

Б Е С Е Д Ы

Борис ДРУБОВ

БЕСЕДА С С.КУРЕХИНЫМ И Б.ГРЕБЕНЩИКОВЫМ

Запись интервью, взятого в
марте 1985 года у двух известных
ленинградских музыкантов - С.Куре-
хина /группа "Популярная Механика"/ и
Б.Гребенщикова /группа "Аквариум"/.

Борис Друбов: На ленинградском "Рок-фестивале 85" твое выступление с группой "Популярная механика" было встречено бурными аплодисментами. Нравится ли тебе работать с этой группой?

Сергей Курехин: Дело в том, что я ничего не понял на выступлении. Потому что то, что должно было происходить, не происходило, а происходило абсолютно не то, что должно было произойти. Я пытался контролировать поток того, что происходит, но это давалось мне с трудом, поэтому то, что было там, не соответствует тому... то есть, это абсолютно другая программа.

Б.Д.: А что ты приготовил?

С.К.: Приготовил я абсолютно другое. Приготовил я программу симфонической музыки, в которую вносился элемент оперы и балета и прочее, прочее... А поскольку музыканты, играющие симфоническую музыку, заболели, и балет не смог в этот день, то пришлось срочно заменять, и те люди, которые должны были исполнять то, что они исполняли, они на самом деле исполняли то, что исполняли в другом месте, а мы исполняли то, что не должны были исполнять, потому что другие музыканты были там, где мы должны были быть, а исполняли то, что они не знают.

Борис Гребенщиков: Понимаете, русские народные пляски, которые входили органической частью программы, были не видны.

С.К.: Да, не видны. Дело в том, что на заднем плане — основной момент — происходили всякие танцы — танцы народов СССР, которые подготовил и которые хореографировал Борис Борисович Гребенщиков лично. Дело в том, что, поскольку места было очень мало, а неудобно было сказать им, что места мало и вы не будете танцевать, они танцевали на заднем плане, но никто этого не видел. Так что программа было несколько не той, которая должна была бы быть...

Б.Г.: Поскольку главное — это не результат, а причастие к действию, то программа удалась, я считаю, блестяще.

С.К.: Да, на славу. Потом там очень удачно подвернулось бревно. Надо считать, мы заняли его, одолжили у группы, которая выступала перед нами, взяли займы, и очень удачно оказалась пила под боком, поэтому мы, наконец, нашли...

Б.Г.: Мы пошли на компромисс и его не допилили до конца.

С.К.: Да, мы пошли, потому что...

Б.Г.: Я тебе этого не прощу.

С.К.: Это было условие, под которое нам давали это бревно.

Б.Д.: На фестивале в своей музыкальной пьесе "Сколько волка ни корми, а капитаном он никогда не станет" ты использовал элемент

народного фольклора. Почему вдруг фольклор?

С.К.: Я сам удивляюсь.

Б.Д.: Раньше ты использовал много классических и джазовых элементов.

С.К.: Да, но дело в том, что фольклор — это сплошное надувательство. Те моменты, которые не ясны мне, они, по идее, раз они не ясны мне, не должны быть ясны публике. А чтобы внести какую-то ясность, я их условно называю фольклором. И публика начинает думать: "Значит, это фольклор, я ничего не понимаю, значит, это фольклор какой-то неизвестной мне нации или национальности, скорее всего, это африканский фольклор, которого я не слышал. Индийскую музыку я немного представляю", — сидит слушательница и думает. Скажем, индийская музыка с таблами, с ситарами. "Африканскую музыку я представляю как кашу, прочее и прочее. А это, значит, какая-то мне неизвестная". И, таким образом, рождается современный миф. Борис Борисович, я...

Б.Г.: Все правильно.

С.К.: Все правильно, да? А что ты думаешь насчет фольклора? Дело в том, что единственный реальный фольклор, который был использован, это вологодский фольклор. Вологодский, да? Правильно я говорю? Но дело в том, что мы реконструировали его сами, поскольку вологодский фольклор был утерян в 14 веке, практически. И по тем отрывочным сведениям, которые дошли до нас по летописям, практически мы его реконструировали и надеемся, что это было адекватно. То есть это единственный настоящий фольклор, который был использован в программе.

Б.Г.: Это воссоздание на современном уровне того, что было.

Б.Д.: А какие у него принципы построения?

С.К.: О, очень сложно! Крючковое письмо с хвостиком...

Б.Г.: Крюки и гиеротический принцип построения.

С.К.: Не готический, не иерархический — гиеротический, не эротический. Гиеротический способ непостроения пьесы.

Б.Д.: У тебя очень большой оркестр...

С.К.: Это небольшой оркестр.

Б.Д.: Для этой сцены большой — 27 исполнителей. Как тебе удалось объединить таких известных и таких разных музыкантов?

Б.Г.: Любой музыкант в Ленинграде сочтет за честь сыграть с капитаном /капитан—это Сергей Курехин/, поэтому, когда появляется возможность сыграть, то все охотно принимают в этом участие. И могло бы быть в 10 раз больше, просто на сцене они не поместились бы даже стоя.

С.К.: К сожалению, все упирается только в размеры сцены.

Б.Г.: Идеально было бы сыграть в Вагнеровском центре.

С.К.: А чем он известен?

Б.Г.: Он большой, и там можно на всю ночь.

Б.Д.: Почему вы выступали с "Поп-механикой" вне конкурса?

С.К.: Это очень длинная история. Дело в том, что за "Поп-механикой" волочится дурная слава. Слава такая, равно как и за "Аквариумом", — полускандалная. Все боятся, что вдруг что-то на концерте произойдет, вдруг будит скандал, что всех уволят, директора снимут, половина потеряет свои места, что-то произойдет, что-то сломают. Боятся, что будет удачный концерт. И поэтому все время очень пристальное внимание. Для того, чтобы "Поп-механика" выступила, потребовалось несколько всевозможных заседаний оргкомитета этого фестиваля, консультаций в разных инстанциях культуры и партийных органов, в конце концов, было вынесено решение допустить, но с большой осторожностью. Проверить десять раз то, что будет исполняться, какой состав, охарактеризовать каждого из членов и пустить его вне конкурса, чтобы ни в коем случае не допустить второго выступления.

Б.Д.: А что такое "Поп-механика" вообще? Давно ты с ней работаешь?

С.К.: Дело в том, что "Поп-механика" — это понятие растяжимое. ^{практически} Туда входят почти постоянно я, Борис Борисович и все остальные люди, которые иногда примыкают к нам, чтобы сделать конкретную программу. То есть, скажем, мы сидим с Борисом Борисовичем и пьем чай, а Борис Борисович говорит, например, что давненько мы не пели неаполитанских песен. "Ты любишь Неаполь?" Я говорю: "Да". Он говорит: "Давай их споем". Отлично. Что нам для этого нужно? Мы берем бумагу, берем автоматическую ручку и начинаем писать. Так. Неаполь. То есть, что нам нужно для этого? Певец и певица, которые поют неаполитанские песни. Дальше, струнный оркестр плюс оранжировку надо сделать в духе неаполитанских песен. Но дело в том, что неаполитанские песни нормальному рядовому слушателю будет скучно слушать. Точнее, не скучно, а традиционно. Он может пойти куда-нибудь в другое место и послушать. Для того, чтобы это было как-то интересно, мы вносим элементы другой музыки, которую мы в данный момент любим и хотим слушать. Это в данный момент, предположим, некоторая индустриальная музыка. В общем, музыка, исполняемая на современных инструментах, как то: токарные станки, рельсы, отбойные молотки, наковальни, молоты, топоры, гвозди. И мы думаем так, что сначала выходит... Мы сразу планируем приблизительно, какая певица будет исполнять данную программу, прикидываем. Например, Марина Биешу, или Ирина Образцова, или

Архипова. Предположим, выходит Биешу, начинает петь. На втором куплете публике уже становится скучно, потому что она поет хорошо, но это одно и то же. В этот момент мы всей индустриальной компанией начинаем громко-громко извлекать звуки из индустриальных инструментов, но этот шум утомляет людей, и поэтому быстро-быстро все это прекращаем и снимаем. Архипова, предположим, продолжает допевать второй куплет. Но дело в том, чтобы опять не дать слушателю скучать, мы опять даем немножко индустриальной музыки. Но поскольку второй раз это уже слишком много, то делаем совсем маленький кусочек индустриальной музыки. Потом превращаем, и она продолжает петь. И после этого, чтобы сменить характер — индустрии хватит. — мы пускаем немного электроники, а потом уже, скажем, нам надоела неаполитанская музыка, мы хотим чего-нибудь другого. То есть мы исходим из своего слушательского опыта, то, что нам на данный момент хочется слушать. То, что мы, находясь на сцене, хотим услышать сами. Не то, что исполнять, а то, что в данный момент мы любим и хотим услышать. Вот то стараемся исполнить и заодно потанцевать, подвигаться по сцене.

Б.Д.: А как появилось название "Поп-механика"?

С.К.: Оно не имеет никакого отношения ни к чему. Популярная... Оно просто подходит. Поп, мех... Поп-механика...

Б.Г.: То есть можно предложить свое собственное объяснение, но оно будет не верно, потому что оно будет ограниченным.

С.К.: В принципе, можно объяснить это с точки зрения: Гуссерля, раннего Хайдеггера, Отто Фридриха фон Больнова. То есть практически можно предложить феноменологическую интерпретацию, экзистенциальную, структуралистско-семиотическую, то есть любую из всевозможных интерпретаций, которые сейчас существуют.

Б.Г.: Мистическую.

С.К.: Мистическую, да. Но это пока не имеет смысла, потому что мы просто залезаем в глубь философии и начнем касаться глобально-тотальных вопросов.

Б.Г.: Дело в том, что культура в мире умирает практически.

С.К.: Да, точнее, умерла.

Б.Г.: Умерла и разлагается. В то же время она зарождается.

С.К.: Просто процесс смерти и процесс разложения и умирания — это одно и то же. Как доказала Ольга Михайловна Фрейденберг, это в принципе одно и то же.

Б.Г.: И "Популярная механика" исполняет важную роль в процессе разложения нынешней культуры и появления новой.

С.К.: То е-сть она одновременно венец умирающей культуры и в то же время первенец нарождающейся культуры. То есть она совмещает в себе два начала: тотальной смерти и тотального рождения. То есть она выполняет функцию спасителя.

Б.Д.: Меня еще интересует, как ты работаешь с такими сильными индивидуальными музыкантами. Как тебе удастся, сохраняя их индивидуальность, подчинить их своим идеям?

С.К.: Очень просто. Дело в том, что мы с Борисом Борисовичем просто на них орем. Вот это единственный метод, который они могут понять. Поскольку они умеют что-то делать, все, каждый играл какую-то музыку и к ней привык, кроме этого, они не могут ничего сделать. И для того, чтобы они могли понять то, что мы хотим, нужно на них орать. Много-много орать. Это единственный способ, который способен заставить их как-то расшевелиться и что-то сдвигать на сцене.

Б.Д.: Как правило, человек, который называет себя музыкантом, ничего не понимает, зачем он играет, что он играет, ему важен только технический процесс извлечения звуков. А у нас с капитаном есть определенный кругозор, если так можно назвать. И поэтому любой человек, когда он видит перед собой лидера, ему естественно хочется попасть в процесс движения, и поэтому они все с радостью вписываются и идут. Потому что мы знаем, куда мы идем. Они не знают. Поэтому для них большая честь некоторое время поиграть с людьми, которые знают, куда идут.

С.К.: То есть я отвечаю за то, что я делаю. Я знаю, что я делаю, и знаю, зачем я это делаю. Поскольку они ничего не понимают в том, что они делают, приходится из них выколачивать все это палкой.

Б.Д.: Продолжаешь ли ты выступать с сольными фортепьянными концертами?

С.К.: Да, я выступаю, к сожалению. Но я стараюсь делать это как можно реже. Дело в том, что поскольку культура давно подохла вся, то фортепьяно, естественно, — это один из инструментов умирающей культуры, и связываться с ним совершенно бессмыслица.

Б.Д.: В марте месяце вышла за рубежом твоя пятая пластинка.

С.К.: Не моя, просто там я принимал участие. Она называется " ". Она записана совместно, к сожалению, с музыкантом Анатолием Вапировым, который что-то играет на этой пластинке, я не помню.

Б.Д.: А что вы там записали?

С.К.: Там шаманская музыка некоторых сибирских народов. Мы с

Борисом Борисовичем очень много ездили по деревням в Сибири, общались с шаманами, вызывали духов. Что мы еще делали? Еще много всего. И мы там усвоили несколько приемов вызывания духов в данный момент посредством извлечения звуков из а/ музыкальных инструментов, б/ не музыкальных инструментов. Я просто попробовал на этой пластинке вызвать там двух-трех духов. Вот и все, чем я занимался. Да, и Вапиров все испортил. Если бы не Вапиров, то духи были бы в полный рост. А сейчас мы с Борисом Борисовичем собираем ансамбль эльфов. Это очень сложная и серьезная работа, которая отнимет у нас ближайшие недели две. Несколько веков или недели две.

Б.Д.: Значит, идея с эльфами будет развиваться?

С.К.: Идея все время развивается. Дело в том, что почему-то никто не смог с эльфами наладить контакт в том отношении, чтобы они еще проецировали свое понятие о звуке. И мы хотим сотворчества, если так можно назвать, хотя творчество — устаревшее слово, это доказал еще Ролан Барт. Мы просто пытаемся сделать вот такую программу, которая была бы связана со звуком, но не являлась чисто звуковой.

Б.Г.: Безусловно.

С.К.: Да, надеюсь, я достаточно ясно излагаю свою мысль, то, что раньше называли мыслью.

Б.Д.: Ты пишешь музыку для нового авангардного театра, который создается в Ленинграде. Тебя и театр привлекает?

С.К.: Театр... Дело в том, что театр это...

Б.Г.: Театр — это настолько разложившаяся вещь, она даже уже не воняет, это просто голые кости. Театр мертв, столько уже сотен лет и веков... Он был, но он был очень давно, я это не помню.

Б.Д.: Что ты хотел бы вложить в театр?

С.К.: Очень много денег. Чтобы театр был хороший, нужно вложить очень много денег. Я вкладываю все деньги, которые могу, но могу очень мало, и поэтому театр пока не получается. У меня отношения с театром не складываются. Дело в том, что я, да, очень уважаю Эрика Генриховича Горюховского, он один из самых талантливых людей современности. Но дело в том, что я скептически отношусь к талантливым людям и ничего в них не понимаю. Я не понимаю того, что они хотят делать, и зачем это они хотят делать. У меня это не укладывается в голове.

Б.Д./к Б.Г./: С какого времени вы работаете вместе? И как это получилось?

Б.Г.: По понятиям времени линейного, как его принято понимать, можно считать, что мы работаем, если это можно считать работой, вместе пытаемся заниматься чем-то похожим на музыку уже четыре года. До этого я занимался музыкой и он занимался музыкой. Но вместе заниматься музыкой интереснее, потому что, как мы уже говорили, с музыкантами музыку играть неинтересно. Потому что музыканты не знают, что они делают. Они, как правило, очень глупые люди. Мы, по крайней мере, вносим какие-то идеи. То есть не то что идеи. Мы имеем отношение к каким-то определенным истинам, которые можно отчасти воплотить с помощью звуков. А поскольку мы работаем в совершенно разных системах, то поэтому работа вместе имеет свои большие плюсы, то есть нескучно.

С.К.: Я, например, когда играю фортепьянный концерт на сцене, я засыпаю. А когда рядом Борис Борисович, мы знаем, что мы сможем что-то придумать. Может, кто-нибудь что-нибудь придумает, что-нибудь почавкает на гитаре или поскребет что-нибудь, я уже знаю, как на это ответить. А он уже ловит, как я скребу. И мы долго-долго можем переговариваться.

Б.Д.: Как вы устанавливаете контакт со слушателями?

С.К.: Истинная коммуникация захватывает не только линию Я — Борис, она имеет диапазон круга, она захватывает все, что находится вокруг, включая стены, портьеры, этажерки, табуретки.

ВТОРОЙ РАЗГОВОР НЕКОТОРЫЕ ДНЕЙ ПОЗЖЕ:

Б.Д.: Мне кажется, что у ваших музыкальных произведений всегда имеется второй план. Зритель не просто слушает текст и смотрит на сцену, он ощущает особую духовность ваших произведений. Вы согласны с этим?

С.К.: Дело в том, что наша плоть настолько стала духовной, что само понятие духа уже практически для нас исчезло. То есть наша плоть является одновременно и нашим духом. И мы, даже если удовлетворяем свою плоть чисто гедонистически, мы удовлетворяем таким образом и свой дух. Потому что антиномия дух — плоть для нас снята. Музыка тела, которую мы показываем, является настолько духовной, что воспринимается как дух. Нельзя говорить, что эта музыка имеет какое-то второе значение, она совершенно одномерна — одномерна и однозначна. Но однозначность ее настолько монументальна, настолько всеобъемлюща, что захватывает и дух, и плоть, и все оппозиции, которые могут существовать.

Б.Г.: Говоря другими словами, то, что мы делаем, как правило, имеет бесконечное количество планов, потому что это феномен сам по себе. И каждый зритель воспринимает ту проекцию на самого себя, которая ему нужнее всего в данный момент.

Б.Д.: Значит, зритель хочет не только услышать вашу музыку, но и почувствовать ее духовное содержание.

С.К.: Здесь мы упираемся в стандартные фундаментальные вопросы искусствоведения, философии и т.д. — являемся ли мы производителями искусства или слушатель сам создает для себя искусство из того, что он слышит и сам додумывает, — и можем зайти в тупик.

Б.Д.: Для меня это не тупик, потому что в этом отличие в восприятии музыки советским слушателем и западным. Западные группы в основном не требуют такого восприятия своей музыки.

Б.Г.: Наша специфика в том, что нам верят. Мы вели себя честно значительное количество времени, и нам привыкли верить. Именно поэтому то, что мы делаем, и воспринимается всегда. То есть если вещь кажется простой, то люди начинают думать и чувствуют, что на самом деле там что-то есть такое.

С.К.: Кроме того, слушательская аудитория у нас в стране настолько отличается от слушательской аудитории Запада. У вас, если люди идут на концерт какой-то рок-группы, то это определенная рок-публика, слушающая определенную музыку, — то есть это вообще специальный вопрос. У нас публика, которая попадает на наши концерты, и не вообразить, — насколько это разнообразный конгломерат. Здесь и люди, которые вообще никогда ничего не слышали, — и их большинство, и суперинтеллектуалы, которые, кроме скрежетания напильников, ничего не слушают, и люди, которые слушают джаз, которые слушают рок, — то есть совершенно невообразимая путаница. И каждый воспринимает это все со своих музыкальных позиций, со своего маленького музыкального багажа. И у каждого возникают совершенно разные ассоциации. Одни, например, после концерта упрекали нас в том, что мы слишком левые. Был момент, у вас ритм пошел, было отлично. Но ритм исчез — плохо. Другие, наоборот, упрекали: у вас все отлично, вы так скрежетали блестяще, но... У вас мало симфонизма или, наоборот, у вас много симфонизма, для джаза это не годится, у вас много этого, но мало этого, это убрать, рок добавить, это наоборот. Если прислушаться ко мнению всех людей, то получится чушь. Мы делаем просто то, что мы умеем, и то, что нам нравится в данный момент. Для нас

есть просто определенная серия традиций организации музыкальных звуков, в которых мы находимся сегодня. Скажем, сегодня мы находимся в традиции джазовой музыки, послезавтра мы находимся в традиции другой музыки. Иногда мы находимся в жесткой традиции, не выходим из нее — как, например, блюзовой. Иногда мы совмещаем традиции. Это зависит от настроения, нашего состояния, от погоды.

Б.Г.: На наши концерты приходят не для того, чтобы послушать музыку, а для того, чтобы посмотреть на людей.

Б.Д.: В каком смысле?

Б.Г.: Когда публика приходит на концерт, они знают, что увидят на сцене по крайней мере двух людей. Идут приобщиться к какому-то феномену, который через меня передается.

Б.Д.: Вы все время создаете на сцене что-то новое...

С.К.: Дело в том, что мы нового ничего не создаем. Даже если бы я захотел что-нибудь придумать, я ничего нового не создам.

Б.Д.: Новое в смысле неожиданное...

Б.Г.: Важен только процесс передачи энергии. Вернее, только процесс прикосновения к какому-то источнику энергии. Что, собственно, и происходит. То, что при этом получаются какие-то звуки, — это дело второстепенное. Это просто мне так легче, и капитану.

С.К.: Мы просто привыкли к этому. Это наш способ передачи энергии.

Б.Д.: А какая традиция тебе ближе всего?

С.К.: В музыкальной школе я играл классическую музыку, но слушал в основном рок. Джаз я стал слушать гораздо позже. Я не могу сказать, что в данный момент какая-то музыка превалирует над другой, то есть, что рок я люблю больше, чем джаз. Или классическую музыку я люблю больше, чем этническую. То есть я не могу выстроить иерархию на сегодняшний день. Никакую. Вот у Бориса Борисовича, как мне кажется, все-таки упирается более или менее в ирландскую музыку.

Б.Г.: Ирландская музыка, вершиной которой являются "Битлз".

Б.Д.: Да, но это было давно.

Б.Г.: Нет. Дело в том, что для меня "Битлз" остается до сих пор вершиной. И часто я удивляюсь, когда слушаю музыку "Битлз". А потом понимаю, что я слушал не "Битлз", а, скажем, музыку Явы или какой-то джаз. Потому что, когда я слышу что-то новое и хорошее, то для меня это "Битлз".

Б.Д.: Свободны ли вы в выборе программы для своих выступлений и для записи?

Б.Г.: Для записи да. Для выступлений мы не очень свободны, но

это, вероятно, потому, что мы крайне редко выступаем. Очень редко удается. Сделать концерт — это масса технических сложностей.

С.К.: Нужно много всяких бумаг. В общем, много сложностей. Потому что бюрократизм советской административной машины настолько невероятен, что это специальный вопрос и ему можно посвятить книги, тома.

Б.Д.: Легче ли стало организовать концерт через джаз- или рок-клуб?

С.К.: Вот мы играли в джаз-клубе. В джаз-клубе гораздо проще. Там есть определенное количество знакомых, и знакомые могут устроить концерт и хотят, но они боятся, вдруг что-то произойдет и будет скандал. Соберется слишком много народу, и их уволят, предположим. Но они хотят тебя пригласить, они твои хорошие друзья. И так последние два года. До этого ситуация была вообще другая, когда клубов не было. Были всевозможные подпольные сессии.

Б.Д.: А как насчет записи?

Б.Г.: Мы абсолютно свободны. Абсолютно. Мы можем делать все что угодно. Но с другой стороны, у нас нет подходящей техники. То есть мы практически записываемся чуть ли не дома, у кого-то из друзей.

С.К.: У нас нет такого продюсера, который диктовал бы нам условия.

Б.Д.: Если публике нравится ваша песня...

Б.Г.: Тогда мы перестаем ее играть. Потому что это значит, что эта штука уже сработала. Этого мы уже достигли. Все. Это уже неинтересно. Нужно идти дальше.

Б.Д.: Преследуете ли вы какие-то коммерческие цели?

Б.Г.: Нет, потому что музыка настолько не связана с коммерцией, что такой вопрос даже не встает. Здесь это две абсолютно разные вещи.

Б.Д.: Кем работаете вы, руководитель самодеятельной, непрофессиональной группы, и кем обычно работают ваши музыканты?

Б.Г.: В принципе, все стараются работать на таких работах, чтобы оставалось максимально много времени.

С.К.: Т.е. любая работа, которая давала бы возможность репетировать и заниматься основным делом. Официально я работаю концертмейстером.

Б.Г.: Я руководителем вокально-инструментального ансамбля. Это один-два раза в неделю.

С.К.: Есть еще одна тема, которой я не коснулся. Борис Борисович мельком упомянул, что абсолютно не хватает техники. С техникой проблема номер один, совершенно невероятная. Если на Западе

возможно брать в аренду что-то, даже дорогие синтезаторы, то здесь техники практически нет никакой. Приходится довольствоваться совершенно невероятными вещами.

Б.Г.: Это тот уникальный случай, когда музыканты играют музыку, не имея ничего.

Б.Д.: С какими инструментами особенно трудно?

Б.Г.: С синтезаторами. Вся электронная техника просто отсутствует

С.К.: Барабанные компьютеры. Все, что нам бы облегчило жизнь. Если бы мы имели дома какой-нибудь хороший студийный магнитофон, несколько небольших синтезаторов, несколько компьютеров, мы бы дома могли делать две трети работы, того, что нужно делать в каких-то студиях, куда-то бегать. Если бы мы даже хотели записать что-то модное, то у нас не было бы просто технических возможностей. Несколько советских групп, которые работают в официальных концертных организациях, оснащены аппаратурой. Но эта аппаратура поглощает у них все время. Чтобы достать ее, насобирать деньги на синтезатор, нужно несколько лет. Или у кого-то перекупить. Приезжает какая-то группа, скажем, из Польши или Венгрии, у них есть что-то. Они пытаются у них это купить.

Б.Г.: То есть вместо музыки начинают заниматься деньгами.

С.К.: Это занимает 90% времени и забот. Главное, чтобы на них ходили, поскольку они работают от концертной организации на огромных площадках, в огромных залах. Им нужно, чтобы люди на них ходили, чтобы звук был модный. Надо, чтобы звук напоминал электронный.

Б.Д.: У меня есть еще вопрос про твое музыкальное прошлое.

С.К.: Когда мне было три года...

Б.Д.: Не так давно. Оглянись на свои творческие годы в Ленинграде. Какие бы ты выделил ступени своего развития здесь?

С.К.: У меня всего одна большая ступень. Она настолько большая, что мне не уследить за ней. Она просто вырывается за рамки, приобретает космические масштабы, и охарактеризовать, что является космическим, само по себе невозможно. И когда человек пытается ~~включить~~ вербально обосновать космические категории, то есть категорию времени, величины, то это все выходит за рамки понятийной системы. И поэтому я ничего не могу сказать о том, что было в Ленинграде за то время, пока я здесь нахожусь. Дело в том, что бессмысленно говорить о том, что будет. Потому что то, что прошло, того уже не будет, а то, что будет, — уже не пройдет. А о настоящем говорить бессмысленно, потому что оно не имеет фиксации, и поэтому то, что я говорю в данный момент, уже теряет всякий смысл.