



ДЕРЕЖНЕ МОДЕ

СТИВ МАЛИНС



ROCKFM
95.2

Стив Малинс
Depeche Mode
Серия «Music Legends & Idols»

indd предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=39284372
Depeche Mode: Издательство АСТ : Кладезь; Москва; 2018
ISBN 978-5-17-107648-1

Аннотация

Написанная в сотрудничестве с музыкантами, эта биография рассказывает подлинную историю группы – причудливую, веселую, экстремальную и порой разрушительную. Она повествует о безрассудном и ярком Дэйве Гаане, скромном и искусном Мартине Горе, прагматичном и бескомпромиссном Энди Флетчере. С 1980-х годов знаменитое трио пережило немало трудностей на своем пути: личные проблемы, конфликты, уход Винса Кларка и Алана Уайлдера, и другие превратности мировой славы. Depeche Mode сумели изменить этот мир и стать самой популярной группой электронной музыки, которую он только знал. И это их история. «Скрупулезно исследованная история необычной группы... действительно увлекательная вещь». Uncut.

Содержание

Об авторе	6
Благодарности	7
Введение	8
Глава 1	18
Конец ознакомительного фрагмента.	55

Стив Малинс

Depeche Mode

Steve Malins

DEPECHE MODE

The Biography

First published in Great Britain in 1999, updated 2001,
updated 2006

This fourth edition published in 2013 by Andre Deutsch an
imprint of the Carlton Publishing Group

Печатается с разрешения издательства Carlton Books
Limited

Серия MUSIC LEGENDS & IDOLS

Copyright © Steve Malins 1999, 2001, 2006, 2013

© ООО Издательство АСТ, 2018

* * *

*«Великолепная история, полная интриг и
крайностей».*
New Musical Express

Посвящается Заку

Об авторе

Стив Малинз работал внештатным журналистом для изданий Q, Time Out и The Sunday Times. Среди его предыдущих публикаций – официальная биография Гэри Ньюмана (издательство André Deutsch, 1997), книги о Поле Уэллере (Virgin, 1997), Radiohead (Virgin, 1997) и Duran Duran (André Deutsch, 2005). Он был редактором специального выпуска в Q – «Depeche Mode и История электро-попа». Также работал руководителем ряда проектов, специалистом по связям с общественностью и поиску перспективных музыкантов.

Благодарности

Большинство материалов для этой книги взято из интервью с участниками описываемых событий. Это Дэниел Миллер, Алан Уайлдер, Марк «Флад» Эллис, Крис Карр, Стив Лайон, Антон Корбейн, Дэрил Бамонт, Перри Бамонт, Джон Фокс, Уэйн Хасси, Хуан Аткинс, Брайан Гриффин, Тим Сименон, Гарет Джонс, Дэйв Баскомб, Гэри Ньюман, Энн Бернинг, Рассел и Рон Мэйл (Sparks), Энди МакКласки (OMD), Стево, Бен Хилльер, Кен Томас, Дэйв МакКрэкен и Нокс Чандлер.

Также большую помощь личными встречами, обедами, вином, факсами и прочими важными вещами мне оказали Эндрю Флетчер, Мартин Гор, Дэйв Гаан, Джей Ди Фэнгер, Джонатан Кесслер, Алан и Хеп, Дуглас МакКарти, Сара Лоу, Джеральдина Оукли, Пандора Пауэлл, Карен Стрингер и Бонг.

Особой благодарности заслуживают Изобель, Лил, Зак, мама и Алан, Сэл и Эл, Элис, Эмили, Алан, Джейн и Мэтт, Гэри, Джемма и вся шайка, Дэнни, Джон, Сав, Пол, Иэн Абрахам, Фиона, Ричард и Тина, Иэн и Вирджиния, Джон Айзлвуд, Стив Хилльер, Ли, Стив Уэббон, Джимбо, Мэл и Ханна, Миранда, Кевин и Марк Блейк.

Введение

«Мы вкрадчиво развратили мир», пошутил автор песен Depeche Mode Мартин Гор после выпуска их сингла «Stripped» в 1986 году. И добавил с ухмылкой: «Если вы называетесь поп-группой, вам сойдут с рук и куда более тяжкие проступки».

Depeche Mode действительно начинали свой путь как поп-группа. Когда основатель Mute Records Дэниел Миллер впервые увидел их в 1980-м, он был поражен тем фактом, что «они были еще детьми, а дети в то время не играли электронную музыку. В основном ее играла публика из школ искусств, но Depeche формировались совсем в другой эстетике. Они играли поп-музыку на синтезаторах. И это было неслыханно круто».

Для главного сочинителя песен группы Винса Кларка (настоящее имя Винс Мартин) это стало шансом ухватиться за мечту после ряда бесперспективных профессий, включая «шесть месяцев фасовки по полкам в Sainsbury's и работу на йогуртовой фабрике». Любитель глэм-рока Мартин Гор и его приятель Энди Флетчер в тот период не столь напрягались и работали в банковской сфере и страховании. Это трио из Базилдона состояло из тихих и замкнутых юношей с такими же друзьями. Что характерно, по признанию Гора, подружка Энн звала его извращенцем, даже если он бро-

сал взгляд на обнаженную девушку в телевизоре. У Кларка и Флетчера было общее прошлое – в возрасте с 11 по 18 лет они состояли в евангелистском движении «духовно перерожденных христиан» и проповедовали в различных кафе. Четвертый участник Depeche Mode сильно контрастировал с ними – Дэйв Гаан был куда более нервным и асоциальным персонажем, которого уже таскали в суд по делам несовершеннолетних за вандализм и угон машин. У него был переменчивый характер и сложный опыт общения с девушками. Както Гаан рассказал журналу Q такую историю: «Одна из девушек, на которую я сильно запал в подростковом возрасте, устроила перепих с моим лучшим другом Марком. Мы были на одной вечеринке, и я никак не мог ее найти. Все глазели на меня. Они всё знали. Я толкнул дверь в спальню и увидел бледную задницу Марка, скачущую вверх и вниз. Это было мое первое испытание реальностью. Оно натолкнуло меня на идею, что я недостаточно хорош. И с тех пор я оспариваю эту идею». Однако к концу 1979-го он уже обручился со своей подругой Джо и клялся себе, что жизнь плохого парня завершена навечно. По крайней мере, так это и было вплоть до 1981 года; до этого момента Depeche Mode казались настолько далеки от рок-н-ролла, насколько это возможно – они играли на синтезаторах, все еще выглядели «детьми», и находились в сотнях световых лет от искушенных, лимузиново-гламурных и надутых Duran Duran. Фактически Depeche Mode, нагруженные своими синтезаторами, только садились

на поезд, который привез их на первое выступление в программе *Tops Of The Pops*. И когда Энди Флетчер пришел на следующий день на работу, сослуживцы аплодировали ему стоя.

Семь лет прошли, как на быстрой перемотке, но жизнь шла по накатанной: Винс Кларк давно ушел из группы, и его заменил Алан Уайлдер, который стал играть важную роль в отводе группы все дальше и дальше от их херувимского электро-диско. К 1988 году они стали культурным тараном, врубившимся в толпу из 70 тысяч фанатов на стадионе *Rose Bowl* в Пасадене. Этот концерт снял легендарный Д. А. Пеннебейкер, который сначала счел их похожими на печатный станок: «Они ничего не смыслили в мире вокруг себя, но знали, как сделать кучу денег с помощью магнитофона». В тот момент *Depeche Mode* крутились ровно посередине между роком и электроникой, затягивая публику своими атмосферными гимнами о чувстве вины, грехах, искуплении и темной стороне отношений. Однако группа испытала кое-что похуже после продажи семи миллионов копий альбома *Violator* в 1990 году. Тогда они по полной познали ужас саморазрушения от славы и рок-н-ролла. Было трудно поверить, что когда-то они были простыми мальчиками из Базилдона. Энди Флетчер пережил нервный срыв, Гор страдал от припадков на почве алкоголизма, а Гаан стал пародией на ширяющуюся рок-звезду, явно желая нанести себе наибольший вред. Он жил в Лос-Анджелесе, в своей квартире с затемненными

окнами, которую он называл «пурпурным дворцом», потому что куча народу чуть не умерла там от передоза: «После землетрясения дождь лил во все дыры, и везде стояли большие переполненные баки, в которые капала вода. Все были так упороты, что никому не было до этого дела. Это было отвратительно... В те годы я причинил себе много боли и страданий. У меня был пирсинг, который называют «гуч». Его делают между анусом и мошонкой. Я сидел вверх ногами в медицинском кресле, с причиндалами напоказ, выбросив на помойку чувство собственного достоинства, а девушка с татуировкой на все лицо прокалывала мне промежность. Я тогда едва не отрубился от боли».

Однако такой опыт отражался и на музыке, вскрывая в ней темную сердцевину, которая апеллировала к провинциальным отбросам по всему миру. И перерождение Гаана из состояния наркотического изнурения и пустой оболочки в того человека, которым он является сейчас, также стало новым источником вдохновения для всех переживающих за группу поклонников. Дэйв благодарит за это свою жену – актрису и сценариста Дженнифер, которая приняла серьезное участие в поддержке его девятилетней трезвости – «в Дженнифер было что-то, что снова разожгло мой огонь». Но он и сам показал невероятную силу и решимость избавиться от крайне мучительного прошлого.

Поездка Гаана через Ад-на-земле в страну искупления открыло то чувство оптимизма, которое всегда было малоза-

метной частью музыки Depeche Mode. В ней есть определенный посыл фанатам – эти песни обладают проникновенной эмоциональной силой, предлагающей приют и спасение не только от трагических ситуаций, но и от серости повседневной жизни. Мартин Гор может быть и достаточно сдержан в жизни, но он вкладывает все свои чувства в музыку, преображаясь в одного из самых великих авторов-песенников. От *Black Celebration* в 1986 году до альбома *Playing The Angel*, на момент написания этой книги, он сплетал бесконечный узор из песен, непревзойденных по красоте и качеству для любых звезд мирового уровня, в списке которых светила класса R.E.M и U2. Относительно тихие триумфы таких композиций, как «The Things You Said» *Music For The Masses*, «Clean» *Violator*, «Goodnight Lovers» *Exciter* или прекрасной мелодии в «Here Is The House» *Black Celebration* расцвечивают эти альбомы подобно конфетти. Еще стоит упомянуть ранние, подозрительно попсовые темы Винса Кларка «Just Can't Get Enough» и «Any Second Now», а также новоиспеченные и дающие надежду композиции Дэйва Гаана «Suffer Well и Nothing's Impossible» из альбома *Playing The Angel*.

Но страсть фанатов к их музыке распалаяют не только песни, она также подпитывается благодаря постоянному использованию группой электроники, и все время на уровне самых современных трендов. Сработанные вручную такими мастерами как Дэниел Миллер и Алан Уайлдер, Depeche

Mode использовали революционные подходы к аналоговой электронике, которые в 80-е годы эволюционировали в передовую технологию семплирования. К этому музыкантов подтолкнуло их правило: «Ни один шум не должен прозвучать дважды». В результате на их записях существует масса странных моментов, например, сильно искаженный звук смеха, записанный в самолете в «People Are People», или закольцованные выкрики Дэниела Миллера в «Fly On The Windscreen». С помощью своих синтезаторов они с конца 80-х смешивали воедино блюз, глэм, кантри, готику, госпел и за 25 лет своей карьеры продолжают оставаться авторами таких инноваций, на которые не покушался никто другой. Кстати, если абстрагироваться от песен и сконцентрироваться на звуке при прослушивании сборника инструментальных бисайдов типа «Oberkorn (It's A Small Town)» и «Agent Orange», все кажется еще более удивительным – такие компиляции открывают слушателю разумный подход группы к технологиям: прогрессивный, но не футуристический.

Это заняло немало времени, но постепенно, с конца 80-х до наших дней, Depeche Mode стали оказывать значительное влияние на других музыкантов. Среди их последователей – Smashing Pumpkins, Nine Inch Nails и Deftones из 90-х и более поздние авторы The Faint, Interpol, The Killers, White Rose Movement (которые включили в свои диджейские сеты темы «Photographic» и «Any Second Now»), Ladytron – и все воздавали им заслуженную хвалу. Дэниел Хант из последней

названной группы как-то заявил на страницах журнала Q: «Depeche Mode не просто моя любимая группа, они показали мне совершенно иной подход к созданию альтернативной музыки». В 21-м веке песни Depeche Mode перепевали Тори Амос «Enjoy The Silence», Placebo «I Feel You», а Мэрилин Мэнсон и Джонни Кэш записали свои версии «Personal Jesus».

Многолетнее сотрудничество Depeche Mode с Антоном Корбейном также стало решающим фактором их долгожительства. Корбейн трансформировал их, неловких врагов презренного металла, в загадочные фигуры в черных одеждах, появляющиеся в абсурдных, атмосферных и подчас очень смешных промо-клипах с кучей автомобилей (включая Дэйва, сидящего с каменным лицом в машине с прозрачной крышей), красотками, странными птицеподобными существами, карликами и лошадьё-качалкой, оседланной Эндрю Флетчером в ковбойском костюме. Самым крутым из всех вышел образ одинокого короля (которого играл фронтмен), бредущего по долгим безлюдным пейзажам с шезлонгом в «Enjoy The Silence». Корбейн также продумал большинство их сценических образов и обложек альбомов, хотя, пожалуй, наиболее эффективной их графической идеей все-таки является мегафонно-полевая тема Мартина Аткинса для *Music For The Masses*.

В конце концов, самая поразительная вещь для любой успешной группы – это взаимоотношения разных ее участ-

ников. В случае с Depeche Mode они взаимодействуют уникальным образом, причем один из участников – Эндрю Флетчер – в течение многих лет участвовал в музыке группы лишь номинально. Сейчас они даже не живут в одном месте: Флетч – в Лондоне, Гор – в Санта-Барбаре (он переехал туда после того, как вломились в их дом в Харпендене; это была очень жуткая история, которую пришлось пережить ему и его семье), а Гаан переехал из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк. Это также стало одним из основных посылов в данной книге, так как я попытался раскрыть в ней личные и музыкальные взаимоотношения между Мартином Гором, Дэйвом Гааном, Эндрю Флетчером, Аланом Уайлдером, Винсом Кларком и их «наставником» Дэниелом Миллером, который сделал огромный вклад в развитие группы за все эти годы. Конечно, деликатная, негласная связь между главным автором песен Гором и певцом Дэйвом Гааном лежит в основе их самых лучших творений. Тем не менее, немзыкальная роль Флетчера также очень важна – он был своего рода проводником для бесконфликтного Гора, который не был способен однозначно творчески взаимодействовать с Гааном или уж точно с Аланом Уайлдером во время его тринадцатилетнего пребывания в коллективе.

Алан и Дэниел Миллер дали мне исключительно важную информацию для анализа внутренних взаимоотношений Depeche Mode, но я также хочу поблагодарить Флетча за пару вечеров, когда он заполнил пробелы в моих знаниях,

и Мартина за ответы на кучу вопросов по факсу. Оба очень помогли своей сверкой фактов и случайными кулуарными откровениями. Я также хотел бы поблагодарить Бена Хиллера, Нокса Чандлера, Дэйва Мак-Кракена и Кена Томаса, которые помогли мне с последними обновлениями, осветив некоторые недавние события в группе, участие Бена в качестве продюсера *Playing The Angel*. Также мне помогло общение с The Killers, Ladytron, The Faint, The Bravery и с фанатами Depeche Mode, когда я писал эксклюзивный выпуск журнала Q «Depeche Mode и история электро-попа», которая вышла в январе 2005 года.

Меня все еще поражает тот факт, что они ни разу не брались за написание своей биографии к тому моменту, когда в конце 90-х я стал работать над этой книгой. Тогда Depeche Mode оставались культурным «белым пятном» для многих людей, особенно в Британии.

Не все, с кем я общался, когда писал книгу, дали согласие на упоминание своих имен, но я попытался воспроизвести как можно больше эксклюзивных фактов. И все равно, я должен поблагодарить всех писателей и журналистов, которые интервьюировали группу до меня, а также авторов различных книг и статей на соответствующие темы.

Больше всего я благодарен самим Depeche Mode, чья музыка служила мне постоянным источником вдохновения целую четверть века. Они обладают редкой способностью задевать за живое всех, кто находит свои недостатки в недо-

статках самих музыкантов, и в то же время оставаться энергичной стадионной группой, вызывающей массовый транс у семидесятитысячных аудиторий.

Стив Малинс, Лондон, ноябрь 2005 года

Глава 1

Все люди – люди, 1961–1980

Мартин Гор был послушным, рассудительным и счастливым от рождения ребенком, рожденным в семье рабочего в Дагенеме, Эссекс, 23 июля 1961 года. В то время его дед и отчим работали на заводе Форда, но отчим ушел оттуда, чтобы стать водителем, и перевез «послушного и безобидного карапуза» (как называл себя Гор) и его двух сестер, Карин и Жаклин, в Базилдон. Их мать, Памела, нашла там работу в доме престарелых.

«Я был застенчивым ребенком», говорит наш мечтательный и кроткий композитор. «У меня было мало друзей, или вообще их не было, и я проводил много времени в одиночестве, читая сказки в своей комнате. Я блуждал в сказках и жил в других мирах. В школе я ощущал острую нехватку самоуверенности. Учителя слышали мой голос лишь изредка».

Главным интересом этого сдержанного и замкнутого ребенка стали языки, к которым у него были природные способности, и музыка: «Когда мне было десять или что-то около того, я нашел в шкафу мамину коллекцию рок-н-рольных синглов, состоящую из песен Элвиса, Чака Берри и Дела Шеннона. Я включал эти записи снова и снова, и неожиданно понял, что это единственная вещь, которая мне действи-

тельно интересна. С этого все и началось».

В 13 лет новообращенному фанату глэм-рока (с особенным увлечением музыкой Гэри Глиттера и эксцентричного американского дуэта Sparks) подарили акустическую гитару, и он доказал способность схватывать все на лету, проводя большинство вечеров за разучиванием аккордов. Он еще учился в школе, когда написал «See You» и «A Photograph Of You», впоследствии записанные Depeche Mode. Пеппи Бамонт, который годы спустя стал музыкантом и участником The Cure, учился вместе с Гором в базилдонской общеобразовательной школе им. Св. Николая. «Он был очень замкнутым», говорит Бамонт, «очень тихим и способным учеником».

Гор утверждает, что он не выбирался в люди и не пил до восемнадцати лет. Это был социальный пустырь, который ему предстояло облагородить в дальнейшем. В школе у него появилась подруга, у которой уже был опыт участия в тусовках, потому что до этого она встречалась с другим его одноклассником – тощим рыжеволосым пареньком Энди Флетчером.

Гор признает: «Возможно, я был странным ребенком. Потому что мне вполне нравилась учеба и школьные дела. В школе я чувствовал себя в безопасности и не хотел из нее уходить. Я был участником школьной команды по крикету и получил высшие баллы при сдаче немецкого и французского языков. Хотя и провалил математику».

После выпуска из школы Св. Николая в 1979 году Гор устроился на работу в клиринговый банк NatWest на Фенчерч-стрит, Лондон, в двух шагах от того места, где бывший парень его девушки, Флетч, работал в страховой компании Sun Life. Мартин утверждает, что его коллеги относились к нему, как злая мачеха, потому что он был юн и застенчив. В то время он играл в акустическом дуэте Norman and The Worms со своим школьным другом Филом Бердеттом, впоследствии ставшим известным певцом-бардом в лондонской тусовке. По сообщению очевидцев, два старых одноклассника включили в свою программу фолк-версию темы из сериала 60-х годов «Скиппи».

Но их музыкальный стиль кардинально изменился, когда Гор принес на одно из выступлений синтезатор Moog Prodigy. За выступлением с интересом наблюдал другой местный музыкант, Винс Кларк: «Мартин пришел с синтом, и я подумал, что это великолепная находка. Это был инструмент, к которому не нужен комбик, просто включаешь в усилитель и все».

Кларк (родился в Вудфорде в 1960 году) пел в то время в церковном хоре и в местном отделении церковной детской организации Boys Brigade он познакомился с другим учеником школы Св. Николая – уже упомянутым здесь ранее Эндрю «Флетчем» Флетчером. Флетч (родился 8 июля 1961 года) был еще ребенком, когда его отец-инженер и мать-домохозяйка, а также его брат и две сестры переехали в Базилдон.

Он вступил в Boys Brigade, когда ему было восемь. Флетчер утверждает, что ходил в церковь семь раз в неделю. «Винс ходил в нее также часто, рассказывал он через несколько лет, он был настоящим религиозным фанатиком!».

Кларк в какой-то мере был уединенным и замкнутым персонажем, в то время как его энергичный друг любил играть в футбол и общаться с людьми, постепенно став заядлым фанатом «Челси». Тогда, в конце 60-х, этот клуб считался в Лондоне самым раскрученным. Хотя Перри Бамонт вспоминает о Флетчере, как об изрядно веселом ребенке, наш юный церковник таковым себя не чувствовал: «Я был безнадежным пессимистом, который никогда не замечал светлых сторон жизни. Я все время читал книги по истории и был уверен, что стану учителем».

Бамонт не припоминает, чтобы Флетчер выказывал какой-либо интерес к музыке в школе: «Наверно, интерес у него был, но он его никак не показывал». С другой стороны был Кларк, который брал уроки гобоя в школе. В 14 лет он открыл для себя поп-музыку, хотя это едва ли это была прогрессивная и радикальная музыка: «Я полагаю, первыми меня научили слушать музыку Саймон и Гарфанкел¹. Они действительно впечатлили меня. Я считал их за пределами! Я сразу взялся за изучение акустической гитары. Мы с несколькими товарищами собрали какое-то подобие госпел-

¹ Дуэт 1960-х гг., состоявший из американских музыкантов Пола Саймона и Артура Гарфанкела.

фолк-группы и подали заявку на какой-то творческий конкурс. В этом возрасте каждый думает, что он гений, а из гитары можно сразу извлекать красивые звуки, так что мы считали себя лучшими. Ты сидишь такой и фантазируешь обо всех вещах, которые ты купишь, когда станешь знаменитым... после выступления на местном конкурсе художественной самодеятельности. И, конечно, мы играли ужасно. В итоге никуда не вышли».

Когда Базилдон атаковал панк-рок, Кларк и Флетчер со своей программой каверов на The Beatles и Eagles быстро отступили, и в 1977 создали группу No Romance In China. Группа состояла из Кларка на гитаре и вокале, Флетчера на басу и, по выражению последнего, «одной из тех драм-машинок Selmer Auto Rhythm с частым назойливым перестуком, которую можно было водрузить на свой инструмент». Для начала они стали играть свои любимые композиции: «I Like It» (Gerry and The Pacemakers), «The Price Of Love» (Everly Brothers) и «Then She Kissed Me» (Фил Спектор).

Примерно через год их пристрастия «помрачнели», и Кларк, как ни странно, стал большим фанатом пост-панк-группы The Cure. Перри Бамонт впервые увидел их выступление на джеме в пабе Double Six в Базилдоне. Они сыграли три песни, включая «Three Imaginary Boys» самих The Cure. Вскоре после того, как семнадцатилетний Флетчер ушел из движения Boys Brigade, по воспоминаниям друзей его можно было увидеть на одном из редких выступлений в

Woodlands Youth Club перед толпой подростков. Через пару лет No Romance In China распались, и Флетчер в основном стал проводить время со своей новой подругой Грейн. Кларк на короткое время собрал еще одну группу, The Plan, с участием готового на любую аферу Перри Бамонта, который всю жизнь переходил из группы в группу. Однако Кларк не был доволен своим местом на вторых ролях, предпочитая быть одним из руководителей, поэтому решил выйти из группы.

Он вернулся к Флетчеру, и они основали следующую команду – Composition of Sound с Мартином Гором. В ее первой инкарнации Флетчера уговорили играть на басу и даже взять займы 90 фунтов у своего начальника в банке, чтобы купить инструмент. Остальные двое поначалу играли на гитарах, но по мере создания Кларком новых песен, они вместе с Гором перешли на примитивные синтезаторы Moog и Yamaha. Когда Флетчера через несколько месяцев заставили купить синт, Composition стали полноценной электронной группой.

«После панка мы все переключились на Kraftwerk и A Certain Ratio», вспоминает младший брат Перри, Дэрил, который младше Флетча, Кларка и Гора на три года. «Я всегда считал направления электроник/футуризм достаточно грязными и андеграундными, как у ранних The Human League», выражает свой восторг Дэрил, который тогда часто сопровождал оборудование группы, а они взамен давали ему фургон для развозки газет. «Их сингл «Being Boiled» был аван-

гардной темой с жестким звучанием. Мне нравились темы *Some Bizzare* и Гэри Ньюмана, которые явно охватывали более темные сферы, чем музыка из обычных чартов».

В 1979 году Гэри Ньюман возник, как загадочный персонаж с пергидрольной прической во главе Tubeway Army, заняв первое место в чартах своим минималистичным и потусторонним хитом «Are «Friends» Electric?». В 70-х было мало исключительных хитов в электронике, из наиболее известных можно назвать сингл «Autobahn», записанный группой Kraftwerk, который занял 11 место в чартах 1975 года. Но Ньюман надолго зарезервировал место главной звезды синти-попа, когда вышел его второй сингл «Cars» и также занял высшую строчку в Великобритании. В следующие три года он выпустил пять альбомов, входивших в тройку лучших в Великобритании, и даже добравшихся до десятка лучших в США. Мимолетное, но значительное влияние Ньюмана на Кларка, Гора и Флетчера состояло в том, что он продемонстрировал возможность подъема на вершину чартов, будучи молодым бывшим панком без музыкального образования, играющим синтезаторную музыку. «Мой единственный музыкальный талант – организация шумов», признавался фронтмен Tubeway Army. «Я никаким боком не мог себя назвать хорошим гитаристом, а на синте и мертвый сыграл бы лучше меня». Гор рассуждал примерно так же: «Для нас синтезатор был чисто панковским инструментом, актуальным предметом DIY-культуры. Мне кажется, что неуме-

ние на нем играть натолкнуло нас на использование его совершенно другим образом. Мы взялись за этот инструмент, потому что он был удобным. Можно было прихватить его сбоку и спокойно притащить на концерт. Не нужно было никаких комбарей и не нужно было искать машину. Когда мы начинали, мы гоняли на концерты на электричках». В течение нескольких следующих месяцев Composition гнались за более искушенными и эстетствующими электро-поп-группами, такими как Soft Cell и The Human League, которые взломали чарты вслед за мрачным футуризмом Tubeway Army.

Тем временем Гор также вступил в другой местный коллектив, French Look. Лидером группы был парень по имени Боб Марлоу, очень известный персонаж в базилдонской тусовке (он был одним из близких друзей Кларка и впоследствии появлялся на лейбле, которым тот руководил). Друзья вспоминают, что он был «чем-то похож на Гэри Ньюмана, в том смысле, что он всегда хотел быть фронтменом, играть на клавишных, гитаре и всем остальном одновременно». В группе French Look Гор играл на синтезаторе на заднем плане, а также там был крупный чувак по имени Пол Редман, которого взяли в группу, потому что у него было два синтезатора и достаточно здоровья, чтобы всюду таскать их с собой.

Все хорошо знали друг друга, но один из них был им почти незнаком – парень, который строил звук во время репетиций French Look в школе Woodland, тощий бывший панк

Дэйв Гаан. Он привлек внимание Винса Кларка на одной из репетиций Composition of Sound, когда стал подпевать под их кавер на песню «Heroes» Дэвида Боуи. Это был всего лишь джем, но Кларк, который ненавидел свою роль фронтмена, подумал: «А он неплох, может стоит его взять в группу».

Гаан никогда не прослушивался на роль вокалиста в Composition of Sound, его готовы были принять, если он выразит такое желание. Кларк пригласил его посмотреть на выступление группы в Скампсе, Саутленд. Хедлайнерами концерта была одна из очередных команд Перри Бамонта, School Bullies. Выступление Composition of Sound началось не очень гладко, потому что Флетчер, у которого всегда была репутация неуклюжего парня, запнулся в проводах и выдернул из усилителя все инструменты, кроме своего собственного, оставив на первые два квадрата одну басовую партию. Дэрил, младший брат Перри, вспоминает этот концерт: «Это было где-то в мае-апреле 1980 года, я как раз заканчивал школу, и Перри дал Depeche Mode место на концерте, чтобы поддержать их раскрутку. В то время они были известны как Composition of Sound и еще не стали полностью синтезаторной группой. Флетч играл на басу, Мартин на клавишных, а Винс на гитаре и пел. Дэйв Гаан собственной персоной был на этом концерте, смотрел из зала; я тогда с ним впервые и познакомился. Они исполнили много песен, которые потом стали известны, как песни Depeche Mode – «Photographic», «Ice Machine», и также несколько инструменталов».

Однажды Composition of Sound выступали с French Look в школе Св. Николая. Гор передел рубашку и стал играть в другой группе. Это был первый концерт с участием нового вокалиста, Дэйва Гаана, который так побледнел и разволновался, что осушил несколько банок пива для того, чтобы набраться решительности и выйти на сцену. До этого единственным опытом выступлений было его участие в хоре Армии Спасения, когда ему было восемь. French Look закрыли концерт и во время первой же песни Роб Марлоу и Пол Редман стали о чем-то спорить, после чего Редман отказался играть и шоу развалилось в самом начале. Неудивительно, что после этого они распались. Дэрил Бамонт описывает этот концерт, как «... чудный вечер. Я еще учился в школе, и мы все были поражены, потому что Дэйв привел на концерт всех своих друзей из Саутенда. Внезапно в школьном зале появилось тридцать-сорок фриков, исповедующих «новую романтику», да и местных ребят там было полно. В тот момент Винс понял, что сделал правильный выбор».

Дэйв Гаан родился в Эппинге 9 мая 1962 года и, как многие другие, получил религиозное воспитание благодаря своей матери, которая работала в Армии Спасения. В отличие от его новых соратников по группе Гаан полностью игнорировал церковь, и когда его вместе со старшей сестрой определили в воскресную школу, он предпочитал прогуливать занятия, катаясь по округе на велосипеде. Отец ушел из дома, когда Дэйв был еще младенцем, и мать перевезла семью –

Дэйва, его сестру Сью, братьев Питера и Филипа – в Базилдон: «Она вышла замуж во второй раз, и я всегда считал отчима своим родным отцом. Он умер, когда мне было семь лет».

Когда Дэйву было десять, он пришел домой из школы и увидел «этого незнакомца в доме. Мать сказала, что это мой настоящий отец. Я помню, что сказал в слезах – это невозможно, потому что мой отец умер. Я был очень расстроен, и мы все сильно поругались, потому что я считал, что она должна была мне обо всем рассказать с самого начала. Позже я осознал, как тяжело было матери нас растить. И я только усугублял дело, когда влезал в постоянные неприятности».

Гаан стал прогуливать школу и трижды попадал в суд по делам несовершеннолетних за граффити на стенах, вандализм и кражу машин, которые позже находили сгоревшими. «Я был совершенно диким. Мне нравилось то возбуждение, когда я проводками заводил мотор, срывался с места, стирая покрышки, и прятался от полиции. Когда ты скрываешься за стеной с колотящимся сердцем и думаешь: поймают или нет? Мать часто заливалась по мне горячими слезами».

В качестве демонстрации своего хронического непослушания в четырнадцать лет он набил себе первую татуировку. Это было на набережной в Саутенде, «у старого моряка Клайва», который наколол ему на шее пунтир со словами «линия разреза». Сильно контрастируя с достаточно робкими, посещающими церковь пареньками из Composition of

Sound, он начал экспериментировать с наркотиками еще до окончания школы. «У меня всегда было с кем позависать, чтобы добиться разных состояний. С бандитами, наркоманами, просто с девушками. Мы могли выбраться куда-нибудь с компанией и купить полную сумку амфетаминов. Всю ночь мы ездили по Лондону, встречая новый день на какой-нибудь вечеринке, а потом садились на утреннюю электричку, едущую с Ливерпуль-стрит в Биллерикей. Это был чертовски долгий путь домой».

Гаан говорит, что он «довольно быстро» познал сексуальные отношения с подругами своей старшей сестры, и что в тринадцать лет он уже был участником банды, которая тусила в Global Village, гей-клубе у вокзала Чаринг-Кросс. Он с трудом закончил школу в 1978 году, прогуляв почти весь последний год. В следующие несколько месяцев наш заносчивый парень перепробовал много вариантов подработок (он говорит «около двадцати»), включая разгрузки в супермаркете, работу на стройке и фасовку парфюмерии Yerdley. «Я приносил домой неплохие деньги, часть давал матери, а остальные спускал в пабе, будучи известным прощельгой. В какой-то момент я осознал, что у меня нет карьеры и я пошел устраиваться учеником слесаря в газовую компанию North Thames Gas. Мой инспектор по наблюдению за условно осужденными сказал мне быть честным на собеседовании и сообщить что у меня было криминальное прошлое, но я настроен на исправление и все такое прочее. Ясное дело, в

результате работу мне не дали. Я вернулся в надзорный офис и разнес его».

В последние годы учебы в школе Гаан открыл для себя панк-рок, и стал посещать концерты The Damned и The Clash. «Я не очень врубался в то, что пели The Clash, и не совсем понял их первый альбом. Но часто ходил на концерты, потому что мне нравилось смотреть на них, нравились их отношение к жизни и энергетика». Он смог совместить свои главные интересы, панк и искусство, поступив в Колледж искусств Саутенда, из которого он часто сваливал, чтобы «послушать Generation-X и The Damned. У меня была настоящая одежда из секс-шопа. Я приклеивал на нее логотипы групп и в таком виде ходил в суровые лондонские клубы типа Studio 21».

Хотя Гаан и не был единственным «альтернативным» персонажем в Базилдоне, найти там урожайное место под солнцем было невозможно, поэтому подобный ему народ ездил в Лондон или Саутенд, где местные были более терпимы. «Джон Лайдон и Джордж О’Дауд (Бой Джордж) часто приезжали в Саутенд», вспоминал он. «Джордж был геем и участвовал в модельном бизнесе. Из-за этого у него случались проблемы. Они вели себя вызывающе, как Стивен Линнард (сейчас успешный дизайнер модной одежды), и сильно отличались от моих грубых приятелей-натуралов из Базилдона. Они были артистичными дебоширами. Я уставал от всего этого, но это приводило меня в возбуждение – двойная

жизнь, в которой смешивались сборища в школе искусств и поездки домой в Базилдон. Я приходил в паб в макияже, но меня не трогали, потому что я знал всех местных хулиганов». Цитируя Дэрила Бамонта, который в начале 80-х был еще приличным школьником, «Дэйв в Базилдоне всегда был не в своей тарелке. В 70-х это было очень жесткое место. Он гонял развлекаться в лондонские клубы, а для этого нужно было сначала сесть в электричку. Паб напротив местного вокзала был просто эпицентром насилия. Так что ему часто дорисовывали лицо, когда он околачивался там в ожидании поезда, пятнадцатилетний пацан с макияжем на лице. Вот такие воспоминания оставили ему типичные граждане-избиратели из Эссекса. Возможно, поэтому он в итоге и переехал в Америку. В свою очередь, Флетч и Мартин не так себя афишировали. Они ходили в бар при культурном центре Townsgate Theatre, где были более богемные посетители, типа хиппи. Туда приходили люди в модно заплатаанных джинсах и играли на акустических гитарах. Так что их восприятие района было совсем другим по сравнению с отношениями Дэйва с реальной гопотой».

В 1979 году Гаан познакомился с Джоанной. Это случилось на концерте The Damned. «Она была панкершей из Биллерикаея», вспоминает он. По странному стечению обстоятельств ее любимая группа была исходной панковской ипотасью Tubeway Army, поэтому она ходила на разные концерты Гэри Ньюмана в Лондоне. К тому моменту, как Ньюман

перешел на электронное звучание, Гаан тоже был его фанатом, и в конце того же года парочка поехала за группой в их главный тур по стране.

Через короткое время Гаан стал участником Composition of Sound и, будучи продвинутым в модной культуре, предложил им фразу, которую он увидел на обложке французского журнала – *Depeche Mode*, что переводится как «быстрая мода» – в качестве названия группы. Кларк признается: «Нам просто понравилось звучание фразы». Чтобы звучать еще более экзотично, музыканты сначала условились произносить *Depeche* на французский манер, с [– shay] в конце. По воспоминаниям друзей группы, название было утверждено после шести или семи концертов Composition of Sound с Гааном на вокале, но никто не может назвать точную дату. Называться *Depeche Mode* было очень неестественно для группы парней из Базилдона, представителей рабочего класса. Но Гаан уже развил в себе вкус к ярким и претенциозным жемудрам, когда ездил по лондонским клубам в 80-х.

«*Depeche Mode* были очень наивными, как и все восемнадцатилетние ребята, – усмехается Дэрил Бамонт. – Они были действительно странной смесью. Дэйв увлекался панк-роком, Флетч любил поразглагольствовать о творчестве Грэма Паркера. Мартин торчал от Kraftwerk, Джонатана Ричмана и множества других вещей. Дэйв увидел выступление The Clash, когда ему было четырнадцать. Он уже тогда ходил в Billy's, Studio 21 и прочие значные места. Я думаю, Винс что-

то заметил в Дэйве. Он сильно привлекал внимание».

Андеграундный клубный мир, которым наслаждался Ган, дал ему преимущество перед большинством его базилдонских ровесников, хотя пригородная шпана в итоге запрыгнула на его уровень, когда Cult With No Name породил абсурдный повсеместно признанный культ «Новой Романтики». Это движение начало заражать клубы Лондона весной 1978 года. Эпицентром эпидемии стал клуб Billy's, открывшийся по адресу Дин-стрит 69 в Вест-Энде. Сначала он работал только по пятницам, и в нем собирались вычурное гей-сообщество. Но потом два его постоянных посетителя, Расти Эган и Стив Стрейндж, стали устраивать там свои собственные вечеринки по вторникам. Для их продвижения они стали раздавать флаеры, где вторники были представлены как «Вечеринки в стиле Боуи» и там красовался слоган, являющийся строчкой из песни Дэвида: «Fame, Fame, Fame, What's Your Name?» («Известность, известность, как там тебя зовут?»).

Хотя они играли треки Боуи, дело было вовсе не в музыке. Дело было в его подходе к имиджу, который был не менее важен. Самопровозглашенный модный гуру Питер Йорк, резюмируя эту историю в 80-х, писал: «Музыка Боуи шла вместе с образом. Озабоченные мальчики и девочки ждали каждой его инкарнации так же, как модный мир ждет новостей из Парижа. Внешний вид был образом жизни». Billy's также учредил свой образ жизни, защищая его очень разборчи-

вым фейс-контролем. Клуб эффективно преобразил модную этику 60-х, создав новую форму щегольской напыщенности, из которой безжалостно изгоняли неверных. Эту функцию выполнял Стив Стрейндж (настоящее имя – Стив Харрингтон, бывший фронтмен панк-группы Moors Murderers), назначивший сам себя модным полицейским, генетиком стиля и суровым привратником. Сам Боуи вернулся к макияжу и трансвестизму во время съемки промо видео для сингла «Boys Keep Swinging» 1979 года.

Год спустя, в своем видео «Ashes to ashes» он явно ссылался на «Новую Романтику» своим костюмом клоуна Пьеро, однако намекнул на свое превосходство, использовав Стива Стрейнджа в качестве массовки в видео. Тем временем, Стрейндж превратился в «лицо» Культа без Имени, вдохновив Молли Паркин написать в Sunday Times: «Секрет успеха Стрейнджа в его максималистском подходе к жизни. Пока британская экономика задыхается, Стив Стрейндж запускает все поршни своего креативного двигателя, демонстрируя пример превосходной саморекламы». А вот Джули Берчилл из панковского NME в своих рецензиях высказывала гораздо меньше энтузиазма: «Все это новое движение, Стив Стрейндж и так далее, – это ни что иное, как обычный глэм-рок, случайно открывший словарь на слове «романтичный», а не «бисексуальный»».

После работы в Billy's, Стрейндж перебирается в Blitz, где собралась новая банда – the Blitz Kids. Бой Джордж был цен-

тром этой поверхностной жизненной философии, в которой одежда и мода на элитизм предлагала возможность побега от тоскливой реальности, в которой царило пособие по безработице.

«Панк был безопасным – мы вертелись вперед в водовороте косметики и подводки для глаз», говорит крашенная поп-звезда. «Внимание, конечно, было основной целью. Пока меня фотографировали и замечали, была и мотивация, смысл вставать по утрам, одеваться... Сперва основа для макияжа и пудра, после – чашечка чая – пока все не осядет. Тени для век я накладывал пальцами, инстинктивно, так как не мог позволить себе кисточки. Последними в ход всегда шли накладные волосы, сережки и шляпа. Ну а после я мог целую вечность вертеться у зеркала».

Резким контрастом был любовник Джорджа и коллега по группе Culture Club, барабанщик Джон Мосс – его пугала та пустота, которую он видел за порхающими ресницами и легкомысленными сплетнями клубных гостей. «Красивая внешность, прикольные наряды, но под шмотками – грязь. Не было там ни духа, ни религии, ни веры. Безбожники. Blitz был чем-то похожим на дорогу в ад, вроде Берлина в 30-х». Джон Фокс, бывший рохля-студент художественной школы, а после создатель пионеров британской электронной музыки – группы Ultravox – также был не впечатлен. «В рок-н-ролльной музыке есть элементы, свойственные для мьюзик-холлов. В лучшем случае получается Рэй Дэвис, в худшем – вся

эта комедийно-клоунская мишура под названием «Новая романтика». Я как-то спустился в Blitz сам, убедиться. В целом, это было даже увлекательно, но только до тех пор, пока мой первоначальный интерес не прошел. Даже не смотря на то, что предполагалось, будто я также часть этой сцены».

У Тони Хадли, из группы Spandau Ballet, которые какое-то время были постоянным коллективом в Blitz, несколько иной взгляд: «Черт, да Blitz не был никогда площадкой, переполненной красивыми и женственными людьми, позирующими и обсуждающими искусство и литературу. Хрень это все! Просто тусовка напроочь слетевших с катушек парней, пытающихся подцепить девчонок. Лишь одевались мы несколько иначе от ребят с обычных поп-дискотек».

Стервозные, дворовые, бисексуальные, экстравагантные и убегающие от жизненных проблем – по началу этот безмятный клуб был всего лишь креативным прыжком за загнивающую и застаивающуюся панк-сцену. К тому времени, как пресса назвала свои новых главных героев «Новой романтикой», единственным призывом движения было предложить легкий способ эпатировать публику для всех, кто хотел привлечь внимание своей «странностью» и «необычностью». Флетчер, Гор и Кларк стали бы ассоциироваться с этим пульсирующим и популяризованным разгулом с переодеваниями, но были достаточно соблазнены холодным и эксклюзивным гламуром оригинальной лондонской сцены, чтобы позволить Гаану окрестить их псевдо-экзотическим именем.

Тем временем, Composition of Sound репетировали практически каждый вечер в гараже у Винса, во избежания шума используя наушники и вынуждая его мать постоянно жаловаться на «чертовы хлопки» по клавиатуре. Позже они переместились в кладовую местной церкви.

Флетчер: «Викарий просто дал нам место. От нас требовалось лишь быть воспитанными и вежливыми, ну и еще нам не позволялось громко играть».

После нервного дебюта Гаана в Св. Николая, последовал концерт в байкерском клубе в Саутэнде. Явив собой странное зрелище, приехав на площадку с синтезаторами и новыми друзьями-футуристами, группа, тем не менее, сыграла на отрыв – даже байкерам понравилось. Сет включал в себя множество песен, которые они так никогда и не записали, таких как «Reason Man», «the Everly Brothers», «Price Of Love», «Tomorrow's Dance», «Television Set», «I Like It» и «Ghost Of Modern Time». Хитом же выступления стала композиция «Photographic», отчаянный и атмосферный трек, небрежно исполненный Гааном в механической и монотонной манере, что предавало его ранний энтузиазм касательно Tubeway Army. Композиция была любимой их молодого фаната Дэрила Бамонта, которому группа стала платить за перенос снаряжения после распроданного концерта в лондонском The Venue: «Когда слушаешь «Photographic», понимаешь, что она весьма мрачная. Были и некоторые песни вроде «Television Set», «Reason Man» и песня под названием

«Addiction», которые также являлись тяжелым электро».

Юные дарования из Базилдона играли вместе всего три месяца, когда сделали свою первую запись, куда вошли три песни Винса Кларка, включая 'Photographic', которые группа решила использовать для своей демо-кассеты. Вскоре после рассылки, с ними связались промоутеры двух небольших, но значимых площадок. Одной из них была Bridge House из Кэннинг Тауна, старый клуб, тусовка панков и приверженцев музыкального направления «Oi!»².

«Первые несколько вечеров в Bridge House было очень пусто», говорит Дэрил Бамонт. «Группе выделяли вечера среды, и ребятам буквально приходилось выступать перед полдюжиной человек». Второе предложение поступило из Рейли, от местного Cross, где 16 августа 1980 года группа начала постоянные выступления субботними вечерами, в рамках еженедельных синти-диско вечеринок «Гламурный клуб». По словам школьника Дэрила Бамонта, «казалось будто вся публика из начала двадцатых годов. Вы могли, например, наткнуться на братьев Кемпов из Spandau Ballet. В общем такой, модный и андерграундный тип людей».

Майки Крейг из Culture Club же вспоминает «кучку косящих под Kid Creole людей, а также любителей рокабилли, скинхедов и «новых романтиков».

Фактически благодаря Крейгу Culture Club сыграли свой

² Одно из направлений панк-рока призванное вернуть его истинным, пролетарским корням.

первый концерт в Crocs 24 октября 1981, в котором также приняли участие разные члены Depeche Mode. Бой Джордж пишет в своей автобиографии «Прими, как мужчина»: «Crocs был самым преуспевающим фрик-клубом Саутэнда, прославившись благодаря местным звездам чартов Depeche Mode. Он привлекал разношерстную толпу: офисных мальчиков и секретарш, белолицых футуристов в резине и ошейниках для собак, модников в пиратских шляпах от Вествуд, рокабилли с высокими и плоскими стрижками. Нам повезло сделать свое первое шоу перед звездной публикой вместе с Дэйвом Гааном из Depeche Mode».

Стиво, молодой диджей, который к 1980 году уже сделал себе имя непредсказуемого, но влиятельного энтузиаста на электронной сцене, так вспоминает встречу с Depeche Mode на площадке Crocs: «Это была большая открытая сцена, без какого-либо декора, но там могло поместиться много народа, а еще был бар. По тем временам там была очень модная публика. Люди круто одевались, но, к сожалению, мода была в приоритете над музыкой. Меня раздражали такие коллективы, как Spandau Ballet или Duran Duran, поскольку они добились успеха на сцене, построенной индустрией. Они не имели никакого отношения к электронной музыке, насколько я могу судить. Human League, Дешши, Soft Cell да, это были синти-коллективы, остальные же были обычными рок-н-ролльными бандами, разодевшимися в рубашки с оборками».

Стиво (настоящее имя Стив Пирс), хоть и закончил школу с горем пополам, тем не менее умудрился заработать неплохих денег за счет подработок в последний год обучения. Таким образом шестнадцатилетний парень в 1979 году покупает себе мобильную микшерную систему и начинает выступать на регулярной основе в знаменитом Chelsea Drugstore на лондонской Кингз Роуд с понедельничной программой «электронная музыка и диско». За этим последовали ежевечерние сеты в пабе Clarendon.

«Я терроризировал танцпол в Челси, – смеется Стиво, – Ставил треки таких ребят как Chrome и Throbbing Gristle, а также Kraftwerk и Yellow Magic Orchestra. А потом вы бы пошли в Blitz, где ставили Roxу Music и Боуи, и все там выглядело по-гейски и было по уши в мейк-апе. Это была сцена, породившая «Новых романтиков». Я в то время считал себя кем-то вроде анархиста на музыкальном поприще и для меня было невероятно важным разрушать все барьеры, открывать границы музыки для всех. Ну а потом все напрочь испортила пресса, стремившаяся исключительно делать снимки людей с идиотскими прическами для своих газет. И это уже было отвратительно».

Танцевальные подборки Стиво привлекли интерес музыкального издания Record Mirror, куда его и пригласили составлять «чарт электронной музыки», аналогию предшественному в журнале Sounds «чарту футуристов».

«Мне не нравится термин “футуризм”, – говорит Сти-

во – Это все в редакции Sounds придумали. Ну а потом он приклеился к таким группам, как Visage и подобные, что, в принципе, стало походить на шутку. Тяжелая, агрессивная музыка не пробивалась». Название было позаимствовано у авангардистских художественных движений, появившихся в начале 20 века. В 1909 году, итальянец Филиппо Томмазо Маринетти опубликовал первый «Футуристический манифест», призывающий поколение молодых художников отказаться от привычного искусства и создать новое и современное движение. И хоть Стиво относился крайне подозрительно к определению «футурист», он, тем не менее, постарался создать такой чарт на своих условиях, заполняя его демо-записями, которые ему присылали набирающие популярность группы. «Я получал много хорошего материала и стал раздумывать над тем, как все это соединить вместе. И я определенно хотел видеть Depeche Mode в своей подборке».

И хотя группу заинтриговало предложение Стиво включить их записи на пластинку-сборник музыки футуристов, они, тем не менее, сомневались по поводу всего проекта в целом. Они решили самостоятельно пройтись по звукозаписывающим компаниям со своей демо-кассетой, но в итоге лишь для того, чтобы получить отказ везде. «Да, когда мы в первый раз стали предлагать нашу запись, нам буквально в каждой компании отказывали», – поведал Флетчер в 1981 году. «Stiff Records так и вовсе прислали нам крайне саркастическое письмо: что-то вроде «Ну привет, начинающие су-

перзвезды...».

«Точно, – говорит Гаан, – Мы с Винсом ходили везде, посещали по 12 компаний в день. Нашей последней надеждой был инди-лэйбл Rough Trade. Ну, мы подумали, что у них, в том числе, есть на контракте и весьма дерьмовые группы, так что все шансы. Но даже они нас опрокинули! Они все слушали, притоптывали ногами, и когда мы уже решили, что да, берут, они вдруг говорят: «Парни, ну это очень и очень неплохо! Но просто совсем не в нашем стиле».

Однако, в офисе в тот день был 29-летний владелец независимого бренда, который уже был в авангарде электронной музыки и как музыкант, и как предприниматель. Дэниел Миллер начал слушать синтезаторную музыку в Гилдфордской школе искусств, где он учился на курсе кино и телевидения с 1968 по 1971 год. «Я был повернутым меломаном и рос в великую эпоху рок- и поп-музыки в 60-х. Тогда, между 1964 и 1968, был такой взрыв стилей, но потом, к концу десятилетия, когда я пошел в колледж, я как-то уже устал и разочаровался в рок-музыке. Мне казалось, что уже не осталось никаких экспериментаторов, что все такое однообразное и одинаковое, и поэтому я полностью сосредоточил свой интерес на фри-джазе и электронной музыке. Я стал открывать для себя немецкие коллективы, такие как Can, Faust, Amon Düül, и, чуть позже, Neu! и Kraftwerk. То, что они делали, было невероятно интересным и оригинальным для меня. Они создавали новые звуки, такие, какие мне и правда

хотелось услышать. Я, конечно, в то время «принюхивался» и к таким ребятам, как Брайан Ино, Roxy Music и Дэвид Боуи, но, в основном, потому, что был полностью повернут на Neu! and Kraftwerk, и мне казалось, что британцы переняли кучу идей оттуда, запихнув их в поп. Конечно, в ретроспективе, я понял, что это было очень умно. Но все же я ненавижу все наши прогрессивные рок-банды, вроде ELP. Короче говоря, я был заядлым фаном немецкой электронники».

После работы диджеем в Швейцарии – «по большей части я работал лыжником» – он возвращается в Англию в самый разгар панка. «В панк меня затянуло из-за энергетики и общего ажиотажа на тот момент. Долгое время молодежь была сильно дистанцирована от музыкантов, также было и когда я рос. Но я-то как раз никогда и не считал, что быть музыкантом, это значит уметь играть нереальные соло или иметь тонну оборудования, поэтому мне крайне импонировала эта панковская «делай, как хочешь» идея.

Подобное отношение перешло и в новую электронную сцену. «Синтезаторы стали дешевыми и доступными, – объясняет Миллер, – И через панк произошел весь этот креативный взрыв, так что теперь у нас были свои, английские группы, вроде Cabaret Voltaire и Throbbing Gristle, которые делали по-настоящему интересную электронную музыку. Все эти факторы вдохновили меня сделать что-то и для себя – так, смеху ради. До того, как я поехал в Швейцарию, я работал монтажером на фильмах. Поэтому, когда я вернулся, я снова

начал подрабатывать в киноиндустрии, чтобы подзаработать денег. Работать приходилось неприличное количество часов, но это означало, что теперь я могу себе позволить очень дешевый синтезатор и четырехканальный магнитофон».

В итоге Миллер формирует соло-проект под названием The Normal и записывает две песни, «Warm Leatherette» (вдохновлена романом Дж. Г. Балларда «Крушение», а позже перепета Грейс Джонс) и «T.V.O.D.». «Я думаю, что назвал проект «Нормальным», потому что хотел демистифицировать его, сделать мягким и доступным», рассказывал Миллер, который закончил загадочное перевоплощение созданием своего собственного звукозаписывающего лейбла Mute.

Музыкант-самоучка при этом не был заинтересован в том, чтобы подгонять основанный лейбл под собственный материал. «В музыкальных газетах было полно статей на тему того, как сделать свой сингл», вспоминает Миллер. «Создать образец было просто и не слишком дорого, что, собственно, я и сделал». Самоназванный босс лейбла ничего не знал о розничной торговле и дистрибуции, потому и отправился в магазин Rough Trade на Портобелло Роуд. Магазин изначально считался важным трамплином для панк и независимых релизов, а с 1978 года бизнес Rough Trade развился в лейбл и дистрибьюторскую сеть, помогая карьерам таких разнообразных артистов, как Cabaret Voltaire, The Fall и регги-музыкант Аугустос Пабло.

Миллер принес тестовую запись в магазин и предложил им купить у него коробку таких копий. «Я встретил их босса Джеффа Трэвиса, и мы пошли в заднюю часть магазина. Они поставили “Warm Leatherette”, я конкретно волновался – «О Боже мой!» – поскольку не привык, чтобы кто-либо слушал мою музыку. Тем не менее, им понравилось и они сказали, что если я позволю им быть дистрибьюторами, то можно мне сделать 2000 копий. Ну, так мы и поступили».

Сингл вышел в мае 1978 года, собрал хорошие отзывы и очень быстро был распродан. Замкнутый Миллер был ошеломлен таким успехом и решил пойти дальше. «Я сблизился с людьми из Rough Trade. Я зависал с ними и помогал немного. Потом пришло предложение отыграть вживую и я понял, что не могу этого сделать один. А потом я познакомился с парнем по имени Роберт Рентал, который также сочинял синти-музыку у себя в спальне. Мы подружились и решили сформировать небольшую группу ради этого концерта, который никто из нас не хотел играть по отдельности. Все мероприятие организовал диджей Колин Фэйвор, играющий техно, как некое празднование появления этого нового вида музыки. Были Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire и мы.

«В итоге все вылилось в тур, который организовали Rough Trade в поддержку группы Stiff Little Fingers. Было немного страшно, но очень весело. Мы выступали просто отвратительно. Stiff Little Fingers были классической панк-группой, и вот тут мы – два парня с синтезаторами и кассетника-

ми, больше создающие шум, чем играющие нормальные песни». А когда Миллер вернулся из небольшого тура, он обнаружил посылки с целой кучей пленок от музыкантов, которым понравилась его запись и кто хотел бы заключить аналогичную небольшую сделку на сингл с его Mute. «Одна запись мне очень понравилась. Это был проект под названием Fad Gadget. Решение работать с ним стало поворотным, полагаю».

Fad Gadget был самоуничжительным творением студента из Лидса по имени Фрэнк Тови. Он смешивал тяжелую электронику с собственными мрачными, но юмористичными наблюдениями за городской жизнью. Его сингл «Back To Nature» («Возвращаясь к природе») 1979 года стал первым после The Normal проектом лейбла Mute, который Миллер запустил в своей квартире в Северо-западном Лондоне. В своих последующих работах, включая такие записи, как «Ricky's Hand» (Рука Рикки) и «Fireside Favourites», инновационный Fad Gadget разработал жесткий, ритмичный синти-стиль, а также экстремальную, саморазрушающую личность, которая сильно опережала собственное время. За Трентом Резнором из Nine Inch Nails, безусловно, есть творческий должок перед Тови, но, к сожалению, Fad Gadget – это давно уже несуществующее и в значительной части забытое альтер эго.

В течение следующего года Mute начинают выпускать экспериментальные записи Non, «ширмы» музыканта из Сан-

Франциско Бойда Райса, который создавал бескомпромиссную экспериментальную лефтфилд электронику, включавшую в себя и синглы с четырьмя отверстиями по середине, просверленные самим Райсом и, по его словам, обеспечивающие «многоосевое вращение», позволяющее играть с любой скоростью. В 1980 году Mute выпускают *Die Kleinen Und Die Boesen*, исполненную DAF (Deutsche Amerikanische Freundschaft) – пластинку минималисткой электронной танцевальной музыки, которая окажет влияние на последующие «индустриальную» и техно-сцены.

Дэниел Миллер также выдумал Silicon Teens – воображаемую группу подростков с синтезаторами, которые, как утверждается, пересмотрели поп-культуру, записав альбом классических рок-н-рольных песен, таких как «Memphis Tennessee» Чака Бэрри или Хайнцовскую «Just Like Eddie». Их «Музыка для вечеринок» стала настоящим хитом (некоторые большие лейблы даже связывались с Mute с предложениями по группе, не осознавая, что ее и не существует вовсе) и подтвердила убеждение Миллера о том, что новые по форме, полностью синтезаторные поп-коллективы начнут появляться в начале 80-х.

И хотя Миллер признает, что Гэри Нуман был первой соло звездой синти-поп музыки, тем не менее он отмечает, что на его записях есть и гитары, и/или струнные, и барабаны. «Нуман хорош и он совершил много набегов на культуру электро-попа. Мне понравился альбом *Tubeway Army Blue album*

(изначально был записан на синем виниле, от чего и получил такое название), это и правда отличная запись, но с одной стороны она все равно не была достаточно «чистой» для меня, поскольку он по-прежнему использовал гитары и ударные. Синти-поп музыка – это историческая неизбежность. Ничего подобного раньше не было, а потом вдруг обрушилась эта лавина синглов, которые, казалось, выходили все одновременно. И все они произросли из любви к электронной музыке, дешевым синтезаторам, и все вдохновлены панком».

Страсть Миллера к инновационным синтезаторным артистам превратила его в очевидного A&R-менеджера в момент, когда Depeche Mode переступили порог Rough Trade в конце 1980-го. «Они сказали нам: “Как насчет этого парня?”, и показали на Дэниела, – вспоминает Гаан. – Он бросил мимолетный взгляд на нас, завопил «Йииха!», вышел и хлопнул дверью!» Кларк: «Они продолжали говорить нам: “Не, это не наша чашка чая, но сыграйте это Дэниелу. Он запустил свой лейбл”».

«Но Дэниел был в отвратительном настроении в тот день, когда мы увидели его. Он сказал, что ему не нравится, а потом взбесился и ушел». Кларк и Гаан вернулись из Rough Trade, сообщив Мартину Гору (большому фанату Fad Gadget), что его герой Дэниел Миллер – «ворчливый старый ублюдок».

Двадцать лет спустя Миллер поделился своим видением истории: «Полагаю, это была осень 1980 года, я тогда был

очень вовлечен в дела Rough Trade. Был какой-то серьезный прокол на фабрике с конвертами для одного из ранних синглов Fad Gadget, и я был в ужасном настроении. Помню, я поднялся наверх и Скотт Пиринг, один из лучших промоутеров страны, который там работал, сказал мне: “Тут касета, не знаю правда, заинтересует ли она тебя”. А потом я увидел этих неряшливо выглядящих “Новых романтиков” и просто сбежал. Я даже не послушал запись. Сказал просто – я не могу, я очень спешу!».

Миллер упустил свою первую возможность, оставив дверь открытой для Стиво, который объявил, что тоже открывает свою звукозаписывающую компанию, Some Bizzare, с целью выпустить давно им запланированную компиляцию демоков футуристов. «Депеши были в Bridge House в Кэннинг Тауне, во время одного из моих выступлений, и я пообщался с ними по поводу моего лейбла и будущей записи», – вспоминает предприимчивый Стиво. Винс Кларк же смеется, вспоминая: «Мы были молодыми и впечатлительными, а Стиво говорил вещи типа – “О! Я могу устроить вам разогревочный тур с Ultravox!”, – и это было бы воплощением мечты». И хоть группа была воодушевлена энтузиазмом Стиво, ничего конкретного по-прежнему не получалось.

«Где-то в пределах месяца после первой встречи я увидел их выступающими», говорит Дэниел Миллер, который приготовился укутить вишенку во второй раз. «Я даже не понял сразу, что это те же парни, что были в офисе Rough Trade.

Они играли на разогреве у Fat Gadget в Bridge House, и я подумал, что они потрясающие. Даже не могу сказать, зачем вообще остался на них смотреть, но помню тот вечер довольно хорошо. Fad Gadget только закончил саунд-чек, и обычно я уходил со всеми, но по каким-то причинам я остался и стал наблюдать за этой группой, которая выглядела сомнительной шайкой “Новых романтиков”, а я ненавидел их. Однако то, что звучало из микрофонов было невероятным. Я подумал тогда еще – ну ок, все сперва играют хорошую песню. А в итоге становилось только лучше и лучше.

Большинство песен, которые они сыграли той ночью, фактически оказались на первом альбоме. Они были необыкновенно скромными, а вы должны помнить, что в то время большинство электронной музыки делалось людьми вроде меня, которые имели слегка претендующий на искусство бэкграунд – The Human League или Cabaret Voltaire. Мы все были немного старше, и поэтому на нас сильно повлиял краут-рок.

А у меня в голове было это видение намного более молодой группы, которые должны появиться на электронной сцене, по сути, концепция моих вымышленных Silicon Teens. И хоть их не существовало, мы называли их первой в мире подростковой полностью электронной поп-группой. Не нужно быть умником, чтобы понять, что будут люди, чьими первыми инструментами были синтезаторы, а не гитары. Именно такими людьми я видел Depeche Mode тогда. Позже я конеч-

но понял, что не совсем уж прав, и они могут играть на гитарах. Но такой была идея в моей голове, когда я смотрел за их выступлением в тот вечер».

Миллер встретился с ними за кулисами после шоу и сказал: «Я бы очень хотел сделать что-нибудь с вами, сингл там, что-нибудь».

«Я пошел на них снова на следующей неделе, ну, чтобы убедиться. Я тогда работал с Бойдом Райсом, и он также пошел на это шоу и был потрясен. Я еще раз с ними пообщался и, в общем и целом, все было решено». По версии Гаана, «Дэниел пришел снова и сказал, что может сделать нам запись. Если после мы не захотим с ним остаться, нам и не придется. Это было самое честное из всего, что мы когда-либо слышали». Кларк: «Дэниел предложил нам сделку, всего на один сингл. Мы не могли решить, какое предложение выбрать, поскольку Стиво все еще был заинтересован. Я точно не помню, почему в итоге мы пошли с Дэниелом, но с этого все и началось».

Стороны не потрудились подтвердить свое соглашение письменным контрактом, ограничившись рукопожатиями. Миллер со страстью создавал на своем лейбле мятежный и независимый дух, как среди артистов, так и в манере ведения дел. В любом случае, Mute по-прежнему была очень маленькой организацией, когда Depeche Mode пополнили ее реестр, составив компанию Fat Gadget и Non. «В то время у меня был всего один сотрудник», говорит Миллер, находясь

в просторном, многолюдном, современном и хорошо укомплектованном офисе Mute на Хэрроу-роуд. В конце же 1980 года он работал из своего дома в северном Лондоне, недалеко от Голдерс-Грин.

Хотя Миллер и Depeche Mode заключили неформальное вербальное соглашение, Стиво по-прежнему был постоянно рядом, вынюхивая возможности. Авантюрист музыкальной индустрии утверждает: «Depeche Mode очень смущала сложившаяся ситуация – идти ли им дальше с Mute или с Some Bizzare, потому что мы находились в сильной позиции с точки зрения воздействия на СМИ. Поэтому я просто пошел за кулисы на одном из ранних концертов, подошел к Дэниелу и сказал: “Я только что сообщил парням, что ты отличный парень и им следует пойти с тобой”. Я сказал им, что Дэниел честный и заслуживающий доверия человек. В то время у меня были The The и Soft Cell, когда у Дэниела был Fad Gadget на его лейбле, так что с художественной точки зрения его сердце было в правильном месте. С тех пор мы поддерживаем очень близкие отношения. Когда у меня бывали проблемы, Дэниел всегда помогал».

Миллер подтверждает, что этот эксцентричный, одухотворенный и инстинктивный пионер альтернативной музыки (в 90-х офисы Стиво в Мэйфэре будут включать в себя личную часовню и исповедальню для всех потенциальных клиентов, привозящих демо-записи) был союзником, а не соперником. «На самом деле я работал со Стиво целую веч-

ность. Прежде всего, когда он был диджеем, я присылал ему все наши релизы из Mute. Потом он начал продвигать концерты в Кларендоне под своим знаменем “Электронных вечеринок Стиво”. Все наши ребята там выступили: DAF, Fad Gadget, Бойд Райс. Мы были хорошими друзьями со Стиво и он обсуждал со мной свой альбом-компиляцию. Он хотел получить Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire и меня для проекта. У него была куча кассет никому не известных молодых ребят, и он хотел все их включить в запись. Не думаю, что между нами было какое-либо соперничество. Я услышал Soft Cell за вечность до Стиво, потому что Фрэнк Тови учился в колледже вместе с Марком Алмондом. И они послали ему кассету, чтобы я послушал ее – до того, как я узнал о Depeche Mode. И кассета мне, в общем-то, понравилась, но я точно не был потрясен. Стиво увидел Depeche Mode за несколько дней до меня, но был в полном восторге от Soft Cell, я же был в восторге от Depeche Mode. И он сказал: “Что-ж, раз у тебя есть Depeche Mode, то у меня будет Soft Cell”. Я думаю, что депеши захотели бы работать со мной в любом случае, но потом получилось так, что я спродюсировал сингл “Memorabilia” для Soft Cell. И тогда мы договорились, что Depeche Mode сделают песню для альбома Стиво».

Стиво: «Я очень четко помню, как Дэниел и Soft Cell записывали “Memorabilia”. Я пришел в эту маленькую студию в Ист-Энде в 10:30 утра. Я был пьян. Был день рождения Дэниела Миллера и он не спал всю ночь, и я сказал: «С днем

рождения, Дэниел!», и тут он заблевал весь пол. Воняло – жуть. Я по-прежнему убежден, что это именно то, что придало треку его шероховатость. Вы когда-нибудь пробовали сводить трек в таком состоянии? Единственное, чего вы хотите, это свалить оттуда».

В конце 1980 года Depeche Mode поехали в студию в восточном Лондоне для записи трека «Photographic» для альбома *Some Bizzare*. «Я хотел поместить по-настоящему хорошую песню на альбом Стиво, но не абсолютно лучшую», говорит Миллер, который выступил неофициальным продюсером записи. Группа собрала свое оборудование, и тогда их новый ментор попросил сыграть «Dreaming Of Me», «Ice Machine» и «Photographic» вживую в студии. В их арсенале в то время были синтезатор Moog Prodigy, Yamaha CS5, маленький синтезатор Kowai и Dr Rhythm – очень простая программируемая драм-машина. У Миллера было кое-какое слегка навороченное синтезаторное оборудование, но немного. Он располагал парой обычных и модульным ARP 2600 синтезаторами с дополнительным аналоговым секвенсором. «Помню, как Винс выдал «вау», когда все это увидел,» смеется Миллер. «Он действительно был в секвенсере, потому что у него был очень точный звук. Мы все это использовали в “Photographic”. Трэк мы записали очень быстро, сыграли и смикшировали в один день».

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.