

МАСТЕР

Пересечение параллелей



(интервью с Аликом Грановским)

Вторая половина восьмидесятых годов — уникальное время в жизни несуществующей ныне страны под названием Союз Советских Социалистических Республик. Провозглашенный в 1985 году на пленуме ЦК КПСС, в качестве необходимой для развития государства меры, процесс ускорения уже к 1987 году запустил невероятные по своей масштабности перемены в жизни СССР, получившие название Гласность.

Снятие многолетних блокирующих запретов так называемой «эпохи застоя» пробудило в сознании советских граждан ожидание скорых перемен к лучшему, создав в воздухе непередаваемые ощущения свободы и единства, а обозначившаяся оттепель в отношениях двух ранее непримиримых врагов — Востока и Запада полностью аннулировала нагнетаемый годами страх ядерной войны. Все это называлось Перестройкой!



Именно в этот момент, следуя мощной волне общих перемен, советская рок-музыка, долгое время находившаяся в подполье, испытала небывалый по своему уровню подъем, став голосом целого поколения. Практически все социальные и творческие процессы в СССР того периода были единым неразрывным целым, а само выражение «Рок» — воплощением чего-то значительно большего, нежели просто музыка. Это было явление: настоящая объединяющая идея — период всеобщего подъема, вдохновенного энтузиазма, безусловного взаимопонимания между музыкантами и слушателями.

Совсем неудивительно, что именно слово «Металл» стало тогда настоящим синонимом слова «Свобода» — какой еще рок-жанр, как не бескомпромиссный хэви-метал, мог быть избран в качестве одного из главных выразительных средств для отражения мыслей, чувств и — конечно же! — эмоций жителей многомиллионной и многонациональной страны! Неведомый доселе советскому человеку «тяжелый рок» был в тот период настоящей притчей во языцех — поводом для обширных обсуждений и ярых споров в журналах, газетах, телевизионных передачах — явлением настораживающим, но одновременно невероятно притягательным и интригующим.

УСКОРЕНИЕ! ГЛАСНОСТЬ!! МЕТАЛЛ!!! — пожалуй, вот три термина, которыми можно наиболее точно отобразить настроение СССР перестроечного периода. Невероятное количество аншлаговых стадионных концертов; многотысячные толпы преданных поклонников и повсеместные надписи «Умрем за металл!»; первые заграничные гастролы советских коллективов и первые зарубежные контракты. Тогда казалось, что стало возможно и доступно все. На гребне этой большой волны советские рок-коллективы записали все свои знаковые альбомы.

Какой же момент можно назвать началом, точкой отсчета отечественного «металлического» бума? Сомнений быть не может — это появление в кассетных магнитофонах жителей Советского Союза плакатных, как и сам СССР, песен «Воля и разум», «Встань, страх преодолей» и «Здесь куют металл». Именно! — Тот самый культовый магнитофонный альбом группы АРИЯ «С кем ты?», созданный потрясающим композиторским и исполнительским тандемом гитариста Андрея Большакова и бас-гитариста Алика Грановского.

Очень скоро творческий и дружеский союз этих двух неординарных музыкальных личностей привел к созданию новой формации под названием МАСТЕР, и слушателей оглушили свежие «металлические» хиты: «Щит и меч», «Берегись», «Руки прочь», «Палачи», «Не хотим!»... Все нарастающая жесткость и скорость звучания, остросоциальные злободневные тексты: неотделимо следуя за происходящими в стране трансформациями, песни Большакова и Грановского впитали и зафиксировали в себе целый спектр ее быстро меняющихся настроений — стали практически задокументированными свидетельствами той неповторимой эпохи.



МАСТЕР двигался вперед решительно и уверенно, но внезапно после нескольких лет фантастического успеха это восхождение было резко прервано... Все рухнуло так же масштабно, как начиналось. — Волна, зародившаяся в 1985 году, к концу 80-х достигла своего апогея и в начале 90-х резко обрушилась. Страна СССР прекратила существование. На смену человеческой устремленности пришло блуждание. Идею сменила растерянность. В один момент не только рок-музыка, но и любое творчество в принципе оказалось за

бортом жизненных интересов. На передний план постсоветского пространства выдвинулись совсем другие сферы и цели. Наступил долгий период безвременья, полузабытья...

Сокрушительный удар постиг и МАСТЕР — Андрей Большаков был вынужден покинуть музыкальную сцену, и с этого момента, оставшись один, Алик Грановский начал писать новую, свою историю МАСТЕРА. В ситуации тех смутных времен немногие бывшие рок-герои смогли выстоять, а большинство коллективов просто сошло с дистанции, растворившись в прошлом. Однако Алик — именно тот, кто сумел не только выдержать удар, но и провести МАСТЕР сквозь время. Можно смело сказать, что в настоящий момент этот музыкант олицетворяет собой пример самоотверженного несгибаемого решения не сходить со своего однажды выбранного пути — двигаться вперед вопреки каким-либо преградам. И в этом году МАСТЕР отмечает свой уже 30-летний юбилей!

Накануне этого знаменательного события мы с Аликом Грановским решили предпринять необычное по своей увлекательности путешествие — мысленно вернуться в ту исходную узловую точку 90-х, с которой он когда-то начал с МАСТЕРОМ одиночное плавание, и из нее отправиться в 80-е, к периоду расцвета группы — вплоть до самых истоков легендарного творческого союза Грановский-Большаков, девизом которого вполне можно считать слова из песни МАСТЕРА: «Мы не хотим быть чужим отражением!»



— Алик, наше движение к истокам МАСТЕРА давай начнем с ключевого вопроса. Расскажи, пожалуйста, почему в определенный момент из группы ушел Андрей Большаков — человек, с которым вы в начале 1987 года совместно организовали этот коллектив?

— У Андрея в тот период возникли серьезные проблемы со здоровьем. Насколько помню, еще году в 1989 он впервые почувствовал себя плохо. Однако тогда МАСТЕР часто ездил за границу, эти поездки для Андрея были определенной мотивацией, и он держался.

Тогда, после выхода успешного альбома «С петлей на шее», мы много работали как за рубежом в Бельгии, так и в СССР. Однако вскоре практически полностью свернули деятельность дома и переключились на за границу. Ну а когда в самом конце 1991 года вернулись домой, концертов стало очень мало. Это было связано с распадом СССР и общим кризисом в стране.

Какое-то время мы еще проработали совместно, надеясь на то, что ситуация выправится. Но летом, на гастролях в Одессе Андрей мне сообщил: «Знаешь, Алик, я не в состоянии работать, поэтому, наверное, нам необходимо закрыть коллектив». Такая формулировка меня несколько обескуражила, и я задал вопрос: «Хорошо,

Андрей, но что же тогда делать мне?» — «Создай какой-нибудь другой коллектив». И в этот момент передо мной возникла огромная дилемма — как поступить? — Я, разумеется, понимал всю серьезность ситуации и сложность данного момента для Андрея, но в то же время бросить МАСТЕР — поставив крест на группе и своих жизненных устремлениях — я тоже не мог.

— В итоге, как всем нам известно, ты принял решение продолжить деятельность МАСТЕРА. И в этом году группа празднует уже свой 30-летний юбилей!

— Я понял, что в данном случае у нас с Андреем расходятся взгляды на ситуацию. — Мне казалось, что МАСТЕР может и должен существовать дальше. В самом деле, почему я должен создавать и раскручивать коллектив с нуля (да еще в такой период, когда сделать это было практически нереально)? — тогда как с МАСТЕРОМ у меня к этому моменту было связано уже более пяти лет жизни. Я взял паузу, все обдумал и понял, что на роспуск коллектива я не могу пойти никак. Ведь мы с Андреем совместно организовывали эту группу, много лет были друзьями и музыкальными единомышленниками, и поэтому я посчитал, что имею равноценное право на название. Спустя время мы с вокалистом МАСТЕРА Михаилом Серышевым поехали к Андрею домой, пообщались и сказали: «Андрей, мы хотим работать дальше под прежним названием». — Ведь МАСТЕР не был чьим-то проектом, это была группа.

— До этого момента Андрей Большаков был безоговорочным руководителем МАСТЕРА. Насколько легко было тебе встать у руля группы?

— Конечно, сложность была — это естественно. В 1992 году у нас был неполный состав, от группы осталось всего три человека — Большаков, Серышев и я. А с уходом Андрея мы и вовсе остались с Мишей вдвоем. Незадолго до того как покинуть МАСТЕР, Андрей привел в состав второго гитариста Вячеслава Сидорова и барабанщика Анатолия Шендерова. Но после того как Большаков ушел, пришлось, конечно же, поменять многое. Нам нужно было искать хорошего нового гитариста и во многом начинать движение сначала. Дело, правда, несколько упрощало то, что в составе группы на тот момент был оригинальный фронтмен МАСТЕРА — Михаил Серышев.

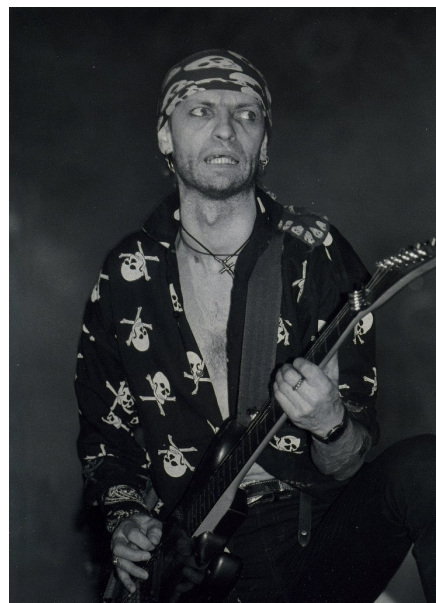


Вообще все последующие годы мне очень сильно помогал звукорежиссер Андрей Лебедев (Крустер), с которым еще в восьмидесятые мы вместе играли в группе СМЕЩЕНИЕ. Он занимался многими вопросами, как техническими, так и организационными. Иногда даже давал какие-то интересные советы по аранжировке. Так что, к счастью, я был не один.

— Можешь вспомнить, когда Андрей Большаков окончательно покинул МАСТЕРА? — В сети, например, есть видео с участием Андрея, снятое весной 1993 года на фестивале “Zarraza”.

— Сейчас уже я не помню точно, в каком году ушел Андрей. Столько было разных концертов. Фестиваль “Zarraza” проводил наш друг Александр Трофимов, он делал «Р-клуб», издавал журнал “Zarraza” и у него была своя компания «Трофимов паблишинг». Это все, что я могу сказать.

— Известно, что Андрей Большаков все-таки пытался записывать некоторые гитарные партии для очередного, вышедшего после его ухода альбома МАСТЕРА “Maniac Party”.



— Уже после ухода Большакова мы записывали альбом “Maniac Party” на студии SNC, и новый гитарист Слава Сидоров очень хорошо играл ритм, однако с соло-партиями не справлялся. И тогда мне пришла идея пригласить на студию Андрея и предложить ему записать соло на уже готовые новые песни МАСТЕРА. Я надеялся, что, может быть, эта работа его вновь зажжет. К сожалению, к тому моменту Андрей уже достаточно далеко ушел от музыкальных дел, поэтому нам удалось лишь немного поработать над песней “Screams Of Pain”. В итоговом варианте в ней осталось буквально несколько нот, сыгранных Андреем.

В конце концов я пригласил другого бывшего гитариста МАСТЕРА Сергея Попова — сначала записать соло на альбом “Maniac Party”, а потом он вернулся в состав группы.



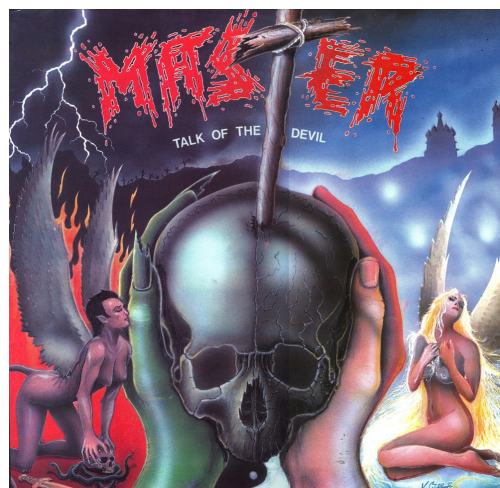
Сергей хорошо сочетал ритмическую игру с исполнением соло, и мной было принято решение дальше работать в одну гитару. — К тому моменту я для себя решил, что если Андрей Большаков не может играть с нами, то значит, второго гитариста в МАСТЕРЕ не будет вообще — это место останется вакантно — именно в тот период я принял такое внутреннее решение!

В 2009 году, после долгих уговоров фанатов, мы попробовали вернуться к двухгитарной схеме, с Андреем Смирновым — хороший парень и гитарист — однако общая «химия» в группе все-таки была не та. Это был скорее некий своеобразный эксперимент. Потому что можно взять в состав хороших музыкантов, но настоящий коллектив — это понятие, безусловно, гораздо более обширное...

— Получается, что финальным аккордом МАСТЕРА с участием тандема Грановский-Большаков стала пластинка “Talk Of The Devil”, записанная весной 1992 года. Расскажи про эту работу — как и где она создавалась?

— Это была последняя наша с Андреем Большаковым полноценная студийная работа. Мы вернулись из Бельгии после неудачи с выпуском там англоязычного альбома “Empire Of Evil”, и Андрей договорился со Стасом Наминым о том, что за какие-то деньги мы на его студии перезапишем тот неизданный материал. Записывался “Talk Of The Devil” весной 1992 года на SNC Records, в Парке культуры Горького. Если смотреть со сцены Зеленого театра на трибуны, позади них есть радиорубка, именно там находилась студия.

В Центре Стаса Намина было несколько студийных комнат — разного размера — МАСТЕР записывался в большой. В помещении все было акустически грамотно и классично сделано: пультовая, стекло, в комнате за стеклом пишутся инструменты. Стоял 16-дорожечный магнитофон Tascam, отличный пульт, обработки. Очень хорошая, дорогая как по тем, так и по нынешним временам, аналоговая студия. Звукорежиссером альбома был Евгений Трушин.



Играл я в основном на Warwick Streamer Stage 1. Бас записывался через какой-то большой ламповый аппарат. Названия его я не помню, но точно помню, что звук мне не нравился. [смеется] Однако, по тем временам, я ничего не мог сделать — еще не понимал, что и как нужно поправить, чтобы стало лучше. Поэтому немного грешил на этот самый Warwick. Хотя он в то время был очень модным инструментом, и многим нравился именно такой плотный «звук дерева».

Компрессию при записи мы не использовали, линейный сигнал тоже. Просто включали инструмент и микрофоном снимали звук — аппарат стоял за стеклом, а я сидел в пультовой комнате и играл бас. Точно помню, что практически весь альбом я «закатал» с первого дубля: поскольку эти песни мы уже достаточно долго исполняли на концертах, они были полностью «выиграны» и я их легко отписал. Конечно, если бы это были новые вещи, то процесс записи занял бы больше времени, но так как все партии уже были «в руках»: пришел — сделал — ушел.

Откровенно говоря, сейчас музыканты привыкли работать с редакторами, где все можно поправлять, чистить, переписывать до бесконечности, по ноте составлять... фокусов много. А в тот период это сделать было в принципе невозможно — ты приходил в студию и записывал песню от и до. В крайнем случае что-то частично корректируя, фрагментарно переписывая.

Не знаю, хорошо это или плохо — это просто тенденции разных времен. Сейчас, например, у всех стали серьезные студийные претензии, люди гонятся за более рафинированным и чистым, скажем так «современным» звучанием. А в живой игре ведь всегда много «шероховатостей». Поэтому сейчас саунд вычищается и выхолащивается редакторами — иной раз настолько, что от живой игры мало что остается — получается, что аудитория слушает редактор, а не реальную игру живого музыканта.



— Давай поговорим про композиции альбома. Для “Talk Of The Devil” ты написал песню “Heroes”, которая является, пожалуй, самой мелодичной на этом диске.

— Я время от времени играю на обычной гитаре и придумал основной рифф, из которого потом родилась композиция “Heroes”. Добавил вторую тему, подключил классический для трэш-метал рисунок барабанов, который мы много использовали на этом альбоме, и развил все в полноценную песню.

Из всех композиций на альбоме, “Heroes” действительно получилась наиболее близкой к раннему МАСТЕРУ — не столь брутальной и достаточно мелодичной. В ней есть разные стилистические элементы. Откровенно говоря, у меня редко получалось написать чисто трэш-металлическую вещь: в моих песнях постоянно были ответвления и к классическому року, и к прогрессиву, и даже, может быть, немного к джаз- и арт-року. Ведь я на этом воспитывался и мне сложно взять и абстрагироваться от этого полностью — практически невозможно.



— Ты сразу придумывал партии всех инструментов или же приносил только идею для песни?



— Как правило, каждый из нас приносил уже готовую вещь. И в рамках заданной концепции каждый музыкант для себя сочинял партию, которая, разумеется, продумывалась, корректировалась и обсуждалась вместе с другими участниками.

С гитарными партиями в МАСТЕРЕ все было достаточно просто — либо расклады в терцию, либо один играет аккорды, другой ритмическую «машину», потом оба гитариста вместе «машину», какие-то ответвления. Что касается

барабанов, то когда человек пишет композицию, он уже приблизительно представляет себе, каким должен быть ритмический рисунок. Так что технология изготовления музыкальной композиции к тому моменту мне была ясна уже полностью. *[смеется]*

— Также на альбоме есть басовая пьеса “Romance”, которую многие поклонники считают лучшим твоим бас-гитарным соло.

— Насколько помню, это соло не записывалось конкретно к какому-либо альбому. Как правило, я просто сочинял что-то сольное басовое, и в итоге это включалось в альбом — поскольку никто не был против того, чтобы я вставлял в альбом свои сольные пьесы. Это пошло еще с альбома АРИИ «С кем ты?», на котором я записал пьесу «Память о...».

До этого я тоже играл басовые соло, например на альбоме «Бега» группы АЛЬФА, в песне «Гонка» я играю под барабаны. Но первой чисто сольной басовой пьесой была именно «Память о...».



— На альбоме “Talk Of The Devil” гораздо более ощутим, нежели раньше, композиторский вклад гитариста Сергея Попова. Он написал три песни — “Danger”, “Live To Die” и “Tsar”.

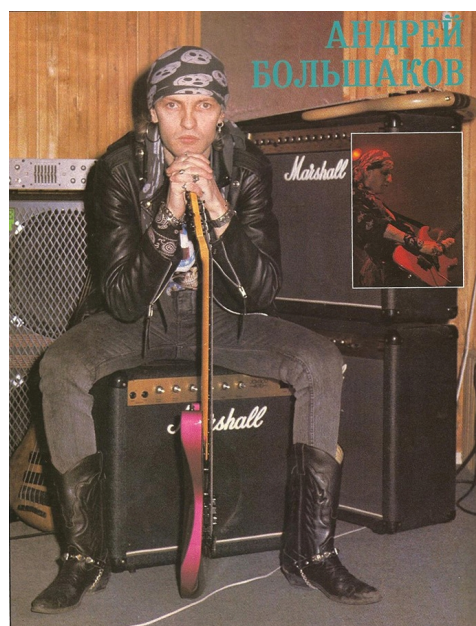
— Тут все просто — кто первым встал, того и тапки. *[смеется]* Принес человек три композиции — хорошо. Одну — великолепно. Принес весь альбом — если все играют и всем все нравится, то почему бы и нет. В данном случае в МАСТЕРЕ, насколько помню, это было достаточно демократично. Человек сочинял, приносил материал, показывал, и если всех устраивало, мы его делали. Поэтому и получилось, что песен Попова на альбоме “Talk Of The Devil” было больше, чем раньше.

“Danger” — неплохая вещь, я помню, за границей на концертах она хорошо заходила, нравилась публике. — Качевая и синкопированная. Попов принес темы, мы ее разучили и стали играть. То же самое было с песней “Tsar” — Сергей на репетиции ее показал, и каждый сделал свою партию. Стилистически эти песни, как и “Live To Die”, несколько выделяются на альбоме — отличаются от песен Андрея и того, что написал я, но это нормально — разные люди, разная музыкальная подготовка, разные ощущения...

— Андрей Большаков для этого диска тоже написал три композиции. Причем мало кто из фанатов знает о том, что основные риффы в песне “Talk Of The Devil” изначально являлись риффами коротенькой песни «С петлей на шее» с одноименного альбома МАСТЕРА 1989 года.

— Правда? Скажу честно — этот факт я забыл... Помню, что изначально песню «С петлей на шее» комиссия на «Мелодии» не приняла к изданию, и виниловая пластинка вышла без нее. Может, поэтому Андрей решил использовать эти риффы в другой композиции? На самом деле в этом нет ничего удивительного, поскольку обе эти песни авторства Большакова. А какие-то музыкальные темы человек — сознательно или нет — может несколько раз использовать в своих композициях. Я считаю, это абсолютно нормально. В этом есть даже определенная «фишка», некая завуалированная преемственность.

— Также интонации припева “I Hate Your Sex” несколько напоминают мелодию песни «Боже, храни нашу злость».



— Возможно. Вообще это естественно — когда человек что-то сочиняет, он из своего творчества что-то повторяет не раз. У каждой группы свои наработки и стиль написания материала. “I Hate Your Sex” — несколько смешная, стебная даже песня, освежающая общую серьезность материала на пластинке. Я там в середине даже соло слэповое сыграл — для трэш-метал это тогда было просто неприемлемо. [смеется]

— Песня “Fallen Angel” изначально носила название “Lucifer”, но на обложке “Talk Of The Devil” почему-то оказалась переименована.

— Как и две предыдущие композиции, это песня Андрея. И почему “Lucifer” был переименован в “Fallen Angel”, наверное, лучше спросить у него. Я уверен, что это было сделано не просто так, поскольку Андрей всегда очень серьезно и тщательно ко всему относился. Возможно, он хотел таким образом что-то скорректировать.

Вообще тематика текстов первых альбомов МАСТЕРА всегда исходила от Андрея — он вкладывал в них какие-то свои личные смыслы. Но если вдуматься в тексты того же “Talk Of The Devil”, то на самом деле, несмотря на грозные названия, в них нет ничего угнетающего или мрачного. Там очень много поэтических метафор и аллегорий — это скорее философские размышления человека в поиске жизненных ответов, через определенные поэтические образы.

Помню, что на запись “Fallen Angel” Миша Серышев привел несколько певчих из храма Михаила Архангела, в котором тогда работал, и совместно они записали вступление к этой песне — христианскую молитву (псалом 50-й, покаянный). Это также была идея Андрея.



— Честно говоря, ощущение, что кавер BLACK SABBATH “Paranoid” был записан на пластинке, что называется, «до кучи», дабы добыть пространство альбома.

— Этот трек стал своеобразной закрывающей «фишкой» на альбоме. Мы сделали неплохую аранжировку. Хотя, по большому счету, ничего сложного: ускорили темп, добавили трэшевый «умца-умца»-рисунк барабанов, изменили пару моментов и включили хор в припев.

Идея кавера исходила от Андрея Большакова. Вообще генератором практически всех идей по альбому “Talk Of The Devil” был Андрей — именно он принимал решения.

— Хорошо, а можешь ли ты что-то сказать насчет первого инструментального трека “Intro Golgotha”?

— Это интро было специально записано для будущей пластинки “Talk Of The Devil” бывшим клавишником МАСТЕРА. Кирилл Покровский, оставшийся в 1989 году на ПМЖ

в Бельгии, сделал это звуковое вступление на своей студии и прислал его нам в Москву.

— Название альбома — идиома «тут как тут, легок на помине».

— Да — «помяни, он появится». Это название придумал, если не ошибаюсь, Олег Горбунов — человек, который сочинил нам для альбома “Talk Of The Devil” все англоязычные тексты. Горбунов хорошо в этом разбирался, сразу писал тексты на английском, а не просто делал переводы с русского.

Вероятнее всего мы на репетиции записали вокальную «рыбу» на обычный кассетный магнитофон и отдали ее Горбунову, чтобы он написал слова — но точно этого я не помню.

— Почему МАСТЕР в начале 90-х решил перейти к английским текстам?

— В тот период мы постоянно ездили за границу, и для того чтобы местная публика нас понимала и принимала, встал вопрос английских текстов. Никакой изначально принципиальной позиции петь на английском — как это делают многие команды никуда не выезжая — у нас не было. В нашем случае стояла конкретная задача работы с зарубежной аудиторией, и нужно было сделать так, чтобы западные фанаты представляли, о чем идет речь в наших песнях.

Мы отнеслись к этому со всей серьезностью. Когда еще до “Talk Of The Devil” мы в 1991 году записывали в Бельгии альбом “Empire Of Evil”, то один человек из фламандской части Бельгии, работавший с нами, специально следил на студии за записью вокала: корректировал тексты и произношение Михаила Серышева — потому что изначально у Миши был сильный акцент.



— Если не ошибаюсь, на альбом “Talk Of The Devil” планировалась одна русскоязычная песня «Одиночество». Почему она не была включена?

— Мы ее записали тогда же на SNC и даже свели, однако Андрей Большаков посчитал, что для альбома она не подходит, — в корне отличается по стилистике и подаче от всего остального материала, поэтому в пластинку она не вошла. Хотя песня, на мой взгляд, неплохая.

Во вступлении я там сыграл на безладовой бас-гитаре. На студии SNC было несколько басов Warwick, один из них был безладовый — не помню уже какой именно, Thumb или Streamer, — и на нем я записал начало. А весь основной бас был записан также на Streamer Stage 1.

Вообще к Warwick я достаточно спокойно отношусь. Был период, когда я много на нем играл (да и сейчас время от времени беру), однако сама структура звука у меня в голове иная, не «варвиковская». Мой концепт — это Rickenbacker и Jazz Bass. И только следом за ними уже идет Warwick.

— На пластинке “Talk Of The Devil” много всевозможных гостей. В частности, целых пять приглашенных барабанщиков — Андрей Шатуновский, Владимир Ермаков, Сергей Ефимов, Павел Чиняков и Андрей Моисеев. Почему вы решили их задействовать?



— У МАСТЕРА в тот момент не было барабанщика, так как Игорь Молчанов вслед за Кириллом Покровским остался на ПМЖ в Бельгии. Поэтому мы пригласили нескольких топовых барабанщиков, распределили между ними песни, и каждый сыграл, записав барабанные партии на альбом. Андрей Шатуновский сыграл в четырех песнях, а остальные барабанщики по одной.

Можно было, конечно, вообще все дать одному человеку, но мы решили поступить именно таким образом: во-первых, для того, чтобы один музыкант на себя не нагружал слишком много информации, а во-вторых, чтобы это в целом было интересно и разнопланово. Вдвоем с Андреем Большаковым мы подбирали людей — решали, насколько исполнительский стиль и уровень данного конкретного барабанщика подходит к какой-то песне: сможет он ее сыграть с правильными ощущениями и раскрыться или нет. Сделано это было еще и в целях экономии студийного времени. — Каждый барабанщик получал задание, выучивал свою партию, приходил к назначенному времени и играл. Следом за ним приходил другой, записывал свою песню и уходил, и т. д.

После того как все запланированные песни были записаны, у нас оставалась одна незаконченная — “Нероес”, с которой мы не знали как поступить. Прикинули и решили пригласить на запись барабанщика КРУИЗА Сергея Ефимова: нам показалось, что именно с ним стилистически это будет весьма хорошо. Я позвонил Ефимову: «Сергей, не хотел бы ты прийти на студию и записать МАСТЕРУ одну композицию?». — «Да, можно», — и Сергей с легкостью справился с работой, даже не зная материала.

Пришел на студию: «Что играть?». Я ему говорю: «Давай работать так: слушаешь вступление, запоминаешь, пишешь. Потом слушаешь куплет, запоминаешь, пишешь. И так постепенно будем двигаться». — «Давай!». В комнате за стеклом стояли подзвученные барабаны, мы в аппаратной, видели Сергея, и между нами происходило живое общение. Послушали фрагмент, обсудили все моменты: «Понятно?» — «Поехали!» Разучили другую часть — записали. И так, шаг за шагом, Сергей записал всю песню. А остальным барабанщикам мы давали демо, они разучивали материал, уже точно знали, что играть, приходили и быстро записывались.



— На момент записи “Talk Of The Devil” не только два ранее постоянных участника МАСТЕРА — Кирилл Покровский и Игорь Молчанов — покинули группу, но и гитарист Сергей Попов также обозначен на обложке диска в роли сессионного музыканта.

— Перед новым 1992 годом мы приехали домой из Бельгии после неурядиц с записью там альбома “Empire Of Evil”, и гитарист Сергей Попов ушел из коллектива.



Это была последняя бельгийская поездка МАСТЕРА — не самая удачная, надо сказать, несколько подточившая наши отношения. В результате мы остались втроем.

Откровенно говоря, в МАСТЕРЕ всегда был именно такой костяк — Андрей, Михаил и я. Между собой мы много общались, принимали решения по группе, а остальные как-то держали дистанцию, если можно так выразиться. Получилось, что в той последней поездке приятель Сергея Попова барабанщик Игорь Молчанов, с которым они поддерживали отношения, последовал примеру Кирилла Покровского и остался на ПМЖ в Бельгии. И, по-видимому, с уходом Молчанова Попов не особо видел себя в составе группы — у него в МАСТЕРЕ не осталось моральной поддержки, скажем так.

Однако Сергея Попова мы все равно попросили сыграть на альбоме “Talk Of The Devil”, пригласив в качестве сессионного участника.

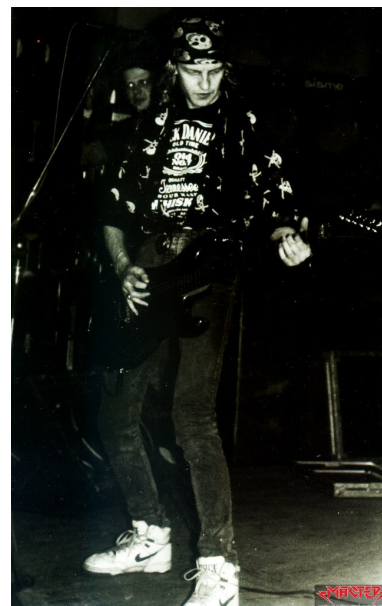
— Скажи, почему альбом “Talk Of The Devil” получился таким коротким по звучанию?

— Дело в том, что у нас в то время вообще не было длинных альбомов — нам не хотелось раздувать объем пластинки. Я до сих пор считаю, что альбом «тяжелой» музыки не должен быть длинным. Потому что трэш-металлический альбом длиной в час мне, например, достаточно проблематично слушать целиком — есть некоторое однообразие в звуке, гитарных риффах и ритмических рисунках. А если пластинка длится 30-35 минут, она проходит на одном дыхании и слушателю тут же хочется включить ее еще раз, он от нее не устает. Получается, что таким образом фанаты запоминают песни лучше, легче и быстрее — потому что альбом их цепляет, не приедается.

В то же время я понимаю, например, длинные концептуальные альбомы арт-роковых коллективов YES или GENESIS. Но это другая музыка, в ней сама идея и драматургия требует больших, развернутых форм. А трэш-метал — достаточно прямолинейная, сжатая и динамичная форма музыкального творчества. И когда идет «мочилово», то чем целостней и компактней альбом, тем это лучше. Получается такая вкусная начинка, в которой собраны самые хитовые штуки. Но это сугубо моя точка зрения, другие так могут не считать. *[смеется]*

— Кто был тогда инициатором перехода МАСТЕРА к более жесткой, брутальной даже музыке?

— Как я уже говорил, все решения по альбому “Talk Of The Devil” принимал Андрей Большаков. Соответственно, идея перехода МАСТЕРА к еще более «тяжелой» музыкальной стилистике тоже принадлежала ему. Начало этому частично было положено еще в 1989 году, с материалом альбома «С петлей на шее», что в результате развилось до жесткого и прямолинейного “Talk Of The Devil”. В песнях МАСТЕРА появились еще более быстрые темпы, общее звучание стало более тяжелым, проявился гораздо более экстремальный вокал. В то время это было очень актуально и модно — трэш-металлическая музыка находилась на своем подъеме — поэтому мы и развернулись в эту сторону.



— Однако получилось так, что с выходом столь ожидаемой поклонниками новой пластинки “Talk Of The Devil” МАСТЕР наоборот, начал терять популярность. — Фанаты попросту не поняли и не приняли новый, более жесткий и бескомпромиссный, англоязычный материал. Фактически от былого стиля поп-трэш, снискавшего ранее МАСТЕРУ большую популярность, на этой пластинке нет и следа.

— Да. Это весьма странная ситуация. За границей песенный материал альбома “Talk Of The Devil” принимался просто на ура — для них это было очень круто и интересно. А у нас в стране он не пошел. Помню один показательный случай из того времени.

Мы были на гастролях в Донецке вместе с КОРРОЗИЕЙ МЕТАЛЛА. Концерт проходил на большом стадионе. КОРРОЗИЯ работала в первом отделении со своим «трэш-могильным» шоу, и народ их отлично принимал: крики, угар, одобрение. А вторым отделением после них вышли мы, начали играть программу “Talk Of The Devil”, дали «серьезку», и стадион просто замер — абсолютное безмолвие. Такое ощущение, что публика оцепенела и не знает ни как себя вести, ни как реагировать. Только лишь когда МАСТЕР перешел к старым песням, аудитория начала более-менее оживать и закончился концерт хорошо. Однако все то, что мы играли до этого, не принималось публикой вообще никак, — для людей это было очень заморочено: слишком жестко, быстро, сложно, непонятно.

Откровенно говоря, в экстремальной музыке должна быть какая-то особая «фишка», как бы в противовес брутальности звучания. У КОРРОЗИИ, например, был элемент стеба: театрализация с гробами, голыми девками. А у МАСТЕРА в тот период все стало очень серьезно-концептуально, и это слишком давило на публику. Так что КОРРОЗИЯ нас, конечно, на том концерте несколько подмяла под себя — своим угарным шоу.





Мы ведь всегда были больше настроены на музыку. Однако после того как мы стали играть еще более серьезную музыку, интерес начал угасать... Но тут дело даже не в том, что мы «утяжелились». Просто сам коллектив к тому времени расшатался — Покровский и Молчанов остались в Бельгии, Попов ушел. Приходилось искать других людей. А такие разброд и шатание, конечно же, до хорошего не доводят — группа теряет свою целостность и боеготовность. Ну а то, что мы перешли на экстремальную музыку, послужило лишь тому, что аудитория МАСТЕРА сменилась. Мы этого и хотели, но получилось не совсем так, как планировалось, — оказалось, что ТРУ-фанатов трэша значительно меньше, нежели просто любителей «металла».

Вообще это до сих пор так. Какой-то процент поклонников может быть в полном экстазе от жесткости и сложности музыкального материала, но если нет какого-то дополнительного, скажем так, разряжающего элемента, то основная часть аудитории просто-напросто не будет знать, куда себя деть. [смеется] Такое было у МАСТЕРА позже, на презентации альбома “Maniac Party”. Несколько человек отрывались по полной, а остальные пришедшие на концерт просто стояли и смотрели: сложные музыкальные темы, синкопы, иностранные тексты... Это сейчас уже, спустя годы, фанаты просят многие англоязычные песни, а в тот момент у нас в стране они к этому были попросту не готовы: МАСТЕР совершил слишком резкий переход к брутальности и англоязычной эстетике. Правда, я не уверен, что если бы мы пели по-русски, то положение бы исправилось, — немного бы облегчилось, но не более. Тут причины все-таки были более обширные, геополитические в том числе.



Например, у той же АРИИ в то время тоже не все гладко было с работой и составом. Я помню, что в 1990 году Виталий Дубинин и Сергей Маврин уезжали жить в Германию, и на их место были взяты другие музыканты. Тогда для рок-музыки в СССР начинались не лучшие времена. Да вообще для музыки как таковой. Страна разваливалась, у людей шок, повсюду бардак и криминал.

— В 1992 году МАСТЕР участвовал в туре «Монстры рока СССР по руинам Империи зла», вместе с SEPULTURA. На второй гитаре на этих концертах играл Игорь Кожин, а на барабанах Андрей Шатуновский.



— Шатуновский и Кожин выступали с МАСТЕРОМ как сессионные музыканты. Они отыграли не только этот тур с SEPULTURA, но участвовали и в каких-то других, единичных на тот момент, концертах. Просто согласились нам помочь. Игорь Кожин, кстати, сыграл на гитаре в одной из песен альбома “Talk Of The Devil” — “Tsar”.

— Долгое время МАСТЕР успешно работал с тур-менеджером Валерием Гольденбергом. По какой причине вы ушли от него?

— С Гольденбергом мы работали в период с 1987 по 1989 год, а потом в 1990-м ушли в самостоятельное плавание. Хотя правильнее будет сказать, не *МЫ* ушли, а *ОН* с нами расстался. Сообщил, что хэви-метал уже не популярен, и взял ЛАСКОВЫЙ МАЙ, с которым не надо было тратить ни на звуковое оборудование, ни на свет, ни на соответствующие уровню нормальных музыкантов гастрольные условия. — Устроил «чес», включил фонограмму, поселил кучу людей в среднем гостиничном номере, и все довольны. *[смеется]*

Публику в тот момент тоже словно подменили: стали модными все эти фальшивые сердобольные тексты и примитивные слезливые мелодии. А Гольденберга всегда интересовали только деньги. Поэтому пошла игра на понижение. Пока был моден «металл», он за МАСТЕР, конечно, очень держался. — Насколько помню, на МАСТЕРЕ он уже к лету 1988 года заработал свой первый миллион, о чем лично и с гордостью нам сообщил.

— Известно, что одно время вами занимался также Эдуард Ратников. Почему сотрудничество с ним не пошло?

— Эдик некоторое время пытался заниматься нами. Мы тогда уже много раз самостоятельно ездили в Бельгию. Ратников хорошо владел английским языком и предложил Андрею: «Давай, я поеду в Бельгию, попробую договориться на местах по поводу концертов, подготовлю почву». Мы ему дали все контакты, он поехал и... вместо нас начал там продвигать «Э.С.Т.». *[смеется]* В итоге, когда мы прилетели в Бельгию, Жан Матю — человек, который должен был быть нашим директором по концертной деятельности в тот период, — выдвинул жесткое требование работать напрямую непосредственно с нами. Мы быстро, прямо в аэропорту посовещались и приняли решение вернуться к самостоятельной деятельности. Эдику это, конечно же, не понравилось.

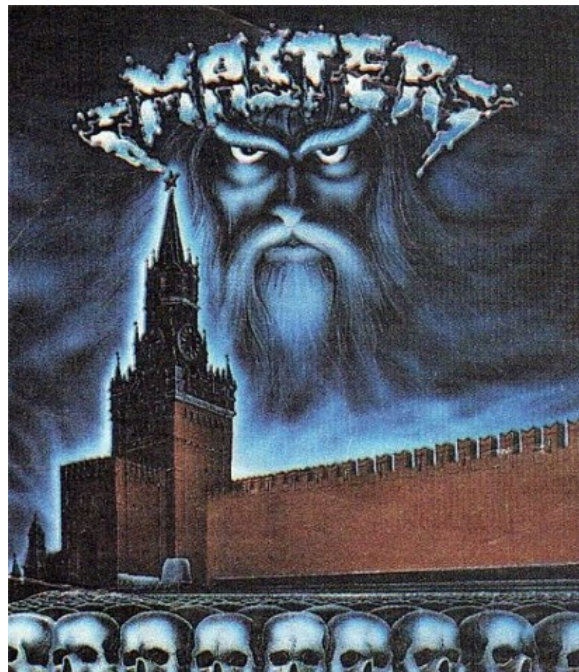


— Записанная на SNC пластинка “Talk Of The Devil” являлась своего рода «вынужденной мерой», поскольку представленные на ней песни изначально планировались к изданию в Бельгии на лейбле Two Flags, где у МАСТЕРА в 1991 году был подписан контракт на выпуск англоязычного альбома “Empire Of Evil”. Расскажи об этом.

— О предложении по записи альбома “Empire Of Evil” лучше расскажет Андрей Большаков, поскольку оно поступило сначала ему, а потом уже он озвучил его нам. Андрей очень общительный человек, и помимо музыкальной деятельности он был хорошим стратегом и директором группы.

Мы искали лейбл, чтобы выпустить на Западе альбом, и каким-то образом Андрей вышел на людей из компании Two Flags. Вполне возможно, что этот лейбл помог найти Паскаль Борбе (Pascal Borbé) — наш бельгийский друг, с которым мы познакомились еще в первой поездке туда: он увидел, что МАСТЕР неплохо принимают, и начал нас приглашать с концертами.

Откровенно говоря, в Бельгии все было достаточно просто — рекорд-компаний навалом, можно прийти дать демо, и если им нравилась группа, они проводили переговоры, тут же записывали и выпускали альбом. В то время это был бизнес, и бизнес немалый. Одним из ключевых факторов была хорошая концертная деятельность — обязательно смотрели на живую работу — если все нормально и группа собирает аудиторию, подписывался контракт, в котором рекорд-лейбл, как правило, брал на себя обязанности по организации гастролей коллектива. У МАСТЕРА проблем с качественной работой на сцене не было никогда. Материал лейблу понравился. В результате с Two Flags была достигнута договоренность о выпуске альбома, и мы стали записываться.



Больше ничего особенного я рассказать не могу. Я просто приехал на студию, записал бас-гитару и уехал. Мне, конечно, было интересно поездить, посмотреть как проходит процесс записи, но Андрей сказал: «Бельгийцы не очень хотят чтобы на студии находился кто-то еще, помимо тех, кто пишется». — «Не вопрос», — ответил я, но один раз все-таки умудрился напроситься на какую-то смену. Однако в основном, при записи вокала и других инструментов я не присутствовал. Обычно на студии из МАСТЕРА находился кто-то контролирующий процесс (я так понимаю, что Андрей) и музыкант, который записывал свои партии.

Инструменты были записаны. Мы уехали домой, а Большаков остался в Бельгии доделывать запись и приехал позже. У альбома было два варианта сведения: черновой и итоговый. И откровенно говоря, в первоначальном демо-варианте — когда мы просто приблизительно скинули на кассету то, что записали, — мне “Empire Of Evil” нравился больше. Когда я послушал окончательное сведение, которое нам потом прислали, оно мне не понравилось вообще. Там было очень много погрешностей, и в целом неидеальная ситуация.

Хотя бы просто по звучанию бас-гитары. На демо-версии был хороший открытый звук — на студии стоял мощный басовый аппарат Acoustic с драйвом, так что можно было сигнал подгружать и делать «железку» в звуке. Этот сигнал мы записали и



изначально он присутствовал. Но после того как было сделано итоговое сведение, весь этот крутой звук куда-то исчез, а бас превратился просто в «бу-бу-бу»-подушку под гитарами, что мне совсем не нравится. Ведь хорошо, когда инструмент на записи звучит так, как ты его видишь! А когда он задвигается на дальний план, издает какой-то ватный звук и все твои партии не имеют вообще никакого значения...

Можно тогда вообще, как у METALLICA на “...And Justice For All”, взять и бас выключить. «Фишка» в этом тоже есть, но только зачем тогда в группе этот инструмент? [смеется] Обычно такие вопросы, конечно, решает продюсер или основные люди коллектива. Но поскольку получилось так, что мы уехали, то человек, который нас записывал, свел материал так, как увидел.

— Известно, что на пластинке “Empire Of Evil” должно было быть четыре песни с вашего предыдущего русскоязычного альбома «С петлей на шее»: “Are We Not Slaves?” («Мы не рабы?»), “Executioners” («Палачи»), “We Don’t Want” («Не хотим»), “Who Cares” («Наплевать!») и одна — “Master” («Мастер») с дебютной виниловой пластинки МАСТЕРА.

— Это как раз объясняет, почему “Talk Of The Devil” столь короткий по звучанию альбом. Потому что “Empire Of Evil” был расширен за счет старых переведенных на английский язык песен. Здесь планировалась та же схема, что была использована на дебютной виниловой пластинке МАСТЕРА, куда вошли две наши песни, написанные еще в период АРИИ.

— И также, если не ошибаюсь, на “Empire Of Evil” отсутствовали песни с альбома “Talk Of The Devil” — “Live To Die”, “Heroes”, “I Hate Your Sex” и “Paranoid”.

— Эти песни, вероятно, были написаны позже. Лучше это обсудить с Андреем, он должен помнить. Хотя кавер-версию “Paranoid” мы много раз играли на бельгийских концертах — ее и “Smoke On The Water”.



— Почему же альбом “Empire Of Evil” не был выпущен в то время?

— Я знаю лишь дежурную версию о том, что компания Two Flags обанкротилась и из-за этого они не смогли выпустить наш уже записанный и сведенный альбом.

— Однако в 1992 году вариант песни “Talk Of The Devil” с альбома “Empire Of Evil” оказался включен в двойную сборную виниловую пластинку «Монстры рока СССР», которую выпустила компания BIZ Enterprises. — Каким образом?

— У Андрея Большакова альбом “Empire Of Evil” был в кассетном варианте, и вполне возможно, что он просто отдал один трек на пластинку. Хотя правильнее будет сказать все-таки, не альбом, а какие-то отдельные записи. Может быть, где-то и сохранился вариант того, черного микса...

— В 2007 году к 20-летию МАСТЕРА планировалось издание “Empire Of Evil” на CD. Почему оно в итоге так и не состоялось?

— В 2007 году мы попытались в Бельгии найти мастер-тейп этих записей, но, к сожалению, ничего не уцелело. В то время ведь все было на аналоге, бобинах, и столько времени прошло с тех пор...

— Насколько понимаю, запись альбома “Empire Of Evil” стала для МАСТЕРА в чем-то роковой, после неудачи отношения внутри коллектива разладились. Я так понимаю, назрела какая-то конфликтная ситуация?



— Могу сказать лишь то, что у меня с Андреем Большаковым никогда не было конфликтов. Была, правда, одна странная ситуация... После возвращения из Бельгии он начал искать новых музыкантов, и в один из моментов мне показалось, что он хочет пригласить другого бас-гитариста. Я ему прямо об этом сказал. На что Андрей меня уверил, что ничего такого не планирует. Поэтому я считаю, это было скорее недопонимание.

Вполне возможно, что не все устраивало Попова с Молчановым — раз Попов из группы ушел, а Молчанов остался за рубежом на ПМЖ. Но был какой-то конфликт или нет — я не в курсе вообще, потому что в Бельгии мы жили в разных местах. И виделись только когда приезжали друг к другу в гости, ездили на концерты или встречались на какой-то репетиционной базе. А так мы в основном разъезжались по своим бельгийским «родственникам», как мы их называли. *[смеется]*

— Хорошо, расскажи, пожалуйста, про ваши бельгийские вояжи.

— В Бельгии мы жили очень много. Сначала останавливались у друзей, которые нас приглашали и с которыми у нас были практически домашние, чуть ли не родственные отношения. Позже они нас распределяли по своим бельгийским знакомым. Проживание полностью оплачивали мы сами — с концертов МАСТЕРА выделялся какой-то бюджет, и эти деньги отдавались людям, которые нас брали, что называется, на полный пансион.

Большаков, Попов и Молчанов жили в одной семье, а Серышев, Крустер и я в другой — у девушки Жуаль. Она жила со своим сыном, в четырехэтажном особняке, и

там мы размещались в нормальных совершенно условиях. Внизу был холл, где мы собирались для общения: стоял огромный телевизор Schneider, кресла, столы...

Однажды, помню, приехали в Бельгию, отыграли серию концертов и потом месяц просто жили, ждали следующий концертный блок. Чем заниматься? — Помогали Жуаль, мыли посуду, занимались хозяйством, присматривали за ее сыном Арно. Вечерами собирались все вместе, грузились в автомобиль, ехали в паб, там общались с бельгийскими друзьями, пили пиво. Вот так мы этот месяц коротали. Ну иногда еще Миша Серышев ходил гулять и смотреть курсы валют. *[смеется]*



Что касается концертов, то прием МАСТЕРА у бельгийской публики был просто шикарный! Вторая половина бельгийских поездок была очень успешна в плане реакции на наши выступления. И даже бельгийские группы, которые, на наш взгляд, были в чем-то лучше МАСТЕРА, подписывались к нам на «разогрев».

В принципе в Бельгии многие моменты были похожи на СССР, — часто новости распространялись через слухи, типа: «Ты слышал это? — Очень круто! Советская группа». Конечно, у них все было в более цивилизованном ключе, но в целом — то же самое: тусовки, перезаписи, распространение через своих, — такая же андеграундная среда. Я больше скажу, когда я первый раз в их тусовку попал, мне показалось, что я очутился в Москве конца 70-х — начала 80-х. Атмосфера выступлений в клубах и сам стиль общения мне очень напомнили сейшена в СССР того периода: все те флэта, волосатых несистемных людей... Тут мы к ним приезжаем в самый разгар Перестройки, а у них эта атмосфера до сих пор жива. — У нас к тому времени все уже свернулось и фактически исчезло, а у них вполне себе процветает! Было ощущение, что я словно домой вернулся. Очень комфортно, никаких проблем вообще.

Конечно же, наши первые поездки за рубеж были связаны с интересом Запада к советским музыкантам и людям. Так что если бы не Перестройка, мы туда не попали бы никогда.



— В 1990 году ты пошел играть к Валерию Гаине в его состав GAIN. Ходили слухи, что ты подумываешь уйти из МАСТЕРА.

— Валера Гаина меня просто пригласил как сессионного бас-гитариста в свой новый после КРУИЗА проект, и я записал бас для его демо. Валера, конечно же,

предлагал мне стать полноценным участником группы, сделать программу и работать с GAIN. Но мне та музыка была не очень интересна, — я ее не особо чувствовал и не слишком хотел играть, хотя партии там были интересные. В итоге GAIN сделали потом этот альбом в США, но что-то у них не пошло. А из МАСТЕРА я не уходил, это была просто параллельная сессионная работа бас-гитаристом.

— Примерно в то же время анонсировалась работа МАСТЕРА, состоящая из небольших треков, которую, как говорил Андрей Большаков в одном из интервью того периода, планировалось посвятить «коммунистам».



— Ничего на этот счет не знаю. Может быть, когда-то мы это и обсуждали, но сейчас я такого не помню. Возможно, это Андрей Большаков планировал продолжить «фишку» трека «С петлей на шее»? Но вообще сама тематика — «посвящение коммунистам» — явно не моя. Правда, я помню, что на концертах в Бельгии мы играли трэшевую версию песни «Ленин всегда с тобой». Тогда было определенное противостояние режимов, и многие группы в период Перестройки к подобным темам обращались. Наверное, вопросы по данной теме лучше, опять же, адресовать Андрею.

— Расскажи про участие МАСТЕРА в масштабных фестивалях «Монстры рока СССР», которые организовывала компания BIZ Enterprises.

— Андрей договорился с Борисом Зосимовым, и начиная с 1989 года — самого первого фестиваля «Монстры рока СССР» в Череповце, — мы участвовали в этих концертах. Для того времени это были просто грандиозные события! Отличный свет, звук. Все концерты проходили на стадионах или во Дворцах спорта, всегда и везде аншлаг — тогда «металлическая» музыка была очень актуальна и востребована. Все фестивали «Монстры рока СССР» являлись очень масштабными шоу, с отличной дружественной атмосферой между артистами. Это сейчас все по своим интересам разошлись, а тогда, наоборот, стремились к консолидации. *[смеется]*

Фестивали «Монстры рока СССР» проходили в разных городах: Череповец, Москва, Питер, Воронеж, Воркута... В Воркуту в 1991 году вместе с нами поехал Сергей Ефимов — один, без КРУИЗА — он работал сольным номером в нашем отделении. Играл барабанное соло, и, разумеется, давал со сцены артиста разговорного жанра, смешил публику — Сергей в этом деле непревзойденный мастер. *[смеется]*



Сначала МАСТЕР играл свой сет, затем выходил Ефимов в качестве специального гостя, а после мы продолжали «рубить» свою программу.

— Можешь поделиться ощущениями от самого первого «металлического» фестиваля «Монстры рока СССР», проходившего в конце августа — начале сентября 1989 года в городе Череповец? Известно, что на нем было порядка 15 тысяч зрителей.

— Настроение было шикарное. Мы только что приехали из Бельгии. А перед этим записали еще и новый альбом «С петлей на шее». Сам концерт был грандиозный. Футбольный стадион. Толпа народу на трибунах и самом поле. Компания BIZ Enterprises это дело снимала — была просто куча камер и наверняка этот концерт где-то есть в архивах. МАСТЕР и АРИЯ работали хэдлайнерами в разные дни. Кстати, это был единственный раз, когда АРИЯ выступала на фестивале «Монстры рока», — в последующих они почему-то участия не принимали.

Помню, на сцене мы работали с голым торсом, что было несколько вызывающе для тех времен. Вообще это было одно из самых грандиозных событий того периода, а уж Череповец точно долго его потом вспоминал. [смеется] — Лихие послеконцертные вечеринки и общая дружеская гульба музыкантов и фанатов.

Из Бельгии с МАСТЕРОМ приехал очень колоритный длинноволосый парень по имени Пачули, который был приятелем Молчанова. За несколько дней до фестиваля мы прилетели в Москву, а потом поехали в Череповец, взяв Пачули с собой, — он свободно поехал с нами, поскольку в то время билет на поезд можно было купить совершенно спокойно без паспорта. И с Пачули была связана масса смешных историй. Например, едем в купе из Череповца, вместе с нами поэт Александр Елин, он задает Пачули вопрос: «Скажи, тебе нравится советское пиво?» — «Да, очень нравится», — отвечает Пачули. «Хорошо, а пиво похоже по вкусу на beer?» — На что немного подумав Пачули выдает: «Нет». [смеется] Для Пачули «пиво» и «beer» были двумя совершенно разными напитками. Пиво он воспринимал как какой-то наш национальный напиток, настолько оно отличалось от стандартных западных сортов.



— Выступление МАСТЕРА на фестивале в Череповце произвело эффект разорвавшейся бомбы. Вообще само название МАСТЕР в то время вызывало настоящий ажиотаж среди фанатов «металла».

— Бум МАСТЕРА начался задолго до Череповца. Череповец был большой констатацией. Мы тогда много ездили за границу и в Союзе уже фактически не работали. А если работали, то собирали большие площадки.

Выступали мы от Московской областной филармонии, с МАСТЕРОМ в тот период ездило два огромных трака — один грузовик со световым оборудованием, другой со звуком. Сцена, декорации, подиум для барабанов, специальный концертный свет — все на уровне. И все это к началу концерта уже было выстроено. Постановочный персонал приезжал на площадку за день до выступления, все монтировал, на

следующий день приезжали мы, проводили саундчек и начинали работать. Был



отлажен весь процесс: звук, сценография, световая режиссура, у нас было несколько вариантов костюмов.

В день проходило минимум два концерта. Иногда три. Как-то мы работали в день четыре концерта. — Такая работа на износ. Приезжали в один город и могли неделю там играть, давая по два концерта каждый день и собирая при этом аншлаги. Потом переезжали в другой город и отработывали по той же схеме. Колоссальный опыт!

— Расскажи про технический персонал, работавший в МАСТЕРЕ.

— Персональных инструментальных техников у нас не было. Техники просто ставили оборудование, а саундчек мы проводили самостоятельно. Если требовалась поддержка, техперсонал нам помогал, но отстраивали мы все сами. Личные техники у нас появились потом — это влияние пошло с Запада и о самом этом подходе мы узнали гораздо позже. А поначалу в МАСТЕРЕ была общая техническая структура, которая универсально решала всевозможные задачи — персонал широкого назначения. Были ребята грузчики и техники. Все отлажено: приходит трак, они его разгружают, ставят на сцену; затем грузчики уходят спать в гостиницу, а техники остаются монтировать сцену и звуковое оборудование; утром приходим мы и делаем саундчек.

Во время концерта обязанностью техников было также следить за инструментальными проводами — если они у нас запутывались, человек быстро выбегал и поправлял их. У нас были длинные кабели, поскольку сцены были большие, а радиосистем в тот период еще не было. МАСТЕР не был статичным коллективом и всегда очень интенсивно перемещался по сцене. Иногда получалось, что в результате этого броуновского движения на сцене мы сначала запутывались — делали клубок из проводов, — а потом в беготне начинали аналогично распутываться. А техники в этом помогали.



Помню, в 1985 году я был на Фестивале дружбы народов в Москве на концерте финской группы БРАТЯ ПО ДУХУ — самые настоящие панки, с выбритыми висками и ирокезами — совершенно угарные чуваки! Два гитариста, басист и барабанщик. Звучали они круто и делали чумовое панк-шоу. «Нарезали» по сцене, валялись, прыгали и что только не вытворяли. Так вот, они насчет проводов вообще не парились. На сцене между ними был огромный клубок перекрученных кабелей, который они

между собой просто перетягивали. *[смеется]* В этом смысле в МАСТЕРЕ все было, конечно, более интеллигентно.

— В период с 1987 и вплоть до 1992 года МАСТЕР имел просто ошеломительную популярность в СССР — во многом превосходящую популярность своих, как считалось на тот момент, «главных конкурентов» — АРИИ, из которой вы вчетвером (Большаков, Грановский, Молчанов, Покровский) ушли в начале 1987 года. В чем секрет такого успеха, как ты считаешь?



— Действительно, МАСТЕР долгое время был намного популярней АРИИ, это правда. Могу сказать, что если бы мы вчетвером не ушли в конце 1986 года, а остались в АРИИ, то все то же самое в тот же период было бы и у АРИИ. Ведь МАСТЕР создали те люди, которые изначально являлись АРИЕЙ. Понятно, что останься мы там, то вырулили бы на другую музыку — не ту, которую сейчас играет АРИЯ, и я также думаю, что мы бы не ушли настолько в брутальность — скорее, просто продолжали бы концепцию

нашего альбома «С кем ты?», что в принципе и произошло в раннем МАСТЕРЕ. Но получилось так, что весь основной творческий инструментальный костяк ушел из АРИИ и создал новый коллектив, в котором продолжил уже свободно, без каких-либо сторонних ограничений развиваться. И я считаю, это было правильно! Фактически мы сделали успех двум группам — и ранней АРИИ, и МАСТЕРУ.

Причина популярности МАСТЕРА была еще и в том, что мы одними из первых записали и выпустили виниловую пластинку — группы ЧЕРНЫЙ КОФЕ, АВГУСТ, КРУИЗ и МАСТЕР. И в этой обойме мы были самые, скажем так, прогрессивные в «тяжелом» направлении. — На обложке пластинки было указано, что мы играем именно трэш-метал, а не просто хэви. Альбом был продан большим тиражом, и это также сработало нам в популярность.

Все это было сделано благодаря Валерию Гольденбергу, — именно он договаривался с компанией «Мелодия» о записи и выпуске диска. Для него это не представляло особого труда, потому что связи были наработаны и механизмы воздействия отлажены. Честно говоря, я думаю, он «Мелодию» элементарно раскрутил на выгоду, — что они на пике популярности жанра могут продать большое количество пластинок. Насколько знаю, их комиссия сидела и пристально рассматривала только тексты, а в музыку особо не лезла.

— Тем не менее, второй диск МАСТЕРА стал еще более успешным! Расскажи про запись летом 1989 года альбома «С петлей на шее» — работы, которая была признана лучшим металлическим альбомом года. Насколько известно, он записывался... в обычных домашних условиях.

— В 1989 году, дома у звукорежиссера МАСТЕРА Юрия Соколова мы решили записать этот альбом. Юра тогда купил себе студию — один из первых цифровых пультов. Не помню точно, 12 или 8 каналов. Внутри пульта была встроенная обработка, микшер и специальная под этот пульт цифровая кассета, на которую все и записывалось. Некая рабочая станция. Я в тот период ничего в этом не понимал, что за «цифра» такая? — даже не вдавался в подробности. [смеется]

Альбом записывался «на коленке». В двухкомнатной квартире Юры Соколова в Химках одна комната была полностью заглушена матрасами, — откуда-то Юра их привез в большом количестве. Он заранее обошел всех соседей по дому и предупредил, о том что «сейчас мы тут несколько деньков пошумим». [смеется] Никто даже не возмутился, люди сказали: «Хорошо, записывайтесь, мы потерпим или сходим погуляем». Договорились со всеми и приступили к записи.



— Почему было принято решение записываться без живых барабанов?

— Мы, кажется, попробовали записывать живые барабаны, но что-то не получилось — скорее всего из-за очень сильного грохота. Тогда решили просто прописать барабаны в драм-машину. Партии забивали Игорь Молчанов и Кирилл Покровский, — Кирилл чисто технически хорошо разбирался в драм-машине, а Игорь ему показывал партии, так, чтобы они были приближены к живой игре. И вдвоем они запрограммировали барабаны на весь альбом.

Получилось, конечно, несколько односложно, мало ритмических сбивок, динамически не очень хорошо — но это просто ограничения машинки. Разумеется, если бы Молчанов сам все сыграл, то звучало бы гораздо лучше, но тут возникла объективная проблема с тем, чтобы в обычной жилой комнате записать акустические барабаны — это было просто нереально. Хотя, лично я считаю, что Игорь Молчанов все-таки играл на этом альбоме, поскольку он участвовал в барабанных аранжировках.

— Как записывались партии других инструментов?

— Когда записывали бас-гитару, то в ту же комнату с матрасами поставили колонку, сигнал снимали микрофонами и записывали. Тогда в линию на записях вообще не играли, использовал только микрофонный сигнал. Откровенно говоря, я даже и не знал, что такое «линия», и как еще можно сделать нормальный звук иначе чем микрофоном. Это сейчас уже я записываюсь в линию (но потом все равно делаю реампинг). А в то время вообще все писали микрофоном, технология была сугубо такая.

Просто, тогда не было условий, чтобы использовать те хитрости, которые применяются сейчас, — когда при записи одной лишь бас-гитары задействуются сразу несколько каналов: линейный сигнал, низ-канал, обработки и пр., а затем все это фазировается и с нужным балансом смешивается. Таким образом изначально каждый звук-канал



отвечает за определенную функцию, а общий смикшированный сигнал получается очень богато насыщенным.

Раньше просто писалась одна дорожка, и уже с ней звукорежиссер работал, регулировал частоты и уровень. Поэтому при записи сигнала мы по возможности изначально старались добиться такого звука, который должен присутствовать окончательно на пленке, — отстраивали его эквалайзером и корректировали для общего микса.

Записывал «С петлей на шее» я, так же как и «Empire Of Evil», на дешевом басы Washburn, который мне купил Гольденберг за 300 долларов в самой первой поездке МАСТЕРА в Бельгию. Так что какой там мог быть звук? *[смеется]* Но мы в тот период очень хотели записать этот альбом, поэтому не особо парились, — использовали все то, что было под рукой.

— А что ты можешь сказать насчет записи и звука гитар?

— Гитары записывались аналогично. В комнате стоял кабинет с усилителем и гитаристы писали свои партии. Единственное, я помню, они использовали примочки дисторшн фирмы Boss. И почему-то вместо того чтобы накручивать гейн, как это делают «фирмачи», искажали сигнал вот этими маленькими желтенькими примочками. Из-за этого гитарный звук на альбоме получился, на мой взгляд, достаточно смешной.

Уже в то время я обращал на это внимание и даже чувствовал сильную неловкость за качество звучания, но поскольку я не гитарист, то не знал, как правильно можно сделать. Говоря совсем уж откровенно, у нас в тот период была серьезная проблема со звучанием гитар в целом, не только на записях. В Бельгии, помню, была показательная история, связанная с этим. В той поездке звукорежиссером в МАСТЕРЕ работал Андрей Крустер. Мы приехали на концертную площадку на саундчек, отстроили барабаны и бас-гитару. Гитаристы начали отстраивать гитары — с одной стороны сцены находится Попов, с другой Большаков. — У них были похожие звучания, разница лишь в звукоизвлечении: у Андрея оно было более жесткое, а у Сергея помягче, поскольку он больше солист.



Так вот. Они долго крутят-крутят эти свои примочки и эквалайзеры. А Паскаль, который нас в Бельгию приглашал, сам был гитаристом, подошел к Большакову: «Андрей, гитары у вас совершенно не звучат, какой-то шип вместо звука, словно рваная бумага». — «Да это звукорежиссер в зал плохо отстраивает. Иди, Паскаль, и сам накрути гитары».

Дальше происходит следующая сцена. Мы с Крустером стоим за пультом, подходит Паскаль, встает за него: «Меня Андрей попросил отстроить гитары», — Крустер ему: «Давай». Я смотрю. Паскаль начинает крутить ручки во все, какие только возможно стороны. Это продолжается 10 минут, 15, 20! В результате он поворачивается к нам, его бледное худое лицо стало еще худее, на нем выступил пот, свисает белый



длинный хаер и он нам по-английски в полном недоумении: «Я ничего не могу с этим сделать!» Мы ему хором: «Правильно! Потому что проблема-то там». [смеется]

Одними лишь примочками хороший звук настроить невозможно, изначально «грузить» сигнал надо гейном и, может быть, чуть-чуть подгружать примочками. — Для того, чтобы уже был штрих. А наши гитаристы рассчитывали на перегруз только этих, не самых лучших, на мой взгляд, коробочек. Вообще это странно, у нас ведь была возможность посмотреть, как «фирмачи» это делают — мы много общались с бельгийскими музыкантами и делились информацией. Но почему-то гитаристы МАСТЕРА к этому не особо стремились.

Я Паскаля спрашиваю: «У тебя к бас-гитаре есть претензии по звуку?» — «Нет, у тебя все хорошо». Но ведь бас-гитара в рок-музыке — не ведущий инструмент, а именно перегруженная «тяжелая» гитара создает нужный саунд. Если бы мы играли, например, ELP — клавишные, барабаны и бас — это одно, но в МАСТЕРЕ именно гитара являлась основополагающей. А гитарного «мяса» нам, к сожалению, всегда не хватало.



— Действительно ли запись «С петлей на шее» планировалась первоначально как демо?

— Насколько помню я, он сразу записывался как полноценный альбом.

— Интересно узнать про творческий процесс создания композиций для этого альбома. Как все происходило?

— Мы с Андреем постоянно делали новый материал, вдвоем. Во время гастрольных поездок часто брали инструменты, шли на концертную площадку и там разучивали какие-то новые вещи. Или же просто в гостиничных условиях.

Если находились в Москве, то собирались на репетиционной базе, иногда я приезжал к Андрею и мы у него дома разучивали что-то. Таким образом мы делали новый материал. В принципе, так было всегда: и до, и после «С петлей на шее».

— Кирилл Покровский написал песню для альбома и внес хоть и аккуратный, но ощутимый вклад в плане клавишного звука, однако на обложке пластинки он не обозначен. Почему?

— Кирилл Покровский в тот момент стал отдаляться от нас, поскольку начинал чувствовать себя в группе лишним. В новой музыке МАСТЕРА Андрей считал клавишные не особо нужным инструментом. Хотя лично мне с Кириллом всегда было интересно и комфортно — и как с человеком, и как с музыкантом. Он был настоящий профи. Написал для альбома шикарную песню «Семь кругов ада», со сложными ритмическими размерами, — в этой песне он полностью сделал всю аранжировку в нотах, от и до. Также Кирилл много чего добавил на альбоме по звуковым эффектам —



все они были сделаны на его клавишах. Это тоже придало альбому дополнительную «фишку».

— В 1989 году Кирилл принял решение остаться жить в Бельгии и переключился на другую музыку.

— Мы были там на гастролях, и ему поступило предложение остаться. Вообще Кирилл параллельно занимался многими другими своими музыкальными делами и порой мог даже не приходить на репетиции МАСТЕРА, так как особой необходимости в нем не было. Но с другой стороны, его украшения были очень интересными, и мне нравилось, как звучат наши песни с клавишным подкладом и эффектами.

Если говорить откровенно, то во многих местах трэшевых песен Покровскому действительно делать было нечего, поэтому на концертах МАСТЕРА он играл как правило «для себя», только в мониторы, — его клавишные не шли в порталы. И на концертах Кирилл развлекался, играя все что нужно и не нужно, от вольного — мы оставили ему эту возможность «наворачивать» в мониторах. *[смеется]*

Однако когда были медленные композиции или сольные вставки, звукорежиссер давал его в зал и Кирилл очень здорово раскрывал перед аудиторией свою музыкальную палитру. На 20-летию МАСТЕРА он с нами вышел, сыграл песню «Еще раз ночь», очень красиво в образе. Это было здорово! Кирилл сильно любил и АРИЮ, и МАСТЕР, весь этот период. До сих пор не верится, что его больше нет с нами...

— Спустя время Игорь Молчанов также остался в Бельгии, однако ни на одном из ваших последующих концертов он не появлялся. Вы поддерживаете контакт?

— Каждый из них остался в Бельгии из-за каких-то своих, не связанных друг с другом интересов — у Кирилла были предложения работать там на студии, у Игоря какие-то личные договоренности. У Молчанова, насколько знаю, потом много родственников перебралось жить в Бельгию.

Что касается неучастия в наших концертах. — На самом деле, Игоря мы много раз приглашали приехать на юбилейные шоу МАСТЕРА, но он почему-то так ни разу не появился.



— Тексты альбома «С петлей на шее» имели остросоциальную политическую направленность. Кто был инициатором этого?

— Идея текстов, как я уже рассказывал, шла от Андрея Большакова. Часть из них написала Нина Кокорева, знакомая Андрея. Они вместе обсуждали тематику и

дорабатывали стихи. Два текста сделала Маргарита Пушкина. Я к созданию текстов в тот период не имел никакого отношения.

— Был период, когда тексты альбома «С петлей на шее» несколько утратили свою актуальность: эти темы войны и свободы личности... Но сейчас они вновь обрели значение. Альбом словно бы прошел сквозь пространство, переродился и воплотился в настоящем моменте со всей своей остросоциальной актуальностью.

— Вполне возможно. Мне сложно об этом что-то сказать.

— Несмотря на относительно невысокое качество записи альбом «С петлей на шее» получился очень «заряженным», целостным и монолитным, а что ты можешь рассказать про его композиции в отдельности? Давай начнем с твоего знаменитого бас-соло «Амстердам».



— Сначала я нашел главную тему, ставшую основой для соло, а потом постепенно развил ее. Соло было готово, но у него не было названия. Записав «С петлей на шее», мы поехали в Бельгию, а из Бельгии в Голландию. И когда я попал в Амстердам, то подумал, что эта моя басовая композиция, называется именно «Амстердам». Потому что впечатление от этого города было как от места, в котором кого и чего только нет, перемешано все: люди всех цветов кожи, уважаемые

аристократы, бизнесмены и тут же «торченые» люди, проститутки... Ты словно оказывался в каком-то сюрреалистическом сне. Так что вопрос с названием был решен разом. Кирилл Покровский тоже добавил психоделики, на клавишных включил разные звуки: мычание, кукареканье. Мне это понравилось, хотя Андрей Большаков не понимал, к чему они. [смеется] Ну вот такой у нас возник ассоциативный ряд. Теперь, думаю, станет более понятно.

Кстати, бельгийцам очень нравилось это соло. Мы завезли к ним альбом «С петлей на шее» сразу после его выхода, и он моментально распродался, разлетелся просто влет. Они даже себе его переписывали на кассеты и распространяли. Когда мы уже приехали в следующий раз, многие фанаты подходили к нам, говорили, что слышали нашу пластинку и что она им очень нравится. А музыканты часто интересовались, как это я там ТАК все играю? И это несмотря на спорное качество звучания диска! — Просто какая-то особая «фишка» в МАСТЕРЕ их цепляла.

— Также ты написал песню «2000 лет (Иуда)» и указан соавтором песни «Мы не рабы?».

— Тремолтовую ритмическую «фишку» во вступлении «2000 лет (Иуда)» я позаимствовал у Чеслава Немена (Czesław Niemen) с альбома «Aerolit». — Был такой польский певец и клавишник — супермузыкант! В тот период МАСТЕРА, начиная с 1987 года, я начал развивать более скоростную пальцевую технику. Темпы

становились все быстрее, медиатор мне не хотелось брать, поэтому я изобретал свои технические секреты.

Некоторые музыкальные темы для песни «Мы не рабы?» я придумал летом 1989 года во время работы над материалом для альбома. Мы были на гастролях в Одессе, и основной куплетный рифф для песни я сочинил в процессе занятий, просто импровизируя. Наиграл и решил, что из этого можно сделать тему. Потом пришел Кирилл Покровский, кое-что мне подсказал по аранжировке — и я, если не ошибаюсь, написал тему припева. На репетиции мы все состыковали и получилась эта композиция.

— Кирилл Покровский написал весьма драматичную медленную песню «Семь кругов ада».

— Для этой песни Кирилл сочинил не только музыку, но и текст — это полностью его вещь. Очень интересная композиция с хорошей драматургией. Кирилл был продвинутым человеком и музыкантом просто от Бога. В этой песне сложные несимметричные размеры, но звучит все органично. Вживую мы ее никогда не играли, она в тот период была достаточно сложна для исполнения, да и Кирилл практически сразу остался в Бельгии.

Кстати, бас-гитару в этой песне я на альбоме не записывал, — Кирилл прописал ее басовым звуком на клавишных. А на гитаре тут играет только Попов. Вообще из живых инструментов в ней лишь гитара и вокал. Все остальные партии Кирилл прописал на своих клавишных, забил в секвенсор.

— Сергей Попов написал для альбома две песни — «Боже, храни нашу злость» и небольшой трек «Война».

— «Боже, храни нашу злость» — песня на стихи Маргариты Пушкиной. По музыке там, конечно, все круто, риффы, расклады в терцию, модуляции, но единственное, что могу сказать, — я записал басовый трек, и все. Сергей принес полностью готовую композицию, показал, что надо сыграть, и я сыграл. Может быть, что-то от себя добавил в партиях, но не больше. Мы эту песню сейчас иногда играем на концертах. Весьма музыкальная и достаточно техничная вещь.



В песне «Война» звучит хор. Я помню, как мы все закрывались в комнате, заглушенной матрасами, и прописывали выкрики. Тут есть звуковые эффекты в начале и в конце — вертолет, взрыв. Они звучат несколько игрушечно, но придают, как мне кажется, альбому некую легкость и «фишку».

— «Не хотим» — первая



песня на альбоме, авторства Андрея Большакова, — тоже начинается со звуковых эффектов.

— Само интро в восточном ладе напел Андрей. Это было сделано специально под тематику песни, она о войне в Афганистане. Во вступлении мы сделали также нарастающую имитацию шагов, которые завершались взрывом, вступали барабаны и начиналась песня. Все эти эффекты делал Кирилл на своих клавишах. У него были серьезные клавишные инструменты — по тем временам очень продвинутые, с массой звуков, и мы их в большом количестве на этом альбоме задействовали.

— Андрей написал еще три песни — «Палачи», «Наплевать!» и заглавную «С петлей на шее». Что можешь сказать про них?



— «Палачи» — песня с хитовым риффом, который до сих пор на концертах проходит на ура. Во вступлении звучит замедленный голос Андрея.

«Наплевать!» открывает вторую сторону пластинки. Я участвовал в аранжировке партий бас-гитары, каких-то маленьких ходах.

А песня «С петлей на шее» не была включена в виниловую пластинку, потому что комиссия ее решила выбросить из-за неуютной тогда социальной направленности.

Над песнями мы работали так же, как я уже рассказывал. Автор приносил готовую композицию и, как правило, все, что оставалось сделать, — оформить и записать свою партию. Так что про песни Попова и Большакова я могу сказать лишь то, что они были отрепетированы и в них я прописал партию бас-гитары. *[смеется]*

— На альбоме также присутствует коротенькая гитарная инструменталка «Когда я умру...», написанная Большаковым.

— Это какие-то личные переживания Андрея, и мне сложно что-либо на этот счет сказать. Но я помню одну очень смешную историю, связанную с данной композицией. На новый 1990 год МАСТЕР позвали отсняться в «Новогоднем голубом огоньке», главной на тот момент праздничной передаче. Редакторы нам предварительно говорят: «Включите песни, какие у вас есть». Мы им включили. — «Нет, это очень тяжело. А есть у вас какие-то медленные композиции?» — «Есть. Вот песня “Семь кругов ада”». — «Нет, ну что вы, это слишком мрачно. А что-нибудь более лиричное есть?» — включили им инструменталку, — «О, вот это отлично, подойдет! Как называется эта композиция?» — «Когда я умру...»... *[смеется]*

Нормально так — Новый год, все отмечают, пьют шампанское, кушают оливье. И немного такого мрачняка, «подарочек» в новогоднюю ночь «Когда я умру...» *[смеется]* В итоге они ее взяли, но вместо названия композиции было просто написано что-то типа «Вас поздравляет группа МАСТЕР».

— Скажи, почему позже, при переиздании в 2007 году на CD-Maximum, были сильно скорректированы обложки альбомов «С петлей на шее» и “Talk Of The Devil”?

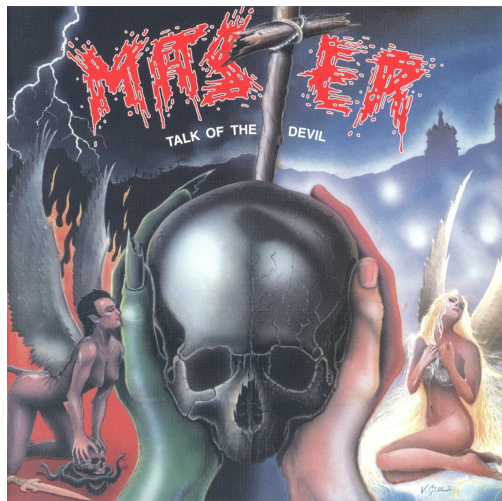
— Этого я не знаю.

— Тираж пластинки «С петлей на шее» составил, насколько известно, два миллиона экземпляров.

— Да. Но с выпуска диска мы получили копейки. У нас была стандартная ставка за концерт, комиссия «Мелодии» ее каким-то образом рассмотрела и произвела единовременную выплату. Я, помню, получил 27 рублей. Никаких тебе авторских — обычное воровство. Пластинка стоила два с половиной рубля, продалось два миллиона, я получил 27 рублей. Хорошая такая арифметика! *[смеется]*

Можно прикинуть, сколько денег какой-то «добрый дядя», заведовавший отделом на «Мелодии», положил себе в карман: «Какая оказывается, хорошая рок-музыка. Она дает мне столько денег! Надо поддерживать молодежь» *[смеется]* — «Они конечно непонятные, но что-то в них есть. Что-то, что делает мой карман весомее». *[смеется]*

Так что несмотря на миллионные тиражи, за первые две пластинки мы не заработали ничего. Да и за “Talk Of The Devil”, в принципе, тоже. По этому альбому



уже, правда, был заключен контракт с Moroz Records, однако получили мы все равно копейки. Если ты инструменталист, то получал столько-то, если автор — еще чуть-чуть тебе добавляли. Возможно, Андрей Большаков как руководитель получил чуть больше, я не знаю. Ну а дальше обычная схема со стороны лейбла: «Ребята, альбом плохо продается, поэтому никаких вам роялти». Хотя продавался “Talk Of The Devil” нормально — крутой диск, с хорошим оформлением, вкладкой. Было выпущено три позиции: CD, аудиокассета и виниловая пластинка. Какие-то копеечки, правда, приплывали время от времени — раз примерно в полквартала — но это были очень смешные суммы.

— Почему до выпуска на виниле магнитоальбом «С петлей на шее» в студиях звукозаписи и музыкальной прессе (том же ОК Metal Hammer) именовался как «Мастер 2»?

— Возможно, что «Мастер 2» — было дежурное название. По типу когда записываешь песню, даешь ей какое-то рабочее название — track 1, track 2. Была первая пластинка «Мастер», а вторая, соответственно, шла как «Мастер 2». А потом просто по одноименной песне дали название всему альбому. Это я сейчас просто предполагаю, точно не помню. Дело в том, что я — не знаю, хорошо это или плохо — никогда не интересовался специализированной музыкальной прессой. Иногда





посматривал что-то, но так, чтобы вчитываться в каждое слово, такого не было. Для меня было гораздо важнее играть концерты и делать крутой музыкальный материал! А вот Андрей Большаков, поскольку он был руководителем группы, насколько помню, вникал практически в каждую публикацию, идеологически контролируя направление коллектива.

Как руководитель и организатор Андрей проводил очень большую работу. Он писал песни, обо всем договаривался, продумывал имидж и эстетику, корректировал общее движение. Он со многими трудностями сталкивался, некоторые из которых сейчас кажутся просто смешными.

Например, на раннем этапе МАСТЕРА некоторых участников группы буквально насильно приходилось заставлять выглядеть в надлежащей нашему музыкальному стилю артистической струе. Кое-кого приходилось даже заставлять покупать джинсы. *[смеется]*

— Интересно, кто был инициатором необычного, «петрушечного» концертного имиджа раннего МАСТЕРА? — И кто создавал вам костюмы?

— Концертные костюмы начались у нас еще с периода АРИИ, когда мы в 1985 году стали работать концерты. Я пригласил своего друга Юрия Камышникова, по профессии художника-модельера, и он сделал нам первые костюмы. Устроился на работу в Москонцерт техником, но занимался в основном разработкой и пошивом костюмов. Для того времени все, что он создавал, было очень круто!

Рождались те костюмы, разумеется, под влиянием «фирменных» групп — IRON MAIDEN, SCORPIONS — существовала определенная тенденция в жанре, а мы были более-менее в курсе того, что происходило на Западе (через плакаты и видеозаписи). В рамках этой традиции все и разрабатывалось. Разумеется, привносились какие-то свои оригинальные элементы. В целом это были достаточно своеобразные, эксклюзивные костюмы.

В то время выходить на сцену просто в джинсах и майках было нельзя в принципе, поэтому у каждого коллектива существовали свои специальные концертные костюмы. Это было очень важно. Уже позже все перешло в определенный минимализм — майки-джинсы-кожа — а в период восьмидесятых костюмы были очень актуальны — являлись весомым элементом театрализации шоу. И это одна из ключевых вещей, которая отличает рок-концерты того периода, от того, что происходит в наше время. Мы работали на больших площадках, с мощным светом, и костюмы имели огромное значение.



Для АРИИ и МАСТЕРА Юра Камышников разработал целую серию костюмов, их было много: полосатые, в клеточку, ромбиками... Был большой металлический кофр, в

котором на плечиках они все висели. И однажды — к моменту, когда мы уже прекратили в них работать, — наш директор Миша Павлов (по прозвищу «Каля-маля») умудрился этот металлический шкаф с пьяных глаз кому-то продать. Вместе со всеми костюмами. *[смеется]*. Так что неизвестно, живы они сейчас где-то или нет.

— **А кому принадлежала идея использования грима?**

— В то время практически все группы делали грим перед тем, как выходить на сцену. Это сильное влияние советской театральной школы и надлежащее отношение к самой сцене как таковой — ответственность перед зрителем. Поскольку выступления МАСТЕРА проходили на больших площадках во Дворцах спорта, между сценой и зрителями было огромное расстояние. Для того чтобы издали выражение лица артиста было более понятно — а не превращалось бы в какое-то бледное пятно, — использовался определенный концертный грим. — Все должно было выглядеть ярко! Этот чисто театральный прием тогда даже не обсуждался, по тем временам это было абсолютно нормально. Своеобразный масштабный рок-театр. — Большая сцена, группа с громким звуком, мощный свет и театрализованный имидж. Все отлажено и четко! Этакий механизм для «убийства» зрителя. *[смеется]*



— Долгое время между МАСТЕРОМ и АРИЕЙ сохранялась некая конфронтация. Однако в 1989 году на фестивале «Звуковая дорожка» вы появились вместе на одной сцене. Кто был инициатором такого объединения?

— Этого я не помню. Могу лишь предположить, что администрация фестиваля «Звуковая дорожка» газеты «Московский комсомолец» пригласила выступить АРИЮ и МАСТЕР. Возможно, это была их идея.

— **В 1988 году состоялись первые заграничные гастроли группы МАСТЕР. Расскажи о своих впечатлениях от них.**

— Сделаю небольшое предисловие. Во второй половине 80-х мы с МАСТЕРОМ работали в Московской областной филармонии и являлись официальным государственным музыкальным рок-коллективом. До этого периода рок-группы в СССР существовали в основном как сейшеновые коллективы — не имели к официальной эстраде никакого отношения. — Рок-музыку на советской эстраде до Перестройки исполнять вообще было нельзя: существовала социалистическо-коммунистическая цензура, которая жестко регламентировала музыкальную деятельность.



Официально в то время работали только многочисленные ВИА (вокально-инструментальные ансамбли) с музыкальной тематикой и эстетикой советского плана. Некоторые из них, стоит отметить, были весьма неплохими и в концертах даже умудрялись играть интересные вещи, — вкраплениями в программу. Например, насколько знаю, группа АРИЭЛЬ делала вставки «Картинок с выставки» ELP. Тогда же существовал легендарный джаз-роковый коллектив АРСЕНАЛ Алексея Козлова, который находился в статусе очень влиятельного музыканта и добился того, чтобы его группа работала от филармонии (если не ошибаюсь, Калининградской). Но их музыка была в основном инструментальная, и к ней не было претензий связанных, например, с тем же рок-вокалом, текстами или жестким гитарным звуком. Поэтому существование официального рок-коллектива было просто нереально представить в то время.

А во времена Перестройки слово «рок» обрело свободу. Мы начали работать официально. И стали налаживать зарубежные связи. В 1988 году через Гольденберга МАСТЕР отобрали для того, чтобы мы поехали в Польшу представлять рок-музыку от СССР. Помню, как нас вместе со всеми другими участниками поездки собрали в актовом зале Госплана на Ленинском проспекте. Официальные люди что-то вещали о высокой миссии и моральном облике советского человека, выдали нам какие-то шарфики в виде флага страны куда мы ехали, мы их надели — выглядели как попугаи. *[смеется]*



Первая пробная поездка МАСТЕРА была в Польшу. Мы сыграли концерты в Кракове, Гданьске и где-то под Варшавой. После этого, практически сразу, по популярному тогда принципу обмена в конце 1988 года мы поехали в Бельгию, в Брюссель. Во все эти поездки отправлялась целая обойма коллективов, не только музыкальных. Например, в Брюссель с нами ездил Владимир Кузьмин. Но! Также с нами поехали... космонавты и колхозники!

Приехали мы в Бельгию и тут же все расплзлись по своим интересам. Колхозники отправились к фермерам смотреть, как трактор ездит по полям и как доят коров. Космонавты — рассказывать про заоблачные дали и покорение Вселенной. Ну а мы, разумеется, рванули в пив-бары и рок-тусовку — от всей официальной делегации сразу отделившись. *[смеется]* В Бельгии мы познакомились и моментально сдружились с несколькими людьми, которые затем уже напрямую, минуя официальные организации, начали МАСТЕР к себе приглашать с концертами.



Интересно, что если в Бельгии у нас получилось наладить хороший человеческий контакт, то в Польше обрести связи не получилось вообще никак. Мы где-то поиграли, но это был скорее официальный обмен любезностями. А вот с бельгийскими людьми у нас возникла очень тесная связь, настоящая дружба, и начиная с этого момента зарубежные концерты в основном заделывали нам они.

Наш первый концерт в самостоятельной

поездке в Бельгию состоялся в клубе — мы приехали и сыграли в общем концерте. МАСТЕР всем очень понравился, а поскольку страна небольшая, слух о нас разлетелся моментально и нас стали приглашать дальше. Несмотря на то что в Бельгии было много своих коллективов, которые очень круто играли, после нескольких наших поездок туда МАСТЕР перешел в разряд хэдлайнеров, а бельгийские команды работали с нами как суппорт. Это случилось, вероятно, благодаря энергетике и опыту МАСТЕРА. Ведь в СССР мы работали очень много — по 50-60 концертов в месяц — и за плечами у нас уже была огромная практика сценической работы.



— В 1988 году на фирме «Мелодия» была записана и выпущена ваша дебютная виниловая пластинка «Мастер». Давай перейдем к этому периоду. Известно, что первый альбом записывался на передвижной студии Tonwagen.

— Насколько помню, в самом автобусе Tonwagen происходило микширование альбома. А запись всех инструментов была произведена в каком-то доме — территориально между Краснопресненской и Белорусской. — Обычный неприметный



дом старой Москвы, в полуподвальном этаже которого было специально сделанное под запись помещение и располагалось все необходимое оборудование. Запись инструментов для нашего дебютного альбома производилась именно там.

Это студийное помещение имело какое-то отношение к «Мелодии». На самой «Мелодии» тоже было много тон-залов, однако в тот момент они оказались заняты, поэтому МАСТЕРУ предоставили для записи другое место. Надо сказать, оборудование там было очень серьезное: магнитофон Studer, аналоговые приборы...

В аппаратной комнате стоял басовый стек, звук снимался микрофоном. Я сидел у пульта и играл бас — все аналогично тому, как уже рассказывал ранее. Записывался на бас-гитаре Yamaha Pulser Bass, хотя... кажется ее я купил уже позже... так что, возможно, играл просто на каком-то мастеровом инструменте. У меня их было очень много в то время.

Потом уже в передвижную студию Tonwagen привозились бобины — ленты со сделанной 24-канальной записью — и производился микс. Я пару раз был в этом автобусе, но никогда надолго там не задерживался, поскольку я не понимал в сведении на тот момент ничего. А для того чтобы контролировать процесс, нужно знать, что ты делаешь: понимать задачу, возможности и принцип работы с инструментами, обработками и пр. — Это касается не только сведения, но и в первую очередь, самого процесса записи инструментов.

Поэтому ни в саундпродюсировании, ни в микшировании пластинки я не участвовал, а на альбоме выступал сугубо как музыкант. В итоге про первый диск МАСТЕРА могу сказать одно — имеем то, что имеем. Честно говоря, я не очень доволен тем, как он звучит. Единственный весомый плюс, это то, что в нем слышно аналоговость студии. Вот это в данной записи, конечно, шикарно! Однако сами инструменты прописаны плохо, словно спичечные коробки. [смеется]



Я жутко стеснялся ставить этот альбом кому-нибудь в то время, потому что считал, что нам совершенно не удалось сделать звук на должном качественном уровне. Звукорежиссером альбома был Виктор Глазков — наверняка хороший специалист по записи симфонических и эстрадных оркестров (музыки с чистыми звуками). — Уверен, это он мог сделать очень хорошо: записать, свести, какой-то объем дать. Но никак не рок-музыку.

Он нас спросил: «Какой звук вы хотите?» Недолго думая мы сказали: «Что-то типа ANTHRAX». — «Дайте послушать». — Принесли альбом «Among The Living», он послушал: «Ерунда, элементарно». Ну и... вот что мы имеем. Все очень

игрушечно звучит. Но это, конечно, мое личное мнение, — фанаты до сих пор любят эти записи, а некоторые считают наш первый альбом чуть ли не лучшим альбомом МАСТЕРА.

— Понятно, ведь помимо качества звука существуют и другие критерии оценки. А кто делал знаменитую обложку для этой пластинки?

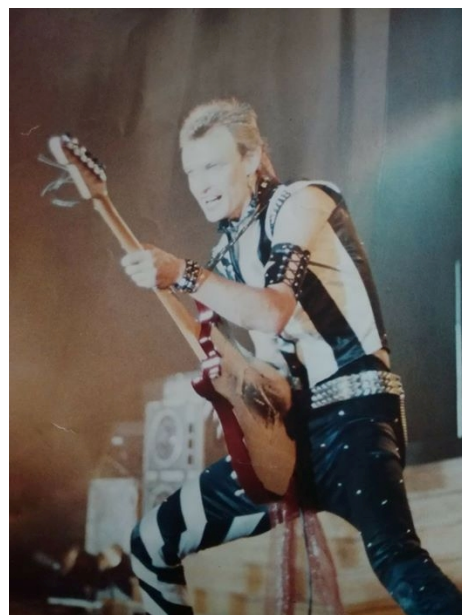
— Фотосъемка была осуществлена во время концертов МАСТЕРА в Центральном доме туриста (ЦДТ) — кто-то из серьезных фотографов сделал эти снимки. В косой куртке на обложке стоит Андрей Большаков. На самом деле его куртка была красного цвета, но каким-то образом ее затемнили так, что стало непонятно, какой там цвет — выглядит словно темно-синий.

— А кем был придуман и нарисован знаменитый логотип группы? Интересно, там сознательно была некая схожесть с логотипом АРИИ?

— Логотип разрабатывал специальный человек, который сделал все в классическом на тот момент для «металла» ключе. Тогда подобное было у многих групп — острые углы — все в традициях жанра того времени.

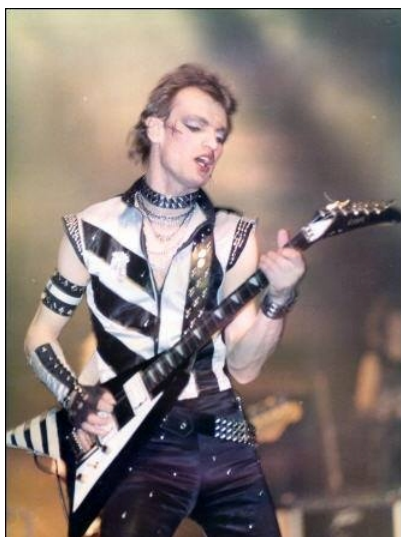
— В дебютную пластинку МАСТЕРА были включены также две песни АРИИ («Воля и разум» и «Встань, страх преодолей»). Почему вы решили их перезаписать с вокалом Михаила Серышева?

— Так решил Андрей Большаков, это его песни. Он захотел их забрать и перезаписать с МАСТЕРОМ специально для этого диска. Я со своими вещами так поступать не стал (хотя в принципе мог взять «Тореро» или «Здесь куют металл»), а вот Большаков с этими двумя песнями — поскольку он определял всю политику коллектива — решил так сделать. Выпускалась наша первая пластинка, это было уникальное событие для советской рок-группы, и Андрей захотел сделать небольшую ретроспективу. В принципе, вполне здравый ход.



— Эти песни — своего рода отечественные «металлические» гимны, прошедшие испытание временем. Как ты считаешь, в чем секрет огромного успеха и долгожительства именно этих композиций?

— Полагаю, что, во-первых, это тексты. — Призывный и возвышенный поэтический стиль Александра Елина. А во-вторых, выверенная аранжировка в плане гармоний, ритмической части и проработки гитарных риффов — в этих песнях простой качающий грув. В-третьих, мелодика и скандируемые рефрены на припевах. Вот и получились «металлические» хиты-долгожители.



— Андрей Большаков был основным композитором на этом альбоме. Помимо двух песен «арийского» периода его авторству принадлежат еще пять композиций — «Берегись», «Щит и меч», «Храни меня», «Кто кого?» и «Мастер».

— Это было совершенно естественно. Андрей сразу же, как только мы встретились в АРИИ, начал генерировать много идей. Если посмотреть обложку диска АРИИ «С кем ты?», уже там много его песен — фактически этот альбом был совместной нашей с ним работой.

— Для первой пластинки МАСТЕРА ты написал песню «Руки прочь», а Кирилл Покровский медленную композицию «Еще раз ночь».

— Я сочинил основной быстрый рифф, от него оттолкнулся и сделал песню «Руки прочь». Если рифф рождается — остальное уже дело техники: добавить, развить и аранжировать. По аранжировке многое мы делали с Андреем вдвоем. Кто-то сочинял музыкальную тему, приносил ее, мы все совместно дорабатывали. Так что в моих песнях вполне могут быть идеи Андрея, а в его — мои.

А вот Кирилл Покровский все свои песни делал сам от начала и до конца — партии всех инструментов у него были полностью расписаны, и каждому музыканту он объяснял, что нужно играть. Как человек с классическим образованием, он видел композицию в законченном виде. Если наши с Андреем вещи могли свободно видоизменяться в процессе создания, то Кирилл свои произведения делал сразу целиком, приносил окончательный вариант.

В «Еще раз ночь» у Кирилла Покровского есть красивое длинное клавишное интро. Гитарное соло в этой песне играет Андрей. Что еще сказать? — В 2002 году, к 15-летию МАСТЕРА для альбома «Классика» мы перезаписали несколько старых вещей в новых вариантах, в том числе сделали более лаконичную аранжировку песни «Еще раз ночь».



— Перед виниловой пластинкой у МАСТЕРА в 1987 году был записан магнитофонный демо-альбом «Мастер». Но на нем не было песен «Берегись», «Кто кого?» и «Еще раз ночь». Эти песни, как понимаю, были написаны позже?

— Да. «Берегись» была относительно свежей песней с более жестким трэшевым звучанием, к чему мы уже тогда стремились и что воплотилось потом на альбоме «С петлей на шее». С этой композиции начиналась пластинка — такой плотный мощный открывающий трек, с акцентами по каналам. Играем эту песню на концертах до сих пор.



«Кто Кого?» — короткая быстрая вещь в духе HELLOWEEN, в ней сплошные гитарные расклады в терцию. Она очень быстро была сделана — Андрей принес все темы, мы их разучили и сразу же стали играть. Мы тогда вообще очень быстро работали.

Про «Еще раз ночь» я уже рассказывал. Это композиция Покровского. Кирилл хорошо разбавлял и дополнял нашу «тяжесть» своими сольными клавишными вставками. Он, например, сделал также красивое вступление к песне «Храни меня».

— На магнитоальбоме 1987 года присутствовала его небольшая инструментальная композиция «Эпитафия» и одна малоизвестная песня МАСТЕРА «Царь природы». Почему они так и не были записаны в хорошем качестве?

— Опять же, так решил Андрей Большаков, посчитав это ненужным. «Царь природы» — единственная песня барабанщика Игоря Молчанова. Игорь немного играл на гитаре, принес риффы, мы совместно сделали аранжировку и дописали с Андреем среднюю часть в неоклассическом стиле. Долгое время эту песню мы на концертах не играли, но в 2007 вспомнили и исполнили, специально по заявкам фанатов.

— Магнитофонный альбом «Мастер» — запись, на которой впервые появился вокалист Михаил Серышев. Расскажи, где он был записан? И, кстати, почему на нем такое количество пространственной обработки?

— Миша Серышев пришел к нам в 1987 году из группы ЧАС ПИК, и в результате проработал в МАСТЕРЕ двенадцать лет, вплоть до 1999 года.

Студия, в которой мы записывали с ним наш первый магнитофонный мини-альбом из шести вещей, находилась в ЦДТ на юго-западе Москвы. Там был хороший концертный зал, где ранее проводился фестиваль «Рок-панорама 86», а внизу располагалась студия с оборудованием. Был 8-канальный магнитофон — Revox или Tascam, точно не помню.



Записывал нас штатный звукорежиссер, который ездил с Гольденбергом. Очевидно, он просто не знал, как это правильно «приготовить», поэтому просто положил на все холл. [смеется]

В то время я, как уже говорил, очень стеснялся этих наших записей. Потому что когда начинал их сравнивать с «фирменными» коллективами, сравнение было отнюдь

не в нашу пользу. Именно из-за звучания. Ведь это целая наука и технология саундпродюсирования, а у нас в стране ничего подобного не было, никто даже на эту тему не задумывался. Полагаю, что наши звукорежиссеры тогда в принципе не



представляли, что существует такая вещь, как саундпродюсирование — не говоря уже о музыкантах. Ну разве знал я, что бас-гитару можно записывать на несколько каналов, которые выполняют совершенно разные функции? Выделили тебе один канал, как-то более-менее накрутили звук и погнали! И даже без драйва совсем и без компрессора все записывалось. — Вполне возможно, что компрессор даже не включался потом на пульте во время сведения. В общем, мало кто тогда в Союзе понимал, что происходит и как правильно «готовить» звук.

— Тем не менее, тираж дебютной пластинки **МАСТЕРА** превысил 1 000 000 экземпляров.

— Да, это был серьезный показатель для команды. После того как был выпущен первый виниловый альбом «Мастер», популярность группы усилилась невероятно. Это, конечно, заслуга Валерия Гольденберга. Кстати, в самом начале Гольденберг делал еще и специальные афиши, на которых перечислялись участники группы МАСТЕР. Это тоже работало на нас, поскольку люди знали, что все основные хитовые песни АРИИ того периода написали именно мы: «Тореро», «Бивни черных скал», «Воля и разум», «Здесь куют металл», «Встань, страх преодолей!»...

Песни с тех альбомов МАСТЕР играет на концертах до сих пор. Это наши композиции, так почему бы их не исполнять? Даже если они и выпущены изначально под лейблом АРИЯ — ведь в тот момент мы были АРИЕЙ, а уйдя просто взяли себе другое название.

— Расскажи про начало вашей работы у Валерия Гольденберга.

— Когда мы ушли из АРИИ, перешли из Москонцерта в Московскую областную филармонию. У Гольденберга там была программа, которая называлась, если не ошибаюсь, «Молодые — молодым!». В одной обойме работало несколько коллективов — РОНДО с Михаилом Литвиным и Сашей Ивановым, ЗЕРКАЛО МИРА с Константином Никольским, ЛОТОС с Андреем Сапуновым, БРАВО с Жанной Агузаровой. И вместе с ними МАСТЕР начал ездить с гастролями по стране.

Но долго такая «солянка» не продлилась, поскольку это был абсолютно неправильный ход. Гольденберг планировал угодить всем, чтобы каждый пришедший на концерт послушал то, что он хочет, — музыку в своем любимом стиле. В результате на БРАВО приходили стилиаги, на РОНДО фанаты нью-вейва, на ЗЕРКАЛО МИРА люди, которые любят ВОСКРЕСЕНИЕ и МАШИНУ ВРЕМЕНИ, а на МАСТЕР металлисты. Но



такие стилистически разные коллективы объединять вместе было, конечно, нельзя, получался полный бардак.



Фанатов «металла» оказывалось больше, чем поклонников всех остальных групп вместе взятых и к тому же они были ребятами весьма непримиримыми. МАСТЕР закрывал программу Гольденберга, мы выходили после БРАВО и я помню, что вся сцена была в битых яйцах. Металлистам требовались эмоции и драйв, а рок-н-ролл для них был непонятен, поэтому они другие группы таким образом просто-напросто прогоняли со сцены — элементарно не давали им работать. Из-за этого на концертах стали возникать конфликты между фанатами разных стилей. Да и музыканты других групп на нас тогда жутко обиделись.

В итоге мы стали ездить одни, так как Гольденберг понял, что МАСТЕР способен самостоятельно собирать большие площадки.

— Перед Михаилом Серышевым в МАСТЕРЕ недолго пел Георгий Корнеев. Что ты можешь вспомнить об этом моменте?

— Это до сих пор воспринимается как странное событие. После ухода первого вокалиста МАСТЕРА Александра Арзамаскова у нас возникла необходимость в певце. И мы оперативно взяли Георгия Корнеева, с которым поехали на Украину в Николаев и Херсон. Там мы должны были работать на футбольном стадионе с трибунами на одну сторону: в центре поля ставится сцена, народ находится напротив нее.

Приехали, разместились. Подошло время концерта, мы собрались в гримерке и начали переодеваться. Я смотрю, Гоша надевает под лосины какую-то хоккейную амуницию. Мы с Андреем переглянулись — «Ниче себе». Гоша уловил нашу реакцию, говорит: «Так надо!», после чего нанес себе на лицо мощный выразительный грим. И мы пошли на сцену.



Концерт МАСТЕРА начинался с песни «Здесь куют металл». У нас был высокий подиум барабанов, на который мы все перед началом взбирались, затем вступали барабаны, а с первым гитарным аккордом мы враспыльную одновременно спрыгивали вниз, включался свет и начиналось шоу. В общем, когда мы спрыгнули, получилось, что Гоша каким-то образом сумел настолько высоко прыгнуть, что пролетел поверх наших голов, после

чего начал ТАК «нарезать» по сцене, что мы просто забились по углам. — Это при том, что в МАСТЕРЕ мы сами бегали по сцене будь здоров! Но тут Гоша нас просто убрал. [смеется] Начал такую лезгинку выдавать, чуть ли не танец с саблями. Мы стояли по углам сцены и понимали, что если выйдем в центр, он нас точно собьет с ног — с ним мы просто бы не разошлись.

Сразу после концерта Гольденберг в прямой нелестной форме с использованием русских народных выражений сообщил Георгию о своем недовольстве его чересчур экзальтированным поведением. Но самое интересное было потом. Кто-то из фанатов подогнал МАСТЕРУ ящик шампанского. А чем занимается артист, когда не работает? — Правильно, отдыхает! [смеется] Мы начали его в гостинице дегустировать и тут к нам в номер заглянул Гоша. Немного поосторожничай и понаблюдав за нами, он понял — можно! Начался самый настоящий рок-н-рольный оттяг, в ход пошли серьезные мужские напитки... уже под утро Гоша с техниками МАСТЕРА сорвался на такси за добавкой...

На саундчек он подняться не смог. Мы отстроились без него. К выступлению Корнеев, правда, появился, но выглядел, прямо скажем, неважно. Мы начали играть, но, в силу «серьезной предконцертной подготовки» Корнеев совсем ничего не мог спеть. Издавал просто какие-то нечеловеческие звуки, пропускал строчки. Короче, он завалил нам выступление полностью!

Реакцию Гольденберга не трудно предугадать... Он сообщил Гоше что тот в группе больше не участвует, после чего в общем вагоне отправил его в Москву. Ну а мы поехали дальше, дорабатывать запланированные концерты под фонограмму наших двух вещей с вокалом Александра Арзамаского. Андрей Большаков вынужденно на сцене давал вокалиста. Такая вот история.

Стоит однако сказать, что в действительности Георгий Корнеев был весьма достойным вокалистом и позже он пел в хорошей группе КАРЭ, но вот с МАСТЕРОМ в тот момент у него что-то пошло не так...

— В 1987 году МАСТЕР снялся в подростковом перестроечном фильме «Ночной экипаж». Там звучат две ваши песни — «S.O.S.» и «Встань, страх преодолей» (за кадром). Причем в первой поет Александр Арзамасков, а во второй звучит уже вокал Михаила Серышева. Более того, вариант записи песни «Встань, страх преодолей» отличается от всех известных. Были сделаны какие-то записи специально для фильма?

— Для записи саундрека нам выделили смену на Мосфильме, мы быстро записали «Встань, страх преодолей» с Мишей Серышевым и тут же ее свели. Этот вариант, к сожалению, не сохранился — только кусочек в фильме.

«S.O.S.» — изначально песня «Стихия» 1981 года моей группы СМЕЩЕНИЕ. В МАСТЕРЕ был написан новый текст и песня вошла в кино «Ночной экипаж», записанная с вокалом первого вокалиста МАСТЕРА Александра Арзамаскова. Получилось так, что сначала в «Ночном экипаже» снимался Арзамасков, но в процессе работы над фильмом в группу пришел уже Миша Серышев.



Студию Мосфильм я знаю очень хорошо. Мой отец работал на ней художником-декоратором, и в детстве я там часто бывал. На Мосфильме было несколько съемочных павильонов. Для фильма «Ночной экипаж» один из них — кажется, второй — был оформлен под актовый зал со сценой. Участие МАСТЕРА в картине минимальное: по сценарию идет выпускной школьный вечер, а МАСТЕР на нем играет.

После выхода «Ночного экипажа» я смотрел его один раз в кинотеатре, а второй раз по телевизору и, конечно, каждый раз мучился. *[смеется]* Фильм забавный для того времени.



— По какому принципу в МАСТЕР подбирался второй гитарист? Были ли какие-то еще кандидатуры помимо Сергея Попова?

— Сугубо по принципу профессионализма, и Сергей Попов нас абсолютно устроил. До МАСТЕРА он играл в ВИА ЗДРАВСТВУЙ, ПЕСНЯ! и был другом Игоря Молчанова — музыкально они где-то раньше пересекались. Игорь его привел к нам: дал Сергею кассету с песнями, которые нужно было разобрать. Попов все выучил, пришел на первую репетицию с Fender Telecaster и сразу все сыграл. Проблем с ним не было вообще. Какие-то другие кандидатуры теоретически тоже рассматривались, но с приходом Сергея вопрос был закрыт.

— А как вы вышли на первого вокалиста Александра Арзамаскова?

— Арзамасков пел в группе ФОРТ РОСС моего старого приятеля, гитариста Сергея Потемкина. В период АРИИ у нас была совместная с ФОРТ РОСС репетиционная база — та самая, на которой мы записывали альбом «С кем ты?». И когда нам в МАСТЕР потребовался вокалист, мы первым делом вспомнили про Арзамаскова. Пригласили, Саша пришел, прослушался, нас все устроило, и мы начали работать.

Но долго он, к сожалению, не проработал: в один из моментов сорвал голос. Дело в том, что мы с МАСТЕРОМ играли старые песни АРИИ — у вокалиста Валерия Кипелова был высокий голос, а у Саши пониже, баритональный тенор. И вокальные партии Кипелова ему давались с некоторым трудом. Но Саша очень хотел петь в МАСТЕРЕ, поэтому старался и брал все эти верхние ноты.

На репетициях он отлично справлялся. Но когда у нас пошел гастрольный «чес», оказался к нему не готов — не выдержал профессиональной нагрузки. — Арзамаскову приходилось каждый день петь в завышенных для него тональностях, он сильно напрягался, у него начались проблемы с голосом и в итоге Саша его сорвал. Очень жаль. Пел он действительно хорошо!

По идее мы могли, конечно, транспонировать песни под него на пару тонов ниже, но у нас и так основные вещи были в ми миноре, а про пониженный строй мы в то время еще не знали — не было такого веяния.



— Когда и где были записаны две первые песни МАСТЕРА «S.O.S.» и «Щит и меч» с Александром Арзамасковым?



— Мы записывали их в ЛДМ в Ленинграде, где на одном из этажей располагалась студия, в которой записывались также многие питерские музыканты. В ЛДМ мы тогда играли концерты, и каким-то образом появилась возможность записать пару вещей. За несколько часов мы все сделали: записали, свели и, насколько я помню, сразу отдали на радио «Юность» в передачу «Воскресная студия». Никакого постпродакшна в то время не существовало. [смеется]

— Подходим к знаковому событию. Первый концерт МАСТЕРА состоялся 12 марта 1987 года в Ленинграде. Помнишь ли ты его?

— Это было большое выступление в Спортивно-концертном комплексе (СКК им. В. И. Ленина). Помню что был аншлаг, а между сценой и публикой просто натянули веревочку и народ послушно стоял, даже не пытаясь лезть на сцену. У нас была возможность спуститься к зрителям, вернуться обратно но никто не пытался эту веревочку перейти. Такое в то время было уважение у публики к артисту. Хотя, конечно, было несколько боязно, ведь если бы публика начала реагировать чуть более бурно, могла подняться волна, народ бы сорвался и побежал на сцену. Такое у МАСТЕРА случалось потом на нескольких концертах.

Помню другой забавный момент. В Москве мы сели в поезд и поехали в Ленинград. А чтобы не скучно ехалось, начали время в поездке «сокращать» напитками. В результате Игорь Молчанов настолько насокращался, что на саундчеке не мог не то что играть, но даже говорить. Лег в гримерке на спортивный массажный стол и лежал. И это перед нашим дебютным концертом! В результате мне пришлось вместо него отстраивать барабаны, я сел за установку и что-то там играл. [смеется] Правда, потом на самом концерте все прошло очень хорошо!

Народу был биток, тысяч десять-одиннадцать зрителей. Это при том, что мы еще не были широко известны. Но поскольку пресса уже писала о том, что четыре музыканта группы АРИЯ создали новый коллектив МАСТЕР, публика пришла к нам на концерт. Вообще то, что специализированные издания типа супермодного тогда «Московского комсомольца» писали о нас, — было немаловажно. Информация в то время была на вес золота, люди активно за всем следили и с



интересом читали. Открыв «Московский комсомолец», можно было увидеть, что хит-парад «Звуковая дорожка», возглавляет группа АРИЯ с песнями «Воля и разум» и «Встань, страх преодолей». Поэтому было достаточно буквально пары-тройки статей, чтобы все в стране узнали, о том, что мы теперь называемся МАСТЕР.

— Расскажи, в каких условиях и на каком оборудовании вы тогда репетировали.

— Изначально это был подвал в районе Кунцевской — Молодежной. Условия были весьма спартанские, очень слабенький аппарат, полная ерунда. В АРИИ мы конечно разбаловались, там было хорошее оборудование: отличный бэклайн, качественные мониторы и микрофоны. А здесь в плане оборудования мы резко просели, оказались отброшены практически в пещерный век. И на репетициях было, конечно, очень тяжело. С концертной деятельностью у Гольденберга всегда был порядок, — выступлений очень много. Но что касается оборудования, тут все оказалось очень

печально.



Причина в том, что до МАСТЕРА Валерий Гольденберг работал с музыкантами, у которых по аппаратуре вообще не существовало каких-либо требований или претензий. Им, для их музыки, этого хватало. Для гастролей Гольденберг, конечно, какой-то аппарат собрал, я имею в виду порталы, но из бэклайна у него были только маленькие «самопальные» колонки и несуразные усилители. Поначалу не было даже мониторов! И когда мы с МАСТЕРОМ приехали выступать и увидели все это, то были просто в шоке. Мы возмутились, и через какое-то время Гольденберг аппаратуру поменял — специально под нас начал что-то арендовать. Стало, конечно, лучше, но все равно, чтобы у нас сзади стоял какой-то суперкачественный бэклайн — такого я не помню вообще, всегда было что-то среднее: «самопальные» колонки, гитарные усилители Yamaha, басовый Peavey, мониторы были Dynacord и «паленые» тоже.

— Ты сказал, что играл в то время на самодельных бас-гитарах. Получается, у вас тогда не было даже нормальных инструментов?

— Да, с инструментами были проблемы. В АРИИ мы играли на очень хороших гитарах: Rickenbacker 4001, Gibson Les Paul, Fender Stratocaster, но все они были государственные и забрать их с собой мы, разумеется, не могли. Поэтому когда ушли и создали МАСТЕР, здорово просели по инструментальному парку.

Но нам было не привыкать. *[смеется]* Я ведь и раньше долгое время играл на мастеровых басах. Постоянно их менял, мог продать один, купить другой. Тогда все хотели играть и получить какие-то более-менее достойные инструменты, поэтому проблем с продажей не было. Я что-то себе брал, на гастролях продавал, приобретал следующий инструмент. И, надо сказать, многие из самодельных, мастеровых бас-гитар в то время были очень достойными.

Например, разрисованная бас-гитара, на которой я играл в раннем МАСТЕРЕ, была сделана для меня легендарным гитарным мастером Евгением Березой, который уже в то время делал инструменты на поток: у него была своя компания с работниками и

производственным цехом — то, что позже стало называться Russtone. Вообще Женя делал нам инструменты начиная с конца 70-х, еще в тот период, когда у меня была группа СМЕЩЕНИЕ. А затем развился в самостоятельную успешную гитарную компанию.

Первый альбом АРИИ «Мания величия» был как раз записан на одном из Жениных басов «Рикенбеккер». Вообще у меня было три или четыре его мастеровых «Рикенбеккера» — все очень крутые, один лучше другого. Помню, мы поехали с концертами в Петрозаводск, и последний «Беккер» я продал там за огромные деньги, чуть ли не за полторы тысячи рублей. По тем временам — фантастическая сумма. Сделан тот бас был просто шикарно и звучал один в один как настоящий «Рик».

— В тот период в СССР вообще многие музыканты играли на мастеровых копиях — было несколько авторитетных гитарных мастеров по всей стране, делавших реплики «фирменных» инструментов.

— Мастеровые казанские «Фендеры», например, тогда были одними из лучших в России. — Казанские «Джаз-басы» считались просто вышаком и сделаны были практически «в ноль» под оригинал.

В то время в СССР был дефицит нормального оборудования, существовала большая проблема с этим. Все «фирменные» инструменты привозили либо моряки и пилоты, либо дипкорпус, то есть те, кто мог выезжать за границу. Или когда к нам приезжали музыкальные коллективы из соцлагеря, игравшие на нормальных инструментах, они практически полностью свое оборудование распродавали нашим музыкантам. — В итоге выручая за продажу оборудования больше, чем за концерты. [смеется] Так, например, первый мой оригинальный Rickenbacker 4001 был куплен у басиста коллектива Здиславы Сосницкой (Zdzisława Sosnicka), польской певицы, исполнявшей что-то наподобие рока. Правда, потом мне пришлось с этим басом расстаться, и тогда я перешел на мастеровые «Рики».



В странах соцлагеря оборудование возможно было купить совершенно свободно. А в наших магазинах не было ни инструментов, ни струн, ни барабанов, ни палочек, ни клавишных. Можно было приобрести орган «Юность», гитару «Аэлита» и бас «Урал». На этом ассортимент заканчивался. В крайнем случае, если сильно повезет, удавалось урвать клавишные Vermona или гитару Musima, сделанные в ГДР. Но серьезных инструментов в продаже не было в принципе. Существовал, правда, знаменитый подпольный рынок на Неглинке, где у фарцовщиков можно было взять нужный инструмент. Но это всегда означало риск быть кинутым, да и стоили они просто заоблачных денег.

— Давай перейдем к делам АРИИ. Обрисуй, пожалуйста, кратко суть конфликта с руководителем группы Виктором Векштейном, в результате которого вы в начале 1987 года ушли из АРИИ. Интересно, как ты сейчас по прошествии 30 лет смотришь на эту ситуацию?

— Да в принципе также. Конечно, Виктор Векштейн на первых порах становления группы, АРИИ очень сильно помог! Отрицать этого не станет никто. Но чем дальше, тем больше происходили какие-то неприятные моменты. АРИЯ была создана на базе



ПОЮЩИХ СЕРДЕЦ. Но дело в том, что изначально в ПОЮЩИХ СЕРДЦАХ я даже не планировал играть, поскольку это была совершенно не моя среда — ни музыкально, ни творчески — просто так само собой совпало. Поэтому я постоянно думал оттуда уйти и заниматься тем, что мне по-настоящему интересно. Однако руководитель ПОЮЩИХ СЕРДЕЦ Виктор Векштейн каждый раз удерживал от ухода, предоставляя какие-то возможности: давал студию, позволял в концертах играть свои песни...

По большому счету, ему нужны были послушные музыканты, которые в ПОЮЩИХ СЕРДЦАХ аккомпанировали бы его жене Антонине Жмаковой. Это была работа Векштейна, он числился как композитор и руководитель коллектива, получал за это хорошие деньги. Ведь даже я с концертов получал неплохие авторские — приезжаю, например, после гастролей с МАСТЕРОМ, у меня на сберкнижке лежит 300-400 рублей. Что уж говорить про Векштейна. Так что у них со Жмаковой был такой своеобразный «семейный подряд», а музыканты вроде как на вторых ролях.

И в определенный момент чисто морально уже стало невозможно играть весь этот репертуар ПОЮЩИХ СЕРДЕЦ. В результате мы — в силу возраста и амбиций — стали потешаться над Тоней, чего делать, чисто по-человечески, конечно же, не нужно было: мы ей аккомпанировали, играли какую-то песню и вдруг в середине начинали вставлять свои «фишки». Например, барабанщик Александр Львов переходил на джаз-роковый ритм, я это подхватывал, начинал играть слэпом — играем так несколько квадратов, а дальше как ни в чем не бывало возвращаемся к стандартной аранжировке. Так развлекались.

И на этой почве еще в 1985 году случился большой скандал. Векштейн терпел-терпел и в один из моментов просто не выдержал, взорвался — пришел за сцену: «Забирайте свой хэви-метал и проваливайтесь!» Но какое-то количество концертов мы еще должны были доработать, поэтому



продолжили выступать. Затем страсти улеглись, все как-то устаканилось и мы продолжили работать. Однако к этому времени зрел уже некий антагонизм с Векштейном — психологическая обстановка была не самая благоприятная.

Еще, например, Векштейн перед выходом на сцену заставлял меня прятать длинные волосы под куртку, а на все мои возражения говорил: «Как вообще ты себе это представляешь? — Артист с такими волосами, как у тебя, просто-напросто не может работать на советской эстраде!» Поэтому с моральной точки зрения я был готов прекратить все в любой момент, о чем Векштейну прямо говорил: «Я это понимаю и могу уйти. Потому что то, что я тут делаю, мне не нужно вообще. Я в ваших ПОЮЩИХ СЕРДЦАХ вообще оказался случайно». Но он каждый раз как-то удерживал. Этаким методом кнута и пряника. *[смеется]*

— Скажи, пожалуйста, каким образом тогда ты вообще оказался в ПОЮЩИХ СЕРДЦАХ?

— Я сейчас обрисую ключевые позиции, моменты в течение достаточно долгого периода, чтобы стало понятно, как одно событие связано с другим и повлияло на развитие ситуации.

Началось все в 1984 году с того, что мы с моим приятелем, гитаристом Сергеем Потемкиным хотели сделать рок-группу: встречались, обсуждали какие-то идеи. Однажды Потемкин мне позвонил и сказал: «Вокалист Николай Носков из группы МОСКВА беседовал с Виктором Векштейном, и тот сообщил ему, что хочет собрать рок-группу. Носков приглашает тебя и меня вместе с ним прийти к Векштейну на прослушивание».

Мы встретились, пообщались, прикинули примерно, что мы хотим, и через день-два поехали втроем к Векштейну. Прослушались, нас приняли на работу, а на барабаны вскоре пришел Александр Львов. Виктор Векштейн предоставил нам помещение — репетиционную базу в Доме офицеров на Плющихе, и долгое время мы там были предоставлены сами себе. В этот период Носков с Потемкиным совместно сочиняли что-то типа прог-арт-рока, — как мне казалось, музыку с сильным влиянием Питера Гэбриэла (Peter Gabriel). Они полностью рулили процессом, а я в том составе не решал вообще ничего. Даже не понимал, что мы делаем и зачем. *[смеется]* Помню, Николай Носков принес песню «Беда», и эту «Беду» мы в тот период как только не крутили: и так и сяк, в разные стороны. В результате провозились и ничего толком не сделали.



Месяца через полтора приходим, у нас на базе лежат нотные партитуры и сидит какой-то дядька пронырливый, аранжировщик: «Все, завязываем с вашим роком, начинаем работать. Вот ноты, учите». Тут выясняется, что у Векштейна есть жена, певица Антонина Жмакова, и ей срочно нужны аккомпанирующие музыканты, поскольку концерты уже распланированы. А мы у Векштейна на ставке! Деваться некуда, мы берем эти ноты и разучиваем, на следующий день появляется Жмакова, и вдруг, внезапно мы заиграли все эти ее песни. *[смеется]* Практически тут же мы собираемся и уезжаем на гастроли.

Таким образом я оказался в ПОЮЩИХ СЕРДЦАХ, даже не зная, как эта группа называется! Это было, конечно, очень странно — я пришел к Векштейну по протекции

Носкова и Потемкина: «Мы здесь можем играть рок-музыку» — «Замечательно!» — В результате рока не получилось, а я каким-то непонятным для самого себя образом стал участником вокально-инструментального состава. *[смеется]*

Для меня было полной неожиданностью, что мы резко оказались артистами ВИА ПОЮЩИЕ СЕРДЦА, получающими зарплату в кассе. Ведь я из сейшеновых андеграундных коллективов, и у меня никогда не было ни стремления, ни желания работать на официальной эстраде, просто кому-то аккомпанируя. Но вот таким странным образом оказался вовлечен в ситуацию... Позже я узнал, что музыканты, которые до этого играли в ПОЮЩИХ СЕРДЦАХ, разом ушли от Векштейна, поэтому он решил взять на их место нас — фактически поставил перед фактом.

— Однако именно с этого и началась история будущей АРИИ. Раз уж речь зашла о том периоде, расскажи, пожалуйста, про дальнейшее развитие ситуации.

— Стали работать гастролы. Николай Носков пел в программе несколько песен — в общем концерте Антонины Жмаковой и ВИА ПОЮЩИЕ СЕРДЦА. Несколько месяцев ездили по стране. Весной 1985 года Носков ушел, и на место вокалиста был взят Валерий Кипелов из ВИА ЛЕЙСЯ, ПЕСНЯ. К этому времени в группе уже был клавишник Кирилл Покровский.



Спустя время мне позвонил гитарист Владимир Холстинин — с которым мы в 1983 году играли у Сергея Сарычева в группе АЛЬФА (где, кстати, вместе с нами на барабанах был Игорь Молчанов). Володя поинтересовался, не нужен ли нам гитарист. Я ответил, что Потемкин, кажется, подумывает уходить, и предложил Холстинину прийти на прослушивание. Что он и сделал. Векштейн его взял в состав, а Потемкин спустя время ушел к Сарычеву в АЛЬФУ. Произошла такая вот интересная рокировка.

В результате мы с Володей Холстининым начали у него дома собираться вдвоем и делать свои песни. Написали их достаточно быстро и решили из ПОЮЩИХ СЕРДЕЦ уходить — поскольку у нас был готовый материал для новой группы. Мы объявили о своем уходе Векштейну, но вечером мне неожиданно позвонил барабанщик Саша Львов: «Я виделся с Векштейном, он говорит, чтобы мы шли записываться в его студию». Векштейн сделал такой ход, чтобы мы остались в составе ПОЮЩИХ СЕРДЕЦ: «Если вам нужно, идите и записывайте свои песни, только не уходите, много работы». — В советские времена гастрольные поездки заряжались вперед на полгода, концертов было много, а коней на переправе, что называется, не меняют.

И тогда я, впервые более чем за год своего участия в ПОЮЩИХ СЕРДЦАХ, попал в студию Векштейна. Я знал, что она там находится и издалека видел, как в нее кто-то приходит, но все это было сугубо «для избранных». На пятом этаже в Доме офицеров на Плющихе, на базе ПОЮЩИХ СЕРДЕЦ располагалось студийное помещение с 16-канальным магнитофоном Tascam, пультом, микрофонами Neumann. Все это было обеспечено государством и стояло на балансе.

Таким образом мы втроем — Холстинин, Львов и я — начали записывать первый альбом будущей АРИИ, хотя такого названия даже еще не было. На вокал пригласили Валеру Кипелова, клавишные записал Кирилл Покровский. Где-то к осени 1985 мы практически все записали, сделали отдельную «металлическую» программу. Тогда Векштейн сказал, что мы будем работать с этими песнями первым отделением в программе ПОЮЩИХ СЕРДЕЦ, а во втором — по-прежнему аккомпанировать Антонине Жмаковой.

Встал вопрос о втором гитаристе, для того чтобы вживую играть все расклады. И тогда через поэта Александра Елина — который написал нам для альбома практически все тексты — мы пригласили Андрея Большакова, гитариста групп КОКТЕЙЛЬ и ЗИГЗАГ. Андрей пришел на репетицию, мы с ним вдвоем немного поиграли, пообщались, все было здорово, и я Андрею сообщил, что он в группе. После чего Андрей был Векштейном принят в состав ПОЮЩИХ СЕРДЕЦ. Мы досвели альбом АРИИ «Мания величия», отрепетировали программу и с осени 1985 года начали исполнять эти песни живьем.



— Но официально, насколько понимаю, это все называлось по-прежнему ПОЮЩИЕ СЕРДЦА?

— Да, все происходило под вывеской ПОЮЩИХ СЕРДЕЦ. Владимир Холстинин к этому моменту уже придумал название АРИЯ, но мы не имели права так называться, поскольку разрешение на название должно было пройти через Москонцерт. Поэтому работали как ПОЮЩИЕ СЕРДЦА. В первом отделении играли свои песни — Векштейн это преподнес что-то вроде «Программа рок-музыки», а во втором аккомпанировали Жмаковой.

— Интересно, какой была реакция публики на ваши новые песни?

— Слухи о нас быстро распространились, и на концертах начали случаться нестыковки. На ПОЮЩИЕ СЕРДЦА, как правило, приходила публика, одетая так, как обычно люди одевались в театр — иной раз чуть ли не во фраках с бабочками. Мы их называли «пиджаки», играть для столь высокомерных снобов было подчас невыносимо. Но одновременно с ними наши выступления начали посещать и несколько фанатов «металла», которых становилось все больше и которые этой напыщенной публике доставляли неудобства — своим внешним видом и экзальтированным поведением.

Помню, у нас с Андреем Большаковым из-за этого даже произошел серьезный конфликт. Единственный, наверное. — Совершенно глупая ситуация. Пара фанатов с цепями начали «вытворяться» очень сильно у сцены и мешать сидящим зрителям. На что Андрей потом сказал, что они подонки, которые отвратительно себя ведут. Я ответил: «Андрей, ты ничего не путаешь? По-моему, это единственные два НАШИХ фаната, которые реально понимают, что мы делаем! А все остальные — декорации в вечерних платьях». — Да, может быть, их поведение смотрелось как-то вызывающе и

неуместно, но так ведь они пришли на АРИЮ, а не на Жмакову. Но Большаков тогда зарубился настолько, что: «Я прав, и все». Мы с ним чуть было не подрались из-за этого. *[смеется]* Такой вот смешной конфликт был.



Я не знаю, как народ себя вел на концертах его предыдущих групп, но для меня это было не в новостях, а совершенно нормально: у нас в СМЕЩЕНИИ, на полуподпольных рок-сейшенах всегда было именно так — народ просто «тащился по шпалам». *[смеется]* Хотя для простых советских людей того периода все это действительно выглядело несколько вызывающе, шокирующе, непонятно. Однако прошло немного времени, и практически вся публика стала себя так вести на наших концертах, ведь «металл» — очень эмоциональная музыка. Тут уже Андрею все это стало по-кайфу! *[смеется]*

— Бытует устойчивое мнение, что именно с приходом Андрея Большакова стал назревать конфликт, приведший к распаду первого состава АРИИ. В результате которого в группе осталось всего два человека — Валерий Кипелов и Владимир Холстинин.

— Ерунда. Мы с Холстининым хотели уйти от Векштейна еще до записи «Мании величия». Все последующее время Векштейн нас просто старался удержать. Однако отношения с ним накалялись. Он чувствовал, что мы выходим из-под его контроля, и всячески пытался нас усмирить, поскольку понимал, что с нами, на волне бешеной популярности «металла», он может делать большие деньги.

С февраля 1986 в концертах мы уже неофициально заявлялись как АРИЯ. Но Векштейн всегда очень боялся, что на него напишут «телегу» и выставят из Москонцерта. В то время «доброжелатели» из регионов, бывало, писали письма — к примеру, «в такой-то город приезжала такая-то группа, вокалист выглядит и ведет себя неподобающе советскому артисту». Из-за этого Векштейн постоянно придирался к нашему внешнему виду.

Однажды, на репетиции в городе Владимир он вроде как полушуткой сказал, что я буду играть за сценой, а на сцену он поставит другого музыканта с короткой стрижкой. Я возмутился таким хамством и сказал, что-то типа мол, пора отсюда уже валить. И тут от Володи Холстинина неожиданно в мой адрес прозвучало: «Уходи. Мы найдем другого басиста!» — Нормальное такое заявление! И в этот самый момент меня как раз таки поддержал Андрей Большаков, сказав, что если я уйду, он покинет состав вместе со мной.



— С этого, как понимаю, начала зреть напряженность в отношениях?

— Действительно, возникла некая конфронтация. Дело было еще в том, что музыкально Володя всегда хотел играть а-ля IRON MAIDEN. У него задача была придерживаться именно их стиля, — он очень сильно по ним «зависал» и считал, что никуда больше смотреть не надо. А мне IRON MAIDEN к тому моменту были уже не очень интересны, единственное, что мне всегда нравилось в них, так это Стив Харрис (Steve Harris). Все остальное — бесконечные «там-тыгадам» в разных темпах на одни и те же гармонии. Это сугубо мое мнение, но лично я их перестал давно слушать.

Мне, конечно, очень нравятся альбомы IRON MAIDEN первой половины 80-х, но все остальное у них, на мой взгляд, банальный самоповтор. Поэтому совершенно естественно, что с приходом Андрея Большакова и найденного с ним взаимопонимания, нам обоим стало интересно отойти от «мэйденовского» влияния, присутствовавшего на альбоме «Мания величия». И чем дальше, тем больше мы склонялись к тому, чтобы выйти из прежних, достаточно узких, стилистических рамок.



Получилось так, что если раньше я писал песни вдвоем с Холстининым, то в этот период именно Большаков начал активно предлагать новый материал, и я его в этом поддержал. Володе такое развитие не понравилось, и он начал держаться в стороне от нас. Мы с Андреем в тот период плотно и целенаправленно сосредоточились на развитии в плане музыкального продвижения. Жили только этим: постоянно вдвоем сочиняли, играли, репетировали. А Володя нас в этом не особо поддерживал.

— В чем же была причина того, что вы с Андреем так быстро и тесно сошлись?

— Во-первых, потому, что у нас были очень схожие музыкальные вкусы, мы любили одни и те же группы. Не только IRON MAIDEN или JUDAS PRIEST, как в случае с Холстининым, — с Большаковым у нас вкусы были более обширные: мы одинаково любили и LED ZEPPELIN, и RUSH, и KING CRIMSON, и GRAND FUNK RAILROAD. И с Андреем мы сошлись по другой музыке вообще.

А во-вторых, у нас с ним до АРИИ, как выяснилось, были очень похожие жизни. Оказалось, что мы постоянно были очень близко по каким-то сейшеновым делам, но, как ни странно, ни разу не пересеклись! Поэтому здесь все совпало чисто человечески — мироощущение, музыкальные вкусы — мы смотрели в одном направлении. У нас было много общих интересов, которые охватывали очень широкий жизненный диапазон.

— К этому времени в АРИИ поменялся барабанщик. На место Александра Львова пришел Игорь Молчанов.

— Опять же это из-за того, что внутри группы не все было гладко. У Володи Холстинина в тот момент сильно испортились отношения с Сашей Львовым — еще в 1985 году у них возникла



сильная напряженность. Львов записал партии для «Мании величия» и поехал с семьей отдыхать, попросив до своего возвращения альбом не сводить. Саша уже тогда ответственно занимался звукорежиссурой. А Володе Холстину не терпелось все побыстрее сделать, и он предложил, чтобы мы свели все сами. Я согласился. Хотя в сведении ничего не понимал — ни в частотах, ни в ручках — мог только баланс инструментов отследить. [смеется]

У Холстинина был знакомый звукорежиссер в Театре Ленкома, Володя к нему съездил, тот ему быстренько все объяснил, как и что можно сделать. Володя на листочке записал, какие ручки крутить и кнопки нажимать, приехал и сам все песни свел. Я в этом хулиганстве тоже участвовал. [смеется]



Через некоторое время приезжает Львов, а альбом уже сведен, и пересводить его Володя не хочет! На этой почве у них случился конфликт, — Саша: «Альбом сведен паршиво, надо было меня дожидаться, я же просил!» С этого момента в группе начались трения...

В итоге Львов ушел с барабанов и стал штатным звукорежиссером группы, а на барабаны был взят Игорь Молчанов.

— Весной 1986 года АРИЯ выступила на масштабном фестивале «Рок-панорама», который проходил 4–8 мая, и где вы получили призы «за техническое обеспечение» и «за лучшие антивоенные композиции». Что ты сейчас можешь вспомнить об этом мероприятии?

— Помню, что это было большое знаковое событие. Тогда началась Перестройка, и потихоньку вроде как рок-музыку начинали официально разрешать. Но все делалось с большой осторожностью: ощущение было, что уже что-то позволено, но еще не до конца открыто.

Фестиваль «Рок-панорама 86» проходил в очень хорошем зале Центрального дома туриста. Там регулярно выступало много иностранных групп, а если играл какой-то отечественный коллектив, это считалось очень круто. Амфитеатр, внизу сцена... Такой престижный, элитный даже, концертный зал с дорогими билетами, попасть в него было очень сложно. Человеку с улицы на концерты «Рок-панорамы» купить билеты было практически нереально, — даже если они и поступали в свободную продажу, разлетались молниеносно.



На этот фестиваль Виктор Векштейн ставил полностью свой аппарат: весь бэклайн и порталы — у него было лучшее на тот момент оборудование в стране. И помню, Александр Кутиков из МАШИНЫ ВРЕМЕНИ воткнул свою бас-гитару куда-то не туда, да так, что высадил оконечник лампового басового Marshall. Аппарат отдали в

починку одному нашему инженеру, после чего, когда усилитель от него вернулся, он уже не звучал. Точнее, звучал не настолько хорошо, как раньше — на мой взгляд, звук у него пропал.

Помню еще, что Виктор Векштейн опять заставлял меня убирать волосы под куртку: «Так нельзя». К тому моменту это начинало уже сильно раздражать! Не так давно я смотрел в Интернете видео АРИИ с этого выступления на «Рок-панораме». Это, конечно, смешно — никакой не рок-н-ролл, а полная ерунда, психологически очень зажато. Впечатление, будто за нами стоит строй автоматчиков, и если мы сделаем что-то не так, нас тут же расстреляют. И во время выступления было то же самое ощущение, — словно мы под пристальным вниманием вышестоящих структур. Шаг влево, шаг вправо...

— Практически сразу после этого АРИЯ выступала в Прибалтике на фестивале «Литуаника-86», проходившем 23–25 мая в Литве, где получила приз «за профессионализм».

— На «Литуанике» все было отлично! Три фестивальных дня, АРИЯ играла во втором из них. В этот день с нами работали ГРУППА ГУННАРА ГРАПСА, АКВАРИУМ и какие-то еще коллективы. Фестиваль «Литуаника» проходил в Вильнюсе, во Дворце культуры МВД, под эгидой какого-то студенческого клуба. Концерт был просто отличный, шикарный прием — в Прибалтике была очень благодарная публика.



Вообще в Вильнюсе с концертами я впервые побывал гораздо раньше — на фестивале «Опус», который являлся предшественником «Литуаники». Лучше я подробно расскажу эту историю, чтобы стало понятно, с какими вещами в то время приходилось сталкиваться рок-музыкантам. Каждый концерт для нас был словно боевая вылазка! *[смеется]*

Это было в 1981 году, я тогда играл в группе СМЕЩЕНИЕ. Мой приятель, художник-авангардист Сергей Шутов, был женат на литовской девушке. Вдвоем они много путешествовали и приезжали к нам в гости, мы дружили. А СМЕЩЕНИЕ к тому времени было уже хорошо известно в Москве по подпольным сейшенам. И как-то мы дали Шутову кассету с одним нашим таким концертом, из Ивантеевки. Сергей ее отвез в Вильнюс, дал послушать устроителям фестиваля «Опус», им все понравилось и они пригласили СМЕЩЕНИЕ выступить. Шутов позвонил нам, говорит: «Приезжайте, послезавтра концерт».

В срочном порядке мы с гитаристом Андреем Лебедевым стали искать футляры для гитар (слово «кейс» тогда еще не существовало в обиходе) — нам не в чем было везти инструменты, а в тот период у нас были очень хорошие мастерские «Рикенбекер» и «Гибсон». В результате нашли два каких-то огромных пуленепробиваемых саквояжа за городом у знакомой Юры Камышникова, съездили за ними и забрали. А когда вечером возвращались домой, попали в автомобильную аварию. Это накануне того, как отправляться в Литву на фестиваль. Логично отменить поездку, но — нет, нас же там ждут!

Такова предыстория. Наутро мы погрузили эти огромные саквояжи вместе с нашими гитарешками на поезд и выехали в Литву. А барабанщик СМЕЩЕНИЯ Сергей Шелудченко взял с собой в вагон... ударную установку — у него были самодельные металлические барабаны, и как он их таскал, я не знаю. [смеется]

Сам фестиваль «Опус» шел три дня и проходил в каком-то техникуме. СМЕЩЕНИЕ должно было закрывать выступление. Но получилось так, что кто-то из «доброжелателей» на нас настучал в «органы», и литовские партийные структуры оказались очень сильно настроены против нас.

Мы приезжаем со всем своим багажом в Вильнюс, заходим в зал — а выглядели мы весьма импозантно: модно одетые хиппи с длинными волосами, — и нас тут же заворачивает местное КГБ! —

Показали корочки и заставили «пройти»: затащили меня, Андрея и «Лужайку» (нашу вокалистку Олесю Троянскую) в какой-то отдельный зал, в котором стояли токарные станки. Начали у нас проверять вены и осматривать на предмет наркоманы мы или нет. Разумеется, ничего не нашли. Проверили документы, все в порядке. В итоге у них нестыковка, выглядим мы по их меркам непонятно, но что делать, они не знают — поводов для задержания никаких нет.

Тогда нам устроили какие-то психологические игры. Их главный на ломаном русском языке спрашивает: «Вы кто?!» — «Мы музыканты, приехали на фестиваль», — отвечаем мы. Тут же вкрадчивый вопрос, полутихим голосом: «А зачем вы приехали? Что вы здесь собрались делать?» — «Мы музыканты группы СМЕЩЕНИЕ, приехали играть концерт», — повторяем ему. — «Это я понимаю, но приехали-то вы сюда зачем?», — выдает он. Минут 20 он нас так мурыжил, доставал просто нереально и психологически давил.

В результате нас отпустили. Мы возвращаемся в зал, и тут выясняется, что организаторы не хотят СМЕЩЕНИЕ выпускать на сцену! В итоге мы сами себе разрешили выступить. [смеется] Наш барабанщик всех растолкал, вытащил на сцену барабаны, расставил их. Мы подключили инструменты и без какого-либо саундчека начали играть. Выбежала вокалистка Олеся, которую Крустер называл «Трактор Беларусь», и начала петь своим луженым низким голосом. Зал в ответ начал ТАК реагировать, что все предыдущие дни фестиваля были перечеркнуты. Пошел просто нереальный фанатский шквал.

Организаторы смотрят, у них шок, что делать, не знают! Я поворачиваюсь, смотрю, а на моем проводе лежит включенный паяльник, — кто-то специально его положил, чтобы замкнуть кабель и остановить выступление.

В результате спустя минут двадцать после начала выступления официальные структуры нас все-таки «завернули» и заставили уйти со сцены. Но после того как нас свинтили, зал не утихал в течение получаса: публика скандировала «СМЕЩЕНИЕ»,



требовала, чтобы нас вернули на сцену и дали закончить выступление! Это было что-то нереальное!..

И спустя пять лет, в 1986 году, мне опять позвонил Сергей Шутов и вновь предложил выступить в Вильнюсе, уже на «Литуанике». Он знал, что я играю в какой-то новой группе АРИЯ. Разрешения выступать под этим названием от Москонцерта у нас тогда еще не было, но поехали мы на свой страх и риск именно как АРИЯ. К тому времени наш первый альбом «Мания величия» уже везде разошелся под этим названием и люди о нас знали. Таким образом я опять туда попал. Самое интересное, выяснилось, что многие из пришедших на концерт помнили то наше резонансное выступление СМЕЩЕНИЯ!



— К этому моменту вы уже записывали второй альбом АРИИ «С кем ты?».

— Из-за натянутости в отношениях, между нами и Векштейном к тому времени было своеобразное связующее звено — звукорежиссер Александр Львов. Все наши пожелания он докладывал Векштейну наверх, а нам оттуда спускал ответы. И через Львова, соответственно, Векштейн разрешил нам пользоваться его студией и писать второй альбом.



К этому времени база у нас находилась в районе Парке культуры, куда мы переехали из Дома офицеров. — Если идти в Парк культуры от Октябрьской вдоль железного забора, не доходя до самого парка стоит павильон. Там раньше была бильярдная, в которой, кстати, снимали одну из сцен для фильма «Место встречи изменить нельзя» (где Жеглов с Копченым разговаривают и играют в бильярд) — именно в этом самом зале у АРИИ была репетиционная база.

Вдвоем с Андреем мы тогда написали материал для нового альбома. Векштейн дал разрешение на запись. И у нас появилась возможность свободно пользоваться студией — приходить на базу, что-то делать и тут же сразу записывать. То есть у нас была возможность делать все абсолютно свободно. В результате мы очень быстро записали «С кем ты?».

— Расскажи про запись бас-гитары для этого альбома.

— Я, как обычно, сидел в пультовой комнате, в соседнем помещении стоял басовый Marshall. Который, к сожалению, после «Рок-панорамы 86» уже не настолько хорошо работал — если сравнивать с тем, когда он только был куплен. Через него я и записывал «С кем ты?». Играл на Rickenbacker 4001, сигнал снимался микрофоном.

Помню еще, что перед записью я не мог найти нормально звучащие струны. Купить хорошие басовые струны в то время было вообще большой проблемой. В магазине они не продавались, поэтому приходилось брать с рук на углу Неглинной. И я всегда мучился — ставлю струны, а они не звучат: нет «рояля», не звонкие.

Но если послушать басовое соло «Память о...», то там бас звучит достаточно ярко. Это были немецкие струны Monotex, которые ставились на бас-гитары Musima. Monotex давали неплохой «рояль», однако у них не было плотной середины. Вдобавок с ними всегда была «лотерея» — на три-четыре комплекта с незвучащей нижней струной удавалось купить один с нормальным звуком. И мне повезло! Я купил комплект, смотрю — все звучит, и тут же записал это бас-соло.

Но во всех остальных песнях альбома были компромиссные полусдутые по звуку струны. Я использовал иногда старые, чистил их, ставил, записывался, менял.

— Тем не менее, общий звук альбома «С кем ты?» получился весьма качественным для тех времен. Как записывались другие партии?

— Гитары записывались аналогично. В одной комнате стоял пульт и обработки, в другой находился гитарный Marshall JCM-800. Большаков сидел у пульта, давался отсчет, и Андрей играл. Если не ошибаюсь, я гитары и писал: нажимал на «тейп», перематывал, включал. Мы все достаточно быстро сделали, и Саша Львов этот материал потом свел. На мой взгляд, свел весьма неплохо.



Если же говорить о технологии записи в целом, то сначала на одну дорожку мы прописывали клик — темп композиции. Потом под клик делали демо — писали черновые гитары. Затем под этот ориентир записывался барабанщик и уже под барабанщика записывалась бас-гитара. Барабаны на «С кем ты?» были электронные, Yamaha — так называемые «блины», Игорь Молчанов играл на них.

После того как была записана ритм-секция, начистовую переписывались гитарные партии, на два канала. Затем — клавишные и вокал. В принципе, все стандартно.

— Расскажи про участие Владимира Холстинина на этом альбоме.

— Володя Холстинин на альбоме «С кем ты?» записал практически лишь два фрагмента — соло в песнях «Икар» и «Воля и разум». Все остальные гитарные партии делал и записывал Андрей, в это время Холстинин в студии даже не появлялся. Конфронтация тогда была уже весомая. Мы Володю специально позвали на запись, чтобы он хотя бы записал соло, — а так, он очень сильно в тот период от дел группы отстранился. Холстинин пришел, сыграл и больше не появлялся. Насколько знаю, он в тот период рассматривал вариант своего ухода из АРИИ, подумывал вернуться к Сарычеву в АЛФУ.

— Давай более подробно поговорим про песни альбома «С кем ты?». Можешь ли ты что-то добавить к ранее сказанному про вещи «Воля и разум» и «Встань, страх преодолей»?

— Могу добавить, что как минимум пять ведущих отечественных групп до сих пор с успехом играют эти песни на своих концертах! *[смеется]*

— А что ты можешь сказать про набившие оскомину упреки в плагиате и некоторой схожести песни «Встань, страх преодолей» с зарубежными коллективами?



— Честно говоря, можно и в других вещах услышать влияние каких-то коллективов или даже отголоски заимствований. В песне «Встань, страх преодолей» есть, например, определенные схожести с SAXON или JUDAS PRIEST. Это давно уже ни для кого не секрет. Но это именно схожесть, влияние.

Тут все просто. Однажды услышал какую-то песню, проходит время, и вдруг появляется тема с ее отголосками. Помню, еще кто-то из великих сказал, что все музыканты друг у друга «дерут». *[смеется]* Порой это вообще

происходит несознательно. Потому что, что ты можешь придумать? — Аккордовую последовательность? Или мелодию, которую миллионы людей на земле могли уже придумать до тебя? — Идеи ведь носятся в воздухе. Тем более в то время это был один большой котел.

Знаменитый клавишный звук в самом начале песни «Встань, страх преодолей» получился спонтанно. К нам на студию забежал клавишник группы АВТОГРАФ, и мы его попросили сыграть что-нибудь оригинальным звуком. Он взял клавишные, которые у нас лежали и нашел этот звук — «О, отлично!» — нажал, записал и убежал. Получилась такая вот интересная «фишка». Так что это не Кирилл Покровский играет во вступлении.

Еще в этой песне у Андрея Большакова очень хорошее гитарное соло.

— Андрей Большаков написал также песни «Икар» и «Игры не для нас».

— В «Икаре», как и в песне «Воля и разум» кусок соло записал Володя Холстинин. И, возможно, он также сыграл терцию к основной мелодии, но я не уверен. Первый голос там точно записывал Андрей, возможно в студии он вообще все сам записал.

В этой песне насыщенный плотный триольный бас в быстром темпе. К тому времени у меня техника уже была наработана, и я это все легко играл.

В басовой партии «Игры не для нас», в основном риффе, можно ощутить некоторое влияние Мела Шачера (Mel Schacher) из GRAND FUNK RAILROAD — такой гуляющий бас. Хотя, скорее, это даже не GRAND FUNK, а влияние очень классного басиста Барка Шелли (Burke Shelley) из BUDGIE — английской группы из трех человек. У них был очень классный состав по типу RUSH: басист поет и играет на Jazz Bass, гитарист и барабанщик. Рекомендую всем басистам послушать.

— Кстати, на альбомах АРИИ «С кем ты?» и на «Мании величия» у тебя уже полностью оформившийся самостоятельный стиль.

— Мой бас-гитарный стиль оформился задолго до АРИИ — все это я наработал еще в СМЕЩЕНИИ. И очень жаль, что у нас тогда не было возможности записаться. Какие-то записи СМЕЩЕНИЯ, конечно, есть, но их просто нельзя показывать, они очень плохого качества.

А если говорить про стиль, мои любимые басисты также — Крис Сквайр (Chris Squire) из YES, Гедди Ли (Geddy Lee) из RUSH, Джон Уэттон (John Wetton) из U.K. и Гэри Тейн (Gary Thain) из URIAH LEEP, ну и ряд джаз-роковых — Стэнли Кларк (Stanley Clarke), Жако Пасториус (Jaco Pastorius). И тот «набор», который я когда-то слушал и изучал, у меня спроецировался в свой стиль — такой вот синтез творчества всех этих музыкантов.



— Ты записал на этом альбоме свое первое бас-соло «Память о...» в котором есть много интересных оригинальных, не похожих на кого-либо моментов.

— Я просто много экспериментировал, занимался, искал. И к тому времени суммировал некоторые из своих технических наработок и музыкальных идей. Но вообще, откровенно говоря, у меня каждое басовое соло сделано с определенным смыслом, это не просто набор приемов или аккордов. И «Память о...» — тоже, соло-посвящение, правда я не готов сейчас об этом говорить.

— Ты написал заглавную песню альбома «С кем ты?» и знаменитую «Здесь куют металл».

— Над аранжировками песен мы работали совместно с Андреем. Совершенно точно помню, что под мой аккордовый сольный рифф «Здесь куют металл» гитарную мелодию придумал он. Помню еще, что когда мы только записали этот басовый рифф, к нам на студию пришел Валерий Гаина, послушал несведенный вариант и сказал: «Классный модный рифф». *[смеется]*

В припевах песни «С кем ты?» для монументальности мы записали хоры, кстати, в последнем припеве фразу «С кем ты?» шепотом говорит Александр Львов.

Для этой песни я сочинил основную тему, развил ее, и мы с Андреем все аранжировали. В средней части Кирилл Покровский принимал участие, записывал клавишные — на самом деле там играет гитара вместе с клавишными, очень интересным звуком.



Но главное — в этой песне нет гитарного соло! Так же, как и нет соло в песне «Здесь куют металл» — там просто небольшие сольные проигрыши. Такой вот очень необычный для того времени ход. Кстати, это во многом объясняет факт того, что Владимир Холстинин записал соло всего лишь в двух песнях этого альбома.

— Действительно, кроме всех вышеперечисленных песен альбома, осталась лишь одна — медленная баллада «Без тебя», которую написал Валерий Кипелов.

— На самом деле это песня Кипелова и Большакова, там двойное авторство. В «Без тебя» гитарное соло сыграно Андреем.

В припеве на бас-гитаре я сделал мелодический ход, обыгрывающий гармоническую линию. Мне он понравился, и я вставил его в аранжировку. Получилось интересно.

— Скажи, по каким причинам была отклонена предложенная Холстининым песня «Тысяча сто»?



— Она была написана Володей во время работы над альбомом «С кем ты?», но мы ее не взяли. Потому что посчитали, что эта вещь совсем не подходит для того стиля, который мы на тот момент разработали с Андреем.

— Ты сказал, что Холстинин рассматривал вариант своего ухода из АРИИ, однако в результате ушли вы вчетвером. Не считаешь ли ты, что это было ошибкой?

— Нет, несколько. После того как летом 1986 года мы сделали второй альбом АРИИ, я говорил Андрею Большакову, что хочу уйти. К этому времени на концертах мы уже сначала аккомпанировали Жмаковой, а потом переодевались и во втором отделении играли свои вещи. Но это мало спасало, игра в ПОЮЩИХ СЕРДЦАХ стала уже просто мукой. Да и денег мы толком не получали — у нас была какая-то минимальная ставка, концертов вроде как много, но «на круг» в итоге выходило все равно мало. Так что незачем было страдать, аккомпанируя эту непонятную музыку, которая просто никому из нас была не нужна. Да и публике тоже. Народ в то время уже вовсю интересовался «металлом»! В стране начинался настоящий бум хэви-метал. А я как музыкант хотел просто делать свое дело...

Виктор Векштейн это чувствовал, но понимал, что мы — те, с кем он может пойти очень далеко. Справедливости ради, он в итоге добился того, что мы сдали программу и получили официальное разрешение на название АРИЯ. В начале сентября мы прошли прослушивание. Векштейн каким-то образом договорился по своим каналам с комиссией Москонцерта. Собралась уйма начальства и композиторов — администрации, которая определяла, может данный коллектив работать на советской эстраде или нет. В итоге мы прошли. Но общая обстановка к этому моменту была уже не самая лучшая.

И в ноябре 1986 года в городе Ставрополь произошел серьезный конфликт. Группа официально выступала как АРИЯ и на нас пришла уйма поклонников. Мы начали играть, делать на сцене шоу и заводить аудиторию, публика в ответ стала очень бурно реагировать. И вдруг, посреди песни Векштейн убавляет на пульте звук и при всех нам в микрофон говорит что-то типа: «Успокойтесь! Не надо так себя вести. Нас уволят». Заставил зал сесть на свои места. Но фанаты потом еще несколько раз вставали и эмоционально реагировали. Векштейн вновь вырубал звук и проводил свои «воспитательные беседы». В результате мы круто обломались и ушли со сцены прямо посреди концерта. — Он нас просто достал своим нравоучением!

Дальше — больше. За кулисы прибегает Виктор Векштейн: «Быстро на сцену!» и недолго думая наносит мне кулаком удар в голову — а он бывший боксер, так что я несколько метров пролетел просто как по маслу. И тогда стало понятно, что это все! После **ТАКОГО** остаться в АРИИ я не мог в принципе. После концерта мы собрались обсудить ситуацию, Андрей Большаков сразу сказал, что уйдет со мной. Игорь Молчанов и Кирилл Покровский также заняли нашу позицию. Валерий Кипелов вроде как сначала сообщил, что уйдет с нами, но потом: «А куда вы пойдете — на улицу? У Векштейна здесь условия и возможности», и они с Холстининым решили остаться.

После нашего ухода и создания **МАСТЕРА** Холстинин набрал новых творческих людей и вместе они начали создавать уже свою историю АРИИ. В принципе, у них получилось то, что и хотел Володя — **IRON MAIDEN**, но на нашей российской почве, — в чем, конечно, огромная заслуга Виталия Дубинина. В результате, я считаю, все довольны и всем хорошо!



— Тем не менее, после этого ставропольского случая, в Москве в спорткомплексе «Дружба» прошли еще одни концерты «старой» АРИИ. И уже они оказались последними.

— Векштейн просто в своем боксерском стиле попытался нас удержать, уже насильно. Эти концерты во Дворце спорта «Дружба» в Лужниках Векштейн специально забил под АРИЮ. Мы работали пару дней по два концерта в каждый. Он нам тогда типа дал все права — делайте все, что хотите — в надежде, что мы останемся. Но на самом деле на эти выступления Векштейн просто привел человека, который нас старался запугать. Какой-то начальник из Москонцерта всех нас собрал и стал говорить, что если мы уйдем, нам запретят работать везде, где бы мы не появились, все закроют: «Так что, ребята, даже не дергайтесь, оставайтесь здесь и делайте то, что вам говорят». На самом деле и он, и Векштейн прекрасно понимали, что с нашим коллективом они могут сделать «бабки» просто в раз. И они действительно могли нам перекрыть кислород — в Москонцерте была еще та мафиозная структура — элементарно могли позвонить во все города и сказать: «Этот коллектив никуда не брать» и таким образом отрезать нам все пути.

Но Андрей Большаков принял тогда верное стратегическое решение. Он к этому времени уже имел разговор с Валерием Гольденбергом. И Гольденберг даже специально приходил смотреть нас в ДС «Дружба». И я так понимаю, Андрей ему обо всех этих запугиваниях рассказал. В результате после этих последних концертов АРИИ Гольденберг лично позвонил Векштейну и сказал: «Если будешь пугать или мешать моим ребятам, я от тебя просто оставлю мокрое место». — Гольденберг был очень авторитетный и жесткий человек, он отмотал срок за то, что устраивал нелегальные концерты, и к нему практически все относились с опаской — очень боялись и сторонились. После этого звонка Векштейн от нас сразу же отстал.

— Неоднократно от фанатов как АРИИ, так и МАСТЕРА доводилось слышать мнение, что они считают альбом «С кем ты?» фактически первым альбомом МАСТЕРА.

— *[смеется]* Не знаю. Возможно, где-то это и так. Ведь стилистически он сильно отличается от всего, что делала затем АРИЯ, и действительно ближе скорее к раннему МАСТЕРУ. Но все-таки не будем переписывать историю. «С кем ты?» — это альбом именно АРИИ! Правда, те фанаты, которые хотят считать его альбомом МАСТЕРА, могут так делать. Запретить им этого я не могу. *[смеется]*

— Скажи, можешь ли ты сейчас вспомнить свои ощущения от первой встречи с Андреем Большаковым?

— Все было просто супер! Ощущение, что мы знакомы тысячу лет! Моментальное взаимопонимание и общение! — Мы сразу же нашли общий язык. У нас были общие друзья, знакомые, мы были одинаково в курсе всего, что происходило в музыке и тусовке. — Так, словно мы работали в одном цехе, только в разных его частях.

Выяснилось, что в семидесятые мы оба тусили «на стриту» — на улице Горького. Это было совершенно естественно для людей того времени — встречаться, общаться, и никакого термина «неформалы» даже близко не было — нормальное человеческое общение на интересные темы. Это уже потом, когда некоторые темы стали запрещать, началось разграничение на «формалов» и «неформалов». — Такое своеобразное форматирование сознания, потому что надо было субкультуру как-то обозначать и давать явлению название для официальных протоколов. *[смеется]*

А изначально все было очень легко и свободно. «На стриту» было много разных компаний и людей — там был и Андрей, и я, но, как ни парадоксально, мы с ним тогда ни разу не встретились, просто развивались параллельно, не пересекаясь. Более того, у нас обоих в тот период были свои рок-группы, одинаково популярные в андеграундной среде. — У него КОКТЕЙЛЬ, у меня СМЕЩЕНИЕ. Помню, когда мы искали для АРИИ второго гитариста, я спросил у Саши Елина, нет ли у него кого-то на примете. — «Конечно есть! — Андрей Большаков из группы КОКТЕЙЛЬ. Ты знаком с ним?» — «КОКТЕЙЛЬ знаю, Андрея нет». Так что у нас были практически одни корни во всем, очень много общего. Мы просто не могли не встретиться!



— После ухода Андрея Большакова судьба еще несколько раз сводила тебя с ним вместе на сцене. Впервые — в 2002 на 15-летие МАСТЕРА, затем в 2005 на 20-летие АРИИ и, наконец, в 2007 на 20-летие МАСТЕРА. Расскажи об этих совместных возвращениях на сцену.

— В 2002 году я позвонил Андрею Большакову и предложил принять участие в юбилейном концерте МАСТЕРА. Он не отказался, выразил желание попробовать. Андрей вспомнил материал, мы провели немного репетиций, и он сыграл с нами несколько песен. К тому моменту он долго уже не был на сцене, поэтому чувствовалась некоторая скованность. Но в целом все было хорошо.

А вот на 20-летие Андрей уже нашел в себе большие силы, и получился просто шикарный концерт МАСТЕРА. На сцене с Андреем у нас всегда был интересный тандем — мы разыгрывали с ним своеобразное «металлическое» шоу. — В песнях у нас были определенные запланированные визуальные акценты — полноценная постановка по сценическому действу с внутренней импровизацией. И совместно мы очень кайфовали на сцене. На 20-летию это настроение, я считаю, нам удалось возродить!



В 20-летних концертах АРИИ мы тоже участвовали и даже в Питер вместе ездили. Но в целом, скажу прямо, все было несколько странно. АРИЯ выстроила программу таким образом, что мы с Андреем вместе на одной сцене не оказались. Я вышел отдельно, сыграл с ними, Андрей отдельно, но уже без меня. Все это напоминало какой-то политический момент. И мне такая ситуация, честно говоря, непонятна. Если уж совсем откровенно, ощущение, что с новым составом АРИЯ стала целенаправленно закрывать свою прошлую историю — так, словно этого никогда не было.

Возможно, Володя Холстинин имеет какое-то право на меня обижаться за то, что в 1986 году я поддержал Андрея Большакова, но ведь если посмотреть, то я и самого Володю пригласил в этот коллектив. И несмотря на ту конфликтную ситуацию с Векштейном и нашим уходом, между собой мы никогда не ругались — просто мы пошли в своем направлении и сделали МАСТЕР, а он остались в АРИИ...

— Как думаешь, существует ли какая-то вероятность реюниона МАСТЕРА с участием Андрея Большакова? — Может быть, какая-то разовая запись, как подарок фанатам?

— Это зависит только от Андрея. Если он захочет и сможет, то конечно. — Без проблем! Меня-то что спрашивать?! *[смеется]* Ведь я его всегда приглашаю на важные мероприятия. Но, к сожалению, по объективным причинам он не всегда может участвовать. Меня часто спрашивают: «Почему нет Андрея?», — но, поймите, друзья, это не моя «тайна», не моя компетенция рассказывать «почему». Но я буду очень рад, если Андрей найдет силы что-то сделать совместно с МАСТЕРОМ!

— Давай осуществим сейчас одну интересную вещь. После того как мы поговорили о вашем таком большом и насыщенном совместном творческом пути, — пройдя весь этот этап мысленно снова, — что бы ты мог из настоящего момента сказать Андрею Большакову?



— Андрей, когда мы вместе играли, это было удивительное время, и я рад, что совместными усилиями мы оставили достаточно яркий след. В творческом плане мы с тобой всегда работали быстро и продуктивно — песни рождались мгновенно, словно сами собой — и также все, что касалось нашего концертного взаимодействия — было просто шикарно! Я очень рад, что нам выпал шанс создать МАСТЕР и что мы с тобой этот шанс использовали, в какой-то степени испытав себя на прочность.

Это был уникальный период! Нам открывались возможности для движения вперед, у нас были силы и, главное, — огромное желание. Но, конечно же, следуя идее, мы не особо себя берегли. Поэтому мне очень хочется пожелать тебе, чтобы ты разобрался со всеми теми непростыми вещами, с которыми вынужден сейчас сталкиваться. Я знаю, если бы не эта причина, то мы с тобой играли бы вместе до сих пор!

*В материале использованы фотографии из личных архивов Алика Грановского и Андрея Большакова
Текст — © Сергей Хлебников, 2017*

Никакая часть данного текста не может быть воспроизведена без письменного разрешения автора

Сергей ХЛЕБНИКОВ, 2017 специально для **BassBoomBang**