

Александр
Кан

Курёхин

Шкипер
о Капитане

18+



Александр Кан
Курехин. Шкипер о Капитане
Серия «Легенды русского рока»

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=17037260
Сергей Курёхин: Шкипер о Капитане: Амфора. ТИД Амфора;
ISBN 978-5-17-118132-1*

Аннотация

Первая и уникальная в своем роде попытка приблизиться к пониманию личности Сергея Курехина – самой парадоксальной и противоречивой фигуры на отечественной музыкальной сцене.

Содержание

| | |
|-----------------------------------|----|
| Предисловие | 6 |
| Первое впечатление | 12 |
| Предзнакомство | 16 |
| Знакомство | 24 |
| Ефим Барбан | 47 |
| Клуб современной музыки | 54 |
| Музыкант-резидент | 61 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 63 |

Александр Кан Сергей Курёхин: Шкипер о Капитане

© А. Кан, 2020

© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2020

Слово «капитан» в обиходе аквариумной компании появилось в период записи альбома «Радио Африка», куда вошла песня «Капитан Африка». Сергей «Африка» Бугаев, хоть и был тогда уже всеобщим знакомцем и даже любимцем, по возрасту претендовать на титул капитана никак не мог. В капитаны были произведены Гребеничиков и Курёхин: Капитан Существенный и Капитан Непорочный. Кто был кто в памяти даже у самих капитанов не сохранилось. Теперь БГ говорит: «Я даже не уверен, что мы сами это знали». У Гребениčkова это прозвище довольно быстро всеми забылось (вплоть до фильма «Два капитана 2»), а вот за Курёхиным закрепилось.

Меня же Боб тогда окрестил Шкипером. Предполагалось, видимо, что я с моим на тот момент еще вполне минимальным организаторским опытом тоже буду играть какую-то ведущую роль на корабле двух капитанов. Прозвище не прижилось, да и не знал о нем почти никто, кроме двух «Капитанов» и самого «Шкипера». Возродила его эта книга, но все

равно прозвищем этим не пользуется никто ...кроме его создателя. И по сей день, вот уже почти сорок лет, всякая эсэмэска, всякий e-mail, всякий телефонный звонок от БГ начинаются с теперь уже лишь нам двоим понятного обращения «Шкипер!»

Предисловие

Мы познакомились с Сергеем Курёхиным в 1978 году, быстро подружились и были близки вплоть до самой его смерти в 1996-м. В 1978-м нам было по двадцать четыре года, он был еще совсем молодым, делающим первые шаги в общем тогда для нас всепоглощающем интересе – новой, неортодоксальной, смелой, дерзкой музыке.

Мы почти сразу же погрузились в бесчисленное количество совместных проектов – он как музыкант, я как организатор.

Совместная работа сильно сблизила и по необходимости – просто никому другому тогда это еще и в голову не приходило – я начал писать о Курёхине. Первый мой текст о нем – короткая, сухая биографическая справка на самую первую пластинку, где он играл, «Jam Session Leningrad», – появился еще в 1980 году. С тех пор было бесчисленное количество аннотаций, рецензий, интервью, пояснительных комментариев к новым релизам, анонсов к юбилеям и фестивалям. Разумеется, все эти годы – особенно после июля 1996-го – я думал о книге.

Наконец в 2012 году книга появилась. Вот эта самая, «Курёхин. Шкипер о Капитане». У вас в руках ее второе издание.

Эта книга очень субъективна. Она не биография, не твор-

ческий портрет и не всесторонний анализ того, что представлял собой Сергей Курёхин – художник, мыслитель и человек.

С первых дней знакомства Сергей поразил и захватил меня неумемной энергией, буйной фантазией, неограниченной эрудицией, нередко граничащей с безумием, дерзостью и непредсказуемостью своих идей. Неслучайно именно безумие он выдвигал в качестве своего основополагающего художественного принципа. Однако за этим кажущимся безумием чаще всего кроилась грандиозность замысла, все величие которого открывалось окружающим – в том числе и мне – далеко не сразу.

Я много думал о Курёхине, анализировал, пытался понять на основе того, что он делал, и того, что я о нем знаю, мотивы движений его души, их цели и конечный результат. В этой книге я просто попытался самым простым и понятным языком написать о том, что я видел, что помню, чему был свидетелем.

Когда эта книга только задумывалась, десять лет назад, мне многие твердили: «Кто же, как не ты! Ты ведь про него все знаешь! Пиши!» Другие, заговорщицки улыбаясь, говорили наоборот: «Ну ты всего не знаешь!» И тем, и другим я отвечал: «Всего про Курёхина не знает никто!» И приводил в качестве примера известную древнюю притчу о слоне и слепых. Семеро слепцов, скитаясь по пустыне, наткнулись на слона и стали ощупывать неведомое им большое живот-

ное. «Да это ствол дерева!» – воскликнул один, сжав в объятиях огромную слоновью ногу. «Нет, это змея!» – сказал другой, ощупывая хобот. «Да нет же, это веревка!» – возразил им третий, которому удалось ухватить развевающийся хвост. «Все вы ничего не понимаете! Это просто стена», – сказал четвертый, упершись руками в огромный бок. Ну и так далее...

Так и мы все с Курёхиным. Всякий пишущий или вспоминающий о нем начинает с набившего уже оскомину стандартного перечисления: музыкант, композитор, актер, постановщик мультимедийных шоу, создатель «Поп-Механики», режиссер, телеведущий, художественный и политический провокатор. И хотя мы, в отличие от слепцов, видим, казалось бы, всю фигуру, которая теперь уже не скрывается за своими острыми, язвительными и бесконечно смешными интервью, понять ее, тем не менее, и сегодня, спустя почти четверть века после курёхинского ухода, не многим проще, чем это было при его жизни.

Это, второе издание книги, значительно расширено и дополнено. В него вошли некоторые новые, вскрывшиеся за минувшие десятилетия факты, новые мысли, новые рассуждения. В то же время в нее добавлено и много старого. «Шкипер о Капитане» писался почти сразу после моей первой книги и вышел в том же издательстве, что и «Пока не начался Jazz». Сейчас, по прошествии лет, понятно, что некоторые главы из той первой книги, относящиеся к раннему периоду

нашей совместной работы, просятся и сюда – они дополняют и обогащают картину жизни музыкального, художественного андерграунда Ленинграда начала 1980-х.

Я также снабдил книгу обширным аппаратом примечаний и комментариев. Тогда, десять лет назад казалось, что все всё знают, что память крепка, и что многочисленные персонажи и артефакты из нашей отечественной и западной культуры, которые окружали Курёхина и формировали его мир, читателю должны быть известны. Теперь ясно, что они нуждаются в пояснениях. Эти примечания создают контекст, помогают понять обширный и зачастую непостижимый мир культурных и человеческих пристрастий Сергея Курёхина.

Интерес к его личности с годами не тускнеет, а наоборот, кажется, только растет. Написано много, и еще больше будет написано. Ведется тщательная скрупулезная работа по восстановлению крайне обширной дискографии музыканта, собранию воедино, переизданию уже известных и изданию до сих пор неизданных, разбросанных по всему свету аудио- и видеозаписей его концертных выступлений, радиопередач, интервью. Проводятся выставки, появились и продолжают появляться книги, статьи, даже научные диссертации. На их основе, на основе собственных многочисленных и жутко противоречивых курёхинских высказываний, воспоминаний тех, кто его знал, рассуждений, размышлений и анализа будет когда-нибудь, возможно, создан всеобъемлющий и всесторонний научный труд, своеобразная энцикло-

педия Курёхина, в которой можно будет суммировать его творчество, его идеи и его личность.

Но, скорее всего, этого не произойдет. Просто потому, что это, как мне кажется, невозможно. Не берусь предсказывать, появится ли со временем курёхиноведение как отдельная дисциплина, но, если и появится, то, как в каждой настоящей дисциплине, в ней будет множество версий, теорий и мнений, не только не совпадающих, но и зачастую противоречащих друг другу.

Имя Курёхина прочно укрепилось в истории советского российского искусства и общественного сознания последней четверти XX века. Названный его именем SKIF – Фестиваль Сергея Курёхина – проводится ежегодно с 1997 года. Работают Фонд Сергея Курёхина и Центр современного искусства, вручается Премия Сергея Курёхина. Более того, имя и невероятный жизненный драйв Курёхина уже мифологизированы. В 2005 году петербургский писатель Павел Крусанов опубликовал роман «Американская дырка», в котором не умерший, а всего лишь скрывшийся от всеобщего внимания Курёхин возвращается к жизни и начинает творить уже геополитические авантюры-мистификации, по сравнению с грандизным размахом которых меркнут и «Поп-Механики», и «Ленин-гриб», и его политические эскапады последнего года жизни.

Я не претендую ни на полное знание о Курёхине, ни на полное понимание его. Я вполне удовлетворюсь ролью одно-

го из слепцов. Быть может, все вместе мы сумеем приблизиться к истине. Хотя что такое истина? И есть ли она? Скорее, мы всего лишь обогатим и разнообразим картину.

Что уже, я считаю, неплохо.

Первое впечатление

Он выпорхнул из-за кулис неожиданно – молодой, выглядящий совершенно по-мальчишески, в каком-то заурядном свитерке, обычных брюках и с длинными, ниспадающими на плечи и отливающими вороним блеском волосами. Выпорхнул и тут же сел за стоящий у края сцены рояль, почти полностью скрывшись за его такой же вороненой машиной. Молоды были и двое из трех его партнеров по ансамблю – стройный, худощавый бас-гитарист и маленький, приземистый, с копной мелко выющихся волос барабанщик. Лидер был явно старше – массивная крупная фигура тенор-саксофониста прочно доминировала на сцене: внешним обликом, лаконичными немymi командами, которые он жестами подавал своим музыкантам, – где кому вступать, где изменить темп, а где и вовсе закончить тему. Но главное – он доминировал звуком: мощным, сочным, густым тоном, длинными, протяжными и в то же время необыкновенно подвижными и острыми фразами. Саксофону в джазе по чину положено лидировать, и саксофонист-лидер в полной мере отвечал своей роли.

Впрочем, очень быстро я почувствовал, что не отвожу глаз именно от пианиста. Ничего подобного мне до той поры не только живьем со сцены, но даже и в записи слышать еще не приходилось. Именно от него исходил главный энергетиче-

ческий заряд. Техника его, молниеносность, с которой длинные тонкие пальцы летали по клавишам, казались невероятными, совершенно феноменальными. Он не просто подыгрывал, аккомпанировал саксофону. Он подпрыгивал на стуле, залезал руками внутрь огромного рояльного чрева, чего-то там шерудя, скребя то рукой, то барабанной палочкой по струнам, производя неслыханные мною прежде звуки. Его бесконечные, страстные, громкие, яростные, неистовые перкуссионные пассажи создавали ту самую музыку, которую мне хотелось слышать, – мощный, энергичный, динамичный, искрометный фри-джаз¹. К тому же, в отличие от могучего, но несколько тяжеловесного и угрюмого саксофониста, он искрился молодостью, весельем, чисто юношеским задором. Я был совершенно очарован.

Саксофониста звали Анатолий Вапиров², и именно это имя привлекло меня в тот вечер в октябре 1978 года в зал Дворца культуры им. Горького в Ленинграде. Огромное зда-

¹ Фри-джаз (*англ.* free jazz, свободный джаз) – направление джазовой музыки, сложившееся в США в конце 50-х годов и характеризовавшееся крайне свободной, почти спонтанной, не привязанной к мелодии-теме импровизацией. (*Здесь и далее – примечания автора*).

² Анатолий Вапиров (род. 1947) – советско-российский и болгарский саксофонист, кларнетист, композитор. В 1970-80-е годы – один из ведущих советских джазовых музыкантов. В своем творчестве сочетает энергетический напор свободного джаза и монументальность классической композиции. Сотрудничество с Вапировым было первым серьезным приобщением Курёхина к свободному джазу. В 1986 году уехал на историческую родину в Болгарию. Основатель и директор Международного джазового фестиваля в Варне.

ние конструктивистской архитектуры на площади Стачек – прямо у Нарвских ворот, на обочине центра, в преддверии пролетарской окраины с господствовавшим там заводом им. Кирова, – неутомимый джаз-энтузиаст Владимир Фейертаг³ выбрал для проведения первого в Ленинграде за долгое время крупного джаз-фестиваля. Уже год спустя фестиваль стал регулярным, получил название «Осенние ритмы» и превратился в главное событие джазового сезона не только в городе, но и во всем СССР.

Ураганный фри-джаз вапировского квартета тем более меня захватил, что оказался совершенно неожиданным. Я был ошеломлен, потрясен, ошарашен. Пробрался за кулисы и, найдя Вапирова, протянул ему для автографа специально принесенную для этой цели пластинку (первый и последний случай в моей жизни, когда я брал автограф у артиста). Говоря с Вапировым – разговор был короткий, – постоянно оглядывался по сторонам, пытаюсь найти того самого пианиста, ставшего для меня главным открытием дня. Но его нигде не было. «А пианист-то ваш где?» – спросил я у Вапирова. «Да убежал уже», – ответил тот. В ответе этом услышалось мне что-то снисходительно-отеческое: мол, что с него возьмешь, с мальчишки? «А как его хоть зовут-то?» – спросил я. И услышал в ответ ничего не говорящее мне имя – Сергей

³ Владимир Фейертаг (род. 1931) – крупнейший исследователь и организатор джазовой жизни в СССР и постсоветской России, сооснователь первого в СССР джазового клуба «Д-58», основатель и продюсер многочисленных джазовых фестивалей, автор многочисленных работ по истории и теории джаза.

Курёхин.

Предзнакомство

Фестиваль в ДК им. Горького стал для меня настоящими воротами в джазовую жизнь Ленинграда. Там же, в ДК им. Горького, я увидел и стол с продававшимися на нем абонементом на сезон лекций-конcertов в джаз-клуб «Квадрат»⁴. Немедленно купил абонемент – и на первой же лекции узнал, что в клубе проходят еще и еженедельные встречи, на которые я, конечно же, с неистощимым энтузиазмом неофита, сразу стал ходить, превратившись, таким образом, в полноправного члена клуба.

«Квадрат» не имел ничего общего ни с тем, что подразумевается под понятием «джаз-клуб» сегодня, ни с тем, что подразумевалось под словом «клуб» в советской жизни. Заправлял там милейший и преданнейший джазу ветеран Натан Лейтес⁵, начинавший каждое заседание с обращения к клубменам: «Товарищи бояре!» Атмосфера была доброжелательная, но собственно музыки в повседневной работе клуба почти не было – все съедала организационная ру-

⁴ Джаз-клуб «Квадрат» был создан в ДК им. Ленсовета в 1964 году. Название «Квадрат» (*англ.* chorus) означает одно законченное проведение темы в джазе. В течение десятилетий клуб мигрировал по различным дворцам и домам культуры. В описываемый период был главным центром джазовой жизни Ленинграда.

⁵ Натан Лейтес (1937–2013) – видный деятель джазового движения в Ленинграде-Петербурге. С момента основания «Квадрата» в 1964 году и вплоть до своей смерти Лейтес был бессменным председателем клуба.

тина, необходимая для обеспечения скромной концертной и концертно-лекционной деятельности клуба: раз в месяц большой концерт в Большом зале ДК им. Кирова, и раз в две недели лекция-концерт в Малом. Вся эта рутина – расклейка афиш, перетаскивание аппаратуры, попытки пробить рекламу концертов в газетах и на радио – была работой совершенно необходимой, но малоувлекательной.

Но со мной там случилось главное. Я нашел круг единомышленников, людей, как и я, интересовавшихся не столько джазом, сколько новой, нестандартной, не поддающейся однозначному определению музыкой – будь то авангардный, экспериментальный рок, свободный джаз или же академический авангард. Воспитавший наше поколение рок – пусть даже самый сложный, самый оригинальный, самый самобытный – к тому времени постепенно сдулся, и я был убежден, что поиск новой оригинальности неизбежно ведет к авангарду, в первую очередь джазовому, какие-то крохи которого я уже успел зацепить.

Среди, по большей части традиционно, мейнстримовски ориентированной «квадратной» публики мне, действительно, удалось сыскать нескольких единомышленников. Был среди них и молодой, энергичный и такой же, как и я, беззаветный энтузиаст нового, человек по имени Гена Бревде. Он только-только закончил какой-то технический вуз и ходил даже, кажется, на какую-то работу. Все свое время и внимание, однако, он уделял искусству – слушал музыку, бегал

по концертам, выставкам и литературным чтениям и даже сам писал стихи. Когда, едва познакомившись, я поделился с ним своими впечатлениями о молодом пианисте, поразившем меня в составе вапировского квартета, Гена тут же отозвался: «А, Серёжка Курёхин! Конечно, знаю! Тут, кстати, у него концерт-встреча, не хочешь сходить?» Естественно, я хотел.

Встреча проходила в каком-то небольшом зальчике – убей, не помню, что именно там находилось, и где это было. Кажется, впрочем, был это клуб музыковеда Абрама Юсфина⁶. Этот феноменально образованный в области музыки человек был намного нас всех старше и по генеалогии своей культурной ни к джазу, ни к року никакого отношения не имел. Тем не менее, и к новой музыке, и к молодым музыкантам он относился всегда с большой симпатией и по мере своих сил-возможностей помогал. Силы-возможности были не ахти какие. Ну, можно было пригласить на какую-то свою лекцию в какой-нибудь то ли ЖЭК, то ли районную библиотеку поиграть в качестве музыкального сопровождения. Уж не знаю, получал ли Курёхин за такие выступления хоть какой-нибудь гонорар. Если и получал, то сущие гроши – рубля

⁶ Абрам Юсфин (1926–2011) – один из немногих профессиональных советских музыковедов, всячески поддерживавших новые экспериментальные музыкальные направления. Его широчайшая эрудиция и неподдельный интерес к выходящим за рамки советского официоза музыкальным движениям сделали его популярной среди неофициальных музыкантов фигурой. В 1980-е годы входил в жюри фестивалей Ленинградского Рок-клуба.

три, не больше. Суть, однако, заключалась не в деньгах. Это была еще одна, чрезвычайно по тем временам редкая возможность где-то выступить, показаться, играть свою музыку и потенциально привлечь к себе внимание хоть кого-нибудь из собравшейся публики – по большей части, правда, случайной и не очень-то понимающей, что он делает.

В тот раз Курёхин поиграл перед собравшимися тетушками примерно с полчаса. Учитывая атмосферу и контингент, уже не молотил по клавишам с прежней яростью, и музыка носила куда менее ярко выраженный фриджазовый характер. Скорее это были полуджазовые, полуимпрессионистические импровизации, в духе Кита Джарретта или Чика Кория.

Тут же я впервые услышал, как он говорит. Формат вечера подразумевал ответы на вопросы. Разумеется, ни вопросов, ни ответов я не помню – с тех пор прошло больше сорока лет. Помню лишь общее настроение – обаятельный молодой человек, здраво и разумно рассуждающий о музыке, об искусстве, о культуре. Никаких признаков ставшего потом его фирменным знаком стеба не было еще и в помине. Да и быть не могло. Не хватало еще славы, не хватало даже какой бы то ни было мало-мальской известности, а на саркастический, постмодернистский стеб нужно иметь право, завоеванное хоть какой-нибудь артистической репутацией. Репутации пока было очень мало, да и время постмодерна еще явно не настало.

По каким-то причинам, вспомнить которые сейчас не представляется возможным, мы тогда не познакомились – видимо, как и после концерта на джаз-фестивале, ему нужно было срочно мчаться куда-то по очередным неотложным делам.

Бревде обещал непременно нас познакомить и готов был сделать это даже без собственного участия – снабдить нас телефонами друг друга. Впрочем, выяснилось, что у Курёхина телефона нет, и связь может быть исключительно односторонней. «Он тебе сам позвонит», – заверил меня Бревде.

Следующая встреча произошла еще до звонка, совершенно случайно... в автобусе. В обычном рейсовом автобусе номер 106, который соединял мой проспект Энергетиков – по ленинградским меркам далекая глушь – с ближайшей станцией метро «Площадь Ленина», где находился Финляндский вокзал, именовавшийся в просторечии «Финбан». На следующей же остановке после нашей, когда автобус еще не успел свернуть с Энергетиков на Шоссе Революции, в салон ввалилась компания из трех невероятно шумных молодых людей, одним из которых, к моему совершеннейшему удивлению, оказался Курёхин. Каким таким чертом эту модную компанию занесло в нашу тьмутаракань?

Двумя тогда мне еще совсем неведомыми друзьями Курёхина были Болучевский⁷ и Пумпян⁸. Ехали они, как потом

⁷ Владимир Болучевский (1954–2013) – саксофонист, играл в «Аквариуме», «Воскресенье», «Поп-Механике». Близкий друг Сергея Курёхина. В 1990-е годы

выяснилось, с «точки» – так тогда на музыкантском жаргоне называлось репетиционное помещение. Находилась она, по иронии судьбы, на том же проспекте Энергетиков, где жил я, на втором этаже обычного продмага-стекляшки. Там хранился полноценный концертный «аппарат» (то есть, концертная аппаратура – усилители и динамики) известного в городе «аппаратчика» по фамилии Дрызлов. Репутация у него была препаршивая, но аппарат есть аппарат – вещь по тем временам редкая и чрезвычайно ценная. Изредка там даже проходили какие-то концерты, и там же обосновалась на короткое время так, увы, и не реализовавшаяся по-настоящему группа Mardi Gras⁹, в которую аккомпанировать своим песням Володя Болучевский привлек друзей-джазменов – Курёхина, Пумпяна, кого-то еще. По всей видимости, именно с одной из репетиций Mardi Gras и ехала тогда честная компания.

оставил музыку, занялся литературной работой, автор многочисленных романов и сценариев, главным образом детективного жанра.

⁸ Александр Пумпян – джаз- и рок-гитарист, в 1970-80-е годы играл в различных составах, в том числе в джазовом ансамбле Давида Голощёкина. Впоследствии иммигрировал в Израиль.

⁹ Mardi Gras – группа, собранная Владимиром Болучевским в кафе «Северянка» на проспекте Энергетиков весной 1979 года. Название – с французского «жирный вторник» – означает последний день карнавала перед Великим постом, аналог православной Масленицы. Пышно празднуется в Новом Орлеане. В состав группы кроме самого Болучевского (вокал, саксофон) входили Александр Пумпян (гитара), Сергей Курёхин (клавишные), Александр Машарский (бас), Валерий Брусиловский (барабаны). Дальше репетиций и пары выступлений в «Северянке» Mardi Gras, однако, не продвинулась.

Опять-таки по иронии судьбы в том же самом помещении спустя некоторое время сумел каким-то образом выторговать себе комнатуху для репетиций барабанщик сначала «Пикника», затем «Аквариума», «Странных Игр», «Поп-Механики» и еще с полдюжины ленинградских групп Саша Кондрашкин¹⁰. Жил он прямо напротив этой самой стекляшки и поначалу колошматил по барабанам прямо в своей однокомнатной квартирке. Очень скоро соседи, разумеется, взбунтовались не на шутку, и по чьей-то наводке Кондрашкин устроился со своими барабанами в пустовавшей комнатке на том же втором этаже. Его грохот я постоянно слышал, приходя в стекляшку за покупками, и нередко, прямо с сумкой с продуктами, закахивал к нему поболтать.

Все это, однако, случилось много позже. Кондрашкина я, правда, ко времени описываемой встречи в автобусе уже знал – он, как и я, по вторникам ходил на еженедельные посиделки в каморку на пятом этаже ДК им. Кирова, где располагался джаз-клуб «Квадрат». Приезжали туда кто откуда, а вот возвращались мы с Кондрашкиным домой с дальнего Васильевского на свои запредельные и расположенные

¹⁰ Александр Кондрашкин (1956–1999) – джаз- и рок-барабанщик, один из самых востребованных музыкантов Ленинградского Рок-клуба. Играл в группах «Пикник», «Аквариум», «Странные Игры», «АВИА», «Тамбурин», «Объект Насмешек». В начале 1980-х параллельно с роком активно занимался джазовым авангардом в сотрудничестве с Сергеем Летовым и Владиславом Макаровым. Один из двух (наряду с Георгием «Густавом» Гурьяновым) постоянных барабанщиков «Поп-Механики».

в другом конце города Энергетики вместе. Так и подружились. Но ни я, ни Кондрашкин никаких Курёхина с Болучевским и Пумпяном, Вапирова и «Аквариума» еще и близко не знали.

Гитарист Саша Пумпян, тогда ближайший друг Курёхина, был человек скромный и тихий, Володя Болучевский же – подлинный ураган, искрометный вихрь, неостановимый фонтан шуток, прибауток, колкостей, острот. Ввалившись в автобус, компания тут же вступила в оживленное препирательство с кондуктором. Препирательство совершенно незлобное, не ради пяти копеек, а просто так: поразмять языки, потешить себя, позабавить честной народ, подразнить миловидную кондукторшу. Не будь она миловидной, скорее всего, и всего спектакля не было бы. Солировал Болучевский. Пумпян, как это ему свойственно, лишь хихикал, а Курёхин время от времени помогал другу. Народу в автобусе было немного, и Курёхин то и дело бросал взгляд на нас с женой. Попыток заговорить с его стороны, тем не менее, не было. Я в свою очередь тоже не решался вмешаться в бурный словесный фейерверк, и мы, как не представленные друг другу английские лорды, так и доехали до Финбана, где, выйдя из автобуса, отправились каждый в свою сторону.

Знакомство

Звонок раздался чуть ли не на следующий день, спустя буквально недели три после памятного вапировского концерта: «Алик? Это Сергей Курёхин». Звонил, как всегда, из автомата, поэтому долго не говорили – только условились о встрече. Встречались, вопреки бытующему сейчас представлению о единственном и неизменном месте встреч всей тусовки-богема, вовсе не в «Сайгоне»¹¹. Правда, от «Сайгона» совсем недалеко – у расположенных рядом друг с другом то ли «Букинистического», то ли «Академкниги» на Литейном. Почему все же не в «Сайгоне»? Встречу назначал, разумеется, он, и, как мне сейчас кажется, в его представлении «Букинист» и «Академкнига» выглядели попристойнее «Сайгона». Я ведь был человек незнакомый, не из тусовки, и ему, видимо, важно было произвести «правильное» впечатление. Впрочем, справедливости ради надо сказать, что он тогда множество встреч назначал на этом книжном пяточке, месте

¹¹ «Сайгон» – неофициальное название кафетерия гостиницы «Москва» на углу Невского и Владимирского проспекта, с момента открытия в 1964 году излюбленное, из-за идеально центрального расположения, место встречи ленинградской неофициальной богемной культуры. Завсегдатаями «Сайгона» в разное время были писатель Сергей Довлатов, художник Михаил Шемякин и многие другие. С 1981 года, с момента появления на соседней улице Рубинштейна Ленинградского Рок-клуба, «Сайгон» стал популярным местом встреч рок-музыкантов и их почитателей.

сбора многочисленных книжников – как искренних библиофилов, так и «жучков»-книготорговцев, в обществе которых он тогда проводил немалую часть своего времени.

Впрочем, по тем временам отличия библиофилов от «жучков» были весьма условными. Речь, разумеется, не о заурядных книжных спекулянтах, перепродававших на черном рынке тогдашние дефицитные хиты вроде теперь уже прочно забытой «Графини де Монсоро». И не о тех, кто покупал-продавал совсем другие книги, например, жутко ценившиеся собрания сочинений или редкие импортные альбомы Ван Гога, Пикассо или – даже! – Сальвадора Дали. Круг Курёхина включал людей, уважавших и, соответственно, покупавших-продававших дореволюционные издания русской литературы и философии. Книги эти обладали коллекционной, антикварной редкостью, и даже официально, на полках того же «Букиниста», стоимость их достигала средней зарплаты советского инженера. Разумеется, материальная составляющая играла немалую роль в этих занятиях, и некоторые библиофилы, начав с искреннего увлечения предметом – то есть коллекционирования старых редких книг, недоступных в советских магазинах или библиотеках, – постепенно превращались в профессиональных книжных торговцев. Тем более, что многие сочинения русских философов конца XIX – начала XX веков считались если не откровенно антисоветскими, то реакционными, и на полки даже букинистических магазинов попасть не могли уже по идейным

соображениям. В магазинах, как и везде, существовал жесткий цензурный контроль. Поэтому-то местом «работы» для «чернокнижников», как их называли, и были, собственно, либо подворотни букинистических магазинов (у входа в подвал, где находился отдел скупки, на страже постоянно стояли сумрачного вида мужчины, спрашивающие каждого, кто шел туда с портфелем или сумкой: «Что продаем?» – в надежде выловить и перехватить изредка попадающуюся среди всяческого советского мусора редкую антикварную жемчужину), либо окрестные дворы и скверы, где и вершились сделки.

Сам Курёхин книгами не торговал, но активно в этой среде крутился – он тогда вовсю увлекся этой самой русской философией, захлеб читал Бердяева, Соловьева, Шпета, Шестова, Флоренского и многих других. К тому же, кажется мне, он тогда стремился немного отойти от старого, чисто хиппистски-музыкантского круга своего общения, символом которого был для него «Сайгон», и перейти в более «солидный» интеллигентно-книжный круг, сосредоточенный в нескольких сотнях метрах выше по Литейному. А может быть, это мне лишь кажется, и никакого особого смысла в определении места нашей встречи и не было.

Мне, впрочем, было все равно. Главное – говорить, а где – не так уж и важно. Свернув с Литейного, мы пошли по улице Пестеля, пересекли мост Пестеля (теперь Пантелеймоновский) рядом с Летним садом, прошлись по набережной

Мойки, свернули на канал Грибоедова, вышли к Дому книги, покрутились там немного и по Невскому, совершив почти полный круг, все же дошли до неизбежного «Сайгона».

О чем говорили? О чем мы могли говорить, как не о музыке? Встретились мы впервые, но общего у нас оказалось невероятно много. Да, было некоторое сходство биографий – мы ровесники, оба выходцы из южных городов (он, родившийся в семье обреченного на вечное странствование по просторам необъятной родины советского офицера, детство провел в Евпатории; я рос относительно недалеко – в Херсоне). Но главным, разумеется, было другое – несмотря на огромную разницу в окружении и социальной среде, к моменту встречи, к осени 1978-го, года мы пришли с удивительно сходными музыкальными интересами.

Корень этих интересов был один – рок. Причем, в отличие от уникальных гениев-самородков БГ и Майка, уловивших в западном роке тонкую поэтическую струю – Дилана, Лу Рида, Марка Болана, – мы с Курёхиным развивались куда более стандартным для росших в 1960-е советских любителей рока путем. Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin и, конечно же, prog rock¹², который мы тогда называли арт-рок: Emerson, Lake and Palmer, Yes, Gong, Soft Machine, King Crimson,

¹² Progressive rock или сокращенно prog rock – сформировавшееся в Британии в конце 1960-х годов направление рок-музыки, характеризовавшееся значительным усложнением музыкальной формы и расширением музыкального языка за счет привлечения элементов джаза, классики, авангарда, фолка и традиционной восточной музыки.

Henry Cow. Нетрудно уловить принципиальную разницу: если БГ с Майком интересовали слово, поэтика, едва уловимый дух рок-н-ролла, то нас – замысловатая, изоощренная композиционная составляющая. Не только и не столько виртуозность (Джими Хендрикс оставался на периферии наших интересов), сколько усложнение формы, тяготение к некоему универсальному музыкальному языку, в котором все известные и неизвестные нам музыкальные формы сливались в некоем синтетическом экстазе. Юношеским героем Курёхина был Кит Эмерсон – музыкант, нанизывавший формальную сложность языка классической музыки на стержень рок-экспрессии и рок-энергетики. И пусть «Концерт для группы с оркестром» Deep Purple¹³ уже тогда казался неудачным, наивным, почти провальным опытом, именно эта страсть совместить казавшееся прежде несовместимым, найти единый, общий, универсальный смысл музыки, добиться ее невиданного прежде синкретического единства занимал и его, и меня больше всего. Именно оттуда, из этого стремления, и росли корни будущей «Поп-Механики».

До «Поп-Механики», впрочем, было еще далеко, и пока мы были поглощены единой общей страстью – авангардом.

¹³ Concerto for Group and Orchestra – написанное в стиле традиционного для классической музыки инструментального концерта сочинение клавишника группы Deep Purple Джона Лорда, исполненное группой в сопровождении Королевского Филармонического оркестра под руководством Малькольма Арнольда на сцене лондонского Royal Albert Hall 24 сентября 1969 года. Считается одной из первых попыток синтеза рока и академической музыки.

В первую очередь джазовым. Курёхин рассказывал, правда, что впервые интерес к джазу почувствовал еще школьником, когда в джазовых программах «Голоса Америки» впервые услышал записи квартета Джона Колтрейна. Мне, в свою очередь, показалось удивительным, даже странным, что поразила его тогда не столько невероятная на фоне традиционного джаза раскованность и свобода колтрейновского саксофона, сколько казавшийся мне довольно прямолинейным фортепианный аккомпанемент Маккоя Тайнера. Я, впрочем, отнес это на счет профессионального пианистического интереса.

Но путь к джазовому авангарду для нашего поколения просвещенных меломанов лежал все же не через радио, и уж тем более не через «Голос Америки» – этот «голос свободы» с точки зрения музыки был невероятно консервативен и ничем сколько-нибудь интересным и новым порадовать нас уже тогда давно не мог. Мне переход к джазовому авангарду казался тогда простым, естественным и даже неизбежным. Где-то ближе к середине 1970-х я пришел к казавшемуся мне тогда эпохальным умозаключению, что рок, достигнув в прогрессиве своего творческого и художественного апогея, по сути дела умер и переживает лишь мучительную агонию. От прогрессива, представлялось мне, идет прямая дорога к джаз-року, а дальше неумная страсть копать и выискивать информацию выявила несложные связи: Чик

Кориа¹⁴ до Return to Forever играл не только у Майлса Дэвиса, но и в Circle¹⁵ с Энтони Брэкстоном¹⁶.

Кажется, именно Брэкстон – афро-американский саксофонист, совмещавший в своей музыке характерную для черных радикалов 1960–1970-х любовь и приверженность свободной импровизации с изощренной композиторской формой, – оказался тем самым волшебным именем-паролем к началу интенсивного общения а затем и дружбы, символом нашей общей причастности к новой, завораживавшей нас тогда в равной степени музыке. Фигурой он был далеко не мейнстримовой, известной исключительно посвященным. Для нас обоих тогда, осенью 1978 года, он был чуть ли не главным героем, воплощением той музыки, к которой мы

¹⁴ Чик Кориа (род. 1941) – американский джазовый пианист и композитор, за свою более чем полувековую карьеру освоил множество джазовых стилей и направлений. Вслед за Майлсом Дэвисом считается одним из основоположников джаз-рока.

¹⁵ Circle – недолго (1970–1971) просуществовавший авангардно-джазовый квартет в составе Чика Кориа (фортепиано), Энтони Брэкстона (саксофоны, кларнеты, флейты), Дэйва Холланда (контрабас) и Барри Альтшула (барабаны). Для Кориа опыт приобщения к радикальному авангарду, пришедшийся на период между его работой в ансамбле Майлса Дэвиса и созданием собственной джаз-рок группы Return to Forever, остался эпизодическим.

¹⁶ Энтони Брэкстон (род. 1945) – афро-американский мультиинструменталист и композитор. Раннее, конца 1960-х и начала 1970-х, увлечение музыкой свободной импровизации у него довольно скоро переросло в стремление совместить джазовый язык звукоизвлечения с почерпнутой из академической музыки сложной композиционной структурой. Наряду с многочисленными джазовыми композициями и автор нотированной музыки для камерных составов и оркестров.

оба стремились. И хоть Сергей был музыкантом, а я всего лишь слушателем, мы оказались едины в главном для обоих на тот момент деле – неутомимом исследовании и фанатичной одержимости в собирании не только звуков, но и самой разнообразной информации о них и их создателях. Так полуслучайно попавшие в поле моего слушательского опыта за пару лет до встречи с Курёхиным несколько пластинок Брэкстона внезапно сблизили нас и расположили Курёхина ко мне: авангард «брэкстоновского розлива» был очень неортодоксальным увлечением даже для самых продвинутых меломанов нашего поколения.

Общий язык был найден мгновенно. Мы осыпали друг друга именами известных обоим музыкантов, названиями небольших независимых фирм грамзаписи – знание их считалось особым шиком и отличало настоящего знатока от дилетанта-любителя. Делились источниками информации – какие кто слушает западные станции, какие кто читает журналы.

Было у Сергея и некое собственное, уже не как слушателя, а как музыканта, рок-н-рольное прошлое, о котором, впрочем, он тогда предпочитал не говорить. Не потому, что стеснялся или считал чем-то недостойным. Просто это было каким-то увлечением юности, молодости, оставшимся вместе с этой самой юностью позади. Лишь потом я узнал, что играл он в двух группах раннего ленинградского рока – «Пост»¹⁷

¹⁷ «Пост» – ленинградская хард-рок-группа 1970-х годов. Курёхин играл

и «Большой Железный Колокол»¹⁸. «Колокол» был детищем Николая Корзинина, барабанщика к тому времени уже распавшегося и обретшего статус легенды «Санкт-Петербурга»¹⁹. В «Колоколе» Курёхин долго не продержался, но вынес оттуда несколько важнейших знакомств – с блестящим гитаристом и скрипачом Никитой Зайцевым²⁰ и барабанщиком Майклом Кордюковым²¹. Тогда они, впрочем, тоже отошли на периферию его интересов. А вот зато приведший его в «Колокол» поэт Аркадий Драгомощенко²², автор текстов к

в «Посте» недолго – в 1972–73 гг., и перешел оттуда в «Большой Железный Колокол».

¹⁸ «Большой Железный Колокол» – группа барабанщика Николая Корзинина, возникшая в 1973 году после распада легендарного «Санкт-Петербурга» Владимира Рекшана. Курёхина Корзинин пригласил в группу по рекомендации их общего знакомого поэта Аркадия Драгомощенко, который писал тексты для «Колокола». Проработал он в группе тоже недолго – в 1974 и 1975 гг.

¹⁹ «Санкт-Петербург» – основанная в 1969 году одна из первых в СССР рок-групп, а также одна из первых, а в Ленинграде точно первая, исполнявшая исключительно собственные песни на русском языке. Основатель и бессменный лидер группы – Владимир Рекшан.

²⁰ Никита Зайцев (1956–2000) – гитарист и скрипач, один из самых ярких музыкантов ленинградского рока. Начинал в группе «Санкт-Петербург», наибольшую известность приобрел как участник «ДДТ» Юрия Шевчука.

²¹ Михаил «Майкл» Кордюков (1947–2012) – ленинградский барабанщик, играл в «Аквариуме», «Поп-Механике», «Трилистнике» и многих других группах. В 1990-е годы жил в США, работал ди-джемом, вел музыкальные программы на «Радио Свобода».

²² Аркадий Драгомощенко (1946–2012) – поэт, прозаик, эссеист, переводчик. Во время описываемых событий состоял в глубоком литературном андерграунде. Близкий друг Сергея Курёхина.

песням Корзинина, к моменту нашего знакомства был одним из ближайших друзей Курёхина и очень скоро стал и моим другом. Была еще работа в группе «Гольфстрим»²³ – именно оттуда Курёхин притащил к Вапирову (а потом и на записи «Аквариума») того самого «стройного и худощавого бас-гитариста» (Владимира Грищенко) и «маленького, приземистого, с копной мелко выющихся волос барабанщика» (Валерия Брусиловского), которые безмянными мелькнули в самом начале нашего повествования.

С «Гольфстримом», насколько я понимаю, была связана и первая профессиональная работа – вслед за Грищенко Курёхин отправился на короткое время в Архангельскую филармонию, в ВИА «Двинские гитары», в составе которого вершил традиционный для тогдашних ВИА «чес» по городам и весям российского Северо-Запада. Об этом он мне рассказывал сам. Любопытно, что одна из инкарнаций многочисленных полу-самодеятельных полу-рок-групп, в которых тогда работал Курёхин, называлась ВИА п/у Сергея Курёхина, и числился этот коллектив в штате филармонии Коми АССР в Сыктывкаре.

Впрочем, как рассказывает художник Юрий Ермолинский, подружившийся с Курёхиным – тогда еще семнадцатилетним юношей, только-только переехавшим в Ленинград из Евпатории, – приобщение к джазу, и заодно, что самое главное, с ассоциировавшимися с джа-

²³ «Гольфстрим» – ленинградская рок-группа начала 1970-х годов.

зом музыкальной свободой и раскрепощенностью, началось очень рано.

«У меня в Ленинграде была мастерская, в которой стояли пианино и барабанная установка. В мастерской бесконечно обретались музыканты, потому что мой коллега – график-дизайнер, с которым мы делили мастерскую, – был к тому же еще и барабанищик. Среди прочих стал ходить и Серёжа – начинающий музыкант, любитель рок-н-ролла. Мы были чуть постарше, и наша музыкальная среда была по большей части джазовая. Выделялся из наших гостей знаменитый, даже уже почти легендарный в Ленинграде человек по имени Слава Чевычелов²⁴, которого все называли Чалов – вслед за американским баритонистом Сержем Чалоффом. Чалов был очень талантливый, он очень многим помогал, писал длинные, по двадцать страниц, письма музыкантам, в которых излагал собственную теорию музыки. Серёжа тогда учился в Институте культуры. Вот играют они вместе, и Серёжа говорит Чалову: «Слава, я ведь должен играть вот так вот». На что Чалов ему отвечает: «Серёженька, играй как хочешь!»

Попытки получить законченное формальное музыкаль-

²⁴ Ростислав Чевычелов – ленинградский джазовый саксофонист и флейтист, играл в оркестре Йосифа Вайнштейна, снимался в фильме Динары Асановой «Не болит голова у дятла», участвовал в записи саундтрека к телефильму «Мэри Поппинс».

ное образование Курёхин предпринимал неоднократно, но успехом они так и не увенчались. На факультете хорового дирижирования Ленинградского института культуры он продержался то ли курс, то ли два и был отчислен, насколько я помню, «за хронические пропуски занятий». Нетрудно представить себе, какую тоску на рок-музыканта и начинающего авангардиста навевало изучение дирижирования полулюбительскими хорами (к руководству профессиональными хорами готовили в консерватории) с их посконным репертуаром из псевдонародных песен и музыки советских композиторов.

Парадоксально, но на пике своего музыкального пути Сергей стал именно дирижером – если этим термином можно обозначить неистовые прыжки, размахивание руками и дрыганье ногами в позе лежа на полу. По большей части именно такими движениями Курёхин направлял музыкантов «Поп-Механики». Сильно сомневаюсь, впрочем, что в этом фантастически зрелищном и завораживающем процессе ему помогали обретенные в «Кульке» (так полуфамильярно, полупрезрительно называли в городе Институт Культуры) знания и навыки.

До Кулька была еще учеба и в музыкальном училище им. Мусоргского – этот период я не застал и знаю о нем лишь по немногочисленным рассказам-воспоминаниям. В «Мусоре» (еще менее почтительная, чем «Кулёк», кличка серьезного музыкального учебного заведения) было эстрадное от-

деление. Под этим эвфемизмом скрывалось в том числе и обучение джазу: достаточно сказать, что среди преподавателей были такие зубры, как Владимир Фейертаг и Геннадий Гольштейн²⁵. Теоретически этот курс должен был оказаться Сергею ближе, но буйный темперамент Курёхина, масса других, куда более интересных и увлекательных занятий и, очевидно, довольно рано пришедшее осознание собственного индивидуального пути, в котором формальное советское образование – вещь, скажем так, не самая нужная, привели к тому же результату: отчислению с идентичной формулировкой «за хронические пропуски занятий».

Вот как в 1986 году в интервью нам с Джоанной Стингрей он сам объяснял причины своего фиаско на пути формального образования:

«Все это было незакончено. Из-за безумия скуки тамошней учебы делалось тошно. Рано или поздно приходилось переставать ходить туда, и меня попросту отчисляли. Я пытался два раза восстанавливаться, восстанавливался и опять дикая скука. Жалко тратить время. Жизнь очень ко-

²⁵ Геннадий Гольштейн (род.1938) – саксофонист, флейтист, композитор, педагог, один из самых ярких и интересных советских и российских джазовых музыкантов. Созданный в середине 1960-х вместе с трубачом Константином Носовым квинтет Гольштейна-Носова считается одним из вершинных достижений советского джаза. В конце 1970-х Гольштейн на целое десятилетие отошел от джаза и создал ансамбль старинной музыки “Pro Anima”. Среди учеников Гольштейна – Игорь Бутман, Игорь Тимофеев, Михаил Чернов и др.

*роткая штука, особенно в определенном месте в определен-
ный промежуток времени, и поэтому тратить ее на всякую
ерунду, как то учеба, которая ничего тебе не дает, совер-
шенно бессмысленно».*

Из училища, впрочем, были вынесены многие будущие профессиональные контакты и даже дружбы – именно там, кажется мне, произошло знакомство Сергея с саксофонистом Володей Болучевским, а через него и с Игорем Бутманом.

Стоит упомянуть еще один пришедшийся на период до нашего знакомства эпизод – достаточно важный хотя бы потому, что он привел к обретению сыгравших немалую роль в дальнейшей судьбе Курёхина связей и контактов. В середине 1970-х годов он играл на рояле в музыкальном ансамбле театральной студии «Радуга» своего дальнего родственника режиссера Эрика Горошевского²⁶. Связь с Горошевским он не терял вплоть до самой смерти – уже в середине 1980-х отпочковавшаяся от литературного «Клуба-81»²⁷ новая сту-

²⁶ Эрик Горошевский (1944–2005) – театральный режиссер, ученик Георгия Товстоногова. Активный деятель ленинградской неофициальной культуры.

²⁷ «Клуб-81» – созданная в 1981 году организация неофициальных ленинградских литераторов, до этого действовавших в литературном андеграунде и публиковавшихся исключительно в самиздате и тамиздате. Наряду с появившимися тогда же Ленинградским Рок-клубом и Товариществом экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ), «Клуб-81» призван был, по идее санкционировавшего появление всех трех объединений КГБ, с одной стороны дать возможность сколько-нибудь легального существования художественного андергра-

дия Горошевского на проспекте Чернышевского стала площадкой для концертов и театральных экспериментов Курёхина и всей его компании. Но тогда, десятилетием раньше, в студии Горошевского зародились первые профессиональные контакты с увлекшимся в те времена театром еще вполне эмбриональным «Аквариумом»: Борисом Гребенщиковым, Анатолием «Джорджем» Гуницким²⁸ и Андреем «Дюшей» Романовым²⁹.

Что же касается профессиональных занятий в области музыки академической, или, как мы ее тогда называли, классической, то их было либо крайне мало, либо не было вообще. Из интересов в области чистой классики Сергей называл Рахманинова, которого играл, видимо, в юности и которого, как утверждал, поигрывал и в первые годы нашего знакомства. Долгое время в безудержных фриджазовых фортепианных эскападах и хаотично-эkleктичном звуковом нагромождении «Поп-Механики» никаких рахманиновских влияний

унда, с другой – держать его под контролем властей.

²⁸ Анатолий «Джордж» Гуницкий (род. 1953) – поэт, драматург, музыкальный критик. Учился в одной школе с Борисом Гребенщиковым, и в 1972 году они вместе придумали и основали группу «Аквариум». Автор текста ко многим песням раннего «Аквариума» особенно на альбоме «Треугольник». В 2000 и 2015 годах Гребенщиков под названием проект «Террариум» и с участием приглашённых звезд (Максим Леонидов, Вячеслав Бутусов, Юрий Шевчук и др). выпустил два альбома на тексты Гуницкого.

²⁹ Андрей «Дюша» Романов (1956–2000) – флейтист, гитарист, клавишник и бэк-вокалист «Аквариума» (1974–1991), основатель и лидер группы «Трилистник» (1987–2000).

в его музыке обнаружить не удавалось, пока вдруг они не проявились – совершенно явственно – в отчетливо переключаемом с рахманиновским «Вокализом» вокализе Марины Капуно из «Воробьиной оратории». Детско-юношеское увлечение не кануло бесследно.

Жил Сергей буквально на противоположном от меня конце города, в месте под названием Ульяновка. Если мои Энергетики – северо-восток, то Ульяновка – юго-запад огромного города. Ульяновка была дырой покруче Энергетиков – те же минут двадцать на автобусе до метро, только ближайшей станцией была не моя относительно центральная «Площадь Ленина», а «Проспект Ветеранов» – самая последняя точка на Кировско-Выборгской линии. Жил он там с мамой и семьей сестры – та была замужем, с ребенком. Квартира трехкомнатная, но тесная хрущевка, к тому же еще без телефона. Сергей занимал комнату-крохотулю – метров пять, что ли. В ней каким-то чудом помещались кровать, пианино и что-то вроде тумбочки. Впрочем, времени он там проводил немного. Позавтракав, с утра выбирался в город – и целый день перемещался по встречам, по друзьям, по делам. Как он исхитрялся без телефона выстраивать себе весь день, наполненный делами и встречами, – уму непостижимо. Но как-то умудрялся – при каждой нашей встрече он всегда рассказывал о предыдущей и непременно упоминал график всех последующих.

В прошлом была и какая-то мне совершенно неведомая

своя семья³⁰. Судя по упоминавшемуся возрасту дочери, началась она чрезвычайно рано, чуть ли не в восемнадцать лет. Прожил он с этой семьей крайне недолго, и за все годы нашего знакомства никаких видимых мне признаков ее в его жизни не было.

Однако к моменту нашего знакомства, как мне сейчас помнится, никакими романтически-любовными связями он не был обременен. Чуть-чуть, кажется, я застал хвостик его отношений с известной в городе держательницей салона Алиной Алонсо³¹. Салоном была ее отдельная трехкомнатная квартира – роскошь по тем временам необыкновенная! – практически в центре города, на Петроградской стороне. Потом на моих глазах развивался его бурный роман с начинающей актрисой, тогда еще студенткой ЛГИТМиКа³² Ларисой Гузеевой, прославившейся впоследствии ролью Ларисы Огудаловой в фильме Эльдара Рязанова «Жестокий романс». Впрочем, несмотря на свое необыкновенное мужское обаяние и даже любвеобильность, женщинам Курёхин (не

³⁰ Первая жена – Татьяна Паршина. Дочь Юлия 1974 г. рождения.

³¹ Алина Алонсо (Тулякова) – искусствовед, активно участвовала в жизни неофициальной культуры Ленинграда 1970–80-х годов. В постсоветское время – основательница и глава Санкт-Петербургского фехтовального клуба. Жена писателя и художника, главного идеолога группы «Митьки» Владимира Шинкарева.

³² ЛГИТМиК— Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии, в 1993 году переименован в Санкт-Петербургскую государственную академию театрального искусства (СПбГАТИ), в 2015-м – в Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ).

считая, разумеется, семьи с Настей³³) всегда отводил в жизни роль второстепенную: бо́льшая часть времени и энергии уходили в музыку, в творчество.

Было, правда, и хобби. Очень меня, признаюсь, удивлявшее. Он собирал кактусы. Коллекции его, впрочем, я не видел, и была ли она – могла ли быть в той крохотной комнатухе, где он жил? – я достоверно не знаю. Знаю лишь, что рассказывал о своем увлечении он много и охотно. Увидев любой кактус – их тогда в ленинградских домах было немало, – он заинтересованно подходил, чаще всего уверенно называл вид растения и мгновенно заводил с хозяином увлеченный профессиональный разговор. Было это, правда, только на самых первых порах нашего знакомства, потом всяческие упоминания о кактусах куда-то пропали и всплыли лишь в легендарной теледиверсии «Ленин – гриб», когда, рассуждая о разновидностях грибов, Курёхин стал сравнивать их с кактусами, перемежая свой рассказ обилием специальной и – я проверил – совершенно невыдуманной, а реально существующей терминологии. Не могу удержаться от соблазна привести «кактусный» фрагмент его телемонолог:

«Это мексиканский кактус, его латинское название Lophophora Williamsi. Он содержит в себе некоторые гал-

³³ Анастасия Курёхина (в девичестве Фурсей) – жена, а теперь вдова Сергея Курёхина, основатель и глава Фонда Сергея Курёхина, Генеральный директор Центра современного искусства имени Курёхина.

*люциногенные препараты, которые вызывают сильнейшие галлюцинации и благодаря которым человек может увидеть совершенно невероятные картины, очень рельефно и красочно. Это картины, как правило, очень массовые, глобальные и очень зрелищные. Там есть несколько видов кактусов. Наиболее близкий к *Lophophora Williamsi* – это *Turbinikarpus*. Это вид, тоже имеющий наркотические, опьяняющие свойства, но есть некоторая странность в том, что *Lophophora* и *Turbinikarpus* – виды, которые не обладали цефалием. Цефалием могли обладать только мелокактусы, определенный вид мелокактусов, и некоторые виды дискокактусов».*

Встречались мы часто, поначалу даже очень часто. Со временем все чаще именно в «Сайгоне». Большим любителем кофе Сергей, как, впрочем, и я, не был, но «маленький двойной» – так назывался в не знавшем еще буржуазного слова «эспрессо» СССР заветный напиток – попивал регулярно. Кофе был и в самом деле хорош – «Сайгон» был одним из немногих мест в городе, где стояли настоящие итальянские кофеварные машины. Но ходили сюда главным образом, конечно же, не за кофе, а за общением. Курёхин был в «Сайгоне» абсолютно своим, и благодаря ему я познакомился там с широчайшим спектром ленинградского андеграунда – от инвалида-алкоголика Колесникова до писателей, художников и музыкантов.

Андеграунд этот и, соответственно, круг курёхинских друзей-знакомых был поистине необъятным и поражал не только невероятной широтой, но и подчас совмещением, казалось бы, совершенно несовместимых противоположностей. В один из вечеров мы могли оказаться у профессора математики, фамилию которого я запомнил, – Берг? Что-то в этом роде. Это был крайне любопытный персонаж, живший в течение длительного времени в Америке, что само по себе в те времена было дивом невероятным. Человек эксцентричный, с парадоксальными суждениями, мнениями и взглядами. Намного старше нас, но с живым интересом к современной культуре. Дома у него было нечто вроде полубогемного салона, где обсуждали все, что угодно, – от проблем мироздания до современной музыки.

В другой вечер мы отправлялись к «Гран-Борису» – замечательному фотографу и прозаику Борису Кудрякову. Назывался он «Гран-Борисом» потому, что был еще и «Пти-Борис» – Борис Смелов. Обоих уже, увы, нет в живых. Оба как фотографы были певцами Петербурга – непарадного, темного, мрачного, ночного с его неприглядными обитателями, за неряшливой, нередко испитой внешностью которых таилась невероятная духовная сила и творческая смелость. Оба жили в этом самом непарадном Петербурге – в грязноватых коммуналках вокруг Владимирского рынка, в настоящих местах Достоевского, дом-музей которого был тут же, неподалеку. Кудряков потряс меня, помню, не только фотографиями, но

и прозой. И то, и другое было необычным – странным, ломаным, явившимся из сюрреалистического союза грязных ленинградских коммуналок и подворотен с изысканным петербургским аристократизмом. Даже название повести Кудрякова – «Рюмка свинца» – уже шокировало и интриговало.

Могли поехать и на дискотеку – не танцевать, впрочем, а увидеть новую затею давнего курёхинского приятеля Майкла Кордюкова, который к тому времени почти забросил барабаны, увлекся диджейством и сумел раскрутить директора кафе где-то на далеком Васильевском острове на создание крутого по тем временам танцзала – с мерцающим разноцветными огнями полом и крутящимся под потолком шаром-калейдоскопом. Ни меня, ни Курёхина все это блестящие новшества как способ проведения досуга совершенно не интересовали, зато интересовало появление новых в нашем городе форм бытования самых разнообразных проявлений музыкальной культуры.

Мог Сергей внезапно по-настоящему ошарашить. Помню, идем мы однажды по Невскому, он заходит в будку телефона-автомата и, бросив в него традиционную «двушку», заводит примерно такой разговор: «Привет, ну как там, оружие привезли?.. Только автоматы или пистолеты тоже?.. А взрывчатка когда будет?.. Вот суки, сволочи, тормозят операцию... Ну, мои люди готовы... Пока оставляем все по старому плану... Держим связь. Привет!». И кладет трубку. Представь себе – 1979 год! Все мы живем в осознании всеобщего

всепроницающего контроля и прослушки КГБ. Человеком на другом конце провода, голоса которого я не слышал, был старинный курёхинский приятель Володя Сорокин – такой же балагур, остроумец и умнейший человек, мгновенно, без малейшего колебания, подхвативший дерзкую телефонную игру друга и точно выдержавший стиль. Все это, заметьте, не на сцене – не думаю, что присутствие единственного слушателя-зрителя в моем лице сильно меняло ролевую игру. Эта была повседневная разминка ума, стиля, спонтанная разработка импровизационной формы. Сорокин – поэт, художник, всеобщий друг – тоже рано ушел из жизни, правда, почти на десяток лет позже Курёхина.

Одним из ближайших друзей Сергея той поры был уже упоминавшийся поэт Аркадий Драгомощенко. Как и мы с Курёхиным, выходец с Украины, причем Украины подлинно украинской – города Винницы. Был он нас лет на десять постарше, в Ленинграде жил давно, еще с 1960-х, и, как и большая часть компании, то ли сторожил чего-то, то ли где-то кочегарил. Он публиковался в самиздатовском журнале «Часы»³⁴ и был одним из стержневых людей в литературном андеграунде.

Была у Курёхина и работа, причем – что в нашей тогдашней среде было редкостью – по специальности. В отличие от многочисленных «дворников и сторожей» непосредственно-

³⁴ «Часы» – самиздатовский литературный журнал, издавался в Ленинграде в 1976–1990 гг. Всего вышло 90 номеров.

го окружения, он на жизнь зарабатывал музыкой – обеспечивал фортепианное сопровождение детской секции художественной гимнастики в Доме культуры завода им. Свердлова неподалеку от того же Финляндского вокзала. То есть, был попросту тапером – легко и непринужденно импровизировал под упражнения осваивавших азы спортивного танца девочек. Никакого контроля над тем, что он играет там, разумеется, не было, и оттуда – во всяком случае, в том числе и оттуда, думается мне, – растут корни той невероятной фортепианной свободы и раскованности, которой он поразил меня и поражал впоследствии многих других.

Работа была «не бей лежачего» – что-то типа два-три раза в неделю, по паре часов. Но и зарплата соответствующая, то есть почти нулевая. Денег не было никогда и никаких.

Ефим Барбан

Среди многочисленных домов, куда Сергей, а вслед за ним и я, регулярно ходили в гости, был дом Ефима Барбана³⁵. С Барбаном Курёхин познакомился, как я понимаю, через Вапирова. Вапиров был нас на семь лет старше и, в отличие от нас, принадлежал не к смешанному джазо-роковому, а к чисто джазовому поколению. Сам Вапиров с Барбаном виделся не очень часто, а вот Курёхин с его тягой к интеллектуальному общению захаживал к Барбану регулярно и с какого-то момента стал брать меня с собой.

Барбан принадлежал к первому поколению советских джазовых энтузиастов. Вместе с Фейертагом и другими он был в числе отцов-основателей «Д-58», созданного в еще 1958 году первого в СССР джаз-клуба. По своему сознанию он был типичным модернистом и в середине 1960-х, так же, как и мы с Курёхиным десятилетием спустя, проделал путь к авангарду. Разумеется, минуя рок, которого он

³⁵ Ефим Барбан (род. 1935) – историк, теоретик, исследователь джаза и современной музыки. Идеолог, духовный и интеллектуальный лидер новоджазого движения в СССР. Автор многочисленных статей и книг, главный редактор, а впоследствии издатель самиздатовского джазового журнала «Квадрат», организатор нескольких научных конференций и симпозиумов по джазу. На рубеже 1970–80-х годов оказал большое влияние на становление творческого лица Сергея Курёхина. В 1985 году эмигрировал в Британию, где на Русской службе Би-би-си под именем Джеральд Вуд вел программу «Джаз-клуб». Живет в Лондоне.

не знал и к которому испытывал в лучшем случае снисходительное пренебрежение. В этом смысле его эволюция была более естественной и находилась внутри джазовой традиции. Если для нас мостиками в авангард были King Crimson и Henry Cow, то для Барбана – Джордж Рассел, Чарльз Мингус и Майлс Дэвис. К тому же он был прекрасно осведомлен обо всех достижениях авангарда академического и обладал изрядной коллекцией такой музыки. Коллекция эта включала в себя не только известных мне Кейджа, Штокгаузена или Веберна, но и до тех пор неведомые имена: Лучано Берио, Маурисио Кагель, Луиджи Ноно. На полках стояли книги по философии и музыкальной теории, подшивки джазовых журналов. Причем среди них попадались не только широкоизвестные «Down Beat» и «Jazz Forum», но и новые для меня американский «Cadence», канадский «Coda», британский «Impetus» и, кажется, даже французский «Jazz Hot».

Энциклопедическая джазовая эрудиция и литературные способности еще в середине 1960-х сделали Барбана редактором журнала «Квадрат» – сначала просто бюллетеня джазовых фестивалей, а затем периодического самиздатовского печатного органа клуба, который впоследствии и взял себе название по имени журнала.

Первые номера выходили под шапкой Ленинградского горкома комсомола: в 1960-е годы, напуганное появившимся новым страшным западным зверем – роком, идеологическое начальство решило, что джаз на этом фоне куда бо-

лее безобиден и безвреден и всячески бросилось его поддерживать – отсюда пошли и первые фестивали, определенная поддержка клубов и прочие послабления. Поддержка эта, впрочем, не была долговечной, и вскоре официальная литовка органа джаз-клуба была приостановлена. Тем более, что большой спрос на «Квадрат» не только в Ленинграде, но и в других городах приводил к тому, что машинописные номера размножались на копировальной машине «Эра» – единственном в те годы способом быстрого и легкого тиражирования. «Эры» эти найти можно было только в официальных советских учреждениях, где они содержались, разумеется, под пристальным контролем первого отдела³⁶, и энтузиасты распространения джазовой литературы неизбежно попадались. Поимка на размножении Солженицына или Сахарова грозила реальным сроком; с джазом было все-таки полегче, но и это явно не приветствовалось – страшное слово «самиздат» приводило мелкое начальство в священный трепет. После двух-трех подобных проколов руководитель «Квадрата» Лейтес был вызван на ковер к администрации ДК им. Кирова и под угрозой закрытия клуба был вынужден сообщить Барбану о невозможности дальнейшего существования журнала в виде официального органа джаз-клуба. Барбан тем не менее журнал закрывать не собирался – поначалу он нашел

³⁶ Первый отдел – так в советских организациях назывался отдел, осуществлявший контроль за секретным делопроизводством, обеспечением режима секретности, сохранностью секретных документов.

для него другое официальное прикрытие в Новосибирске (!) а потом и вовсе издавал его уже как чистый самиздат, безо всякого прикрытия.

Кроме журнала, у Барбана за плечами была и книга – такая же, впрочем, самиздатовская. Под образным и красивым названием «Черная музыка, белая свобода» она вышла в самиздате в 1977 году и считалась среди не отягощенной искусствоведческой теорией джазовой публики «заумью».

Краеугольным камнем концепции Барбана являлось, по сути дела, изобретенное им понятие «новый джаз». В западной джазовой теории и практике термина *new jazz* не существовало, там говорили *free jazz*, *avant-garde*, в крайнем случае – *new thing*. Барбановский «новый джаз» подразумевал практически полный отход от корней джазового мейнстрима, переход в область либо спонтанной импровизации, либо выстроенной по меркам современной академической музыки композиции, где могло бы найтись место и импровизации. Барбан был убежден, что джаз, точнее «новый джаз», движется к синтезу с новой академической музыкой. Он даже написал статью «Просуществует ли джаз до 2000 года?», в которой пытался предсказать, что к концу века все, что есть творческого и интересного в джазе и в современной композиторской музыке, сольется в некое музыкально-эстетическое единство. А на проводившемся им где-то в 1980-е симпозиуме Барбан ставил собравшейся почтенной публике – вполне подготовленной – вперемешку музыкальные фраг-

менты из «академистов» Кагеля и Берио и «джазменов» Энтони Брэкстона и London Jazz Composers Orchestra, предлагая отличить, какая музыка является джазовой, а какая академической. Фрагменты, разумеется, были подобраны специально такие, которые могли ввести в заблуждение самого искушенного знатока, если только, конечно, человек не слышал данного произведения. Они и вводили всех в заблуждение к вящему удовольствию Барбана, торжествующе провозглашавшего: «Что и требовалось доказать!»

Помимо и независимо от общего для всех советских джазменов противостояния с властями, все более явственными становились внутренние противоречия между мейнстримовски ориентированным «квадратным» большинством и углублявшимся в авангардные дебри журналом. В отличие от своих соратников по движению, Барбан не остался в 1950-х годах, а, наперекор окружению и возрасту, вместе с западным джазом стремительно двигался по тому же пути к усложнению и абстракции, по которому позже пошли и мы с Курёхиным.

Мы с Сергеем приходили к Ефиму Семеновичу регулярно – раза два – три в месяц. Сидели подолгу, пили чай, говорили, разумеется, о музыке – новой и старой, обменивались новостями, обсуждали свежие пластинки, о которых Барбан узнавал из своих журналов, а мы – главным образом по радио.

Барбан был настоящим гуру, центром всего новоджазово-

го движения в стране. К нему на проспект Мориса Тореза за советом и мнениями о своей музыке приходили и Ганелин – Тарасов – Чекасин³⁷, и Вапиров, и новосибирские авангардисты во главе с неистовым Сергеем Беличенко³⁸, и только появившийся на нашем горизонте смоленский виолончелист Владислав Макаров³⁹. На все новоджазовое сообщество – от мэтра Ганелина и до тогда еще совсем молодой поросли в виде Курёхина и Макарова – Барбан оказывал огромное влияние.

Постепенно и неизбежно в наших регулярных посиделках на троих разговоры из чисто умозрительных и абстрактных рассуждений о музыке в целом, о путях ее развития и взаимовлияниях стали переключаться на чисто практические проблемы. Где играть? С кем играть? Как записаться? Где

³⁷ Пианист и композитор Вячеслав Ганелин (род. 1944), барабанщик Владимир Тарасов (род. 1947), саксофонист Владимир Чекасин (род. 1947) – участники вильнюсского Трио Ганелина или ГТЧ, флягманского ансамбля советского авангардного джаза, первым среди авангардистов получившего признание как в СССР, так и за границей.

³⁸ Сергей Беличенко (род. 1947) – джазовый барабанщик и энтузиаст, организатор целого ряда творческих джазовых объединений, многочисленных ансамблей, фестивалей и симпозиумов в Новосибирске. В 1980-е годы тесно сотрудничал с Сергеем Курёхиным.

³⁹ Владислав Макаров (род. 1950) – музыкант и художник, виолончелист, один из самых последовательных и бескомпромиссных приверженцев спонтанной импровизации в современной музыке. Основатель и вдохновитель «смоленской школы новой импровизационной музыки». Живет и работает в Смоленске. В 1980-е годы тесно сотрудничал с Курёхиным, неоднократно принимал участие в представлениях «Поп-Механики».

издаваться? Курёхин рвался в бой, ему ужасно хотелось играть, играть ту музыку, которую он тогда любил и считал для себя главной. Но играть ее по большому счету было негде.

Выступления с Вапировым случались от силы два-три раза в год. Даже когда их приглашали, скажем, на один из ежемесячных воскресных концертов «Квадрата» в ДК им. Кирова, Курёхин чувствовал себя там явно не в своей тарелке: публика, окружение, звучащая до и после музыка – все казалось чуждым. Да и я все больше тяготился еженедельной необходимостью тащиться через весь город в «Квадрат» лишь для того, чтобы в очередной раз принять участие в обсуждении рутинных, пусть важных, но совершенно не интересных и ужасно далеких от волновавшей меня музыки дел.

Постепенно в наших разговорах (так и хочется употребить штамп «кухонных», хотя на самом деле происходили они в уютной барбановской гостиной, где среди тысяч книг и пластинок царил роскошный кот Бегемот, названный так, совершенно очевидно, в честь своего сородича из булгаковского «Мастера и Маргариты») вызревала мысль о необходимости создания нового творческого объединения. И пусть знаменитая ленинская формула вслух не произносилась, на сущность ее не вызывала сомнений: «Прежде, чем объединяться, нам надо решительно размежеваться». Размежеваться, разумеется, с «Квадратом».

Клуб современной музыки

В клубе «Квадрат» Барбана, как и меня, не устраивало многое – ни сугубо мейнстримовская ретроградная музыкальная ориентация, ни содержание повседневной работы, сводившейся к унылой организационно-производственной рутине. Мы хотели чего-то нового, иного, альтернативного и по музыке, и по форме работы. И нам, и тем более Барбану было очевидно, что джазовый клуб в том виде, в котором он только и мог существовать тогда, в советские годы, не имеет ничего общего с западным или современным российским понятием джаз-клуба. Очевидно было, впрочем, что клуб по-западному – кафе с баром, сценой и живой музыкой – нам не организовать. Да Барбан и не к тому стремился. В идеальных своих представлениях он видел клуб почти в английском смысле этого слова – как еженедельное собрание джентльменов. Именно так, по-западному: «Джентльмены!» – обращался он к клубменам на наших первых собраниях, в отличие от советско-посконного лейтесовского «Товарищи бояре!». Он хотел живого интеллектуально насыщенного общения, обмена информацией, знаниями, идеями. Ну и концертов. А в качестве музыкально-эстетического кредо Барбан видел единение под одной крышей новейших течений джазового и академического авангарда.

Для реализации этой идеи, тем не менее, необходима была

некая структура, а в жестко регламентированной советской реальности для создания структуры приходилось вписываться в существующие официальные институты. Сам Барбан предпочитал оставаться закулисным лидером, серым кардиналом, и, разработав соответствующую концепцию, локомотивом ее продвижения в избранный им как место дислокации ДК им. Ленсовета он выбрал одного из старых «квадратовцев» Юрия Вдовина⁴⁰. Вдовин был чуть ли не единственным из сверстников Барбана, кто симпатизировал новой музыке и вместе с нами на первых порах с готовностью окунулся в новую инициативу. К тому же, в отличие от внутреннего эмигранта и социального маргинала Барбана, выглядел он вполне интегрированным членом общества – хоть и беспартийный, но начальник отдела в солидном советском учреждении с названием в виде какой-то неподдающейся запоминанию аббревиатуры. В качестве дополнительного неожиданного бонуса выяснилось, что Вдовин был армейским сослуживцем друга директора ДК Ленсовета Кима Николаевича Измайлова и нередко встречался и выпивал с ним в общих компаниях. Такое неформальное знакомство – в лучших советских традициях – немало способствовало реализации барбановской идеи.

⁴⁰ Юрий Вдовин (род. 1938) – в советские годы активист джаз-клуба «Квадрат», сыграл решающую роль в организации Клуба современной музыки. В перестроечные годы занялся политикой, был депутатом Ленсовета (1990–1993), председателем комиссии по гласности и СМИ. Затем работал в общественной правозащитной организации «Гражданский контроль».

Убедив с помощью Вдовина ленсоветовское начальство в нашей благонадежности и лояльности и добившись во-жделенного разрешения на открытие клуба, Барбан объявил в мае 1979-го созыв учредительного собрания. Двадцать-тридцать человек, собравшихся в одной из клубных комнат ДК Ленсовета, выглядели разношерстно: настроенная на более современный лад относительно молодая поросль завсегдаев «квадратовских» посиделок в ДК Кирова; шумная, по большей части длинноволосо-роковая курёхинская компания, в которой, как всегда, выделялся Болучевский; куда более серьезные люди из числа барбановских контактов в академическом мире и несколько еще неизвестных мне людей – знакомые знакомых, соприкасавшиеся теми или иными своими музыкальными интересами с весьма еще смутной эстетической программой нового объединения.

После долгого перебора вариантов названия остановились на «Клубе современной музыки» – не в последнюю очередь еще и потому, что всем понравилось, как это звучит по-английски – Contemporary Music Club. Особенно нравилась английская аббревиатура СМС, перекликавшаяся со столь важными для нас тогда мюнхенским лейблом ЕСМ⁴¹ и на-

⁴¹ ECM Records (Edition of Contemporary Music) – основанная в Мюнхене в 1969 году продюсером Манфредом Айхером независимая фирма грамзаписи по изданию современного джаза. Впоследствии ЕСМ разрослась, и на появившемся в 1984 году подразделении New Series стала издавать современную академическую музыку. Одна из ведущих и самых авторитетных в мире компаний по изданию современной музыки. Среди самых известных артистов – Кит Джар-

званием организации черных авангардистов в Чикаго AACM – Association for Advancement of Creative Musicians⁴². В придуманной кем-то графической эмблеме две буквы «С» симметрично обрамляли уютно спрятавшуюся между ними толстенькую «М».

Само понятие «современная музыка» при всей его неопределенности больших дебатов не вызвало. Тот факт, что никакой поп, каким бы современным они ни был, предметом нашего рассмотрения не станет, даже не обсуждался. Незначительные уступки року, которые, помню, допускались в дебатах на том самом первом историческом установочном собрании, состояли во включении в поле нашего интереса

ретт, Пэт Мэтини, Чик Кория, Ян Гарбарек, Арво Пярт, Гидон Кремер, Гия Канчели и многие другие. Отличается изысканным подходом как к отбору музыки, так и к оформлению пластинок. Девиз ECM – “The Most Beautiful Sound Next to Silence” – «самая прекрасная музыка после тишины».

⁴² Association for Advancement of Creative Musicians, сокращенно AACM («Ассоциация содействия творческим музыкантам») – созданная в Чикаго в 1965 году некоммерческая организация, ставившая своей целью «развитие, исполнение и запись серьезной оригинальной музыки». Музыканты AACM, отталкиваясь от достижений первой волны фри-джаза (Орнетт Коулман, Джон Колтрейн, Сесил Тейлор, Сан Ра), делали акцент на максимально свободный характер импровизационной музыки. Создание и расцвет AACM совпали с пиком борьбы чернокожего населения США за равноправие, деятельность организации носила ярко выраженный расовый характер, а многие музыканты, наряду с расширением эстетики джаза в сторону европейской композиционной формы, искали свои корни и в традиционной африканской культуре. Ведущие музыканты AACM – Энтони Брэкстон, The Art Ensemble of Chicago, Лео Смит, Мухал Ричард Абрамс – оказали на рубеже 1970-80-х годов большое влияние на формирование музыкального стиля и эстетики Сергея Курёхина.

полууроковых опытов Карлы Блей и Майкла Мантлера вроде «Tropic Appetites»⁴³ или минималистски-амбиентных экзерсисов Брайана Ино⁴⁴.

На первом же собрании происходило некое распределение ролей-портфелей. Ни самих должностей, ни кто их тогда занял, я, по большей части, признаться, не помню. Помню только, что на роль ведущего концертов был назначен молодой, статный, красивый и интеллигентный Андрей «Дюша» Романов – исключительно по причине наличия у Дюши театрального опыта. Привел и рекомендовал его, естественно, Курёхин – они хорошо знали друг друга по совместной работе в той самой, уже упоминавшейся студии Эрика Горошевского. Малоизвестная тогда и еще, по всей видимости, мало-значимая группа «Аквариум», членом которой Дюша состоял, даже не упоминалась.

Реальная жизнь клуба началась лишь спустя три месяца,

⁴³ В 1970–80-е годы американская пианистка и композитор Карла Блей и ее тогдашний муж австрийский трубач и авангардный композитор Майкл Мантлер наряду с работой в русле джазового авангарда записали несколько пластинок в сотрудничестве с рок-музыкантами – басистом и вокалистом Cream Джеком Брюсом, барабанщиком Pink Floyd Ником Мейсоном и бывшим барабанщиком и вокалистом Soft Machine Робертом Уайаттом.

⁴⁴ После ухода из Roxy Music и нескольких сольных проектов Брайан Ино сначала в союзе с Робертом Фриппом из King Crimson, а затем и под своим собственным именем стал записывать альбомы инструментальной электронной атмосферной музыки, которая стала называться ambientной (от слова *ambience* – окружение, среда, атмосфера) и была по своей эстетике и звучанию куда ближе академическому авангарду или минимализму, чем року.

уже после летних каникул, в сентябре. С одной стороны, шли на ощупь и, при всем противостоянии «Квадрату», ничего иного, кроме отработанной старшими товарищами схемы – раз в две недели лекция в сопровождении «малого» концерта и раз в месяц «большой» концерт, – придумать не смогли. Ну и, разумеется, вечера клубменов раз в неделю. Именно в эти вечера – с другой стороны – по задумке Барбана и должно было проявиться принципиальное отличие от «Квадрата». Именно они должны были стать тем самым джентльменским клубным общением интеллектуалов-единомышленников, к которому он стремился. И действительно, к каждому понедельнику один из клубменов получал задание подготовить некий рассказ на близкую ему тему, который затем становился предметом обсуждения и дискуссии среди остальных. Темы были достаточно очевидными – профиль-портрет того или иного музыканта, какое-то явление в музыке, сравнение-сопоставление близких или, наоборот, далеких друг от друга имен или тенденций. Получалось пусть и не всегда умело, зато дискуссии разворачивались интересные и оживленные, и кругозор точно расширялся. Тем более, что народ в клубе подобрался очень разный, и каждый по-своему был интересен.

Околороковая курёхинская компания в лице Болучевского, Дюши, Гены Зайцева⁴⁵ и других отвалилась довольно

⁴⁵ Геннадий Зайцев (род. 1954) – видный участник и идеолог движения хиппи в СССР, один из основателей и первый президент Ленинградского Рок-клуба (с

быстро. Сам же Курёхин не просто остался, а принимал в работе Клуба самое активное и деятельное участие. Более того, воспринимал его во многом как собственное детище.

Основные роли распределились довольно быстро. Барбан занял место идеолога, негласного руководителя. Я получил престижный и громкий пост председателя, чем невероятно гордился. Ну а Сергея, по аналогии с существующими в западных университетах должностями типа *writer-in-residence* или *artist-in-residence* (приглашенный в качестве преподавателя писатель или деятель искусства), я полушутя, полусерьезно стал называть нашим *musician-in-residence*.

Музыкант-резидент

Разумеется, на Курёхине свет клином не сошелся – Клуб был придуман в том числе и для консолидации, привлечения существующих и генерирования свежих творческих сил в области новой музыки. На этом поприще за три года существования Клуба мы немало преуспели, малая сцена ДК Ленсовета, как магнит, притягивала все новых и новых музыкантов и стала стимулом для экспериментирования. Пустоты, однако, неизбежно возникали – ведь каждые две недели необходимо было найти достойного исполнителя для концерта. Выход был прост: рояль всегда на сцене; тут же под рукой – неизменная палочка-выручалочка, пианист-резидент. Курёхин выходил на сцену и дежурно, хоть и исправно, отыгрывал свой сольный концерт.

В его сольных импровизациях тогда не было практически еще никакого намека на ту искрометную парадоксальную ироничность и постмодернистскую всеядность, которая стала отличать его музыку буквально двумя-тремя годами позже. Он играл так же ярко, по-взрывному бурно и с такой же ошеломляющей виртуозностью, которая потрясла меня в тот самый первый раз, когда я услышал его в октябре 1978-го. Музыка стала разнообразнее – экспрессивные, перкуссионные пассажи сменялись раздумчивой медитативностью или пуантилической сонористикой. Переходы от одного

настроения к другому были невероятно легкими, органичными, сливая фрагменты в огромное цельное эмоционально-музыкальное пространство. «Играет как дышит» – такую незамысловатую, но емкую формулу придумал я тогда, описывая манеру игры своего нового друга. Внешне музыку эту по-прежнему можно было квалифицировать как фри-джаз – в самом широком понимании этого слова. Чем дальше, впрочем, тем более явственным для меня становилось то, что вызывало неприятие курёхинской музыки со стороны традиционалистов, – практически полное отсутствие в ней подлинно джазовых корней.

Уже много лет после смерти Курёхина известный джазовый критик Дмитрий Ухов на вынесенный им в заголовок статьи вопрос «Был ли Сергей Курёхин джазменом?» в первом же предложении отвечает довольно категорично: «По большому счету, *per se*, все-таки не был».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.