

В гостях у Бориса Гребенщикова



Приведенной ниже беседой мы надеемся начать расширять тематическую направленность рубрики «Гостиная «Фонограф»». В самом деле, сколько интересного могут поведать о своих аудиосистемах люди, создающие то, что несет в наши дома радость общения с Музыкой. Всегда любопытно и поучительно взять на вооружение опыт создателей аппаратуры, специалистов в области акустики, инженеров звукозаписи: едва ли их домашние системы появились случайно! В этот раз нам особенно повезло, ибо встреча с самим создателем музыкальных произведений — настоящая удача!



АМ. Борис, наш журнал представляет собой издание, посвященное аудио-технике высокого качества. Существует целая индустрия производства аппаратуры для воспроизведения музыки в домашних условиях, которая балансирует на грани техники и искусства. И сходство ее звучания с реальным не является здесь главной целью (в отличие от профессиональной аппаратуры) — как и, например, в произведении искусства, где всегда есть место некоему отклонению от реализма — то, что, говори мы о живописи, можно было бы назвать манерой художника. Аппаратура в домашних условиях не может даже и претендовать на то, чтобы передать живое концертное звучание. С помощью железа, дерева, стекла, пластика — то есть нескольких ящиков — нельзя полноценно воспроизвести симфонический оркестр. Но донести основное содержание музыкальной работы вполне можно. Так в двух словах можно обрисовать темы, обсуждаемые на страницах нашего журнала.

Скажи, пожалуйста, чем, на твой взгляд, прежде всего звук в студии отличается от того, что у тебя получился сейчас, дома? Услышал ли ты разницу между звучанием, имевшимся в лондонской студии **Alchemy** при записи твоего последнего альбома, и звучанием дома?

Б. Г. В студии аппаратура гораздо в большей степени предназначена для такого рода музыки. Думаю, что мои домашние колонки и усилители больше подходят для хорошего джаза и подобной, естественной музыки. Ведь то, чем я занимаюсь, — это *искусственная* музыка. Часто в мои задачи входит извлечение таких звуков, которые в реальности практически не встречаются. Когда я слышу то, что я делаю на своей домашней системе, я могу представить, как это будет звучать везде: и на хорошей аппаратуре, и на «мыльнице». Раньше я мучился оттого, что не мог себе представить, как моя музыка звучит у кого-то другого, мне не хватало «точной линейки». Теперь я об этом имею представление. Для меня это важно с технической точки зрения. А в студии звук просто раз в пять громче и жирнее.

АМ. Дома нет нужды достигать студийного качества звучания?

Б. Г. Нет, студия — это работа, и слушают музыку в студии люди с особыми ушами, привыкшие к тому, что их чувства будут *переполнены*. Дома мне это совершенно не обязательно. Домашняя система нужна мне как точка отсчета.

АМ. Разделяешь ли ты скептическое отношение некоторых музыкантов к так называемым аудиофилам, порой придающим свойствам аппаратуры даже некий мистический смысл? Вот они утверждают, что слышат разницу в «звучании» подставок, кабелей из экзотических материалов, изготовленных чуть ли не с применением магии Вуду, и это для них не только увлечение, они пытаются вытащить даже самые незначительные нюансы звучания, зафиксированные при записи...

Б. Г. Я понимаю, что это особая сфера жизни, и слава Богу, что люди занимаются разными вещами, в частности этим. И это, безусловно, не самое худшее, чем может заняться человек.

АМ. Студийная техника, как можно понять из твоих слов, является своего рода инструментом, микроскопом, и ты считаешь, что такая точность передачи фонограммы может быть излишней в домашних условиях?

Б. Г. Дома меня соседи сразу сдали бы «в менты». Из-за уровня громкости, особенно басов. В студии воссоздается атмосфера концерта, но в ограниченном пространстве, что «нечестно», хотя я это люблю.

АМ. А тебе не кажется, что человек, не ограниченный в плане жилищных условий, возможностей, бюджета, мог бы задаться такой целью? Ведь это так интересно и соблазнительно — добиться дома того же звучания, какое было во время записи?

Б. Г. Прослушивание нашей фонограммы на мастеринг-студии в Лондоне стало одним из самых сильных моих музыкальных впечатлений за последнее время. Для меня это был новый этап, такого я еще не слышал. Звучание было громким и очень увесистым, обладало хрустальной чистотой. Но кроме того что подобная аппаратура стоит безумных денег, требуется еще и специальная обработка помещения. Я думаю, жить в таком месте было бы сложно.

АМ. Есть композиция, есть текст песни и, скажем, игра музыкантов. Это, видимо, приоритеты. В какой мере музыканты принимают участие в процессе работы со звукоинженером, когда он говорит: я хочу этот инструмент выдвинуть вперед, а этот разместить в панораме глубже, а тут применить некий спецэффект?

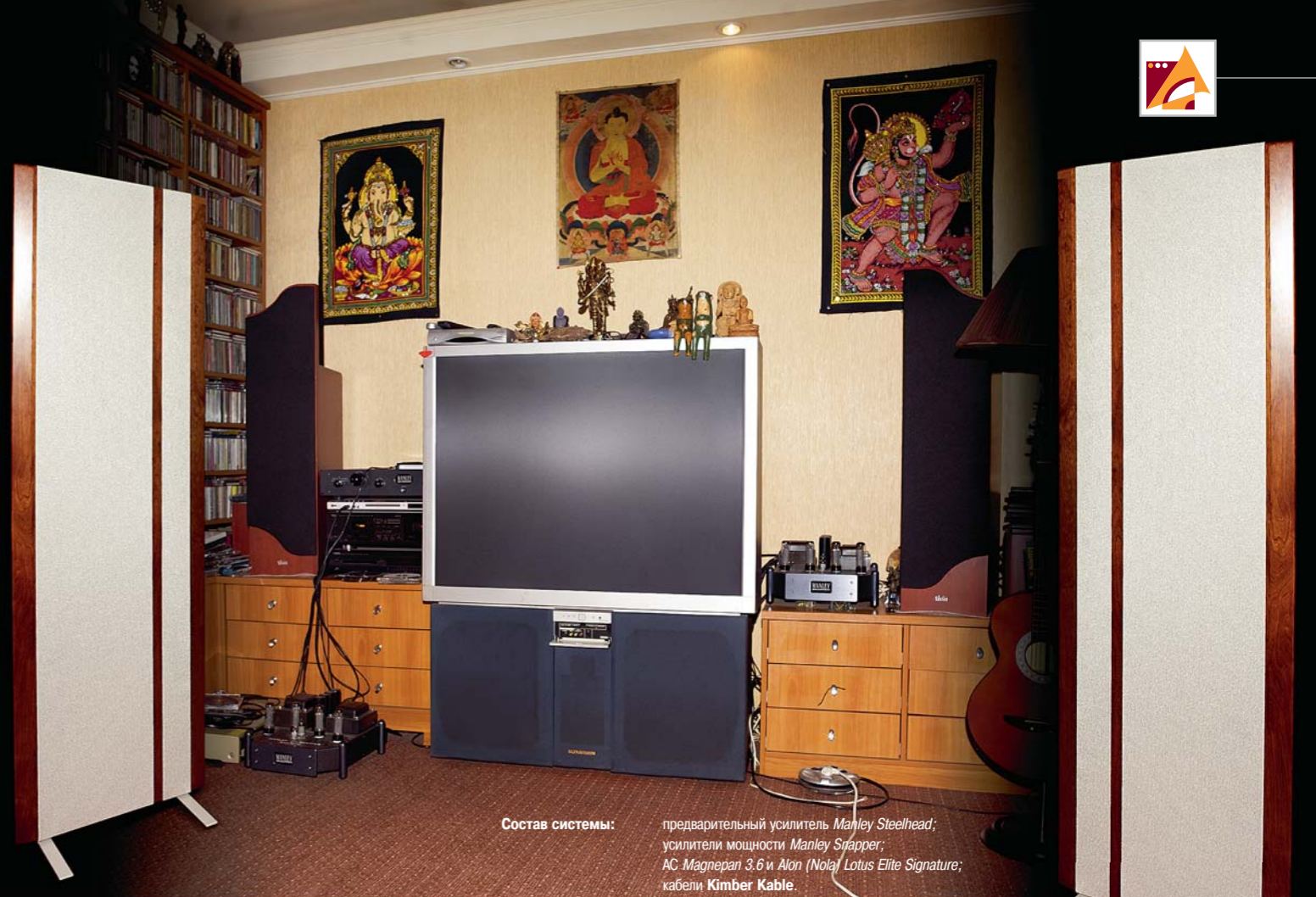
Б. Г. Я думаю, что здесь существуют две школы. И многие музыканты, вероятно, считают верным правдивое воспроизведение звука. А мне нет до этого дела, потому что я воспитан в школе Джорджа Мартина и Брайна Ино, где музыкальное произведение является отдельным пространством. С самого детства меня интересовало именно это: создание музыкальных пространств, в которых моя душа может жить. И поэтому для меня все это «позиционирование звуков», «шелонирование» и все остальные замечательные слова такого рода как раз описывают рабочие приемы, потому что песня, по моему, это только фундамент того, что с ней можно сделать.

АМ. В этом процессе ты сам принимаешь участие, или же это дело твоих звукоинженеров?

Б. Г. К сожалению, я никому не могу этого доверить, потому что никто кроме меня не слышит того, что у меня в голове. Как Хендрикс — когда ему показали только что созданный эффект хорус, он даже заплакал: вы не понимаете, говорит, я этот звук слышу в своей голове уже 15 лет! Вот это мне очень близко...

АМ. С точки зрения звукового пространства, то, что у тебя получилось в квартире, напоминает ли то, к чему ты стремишься, то, что ты слышишь в музыке?

Б. Г. Мне бы поработать со своей новой домашней системой годик, я бы сказал точно. Пока я доволен тем, что она, по крайней мере, правдиво воспроизводит картину. Какую картину — это уж мое дело. Теперь мне нужно экспериментировать, пробовать, как все будет звучать.



Состав системы:

предварительный усилитель *Manley Steelhead*;
усилители мощности *Manley Sapper*;
АС *Magnepan 3.6* и *Alon (Nola) Lotus Elite Signature*;
кабели *Kimber Kable*.

АМ. Какие из твоих работ с точки зрения качества записанного звука были наилучшими?

Б. Г. Четыре альбома я выделю сразу. Два записанные в Лондоне — «Навигатор» и «Снежный лев». Тогда я поставил определенные задачи, и очень опытный звукооператор их решил. И два хороших альбома мы записали здесь — «Русский альбом» и «Кострома — монамур».

АМ. Ведь это не самые последние работы! С чем связан тот факт, что и до и после них ты видишь иной результат?

Б. Г. Там мне была ясна задача. Те же альбомы, которые мы делаем последние четыре года, — это поиск. Мы так пока и не осознали, к чему именно хотели бы прийти. Но для меня это вдвойне интересно, я готов сделать хоть двадцать ошибок — главное, получить такое сочетание звуков, которое будет новым и интересным.

АМ. Связан ли успех тех альбомов, которые ты считаешь самыми удачными, с размером их бюджета?

Б. Г. Нет. Скажем, «Русский альбом» и «Кострома — монамур» были записаны практически без бюджета.

АМ. А есть ли разница в подходах российских звукоинженеров и, скажем так, западных? Уместно ли говорить о различных школах звукоинженерии и о существовании российской?

Б. Г. У русских звукоинженеров, даже очень хороших, я могу обозначить две позиции. Либо они используют подход *интуитивный* («вот так, кажется, хорошо — и ладно»), либо очень старательно, *по книжкам*, все выстраивают, и иногда получается даже неплохо. В то время как школа, допустим, британской звукозаписи, которая мне гораздо ближе, — это школа *опыта*. Чем больше человек работает, тем больше умнеет. И еще: у британцев «не замыленные» уши. А типичный русский звукоинженер подходит к любому музыкальному произведению с такой позиции: «Вот я слышал пластинку *Yes* в молодости, и это было круто! А то, что вы делаете, — все равно это дерьмо по определению. Поэтому я буду вертеть ручки так, как мне покажется нужным и интересным. Но я знаю твердо, что *Yes* все равно лучше».

АМ. Чем вызвано такое пренебрежительное отношение? Тем, что они недостаточно образованы? Или они считают, что в наших условиях вообще ничего невозможно достичь?

Б. Г. Я думаю, и то и другое. Вообще длительное употребление водки в пищу приводит к желчному взгляду на мир. «Все равно всё дерьмо, и я, и вы, и всё вокруг... поэтому нечего даже и дергаться. Я вам сейчас быстренько сделаю звук за двадцать рублей, и скажите спасибо, что вот такой сделал, а то мог бы сделать и хуже или вообще провод порвать и сказать, что ничего не работает».

АМ. Если попытаться расставить приоритеты в процессе звукозаписи?... Например, на первом месте композиционные и текстовые материалы... А вот качество звука на какое место ты бы поставил?

Б. Г. Боюсь, что я здесь буду продолжать сводить счеты со звукоинженерами. Они почему-то все говорят: «Ты пиши, а мы потом сделаем со звуком то, что нужно». Это чистой воды обман! По счастью, первые десять лет в звукозаписи я провел с А. Тропило, который использовал другой подход. Занимаясь записью, мне нужно слышать с самого начала до самого конца общую картину, а не чтобы потом звукоинженеры вносили свои поправки — меня-то не интересует, что у них в голове! Наверное, не совсем то, что у меня. Я им не верю, мне сразу нужно знать, как будет звучать каждый инструмент.

АМ. А есть ли примеры, которым ты подражаешь? Какие из музыкальных работ оказали на тебя влияние?

Б. Г. Альбомы Мартина, записанные с *Beatles* в 1966–67 годах — «*Revolver*», «*Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*», «*Magical Mystery Tour*». Для меня это абсолютный критерий того, что можно сделать в звукозаписи. Такое сочетание динамики, баланса инструментов и чистоты звука до сих пор остается непревзойденным.

АМ. А более современные?

Б. Г. Мне очень нравится авангардная серия Тома Вэйтса — где-то период альбомов «*Rain Dogs*» или «*The Black Rider*».

АМ. А если попытаться сравнить «*Blue Valentine*» того же Вэйтса, который был записан практически вживую, и те его сложные работы, с их чисто студийным подходом, которые так тебе нравятся?

Б. Г. Мне, безусловно, ближе студийная работа и создание невероятных вещей. Вспоминаю Брайна Ино, который говорил, что использует студию как музыкальный инструмент.

АМ. Учитывая то, что твоим эталоном в звукозаписи являются записи *Beatles*, наверное, нетрудно предсказать ответ, и все-таки: цифровым или аналоговым технологиям ты отдаешь предпочтение?

Б. Г. Только аналоговым! Цифровые технологии хороши для обработки и монтажа, но «цифра» имеет заметно более сухой звук, что делает его неинтересным и менее выразительным. Звук в цифре, точнее, цифровое представление звука — оно ведь сэмпляется, но никакое сэмплирование не может дать реальной картины, это будет лишь приближением. Это то же самое, что, скажем, восстановленный сок.

Хотя многие коллеги объясняют мне, что уже выросло целое поколение, воспитанное на «цифре», и аналоговый звук оно воспринимает как рыхлый и несовершенный. Я вполне могу допустить, что это именно так, но не согласен с тем, что цифра — это прогресс.



АМ. То есть ты считаешь, что наше будущее в прошлом?

Б. Г. Нет, прошлое, настоящее и будущее представляют собой последовательный процесс... Многие пытаются уйти от качества в дешевизну, но как только им позволяет положение, они возвращаются к качеству.

Впрочем, краски живописных работ XIV-XV веков, похоже, утрачены навсегда — такой чистоты, насыщенности и света больше не встречается нигде.

АМ. Ты знаком со словосочетанием *high end audio*?

Б. Г. Практически нет, мне не приходилось с ним сталкиваться.

АМ. Вот очень интересная человеческая особенность: как мировоззрение разных людей разделяется на некие "домены"... Ведь по идее мы находимся в смежных доменах — любители музыки и творцы, и все-таки изолированы друг от друга. Большинство слушателей не имеют ни малейшего представления о тех условиях, технологиях и, собственно говоря, подходах, которые существуют в звукозаписи. И музыканты не знают, что существует техника для воспроизведения звука, которая претендует на более значительный результат, чем может предоставить электронный ширпотреб (и ведь далеко не всегда речь идет об очень высоком бюджете!).

Удивительно, что для тебя, известного музыканта, сама эта идея оказалась в поле зрения лишь несколько месяцев назад.

Б. Г. В 1988 году я познакомился с Игги Попом, дома у него было много аппаратуры, но он совсем не представлял себе, как управиться со множеством пультов — ему жена все настраивала. Хотя аппараты были и не *high end* совсем...

Вообще, я привык к звучанию "мыльниц" — меня и дома-то никогда не бывает.

АМ. В связи с этим вопрос: насколько вообще важно качественное воспроизведение? Должна ли аппаратура быть совершенна или же эмоции и музыкальные мысли могут дойти до слушателя и без этого, передаваться и так?

Б. Г. Безусловно, они могут передаваться и так, но чем совершеннее аппаратура, тем шире спектр этих эмоций. В теперешние свои годы я рассчитываю на широкий спектр. Но раньше мне это не приходило в голову по самой простой причине — у меня не было подобной возможности.

АМ. Зачастую люди меняют музыкальные вкусы с появлением у них качественной аппаратуры. Ты согласен с тем, что техника расширяет кругозор, а то и воспитывает?

Б. Г. Думаю, это так. Я очень рассчитываю на то, что у меня будет время побывать дома достаточно долго, чтобы послушать свою новую систему.

АМ. А все-таки интересно, вот у тебя была, скажем так, обычная система, теперь другая. Заметил ли ты сразу какую-нибудь разницу?

Б. Г. Я стал чувствовать себя спокойнее. Я знаю, что этот звук по определению ближе к натуральному: прежде всего я отметил чистоту и прозрачность. Поэтому сейчас очень многое хочется послушать заново.

АМ. Была ли у тебя раньше возможность сравнить звучание ламповых и транзисторных усилителей?

Б. Г. По сценической аппаратуре я знаком с разительной непохожестью звучания усилителей. Транзисторные дают сухой, очень хилый и мелкий звук. То есть с неламповыми усилителями вообще сложно работать. По крайней мере, комбики для гитары я стараюсь подбирать ламповые.

АМ. Можешь ли припомнить что-нибудь из твоих первых опытов общения с домашней аудиотехникой?



Б. Г. Когда-то у меня была радиолка *Латвия*, на которой не все, конечно, было слышно, но я к этому привык, так как другого ничего не было и сравнивать было не с чем. Но мне очень повезло: моя семья была знакома со многими музыкантами, работающими в симфоническом оркестре нашей филармонии. И они иногда из зарубежных поездок привозили хорошую технику. Мне довелось прослушать одну из первых "сорокапяток" *Beatles*, по-моему, "She Loves You/I'll Get You", на нормальной громкости через приличный усилитель с колонками. Шок, который я испытал, был ни с чем не сравним, когда я понял, что музыка-то может звучать по-настоящему!

АМ. Как отличается студийный звук от концертного, какого звучания вы добиваетесь на концертах?

Б. Г. На концерте я пытаюсь выйти на забытый в основном уровень, мне интересно на сцене играть, мне интересна слаженная творческая деятельность, то, что мы играли в восьмидесятых годах на "квартирниках". Но при существующем, понятно, коммерческом подходе, как правило, этого добиться очень сложно. А в большинстве городов у нас трудно сделать хорошим звук и в зале, и на сцене.

АМ. Можешь назвать причины? Это из-за качества аппаратуры или же из-за чего-то еще?

Б. Г. Скорее, дело в недостатке времени у звукорежиссера и бригады техобслуживания, в недостатке времени у нас перед концертом на то, чтобы исследовать все возможности...

АМ. То есть музыканты и звукорежиссеры сами по себе не являются основной причиной неважного звука?

Б. Г. Они — главные действующие лица, но в том лишь случае, если музыкантам есть на чем играть, а звукорежиссерам — что вертеть. Я помню, не так давно, лет десять тому назад, мы приехали куда-то на Дальний Восток, и на сцене для нас ставили пустые ящики, будучи твердо уверенными, что мы играем под фонограмму. "А как еще можно играть? — спрашивают. — Ну как же, живой звук... — Вы первые, кто такое просит..." В ряде городов России люди никогда не слышали со сцены живого звука.

АМ. Как же вы вышли из этого положения?

Б. Г. Наша жесткая позиция приводила к тому, что местные организаторы кидались по кабакам собирать аппаратуру. В кабаках все-таки еще живьем играют...

АМ. Чтобы пробить себе дорогу, малоизвестной музыке следует быть и записанной качественно, и воспроизведенной очень хорошо. В то время как для записей известных музыкантов это не обязательно. И возникает такое чувство, как будто качество специально ухудшили. Не потому ли, что музыка оптимизируется для проигрывания на "бумбоксах"?

Б. Г. Да, это так, и думаю, что это делают уже на этапе мастеринга. Когда я слушаю молодые экспериментальные группы, всегда замечаю — что-то придумано, сделано новое... Установившиеся, известные группы рубятся в неких уже очерченных рамках. Часто это и не музыка вовсе, а так, индустрия.

АМ. Есть ли ощущение, что аппаратура накладывает отпечаток на то, откуда ты черпашь энергию? Способна ли аппаратура передавать влияние твоих авторитетов?

Б. Г. Хорошая аппаратура помогает дораскрыть любимую музыку. Я много узнаю нового. Это способствует повышению требований и к себе, и к музыке, и ко всему остальному.

Это так же, как с хорошим вином. Начинают всегда с портвейна: что-то надо попробовать сначала, — но потом происходит открытие новых областей... То же и с хорошей аппаратурой — выясняется, что бывает лучше и еще лучше, и еще... и обратно уже не вернуться.

АМ. Что бы ты хотел пожелать нашим читателям? Они любят технику и музыку, с которой чаще общаются посредством записей, нежели на концертах.

Б. Г. Я желаю, чтобы их души действительно существовали в пространстве прекрасной музыки, потому что тогда жизнь имеет смысл... ■

Беседовали А. Скорпилев и М. Кучеренко