стараюсь держаться подальше от этой воды *Я бросаюсь в глубокий колодец на самое дно* Я увижу покой, я увижу сиянье звезды".

Необычные оттенки иркутским блюзам придавали труба и флейта Тихонова, а его клавишные россыпи напоминали то игру джазмена в баре, то искрометные вспышки импровизаций седого тапера в довоенном кинотеатре. Гитарные партии Мазитова редко отклонялись от стандартных блюзовых гармоний, создавая неповторимый диалог с голосом. Украшением практически всех композиций стал болезненный вокал Вадима, певшего на альбоме через "не могу", перевязав горло толстым шерстяным шарфом.

"Не защищал врагов, не завещал долгов *Все, что успел, - дождал, но*

даже пел - дрожал Боялся быть собой, смеялся над судьбой..."

...Тот факт, что на альбоме удалось сохранить настроение и дух песен Мазитова, - немалая заслуга звукоинженера Славы Танкина. Вместо того чтобы купить двухкомнатную квартиру и уехать прочь от тещи, Танкин в свое время вложил заработанные деньги в японскую портостудию Yamaha и в несколько фирменных гитар. Именно на аппаратуре Танкина, в крохотной студии гостиницы "Интурист", в феврале-марте 91-го года и происходила запись альбома "При попытке к бегству".

Слава Танкин выступал не только в роли продюсера и звукоинженера, но и сыграл ряд гитарных партий. "Танкин - единственный музыкант в Иркутске, который чувствует и понимает нашу музыку", - считает Мазитов. Слава действительно был человеком, который переживал за каждую записанную ноту, за каждый вздох в этой сессии, при любом неудачном дубле причитая, как курица над разбитым яйцом: "Все пропало, все погибло..."

Волновался Танкин не зря. Поскольку использовать живые барабаны по соседству с ресторанной кухней и шныряющими туда-сюда официантами оказалось невозможно, все партии ударных были сыграны на ритм-боксе. Звук на альбоме тем не менее получился не электронным, а исконно блюзовым. Объяснить это метафизическое явление с точки зрения простой житейской логики не представляется возможным.

...Буквально через месяц после записи группа выступала на фестивале альтернативного рока "Индюки-91". Позднее Мазитов признавался, что этот концерт в Москве стал одним из самых сильных впечатлений в его жизни. "Замечательный вокалист Вадик Мазитов - невысокий, скрюченный, больной, но с высоким и чистым (с нужной долей наждачности) голосом, - писал о лидере "Принципа неопределенности" рок-критик Сергей Гурьев. - Типаж Чернецкого, только с креном не в трагизм, а в непреходящий мейнстримобразный рок-свет. Там, где в нее верят изнутри, форма остается жива".

После триумфального выступления на "Индюках" и шумного успеха песни "Жандармерия" (первое место в радиопередаче "Тихий парад") Мазитов неоднократно получал деловые предложения переехать в Москву и "начать жизнь заново". Но на все подобные приглашения он отвечал отказом. "Я никуда не хочу отсюда уезжать, - говорит Вадим. - Даже если в Москве мне будут созданы все условия для творчества, я не смогу написать там ни строчки. Я подпитываюсь от провинциальной жизни и провинциальной энергетики. Нас здесь все знают, здесь мы все и сдохнем. Как наши прадеды, деды и отцы".

Иванов Даун BEST URBAN TECHNICAL NOISES (1991)

сторона А

Outch-putch

Sida-la-la

Pipsa

Tech-von-tech

Tua (Jazz)

Shit song

Eyes

сторона В

Esten-ha

Moonk nhioitz

Down

Rock'n'roll (Fast)

Ad Libitum





"Иванов Даун": короли звуковых рикошетов Алексей Дегтярь и Андрей Салихов.

...В свое время лидер группы "Иванов Даун" Леша "Макет" Дегтярь закончил киевское музучилище им. Глиэра по классу баяна. Отслужив в армейском оркестре и вернувшись из воинской ссылки, он параллельно преподаванию в музыкальной школе тщательно изучал особенности всевозможных преобразователей звука, включая флэнжер и дисторшн. Он уже давно мечтал создать интуитивный музыкальный язык, который мог бы максимально точно передавать любые настроения и ассоциации. "Я хотел разрушить все условные барьеры и мечтал о том, чтобы меня могли понять в любой точке планеты, - вспоминает Макет. - Мне всегда нравилась позиция, что я гражданин Вселенной. Я хотел ощущать связь с любой ее точкой".

Первая - доармейская - группа Макета называлась "Альтернатива". Их музыка немного напоминала King Crimson, но Алексей вспоминать этот период не любит. В отличие от "Альтернативы" "Иванов Даун" играл дикий, яростный и зловещий рок. Казалось, что после армии человека просто подменили. По крайней мере, сотрудничавших с ним музыкантов подменили наверняка. В отличие от Макета, им удалось откосить от армии в психиатрической клинике, откуда они были изъяты "на поруки" заботливыми родственниками.

...Бас Андрея Салихова, барабаны Володи "Лимонада" Федюшина и гитара Макета создавали на сцене впечатляющий каскад психоделическо-кислотных взрывов. Непривычные тембры, ритуальные шаманские заклинания вместо слов, диссонансные аккорды вместо традиционных гармоний. Во время своих лучших выступлений трио из Киева демонстрировало тотальный хаос и беспредел. Каждый их концерт превращался в беспощадное завоевание окружающего пространства. "Уж больно они лютые", - говорили израненные звуковыми рикошетами зрители

и, затыкая уши, покидали зал. Бабушки-билетерши испуганно крестились по углам. Тусовщики со стажем оживленно вспоминали Pere Ubu и Пи-Орриджа и с мазохистским наслаждением садились поближе к ошалевшим динамикам, из которых нескончаемым потоком лилась сверхтяжелая энергетика.



Казалось, что нервная ритм-секция и вошедший в образ Макет продали душу дьяволу. Одетые в водолазки ядовитого цвета и голубые джинсы болгарского производства, они имитировали разрушение Берлинской стены. Во время своих фантазмагорических импровизаций Макет, словно "демон скорости", выпускал наружу всю ту энергию, которая до этого в нем тихо бурлила. Не только зрители, но и музыканты не успевали следить за движениями его пальцев. Макет брал на гитаре такие аккорды, которые в нормальной голове не рождались.

В унисон зафленжерованным гитарным аппликациям он еще и пытался петь. Невнятная мешанина из английских слов, обрывков дадаистских фраз и резких выкриков составляла какой-то завораживающий "ритуальный" язык. Порой все эти вокально-инструментальные безумства напоминали звуковое сопровождение к внезапно ожившей картине "Казачи пишут письмо турецкому султану", в центр которой попала авиабомба.

Понятно, что с подобной оппозиционной музыкой "Иванов Даун" не мог остаться незамеченным. Зимой 90-го года после первого же концерта (фестиваль "Елки-палки") он был признан самой перспективной командой Киева. Осенью музыканты уже выступали перед несколькими тысячами зрителей на крупном всесоюзном рок-фестивале "Чорна рада". Макет разве

что огонь изо рта не извергал, и неудивительно, что самые эффектные барышни вожделенно смотрели на него. Дегтярь-старший, военный прапорщик в отставке, увидев всю эту анархию, громко произнес: "Идиот!" - и концерт до конца не досмотрел...

Через месяц после выступления на "Чорной раде" "Иванов даун" отправился в тур по Польше. К тому моменту в группе произошли некоторые перестановки. Барабанщиков теперь стало двое: Володя "Лимонад" Федюшин и Игорь Филькин, причем в непрогнозируемой последовательности их выступлений разбирался, кажется, только один Макет. Функции басиста выполнял Игорь "Кисык" Вислоух, а Салихов перешел с баса на гитару. Осваивая новый инструмент, он сочинил песню "Глаза", ставшую со временем основным хитом группы. В этом боевике все было построено на монотонно повторяющихся гипнотических аккордах - с нарастающим напряжением и взрывом в финале. "Никогда не смотри мне в глаза, никогда, никогда не сверли меня взглядом..." Количество повторов этой фразы зависело исключительно от настроения музыкантов - грозя порой растянуться до бесконечности. Когда "Глаза" начали периодически транслировать в местном FM-эфире, правило трехминутных форматов на украинском радио оказалось уничтоженным на корню.

"Иванов Даун" - это новое потрясение, - писал критик рок-газеты Red Rose. - Не верю, что без порталов Orange и без двух ударных установок можно создать такой шквал звука, а без фантазии Хендрикса - такой кайфовый дисторшн..."

"Для подобной музыки не нужен был поэт, - вспоминает продюсер группы Сергей Девяткин. - Никому ничего не хотелось говорить. Просто эти парни хотели играть собственную музыку".

Именно благодаря Девяткину этот "даун-рок" был зафиксирован на пленку. Сергей нашел средства для записи, раскрутив какой-то сельский кооператив и вложив в сессию все имеющиеся деньги. Кроме того, именно он убедил своих подопечных объединить материал репетиционных подвальных сессий в концептуальную программу, придумал для альбома название "Best Urban Technical Noises", а в одной из книг отыскал рисунок древнего шаманского барабана, изображение которого и легло в основу обложки.

Запись происходила зимой 91-го года в студии Дома ученых Академии наук Украины у звукорежиссера Валерия Папченко. До начала сотрудничества с группой "Иванов Даун" Папченко работал преимущественно с джазовыми оркестрами и камерно звучащими рок-составами типа декадентского "Сахар белая смерть". Будучи

эрудированным и технически подкованным специалистом, он не сразу воспринял необычное звучание группы. Сергею Девяткину приходилось проводить эстетическо-воспитательную работу с Папченко, а Макету - с музыкантами собственной группы. "Целью нашей игры является влияние на подсознание", - вещал Дегтярь, медленно выговаривая слова и пронзая собеседника колючим пристальным взглядом. Остальная часть беседы посвящалась творческой свободе и вопросам атонально-дисгармоничного звучания.

Нельзя сказать, что все эти политинформации протекали совсем уж безболезненно. Недовольный малоэнергичным звуком Макет носился по студии, колошматил гитарой по полу и орал на притихших музыкантов: "Уроды! Играть не умеете!" Музыканты, подавленные неземной энергией лидера, молчали. "Со стороны это выглядело как театральное представление, - вспоминает Салихов. - В тот момент вся эта неорганизованность и анархия не вызывали никаких теплых чувств. Если бы это не был наш первый альбом, я бы ушел прямо посреди сессии".

Весь свой зловещий репертуар "Иванов Даун" зафиксировал ровно за неделю. Новых композиций на альбоме было всего две - "Глаза" и записанная импровизационно финальная "Ad Libitum". Именно на них наконец-то оформился тот самый саунд, к которому больше года стремился Макет. Это не были песни в привычном понимании - скорее, нечто среднее между воем мамонта и разрывом шрапнели.

...Вскоре после выхода "Best Urban Technical Noises" группу пригласили выступить в роли хэдлинеров сразу на несколько фестивалей альтернативной музыки. Их получасовой концерт в Москве стал одной из основных сенсаций фестиваля "Индюки-91". Гитара диагонально перемещавшегося по сцене Макета стонала и визжала, вырывая из себя струи скрежещущего "железного потока". Щуплый и невысокий лидер "Иванов Даун" разве что не сожительствовавал со своим инструментом. Он бил кулаками по корпусу, раздирал о гитарные колки пальцы, подносил электрический моторчик к датчику, лупил по струнам какими-то железными палочками, возбуждал гитару звуком, идущим от колонок...

"Из прошлого в настоящее публику вернула группа "Иванов Даун" своим абсолютно современным гитарным экстремизмом, - писал рок-журналист Андрей Бухарин. - У меня было ощущение, что на сцене западная группа. Настоящий звуковой шторм, от которого внутренности начинали вибрировать и медленно переворачиваться".

Спустя год "Иванов Даун", раздираемый организационными трудностями и идеологическими противоречиями, прекращает

существование. После короткой паузы его участники занялись сольными проектами. Андрей Салихов играл в группе "Шейк Hi-Fi" и вскоре всерьез увлекся ди-джейством. Макет поколесил по Европе, пару лет жил в Москве, а затем вернулся в Киев, продолжая экспериментировать с электронной и компьютерной музыкой. Сергей Девяткин работает в одной из химических лабораторий в Венгрии и параллельно продюсирует молодую английскую группу Brain Of Morbius.

..."Иванов Даун", замеченный в Европе и за океаном (их композиции издавались в различных западных сборниках альтернативной рок-музыки), оказался совершенно не востребованным на родине. Пожалуй, понастоящему их роль стало возможно оценить только спустя несколько лет. Опираясь на достижения готической волны, они нашли новый свирепо-истеричный звук, которым впоследствии пользовались и московский Alien Pat Holman, и питерский "Югендштил", и киевский "Медленный руль".

"Иванов даун" выкачал из гитарных риффов весь лишний воздух. Он шел навстречу собственному эху. Это была первая советская рок-группа, реально шагнувшая из восьмидесятых в девяностые.

Колибри Манера поведения (1991)

сторона А

Париж

Город

Ему не нужна американская жена

Фудзи еще не спит

Я устал

Манера поведения

О чем поет тропическая птица

сторона В

Серенада любви

Провал

Трамвай

Танцуй со мной

Орландина

Голос



"Манера поведения" - первый альбом вокального женского квинтета из Питера. В отличие от "Маленьких трагедий" и "Бес сахара" музыка в этой работе не привязана к какому-то одному настроению. Здесь есть и мокрый город-бродяга, и бесшумно падающие звезды, и непозволительная роскошь запретных поступков, и горечь прозрений. Море гротеска, шарма и прекрасного дилетантства - на фоне изумительных гармоний, восточных мелодий и запоминающихся инструментальных партий. Ряд песен звучит просто великолепно. Много экзотики, стилизаций и неземной красоты. Весь этот полуэлектронный декаданс роскошно подан технически: Титов на басу, Сакмаров на клавишах, флейте и саксофоне, барабаны Рацена плюс еще несколько приглашенных музыкантов, которые в разных композициях играют на разных инструментах - от аккордеона до виолончели. Такой утонченной и одновременно актуальной поп-музыки Санкт-Петербургская сцена еще не знала. Это выглядело действительно свежо, привлекательно и необычно...

Изящные кошки с плутовскими улыбками, "Колибри" начинали свой творческий путь с продуманных ретростилизаций под шестидесятые. В отличие от более позднего периода их тогдашние выступления проходили под живой аккомпанемент. Шоу называлось "Каникулы любви" и отличалось интересной драматургией, утрированно потусторонним макияжем и роскошными костюмами, сделанными известным московским модельером Катей Филипповой. В паузах между песнями девушки ловко переодевались во всевозможные наряды - от сошедших с полотен Крамского русских дам полусвета до жриц любви из парижского борделя. Апофеозом акции являлась сцена легкого стриптиза, непринужденно исполняемая Натальей Пивоваровой перед ошеломленной публикой. "Тогда группа двигалась в направлении кабаре, - вспоминает Пивоварова. - При этом мы не боялись смешивать разные жанры и стили. Нам было интересно существование на сцене и в роли актрис, и в роли певиц".

Бывшая участница "Лицедеев", Пивоварова оказалась первой, кто в рамках "Колибри" начал писать собственные песни. Сюжеты подсказывала сама жизнь. Так, композиция "Париж" носила автобиографический характер и была написана вскоре после возвращения группы из Франции. "Американская жена" посвящалась бывшему мужу Пивоваровой - к слову, автору текста песни "Трамвай". Уличив супругу в феминистских настроениях, он бросил ее, оставив дома записку со словами: "Мне не нужна американская жена". Ответным жестом Пивоваровой стала написанная в ту же ночь песня, текст которой давал исчерпывающее описание идеальной (с точки зрения мужчин) жены: "Он любит ее/Такую, что служит и пищу готовит/Иль просто сидит и молчит про свое/ Ни в чем ему не прекословя".

Еще один из идеологов Колибри Лена Юданова - бывший театральный художник и автор таких хитов, как "Манера поведения", "Город", "Провал" и, чуть позднее, "Желтый лист осенний". "Тексты я пишу, как правило, в последнюю минуту, - вспоминает Лена. - Подхожу к микрофону, листок дрожит от страха, правлю что-то на ходу. Ничего не вижу, ничего не помню..."

Уже тогда Юданова пыталась петь высоким опереточным голосом, добавив в яркую палитру красок Колибри необходимую многоплановость. Отличные от низкого голоса Пивоваровой оттенки вокала Лены изменили направление эволюции "Колибри". Первоначальный вектор (утонченные итальянские группы новой волны) начал смещаться в сторону женской версии Manhattan Transfer - с аранжировками, сделанными в духе горячо любимого Юдановой эстонского биг-бэнда Modern Fox.

... Несколько слов об остальных участницах. Ольга Фещенко - бывшая манекенщица и художник-модельер, сотрудничала с "Колибри" вплоть до 1993-го года, а затем уехала во Францию. Ее высокий голос слышен в сказочной "Орландине", подаренной Алексеем Хвостенко во время выступлений "Колибри" в Париже.

Ира Шароватова выступала в роли шоу-вумен в курехинской "Поп-механике". Курносая брюнетка с пронзительными серыми глазами, она всегда была носителем неподдельного рок-н-рольного духа - как в жизни, так и в искусстве. На "Манере поведения" Ира подпевает Пивоваровой в "Серенаде любви".

Инна Волкова воплощает на сцене образ смешной девчонки. Во время "Провала" она неуклюже размахивает руками и ногами, артистично имитируя потерю ритма. Попав в студию, она на первых порах чувствовала себя куда менее уверенно, чем на сцене. "Я боялась микрофона как огня, -

вспоминает Инна. - Когда наступила моя очередь петь, я упала на колени перед Пивоваровой и сказала: "Пой ты. Я не могу. Я боюсь". И Наташа, как человек мужественный, сказала: "Хорошо. Если ты не можешь, я это сделаю. И она это сделала".



"Колибри": Ирина Шароватова, Инна Волкова, Наташа Пивоварова, Елена Юданова, Ольга Фещенко.

Интересно, что если на раннем этапе лидерство Пивоваровой и Юдановой было бесспорным, то позднее в группе воцарилось нормальное творческое равноправие. В частности, на альбоме "Бес сахара", записанном вместе с музыкантами "Tequilajazzz", каждая из девушек исполнила одинаковое количество песен, тем самым реализуя на практике идеальную модель мира. Та же Инна Волкова, которая раньше пребывала на вторых ролях, стала автором мало кем замеченной композиции "Ромашки" - возможно, одного из самых глубоких и трагичных опусов "Колибри", особенно в его ремиксовом варианте.

Но вернемся в восьмидесятые. Когда репертуар группы разросся до внушительных размеров, девушки принялись уговаривать знакомых музыкантов поработать с ними в студии. Вначале перед обаянием "Колибри" не устоял Михаил Малин (на портостудии которого была сделана пробная запись песни "Голос"), затем на тернистом девичьем пути возник Александр Титов, незадолго до этого покинувший ряды "Аквариума". "У меня еще не было опыта аранжировок, - рассказывает Титов. - Но интуиция подсказывала, что из этих композиций может получиться что-нибудь необычное".

В ноябре 89-го года "Колибри" осуществили первую попытку серьезной записи. В течение одного дня девушкам удалось зафиксировать на восьмиканальную аквариумовскую портостудию "Американскую жену" - при помощи Сергея Щуракова (аккордеон) и Михаила Васильева

(перкуссия), которые без подготовки сыграли свои партии. Запись, планировавшаяся как демонстрационная, в итоге оказалась чистой.

"Все были в диком ажиотаже, - вспоминает Титов. - Вечером того же дня я поставил эту пленку Никите Михайловскому (исполнителю главной роли в кинофильме "Вам и не снилось"), и он сказал: "Мне импонирует такая грубая женская прямолинейность". Никита меня очень вдохновил, и я поверил, что из этого проекта действительно может что-нибудь получиться".

Спустя месяц на репетиционной точке Аквариума была записана восточнообразная "Фудзи еще не спит", посвященная супруге известного лицедея Славы Полунина, у которой был творческий псевдоним "Фудзи". Вместо перкуссии применялся ритм-бокс, а партии флейты и гобоя были сыграны Олегом Сакмаровым. Выпускник теоретико-композиторского отделения консерватории, он также записал клавишные партии в "Серенаде любви", которые были навеяны половецкой линией из оперы Бородина "Князь Игорь". "Это была ужасно интересная работа, - вспоминает Олег, сотрудничавший в то время с группами "Выход", "Наутилус Помпилиус" и "Аквариум". - Для меня это был первый альбом, который целиком овладел сознанием и потребовал полной самоотдачи".

Вскоре сессия переместилась в студию на Фонтанке. Здесь основная проблема носила чисто этический характер. Дело в том, что музыка "Колибри" категорически не нравилась лидеру "Телевизора" Михаилу Борзыкину, являвшемуся одним из соучредителей студии. К тому же, в его поведении присутствовали и личные мотивы.

"Борзыкин относился к группе резко отрицательно и не верил, что из нас может получиться что-нибудь путное, - вспоминает Пивоварова. - Его очень долго пришлось уговаривать, чтобы нас пустили в студию. И Борзыкин решил не отравлять нам жизнь, закрыл на происходящее глаза и позволил нам делать все, что мы захотим".

Работа на Фонтанке стартовала в конце 89-го года и длилась очень долго. Девушки, по их собственному признанию, "затыкали собой все студийные дырки". При этом они волей-неволей пересекались с музыкантами других групп и, пользуясь случаем, привлекали их к сотрудничеству. Гитарист "Наутилуса" Александр Беляев сыграл соло в песне "Париж", в нескольких композициях приняли участие гитарист Михаил Кузнецов, барабанщик Сергей Агапов и даже хор мальчиков капеллы им. Глинки.

"Сотрудничая с другими музыкантами, мы понимали, что в собственных проектах они вынуждены работать в жестких стилистических

рамках, - вспоминает Лена Юданова. - А при записи нашего альбома они могли экспериментировать, придумывать всякие странности и воплощать их в жизнь. Для них это был повод порезвиться. И они резвились".

Электронные барабаны на альбоме программировал Алексей Рацен из "Телевизора" - с присущей ему интеллигентностью и тонким чувством стиля. В результате его экспериментов компьютерно-прохладное звучание "Парижа", "Тропической птицы" и "Танцуй со мной" воспринимается актуально даже спустя несколько лет.

В композициях "Город" и "Орландина" на виолончели сыграл Петр Акимов, сотрудничавший с "Выходом", "Наутилусом" и "Аквариумом". "Поскольку отличавшийся ярким творческим характером Титов мог спокойно исчезнуть на месяц, мы решили использовать виолончель как акустический безладовый бас, - вспоминает Сакмаров. - При этом мы совершили ряд революционных открытий с виолончелью в нижнем регистре".

Когда же Титов присутствовал на сессии, его заслуги в качестве продюсера и аранжировщика переоценить было сложно. Он придумал неземные по красоте партии безладового баса в "Фудзи" и "Манере поведения". В "Тропической птице" бывший басист "Аквариума" предложил сразу несколько версий басовых ходов, но в итоге сам остался ими недоволен. "Мне очень нравился первоначальный вариант "Тропической птицы", - вспоминает Пивоварова. - Но затем Титов решил все переделать, и у меня началась истерика по поводу того, что ни одну из предыдущих басовых партий он нам не оставил".

Действительно, как только в студии заводили разговор о "Тропической птице", у Пивоваровой случались сильнейшие противоречия духа и тела. Она падала навзничь и начинала тихо плакать.

Иногда казалось, что работа заходит в тупик из-за сложностей с записью вокальных партий. "Когда наступило время записывать чистовые голоса, было много неприятных моментов, - вспоминает Титов. - Поскольку девушки были непрофессиональными певицами, их первичная спетость в студии сразу же развалилась. В итоге на запись голосов мы потратили столько же времени, сколько на запись остальной фонограммы".

...Конечное сведение альбома происходило в декабре 90-го года. Микширование и всю звукорежиссуру осуществлял Андрей Макаров, который, уйдя из "Наутилуса", переехал в Ленинград и работал концертным оператором "Телевизора". Помимо этого, он сотрудничал в студии с рядом техно-групп, и отголоски его увлечения электронным звуком отчетливо слышны на альбоме. "У Макарова очень обостренный музыкальный слух, -

вспоминает Пивоварова. - Так как у нас в пении часто случались неточности, мне казалось, что он нас просто ненавидит. Андрей - классный оператор, но всегда работает с каменным лицом и никогда не улыбается. Невозможно было понять, хорошо мы делаем что-то или плохо. Поэтому когда я пела, то поворачивалась к Макарову спиной".

...Когда альбом был записан, он начал распространяться исключительно на кассетах - причем с произвольным порядком песен. Встречались варианты, включавшие композиции "Опять" и "Каникулы любви", не вошедшие в каноническую версию, выпущенную в 92-м году на виниловой пластинке. Тогда же альбом "Манера поведения" был издан на компакт-диске в США, а во Франции песни с него даже попали в плэй-лист одной из парижских радиостанций.

В заключение - небольшая история о том, как возникло название альбома. Его придумал покойный ныне Никита Михайловский, отмечавший в одной компании с Титовым и девушками из "Колибри" приход нового, 1991-го года. Наступало последнее десятилетие XX века - время жестоких коллизий и разочарований. "Прослушав альбом, Никита вместе с Титовым пошли покупать елку, - вспоминает Пивоварова. - И когда они вернулись, сияющий Титов говорит: "Тебе Никита сейчас что-то скажет". Никита смотрит на меня и говорит: "Манера поведения". И я ответила ему, словно эхо: "Манера поведения". Вот, собственно, и все. Большое ему спасибо".

Хроноп Легче воды (1991)

сторона А

Вода

Охотник

День

Кофе

сторона В

Чай

Португальские женщины

Прогулка

Ночь



Андрей Малых, Александр Терешкин, Вадим Демидов, Павел Носков, Алексей Максимов.

Еще с середины 80-х пятеро студентов-технарей из горьковских институтов мечтали о выпуске совместных альбомов с Филом Коллинзом и Миком Джаггером. Даже находясь на периферии культурной жизни, они не чувствовали себя оторванными от мирового рок-процесса. Прячась в зарослях символов и метафор, "Хроноп" держал в уме, словно взрывчатку, перефразированное высказывание Хемингуэя: "Рок - это архитектура, а не искусство декоратора". Начав с акустических баллад и угловатых блюзов ("Холден Колфилд", "Девочка кантри", "Блюз пустой постели"), музыканты

вскоре переключились на электрические звуки гитарной новой волны. На рок-фестивале в Подольске, разбавив жесткий саунд тандемом клавиши-саксофон, они с ходу завели трехтысячную аудиторию биг-битовым гимном "Сержант Пеппер, живы твои сыновья", сыграв его в полуакустике.

"Тогда считалось важным, чтобы тексты были стремные, а в руках находились дешевые гитары, на которых никто толком не умел играть, - вспоминает лидер группы Вадим Демидов. - Мы были как раз из этой оперы".

В конце 80-х, когда многие группы перешли на жесткую гитарную волну в духе U2, "Хроноп" вновь вернулся в акустику, заменив при этом клавиши и саксофон на флейту. Новые песни рождались со скоростью звука, старые столь же стремительно забывались. "Мое декадентство облито помоями грусти / И многим оно не по вкусу", - пел, купаясь в переливах гитар, Вадик Демидов. У его команды хватало прочности даже на такой поступок, как выступление с акустической программой на одном из сибирских панк-фестивалей.

Вскоре "Хроноп" вновь начал исполнять электрическую программу, напоминавшую среднеевропейский рок-фольклор - без каких-либо аллюзий на блюзовые корни. "Мы - гитарная группа, усиленная флейтой", - говорили тогда музыканты. Возможно, они были полифоничны уже по своей природе. Жутковатые фриппообразные пассажи гитариста Саши Терешкина соседствовали с басовыми ходами Леши Максимова и щемящими вставками на флейте Сони Серовой. "Что же такое "Хроноп"? - вопрошала местная пресса. Ответ выглядел достойно: "Удивительный сплав громадного потенциала, невообразимой лени и здорового наплевательства. Это маленькая модель мира, каковым он не будет никогда".

После серии стилистических метаморфоз генеральная линия "Хронопа" представляла разбавленную флейтой гитарную волну в духе Cure и Talking Heads. В начале 90-х группе нижегородских "художников от звука" удалось совместить в рамках одной программы массу интонационных рисунков и идей, многие из которых могли показаться взаимоисключающими. Отличительной чертой хроноповских поисков оставалась способность всегда быть интеллигентными настолько, насколько это вообще возможно в рок-музыке. В их композициях любителей умного рока ожидало немало сюрпризов: текстовые шарады и реверансы в сторону пост-модернизма, обилие скрытых и явных цитат, хрупкость и загадочность. "Светлый Бог тебя послал мне /Я смотрю сквозь портвейн - мир ярче, чем прежде, чем прежде *В целлофановых камушках*

глаз - твой "I need you" А я в английском невежда, невежда..."

В тот самый момент, когда расстояние до звезд стало заметно сокращаться, группа внезапно исчезает из поля зрения. После серии крупных фестивалей и участия в волжском и байкальском турах "Рок чистой воды" "Хроноп" сконцентрировал все силы на студийной работе. Записанный в 90-м году первый альбом "Здесь и сейчас" базировался на концертном материале предыдущих лет и состоял из проверенных жизнью хитов: "Пророк Иеремия", "Костер", "Флейта неба". В следующую работу музыканты планировали включить абсолютно новые композиции, из которых живьем исполнялись только две: "Прогулка" и "Охотник".

"Мы были рады выступать с новой программой, но все упиралось в качество концертной аппаратуры. Мы просто боялись неадекватного звука, - вспоминает Демидов. - В итоге некоторые композиции так и не приобрели концертной версии. Они изначально были сделаны так, как их хотелось записать".

...Казалось, еще немного, и "Хроноп" сделает то, что никому здесь еще не удавалось, - заиграет умный рок так, чтобы это было интересно всем. "Вся жизнь уместилась в один куплет и в один припев", а любовь - это когда "ты растворяешь меня в своем утреннем кофе". Совершенно нетипичное для 91-го года вневременное ощущение: "А я с прогулки вернулся домой *Где в углу скребет мышь и не пишется песня* О красоте португальских женщин / О красоте португальских женщин..."

Сочиненные Демидовым мелодии постепенно обрастали многослойными аранжировками. Трагически-надрывную "Прогулку", начинавшуюся с гитарных каскадов, имитирующих сигналы "скорой помощи", довел до конечного вида Александр Терешкин. На фоне "ночной прогулки в чужом районе" флейта неба превращается во флейту земли и ближе к финалу становится яростной, как перегруженная спецэффектами электрогитара. Новый флейтист Андрей Малых - в ту пору студент консерватории - сочинил изумительные по красоте концовки к композициям "Кофе" и "Ночь", которые без преувеличения могли потянуть на самостоятельные инструментальные пьесы. В той же "Ночи" оригинальный вариант маршевого ритма предложил барабанщик Павел Носков. Басист Леша Максимов - в миру специалист по глиняной керамике - для каждой из песен придумал с десятков басовых партий. Словом, при создании конечного варианта альбома музыкантам определенно было из чего выбирать.



"Хроноп" на фестивале "Рок чистой воды". Алексей Максимов и Вадим Демидов.

Новую работу решили записывать в Чебоксарах, поскольку в Нижнем Новгороде многоканальной аппаратуры как-то не наблюдалось. В итоге вся сессия происходила в студии группы "Горизонт", состоявшей из нижегородских музыкантов, перебравшихся в Чебоксары под заботливую опеку местного тракторного завода. Администрация этого предприятия не только оформила музыкантам зарплату, но и приобрела за валюту профессиональную аппаратуру, в частности, восьмиканальный магнитофон Tascam. Именно здесь было записано несколько арт-роковых опусов "Горизонта" (впоследствии два из них были изданы на "Мелодии"), а также предыдущий альбом "Хронопа", саундпродюсерами которого выступили музыканты "Горизонта" Владимир и Игорь Лутошкины. Они же в мае 91-го года начали работать над альбомом "Легче воды".

Сессия продолжалась в течение всего лета. Жили на квартирах братьев Лутошкиных, в студии работали по ночам. Владимир Лутошкин записывал гитары Терешкина и Демидова, а также бас Максимова. Кроме того, в "Кофе" Лутошкин подыграл в унисон гитаре на самодельной (с декой контрабаса и гитарными датчиками) виолончели в низком регистре - "для полноты звука". Игорь Лутошкин записывал вокал, флейту и барабаны, причем бочка и рабочий барабан подвергались компьютерной обработке. Во всем чувствовался профессиональный подход - традиционная рокерская халява была сведена к нулю.

Интуитивно было понятно, что писаться надо чисто - с минимумом примочек, дающих грязный звук - чтобы альбом не оказался перегруженным аранжировками. Поиски новых звуков пришлось ограничить введением синтезатора Korg M1, заменившего изначально

планировавшиеся скрипку и гобой. Интересно, что ряд гитарных партий был сыгран флейтистом Андреем Малых. "Его гитарная техника отличается от того, что когда-либо было в "Хронопе", - говорит Демидов. - Это человек старого гитарного блюза. В блюзе он чувствует себя хорошо, и если нужно сыграть что-нибудь отличное от того, что играет Терешкин - тут Андрей незаменим".

"Наибольшие метаморфозы произошли в студии с "Португальскими женщинами", - вспоминает Малых. - Эта песня была не очень заметна - когда мы ехали в Чебоксары, у нас к ней почти не было аранжировок. Партии флейты, гитары и баса были придуманы прямо в студии. Эта акустика родилась на ходу, и в результате все получилось на удивление хорошо".

Сложно особо выделить в "Легче воды" какие-то фрагменты - настолько цельной получилась эта работа. Даже "Португальских женщин", "Кофе" и "Прогулки" было бы вполне достаточно, чтобы "Хроноп" навсегда вошел во всевозможные рок-энциклопедии. Точно так же, как в свое время были занесены в международные каталоги "Книги ремесел" керамические изделия хроноповского басиста Леша Максимова. Пожалуй, и сам "Хроноп" был похож на искусного мастера-ювелира, создающего рок-н-роллы ручной работы - необычайно красивые и одухотворенные.

Песни "Хронопа", с любовью сочиненные, ласково аранжированные и нежно спетые - воистину добро, но не то, что теплее солнышка, а то, что легче воды. В них естественным образом переплелись отголоски восточной философии и современной западной литературы, отрывки из Маяковского и реплики Ричарда Гира, особенности поэтики Гребенщикова и Дэвида Бирна. Часы на стене, дождь за окном, на стеллажах пластинки с Олдфилдом и томики Кортасара, легкое сухое вино и нескончаемые споры о красоте португальских женщин.

"Тексты этого альбома - не реальность. Все они, честно говоря, придуманы, - считает Демидов. - Возможно, здесь оказалось маловато хитов, но зато вся работа получилась на редкость цельной. В ней все сбалансировано и гармонично. И дай нам Бог сделать когда-нибудь еще один такой альбом".

После того, как волгоградский художник Александр Шилов подготовил цветной вариант обложки, "Легче воды" планировался к изданию на виниле - на ленинградском отделении "Мелодии". Но в связи с нагрянувшей инфляцией (и, вероятно, нехваткой винила) ничего из этой затеи не вышло. Более того, разосланные в другие города копии бесследно растворились в пространстве и особого резонанса не имели. Поразительно,

но со временем копия альбома исчезла даже из фонотеки горьковской студии "Фонограф", выступившей одним из спонсоров записи. Несколько раз в радиочартах "Тихого парада" промелькнула композиция "Прогулка" - вот, пожалуй, и все.

Почему эта работа "Хронопа" так и не стала известной? Можно лишь строить гипотезы о том, почему альбомы такого уровня остаются порой незамеченными. В стране царил хаос, и возможно, "Легче воды" так и не попал в руки дистрибьюторов магнитофонных записей. Или же эта работа оказалась слишком умной и глубокой, чтобы получить массовое признание, слишком камерной, чтобы ее полюбила молодежь, и слишком вневременной, чтобы вписаться в какое-нибудь "актуальное" музыкальное направление.

Стук бамбука в 11 часов Легкое дело холод (1991)

сторона А
La Cheval de Ma Vie
Хрупко двух
Белый черт ландыш
Покойный
сторона В
Канавелла
Лоскуток
Береговая осень
Слабый тигр
Снежный мед



Дмитрий Лекомцев, Василий Агафонов (у окна) и Татьяна Ерохина,

1991 год.

Этот ижевский проект зарождался в конце восьмидесятых как трио - Дмитрий Носков, Василий Агафонов и Костя Багаев. Молодые музыканты коллекционировали звуки и шумы, пытаясь с их помощью создать цепочку образов и ассоциаций, воплощенных в цельную картину. Шипение магнитофонной ленты, шипение примитивной отечественной электроники, шипение электронаводок на микшер воспринималось ими как белый шум, как элемент холста на картине. Они игрались со звуком и купались в нем. В конце концов, они и окрестили себя звуком - как впечатление от стука бамбуковых палочек, случайно упавших на лестницу поздним летним вечером.

"Мы считали, что самое главное - это создать атмосферу, содержащую в себе настроение, - вспоминает Василий Агафонов. - Не нужно ничего конкретного, о чем можно сказать словами. Мы считали, что музыка в сочетании с поэзией должна нести в себе нечто большее, чем быть способом выяснения отношений с самим собой или с внешним миром".

Никто из них не умел играть ни на одном из музыкальных инструментов. Самым опытным из участников проекта выглядел Дима Носков, поскольку со времен стройотряда неуверенно владел тремя блатными аккордами. Необходимости в остальных аккордах не было - их заменяла игра на ненастроенных инструментах и "экспериментальное звукоизвлечение", которое, по воспоминаниям участников, "было более интересным занятием, чем сочинение и запись песен".

Им казалось, что кроме искусства в мире не существует ничего интересного. Под влиянием произведений Кортасара, Кафки, Кобо Абэ сочинялись рассказы, стихи, рисовались картины. Работавший университетским фотографом Костя Багаев, купив в рассрочку синтезатор "Поливокс", направил общую творческую энергию в область звуковых ландшафтов.

На репортерский магнитофон Дима Носков записывал звуки улицы. Перенося рев осла из городского парка культуры в ткань электронного полотна, он находил в нем крики жар-птицы. Вася Агафонов, наибольший радикал и максималист, вскоре получил почетный титул "мастер подводной музыки". Его конек заключался в умении мастерски обыграть дальний план, создавая своими фоновыми звуками необходимое настроение. В одной из ранних инструментальных композиций Агафонов засовывал в полость подфузванной электрогитары карандаш и с его помощью извлекал оттуда замогильные скрипы. Носков насиловал древнюю виолончель и бас. Багаев, окруженный "Поливоксом", ударным

синтезатором "Роктон" и гитарным синтезатором "Лидер-2", создавал эскизы будущих мелодий. Так родилась инструментальная композиция "Береговая осень", навевающая образ печального человека, бесцельно бродящего вдоль берега моря.

...Спустя полгода в недрах проекта созрела потребность записать первую композицию. "У нас появилось желание сделать нечто, совсем ни на что не похожее", - вспоминает Агафонов. В связи с этим в творческих кругах Ижевска негласно был объявлен поиск вокалистки, знавшей (хотя бы в рамках школьной программы) французский язык. Петть на русском музыканты побаивались, хотя сам текст композиции "Лошадь моей жизни", написанный Багаевым, откровенно интриговал: "Лошадь моей жизни / Однажды вышла на берег *Вышла на берег из моря* Она жила там давно *Еще до моего рождения* Глубоко под водой / Ела тростник..."



Таня Ерохина во время записи альбома.

Вокалистка Таня Ерохина всплыла неожиданно - прямо из бассейна. Тогда казалось, что у нее мало общего с этими оторванными от жизни мечтателями. Бывшая манекенщица с огромными серыми глазами, мастер спорта по пулевой стрельбе, тренировки по плаванию, академическое образование в музыкальной школе и специальность "экономист". Тем не менее она сразу попала в струю.

"Моим первым впечатлением от ребят было удивление от обилия идей и степени свободы в выборе их воплощения, - вспоминает она. - Когда я начала петь, они сразу же заставили меня забыть обо всем, чему я училась в музшколе. Я пыталась петь оформленным звуком, но мне сказали: "Пой,

как будто мурлычешь колыбельную. Без напряжений голоса, легко и свободно".

Подстрочно переведенный на французский язык текст "Лошади" был воплощен эротическим шепотом - на фоне медитативной электронной психоделии, диссонансных звуков гитары и нарочито упрощенного баса. Пространство для аналогий практически отсутствовало, и этот факт вскоре получил вполне материальное подтверждение. Снятый в университетском подвале черно-белый видеоклип "Лошади" занял первое место во всесоюзном конкурсе "Программы А". После этого они окончательно поверили в собственные силы. Шел девяностый год.

Одна за другой стали создаваться невеселые медитативные композиции "Белый черт ландыш", "Лоскуток", "Слабый тигр". Тексты писали Багаев и Носков - писали весьма оригинальным образом, как, впрочем, и все, что они делали. "Я включал инструментальную часть мелодии, записанную несколько раз подряд на часовую пленку, - вспоминает Багаев. - Музыка диктовала тему. Затем я брал огромный англо-русский словарь и из нескольких вариантов перевода память выхватывала отдельные слова, которые затем превращались в фразы".

Большая часть текстов посвящалась животным или растениям - в откровенно сюрреалистическом видении: "Слабый тигр, раненный в кровь / С глазами немого мальчика *Связался с луной по чуткой радиостанции* И жаловался, глупый, на пулю".

После рождения подобных опусов начиналась кропотливая работа с вокальными интонациями и произношением каждого слова. Текст изрисовывался графиками темпоритма: паузы, крещендо, пиано. На создание каждой композиции уходило не менее месяца, что, похоже, никого сильно не волновало. Процесс был для них важнее, чем результат.

Вполне возможно, что альбом "Легкое дело холод" так бы никогда и не появился на свет, не объяви Дима Носков о своем уходе из группы. В тот момент он окончательно решил, что в дальнейшем совмещать репетиции и бизнес будет, по меньшей мере, нечестно.

"Сообщение Носкова об уходе было для всех нас как гром среди ясного неба, - вспоминает Багаев. - К тому моменту у нас была готова половина композиций и мы мобилизовали все силы, чтобы доделать альбом".

Запись протекала в течение всего 91-го года на квартире у Багаева. На начальном этапе в ней приняли участие еще два человека: Андрей Гостев и Дима Лекомцев (гитара и бас в "Береговой осени"). В остальных композициях звуковой рисунок осуществляло трио Багаев-Агафонов-

Носков по каким-то своим, подчиненным ощущениям, законам.

"Гармоничного звучания мы добивались внутренним чутьем, - вспоминает Агафонов. - Играть по правилам мы так и не научились, да и особого желания не было. Мы слушали много хорошей музыки - от Ино до Throbbing Gristle и понимали, что "играть как все" недостаточно. Для общей гармонии и завершенности нужно играть очень хорошо. Считая это безнадежным занятием, мы продолжали играть очень плохо".

В подобной ситуации нередко выручали технические фокусы и мастерски подобранные шумы. Записанная на 19-й скорости пленка крутилась в обратную сторону в два раза медленнее. Раскаты грома брали с театральных пластинок, "человеческие" вздохи извлекали из баяна с дырявыми мехами. Записывали звуки во время прогулок по Луна-парку и плач ребенка во дворе. В двух песнях фрагментарно использовалось разбитое пианино производства 1885 года, стоявшее дома у Багаева. Игра щетками на пионерском барабане органично вписывалась в общую картину. Не подозревая о существовании сэмплера, они пытались создать его ручной аналог, пропуская сигнал через три последовательно подключенных друг к другу магнитофона.

"Нами двигала техническая невозможность самовыражения, - вспоминает Багаев. - В этом была одновременно беда и обида на то, что у нас связаны руки. После этой записи нам стало казаться, что если художнику дать все, что он захочет (в плане инструментов), у него начнется кризис".

Однако ближе к концу сессии кризис начался внутри самой группы. Можно допустить, что слишком мучительным оказался уход Носкова в собственные коммерческие проекты. Инструментальную композицию "Хрупко двух" Багаев и Агафонов записывали фактически вдвоем.

"Это была одна из последних композиций, - вспоминает Агафонов. - Думаю, в ней присутствует настроение чего-то приближающегося, не совсем хорошего".

"В группе сложилась ситуация, противоречившая всем законам физики, когда одноименные заряды со страшной силой притянулись, а потом с не меньшей силой оттолкнулись, - считает Таня Ерохина. - Если бы тогда у нас в жизни все было хорошо, то ничего в результате не получилось. Над нами властвовало душевное беспокойство, смятение, атмосфера фабричного индустриального города, черные энергетические дыры. Людям должно было быть очень плохо и тревожно, чтобы такой альбом получился".

Финальную композицию "Снежный мед" Таня записывала в ожидании

рождения ребенка. Песня получилась как колыбельная - с рефреном "смерть - не худший грех" и партией клавиш, впервые наложенных в профессиональной студии. Снятая на цветную киноплёнку видеoversия "Снежного меда" (с Ерохиной в главной роли) заняла спустя год первое место в конкурсе видеоклипов программы "Экзотика".



Но группы в тот момент уже не существовало. Заглядывать в будущее было для них безнадежным занятием. После ухода Ерохиной музыкантами была "честно замучена" добрая дюжина претенденток, однако ни одной из них не удалось приблизиться к загадочности и нежности Татьянинного голоса.

...Объединенные очевидной драматургией песня - инструментальная композиция, все девять треков "Стука бамбука в 11 часов" вышли в виде магнитоальбома в ноябре 91-го года под названием "Легкое дело холод". Впоследствии музыканты объясняли это название отражением состояния, близкого по ощущениям с "холодом". Будь то пустота, смерть или что-то еще, с этим связанное. Современники восприняли альбом как звуковую дорожку к несуществующему фильму, проект которого был отменен, а песни остались.

В оформлении обложки был использован реальный фотосюжет: глупый мокрый котенок сидит на снегу, печально смотрит на небо и мечтает о чем-то своем - незримом, недостижимом и, увы, несбыточном.

Казма-Казма Пляски трубадуров (1991)

сторона А

Оратория "Петр"

Вильгельм-Баллада

Симфония № 1. "Старость"

сторона В

Щучий наигрыш
Симфония № 2. "Сирень"
Падуан "Ласточка"



Дмитрий Куровский и Евгений Ходош.

Необычный состав инструментов этого харьковского рок-оркестра уже изначально вызывал немалый интерес и настраивал на нечто непривычное. Флейта, валторна, труба, фагот, рояль. Плюс ударные и электрогитара. Размалеванный гитарист являл собой смутный синтез юного дьявола и служанки из одноименного спектакля Виктюка. Программа "Пляски трубадуров", исполняемая этим экзотическим септетом, представляла смелое сочетание танцевальных мелодий эпохи Возрождения, отголосков симфонических экспериментов Стравинского и полиритмических приемов играющей арт-металл группы Meason Delta. Весь этот "Декамерон-рок" критики называли то "элегантной вакханалией средневековья", то "безумными танцами, покрытыми пеной эпилепсии". "Мы играем музыку тех времен, когда по всей Европе гуляла чума, а люди все равно танцевали", - анонсировал выступления группы ее лидер Евгений Ходош.

Вся получасовая программа "Казмы-Казмы" была выстроена на контрастах. Европейский маскарад средневековья ("Старость") соседствовал с минималистским фолк-панком ("Оратория Петр"), а романтическая "Симфония "Сирень" органично уживалась с исполняемым в духе раннего "Аукцыона" "Щучьим наигрышем".

"Над остиной электрогитарно-барабанной ритм-секцией повисли воздухоплавательные объекты - труба и валторна, - вспоминает Ходош, который помимо пения и игры на гитаре был автором всех композиций. - В нижнем регистре игралось фаготиссимо, в верхнем активно пританцовывала флейта. Связующую функцию выполнял рояль в маске перкуссиониста".

Бас-гитара в "Казме-Казме" отсутствовала как класс.

Эпицентр этого пира во время чумы составляли две гениальные сюиты

- "Падуан "Ласточка" и "Вильгельм-Баллада". Последняя - типичная сказка, сродни тем, которые рассказывали в средние века кочующие из города в город трубадуры: "Из дальних походов Вильгельм шел домой *Громко скрипя деревянной ногой* Оставив немало дорог за спиной / Вильгельм возвращался ни мертв, ни живой..."

Тексты "Казмы-Казмы" напоминали стилизованную под мадригалы и сонеты поэзию футуристического мифотворчества, сдобренную ударными дозами дадаистской иронии. Не чужд был Ходошу и символизм. Так, сюжет психоделически монотонной "Ласточки" состоял в том, что домашнему Петуху предлагается "улететь птичкой-ласточкой" в "край далекий", поскольку "ты же не шавка какая-то, ты же Петух!". Мечта о воле находит свое воплощение в запоминающемся припеве: "Лети, чтобы услышал весь мир хлопки твоих крыльев / Лети, улетаая птичкой-ласточкой". Завершается этот манифест свободного полета монументальным "Чтобы услышал весь мир / Чтобы услышал весь мир..."

Как гласит история, во время дебюта "Казмы-Казмы" весной 91-го года звукооператор за пультом нервно курил сигарету за сигаретой, а по окончании действия, выдержав театральную паузу, спросил у продюсера Сергея Мясоедова: "Ты мне скажи только одно: где ты их всех берешь?" Хороший вопрос.

Идеолог "Казмы-Казмы" Евгений Ходош вырос в простой еврейской семье. Мать - детский врач, отец - джазовый музыкант, кажется, контрабасист. Творческие метания самого Женьки начались еще в музыкальной школе - пять лет обучения по классу ударных и четыре - по классу фортепиано. Школу он так и не закончил, поскольку весь последний год предполагаемой учебы играл на барабанах, флейте и синтезаторе в группе "Товарищ". Параллельно Ходош в предельно сжатые сроки осваивает электрогитару и всерьез увлекается эстетикой средневековья.

После распада "Товарища" 18-летний мультиинструменталист организует панк-рок-трио "Чичка-Дричка" с не вполне обычным набором инструментов: гитара-барабаны-флейта. В истории остался их сверхагрессивный номер "Повелитель бляха-мух", выпущенный на немецком компакт-диске "Украинский андеграунд. Новая сцена". Сам Ходош этот короткий период вспоминать не любит - возможно потому, что уже тогда в его голове звучала совершенно иная музыка. Он слушал много произведений европейских композиторов XVI века: Жервеза, Аттеньяна, Сусато.

Именно в это время Ходош начинает прогрессировать как композитор, написав в течение зимы 90-91 гг. большую часть новой, более сложной

программы. Незавершенные мелодии Женя раскладывал на партии конкретных инструментов и отчетливо понимал, что для реализации подобных замыслов ему нужен более обширный состав. И он нашел то, что искал.

Первые концерты "Казмы-Казмы" проходили на фоне абстрактных полотен огромного размера, нарисованных Димой Куровским - 16-летним флейтистом, с которым Ходош играл еще в "Чичке-Дричке". Несмотря на юный возраст, у Куровского тоже был собственный проект "Гниды", исполнявший не менее бескомпромиссную, чем "Чичка-Дричка", анархическую музыку. Родом Дима был из Чернигова - особого места с боевой историей и со специфической энергетикой. Город славен своим старинным валом, на котором находится целая батарея пушек. Куровский любит показывать этот вал гостям, по-детски радуясь тому, что дула орудий направлены в сторону Киева.

Дед Куровского был не признанным украинскими властями поэтом, которого начали печатать только в 90-х годах. Будущий фронтмен и музредактор "Казмы-Казмы" уважал деда за радикализм и свободу духа. "Сегодня я выйду на сцену в дедовских башмаках, - говорил он в гримерке перед дебютным выступлением. - Мой дед в них в пивном баре стихи читал. А теперь я буду в них играть. Здесь и сейчас".

Тандем Ходош-Куровский расширился до септета в считанные дни. С барабанщиком Женей Николаевским Ходош играл вместе в "Товарище". Остальные участники группы были найдены Куровским в стенах музыкальной школы-интерната, где он учился.



Сергей Мясоедов.

"Это были совершенно уникальные музыканты, которые собрались со всей Украины, - вспоминает Сергей Мясоедов. - Их отбирали из каких-то запредельных городов типа Изюма, Краматорска, Чугула. Я до сих пор не могу поверить, что столько талантливых ребят появилось сразу в одном месте. Причем все - без чердака. Они жили на одном этаже общежития, и это была жара".

Валеру Харьковского (валторна), Виталия Шевчука (труба), Женю Барышникова (фагот) и Сашу Негодуйко (рояль) от переизбытка энергии и нереализованных идей просто разрывало на части. После того, как в пятнадцать лет они вместе с Куровским сфотографировались в обнаженном виде под портретом Ленина, их обвинили в пропаганде гомосексуализма и лишь чудом не выгнали из интерната. Примерно в это же время шустрые украинские хлопцы побывали на проводимых Мясоедовым фестивалях альтернативного рока. Неизгладимое впечатление на них произвели "Восточный синдром" и "Раббота Хо", и они начали проявлять себя как самостоятельно мыслящие музыканты.

"Все они воспринимали философию и музыкальные идеи "Казмы-Казмы" не дискретно, а как явление, в котором чувствовали себя органично, - вспоминает Мясоедов, который не жалел ни сил, ни времени для создания дееспособного коллектива. - Предлагаемые Ходошем идеи музыканты воспринимали мгновенно. Не было никакого барьера. Они сразу ассимилировались и создали это поле тяготения".

Весной-осенью 91-го года "Казма-Казма" с легко предсказуемым триумфом выступает на рок-фестивалях - "Индюшата" в Твери, "Агасфер" в Москве, "Перекресток" в Саратове. Сразу же после московского концерта "Казмы-Казмы" за кулисы ворвался Сергей Летов. Он находился в неописуемом восторге и, раздавая визитки, говорил: "Теперь я знаю, что мне отвечать на Западе на вопрос: "Есть ли в СССР современная музыка?"

После этих гастролей музыканты начали поиски человека, который сумел бы зафиксировать их позитивно-разнузданную смесь акустики и электричества на пленку. Вскоре был найден местный рок-Кулибин по имени Александр Вакуленко. Он работал в консерватории и выглядел лет на двадцать старше вчерашних школьников из "Казмы-Казмы". Он ходил в старых джинсах, носил длинные волосы, а за его густой бородой не было видно кадыка. Вакуленко специализировался на записи духовой музыки, но внешний вид выдавал в нем человека, который по ночам втихаря слушает рок. Его заинтересованность, доброжелательность и многолетний студийный опыт записи крупных симфонических составов на эпохальные агрегаты STM при помощи пультов "Электроника" и советских

динамических микрофонов стали для музыкантов неперебиваемыми козырями.

Дебютный альбом "Казмы-Казмы" записывался в концертном зале харьковского Института искусств, где впоследствии дислоцировалась знаменитая местная студия SMC Factory. Вся панорама саунда выстраивалась Вакуленко без применения ревербератора - с учетом акустики больших помещений и многомикрофонной системы звукозаписи. Записывались ночами, поскольку днем по близлежащей улице ездили трамваи. Работали напряженно, не без нервных срывов. Протяженность большинства композиций превышала стандартное трехминутное время, и записать их без разбега было невероятно сложно. Первоначально фиксировалась болванка, состоящая из барабанов, гитары, рояля и трубы. Затем были произведены две аппликации: вокал, флейта, фагот, валторна и, в самом конце, "сдвоенная" гитара и труба.

"В течение недели семеро юношей, звукач-верховода и продюсер с отстраненным мнением, подручной хитростью и смекалкой подковыывали упрямую блоху, - вспоминает Ходош. - Мы понимали, на что реально можем рассчитывать, и остались довольны результатом. Что бы там ни говорили, в том году мы действительно были Королями Баланса".

Дальнейший путь "Казмы-Казмы" получился достаточно извилистым. Вскоре после того, как был записан альбом "Пляски трубадуров" (фрагменты из него опубликованы в ряде немецких и украинских CD-компиляций), группу покидает Куровский. "Я всегда чувствовал, что мы иллюстрируем наступление зла", - сказал он перед уходом. Доля истины в его словах была. Как верно заметили рок-критики, "эстетический баланс духовного напряжения песен переместился от "любви-жизни" к "любви-смерти", окрасив музыкальную феерию "Казмы-Казмы" в темные тона эсхатологии и черного юмора".

"То время однозначно на всех давило, и эсхатология действительно витала в воздухе, - вспоминает Мясоедов, который, несмотря ни на что, продолжал пропагандировать в бывшем СССР и за его пределами украинскую авангардную рок-музыку. - Общее ощущение было таково, что наступает конец света. После событий в Закавказье и Прибалтике многие ждали, что в городе вот-вот появятся танки. Все это действительно ассоциировалось с чумой".

Не случайно в то время Ходош собирался (параллельно записи второго альбома "Катакомбы любви") сочинить музыку для балета "Чума". Он написал либретто, придумал лейтмотив и костюмы для танцоров, но дальше этого дело не пошло. Стил "Казмы-Казмы" сместился от фолк-

панка в сторону крупных медитативных композиций, навеянных постиндустриальной готической музыкой и творчеством Swans, Coil и Psychic TV. При этом сместился и центр тяжести - от драйва физиологического к драйву душевному.

В 93-м году выступление "Казмы-Казмы" на презентации вышеупомянутого компакт-диска "Украинский андеграунд" транслировалось по российскому и немецкому телевидению. Спустя год группа сыграла на московском рок-фестивале "Индюки-94", где представила принципиально новую программу, состоявшую из антитоталитарных, "очеловеченных" маршей. Ходош при этом перешел с гитары на барабаны, а Саша Негодуйко - с рояля на тромбон.

Остальные музыканты первого состава "Казмы-Казмы" проявили себя либо в сольных выступлениях, либо в других проектах. Дмитрий Куровский организует группу "Фоа-Хока", ориентированную на жесткий индустриальный рок на украинском языке. Композиция "Фоа-Хоки" "Коноплі ся зеленіють" (обработка народной песни), также опубликованная на диске "Украинский андеграунд", является одним из самых ярких моментов альбома.

Женя Николаевский играл в группе "Черепахи" и еще в нескольких харьковских командах. Шевчук и Харьковский закончили консерваторию, а Барышников вырос в фоготиста европейского класса и выступал, в частности, с сольными концертами в Кельне.

В конце 90-х о "Казме-Казме" как о реально функционирующей музыкальной единице известно немного. Их последняя программа представляла собой академическую музыку, исполняемую оркестром из одиннадцати человек. После "Плясок трубадуров" и "Катакомб любви" группа альбомов не записывала.

"Иногда я задумываюсь над тем, зачем вообще все это делалось, и нахожу только один ответ, - вспоминает, оглядываясь на пройденный путь, Евгений Ходош. - Мы пытались найти для себя вселенское утешение от вселенской скуки".

"И вот, когда я так горевал, веселые речи и утешения друга принесли мне столь великую пользу, что, по крайнему моему уразумению, я только благодаря этому и не умер..." (Д.Боккаччо. "Декамерон").

Опиум для народа

Внеклассное чтение



Серебристый красавец-лайнер уверенно рассекал стальными крыльями плотные нагромождения перисто-кучевых облаков. Мы с Александром Волковым возвращались с Франкфуртской книжной выставки 94-го года, на одном из стендов которой были представлены экземпляры "Золотого подполья" - массивной энциклопедии, посвященной самиздатовской рок-прессе в СССР. Книга имела определенный резонанс: пара издательств грозились опубликовать ее сокращенный вариант на английском, но что-то там не срослось. Может, и к лучшему. Как бы там ни было, жизнь продолжалась, пора было двигаться дальше.

Никогда не отличаясь особым терпением, я прямо в самолете "Франкфурт-Москва" начал совращать Сашку макетировать еще одну книгу - прекрасно понимая, что без рассудительного Волкова новый проект может оказаться полным говном. Длинный, как путь к коммунизму, Волков устало развалился в кресле и тщетно пытался уснуть. Ни о какой книге он и слышать не хотел, тем более - на высоте 7000 метров над уровнем моря. В памяти еще свежи были душераздирающие картины под общим названием "подпольное изготовление "Золотого подполья". Пережить вторично подобный стресс меланхоличный Волков явно не желал. Вдобавок ко всему в его душе еще не улеглась обида на мой отказ делать книгу о группе "ДК".

Впрочем, услышав название "100 магнитоальбомов советского рока", Волков слегка оживился. Тема оказалась для него близкой, поскольку в рок-культуре он был человеком не посторонним. В начале 80-х Сашка посещал и фотографировал подпольные концерты. В 83-м познакомился с

"Оберманекенами", в 84-м - с Шевчуком, который жил у него во время записи альбома "Время". Тогда же начал общаться с Жариковым, Рыженко, Вишней, Силей и другими деятелями московско-питерского андеграунда. Чуть позже Волков - архитектор по образованию - занялся оформлением рок-журналов, став впоследствии одним из редакторов таких культовых изданий, как "УрЛайт" и "КонтрКультУр'а".

Веским аргументом в доламывании упрямого Волкова стали вывезенные из Франкфурта рок-энциклопедии "All Time Top 1000 Albums" и "100 Great Albums Of 60's". Одну из этих книг я честно купил. Вторую пришлось украсть - назло мымре в униформе, которая ни за что не хотела ее продавать и все тыкала пальцем в табличку "выставочный экземпляр".

Совершенно очевидно, что литературу подобного жанра никто у нас в стране еще не издавал. Порой, когда у меня дурное настроение, мне начинает казаться, что в России вообще мало кто что-нибудь делает. Наверное, я не прав...

Воздух в салоне самолета был наэлектризован до предела. Вокруг двух спорящих Александров искрило. Сменивший тактику Кушнир перешел с блюзов на речитатив, в котором замелькали нетипичные для его словарного запаса выражения: "наш долг", "дань уважения", "кто, если не мы". Когда строгая стюардесса объявила о посадке самолета в "Шереметьево-2", Волков сломался. "Ладно, - сказал он. - Давай попробуем. Но только с одним условием - смакетированные главы больше не переделываются". Наивный...

Мягкое осеннее солнце дарило последнее тепло, а тема будущей книги будоражила и согревала своей непредсказуемостью. Казалось, мы держим в руках настоящее сокровище - и одному Богу известно, как так получилось, что никто другой не догадался откопать этот бесценный клад раньше. Подъезжая к метро "Сокол", я попросил Сашку не говорить о наших безумных идеях друзьям и коллегам. И без того не слишком многословный Волков поклялся свято хранить тайну.

Наступили будни. Распределение обязанностей в неафишируемом творческом объединении выглядело следующим образом. Александр продумывал структуру книги, параллельно работая над очередным номером редактируемого им журнала Pinoller, где планировалось ознакомить любознательную часть человечества с фрагментами из "100 магнитоальбомов". Я же потихоньку-помаленьку начал отбирать эти самые магнитоальбомы...

Идея советского top-100 - чисто западное изобретение, нахально перенесенное на нашу почву -предполагала некоторые поправки и

уточнения. Во-первых, было понятно, что в названии должно отсутствовать слово "лучший". Это несколько снижало коммерческий потенциал издания, но выглядело справедливо и непретенциозно. Поэтому сто наиболее значимых альбомов располагались именно в хронологическом порядке, а не исходя из какой-то вымышленной хит-парадности. Во-вторых, в книгу автоматически не попадали альбомы, записанные в постсоветское время, т.е. после 1991 года.

В результате тщательного изучения рок-архивов и очередного прослушивания порядка тысячи альбомов появился черновой вариант списка. В немалой степени мне помогло общение с сотнями журналистов, музыкантов и заядлых меломанов, понастоящему разбирающихся в рок-музыке. Многие оказались людьми неленивыми и предложили свои варианты "сотки". Всем спасибо. Теперь оставалось обработать полученные данные и вынести беспристрастный вердикт.

Критерии отбора были не слишком сложными. При оценке значимости альбомов учитывалось их влияние на музыкальную ситуацию в стране. Затем - популярные и культовые записи, а также работы практически неизвестные, которые в чем-то опередили свое время. Как правило, их создатели направляли энергию исключительно на творчество и, записав альбом, теряли к нему всякий интерес. Из-за отсутствия толковых продюсеров и беспримерного музыкантского пофигизма эти опусы активно не распространялись. Принимая во внимание результаты всевозможных опросов и "сбалансированных" хит-парадов, я все же был твердо уверен, что такие группы, как "Отряд им. Валерия Чкалова", "Стереозольдат", "Желтые почтальоны", "Театр" и "Стук бамбука в 11 часов" заслуживают большего внимания. Заранее соглашусь, что сегодня названия этих проектов не вертятся у каждого на языке. Но для своего времени они были не просто хороши, но и важны. Включением их в общий список моя "отсебятина", пожалуй, и закончилась,

Хотелось верить, что каноническая версия "100 магнитоальбомов" оказалась настолько близкой к истине, насколько вообще книга может отражать мнение тысяч людей. Не жду, что каждый согласится с этим списком. Любой выбор субъективен. Но это, бесспорно, честная работа.

Где-то в начале 95-го года окончательный вариант всех позиций был наконец одобрен метафизическим продюсером проекта Александром Сергеевичем Волковым. Происходило это не без боя. Еще раз пришлось доказывать, что список не претендует на нечто абсолютное и незыблемое. Это не догма. Он не является упорядоченной подборкой "лучших групп" или "самых успешных" альбомов. По ряду причин в него не попали

некоторые рок-ансамбли, а также концертные записи, бутлеги, компиляции разных лет и альбомы, вышедшие сначала на западном виниле, и лишь затем - на магнитофонной пленке в СССР.

После окончания работы над списком надо было найти какую-то фактуру, благодаря которой можно было бы на этом ушедшем с годами под воду материке выстроить целый дом. Кроме того, очень хотелось понимать, какая в каждой из ста квартир будет обстановка и что будут представлять собой чердак здания и подвал.



Советская самиздатовская рок-пресса на стенде Международной Франкфуртской книжной выставки 1994 года.



Книга "Золотое Подполье" - полный свод советского "рок-самиздата".



"100 магнитоальбомов советского рока" - атрибуты творческого процесса.

По правде говоря, вначале было немного страшновато. Что это будет - роскошный дворец или жалкая лачуга - зависело не только от меня, но и от Его Величества Случая. Случай же представился неплохой.

Волею судьбы одним из первых серьезных собеседников по книге оказался Борис Гребенщиков. В тот момент лидер "Аквариума" заканчивал вместе с Волковым работу над дизайном альбома "Навигатор". В итоге наши пути во времени и пространстве органично пересеклись.

Гребенщиков довольно долго и не без интереса изучал список "100 магнитоальбомов". Увидев на 94-й позиции группу "Хуй забей", Борис Борисович обрадовался, как ребенок. Как ребенок обрадовался и я. Как раз в эти дни мой приятель Сева подарил мне диктофон, на который БГ с ходу наговорил чуть ли не вторую часть "Правдивой автобиографии "Аквариума". Порой ответы опережали вопросы, и у меня возникло небезосновательное ощущение, что в этот момент мы находимся, что называется, на одной волне.

Вдохновленный количеством и качеством полученной информации, я в ту же ночь набросал черновой вариант статьи об альбоме "Табу". "И это все ты написал?" - спросил на следующий день удивленный Волков. Я прибодрился и попер вперед, как танк.

Интервью предстояло сделать великое множество - все-таки нет лучшего источника информации, чем живое человеческое общение. Общение же с рок-музыкантами представляет собой явление особого рода. Я ожидал столкнуться с чем угодно. С капризами, с пофигизмом, с массовым раздолбайством. Ожидал эпидемии склероза - доподлинно известно, что память у рокеров весьма своеобразная. Морально я даже был готов к фразам типа "а что, у нас был такой альбом?"

Недоступные на сцене, рок-музыканты в частных беседах оказались людьми милыми и домашними. Гребенщиков, Кинчев, Курехин, Попович, Скиба, Манагер, Жариков, Шумов обладали превосходной памятью и

оказались прирожденными рассказчиками. Мягко говоря, мировая культура не прошла мимо них. Не менее содержательным выглядело и общение с серыми кардиналами нашего рок-андеграунда: Тропилло, Усовым, Агеевым, Ушаковым.

К сожалению, встретиться удалось не со всеми. Оставим за пределами книги подробности переговоров с менеджерами преуспевающих ныне рок-групп, которые предлагали делать интервью с артистами при помощи факса. В свою очередь, крайне плотный жизненный график Макаревича, затворнический образ жизни Мамонова, некоординируемость Агузаровой и, скажем так, временное отсутствие душевного тепла у Егора Летова сделали наше общение невозможным.

Еще один барьер, который пришлось преодолевать, заключался в прозаичной бытовой агрессивности некоторых радикалов от рока. Мой мозг отказывался понимать мотивацию некоторых зауральских музыкантов, которые, не успев еще сесть в поезд "Сибиряк", тут же надевали на себя маску воина. По-видимому, настраивались на волну "дадим в столице говна". Для завершенности образа этим непримиримым борцам с респектабельностью не хватало разве что боевой раскраски - как у бутафорских апачей, выходивших под предводительством Гойко Митича на тропу войны в съемочных павильонах киностудии "ДЕФА". В подобных высоковольтных условиях интервью приходилось осуществлять через посредников.

Сбор и подготовка материалов для книги были усеяны не только шипами. Время от времени на этом тернистом пути встречались розы, причем порой - неземной красоты. Кажется, на следующий год после Франкфурта меня угораздило в очередной раз влюбиться, в результате чего жизнь забросила на целый месяц в Италию. Незадолго до этого Илья Кормильцев помог мне организовать интервью с Бутусовым. Встреча состоялась в гостинице "Россия" - перед очередным концертом "Наутилуса" в одном из ночных клубов. Вид у Славы был традиционно невеселый, но о записях старых альбомов он рассказывал вдохновенно и с энтузиазмом. Рискну предположить, что воспоминания молодости согревали его значительно сильнее, чем мысли о предстоящем клубном выступлении.

Кормильцев во время интервью не проронил ни слова. Как выяснилось позднее, на днях он собирался лететь в Свердловск - по тем же самым причинам, по которым я - в Италию. Во всем этом была какая-то логика наоборот. В Свердловск, по идее, лететь надо было мне - делать интервью с музыкантами. А на Апеннины следовало отправиться Кормильцеву, имевшему там десятки друзей, знакомых и деловых партнеров. Но раз уж

все случилось шиворот-навыворот, надо было извлечь из ситуации максимальную пользу.

Кормильцев предложил мне написать на досуге развернутый текст об истории позднего "Наутилуса". В свою очередь я попросил великого русского поэта встретиться в Свердловске с некоторыми из героев "100 магнитоальбомов". Сделка состоялась. На крыльях любви Кормильцев носился с диктофоном по плохо освещенным уральским переулкам и виртуозно пытал очумевших от такого напора свердловских рокеров. В особо сложных ситуациях Илье помогал бывший звукорежиссер, а ныне преуспевающий драматург и сценарист, Леонид Порохня. Зафиксированные на пленке интервью были выше всяких похвал. В то же самое время, нежась под ласковым итальянским солнцем, я оперативно написал текст, легший в основу книги о группе "Наутилус Помпилиус". Совесть моя была чиста - работа над "100 магнитоальбомами" не останавливалась ни на секунду.

*

Маленькая деревушка Кравцово находится где-то в глубине Воронежской области и состоит из двадцати обветшалых деревянных домов. В этом живописном уголке в жаркие летние месяцы и совершались основные "рывки" над книгой. Природа соответствовала: лес, пруд, бескрайние поля. По вечерам можно было пить свежее парное молоко, окочивать груши или созерцать пепелище, образовавшееся на месте заботливо сожженной кем-то свинофермы.

Однако времени на подобный досуг не оставалось. С утра до вечера в избушке на курьих ножках шла работа над книгой - по 12-14 часов в сутки. Обработка интервью, обобщение архивных данных, черновые наброски очередного текста... За лето мне удавалось написать по 20-25 глав. Такая вот, хм, Болдинская осень. Несложно догадаться, что после подобных космических нагрузок вид у меня был своеобразный. Как-то раз я задумчиво пер по пересеченной местности ведра, наполненные водой из колодца. "Поэт, поэт идет", - сидя в тени перебрасывались тревожной новостью местные бабенки. И почему-то крестились.

...Как и у многих в этой стране, мой финансовый кризис грянул задолго до августа 1998 года. На текущее производство книги нужны были деньги. Выход оставался один - продать свою коллекцию компакт-дисков. О содеянном не жалею, но до сих пор мне жизненно не хватает пластинки

Gavin'a Friday "Shag Tobacco" и дебютного альбома Tricky.

Ликвидация компактв не могла глобально исправить положение и одним махом убить все финансовые проблемы. Книга требовала постоянных вложений - включая ежемесячную оплату сумасшедших счетов за телефонные переговоры и поездки в другие города. Спасение пришло с неожиданной стороны. Возникший из полузабытого прошлого "Мумий Троль" оказался для книги своеобразной палочкой-выручалочкой. Работа в должности пресс-аташе популярного коллектива давала реальную возможность ездить по стране и встречаться с множеством иногородних музыкантов, попавших на страницы "100 магнитоальбомов". Во время бесчисленных туров владивостокских "шамаманов" мне удавалось органично совмещать приятное с полезным, делая для книги многие десятки нужных и полезных интервью. Питер, Киев, Харьков, Рига, Таллин, Калининград, Дальний Восток - этапы боевого пути...

*

О том, какую он совершил ошибку, дав согласие работать над книгой, Волков догадался довольно скоро. Поток поступающей информации был настолько мощным и непрерывным, что готовые главы приходилось переделывать не раз, не два и не три. Подобное патологическое стремление автора к бесконечным улучшениям мог вынести только человек с железными нервами. В очередном испытании на прочность аристократично воспитанный Александр Сергеевич проявил фантастическую выдержку. Что, впрочем, не мешало ему смотреть на экран компьютера исподлобья и постоянно бурчать о том, что "ни один нормальный человек подобный объем текста не осилит". Кто бы спорил... Читать куда труднее, чем писать...

Ближе к финалу случилось чудо. Волков заметно подобрел и как-то под вечер даже изрек: "Ты не поверишь, но эта книга стала мне родной. Порой даже кажется, что это я ее написал". Надо знать Волкова, чтобы понимать, чего эта фраза стоит.

Очередное воспоминание. Вернувшийся из Америки знаменитый "писатель" Саша Агеев держит в руках почти готовый макет "100 магнитоальбомов советского рока". "Я ждал эту книгу всю жизнь", - негромко произносит он...

Последние встречи, последние интервью. Их символ - высунутый язык (как у Джаггера), только вместо эротического импульса - диктофон Sony.

Часть жизни длиною в пять лет. Когда была дописана последняя глава, сил прыгать до потолка уже не осталось. Опустошение, растерянность и подсознательное ощущение счастья. Все одновременно.

За несколько недель до сдачи книги в типографию мне позвонил Волков и виноватым голосом сообщил, что в его компьютере неожиданно "полетел" винчестер. Работа грозила быть отброшенной на год назад, ибо в финишной суеде смакетированные главы архивировались далеко не всегда. Следующие сутки Сашка провел в поисках людей, способных восстановить информацию с наглухо "рухнувшего" хард-диска. В воспаленных мозгах участников проекта уже рисовался план международной операции по спасению магнитного слоя (через японский завод-изготовитель), однако до этого, слава Богу, не дошло. Вопреки прогнозам, местные специалисты сотворили чудо и "вытянули" с того света, казалось бы, безнадежно потерянный макет. О том, что мы пережили в те дни, можно написать отдельный сюжет.

Что еще рассказать... Рассуждая методом "от противного", очень не хотелось, чтобы книжка превратилась в сборник "старые тексты о главном". Хотелось многогранности и новых ракурсов, хотелось максимально полно отразить все аспекты такого уникального явления, как магнитофонная культура в СССР. Я попытался чуть глубже, чем это принято в нашей рок-критике, покопаться в психологии творчества и раскрыть особенности создания каждого из аудиошедевров.

Задача-максимум, которая ставилась изначально, была вполне конкретной и, пожалуй, даже прикладной. Хотелось, чтобы человек, прочитавший историю создания очередного опуса, загорелся желанием прослушать альбом. И если читатель не начал этот альбом где-нибудь добывать - значит, глава написана плохо и неинтересно. Теоретически читатель был приговорен к тяжким, но сладостным мукам - искать и слушать все эти альбомы. Для расширения кругозора, для сопереживания, для утоления жажды, наконец...

Джереми Пэскал в своей "Истории рок-музыки" не без иронии заметил, что "рок-н-ролл создан не для того, чтобы о нем писали энциклопедии". И все же. Мне всегда казалось, что в работе над "100 магнитоальбомами" не стоит стесняться скрупулезности и дотошности, переизбытка деталей и подробностей. Многие почему-то считают, что определенный элемент небрежности и пофигизма в этом жанре способствует легкости восприятия. Не способствует. Я искренне старался быть противником подобной "легкости". Возможно поэтому книга и получилась такой объемной. Возможно поэтому читать ее не всегда просто.

Извините.

| |
|--------------|
| notes |
|--------------|

Примечания

Когда книга готовилась к печати, альбом "Брат Исайя" был издан на лицензионной кассете "Отделением "Выход".