



ИГОРЬ КОТИН

СОДЕРЖИТ  
НЕЦЕНЗУРНУЮ  
БРАНЬ

18+

PINK FLOYD

ЗАКАТ ДОЛЬШЕ ДНЯ

Литрес

# **Игорь Котин**

# **Pink Floyd. Закат дольше дня**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=69799093](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69799093)*

*SelfPub; 2024*

## **Аннотация**

Студийные, концертные и сборные альбомы Pink Floyd, а также сольные работы участников группы – тщательный творческий разбор. Книга охватывает период с середины шестидесятых годов прошлого века до 2022 года включительно.

# Содержание

От автора	5
Корни и кроны	50
Утро	104
Начало	104
The Piper at the Gates of Dawn	128
A Saucerful of Secrets	163
The Committee	187
More	193
The Man/The Journey	209
Ummagumma	223
Zabriskie Point	244
Atom Heart Mother	251
Meddle	280
Obscured by Clouds	299
Live at Pompeii	316
День	329
The Dark Side of the Moon	329
Live at Empire Pool	369
Wish You Were Here	380
Animals	407
Закат	443
The Wall	443
Конец ознакомительного фрагмента.	454

# Игорь Котин

## Pink Floyd. Закат

### дольше дня

*Студийные, концертные и сборные альбомы Pink Floyd, а также сольные работы участников группы —*

*тщательный творческий разбор. Книга охватывает период с середины шестидесятых годов прошлого*

*века до 2022 года включительно.*

Текст: Игорь Котин (глава о Роджере Уотерсе: Игорь Котин, Павел Иванов).

Редактура: Наталья Будич, Инна Смирнова, Наталья Давыдова.

Обложка: Игорь Котин, Максим Жолобов.

Фото для обложки: Игорь Котин, Адам Калиткевич.

\* \* \*

# От автора

## ПОГРУЖЕНИЕ

Как всё это начинается? Музыка – нематериальная материя – вдруг обретает почти осязаемую силу, снова и снова напоминает о себе, подчас не даёт заснуть до самого рассвета, когда ты, затаив дыхание, буквально тонешь в дорогих сердцу мелодиях и звуках. Возможно ли разложить на компоненты, прочесть в деталях ту магию нотных сочетаний, что заставляет людей посвящать ей фотосессии, писать под её воздействием картины, снимать фильмы? И что же заставило меня осилить целое исследование, потратив на него немалый отрезок жизни?

Итак, дни идут своим чередом, лицами, словами и красками событий формируя твою уникальную призму взгляда на происходящее, твой личный эстетический ценз. И однажды рождается мысль: для того чтобы лучше осмыслить окружающее, чтобы как можно более интересно принять его, а ещё лучше – воспеть в сердце, – надо отыскать свою, особенную музыку. А значит День, который подарит предначертанную Встречу, не может не прийти. Это будет Встреча с одной из заветных песен или инструментальных тем. Вкрадчи-

вость, яркость или просто нестандартность подачи привлекут твоё внимание, причём совсем не обязательно со знаком плюс. Как бы то ни было, семя упадёт в благодатную почву, и в твоей душе начнётся необратимый процесс приобщения к таинству. Какие-то дни, недели, порою даже месяцы и годы тебя будут заботливо водить вокруг да около, снова и снова сталкивая с однажды подмеченным произведением. Так интерес твой потихоньку перерастёт в фазу жгучей симпатии. А когда вскрыются последние пласты никчёмной уже защиты – придёт первый этап слияния. Это будет и очарование внешними составляющими (Как точно звучит гитара! А какая текстура!), и осознание глубоко интуитивной связи.

Следующий этап – расширение знакомства. Да, зачастую другие композиции впечатляют не так сильно, ведь началом, как правило, служит один из наиболее эффектных опусов. Но если имеешь дело с по-настоящему талантливой музыкой – истинному разочарованию не бывать. И уже вскоре и в «новых» треках сполна проявит себя знакомая сила, отыщется чарующая связь с предметом первых впечатлений.

А потом этот плавный вихрь тихо поглотит тебя, подталкивая интересоваться всем, что каким-либо образом касается творчества твоих героев. Прежде ни о чём не говорившие имена станут почти родными, сведения об изменениях состава и прочие вехи исторического пути вrastут в сознание, станут откровением, а мозг начнёт рефлексировать на знакомые сочетания букв и слов. И придёт понимание: у вас оди-

наковый взгляд на пространства и измерения, их музыка – саундтрек твоей жизни. Ты поразишься тому, насколько точно нотно-словесные послания этих незнакомых тебе людей сочетаются с твоим мироощущением и твоими нравственными императивами, насколько верные подсказки они способны дать в осмыслении жизни. В этих песнях есть всё. Здесь и про те давящие минуты и недели, когда обречённая цивилизация, разрушая иллюзию комфортной константы, пытается снести тебя, прибить к земле. И про ослепительные моменты добрых свершений, с переполняющим сердце счастьем творческой бесконечности. Здесь и суровое, и нежное, и мрачное, и искрящееся. И многое другое. Словами в полной мере едва ли выразимое, но поистине бесценное для поклонника этих порою простых, порою сложных композиций, фактически вобравших в себя всю палитру Бытия, полного всевозможных перемен, страданий и избавлений, падений и побед. Поэтому ждать от своих нотных художников чего-то интересного ты будешь готов с завидным терпением недели, месяцы, порой и... годы, долгие годы... Ждать возрождения, нового сингла, альбома, очередного турне, появления неизданных прежде записей, воспринимая намёки на скорое продолжение с неподдельным трепетом, с по-детски искренней радостью.

## НАБИРАЯ ОБОРОТЫ

По моим наблюдениям, превращение молодого человека в так называемого "фана" ("поклонника", "почитателя" – кому что ближе), нередко происходит при обстоятельствах, схожих с описанными выше. О стопроцентном совпадении говорить не приходится, но, думаю, основные пункты большинству из вас знакомы. В моём же конкретном случае – случае необычайного слияния с миром Pink Floyd – всё началось с «The Wall». И, да, в течение пары недель я стойко преодолевал откровенную антипатию к этим странным гармониям и звукам, которые настойчиво подсовывал мне один из лучших школьных приятелей. «Какие-то дети поют... Что-то брякает, звякает... Ну что это за муть?» Удивительно, не правда ли? И не менее удивительно, что уже вскоре я готов был сказать: «Спасибо тебе, Эдвард Шор!». Повторяю это и сейчас: «Спасибо, Эдвард! Ты познакомил меня с по-настоящему моей музыкой!». Именно у Эдварда дома, осенью 84-го, я постепенно проникся-таки необычной аранжировкой 1-й части «Another Brick in the Wall» и красотой гитарного соло 2-й. Причём проникся капитально, можно сказать, до глубины души. Проще говоря, мне напрочь снесло мою пятнадцатилетнюю «башню». (Во многом и из-за того что прежде я считал рок-музыку только синонимом ревуущего риффинга и вопящего вокала.) А чуть позже пришло



настоящее восхищение невиданным доселе художественным уровнем "Hey You", "Comfortably Numb" и "Run Like Hell". Вместе с тем признаюсь, что полное исследование полиритмичного, разноцветного и долгого альбома «The Wall» поначалу предстало предо мною довольно сложной и не всегда радующей задачей. (Одна из уморительных издержек «кассетной» юности: в течение долгого времени я путал стороны альбома, считая, что он, начинаясь с «Hey You», завершается на «Goodbye Cruel World». Конечно же, ошибку «вдохновило» интро рок-оперы, прямо продолжающее «Outside the Wall».) Я нерешительно мотал кассету туда-сюда, то и дело натываясь как на интересные или даже захватывающие эпизоды, так и на совершенно непонятные. Как вы уже догадались, процесс сей продолжался до тех пор, пока полный загадок двойник «The Wall» не овладел моим подростковым сознанием на уровне почти ненормальной привязанности. Вот уж где было моё так моё. Тревожное, вдохновляющее, пугающее, приносящее покой и даже... своеобразно уютное. Я и не предполагал ранее, что чьи-то звукообразы, рифмы и верлибры способны отразить реальность так, как это сделал бы я сам, будучи гением от рок-музыки. А ведь изначально я готов был пройти, промчаться мимо. Поразительно!

Ну а закрепил линию фана альбом «A Momentary Lapse of Reason», вышедший тремя годами позднее. И приблизительно ранней весной 88-го к нему прибавился сборник «Pink Floyd Works». Столь неторопливое расширение моей

флойдовской фонотеки объясняется в первую очередь легендарным дефицитом подобного рода музыки в стране Советов. Ну и самой многомерностью, масштабностью судьбоносной рок-оперы, позволявшей года полтора обходиться лишь ею, при этом нисколько не сомневаясь, что я – полноценный флойдоман. Здесь следует отметить, что с середины 86 года и почти до конца следующего наблюдался плавный отход от нового увлечения. И лишь триумфальное возвращение Pink Floyd осенью 87-го навсегда вернуло мне острейший интерес к группе. После чего буквально за несколько месяцев я записал на кассеты едва ли не весь её существовавший на тот момент каталог.

Примечательно, что известный фильм «Каскадёры» («Stunts», США, 1977 год), который я впервые увидел летом 79-го, и который повлиял на мою судьбу, содержал музыку Майкла Кэймена – грандиозного композитора, клавишника и дирижёра, в том же 79-м начавшего сотрудничать с флойдами. Об этом я узнал лишь спустя много лет, уже будучи давним поклонником группы. Но красивейшая музыка Майкла покорила меня уже в десятилетнем возрасте. Вот так две из трёх моих страстей (ещё одна – коллекционирование фигурок по теме Дикого Запада) воссоединились в одном отличном фильме. Хотя пришёл я к ним, казалось бы, независимо друг от друга.

Никогда не забуду не только первые заветные кассеты, но и первые вырезки из газет и журналов и глубо-

кое волнение в минуты редчайших показов группы по советскому TV. (Первое, что увидел – атлантовскую версию «On the Turning Away», запущенную в завершении одного из «Взглядов» за май 88 года.) Также всегда буду хранить в памяти удивительные моменты сомыслия с собратьями по увлечению – моими одноклассниками и лучшими друзьями Вадимом Скандаковым и Евгением Бабичем. Чего стоит лишь один наш двухдневный сплав по реке с «Pink Floyd Works» и «A Momentary Lapse of Reason»! Затем последовала служба в ВМФ СССР, преодолеть которую помогало осознание, что в это время моя любимая команда находится на очередном пике активности и славы. (Флойд-привет корабельным единомышленникам Олегу Митичкину, Андрею Новикову, Сергею Бышовцу, Андрею Фролову, Алексею Чухнину, Сергею Кретову, Виктору Зеневичу, Сергею Любимову! Без общения с вами те долгие месяцы были бы куда сложнее!)

Специально для читателя, ещё не испытавшего переживаний фана и, возможно, настроенного скептически, спешу прояснить: как минимум для меня языческое очарование музыкой Pink Floyd не является самоцелью, формой идолопоклонения. Скажу больше: возможность утратить положительные ориентиры под влиянием флойдов маловероятна в принципе (если, конечно, не увязнуть в ложных трактовках). Разумеется, не всё в творчестве группы обтекаемо и бесконфликтно. Да и не только в творчестве. Однако чёт-

ко обозначенный моральный стержень не позволил ей скатиться до пошлости и откровенной озлобленности. По крайней мере, вне театрального контекста, работающего по своим особым, игровым законам. Не случайно же истинная, внутренняя свобода и нотно-словесные послания Pink Floyd всегда считались синонимами. Да, есть ряд болезненных исключений, в том числе и в виде недавних событий, вполне характерных для времён, которые в ряде религиозных учений обозначены как Последние. Но всё же хочется верить, что месяцы и даже годы удручающей моральной дезориентации участников группы со временем будут переосмыслены, да и просто сглажены ностальгическим флёром. Что-то же и вовсе канет в Лету в силу своей безусловной никчёмности.

Скептикам нелишне будет принять и тот факт, что трезвое увлечение рок-музыкой не только безвредно, но и способно обогатить внутренний мир поклонника. Тем более, если любимые авторы и исполнители исповедуют творчество светонаправленное, укрепляющее веру в доброе. В таком случае их композиции обязательно помогут сохранить в душе зерно идеализма, огонь восторженности. Кроме того, арт- и прог-рок по природе своей интеллектуальны, они не могут не находиться в информационной связке с целым рядом смежных областей. А это – неплохой шанс для фана подтянуть эрудицию.

Что касается тяжёлых тем в песнях Pink Floyd. Конечно, они возникли не из-за склонности авторов группы к серой

или чёрной трактовке мира. Наверное, всё дело в убеждённости, что для победы над гнетущим крайне важно подробно поговорить о его ликах, научить нас сложному мастерству цепляться за солнечное, небесное, за те оттенки и краски, которые всегда, при любых, даже самых тягостных обстоятельствах, сохраняются внутри и вокруг нас. История знает достаточно случаев, когда постичь что-то важное, подкорректировать направление в благоприятную сторону помогало интересное, умное, наполненное гуманистическим посланием художественное произведение. И Pink Floyd, вне всяких сомнений, – в числе тех, кто на этом поприще добился значительного успеха. Человек всегда в большей или меньшей степени, пусть и глубоко подсознательно, тянется к доброму. А это значит, что пристальное внимание, десятки лет прикованное к группе – не столько феномен, сколько закономерность. Замечу, что в юности наилучшим дополнением к каноническим Писаниям для меня стало не что иное, как альбом «The Wall». Более того, эта философская монодрама куда вернее иных источников подводила к пониманию, что случайных событий и судеб в нашем мире нет и быть не может.

Разумеется, без сомнений не обошлось. Я то и дело спрашивал себя: «Так ли уж хороши Pink Floyd? Не является ли мой восторг плодом узкого восприятия, самообманом?». Помощником неожиданно выступил журнал «Ровесник» за август 88-го. Жаль, не знаю автора следующих строк, размещённых рядом с одним из знаменитых цветных фото с участ-

никами первого состава группы, стоящими в подворотне (на котором, кстати, троих флойдов определили неверно, скорее всего сделав это наугад): «Вот уже более двадцати лет музыка Pink Floyd восхищает поклонников группы, становится предметом полемики музыковедов, вдохновляет поэтов, кинорежиссёров, художников и балетмейстеров на создание эпических произведений, таких же странных и ирреальных, как композиции Pink Floyd. Группа соединяет не только музыкальные стили и направления, но и целые пласты музыкальной культуры – от барокко и ренессанса до импрессионизма и модернизма. Музыкальные полотна Pink Floyd поражают причудливостью палитры и глубиной перспективы, здесь фундаментализм приносится в жертву гармониям, из которых соткан зыбкий холст музыки. Как призрачные замки в облаках, мелодии теряют свои «шпили» и «башни», на их месте появляются новые, ещё более прекрасные и совершенные». Как вы понимаете, мой неокрепший мозг, склонный прислушиваться к чужому мнению, в принципе не мог не воспринять такие слова как утверждение объективно высокого статуса тех, в ком я ещё немножко сомневался. А позже появились комплиментарные отзывы о Pink Floyd и в литовской прессе. Репортёр газеты «Республика» Гражина Ашембергене в своей статье о концерте группы в Праге процитировала слова неизвестного мне автора, изрёкшего следующее: «Одна из важнейших причин долголетия Pink Floyd – особое внимание к звуку, к каждой дета-

ли, к прозрачности звуковой архитектуры. Их сила в законченности исполняемой музыки, вкусе, особом чувстве пропорции, умении создать настроение.» (Другие важные статьи в советской прессе, посвящённые Pink Floyd, которыми я был едва ли не очарован: «Разрушители Стены» Александра Налоева в журнале «Ровесник» за ноябрь 81 года (прочитал несколькими годами позднее), «Почему молчит «Пинк Флойд»» Алексея Мушкатёрова, опубликованная в самом начале 87-го в газете «Собеседник» и «Факел над головой» в одном из номеров газеты «Правда», вышедших в июле 89-го, автор – Олег Шарый.)

## ПОЭЗИЯ ДЕТСТВА

Не правда ли, когда самые возвышенные и самые хрупкие впечатления детства вдруг на мгновение выныривают из недр подостывшей души, сердце погружается в какое-то особенное тепло, ощущение сказки? Наверное, нет на Земле человека, который хотя бы несколько раз в течение жизни не ощутил эту ни с чем несравнимую Негу. И один из волшебных рычагов, которые помогают не терять с Нею связь – это умная, изящная музыка. В нашем случае – музыка Pink Floyd, способная коснуться струн души подобно блеску ёлочных игрушек, отсвету печного огня на стенах ночной комнаты и запаху летнего ветра. Музыка, в удивитель-

ную матрицу которой впечатаны привнесённые извне взгляды, движения, заходящее и восходящее Солнце, призрачный свет Луны, аромат оживающей почвы...

Жаль, конечно, что впервые соприкоснувшись с флэйдовским творчеством не получится избежать упомянутой выше загвоздки временного недопонимания. По крайней мере, в большинстве случаев. Однако же каждый, приложивший на этом поприще достаточно праведных усилий, получит шанс периодически переноситься в иное, прежде неизведанное измерение, как бы внутрь незримой сферы, где он, к сожалению, будет окружён иронией оставшихся снаружи. Объективная проблема, комментируя которую нелишним будет приструнить оба лагеря. Одним не стоит насильно делиться своим счастьем, другим – впадать в насмешки. Не понимаете друг друга? Это нормально. Дело вкуса, обстоятельств и выбора. Но есть одна аксиома: свет детства, освещаемый им Курс – не самообман. Самообман – где-то на другой стороне.

## ФОРМУЛА PINK FLOYD

А сейчас – основные пункты движения Pink Floyd к глобальному триумфу:

**Раскрутка.** Помимо таланта самих флэйдов, в комбинацию их общего успеха невозможно не вписать мастерство



продюсеров и своевременное содействие других одарённых людей, находившихся рядом с коллективом во все периоды его развития. И в не меньшей степени – вовремя найденный баланс между всеми измерениями подачи материала. В их числе – грандиозные по масштабу и хорошо осмысленные шоу – одни из самых мощных и продуманных в истории рока, ставшие, что важно, продолжением идущего от души, а не просто хорошо профинансированной помпой, призванной раскрашивать вакуум.

**Внешнее влияние.** Как же без него! Группа в принципе не смогла бы не ориентироваться на достижения других величин, коими оказались такие неоспоримые авторитеты, как Боб Дилан, Джими Хендрикс, Леонард Коэн, The Beatles, The Who... Но очень скоро, выковав свой уникальный звук, Pink Floyd двинулись в почти независимое прог-роковое путешествие, не отставая от родоначальников жанра и прочих выдающихся единиц (Genesis, Tangerine Dream, Caravan, King Crimson, Yes, E.L.P., Camel...) и в свою очередь превращаясь в ориентир для целого ряда команд и сольных исполнителей: Тони Кэри, Dire Straits, U2, Depeche Mode, Pendragon, Dream Theater, Oasis, Blur, Tiamat, Radiohead, The Verve, Ozric Tentacles, Airbag, Ли Саундерс, Рэй Уилсон, Стив Роттери...

**Команда.** Один из плюсов Pink Floyd – умение творить сообща. Несмотря на сложный и неоднозначный путь, пройденный группой в этом отношении, в целом она никоим об-

разом не может быть классифицирована как состав одного или даже двух авторов. Все пятеро её основных участников сочиняли музыку, причём четверо состоялись в качестве крупных композиторов и каждый из этой четвёрки с разным успехом писал тексты. Следствием же частого соавторства или просто чередования разных авторов даже внутри одного альбома стало довольно широкое стилевое разнообразие, усиленное отношением группы к лидирующему вокалу: в большинстве альбомов он принадлежит двоим или трем участникам.

**Звучание.** Постоянный поиск не помешал коллективу пронести узнаваемое звучание через все периоды развития, хотя бы путём эпизодических реминисценций. В то же время, рецептура Pink Floyd изначально развивалась в некотором отрыве от шаблонов рок-музыки, их материал с трудом поддаётся детальной расшифровке, его не очень просто препарировать на жанры.

**Звуковые эффекты.** Pink Floyd были в числе пионеров так называемого «кино для ушей», посвятив данному аспекту особое внимание. Мастерский синтез музыкального материала и тэйп-эффектов стал неотъемлемой частью самобытной рецептуры коллектива уже с их первых записей: пение птиц, шум ветра, голоса, рёв моторов, звуки часов, шелест волн, взрывы, бой колоколов – этот перечень не составляет и десятой части того шумового многообразия, которое флойды предложили нам в поддержку своей музыки почти

за шестьдесят лет совместного и раздельного творчества.

**Посыл.** В своих темах Pink Floyd всегда обращались к актуальным для любого человека аспектам: любовь и ненависть, добро и зло, мир и война, созидание и разрушение. Они смело чередовали медитативные, сказочные истории, полные умиротворения или только внутреннего мятежа, с откровенно политизированным изложением, пронизанным экспрессией социального памфлета. Они вплетали в канву своих историй картины внешнего и внутреннего космоса, умея сохранить искру Надежды даже в потоке самых грустных, порою предельно скорбных строк и созвучий. И не важно, какой сюжет лежит в сочетании слов или нот: будь то бег по лужам навстречу рассвету, смертельная битва, путешествие по реке, бытовые неурядицы или спуск в таинственное ущелье – наивная, но искренняя задача музыкантов в конечном итоге всё та же – указать нам на грубость многих наших шагов, помочь переосмыслить себя, научить нас летать.

**Конъюнктура.** Да, Pink Floyd, будучи частью шоу-бизнеса, не могли не принять многих его законов. Однако в ряду морально-этических заслуг группы хотелось бы выделить их отказ от финансово-выгодного примитивизма – работы сугубо на потребу. Горьким исключением является лишь последний сингловый релиз, записывая который, Дэвид Гилмор, Николас Мэйсон и их подмога мутировали в продукт соцзаказа, пусть и не в меркантильных целях. (Но даже в этом случае была предпринята попытка смягчить однобокость по-

сыла через общефилософский трек на стороне В.) Как бы то ни было, меняя состав и переживая суровые испытания расхождениями во взглядах на творчество, жизнь и политику, отдаляясь от корней и возвращаясь к ним, Pink Floyd ухитрились не записать ни одного безоговорочно провального альбома. Более того, большая часть сделанного группой обрела статус классики. Вот приблизительный результат: на сегодняшний день распродано около трёхсот миллионов экземпляров их официальной кассетно-дисковой продукции (прибавим сюда уйму сольных работ, да и виртуальный интерес, бьющий по продажам реального продукта), и цифра эта продолжает неуклонно расти. Помимо концертников и сборников на счету у команды – пятнадцать альбомов, не менее шести из которых относятся к выдающемуся успеху группы и даже к золоту мировой музыки: «The Piper at the Gates of Dawn», «A Saucerful of Secrets», «Atom Heart Mother», «Meddle», «The Dark Side of the Moon», «Wish You Were Here», «Animals», «The Wall», «The Final Cut», «A Momentary Lapse of Reason», «The Division Bell», «The Endless River»...

**Посредственность.** Безусловно, на счету у флойдов имеется и довольно средний материал – не всё, скажем прямо, тянет слушать вновь и вновь. Однако даже их относительно проходные произведения не лишены вкуса, печати нетривиальности.

**Трения.** Хватало и трений. Пожалуй, тут самое время в

очередной раз припомнить, что несмотря на пресловутую "возвышенность" рождённого под флагом Pink Floyd, человеческие слабости и ошибки отнюдь не минули его авторов. Да, неприятности группы не были сопряжены с «истинно рок-н-рольным» разгулом или какими-то совсем уж грубыми нарушениями общечеловеческих норм. Однако же без внутреннего напряжения и даже довольно болезненных конфликтов не обошлось. В разное время группу вынуждены были покидать те ключевые её личности, чьи незаурядные творческие способности не возымели поддержки достойным внутренним состоянием. Сид Барретт, Ричард Райт, Роджер Уотерс – эти имена впечатаны в историю группы подобно именам мучеников. (Наибольший иммунитет к дрызгам проявили лишь двое – Мэйсон и Гилмор. Первый – из-за невысоких творческих амбиций и врождённой мягкости характера. Второй – благодаря завидной уравновешенности.) И лишь чувство юмора, подспудно доброе отношение друг к другу и заточенность на романтику помогали медленно, но верно выруливать в сторону прогресса (выпроводив Барретта, Гилмор, Райт и Уотерс уже вскоре помогли ему в записи сольных альбомов, а в 86 году в противовес уходу Уотерса вернулся Райт). Закономерно, что в итоге, пройдя пик негатива, курс на восстановление Эпической Пятёрки набрал полные обороты. Апогеем стало выступление на «Live 8» в июле 2005-го, где Роджер, покончивший с собственническими претензиями, вышел на сцену вместе с Ником, Ричар-

дом и Дэвидом. Ради голодающих африканцев. Ради мира как такового. Без Сиды, далёкого от проблем группы и проблем политических, процесс не был завершён, но и возрождение Квартета стало для своего времени немалым искуплением.

**Культ.** Сегодня любой новый аудио- или видеореализ Pink Floyd неизбежно превращается в событие. Появляются всё новые фаны группы, самые молодые из которых уже годятся флойдам и их первым поклонникам во внуки и правнуки. И, несомненно, что, невзирая ни на какие поджигающие сроки, ожидание чего-то нового от группы или её участников в отдельности будет продолжаться.

**Ответственность.** Да, любой психолог скажет, что музыка – одно из сильнейших средств культурного воздействия на психику человека. Поэтому композитор, ставший центром пристального внимания для большого количества людей, неизбежно обретает огромную ответственность. Мелодия действительно способна управлять. Она может быть объединяющим, зовущим к внутреннему росту средством и точно также способна нести горе. Как бы то ни было, падение Сиды, печально известный срыв в Монреале, ссоры внутри группы и даже грандиозный казус 22 года в итоге предстают перед нами лишь как часть высшего Сценария, как предначертанное и неизбежное, подвигнувшее к полезным выводам и самих флойдов, и их поклонников. (Да, да, я прекрасно осведомлён, что проявления не самого корректного общения

с фанами со стороны Дэвида и Роджера датируются не только зрелым, но и самым поздним периодом их гастрольной жизни. А уж насколько сегодня далеки от идеала взаимоотношения двух зачатых соратников – и вовсе притча во языцех.) Pink Floyd стартовали с наивности и чувства локтя, достигли заоблачного уровня, где их начало разрывать собственное величие, достигли проблеска мудрости, а после – такова суровая реальность – в очередной раз сжались под весом нездоровой суеты. Но кто сказал, что это последний аккорд?

## **ЧЕТЫРЕ ПЕРИОДА И ВОСЕМЬ СОСТАВОВ**

В своём творчестве Pink Floyd прошли несколько этапов развития. Выделяя наиболее значимые из них, я не увидел необходимым привязываться к изменениям состава, поскольку эти фазы обусловлены более глубокими факторами.

Итак:

Рассветный период (1965–1972). Глубоко экспериментальный, с неутолимимым поиском своего лица. Отмечен по меньшей мере тремя сильными пластинками.

Дневной период (1973–1978). Довольно стабильный и неоспоримо шедевральный. Мечта сбылась. Группа вырвалась на победную серию, она находится на самом пике.

Закатный период (1979–1994). Малопродуктивный, но уровень контроля за качеством не уступает прошлому.

Сумеречный период (1995-?). Гастроли группы прекращены, возможны лишь разовые выступления. Флойды почти не работают в студии вне сольных проектов, переходя в состояние Бренда, время от времени радующего историческими концертниками, сборниками и архивными записями. Тем не менее, в 14 году им удаётся выпустить новый альбом, а ещё через восемь лет – «вынужденный» сингл, продиктованный тяжёлыми политическими событиями в Восточной Европе.

Восемь составов:

1. 1966–1968: Барретт, Райт, Уотерс, Мэйсон. Стартовый, корневой. Записали всего один LP.

2. 1968–1968: Уотерс, Райт, Мэйсон, Гилмор, Барретт. Самый недолговечный и призрачный. Почти не работали вместе в студии и отыграли лишь пять концертов. Выпустили один диск.

3. 1968–1981: Гилмор, Уотерс, Райт, Мэйсон. Самый плодovitый. Многие называют классическим. За эти годы было выпущено девять полноценных альбомов, большинство из которых соответствует критерию шедевра.

4. 1981–1985: Уотерс, Мэйсон, Гилмор. Зыбкий и конфликтный. Записали только ряд композиций для саундтрека и один альбом. Не дали ни одного концерта.

5. 1986–2008: Гилмор, Райт, Мэйсон. Надёжный, хорошо выверенный, но и отмеченный предельной нерасторопностью. Хорошее качество – в ущерб количеству. На сче-



ту состава три студийных альбома (последний вышел через шесть лет после смерти Ричарда), саундтрек, два затяжных турне и ряд концертных релизов.

6. 2005: Гилмор, Райт, Мэйсон, Уотерс. Разовая реинкарнация третьего состава на фоне существования пятого.

7. 2009-?: Гилмор, Мэйсон. Состав, юридически закреплённый ещё в 87 году и на первом этапе формально просуществовавший до 93-го. В XXI веке основным уделом Дэвида и Ника становится контроль за наследием группы и выпуск архивного материала. По-настоящему новые работы ограничиваются выпуском альбома, включающего прежде не использованный материал Райта (14 год), и сингла (22 год).

8. 2011: Уотерс, Гилмор, Мэйсон. Спонтанное возрождение четвёртого состава для исполнения одной композиции в финале шоу Роджера.

Тут хочу заметить, что я не отношусь к числу рьяных приверженцев какого-либо из периодов, даже ощущая чуть большее притяжение со стороны поздних альбомов (начиная с «The Wall») и до сих пор находя в себе силы рассматривать формацию Гилмора, Райта и Мэйсона в качестве крайне симпатичной. Мне одинаково согревают душу сказочно-мистический посыл «The Piper at the Gates of Dawn», меланхолия прозаического реализма «The Final Cut» и астральное наполнение «The Endless River». Всё это в моих глазах – единые удивительные Pink Floyd, великие и простые одновременно, всегда те же, но и всегда непохожие сами на себя. По-

добного отношения с надеждой желаю и вам.

## РАБОТА НАД КНИГОЙ

Мотивацией стало немалое количество наблюдений и выводов, накопившихся у меня за первые пять лет оголтелой флойдомании. Однажды я просто поверил, что не только имею право, но и обязан поделиться этим интересным багажом с подобными мне «космонавтами».

Первые пробы пера были сделаны ещё в самом начале девяностых (о чём хорошо помнят мои друзья суровых времён службы в ВМФ СССР). Чуть позже, прочитав книгу Никола-са Шаффнера «Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey» и осознав, что лучше мне не написать, я едва не отринул свой ещё абстрактный, но уже дерзкий план. Однако увлечение темой, сопровождаемое всё новыми открытиями, продолжалось. В конце концов, приблизительно в 95 году, неумолимо растущее желание донести до потенциальных «единоверцев» своё понимание Pink Floyd привело меня к «оригинальной» идее подробно разобрать каждую из композиций группы. (В тот момент я ещё не знал о книге Энди Мэббетта и едва ли мог помыслить, что уже в недалёком будущем выйдет целый ряд работ в подобном формате.) Затем к анализу произведений добавилось беглое описание событий из жизни флойдов и как бы сами собой появились главы, посвящён-

ные сборникам, сольным альбомам и интервью. Заранее прошу не судить излишне строго за упущения в области фактов и уйму стилистических ляпов. Их едва ли возможно было избежать, будучи лишённым настоящего писательского таланта, да ещё и ввалив на себя работу, рассчитанную, в общем-то, на двоих или троих равномерно нагруженных авторов. Думаю, ваши отзывы с указаниями на допущенные мной нестыковки и промахи позволят переиздать сей труд на качественно новом уровне. Вероятно, работы нам хватит, поскольку я помню о белых пятнах моей книги и догадываюсь о том, где могут быть чёрные.

К сожалению, на тернистом пути к результату мне не удалось пообщаться ни с кем из музыкантов основного состава Pink Floyd. (Ритуальный удар кулачками в финале шоу Роджера в Каунасе (Литва) едва ли можно считать общением.) Что касается их талантливой подмоги, то здесь дело обстоит чуть лучше. А с одним из давних соратников группы Сноуи Уайтом мне даже удалось встретиться в 2004 году после его выступления в Вильнюсе (материал которого вышел на концертнике «The Way It Is... Live»). Правда, наше общение ограничилось дежурными фразами взаимной благодарности и подписями мастера на вкладышах от CD Уотерса и Райта. Словом, автор лежащей перед вами книги – обычный поклонник со стажем, который побывал лишь на нескольких флойдовских концертах. (Pink Floyd: Прага, Чехия – 07.09.94; Роджер Уотерс: Варшава, Польша)

ша – 07.06.02 и 20.08.13, Лондон, Англия – 06.07.18, Каунас, Литва – 26.08.18; Дэвид Гилмор: Лондон, Англия – 24.09.15 и Вроцлав, Польша – 25.06.16; Ник Мэйсон: Варшава, Польша – 27.07.19 и Вильнюс, Литва – 27.05.22). В конце сентября 17 года мне также посчастливилось посетить в Лондоне выставку группы «Their Mortal Remains». Вот и весь мой «послужной список», не считая концертов трибьют-групп.

Поразительно, но работа над книгой заняла аж четверть века, хотя в общей сложности я едва ли просидел над текстом более четырёх-пяти лет. Одним из затрудняющих факторов стала моя профессия дорожного рабочего: нередко физически и морально утомляющие трудовые будни позволяли полноценно погрузиться в книгу только зимой или сидя на бюллетене. Стержень же моего "долгостроя" оформлялся с 9 марта 98 года по май 2003-го. Лишь в начале 2002-го у меня появился компьютер, и я смог впервые полноценно окунуться в неисчерпаемое информационное пространство Интернета. В этот момент контур книги был уже чётко прорисован, и я постепенно двигался к финалу, мешал которому лишь один немаловажный нюанс – отсутствие нового студийного альбома Pink Floyd. Без его разбора я наотрез отказался от выпуска. И это ожидание, скажу я вам, томило чрезвычайно. (Именно тогда родился постулат: «Хотите угадать, когда выйдет следующий альбом Pink Floyd? Возьмите самый долгий из приемлемых сроков и прибавьте к нему десяточку».) Больно ударил по рукам и уход Ричарда, из-за

которого в течение пары лет я был несколько не в своей тарелке, вплоть до попыток расстаться с увлечением всей своей жизни. Но я дождался. Мы дождались. Гилмор и Мэйсон взяли себя в руки и на базе их общей с Райтом музыки, записанной много ранее, наработали довольно внушительный, преимущественно инструментальный концепт «The Endless River». Далее, всё оттягивая момент завершения, последовали сольники «Rattle That Lock» и «Is This the Life We Really Want?», фееричные бокс-сеты Pink Floyd и турне всех здравствующих флойдов с выпуском концертных альбомов и видео.

Особенно сложным с моральной точки зрения оказался 22 год с его «сногшибательным сюрпризом» в виде скандально известного «иноязычного» сингла. Вкупе с чередой немыслимо плоских политических заявлений и действий Гилмора конфуз был столь силён, что на первых порах я решительно настроился поставить точку, на веки вечные вытравить группу из своей ДНК. Слабо помогала даже куда более разумная позиция Уотерса, неоднократно озвученная в пику нездоровой моде. Когда великие Pink Floyd из формации, десятилетиями служившей синонимом критического мышления, по наивности, из невежества и в стремлении закрепиться в зоне комфорта вырождаются в подпевал мирового финансового капитала, разве это не повод для грусти? Тяжесть усугублялась ещё и тем, что в середине февраля я полностью завершил книгу (включая подбор фото и ра-

боту с коллажами) и уже вёл переговоры с одним из издательств. На таком фоне реальность приобрела привкус тяжкого сюрреализма. И лишь пережив череду недель, окрашенных поистине гнетущими размышлениями, я смог подобраться к пониманию, что даже такой Pink Floyd достоин анализа. По меньшей мере, с позиции автора книги о группе, многие поклонники которой восприняли крайне недальновидное поведение любимых музыкантов с такой же горечью и которые всё ещё ищут какую-то интересную, приемлемую, наименее болезненную трактовку произошедшего. Словом, пришлось собраться с силами и переквалифицироваться из фана восторженного в летописца сурового. Ну, а поскольку к тому моменту Мэйсон и Уотерс наконец-то отправились в свои сольные турне (неоднократно откладываемые из-за карантинных ограничений), не описать этих примечательных событий я, конечно же, не мог. Так закончился 22 год. А после несколько месяцев моей жизни прошли под знаком нудноватого "пинг-понга", кидавшего меня от одного издательства к другому в поисках приемлемых вариантов выпуска книги. В этот период я продолжал разбор самых новых флойдовских событий и релизов, однако ничего в книгу не привносил, избегая вполне реального риска завязнуть на данном увлекательном поприще. (Дополнительный материал сейчас накапливается в черновике и, я надеюсь, однажды будет обнародован в рамках расширенного издания «Pink Floyd – Закат дольше Дня».) Несколько абзацев я добавил

лишь в настоящую главу, и случилось это не когда-нибудь, а в первые минуты 6 сентября 23 года, в день восьмидесятилетия нашего драгоценного Джорджа Роджера Уотерса. (Как говорится, побольше символизма, эффектного и доброго!) В этот же день материал книги был отправлен в знаменитое издательство ЛитРес, сотрудников которого я жажду тепло и радостно поблагодарить за наиболее удобный и разумный из всех предложенных мне вариантов сетевой публикации.

## **СОТРЯСАЯ МОНУМЕНТ**

Одна из особенностей книги – пристальное внимание к копирайту, причём с корректировкой или исправлением привычных позиций. По-моему, нестабильность в официальном обозначении авторства, да ещё и существенное количество откровенных ошибок, позволяют нам искать истину. Как? Тщательно анализируя материал на слух, ориентируясь на информацию, доступную в книгах, статьях, звучащую в интервью и (когда повезёт) выявленную в процессе личного общения с участниками той или иной записи. Почему это видится мне столь важным? Во-первых, нет желания вторить неправде. Не вижу смысла упоминать фамилии, стоящие в скобках после названия композиции, если они не несут однозначной информации и вместо того, чтобы давать предельно ясные и точные сведения, выполняют

роль странного украшения. Во-вторых, к данному аспекту прикован вполне оправданный интерес поклонников, особенно с момента ухода из группы Уотерса. Желая помочь всем нам в разрешении этого вопроса, я и взял на себя смелость хорошенько проанализировать имеющиеся сведения, разделив копирайт на авторов слов и музыки, установив, кому принадлежит каждая из частей сюит, а также исправив бесспорные неточности. Надеюсь, ошибок уже с моей стороны вышло не слишком много. За основу было взято обозначение авторства из буклетов к альбомам "The Division Bell" и "Broken China". Я использовал не мной придуманную традицию обозначать авторство музыки песен без учёта влияния поэта на вокальную мелодию в том случае, когда оно оказалось незначительным. Такой подход даёт справедливый баланс при традиции не считать соавтором музыканта, исполнившего для чужой песни клавишное, саксофонное и любое другое полностью самостоятельное соло, значительно повлиявшее на красоту и успех произведения.

Следующие примеры ещё лучше объясняют мою мотивацию:

Вариативность или упрощения в обозначении авторства:

1. Инструментал «Nick's Boogie» ведёт Ник (отсюда и название), однако в копирайтах отдельных изданий приведена формальная, чисто иерархическая очередность фамилий: Барретт/Уотерс/Райт/Мэйсон. В других же изданиях композиция приписывается только Мэйсону.



2. Отдельные треки из «More» подписаны фамилиями флойдов в неизменной очерёдности – Уотерс/Райт/Гилмор/Мэйсон, что слабо стыкуется с истиной, поскольку эти композиции очень разнообразны и явно отличаются по степени вклада того или иного автора. Не может не смущать и значительное различие в копирайте очень близких по звучанию «The Nile Song» и «Ibiza Bar», фамилия Рика в числе создателей «бесклавишного» джема «More Blues» и авторство «Dramatic Theme», в разных изданиях альбома приписываемое и четверым, и троим, и даже двоим музыкантам.

3. На «яблоке» ранних виниловых версий «Atom Heart Mother» авторство каждой из частей титульной сюиты определено формально, даже без намёка на учёт реального положения вещей: первой в качестве подарка другу стоит фамилия Мэйсона, после – фамилии остальных участников группы в алфавитном порядке, а в конце место отведено соавтору команды Гизину.

4. «One of These Days» в разных изданиях отмечена с совершенно разным авторским доминированием. И эта чехарда фамилий продолжается по сей день.

5. С «Echoes» та же история, хотя сегодня мало кто будет спорить, что первым должен идти Райт. Даже с учётом того, что лишь Уотерс при сочинении данного монумента проявился в обеих авторских ипостасях. Слишком уж первична здесь музыка, слишком велик объём наработанного Ричардом (и Дэвидом).

6. Известно, что идея «Speak to Me» в значительной мере принадлежит Уотерсу. Однако с его же подачи этот звуковой коллаж отмечен только как работа Мэйсона.

7. Каких только комбинаций не встречается в случае с «Time»! Разве что первым ни разу не отмечали Райта. Скорее же всего, впереди должно стоять имя Уотерса – единственного из четвёрки, ставшего не только одним из композиторов песни, но и автором её текста.

8. Общеизвестно, что музыка «Breathe (in the Air)» и «Us and Them» была написана до того, как Уотерс сочинил к ним слова. Однако в оригинальном копирайте этих песен он отмечен первым. (Похоже, обычное для поэта влияние (в данном случае – именно влияние) на вокальную мелодию трактуется как сокомпозиторство.)

9. Не вызывает абсолютного доверия и официальный копирайт «Shine on You Crazy Diamond». Очевидно, что в подразделении композиции на отдельные части авторская очередность фамилий гармонично перетасована скорее из чувства коллегиальности, нежели в соответствии с реальным положением дел. По крайней мере, в отдельных случаях.

10. «Wish You Were Here», в оригинале справедливо подписанная «Уотерс/Гилмор» (первой была музыка Дэвида, однако Роджер не только написал слова, но и привнёс вклад в мелодию куплетов), в последующие годы часто обозначалась иной очерёдностью фамилий.

11. Первоначально главное авторство слов "A Great Day

for Freedom" приписывалось Дэвиду, однако на обложке концертника "Live in Gdansk" первой идёт фамилия Полли Сэмсон. В конце концов, начиная с выпуска бокс-сета "The Later Years 1987-2019" ведущим поэтом всех соавторских текстов "The Division Bell" начали отмечать супругу Дэвида.

12. «Keep Talking» в оригинале, концертнике 95 года и сборнике «Echoes» записана как композиция Гилмора, Райта и Сэмсон. В сингле «Wish You Were Here», рекламирующем «P.U.L.S.E.», очерёдность иная: Гилмор/Сэмсон/Райт.

13. Во вкладыше сольного альбома «Broken China» мы читаем, что музыка альбома написана Райтом, стихи – Энтони Муром. Явное упрощение, потому что Мур на этом диске представлен и как автор музыки, а два текста принадлежат Джеральду Гордону.

14. В двухдисковом издании «Zabriskie Point» (97 год) все «новые» композиции отмечены как сочинения четырёх человек. Что же в действительности? «Country Song», по всем признакам, песня, которая была написана без Мэйсона. «Unknown Song» и «Love Scene (Version 6)» явно ведёт Гилмор (первая крайне похожа на «The Narrow Way (Part 1)», вторая – чистой воды гитарный блюз, и этим всё сказано). Наиболее же чёткий пример несоответствия между истиной и «бумагой» – «Love Scene (Version 4)»: если это лишённая отчётливой мелодии импровизация Райта на рояле, то почему в её копирайт вписаны ещё трое музыкантов?

15. «The Last Few Bricks», созданная с использованием идей Гилмора (отрывок из «Young Lust» и характерные структурные ходы), в концертнике группы 2000 года не содержит авторства последнего.

16. В альбоме «12.12.12» Уотерс отмечен главным автором «Comfortably Numb».

17. В копирайте сингла «Hey Hey Rise Up» значится имя вокалиста, не имеющего никакого отношения к сочинению песни.

Примеры явных ошибок:

1. В оригинале и во многих переизданиях «The Piper at the Gates of Dawn» Райт обозначен только как клавишник, хотя в этом альбоме он проявился и как второй по значимости вокалист.

2. Долгое время считалось, что Норман Смит сыграл на ударных и спел в «Remember a Day». Об этом по недосмотру написал даже сам Мэйсон в своей книге. В действительности же абсолютно все данные указывают на то, что этой песней была «See Saw».

3. Сокращённая версия «Time», выпущенная в США на сингле, обозначена только как сочинение Уотерса.

4. Не во всех изданиях альбома «Wish You Were Here» 5-я часть «Shine on You Crazy Diamond» приписывается трем авторам. До сих пор этот сегмент композиции то и дело отмечают лишь фамилией Роджера, что никак не может являться истиной.

5. «Pink's Song» из первого сольника Райта «Wet Dream» была написана Риком в соавторстве с его женой, однако в штатовских версиях релиза копирайт песни ошибочно прикрепляли к «Against the Odds».

6. В 93 году альбом Барретта «The Madcap Laughs» вышел с бонусами. Один из бонусов – трек «Golden Hair (Take 5)», совмещающий вокальные партии Сида и Рика. К сожалению, многие, опираясь на отсутствие какой-либо проясняющей официальной информации, наотрез отказываются признать вокал клавишника в этой версии. Личный аудиальный способ определить в правом динамике весьма характерный голос Райта упорно отвергался даже глубокими специалистами по флойдам. Усугубляла же ситуацию неверно отмеченная во вкладыше дата записи.

7. В аннотации к «Country Song», вошедшей в выпущенный в 97 году двухдисковый вариант альбома «Zabriskie Point», написано, что песню поёт Роджер, хотя это типичный вокал Дэвида.

8. Во вкладыше к DVD о создании «The Dark Side of the Moon» только Гилмор отмечен вокалистом, а в списке прочих функций нет синтезатора (Гилмор, Уотерс и Райт) и звуковых эффектов (Уотерс и Мэйсон).

9. В титрах DVD-версии «Live at Knebworth» автором «Run Like Hell» «признан» лишь Дэвид.

10. В титрах «Remember That Night» написано, что «Dark Globe» была записана в августе 2006-го, хотя, в действитель-

ности, — на исходе июля.

11. В альбоме «12.12.12» «Us and Them» обозначена как самостоятельное сочинение Роджера.

12. В титрах фильма «Live at «The Roundhouse»» инструментал «Interstellar Overdrive» приписывается только Сиду.

Замечу, что я не привносил правок в официально закреплённое в том случае, если сам сопродюсер или соавтор добровольно отказался от упоминания своего имени. Как, например, Гилмор в «The Final Cut» или Мэйсон в «The Division Bell». Конечно, и Уотерс «удалился» из авторов «Speak to Me» добровольно, но много позже он неоднократно упоминал о своём участии. (Также Роджер не раз заявлял про своё абсолютное музыкальное авторство в куплетах «Comfortably Numb». Однако в нашем распоряжении — несколько демо для анализа и не менее двух свидетелей, подтверждающих базовый копирайт Дэвида в каждом из сегментов песни. Учитывая перевес голосов, включающих голос самого Гилмора, а также некоторую спутанность воспоминаний его оппонента, зависящих от настроения, можно с немалой долей уверенности заключить, что в куплетах окончательной версии использован вокальный узор Уотерса, нанизанный на гармонию соавтора. Что касается си минора, то его действительно предложил Роджер, но корректировка такого плана находится в области продюсирования, заданное Дэвидом грустное настроение не изменилось. Именно поэтому живую, задействуя других певцов, мелодию куплетов уда-

валось заметно видоизменять, сохраняя при этом в целом узнаваемый облик произведения. Чего, кстати, не скажешь про мелодически статичную «Time». Да, основная часть этой композиции построена на музыкальном наброске Уотерса, однако Гилмор и Райт привнесли новое в предложенные Роджером вокальные мелодии и существенно изменили изначальное настроение, в куплетах поменяв мажор на минор, а бриджи наполнив отсутствующей на демо меланхолией.)

## БЛАГОДАРИЮ

В первую очередь хочу поблагодарить людей, чья поддержка оказалась крайне необходимой в период, когда я ещё не располагал компьютером, да и сам по себе доступ в Сеть был роскошью. Вот эти имена: **Маргарита Устиновичюте** (переводы текстов и статей, аналитическая помощь), **Никита Кобрин** (поиск информации через объявления на радио (!), причём совершенно безвозмездно), **Томас Даунаравичюс** (информация), **Дарюс Романаускас** (содействие в скором приобретении новых и труднодоступных записей), **Вильмантас Лабунскас** (информация), **Томас Эверсонас** (добыча раритетов).

Первой серьёзной моральной и информационной поддержкой на просторах Интернета для меня стал действовавший в самом начале века форум **Сергея Бизикина**. Бла-

годарю, Сергей, за стартовый опыт виртуального взаимодействия со знатоками Pink Floyd, да и просто за возможность познакомиться с интересными людьми, находящимися за сотни и тысячи километров от меня. В числе этих людей такие глубоко творческие и довольно известные сегодня личности, как **Александра Голубева, Игорь Столбунов и Роман Орлов**. Спасибо вам, ребята, за те подсказки и советы, которые я получил от вас за пару-тройку лет нашего вдохновляющего общения на форуме у Сергея!

Особая благодарность ныне закрытому сайту **Зульфии Ризаевой и Дмитрия Малышенко**. Здесь к фрагментам книги, выложенным мной в качестве ознакомления ещё в 2004 году, отнеслись с подлинным вниманием и участием. Говоря о завсегдатаях и ньюсмейкерах этого сайта, хочу выразить искреннюю благодарность настоящим экспертам по флойдам, да и просто интересным людям **Дмитрию Клобукову и Глебу Шамаеву**. Дмитрий помог информацией, дельными советами, а также способствовал нашей с дочкой возможности побывать на одном из шоу Уотерса. А при поддержке Глеба мне удалось приобрести билеты на концерты Гилмора, которые мы посетили в 15–16 годах.

Разумеется, благодарю за важные подсказки и дружеское общение очень интересных, талантливых людей, настоящих спецов в вопросе Pink Floyd **Алексея Васильева, Павла Губарева, Михаила Карманова, Олега «Знатока», Максима Жолобова и Algie Battersea**, барреттолога **Пет-**



**ра Кулеша**, исследователя творчества группы, большого специалиста в области бутлеггов **Игоря Савицкого** и «рыцаря Стены» **Степана Пупышева**.

Весьма и весьма большая признательность барреттологу **Евгению Рейнгольду** – человеку, обладающему без преувеличения феноменальной осведомлённостью о самом раннем периоде Pink Floyd. Целый ряд неточностей в соответствующих главах был исправлен в первую очередь благодаря Евгению.

За консультативную помощь и крайне полезные подсказки жажду поблагодарить великолепных музыкантов, да и просто хороших ребят **Павла Пономарёва**, **Алексея Хужаева**, **Алексея Гришаева**, **Тимофея Винковского**, **Джерри Раттлбоуна** и **Галину Лавриненко**.

Что же касается гитариста **Павла Иванова**, то он не просто помог, но и стал соавтором одной из глав, исправив ряд обнаруженных в ней огрехов и существенно увеличив её информационный вес. Жму руку!

На предзавершающем этапе работы частичный вклад в редактуру привнесла художница **Дарья Дыхановская**, за что я ей очень признателен.

Недолгое сетевое общение с бывшими супругами Гилмора и Райта **Вирджинией Гилмор (Хайсенбин)** и **Франкой Райт (Нодарос)**, а также активная переписка с певицами Pink Floyd **Дургой** и **Лорелей МакБрум** дополнили книгу некоторым количеством полезной информации. Низкий по-

клон!

По-настоящему дружеская переписка с бывшим партнёром Райта **Дэвидом Харрисом** прояснила ряд вопросов по альбому "Identity", а душевные, лишённые звёздных "понтов" парни в лице гитариста **Ли Харриса** и синтезаторщика **Дома Бекена** обстоятельно ответили на все мои вопросы о группе Nick Mason's Saucerful of Secrets. Спасибо вам, ребята, за доброжелательный отклик!

Чуть более сложным, но не менее притягательным и интересным в общении показался давний спутник флойдов, выдающийся мультиинструменталист и блистательный автор песен **Джон Кэрин**.

То же самое могу сказать о создателе легендарной холофонии **Уго Дзуккарелли**, с которым мы не только обсуждали его вклад в альбомы "The Final Cut" и "The Pros and Cons of Hitch Hiking", но и философствовали на самые разные темы.

Отдельный реверанс – журналисту, поэтессе и музыканту **Ларисе Гусевой**, админу одного из лучших сетевых сообществ, посвящённых Pink Floyd. Интеллект, великолепное чувство слова и чёткая фокусировка Ларисы на всевозможных биографических тонкостях послужили для меня поистине драгоценной шпаргалкой.

Уже в финале в редакторскую работу включились начинающая исследовательница творчества Pink Floyd **Наталья Будич** и давние поклонницы группы **Инна Смирнова** и

**Наталья Давыдова.** Через сито их вьедливого и бережного анализа прошли все разделы и главы книги, каждая их строчка, а Инна нашла время и на техническую помощь при подготовке коллажей. Огромная благодарность!

Спасибо также **Александр Шамановой**, дружеский взаимообмен с которой привнёс свою интересную лепту в генезис книги, а также **Елене Шехватовой** и **Кети Гольдштейн**, обогатившим главу «Корни и кроны».

Особняком в списке моих благодарностей стоит **Валера Цалко**, с которым мы ночами напролёт сидели в Сети, анализируя творчество флэйдов, сравнивая свои впечатления и делясь информацией. При помощи Валеры, обладающего высококачественной аппаратурой и большим количеством полезной литературы, значительно снизился процент недочётов, да и просто ошибок в книге, серьёзной правке подверглись практически все её разделы. Благодарю, Валер!

Разумеется, как до погружения в работу, так и уже в процессе я не мог не ознакомиться с целым рядом литературных трудов, посвящённых Pink Floyd. Вот имена уважаемых «следопытов», которые неизбежно повлияли на мою книгу: **Майлз, Николас Шаффнер, Энди Мэббетт, Сергей Климовицкий, Дмитрий М. Эпштейн, Игорь Полуяхтов, Вернон Фитч, Олег Мухин, Пётр Кулеш, Александр Галин и Александр Железнов, Джон Харрис, Глен Поуви, Уоррен Досани, Жан-Мишель Густа и Филипп Марготи.** Как следует из рассказанного выше, с неко-

торами из этих людей мне удалось наладить виртуальное общение, а в отдельных счастливых случаях – завязать приятельские отношения. Что же касается впервые упомянутого Олега – автора-составителя уже легендарного двухтомника **«Pink Floyd – Кирпич к Кирпичу»**, то за долгие годы нашего взаимодействия он стал для меня настоящим братом по оружию. Кстати, в недавнем прошлом Олег принял непосредственное и успешное участие в поисках подходящего издательства для моей книги, в итоге выведя меня на оптимальный вариант. Круто, коллега!

И уж никак нельзя не выделить непереоценимое влияние фолианта **«Inside Out: The Personal History of Pink Floyd»**, написанного интересно, талантливо и светло не кем-нибудь, а барабанщиком Pink Floyd **Николасом Беркли Мэйсоном**.

То же самое скажу и об искромётной книге небезызвестного бас-гитариста и остроумца **Гая Пратта «My Bass and Other Animals»**, чьи самые значимые эпизоды были сначала присланы мне, а затем выложены на вышеупомянутом сгинувшем сайте Дарьей Дыхановской, причём в её же переводе. Кстати, некоторое время я находился в переписке с Гаем, узнав от него несколько важных деталей, за что весьма ему признателен.

Также помогла брошюра **Рона Гисина «The Flaming Cow»** (с предисловием Мэйсона), повествующая о работе над вневременным эпиком Pink Floyd, сюитой «Atom Heart

Mother». Сканы страниц мне прислал всё тот же Валера Цалко.

И, наконец, сердечная благодарность моей **Ольге «Планете» Марковой** за обеспечение надёжного тыла и организационную помощь, а дочке **Эрике** за веру в возможность её папы дописать книгу и за моральную и техническую поддержку, в том числе и во времена наших поездок на флоридовские концерты. Ух!

## ПОЯСНЕНИЯ

1. Полужирным шрифтом и заглавными буквами (единожды) выделены только оригиналы, ремиксы и концертные версии композиций Pink Floyd, прежде на страницах данной книги не описанные. Таким же образом выделены все сингловые номера, поскольку зачастую они содержат большие или меньшие отличия от альбомных версий, порою представляя совершенно иные прочтения широко известных произведений. В основном учитываются только британские и штатовские синглы. Исключение составляют случаи, когда материал для сингла предоставлен самой группой и включает не издававшиеся в Штатах и Британии элементы. Если в рамках базовой главы упоминаются достойные внимания (но недотягивающие до посвящения им отдельных глав) фильмы, радиопередачи или трансляции, то их назва-

ния опять же пишутся заглавными буквами и выделяются полужирным шрифтом.

2. Ранние ролики, использующие оригинальную фонограмму, рассматриваются только в том случае, если это не стандартное появление группы в телестудии, лишённое сюжетных ходов или какого-то художественного антуража.

3. Во избежание путаницы рабочие названия альбомов и композиций приводятся лишь изредка, в силу необходимости.

4. Исходя из концепции книги (основная линия – творчество группы Pink Floyd), некоторые сольные альбомы проанализированы не столь подробно, как командные, однако часть из них я всё же увидел правильным (и возможным) разобрать потреково.

5. Видеоверсиям живых альбомов отведены отдельные главы, поскольку в концертных фильмах, как правило, сохраняются многие отличия от аудио. В случае, когда видео было выпущено одновременно с альбомом, разбор проводится в рамках той же главы.

6. Отдельная глава отведена каждой концертной трансляции и каждому релизу, представляющему полновесный сет-лист или же уникальному в историческом смысле.

7. Сборные концертные записи с участием флойдов («**Stamping Ground**», «**Columbian Volcano Concert**», «**Knebworth**», «**The Strat Pack**» и другие), их короткометражное промо (такие, как «**The Final Cut**» и «**Radio**

**К.А.О.С.)), а также фильмы сугубо документально-исторического характера, не содержащие действительно новых или же неизвестных ранее номеров – отдельно от контекста базовых глав не рассматриваются («**San-Francisco**», «**Tonight Let's All Make Love in London**», «**Music Power**», «**Superstars in Concert**», «**Crystal Voyager**», «**Life Could Be a Dream**», «**Pink Floyd – London 1966-67**», «**Behind the Wall**», «**Syd Barrett Story**», «**Pink Floyd and Syd Barrett Story**», «**The Making of «The Dark Side of the Moon»**», «**The Lost Documentary**», «**Ça Ira: Making of**», «**7 Ages of Rock**», «**Which One's Pink?**», «**The Story of «Wish You Were Here»**», «**Pink Floyd in Cambridge**», **EPK «Why Pink Floyd?»** и «**The Endless River**», «**David Gilmour: Wider Horizons**», «**If These Walls Could Sing**» и другие).**

8. Также учтены все основные, наиболее известные записи с радио- и телетрансляций и некоторые произведения, отложенные группой при включении в сборники, но тиражируемые поклонниками.

9. Понимая, что не всё в нашей жизни определяют подписи и печати, я долго взвешивал нюансы, пытаюсь утвердить для себя: в каком случае альбом или выступление считать фактически пинкфлойдовским? И пришел к выводу, что для этого необходимы как минимум трое основных музыкантов Pink Floyd. Почему? Во-первых, ни один альбом группы де-факто не был записан при участии только двоих флойдов.

Во-вторых, существует чисто психологический аспект: трое исполнителей – это минимум, который определяет настоящую рок-команду (в том числе и благодаря потенциальной способности отработать полноценный концерт без вспомогательных музыкантов). В-третьих, при отрицании такой логики нам придётся причислить к дискографии группы даже тот сольный материал, который по моральным или эстетическим меркам не должен быть к ней причислен. (Добавлю также, что если альбом является частью дискографии Pink Floyd, то каждую его композицию стоит воспринимать в качестве командной, даже если какая-то из них записывалась при участии двоих флойдов или одного. Как в случае с треками из студийной пластинки "Ummagumma", с "Fat Old Sun", "Pigs on the Wing", "Mother", "Outside the Wall", оригинальной "The Dogs of War" и рядом других. Обратный пример: "Pigs on the Wing" – спетая под гитару, но внутри "Animals" представляющая разновидность рецептуры Pink Floyd, в концертном альбоме автора она уже не более чем сольная песня, пусть и при наличии полной аутентичности.) Следовательно, все альбомы, шоу или отдельные произведения, принадлежащие квинтету, квартету или трио, рассматриваются в книге как работа группы по номиналу, без оглядки на юридическую сторону. (Диссонанс в данную концепцию привносит только сингл "Hey Hey Rise Up", записанный без Барретта, Уотерса или Райта, но выпущенный от имени Pink Floyd. Этот релиз показывает, что даже целый альбом



от двоих участников группы мог бы считаться командным, при условии, что эти двое – Гилмор и Мэйсон.)

11. Описание событий под заголовком с названием того или иного крупного релиза продолжается до тех пор, пока повествование хронологически не доходит до появления нового, столь же значительного альбома или фильма.

И отдельно – про раздражающую многих манеру пересказывать то, что прекрасно слышно и без пересказа. Например, «звук ветра сменяется гитарными аккордами, вслед за которыми вступают клавишные...». Так и вижу как в ответ на подобный «экскурс» у вас тянется рука швырнуть в «капитана Очевидность» мем с идиотически удивлённым лицом какого-нибудь фактурного актёра и надписью: «ДА ТЫ ШО-ООО???». Объясняю: такое подробное, пошаговое описание трека (к которому я, кстати, прибегаю далеко не всегда) позволяет читателю пройти по хорошо известному материалу как бы в ногу с автором книги, сопоставив его восприятие с собственным. Порой это приводит к интересным открытиям и выводам.

Воодушевляющего прочтения!

# Корни и кроны

**Ричард Уильям Райт (Richard William Wright)** родился 28 июля 1943 года в лондонском Хэтч-Энде – престижном уголке района Пиннер, графство Мидлсекс (сейчас боро Харроу – северо-западный округ Большого Лондона), Великобритания. Рик был младшим ребёнком, единственным сыном, который воспитывался вместе с двумя сёстрами – Селиной и Гвиневрой. Глава довольно состоятельной семьи Седрик Райт занимал должность главного биохимика в компании Unigate Dairies. (Примечательно, что имя Седрик получило распространение в Великобритании после выхода рыцарского романа Вальтера Скотта «Айвенго» – так звали одного из ключевых героев. В основе сюжета лежат события, связанные с возвращением на престол короля Ричарда Львиное Сердце. А Гвиневра – никто иная, как супруга короля Артура и дама сердца рыцаря Ланселота, известных по легендарному британскому эпосу.) Внятная информация о матери Рика по имени Брайди отсутствует. Известно только, что эта женщина валлийского происхождения любила музицировать на фортепиано, звуки которого, по воспоминаниям сына, очаровали его уже в четырёхлетнем возрасте. Ещё в детстве будущий композитор пробовал выразить себя с помощью виолончели, трубы, тромбона, гитары (за последнюю он взялся от скуки, когда в двенадцатилетнем воз-

расте сидел дома со сломанной ногой) и, конечно, фортепиано, в игре на котором и нашёл себя. Возможно, классика в лице Себастьяна Баха, Людвиг Ван Бетховена и Белы Бартока осталась бы основным ориентиром Рика, но... однажды он наткнулся на радиопередачу с джазом... «Джаз – моя первая любовь», – признавался в интервью клавишник и вокалист Pink Floyd, упоминая влияние таких столпов жанра, как Дюк Эллингтон и Майлз Дэвис. Даже в зрелом возрасте Райт не переставал восхищаться мастерством Дэвиса, не упуская момента процитировать высказывания маэстро относительно подходов к творческому процессу.

Поступив по окончании эксклюзивной школы («Haberdasher's School») в Лондонский Политехнический Институт («Regent Street Polytechnic» или «The Poly»), Ричард продолжал искать пути погружения в мир музыки. Тем более, что формальные методы преподавания в «The Poly» вызвали серьезные сомнения, отбивая мысли о карьере архитектора. Уже во время учёбы в Политехе он начал брать частные уроки музыкальной теории и композиции в Школе музыки имени Эрика Гилдера («Eric Gilder School of Music»), а после окончания первого курса и вовсе перевёлся в Лондонский музыкальный колледж («London College of Music»). (Таким образом, Райт стал единственным участником Pink Floyd с музыкальным образованием.) Тяга же к другим видам творчества подвигла одарённого молодого человека посвятить время освоению профессии фо-

тографа. Возможно, в расчёте использовать этот навык в качестве «запасного аэродрома», который мог бы пригодиться в ещё весьма туманном будущем.

Лишь со временем прояснилось, что подсознательная, а затем и вполне осознанная тяга Рика к сочинению музыки наряду с достаточной долей усилий в данном направлении – это единственный путь, ведущий его к успеху и славе. Одной же из главных особенностей, сформировавших узнаваемый авторский стиль Райта, можно назвать мечтательность и сентиментальность – состояния, к которым автор был склонен в течение всей своей жизни.

Альма-матер Ричарда зародилась в 63-м, с того момента, когда он сдружился с двумя сокурсниками и начинающими рок-музыкантами Ником Мэйсоном и Роджером Уотерсом. Оба вместе с ним учились на архитекторов в вышеупомянутом Лондонском Политехническом Институте.

Райт начал сочинять одновременно с Сидом Барреттом и Уотерсом. Более того, до прихода в Pink Floyd Дэвида Гилмора только он проявлял способность генерировать по-настоящему тонкие, интуитивные мелодии.

В 64 году на прилавки ложится сингл «Little Baby» от ливерпульской команды Adam, Mike & Tim, становясь первой пластинкой, включающей песню Рика. Его характерно мелодичная, окрашенная романтикой «You're the Reason Why» представлена на стороне В.

Уже в дебютном LP Pink Floyd «**The Piper at the Gates**

**of Dawn»** Райт участвует в качестве одного из ключевых авторов выдающихся психоделических инструменталов «Pow R. Toc H.» и «Interstellar Overdrive», а также исполняет ряд лидирующих вокальных партий, в том числе в хитах «Astronomy Domine» и «Matilda Mother».

Первыми же самостоятельно написанными произведениями Рика в рамках Pink Floyd считаются сингловые песни 67–68 годов «Paint Box» и «It Would Be So Nice», в которых автор говорит о дефиците искреннего общения. В тот же период он выступает одним из решающих создателей эталонного эмбиента «Careful with That Axe, Eugene».

Для второго альбома группы «**A Saucerful of Secrets**» Райт предлагает две песни: ностальгическую, написанную годом ранее «Remember a Day» и близкую к ней по теме, наполненную завораживающей мелодикой «See Saw». На его же счету – ряд вокальных партий и внушительный вклад в заглавную сюиту (заключительная её часть – «Celestial Voices» – абсолютная заслуга Рика).

В саундтреках, записанных группой к фильмам «**Комитет**» («**The Committee**») и «**Ещё**» («**More**») Райт проявляет себя почти столь же масштабно и как композитор, и как клавишник.

Рецептура студийной пластинки «**Ummagumma**» была вдохновлена Ричардом. Ему же принадлежит и одна из её четвертей – четырёхчастная минисюита «Sysyphus», построенная на циклическом развитии музыкальной мысли и до-

полненная звуками летней природы.

В **«Atom Heart Mother»** Рик – один из базовых творцов. В его исповедальной **«Summer '68»** возникает образ рок-звезды, удручённой характерными изгибами закулисной жизни.

Следующий альбом – **«Meddle»** – стартует с инструментала **«One of These Days»**, одним из равноправных соавторов которого является Райт. Что же касается поражающей своим величием сюиты **«Echoes»**, занимающей целую сторону пластинки, то её появлению мир обязан, в первую очередь, Рикку. Именно он является базовым композитором и ведущим вокалистом это вневременного колосса.

Для **«Obscured by Clouds»** при композиторском участии клавишника создаются такие произведения, как **«Burning Bridges»**, **«Mudmen»**, **«Absolutely Curtains»**... В песне **«Stay»**, созданной при помощи Уотерса, Райт вновь обращается к теме поиска нормальных, человеческих взаимоотношений – сфере, глубоко желанной для его ранимой души.

**«The Dark Side of the Moon»** – очередной верстовой столб в творчестве Ричарда. Суперхит **«The Great Gig in the Sky»**, музыка **«Us and Them»**, мелодические и структурные элементы в **«Breathe (in the Air)»**, **«Time»** и **«Any Colour You Like»** – его вклад, значимость которого переоценить невозможно.

**«Wish You Were Here»** уносит нас ввысь и плавно возвращает на землю через погружение в грандиозные медита-

тивные полотна авторства Райта. Заполняя небесным синтезаторным флёрком вступительное и завершающее пространство альбома, Рик попутно проникает и внутрь повествования, привнося свои узнаваемые исполнительские ходы в музыку Роджера и Дэвида.

Хотя во время записи «**Animals**» Ричард уже не был занят непосредственно сочинением, неоспоримо, что его продюсерские решения оказали положительное влияние на успех этой особенной пластинки.

Как соавтор группы Райт возвращается в начале девяностых, представляя ряд узнаваемых пассажей в инструменталах «Pan Am Shuffle» и «Carrera Slow Blues», записанных в числе прочих специально для саундтрека к фильму «**La Carrera Panamericana**».

Окончательная реставрация крепкого авторско-исполнительского уровня Райта в составе Pink Floyd происходит в «**The Division Bell**»: здесь под его началом рождаются такие изысканные произведения, как «Cluster One», «Marooned» и «Wearing the Inside Out». В последнем из них Ричард – автор музыки и основной вокалист. Его же мелодические элементы для «What Do You Want from Me» и «Keep Talking» – неотъемлемая составляющая этих хитов.

Очередным полем для применения исключительного таланта Рика становится последний студийный альбом Pink Floyd «**The Endless River**». Три из четырёх протяжённых частей этого эпика в большей или меньшей степени связаны

с его нетривиальным композиторским мышлением.

Примечательный факт: Райт периодически отсутствовал в студии Pink Floyd, но за всю долгую и неровную историю команды не случилось ни одного концерта, в котором он не принял бы участия.

Вне Pink Floyd Райт не успел выстроить чего-то безупречно основательного. Тем не менее, каждый из его сольных альбомов получился самодостаточным, включающим треки, вполне сопоставимые с материалом, созданным под крылом бренда. И если бы не инертность композитора, готового дарить нам лишь по одной полноценной записи за десятилетие, если бы не легкомысленное отношение к раскрутке и отказ от концертов, то его сольная стезя могла бы обрести крупный успех.

Полный внушительных гармоний, но чуть простоватый по подаче «**Wet Dream**» 78 года оставил слушателя совершенно неподготовленным к тому, что Рик предложил через шесть лет. Пока фаны Pink Floyd – кто с интересом, а кто в недоумении – внимали новым откровениям группы в их альбоме «The Final Cut», сокрушаясь, что флойдов осталось трое, четвёртый, отчаявшись вернуться в команду своей молодости, создал новую...

Новоиспечённая ZEE состояла только из Рика, Дэйва Харриса – синтезаторщика, гитариста и текстовика в одном лице, а также продюсера Тима Палмера. Записанный ими аль-



бом «**Identity**» (1984) звучал абсолютно в духе времени. Одним из тех элементов, на которые пал выбор мастера, не отрицавшего в своих экспериментах полезных инноваций, довольно неожиданно оказалось откровенное техно. Но, в конце концов, сами Жан-Мишель Жарр и Мартин Гор признавали влияние Pink Floyd на своё творчество. Кроме того, такие песни, как «Voices», «Cuts Like Diamond» и «Seems We Were Dreaming» с небольшими купюрами могли бы стать частью любого из поздних дисков Pink Floyd. Странно, что уже вскоре композитор отрёкся от пластинки, посчитав её неудачной.

Другое дело – вышедший через двенадцать лет «**Broken China**» – концепт на тему борьбы с депрессией. Работа, в высоком качестве которой автору удалось убедить не только самых преданных поклонников, но и самого себя. В разнообразии музыкальных красок альбома, усиленных высочайшего класса мелодичностью, философией текстов и оживляющими действо тэйп-эффектами, всецело проявился уровень Pink Floyd. Максимально достойного результата Ричард достиг, объединив усилия с соавтором и другом флойдов Энтони Муром.

Говорят, что с годами течение времени ускоряется. Обращал ли внимание на эту специфическую «данность» соавтор и один из вокалистов «Time», неторопливо работая над новой пластинкой, сотрудничая с Гилмором и изредка выступая с группой? Как бы то ни было, процесс был прерван: 15 сентября 2008 года, находясь в Лондоне, Ричард Уильям

Райт скончался от скоротечной формы рака...

Исчезают за горизонтом годы, десятилетия, внушая ложное ощущение невозвратности. А тем временем интерес к талантливому наследию Ричарда не уменьшается. Как и не угасает на первый взгляд абсурдная надежда, что однажды наш герой, так или иначе, вернётся. И сломить эту надежду едва ли под силу даже самой жёсткой «прозе жизни».

Некоторые штрихи из личной жизни:

Брак с Джульетт Гэйл, с которой Райт был знаком с 64 года (со времён совместной работы в любительском музыкальном коллективе, ставшем предтечей Pink Floyd), продлился до 82-го. Надо заметить, постепенное ухудшение отношений с Джульетт (кстати, сочинившей слова для одного из сольных треков своего мужа) и развод Рик переносил крайне тяжело, что отразилось и на его творчестве. С 82-го по 90-й Райт находился в отношениях с моделью Франкой Нодарос, а с 93-го до 2007-го – с моделью Милдред Хоббс.

Дети: Гала (1969), Джейми (1972), Бен (1996).

**Джордж Роджер Уотерс (George Roger Waters)** родился 6 сентября 1943 года в Грит Букхеме (графство Суррей, Великобритания), в семье школьных учителей Эрика Флетчера Уотерса и Мэри Уайт и рос со старшим братом по имени Джон.

Сочетая членство в коммунистической партии с искрен-

ней верой в Христа, Эрик Уотерс в первые годы Второй мировой войны отказывался от военной службы, однако позже отринул свой пацифизм и 11 сентября 43 года зачислился в 8-й батальон Королевских Стрелков. А уже 18 февраля 44-го, при попытке отбить у фашистов стратегически важный плацдарм у города Анцио (Италия), получил смертельное ранение (повторив судьбу своего отца, шахтёра-лейбориста, погибшего в Первую мировую). Произошло то горькое событие, которое суровой печатью войны и утрат ляжет на жизнь и творчество чувствительного Роджера, станет частью его ДНК. Показательно, что одним из первых воспоминаний будущего лидера Pink Floyd стало... празднование Дня победы над Японией.

Приблизительно в 45-м вдова Уотерс с двумя сыновьями перебралась в судьбоносный Кембридж. В попытке компенсировать гипотетическую отцовскую твердость, женщина была довольно строга с сыновьями. Свою накладку на характер дало и её членство в коммунистической партии (которую она покинула в 56-м, после подавления советскими войсками восстаний в Венгрии).

Учась в средней школе для мальчиков («Cambridgeshire High School for Boys») в одном классе со Стормом Торгерсоном – будущим автором классических обложек к альбомам Pink Floyd, Уотерс познакомился там с одним из будущих гитаристов группы Сидом (тогда ещё Роджером) Барреттом, а чуть позже и с ещё одним – Дэвидом Гилмором,

который жил неподалеку и учился в «The Perse Preparatory School for Boys». Школьные приятели вспоминали Роджера тех лет как остроумного и самоуверенного парня, несколько скрытного и не лишённого ноток высокомерия. Гуманитарные науки давались ему гораздо легче. Настолько, что из-за проблем с математикой Уотерс выдал экстраординарный антирекорд школы, отучившись в шестом классе аж три раза.

В течение некоторого времени, приблизительно в двенадцатилетнем возрасте, звонкоголосый Родж пел в смешанном хоре, состоящем из учеников его школы и учениц из «Cambridgeshire High School for Girls». И фоном всем этим событиям шло его глубинное презрение к преобладавшей в то время в Великобритании системе обучения, через колено ломающей свободу личности. В том числе – через официально разрешённое наказание розгами.

В четырнадцатилетнем возрасте будущей рок-звезде довелось попробовать силы в качестве гардемарина на службе в кадетском училище под названием «Combined Cadet Force». (А уже в пятнадцать он выступал председателем Кембриджской молодежной кампании за ядерное разоружение (YCND).) Желание надеть армейскую униформу оказалось сильнее морской болезни, и многие выходные юный Уотерс проводил на военных кораблях. И даже дослужился до старшего матроса. Впрочем, в итоге вынужден был уйти: подчинённые, не выдержав заносчивости маленького начальника, однажды хорошенько его отколошматили. (Говорят, щерби-

на на одном из зубов нашего героя является памяткой о той самой драке.)

Год за годом, всё ещё ломая горы дров, Роджер становился всё мудрее и искреннее, продолжая искать подлинность нередко вопреки выгоде, что, конечно же, являлось признаком незаурядной натуры. Его контрсистемный пафос и призывы к гуманизму не оставались вещью в себе, часто подтверждаясь почти безрассудными выпадами и тайной благотворительностью. На счету у нашего подвижника и добрые дела в буквальном смысле, с приложением непосредственных физических усилий. Например, однажды он направился в Ирак и, рискуя жизнью, вернул матери двух сыновей, отвеждённых их отцом (на тот момент погибшим в бою) в запрещённую в ряде стран радикальную исламскую организацию. И это лишь самый яркий пример из целой уймы достойных действий басиста Pink Floyd, характеризующих его как доброго и отзывчивого человека.

С детства Уотерс любил слушать известных блюзовых и джазовых исполнителей и, как и многие молодые люди в ту романтическую пору, мечтал стать рок-гитаристом. Разумеется, музыка осталась главным приоритетом для Роджера и после поступления в Лондонский Политехнический Институт, и он даже нашёл время посещать «Spanish Guitar Centre», где взял пару-тройку уроков игры на «акустике». Ну а жилка зодчего, без сомнения, сыграет свою роль в многоплановом творчестве Уотерса, отмеченном не только богатой фантази-

ей, но и мастерским пониманием структуры.

Формирование Pink Floyd началось в 63 году, со встречи с Ником Мэйсоном и Ричардом Райтом, которые, как и Роджер, учились в Политехе на архитекторов.

Уотерс был полновесным соавтором уже первых коллективных инструментальных сочинений группы. Самостоятельно же начал сочинять почти одновременно с Барреттом и Райтом. Похоже, первым было задорное и ироничное посвящение другу и коллеге по команде – стандартная для своего времени поп-баллада «Walk with Me, Sydney», записанная в 65-м, но выпущенная лишь через пятьдесят лет.

«Take Up Thy Stethoscope and Walk» из дебютного альбома Pink Floyd **«The Piper at the Gates of Dawn»** является единственной композицией альбома без авторства Барретта. И написал её Уотерс. Уже в этой грубоватой, пресыщенной психоделическими созвучиями песне присутствует символический образ Доктора, который пару раз появится и в позднем творчестве Роджера. Дебютник группы содержит также два джемовых инструментала «Pow R. Тос Н.» и «Interstellar Overdrive», в первом из которых Уотерс представлен не просто одним из, а главным или как минимум значимым автором.

Оригинальные сценографические идеи уже для первых шоу Pink Floyd зачастую появлялись при самом активном участии Роджера. Хорошее воображение и видение художника располагали к развитию в сфере мультимедиа в не

меньшей степени, чем в непосредственно музыкальной.

Абсолютный копирайт в сингловой «Julia Dream» и весьма значимый соавторский вклад в сингловые же «Point Me at the Sky» и «Careful with That Axe, Eugene» укрепили становление растущего автора.

Второй альбом группы «**A Saucerful of Secrets**» представляет уже три композиции, написанные Уотерсом. Это только 68-й, но Роджер уже более чем разнообразен и даже эклектичен как истинно талантливый композитор и поэт: это и «космический» рок-н-ролл «Let There Be More Light», и преодолевшая неумолимое время мантра «Set the Controls for the Heart of the Sun», и антивоенная сатира «Corporal Clegg», своим саркастическим накалом едва ли уступающая грядущим выкладкам из шокирующего панк-прога «Animals».

Ещё не ушли шестидесятые, а Роджер настолько уверен в своих силах, что становится соавтором большинства инструментальных тем к фильмам «**Комитет**» («**The Committee**») и «**Ещё**» («**More**»), сочиняя для последнего ещё и почти весь песенный материал. В выразительном во всех отношениях хите «Cymbaline» озвучивается тема недовольства диктатором рок-машины – линия, которая будет развита в более позднем творчестве Уотерса.

В одной из ячеек архидемократичной студийной пластинки «**Ummagumma**» Роджер представляет две противоположные по стилю композиции – пасторальную и глубоко аб-

страктную, что в очередной раз указывает на полифоничность его творческой мысли.

В **«Atom Heart Mother»** Уотерс становится соавтором как титульной сюиты, так и завершающей альбом **«Alan's Psychedelic Breakfast»**, а в полностью написанной и спетой им песне **«If»** обозначается окончательно сформированный авторский стиль.

**«Meddle»** включает довольно значительный музыкальный и не менее весомый поэтический вклад со стороны Роджера. В заглавной джемовой наработке **«One of These Days»** его бас-гитара – один из базовых инструментов. Альбом также содержит песню **«San Tropez»**, полностью сочинённую и спетую Уотерсом. В его экзистенциально-романтическом тексте для **«Echoes»** улавливаются предпосылки к темам из **«The Dark Side of the Moon»** и **«Wish You Were Here»**. Глубочайшее слайдовое полотно Роджера в середине этого эпического трека становится базой одного из самых впечатляющих джемов в истории арт- и прог-рока.

В **«Obscured by Clouds»** Уотерс создаёт подавляющее большинство текстов, выступает в качестве джемового соавтора группы и представляет очередной полностью написанный и спетый им хит **«Free Four»**. Уже в этой песне обозначена автобиографическая тематика многих будущих сочинений растущего автора.

Непревзойдённый **«The Dark Side of the Moon»** – одна из сияющих вершин Роджера в составе Pink Floyd: здесь



он — главный автор концепции, автор всех текстов и музыки ряда хитов, в том числе — известного на весь мир боевика «Money». Его голос звучит уже в двух песнях.

Вклад в суперальбом «**Wish You Were Here**» укрепляет триумф Уотерса-сочинителя. Здесь на его счету: авторство всех слов, структура повествования, абсолютный копирайт в таких актуальных для прославленной команды опусах, как «Welcome to the Machine» и «Have a Cigar», а также частичное участие в написании музыки к остальным композициям. Теперь ведущий вокал Уотерса появляется как во вступлении, так и в финале пластинки.

В амбициозном «**Animals**» Роджер предстаёт в качестве основополагающей силы Pink Floyd: безоговорочного идеолога, автора всех текстов и исполнителя большинства вокальных партий. Ему же принадлежит не менее половины музыкального материала. Начиная с этого альбома работа в группе Pink Floyd становится для её основного лидера манифестацией, настоящим крестовым походом против лицемерного истеблишмента, упорно ведущего нашу прекрасную планету к уничтожению.

В «**The Wall**» Уотерс — вдохновитель концепции, основной композитор, автор всех слов, один из продюсеров и исполнитель большей части вокальных партий. Две части «In the Flesh», трёхчастная «Another Brick in the Wall» (мыслимы ли сегодня Pink Floyd без знаменитейшего басового риффа и выкрика «Hey teacher!»?), уникальные по зву-

ку и структуре «One of My Turns», «Don't Leave Me Now», «Nobody Home», «Vera», «Outside the Wall», выдающаяся мелодика «Hey You», тевтонская ритмика «Waiting for the Worms» и многое другое в этом сложном цикле – личный вклад Роджера. Он же берёт на себя решающую роль в постановке живого воплощения программы, играет ключевую роль в сочинении «концертного» инструментала «The Last Few Bricks» и пишет сценарий для переплавки смыслов альбома в формат кинофильма. В работе над саундтреком Уотерс продолжает прогрессировать, дополняя репертуар команды глубоко личной песней «When the Tigers Broke Free».

Основу материала для «**The Final Cut**» ключевой басист Pink Floyd сочиняет уже в полном одиночестве, к тому же впервые в истории группы становясь единственным её участником, вошедшим в число продюсеров. Теперь его самобытный вокал присутствует в каждой песне, и только в одной из них партия поделена с Дэвидом Гилмором. Роджер превращается в безоговорочного лидера команды, а её движение в «фарватере Уотерса» достигает своего апогея.

Карьера Роджера вне Pink Floyd получилась фрагментарной и неровной, но ему удалось состояться в качестве крупного сольного исполнителя.

Музыкальные критики небезосновательно упрекали творчество Уотерса в слабой вариативности. Для верных же поклонников более чем очевидна вся прелесть этих до мело-

чей продуманных, интригующих музыкальных историй, заряженных не покидающей Роджера болью сопереживания, искрой подвижничества и яростью протеста. Каждый из его номерных альбомов – это либо последовательный рассказ, либо единая тема, где большая часть песен тесно переплетена между собой и где логика сурового факта воссоединяется с фантазией, а самокопание и депрессивный тон – с необоримым стремлением к надежде.

Сольное движение Уотерса началось ещё в 70 году, с нескольких инструменталов и перспективных баллад в саундтреке к научно-популярному фильму **«Тело»** (**«The Body»**). Далее, на фоне постоянно нарастающего влияния на материал Pink Floyd, мастер продолжил независимое становление в ряде абстракций, написанных для фильмов **«Искусство и Машина»** (**«L'Art et la Machine»**) (1974) и **«Магритт»** (**«Magritte»**) (1978).

Уже в половине песен из мегаселлера **«The Wall»** Роджер, был, по сути, сольным артистом. Неудивительно, что первый его полноценный альбом **«The Pros and Cons of Hitch Hiking»** (1984) выглядел продолжением основной линии последних работ Pink Floyd. Правда, над преимущественно остросоциальными и политическими посланиями начала преобладать ирония на тему межгендерных отношений, где суровый философ предстал вдруг глубоко лиричным, полным сентиментальных исканий скитальцем по жизни, подкрепляющим свои многословные выводы до нежности

тонкой мелодикой. Альбом построен в виде череды сновидений путешественника, где беспрестанно сменяют друг друга апломб и конфуз, наслаждение и депрессия, восторг и боль, рождая резонный для него вопрос: за или против путешествий автостопом? И даже... за или против... самой жизни? Да и стоит ли разделять сон и явь, если вокруг – хотим мы того или нет – одна необъятная реальность? А спасение, оказывается, вовсе не в самоизоляции. Оно – в обратном – в светлой открытости миру. А ещё – в возможности в миг тревожного пробуждения увидеть рядом с собой человека, совсем не случайно вписанного в сценарий твоего микрокосма. «Банальщина», на которой, тем не менее, держится наша экстраординарная цивилизация.

Запись с радиотрансляции, в первой части представляющей хиты Pink Floyd, а в основе второй – живую версию «The Pros and Cons...», разошлась среди поклонников как дебютный сольный концертник Уотерса под названием **«Live in New York»** (1985).

В саундтреке **«When the Wind Blows»** (1986) автор продолжает тему ядерной угрозы миру, уже заявленную на исходе «The Final Cut». Но теперь к этим невесёлым краскам добавляется тема опасности радиоактивного заражения. Пожилая английская пара, пережившая Вторую мировую войну, обречена на насильственную смерть спустя сорок лет. Но ещё не подозревает об этом, ведь новый враг коварней гитлеровских «Штуков». Обилие звуковых эффектов

и их смысловая функция теперь превосходят многое из того, что было сделано Роджером до и после, а способность к сочинению настоящей киномузыки закрепляется до уровня абсолюта. С этого же релиза и без того особенный вокал обильно обогащается нотками надлома (в зачатке обозначенными ещё в перевалочном «The Wall»), ставшими ожидаемым итогом нещадного к нему отношения. Рождается технически несовершенный, но в то же время неотразимо цепляющий вокальный стиль, один из самых искренних и неподражаемых в рок-музыке.

Выражая свои по-юношески пламенные чаяния в боевике «**Radio K.A.O.S.**» (1987), Уотерс обращается к стабильной фанковой ритмике и электронным инновациям. Большая часть материала теперь звучит на уровне сочных и выразительных хитов: в такой плотной концентрации – в первый и последний раз в творчестве Роджера. Вместе с тем диск воспринимается как прямое продолжение предыдущего цикла: речь вновь заходит об опасности глобальной катастрофы, спровоцированной дразгами холодной войны и злоупотреблением спутниками связи. Спасти мир от гонки вооружений и, следовательно, от неминуемой гибели, намереваются два брата. Каждый в меру своего понимания и физических возможностей. И, как ни странно, выигрышным оказывается метод прикованного к инвалидной коляске «безмолвного» Билли. Сначала, используя свои психические резервы, он подключается к голосовому компьютеру, выходя

через него на телефонную связь с одним из диджеев Лос-Анджелеса. А затем, посредством своего появления в радиоэфире и ментального подключения к системам запуска ракет, из песни в песню подводит мир к пониманию тотального ужаса возможной катастрофы. К счастью, инициированный Билли последний отсчёт оказывается симуляцией. Он лишь хотел припугнуть обезумевших, которые ради слепых амбиций и наживы игнорируют смертельную опасность для миллиардов жизней. И когда земляне ощущают себя на волосок от гибели, внезапно наступает покой. Так на смену кошмарному сну приходит пробуждение, согретое зыбкой пока ещё верой в завтрашний день.

Радиотрансляция частей ноябрьского шоу в Квебеке (Канада) благодаря поклонникам, запечатлевшим её на плёнку, приобрела вид компактного концертника **«Live in Quebec»** (1987).

21 июля 90 года – день берлинского грандиоза, когда один из величайших альбомов Pink Floyd был исполнен его главным автором при содействии артистов первой величины для сотен миллионов зрителей (более трёхсот тысяч – у сцены, остальные – у телеэкранов). По-настоящему звёздный час для сольного Уотерса, ставший знаковым для многих любителей рок-музыки. Мало кого оставили равнодушным и чуть позже выпущенные альбом и видео **««The Wall». Live in Berlin»**.

А уже через два года выходит самый интересный и наибо-

лее продуманный из альбомов Роджера **«Amused to Death»** (1992). Аранжировки здесь «астрально» глубоки, а многие тексты звучат подобно проповеди. Эмпатия, которую Уотерс пронёс через лучшие годы Pink Floyd в качестве символа равнодушия, ранимости и борьбы за духовную экологию, воплотились в новых, ещё более трагичных (но в то же время притягательных) красках. Отвращение к войне, религиозным догмам, безверию и материализму, плагиату и пошлости – всё это воссоединяется в долгой и пронзительной истории **«Amused to Death»**. Что ждёт человечество, позабывшее об искренности, поиске Истины и ответственности за детей? Смерть... в поисках очередных развлечений, где реальный морской бой с гибнущими людьми репортёры преподносят в качестве телешоу. Да, один павший – это герой, приметная жертва. Тысячи и миллионы – просто безликая статистика... И наблюдающие за нами посланники Абсолюта сделают свой точный вывод: «Эта цивилизация развлекала себя до смерти»...

Откатав на исходе XX века два успешных турне по Северной Америке, Роджер выпускает грандиозный концертник **«In the Flesh»** (2000), основу которого составляет наследие его бывшей группы. Завершается альбом новой многообещающей песней.

Спустя год выходит DVD-продолжение **«In the Flesh» – Live Movie** (2001), включающее аналогичный аудиоверсии список произведений, но с несколькими вкраплениями но-

вых элементов.

В ходе третьего, теперь уже мирового раунда турне «In the Flesh», в продажу поступает первый сборник Уотерса под перспективным названием «**Flickering Flame**» – **The Solo Years. Vol. 1**» (2002). Альбом содержит несколько лучших сочинений Роджера, кавер-версию песни Боба Дилана, пару студийных раритетов и демо новосочинённой композиции.

Через два года на мальтийском причале Форт Сайнт Анджело под фейерверки, прожектора и лазеры для сотен миллионов телезрителей прокрутили три новых фрагмента из ещё не вышедшей оперы «**Ca Ira**» (30.04.04.). Полный релиз состоялся спустя почти полтора года, в 2005-м, в англо- и франкоязычном вариантах, представляя многоплановую историю о пассионариях, которые в искреннем порыве ринулись навстречу переменам, пытаясь через кровь и разрушение победить былую систему ценностей. Ринулись, не понимая, что если любовь и братство между одними переплетаются с ненавистью и враждой к другим... большой и мрачный Тупик неизбежен.

В самом начале века почти каждый год Уотерс записывал и издавал по одной новой композиции, одновременно нарабатывая материал для очередного альбома.

2006, 2007 и 2008 годы отметились впечатляющими гастроями, где почти весь репертуар состоял из проверенной классики бывшей группы Роджера в виде альбома «The Dark



Side of the Moon» и ряда избранных хитов. Последовали такие интересные во многих отношениях трансляции, как «Live at «Rock in Rio», «Live at NSWAS», «Live in Lucca», «Ca Ira» World Premiere», «Live in Buenos Aires» и другие...

16 августа 10 года ряд сетевых ресурсов опубликовал любительское видео воссоединения двух лидеров Pink Floyd под названием «**For Hoping Foundation**». Не первое с учётом невероятного «Live 8», собравшего в июле 2005-го весь квартет Pink Floyd, да и не последнее, но единственное, в котором Дэвид Гилмор и Роджер Уотерс отработали целый мини-концерт вне группы. Выступление случилось шестью днями ранее «релиза» на благотворительном вечере в поместье Киддингтон-Холл (Оксфордшир, Англия), под названием «Hope and Optimism for Palestinians in the Next Generation». Объединённые идеей поддержки палестинских детей, Дэвид и Роджер собрали немалую сумму, исполнив три суперхита Pink Floyd плюс «To Know Him Is to Love Him» из репертуара The Teddy Bears. Это было первое совместное выступление Уотерса и Гая Пратта, басиста группы с 87 года.

Следом пришло время возрождения «The Wall». С новой живой интерпретацией двенадцатого альбома Pink Floyd Роджер с неизменным успехом выходил на сцену более двухсот раз в период с 10 по 13 год. Разумеется, продолжением стал фильм, помимо концертного материала включающий

многие пронзительные и личные эпизоды из жизни Уотерса, сопровождаемые инструментальными зарисовками, специально сочинёнными для фильма. Премьера **«Roger Waters: «The Wall»** прошла в сентябре 14-го на кинофестивале в Торонто (Канада) (общемировая премьера и релиз фильма на видео состоялись только через год), а альбом **«Roger Waters: «The Wall» Soundtrack»** увидел свет в ноябре 15-го.

Ещё через год стартовали новые концерты, ставшие достойным продолжением самых пиковых шоу прошлого как в плане масштаба, так и в драматургическом отношении.

Более чем долгожданный студийник **«Is This the Life We Really Want?»** вышел в июне 17 года. И снова полыхающий гнев, снова тоска, которую, кажется, и не заглушить уже. Но и всё та же Надежда, всё то же стремление к Свободе. Как Ты выжила, Надежда, находясь в тисках нескончаемых разочарований? Свобода, Ты не отчаялась ждать, покорно распахнув объятия в момент, когда Шанс ещё реален, но мы всё медлим и медлим, исправно питая свой эгоизм? И только одно притупляет боль: догадка, что всеобщее самооглупление, повальная беспринципность, подлость политиков – эти и им подобные факторы Рока – закономерны. Они лишь неизбежные спутники Движения к безмерно высокой, но ещё не осознанной как следует Цели. И пока мы на этом Пути, пусть поток струнных вновь и вновь ложится на краски суровых баллад оттенками бесконечного, единого

на всех, предзакатного Неба. Пусть музыка лечит. И пусть не угаснет Стремление.

Полная огня, достойная красивого финала живая программа **«Us + Them»**, продолженная выпуском одноимённого концертника, прощанием, конечно же, не стала. Как и турне **«This Is Not a Drill»**, стартовавшее в 22 году, а также альбом сетевых резизов **«The Lockdown Sessions»**. Неугасимое бунтарское и творческое пламя Уотерса, а также озвученные художником планы дарят нам вполне реальную надежду на волнующее и интересное продолжение, причём уже в недалёком будущем.

Личная жизнь:

Жёны и подруги во взрослый период жизни (с момента начала отношений): Джуди Трим (с 68-го по 75-й), Кэролин Кристи (с 76-го по 92-й), Присцилла Филлипс (с 92-го по 2001-й), Лори Дарнинг (с 2003-го по 15-й), Рула Джабрил (16-й), Камила Чавес (с 17-го по сей день).

Дети: Гарри (1977), Индия (1978), Джек Флетчер (1997).

**Николас Беркли Мэйсон (Nicholas Berkeley Mason)** родился 27 января 1944 года в Бирмингеме, Великобритания, будучи единственным мальчиком из четверых детей зажиточной четы Уильяма и Салли Мэйсонов (дочерей звали Сара, Мелани и Сирена). Учился Ник в лондонской эксклюзивной школе «Frensham Heights School». Глава семьи,

кинорежиссёр, автор нескольких документальных фильмов на автомобильную тематику, с детства привил сыну любовь к историческим авто и участию в гонках. Ещё одним серьёзным увлечением Мэйсона стала музыка, особенно джаз и рок-н-ролл. После не слишком успешных попыток овладеть виолончелью и фортепиано начинающий гонщик довольно скоро перешёл к ударным, наиболее соответствующим его бодрому настрою на жизнь. Засев за самодельную установку ещё в студенческие годы, он уже тогда сформировал свой раскованный, безошибочно узнаваемый почерк – важную составляющую звучания Pink Floyd.

Поступив в 63 году в Лондонский Политехнический Институт, Ник встретил там таких же как и он студентов и музыкантов-любителей Ричарда Райта и Роджера Уотерса. С этого момента и началось формирование великой команды. Уклон в сторону музыкального будущего усугублялся сомнительной для каждого из них методикой обучения архитектуре, по общему признанию неприемлемо закостеневшей в своей догматичности.

Будучи парнем скромным и ненавязчивым, Ник всё же унаследовал деловую твёрдость отца, совмещая хипповую беспечность с организаторским чутьём, сыгравшим свою роль в становлении Pink Floyd.

Удивительно, но завзятый остролов и мастер метафоры Мэйсон никогда не писал стихов, не стал автором-песенником. Ему, однако, хватило ресурса для интересных

музыкальных находок. В качестве самостоятельного автора музыки Ник впервые проявился в «Doing It» – перкуссионном инструментале из концертной сюиты «**The Man**» (по альтернативным данным – на пару лет раньше – в абстракции «Nick's Boogie»), а также в «**Ummagumma**», где он представил трёхчастную психоделическую минисюиту «The Grand Vizier's Garden Party». Первая и заключительная фазы этой композиции циклически охватывают расположенную посередине панорамную развёртку – структурное решение, в дальнейшем широко раскрытое Pink Floyd уже без копирайта Ника. Самой же известной шумовой конструкцией Мэйсона является, конечно, «Speak to Me». На протяжении всего своего творческого пути Ник с разной интенсивностью придерживался участия в джемовых наработках группы и даже в структурировании композиций. «Nick's Boogie», «Pow R. Toc H.», «Interstellar Overdrive», «A Saucerful of Secrets», «Careful With That Axe, Eugene», «Up the Khyber», «Main Theme», «Work», «Atom Heart Mother», «Rise and Shine», «One of These Days», «Echoes», «Absolutely Curtains», «Time», «Any Colour You Like», «Pan Am Shuffle», «Carrera Slow Blues», «Sum», «Skins» – окажись на месте активного, обладающего художественным воображением Мэйсона лишь покорный исполнитель, эти и некоторые другие произведения получились бы куда менее привлекательными, а какие-то из них и вовсе не состоялись бы. Ну а значимость вклада барабанщика Pink

Floyd в работу с тэйп-эффектами – особенно в таких альбомах, как «**The Dark Side of the Moon**», «**The Final Cut**» и «**A Momentary Lapse of Reason**» – по сей день остаётся недооценённой. Львиную долю шумов в эти и другие диски (а также в самые первые концертные программы группы) Ник привнёс лично, выезжая на места натурной записи, а иногда и генерируя идеи. Кроме того, «непевец» Ник Мэйсон превосходно справился с вокалом как для эксцентричных и малоизвестных «**Scream Thy Last Scream**» и «**The Merry Xmas Song**», так и для почти хитовой «**Corporal Clegg**».

Ещё на пике популярности Pink Floyd Мэйсон начал пробовать свои силы вне группы, сотрудничая как барабанщик или продюсер с Робертом Уайаттом, The Damned, Стивом Хиллэджем... На рубеже семидесятых/восьмидесятых ряд пластинок записал с джазисткой Карлой Блей. Первые же собственные релизы Николаса появились, скорее, случайно.

Однажды очередной материал Блей привлёк особенное внимание Мэйсона, что и дало толчок к появлению пластинки «**Nick Mason's Fictitious Sports**» (1981). И хотя для своего дебютника Ник не сочинил ни единой мелодии, его сопричастность к процессу охватила сразу несколько ипостасей: исполнителя всех барабанных и перкуссионных партий, ведущего продюсера и одного из звукоинженеров. Наверное, подобным образом звучали бы и песни от самого ударника

Pink Floyd, сумеет он их написать.

«**Profiles**» (1985), в котором Мэйсон создаёт музыку вместе с Риком Фенном из 10 СС, частично продолжает линию первого сольника. Это снова эклектика в виде джаза, рока и фолка, но теперь – с избытком электроники и фанковых ритмов. В альбом входит лишь две песни с текстами Дэнни Пейронелла, остальной материал – хорошая фоновая музыка, не лишённая аранжировочного изыска.

После альянс Мэйсон/Фенн сфокусировался на саундтреках. Ряд довольно интересных, энергоёмких работ стартовал с фильма-автобиографии «**Life Could Be a Dream**» (1986) и ролика о знаменитой спортивной трассе «**Cresta Run**» (1986). Далее последовала целая победная серия из музыки для триллеров «**Телесный контакт**» («**Body Contact**») (1987), «**Глазной белок**» («**White of the Eye**») (1987) и «**Танк Маллинг**» («**Tank Malling**») (1989).

В 98 году свет увидела книга «**Into the Red**», написанная Мэйсоном в соавторстве с гонщиком-испытателем Марком Хэйлсом. Работа посвящена автомобилям, сыгравшим заметную роль в истории гонок. К книге прилагается CD с шумами моторов, чьи «тембры» всегда служили для ушей Ника не меньшей услодой, чем самый изысканный прог. В истории сольного творчества флойдов встречались альбомы без сопровождения из тэйп-эффектов, однако теперь произошло обратное – Мэйсон спродюсировал и выпустил диск, целиком состоящий из таковых.

Кажется абсолютно справедливым, что автором биографической книги **«Inside Out: A Personal History of Pink Floyd»** (2004) стал не один из определяющих творцов коллектива, склонных тянуть одеяло на себя, а именно Ник — не только композитор умеренного уровня и скромный человек, но и единственный музыкант, сыгравший в каждом концерте группы, работавший над всеми её альбомами.

В последующие годы «Inside Out» неоднократно переиздавалась со всё новыми дополнениями. Самыми важными из них стали фрагменты, описывающие всевозможные воссоединения между музыкантами Pink Floyd. Такие, как выступление квартета в 2005-м, новый альбом трио в 14-м и ряд других. Все те события, в которых наш мастер остроумной, юморной летописи и один из участников славной команды проявился ещё и как наиболее искренний энтузиаст.

А в 18 году была сформирована концертная команда Nick Mason's Saucerful of Secrets, включающая давнего соратника флойдов бас-гитариста и вокалиста Гая Пратта. Начался новый успешный этап в жизни Николаса, посвящённый популяризации раннего материала Pink Floyd. Первым итогом этой вдохновляющей деятельности стал концертник **«Live at «The Roundhouse»»**, вышедший в сентябре 20-го. Новые шумовые конструкции, придуманные при участии Мэйсона и дополнившие видеоверсию, стали намёком на возможное развитие проекта даже вне привязки к древней классике.

В 22 году Ник и Гай вернулись как участники Pink Floyd,



сыграв для нового сингла группы, после чего продолжили радовать публику выступлениями в составе Saucerful of Secrets. Одним из самых значительных достижений команды стало живое возрождение сюиты «Echoes», осуществлённое в рамках одноимённого турне.

Личная жизнь:

Жёны (с момента начала отношений): Линди Раттер (с 68-го по 75-й; являясь профессиональной флейтисткой, она сыграла в трёх композициях Pink Floyd, записанных в 69-м), Аннетт Линтон (с 89-го по сей день).

Дети: Хлоя (1971), Холли (1975), Гай (1990), Кэри (1991).

**Роджер Кит Барретт (Roger Keith Barrett)** – первый из будущих флойдов, чьё младенчество прошло вне риска погибнуть под бомбёжками гитлеровской авиации, появился на свет 6 января 1946 года в Кембридже, Великобритания. Он был третьим из пятерых детей, родившихся в семье представителей среднего класса Артура Макса Барретта и его супруги Уинифред. (И если старшая сестра Розмари, которая присматривала за Роджером до конца его дней, обрела некоторую известность благодаря СМИ, то этого никак не скажешь про его вторую сестру Рут и братьев Дональда и Алана.) В 51 году семейство переехало с Глиссон-роуд на Хиллс-роуд.

Раннее детство Роджера едва ли омрачалось какими-то се-

рьёзными конфликтами или несчастьями. Отец, работавший патологоанатомом, очень любил симфоническую музыку и неплохо играл на фортепиано. (Он также был учёным-микологом – исследователем грибов и автором лично иллюстрированных литературных трудов по этой теме.) В семье часто устраивались музыкальные вечера, где больше других преуспевал именно Роджер. Отец всей душой поддерживал тягу сына к музыке, сначала купив ему банджо, а несколько позже – акустическую гитару. Как и его старшие братья, Барретт посещал начальную школу «Morley Memorial Junior School», в которой преподавала мать будущего флойда Роджера Уотерса, после чего перешёл в «Cambridgeshire High School for Boys», где познакомился уже с самим Роджером.

Большое чёрное пятно на светлом полотне жизни Роджера Кита, которого к тому моменту звали Сид (Syd), возникло в декабре 61-го, когда отец юного таланта довольно неожиданно умер от рака. Известно, что Барретт очень сильно переживал утрату, хотя своё состояние никогда не афишировал. Для него это был момент окончательного расставания с детством, резким, крайне болезненным ударом, разделившим жизнь на до и после.

По поводу ёмкого псевдонима, облегчившего будущим поклонникам Pink Floyd задачу по отличию нашего героя от другого знаменитого Роджера, существует несколько версий. Согласно наиболее распространённой из них, Сидом он стал с подачи завсегдатаев одного из баров Кембриджа.

Якобы они посоветовали Барретту взять себе имя игравшего там джазмена, его однофамильца. Согласно ещё одной популярной версии, идея пришла от одноклассников в виде мимолётного прозвища. Случилось это после того как Роджер Кит появился на скаутском объекте Абингтона не в уставной шляпе, а в плоской кепке, обычной для выходцев из рабочего класса. Представителей этой социальной группы в то время нередко называли сидами (нарицательное от простого и распространённого имени).

Окончив среднюю школу для мальчиков, Барретт поступил в местный Художественно-технический колледж («Cambridge's College of Arts and Technology»), на факультет искусства. Второй страстью Сиды было рисование. В итоге он подался в Лондон, где поступил в Кембервелскую художественную школу («Camberwell Art School in Pecham»). Однако коллекционирование блюзовых, фолковых и джазовых пластинок продолжалось, а мечта стать профессиональным гитаристом лишь прогрессировала. Даже в столице огромная часть свободного времени уходила на сочинение первых песен и творческие контакты с целым рядом начинающих исполнителей.

Одними из таких исполнителей были вышеупомянутый Уотерс, давний кембриджский приятель Барретта, уроженец Бирмингема барабанщик Николас Мэйсон и местный клавишник Ричард Райт. Все трое учились в Лондонском Политехническом Институте, в который Сид поступил в 64-м.

В том же году на волне общности интересов и тесной дружбы и была сформирована команда энтузиастов, давшая росток легенде рока по имени Pink Floyd.

В течение пары стартовых лет Барретт был их основным автором, гитаристом и ведущим певцом. Он придумал группе название и насытил её корневую систему изрядной порцией мистицизма и символики. Сид почти никогда не обращался к кантилене, часто строя песни на неформатной, удивительной ритмике словосочетаний. Именно его нетривиальное восприятие реальности позволило флойдам выйти на ту стезю, где они уже своими силами утвердятся в качестве одного из величайших музыкальных коллективов современности.

Первые два сингла Pink Floyd – «Arnold Layne» / «Candy and a Currant Bun» и «See Emily Play» / «Scarecrow» – составили исключительно песни Барретта. Его же «Apples and Oranges» стала заглавной для третьего.

Сказочный, весёлый и пугающий дебютник группы **«The Piper at the Gates of Dawn»** не мог бы состояться без Сиды: лишь одна композиция альбома обошлась без копирайта негласного лидера. При его абсолютном авторстве были рождены такие наполненные искрящимся вдохновением песни, как «Astronomy Domine», «Matilda Mother», «Flaming», «The Gnome» «Chapter 24», «The Scarecrow»...

Даже уступая силам трагических обстоятельств, беспощадно отдаляющих от полнокровного творчества и от свя-

зи с группой, Барретт всё же привнёс свой бесценный вклад и в ряд композиций второго LP – «**A Saucerful of Secrets**». А полностью сочинённая им «Jugband Blues» заняла почётное место в финале альбома.

Не лишён печати исключительного таланта и сольный путь Сиды. Да, здесь очевиден акцент на простоту и сентиментальность, но и он не стал препоной для использования завораживающих метафор и попыток вырваться за пределы эмпирической трактовки мира. Будь то программные «**The Madcap Laughs**» и «**Barrett**» (1970), записанные при поддержке друзей по Pink Floyd, сборники неизданного «**The Peel Sessions**» (1987) и «**Opel**» (1988) или же итоговый «**Wouldn't You Miss Me?**» (2001) – в каждом из них сольный Сид почти столь же убедителен, как и в составе группы. То же самое можно сказать и про затяжной, сложносочинённый инструментал «**Rhamadan**», ставший сетевым приложением к сборнику «**An Introduction to Syd Barrett**» (2010).

Неудивительно, что и уход в более чем тридцатилетнюю кембриджскую самоизоляцию и даже ранняя отправка на перезагрузку 7 июля 2006 года не поставили точку в развитии того музыкально-поэтического наследия, которое Роджер Кит Барретт успел оставить миру. Здравствующие флойды не прекратили исполнять материал Сиды и песни, ему посвящённые, поиск неизданных материалов с участием ушедшего гения актуален по сей день и приносит плоды, а коли-

чество фанов и последователей продолжает расти.

Подруги: Либби Гаусден (с 61-го по 64-й), Вивьен Бранс (65-й), Дженнифер Спайрз (с 64-го по 66-й), Линдси Корнер (с 66-го по 68-й), Мэри Джонсон (67-й) Дженнифер Фабиан (67-й), Джун Чайлд (с 67-го по 68-й) Кэри Энн (68-й), Джилли Степлз (69-й), Эвелин Роуз (Игги Эскимоска) (69-й), Гайла Пиньон (с 69-го по 70-й).

**Дэвид Джон Гилмор (David Jon Gilmour)** родился 6 марта 1946 года в том же британском Кембридже, в семье университетского лектора по генетике и зоологии Дугласа Гилмора и школьной учительницы (позднее – киномонтажёра) Сильвии Уилсон. У четы Гилмор родилось четверо детей: дочь Кэтерин и три сына – Дэвид, Питер и Марк. На момент рождения второго по старшинству Дэвида семья жила в Трампингтоне, графство Кембриджшир, а в 56 году осела в Грантчестер Медоус.

Детство будущего композитора прошло в относительном благополучии, хотя и не без неизбежных мрачноватых впечатлений. С одной стороны, гипертрофированная демократичность и снисходительность родителей позволяли детям развиваться наиболее гармонично. С другой, этот метод не мог не аукнуться побочным эффектом: однажды родители умчались по делам в Америку, оставив пятилетнего Дэйва вместе с четырёхлетним братом Питером и семилетней сест-

рой в школе-интернате почти на год (Марк, скорее всего, на тот момент ещё не родился). Поразительно, но Гилморы забрали детей домой лишь через несколько месяцев после возвращения в Англию, и тем пришлось встречать очередные Рождество и Новый год в «застенках». Этот суровый опыт породил в душе юного Дэвида ощущение предательства, спровоцировал что-то вроде обиды на родителей, особенно на мать. Дальнейшие же её попытки «загладить вину» общением и участием казались ему лицемерными.

В одиннадцать лет Гилмор начал ходить в местную школу для мальчиков под названием «The Perse Preparatory School for Boys». Там, посещая кружок по рисованию, он познакомился с ещё двумя будущими участниками группы Pink Floyd Сидом (тогда ещё Роджером) Барреттом и Роджером Уотерсом, которые учились в соседней школе.

Своё призвание Дэйв твёрдо знал уже на рубеже пятидесятых-шестидесятых годов, когда получил в подарок от соседа дешёвую испанскую гитару, окончательно затмившую для него и без того смутный смысл учёбы в «The Perse». Фокус был взят на освоение неотразимого инструмента, с опорой на самоучитель знаменитого американского фолк-музыканта и оппозиционного политактивиста Питера Сигера. Страсть Гилмора к игре подогревалась его растущим интересом к соулу, фолку, рок-н-роллу и ритм-н-блюзу. Брат Питер, увлечённый бас-гитарой, тоже не жаловался на своё равнодушие к музыке, однако ему (как и самому

младшему Марку, позже подхватившему интерес старшего к шестиструнке) не удалось достичь сходных результатов. За несколько месяцев Дэвид неплохо овладел «акустикой», довольно быстро перейдя к вылазкам на рубежи «электричества». Первые пробы были сделаны на старой полуакустической гитаре со звукоусилителем. На ней юный гитарист в компании единомышленников, включающих Сида, множил навык, ориентируясь на стиль и приёмы того же Сигера, Хэнка Марвина, Чака Берри, Кита Ричардса и других авторитетов.

В сентябре 63 года, закончив школу, Гилмор поступил в Кембриджский колледж искусств и технологий («Cambridgeshire College of Arts of Technology») на факультет современных языков, где продержался до июля 64-го. А летом 65-го родители Дэйва, привлечённые уровнем заработка учёных в Штатах, перебрались в Нью-Йорк окончательно, уже не в первый раз предоставив детям возможность выкручиваться в меру их возможностей (в предыдущий раз это было в 61-м, когда Дэвиду и Питеру пришлось перекантоваться в лагере скаутов). Вероятно, младшего сына Марка родители забрали с собой.

К тому моменту Дэйв уже играл в местных любительских группах: сначала присоединился к коллективу The Newcomers, а затем вошёл в состав The Ramblers, позже переименованную в Jokers Wild (недолгое время одним из её участников был и басист Питер Гилмор). Ночами джокеры



выступали в любом подходящем месте, а по утрам, порою спустя лишь часа три-четыре, Дэвид должен был идти на какую-нибудь временную работу. Всё это не только порядком изматывало, но и едва ли позволяло сводить концы с концами. Но, похоже, парень не унывал.

Наш герой никогда не был лёгким на подъём трудоголиком, но его творческий путь всегда определялся целеустремленностью, самоконтролем и способностью довести интересное дело до благополучного итога. О многом говорит уже тот факт, что ещё до возникновения Pink Floyd Гилмор гастролировал и выпустил пластинку, а спустя годы стал одним из первых флойдов, решившихся на масштабное турне за периметром бренда.

В случае с Дэвидом формирование углублённого, даже медитативного мироощущения не могло происходить в отрыве от притягательных в своей уютной чистоте ландшафтов, окружающих его полупровинцию. Особая же роль во время общения с местной природой отводилась «ритуалу» купания в речушке Кэм, той самой, что станет для Гилмора и Pink Floyd настоящей метафизикой, сакральным символом вечного Течения жизни. Питаемая впечатлениями детства мечтательность, тонкое чувство гармонии и неравнодушие к бедам мира сплавятся в тот мелодийно-философский микс, который и принесёт Дэвиду всемирную славу. Здесь надо отметить, что в данном случае немалую роль в развитии эмпатии сыграют вовсе не догмы англиканской

церкви, а истинно «левацкое» воспитание. Именно оно спустя годы выльется в результативное подвижничество. (Печально, конечно, что эта сердобольная линия не обойдётся без сбоев и тревожных нестыковок морального и даже интеллектуального плана. Например, в области понимания демократических свобод. Но все эти сбои и нестыковки, пусть и породив массу болезненных стычек среди поклонников, едва ли в силах обнулить по-настоящему благородные результаты, которых удалось достичь нашему рок-меценату.)

Гилмор всегда старался быть в курсе основных музыкальных тенденций. Одним из первых британских гитаристов он начал использовать приёмы овердаба, фузза, бэндинга, вибрато... Его необыкновенную интуицию в построении звукового пространства и акцент на создание атмосферы подметили ещё коллеги по Jokers Wild. Будучи, с одной стороны, строгим конструктором, а с другой – ищущим рок-мечтателем, Дэвид не мог не выйти на стезю многостаночника. Освоив целый арсенал музыкальных инструментов (от губной гармоники до саксофона), он состоялся и как автор великолепных гармоний, чаще всего делая это интуитивно, не вымучивая. В итоге лишь Гилмор стал участником Pink Floyd, способным в полном одиночестве сочинить, сыграть и спеть композиции, из которых можно было бы собрать альбом, на слух едва ли отличимый от работы всей группы.

Обладая не более чем способностями поэта, оперируя традиционной символикой и не будучи плодовитым текстови-

ком, Дэвид, тем не менее, сумел выработать свой стиль. И хотя, зачастую, слова гитариста чётко, как в форму-заготовку, встраивались в ритмику и мелодику песни, держась на простых рифмах, несомненным преимуществом его подхода оставались интригующая недосказанность и многослойность. Шок на смене сна и пробуждения, Семена – как метафора грядущих перемен, противостояние Света и тьмы, вечная Река, пылающее светило – эти и другие, вплетённые в канву автоанализа образы, Гилмор тщательно очищал от плевел режущей слух конкретики, делая слово даже не продолжением звукообразов, а их частью. В то же время, драматургия «Childhood's End», «Near the End», «A New Machine», «Faces of Stone» и ряда других песен Дэвида по степени надрыва, по накалу рвения постичь смысл действительности сопоставима с самой влиятельной классикой философской литературы, работая как её прог-роковое воплощение.

Влившись в Pink Floyd в самом начале 68 года, Дэйв немедленно раскрылся как один из основных исполнителей команды и почти сразу же стал её соавтором.

Уже в 68-м он проявляется как сокомпозитор в знаменитом инструментале «Careful with That Axe, Eugene», песне «Point Me at the Sky», музыке к фильму «**Комитет**» («**The Committee**») и титульной сюите из альбома «**A Saucerful of Secrets**».

В третьем альбоме Pink Floyd «**More**», выпущенном в 69-

м, без Дэвида не состоялись бы как минимум композиции «More Blues» и «A Spanish Piece», а ряд инструментальных наработок получился бы не столь ярким. И уже здесь он исполняет все партии ведущего вокала.

В том же году Гилмор впервые обозначает себя полноценным автором в трёхчастной минисюите «The Narrow Way» из альбома «**Ummagumma**». Демонстрируя способности мультиинструменталиста, используя определяющий для будущих Pink Floyd приём с безпаузовым соединением отдельных музыкальных фрагментов и дебютируя как текстовик.

Уже в 70 году Дэвид утверждает себя в качестве одного из основных творцов Pink Floyd, участвуя в создании знаменитого альбома «**Atom Heart Mother**» как композитор и автор-песенник.

В потрясающем «**Meddle**» Дэвид широко применяет свои таланты импровизатора, автора-песенника и мелодиста. Без него, скорее всего, не появились бы «One of These Days», «A Pillow of Winds», «Fearless» и «Seamus», а «Echoes» звучала бы совершенно иначе и, вероятно, менее весомо.

В «**Obscured by Clouds**» композиторский вклад Гилмора охватывает девять из десяти произведений, а его гитара и/или вокал наполняют подавляющее большинство аранжировок. Хитовая «Childhood's End», в которой Дэвид рассказывает об эпическом одиночестве мятущейся души и утверждает надежду на приход Иных Времён, звучит как предтеча

к альбомам «The Dark Side of the Moon» и «A Momentary Lapse of Reason».

В «**The Dark Side of the Moon**» Гилмор – ведущий вокалист и один из композиторов «Breathe (in the Air)», «On the Run», «Time» и «Any Colour You Like». Огромный вклад в продюсирование альбома, а также гитарная импровизация и помощь в разработке саксофонного соло в суперхите «Money» – его же заслуга.

Дэвид становится и одним из решающих создателей великолепного «**Wish You Were Here**», не только вдохновляя нескончаемую «Shine on You Crazy Diamond», но и сочинив весомую часть мелодий этой сюиты, обеспечив музыкальную основу титульному номеру и привнеся выдающийся гитарный вклад в «Have a Cigar». На его же счету некоторые вокальные и синтезаторные партии альбома, в том числе – в суперхите «Welcome to the Machine».

В самобытном «**Animals**» Гилмор уже не в первый раз проявляет себя в качестве мультиинструменталиста и пишет почти всю музыку семнадцатиминутной «Dogs». Как в этой сюите, так и в «Pigs (Three Different Ones)» и «Sheep» именно он является главным ответственным лицом за структуру и окраску материала. Его гитара проносится через весь альбом, воплощаясь в эффектных риффах и сумасшедших соло. Лидирующий вокал Дэвида звучит в первой из перечисленных композиций, а во второй задействован его ошеломляющий ток-боксый вокализ.

Продюсирование, множество разнообразных и узнаваемых вокальных партий, знаковые, лично прописанные гитарные соло в 1-й и 2-й частях «Another Brick in the Wall», в «Mother», «One of My Turns» и «Hey You», сочный рок-н-ролл «Young Lust», завораживающая полётность «Comfortably Numb» и затяжное соло в её завершении, работающее как квинтэссенция всей истории, магия сокрушительной пульсации «Run Like Hell» – всё это (и не только) – вклад Гилмора, ставший неотъемлемой (и для многих любимой) частью культовой рок-оперы «**The Wall**». (В живом представлении альбома он объединяет силы со звукоинженером Джеймсом Гатри, взяв на себя функцию музыкального директора шоу. Программа укрепляется новыми вокальными и инструментальными партиями Дэвида, а к списку номеров добавляется ещё один с его авторским вкладом – «The Last Few Bricks».)

Даже в «**The Final Cut**», формально лишённом полного участия со стороны Гилмора, его выразительная, заряженная апломбом гитара выполняет свою важную драматургическую роль, а экспрессивный вокал в хите «Not Now John» становится одной из изюминок цикла.

В резкий противовес своему скромному вкладу в предыдущую студийную работу группы, в «**A Momentary Lapse of Reason**» Дэвид раскрывается в полную силу. Решающие идеи по концепции и текстовому содержанию, все партии лидирующего вокала, гитарные и некоторые клавишные со-

ло альбома – его заслуга. Напористая «The Dogs of War», трогательная «On the Turning Away», эмбиентная «Round and Around», две части гипнотизирующей «A New Machine», искрящаяся «Terminal Frost», мрачно-эпическая «Sorrow» – разнообразная и запоминающаяся музыка этих произведений была написана Гилмором.

Основным композитором Дэвид выходит также из новых джемовых наработок группы, подготовленных для вышедшего на излёте 91 года фильма «**La Carrera Panamericana**».

Для очередного мегатриумфа группы под названием «**The Division Bell**» Гилмор единолично пишет музыку пяти композиций, работает над подавляющим большинством песен в качестве текстовика и вокалиста, а также целиком сочиняет хит «Coming Back to Life». Под руководством лидера группы рождаются такие мощные опусы, как «What Do You Want from Me», «Keep Talking», «High Hopes»... На его же счету дюжина разноплановых гитарных соло альбома и несколько партий баса и клавишных.

Последняя студийная работа Pink Floyd «**The Endless River**» вновь раскрывает Дэвида как одного из базовых творцов коллектива. Его мелодии и партии проходят через всю эту удивительную музыкальную историю, к финалу охватывая основное пространство.

Вне Pink Floyd Дэвид, как правило, будто бы отдыхал от предельного напряжения, необходимого могучему брен-

ду. И словно стараясь провести межу, отделяющую сольное от командного, лишь от случая к случаю демонстрировал весь набор аранжировочных и структурных изысков, преобладающих в его работах для группы.

Альбомно Гилмор дебютировал ещё в середине шестидесятых, выпустив с одной из своих первых команд Jokers Wild безымянный макси-сингл (обычно обозначается как «**Untitled**» (1965)), включающий каверы на пять классических соул-канцонов.

Первый LP под названием «**David Gilmour**» (1978) представил очень неплохие композиции, пронизанные ощущением замаскированного потенциала. Альбом полон красивой музыки, многослойных текстов, он тешит слух безупречно ровным вокалом и блистательной звукорежиссурой, но... выглядит при этом простовато: аранжировки здесь без претензий на мессианство и открытие новых горизонтов, а структурные достопримечательности теряются за обилием традиционных хард-роковых риффов. После «The Dark Side of the Moon», «Wish You Were Here» и «Animals» столь явный скачок от одного из основных авторов Pink Floyd назад – к уровню «Obscured by Clouds» – выглядел неожиданно. С другой стороны, эта работа хороша именно своей ненапряжённостью, в ней преобладает цепкая, жизнеутверждающая атмосфера.

Написанная в соавторстве с Роем Харпером песня «Short and Sweet», впервые появившаяся в альбоме «David



Gilmour», вернулась в новой версии в пластинке Роя «**The Unknown Soldier**» (1980), вместе с ещё четырьмя, также сочинёнными на музыку Дэвида и включающими его гитару. В одной из этих композиций спела Кейт Буш, благодарная экс-подопечная Гилмора.

«**About Face**» (1984) получился по-настоящему амбициозным, однако назвать этот альбом концептуальным трудно, а структурно однообразных номеров в нём ещё больше, чем в «**David Gilmour**». Пластинке характерны красивые мелодии, густые аранжировки с использованием панорамных оркестровок и по-настоящему пристальное внимание к текстовому содержанию. Кружась в русле самоанализа, Гилмор продолжает линию «**Obscured by Clouds**», «**The Dark Side of the Moon**» и «**The Wall**», выражая свои размышления о проблемах старения, смерти, военной угрозы... Теперь его вокал столь же разнообразен, как и в альбомах Pink Floyd, а гитарные соло – одни из лучших в карьере.

Следующим релизом стало концертное видео «**David Gilmour (at Hammersmith Odeon)**» (1984), сработанное по следам европейского турне. Здесь звучат два пинкфloydских суперхита (причём один из них сыгран при участии Ника Мэйсона), но даже они не сильно выделяются на фоне достаточно крепкого сольного материала. А ураганные скоростные джемы, значительно расширяющие оригинальные версии песен, проработаны на зависть завзятым металлистам.

В июле 84-го в эфир штатовских радиостанций была запущена большая часть шоу в Питтсбурге (Пеннсилвания, США), запись которого распространялась среди поклонников под названием **«Live in Allentown»**. Здесь среди песен Pink Floyd представлена уже и «Money», причём в существенно расширенном прочтении.

Всем известно сотрудничество Гилмора с Робертом Уайаттом, вышеупомянутой Буш, группой Unicorn и другими, стартовавшее во времена расцвета Pink Floyd. Ещё больше времени сессионной и продюсерской деятельности Дэвид посвятил начиная с середины восьмидесятых. Гилмор – единственный флойд, имеющий обширный послужной список сессионщика. Он входил в супергруппу Rockestra, работал с Полом Маккартни, Роем Харпером, Питом Таунсендом, Брайаном Фэрри, Сэм Браун, Джоном Мартином, Би Би Кингом, Кэролайн Дэйл, Робертом Уайаттом, Ринго Старром, Аланом Парсонсом, Бэном Уоттом, командами Dream Academy, Arcadia, Atomic Rooster, Berlin, Supertramp, The Pretty Things и массой других.

В девяностых Дэвид записывает ряд саундтреков с крайне интересными мелодическими и аранжировочными находками – **«Ruby Takes a Trip»** (1991), **«The Last Show on Earth»** (1992), **«The Art of Tripping»** (1993) и **«The Colours of Infinity»** (1996). К сожалению, ни один из них не будет опубликован в виде альбома.

Лишь спустя восемнадцать лет после «David Gilmour

(at Hammersmith Odeon)» выходит следующая серьёзная работа Гилмора вне группы, под очередным кокетливо-безыскусным названием **«In Concert»** (2002). Форматом снова стало видео – DVD (или VHS), с основой в виде камерного представления, которое состоялось в июне 2001-го в Лондоне и включало в себя полуакустические трактовки мегахитов Pink Floyd, ряд каверов и одну новую песню. Глядя на артиста, ведущего себя непринуждённо и даже снисходительно, словно в стенах родного дома, щедрая на овации публика едва ли догадывалась, что недавний покоритель стадионов переживал перед этим выходом вплоть до бессонницы.

В 2006 году выходит новый студийник **«On an Island»**. Здесь, наконец-то, композитор перестаёт стесняться возможности и без мегараскрученной вывески представить альбом единым произведением. (Благо, позади уже был опыт создания концептуального «A Momentary Lapse of Reason», при записи которого Гилмору пришлось приложить достаточно самостоятельных усилий.) Баланс на стыке реальности и грёзоподобного размышления, синтез внешне простого музыкального ландшафта с мечтательным наполнением, пронизанным ощущением сюжета – всё это «On an Island». Ко всеобщему одобрению, одним из музыкантов, принявших участие в записи альбома и вошедших в концертную команду Дэвида, стал не кто иной, как композитор и клавишник Ричард Райт. Альянс двух особенных авторов и исполнителей превратил отдельные сегменты выступлений в оче-

редную версию Pink Floyd.

Внушительный двухдисковый DVD «**Remember That Night**» (2007), основанный на материале одного из лондонских шоу, мгновенно стал бестселлером. Казалось, это тот прекрасный максимум, которого стоило ждать поклонникам в качестве отчёта о триумфальном турне. Но уже в сентябре 2008 года в ряде форматов выходит новый, «дополнительный» концертник «**Live in Gdansk**», записанный на заключительном шоу в Польше. Альбом и фильм, заслужившие ещё больший успех, становятся последними прижизненными релизами с участием Ричарда.

Июль 10 года: одинаково отмеченные печатью миссии рок-н-рольной битвы за добро и справедливость, Дэвид Гилмор и Роджер Уотерс принимают участие в благотворительном вечере по сбору средств в фонд пропалестинской организации Hoping Foundation. Любительское видео выступления двух лидеров культовой команды уже через несколько дней официально публикуется в Сети. Не очень качественный, но грандиозный документ под названием «**For Hoping Foundation**» запечатлел совместное исполнение новой версии песни Филадельфии «To Know Him Is to Love Him» и трёх мегахитов Pink Floyd: «Wish You Were Here», «Comfortably Numb» и «Another Brick in the Wall (Part 2)».

В октябре того же года свет увидел и новый студийный релиз с участием Гилмора – альбом «**Metallic Spheres**».

Алекс Патерсон пригласил Дэвида поработать на благо проекта The Orb, и тот не только сыграл на гитаре, но и стал соавтором маститых электронщиков.

В мае 11 года Гилмор послужил неожиданной, поистине бомбовой аттракцией в шоу Уотерса, как и тридцать лет назад исполнив свои партии «Comfortably Numb» на верху стены. Казалось, лёд растаял окончательно, даже самые прочные его куски. Особенно когда в конце представления на сцене появились все здравствующие флойды. И не просто так, а для исполнения «Outside the Wall».

В этот период уже рождались мелодии и мысли следующих релизов.

И едва улеглась пыль от бурных вихрей нового альбома Pink Floyd, ставшего сенсацией 14 года, а Дэвид уже отправился в амбициозное турне и вернулся с крепким сольником. Его четвёртая по счёту полновесная работа вне группы явилась миру под названием «**Rattle That Lock**» в сентябре 15-го. «Живи здесь и сейчас, действуй искренне и не бойся перемен» – приблизительно так можно обозначить призыв этого концепта, ставшего одной из бесспорных удач мастера. Такие произведения, как «In Any Tongue», «Beauty» и «And Then...» могли бы стать частью золотого топа Pink Floyd.

Одно из шоу трёхфазового турне, прошедшее в июне 16 года во Вроцлаве (Польша), благодаря телетрансляциям превратилось в очередной концертник Дэвида «**Live**

in Wroclaw».

А через несколько дней Гилмор с триумфом появляется там, где в начале семидесятых Pink Floyd представили своё обречённое на вечность шоу для призраков – в амфитеатре древнего итальянского города. По итогам этого возвращения в сентябре 17 года выходят альбом и видео **«Live at Pompeii»**.

Третье десятилетие XXI века Дэвид начал с выпуска музыки для аудиоверсии очередной книги своей боевой подружки Полли Сэмсон и наработки нового материала.

В апреле 22 года свет увидела инициированная Гилмором своеобразная музыкальная конструкция «Hey Hey Rise Up», заявленная как новая песня Pink Floyd, а после студийная работа продолжилась, в том числе и в качестве сессионного гитариста.

Личная жизнь:

Женщины (с момента начала отношений): Вирджиния «Джинджер» Хейсенбин (с 71-го по 87-й), Салли Арнольд (90-й), Полли Сэмсон (с 92-го по сей день). (С 93 года Полли является полноценным соавтором и сподвижником Дэвида. Ей принадлежит существенный смысловой вклад в материал двух последних альбомов Pink Floyd и поздних сольных работ мужа, а также организационная помощь в его благотворительной деятельности.)

Дети: Элис (1976), Клэр (1979), Сара (1983), Мэтью

(1986), Чарли (приёмный сын, родной сын Полли от её предыдущего мужа Хэткота Уильямса, актёра и драматурга, 1989), Джо (1995), Гэбриел (1997), Романи (2002).

*Декабрь 2022 года.*

# Утро

## Начало

Роджер Барретт и Дэвид Гилмор, одноклассники и уроженцы небольшого, но известного на весь мир английского Кембриджа, впервые познакомились в 1957 году. Произошло это во время посещения художественного кружка, куда ходил и их общий знакомый Роджер Уотерс. Поначалу настоящей дружбы между будущими легендами не случилось, хотя отношения двух Роджеров на тот момент близились к приятельским. Друзьями Барретт и Гилмор стали лет в шестнадцать, когда первый уже называл себя Сидом. Их учёба в Кембриджском художественно-техническом колледже в начале шестидесятых лишь закрепила дружбу, ведь к тому моменту оба успели пристраститься к гитаре. Немало времени парни посвящали репетициям с базовым прицелом на (кто бы сомневался) стиль битлов и роллингов. Зачастую такие посиделки проходили в целой компании единомышленников, но, как правило, под началом Дэйва, который успел поиграть в ряде начинающих групп и технически был крепче остальных.

Полезный взаимообмен прервался, когда прирождённый художник Барретт подался в Лондон для поступления в Ху-



дожественную школу Кембервела, куда его, кстати, отвёз на машине Гилмор. К тому времени второй занял лидирующую позицию в кембриджской команде Jokers Wild, ориентированной на перепев соуловых и рок-н-рольных хитов. Помимо Гилмора в состав тогда входили Джон Гордон (гитары, вокал), Тони Сэйнти (бас-гитара, вокал), Джон Олтем (ритм-гитара, клавишные, саксофон) и Клайв Уэлем (ударные).

Между тем Уотерс, уехавший из Кембриджа для поступления в знаменитый Политехнический институт Лондона, познакомился там с двумя студентами и начинающими музыкантами Ричардом Райтом и Николасом Мэйсоном. Как выяснилось, всех троих связывало не только место учёбы, но и желание создать рок-группу. Разумеется, попытка воплотить задуманное в жизнь была предпринята практически сразу же.

Став костяком коллектива, где Роджер играл на соло-гитаре, Ричард – на ритм-гитаре, а Ник – на ударных, трио объединило усилия с басистом Клайвом Меткалфом и двумя вокалистами – Джульетт Гэйл и Китом Ноблом. Иногда в качестве певицы к ним присоединялась и сестра Меткалфа Шейла. Никто из ребят не был профессионалом, но их напора, энтузиазма и уровня сыгранности вполне хватало для клубов, где они тешили слух завсегдатаев ритм-н-блюзом и рок-н-роллом из репертуара звёзд-современников. Был у команды и оригинальный материал в виде типичных для той поры

песенок, сочинённых другом Клайва Кеном Чапманом.

Первые репетиции проходили в столовой Политеха и в доме, недавно приобретённом Майком Леонардом в районе Хайгейт. Разменявший четвёртый десяток Майк был одним из преподавателей института, а также специалистом по аудиовизуальному искусству. Несомненно, и его лекции, и неформальные беседы с юными рокерами оказали фундаментальное влияние на их понимание концертного шоу. К тому же будущие флойды в разное время сменяли друг друга в качестве постояльцев Майка, от чего этот сплав только укреплялся. Несколько раз старший товарищ даже выступил с группой в качестве клавишника. Кроме того, именно Леонард разработал для группы первый проекционный аппарат, позволяющий в ходе выступлений динамично подсвечивать стены помещения спонтанными цветовыми абстракциями.

В сентябре 64-го в постоянно меняющий названия коллектив влился одноклассник Уотерса гитарист Рэдо Боб Клоуз. На первых же репетициях выяснилось, что Боб владеет инструментом гораздо лучше Роджера, да и вообще – единственный из всего сборища похож на профи. В итоге второй был смещён на ритм, а чуть позже – когда из состава вышел Меткалф – на бас. В процессе бурной рокировки Гэйл и Нобл также покинули группу, что не помешало Джульетт в том же 64-м выйти замуж за Рика, а позднее вернуться для записи одной из песен. Райт же перешёл на клавиш-

ные, и на волне всё большего слияния с музыкой отчислился из Политеха и поступил в Лондонский музыкальный колледж.

Поиск достойного вокалиста привёл к Крису Дэннису, приятелю Клоуза. Крис был чуть старше остальных и уже имел репутацию певца, работавшего с лучшими группами Кембриджа.

Затем произошло судьбоносное воссоединение с ещё одной местной знаменитостью – гитаристом Сидом Барреттом, успевшим попробовать свои силы в ряде команд.

Довольно скоро обаятельность Барретта и желание остальных работать только с ним стали теснить Дэнниса. Неудивительно, что после нескольких выступлений перспективный Крис также направился своей дорогой.

Нет худа без добра: расставание с основными певцами подтолкнуло Сиду и Рика подналечь на вокал. После их примеру последовал и Роджер.

4 декабря 64 года свет увидела единственная из целого ряда написанных в этот протопериод песен Райта «You're the Reason Why». Композиция ушла вовне, став стороной В сингла «Little Baby» команды Adam, Mike & Tim. Впрочем, данное обстоятельство не лишило Рика авторских.

Студийная работа стартовала в канун Рождества 64 года. Друг Райта – один из инженеров лондонской студии

при фирме Десса, позволил группе записываться бесплатно, в ночные часы. Сессии, последние из которых могли пройти поздней весной или даже в начале лета 65 года, включали ритм-н-блюзовую песню от Джеймса Мура (он же – Слим Харпо) «I'm a King Bee» (с ориентировкой на интерпретацию от The Rolling Stones, включённую в их британский дебютный LP), песню Роджера «Walk with Me, Sydney» (спетую совместно с Гэйл) и четыре трека авторства Сиды: «Double O Bo», «Butterfly», «Remember Me» и «Lucy Leave». Там же был изготовлен небольшой тираж двусторонней ацетатной пластинки с «I'M A KING BEE» и «LUCY LEAVE». (И весьма кстати, поскольку многие заведения, прежде чем разрешить группе выступить, требовали «портфолио».) Что касается остальных, то им пришлось ждать своего часа аж до ноября 15 года, когда состоялся официальный релиз всех шести песен.

Тем временем начало расти напряжение между Сидом и Бобом. Анархичный экспериментатор Барретт вселял мало оптимизма в Клоуза, который ориентировался на «правильный» ритм-н-блюз, мало понимая смысл неумных забав с фидбэком (эффект форсированного звука с резонансным эхо, достигаемый приближением гитары к динамикам) и реверберацией (эффект отголоска, который получают, используя акустику помещения или, что чаще, специальные технические устройства). А тут ещё началось давление на Боба

со стороны его отца и институтских преподавателей, которые дружно настаивали на уходе из группы. В итоге, летом 65-го самый виртуозный исполнитель покинул состав.

(Приблизительно в те же дни, во время отдыха в Сен-Тропе (Франция), Барретт и Гилмор попробовали себя в амплуа уличного гитарного дуэта. Но если друзья и воспринимали идею как невероятно перспективную, то местная полиция имела на сей счёт свои соображения. От первых звуков «концерта» до препровождения романтиков в участок не прошло и получаса.)

Поменяв ещё пару «вывесок», к завершению года оставшийся квартет вернулся к найденному несколько ранее названию The Pink Floyd Sound. Словосочетание предложил Сид, взяв за основу имена в меру известных блюзменов из США Пинка Андерсона и Флойда Каунсила. Говорят, признавая сей факт, Барретт всё же замечал, что сама идея по слиянию слов «Pink» и «Floyd» была продиктована ему... с летающей тарелки. Якобы пришельцы зависли у творца над головой, когда тот сидел в медитации на древнем языческом холме. Как говорится, чем Кураторы не «шутят»...

Хотя к 66 году команда уже располагала собственными песнями, каверы на Бо Диддли, Чака Берри и других известных рок-н-ролльщиков всё ещё составляли значительную часть её репертуара. Впрочем, с подачи Сида ставший классикой материал смело ставился на уши длительными диссонирующими импровизациями. Вторым по зна-

чимости звуковым разрушителем устоев был заточенный на джаз Рик, чьи замысловатые, порою буйные клавишные находились в непрестанной переключке с непредсказуемой гитарой. Идейными ориентирами в этом крестовом походе против тривиальных гармоний стали саундтрек Луи и Бебе Барронов из культовой кинофантастики «Запретная планета» («Forbidden Planet», США, 1956 год) и авангардные поиски таких уникальных мастеров джаза, как Джон Колтрейн и Майлз Дэвис.

С начала 66-го группа стала частью престижных музыкальных мероприятий. В частности, «Giant Mystery Happening» и «Spontaneous Underground», проходивших в ныне легендарных лондонских клубах «Marquee» и «Countdown».

В течение нескольких месяцев выступления The Pink Floyd Sound в Кембридже и Лондоне проходили параллельно с концертами Jokers Wild, что позволило Гилмору уже тогда познакомиться со своими будущими соратниками Мэйсоном и Райтом. (К 66-му Дэйв не только успел прославиться в родном городке в качестве местного гитарного героя, но даже обзавёлся первыми фанами и последователями. Более других здесь преуспел школьный приятель Уотерса Тим Ренвик, освоивший гитару не хуже своего кумира, собравший группу Quiver, а спустя годы ставший частью Pink Floyd.)

Важнейший перелом в жизни команды произошёл в июне 66-го, когда на неё обратили внимание Эндрю Кинг и лек-

тор Лондонской школы экономики и политических наук Питер Дженнер – молодые люди, ранее не имевшие отношения к музыкальной индустрии, но уверенные, что смогут стать талантливыми и честными менеджерами. Первое, что сделали, объединив усилия – сократили название: Питер попросил убрать ненужное, на его взгляд, слово «Sound». Далее Дженнер и Кинг ухватились за интерес их подопечных к визуальной стороне дела. Общими усилиями разработали новую осветительную систему и устройство для так называемых «жидких» слайдов, впоследствии ставших характерным отличием британского андеграунда.

30 сентября было организовано выступление в помещении, принадлежавшем Церкви Всех Святых в Ноттинг-Хилле, в рамках знаменитого сборного концерта «The Sound of Light Workshop». Тогда же, под нажимом менеджмента, Сид бросил учебу в арт-колледже и сосредоточился на сочинении нового материала. С появлением таких самобытных опусов, как «Astronomy Domine», «The Gnome» и «Matilda Mother», команда начала постепенно избавляться от исполнения чужой классики.

Концерт от 15 октября, впервые прошедший в старинном лондонском локомотивном депо «The Roundhouse», представил одно из самых масштабных шоу группы раннего периода. Лампочки и прожекторы на сей раз дополнили машиной для запуска мыльных пузырей и даже разбрасыванием разноцветного желе. (Говорят, одно из последующих выступле-

ний в «The Roundhouse», выдержанных в аналогичном ключе, вдохновило посетившего его Пола Маккартни на концепцию битловского шедевра «Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band».)

А 31 октября уже полностью уверенные в своих силах Кинг и Дженнер учредили компанию The Blackhill Enterprises, нацеленную на раскрутку перспективных новичков. Флойды вошли в число подопечных фирмы, заодно став и её совладельцами.

(В этот же день в частной лондонской студии звукоинженера Томпсона на двухдорожечный магнитофон были записаны инструменталы «Interstellar Overdrive» и «I Get Stoned», первый из которых станет частью саундтрека к фильму Энтони Стерна «San Francisco».)

Свою роль в стремительно развивающихся событиях сыграл также неформальный бренд London Free School, учреждённый осенью 66-го Питером Дженнером и британским андеграудным активистом Джоном «Хоппи» Хопкинсом, главным организатором тусовок эпохи «свингующего Лондона». Так называемая школа, расположенная в одном из подвалов в районе Ноттинг-Хилл, объединила хиппи в лице оригинально мыслящих поэтов, музыкантов, да и просто сочувствующих студентов, став надёжным идеологическим фундаментом для апологетов психодела. Там же проходили концерты.

С ноября в течение некоторого времени ответственность



за световую режиссуру группы лежала на американце Джо Гэнноне. Несмотря на семнадцатилетний возраст, Джо уже обладал достаточной долей опыта и с первых же дней зарекомендовал себя весьма инициативным специалистом.

Ещё одним значимым шагом в развитии шоу стало знакомство с мастером театрального освещения Питером Уинни Уилсоном. Энтузиаст Уилсон использовал кинопроекторные лампы, зеркала и всё подходящее, что подворачивалось под руку. Так, ступень за ступенью, силами всё более профессиональных мастеров и средствами всё более совершенной техники зародилась традиция команды постоянно усложнять визуальную составляющую своих концертов.

Между тем Барретт продолжал писать как заведённый. Сказки, фантастика, даосский «Канон Перемен» («И цзин»), фолк, чикаго-блюз – все эти влияния воссоединялись в его сознании, обретая на выходе далёкие от шаблона поэтические и музыкальные образы. Немало сочинял и Райт, однако подавляющее большинство его работ, ввиду излишней скромности автора, так и осталось в столе. (Надо заметить, многие из композиций, записанных группой на самом раннем этапе, хотя и исполнялись на некоторых концертах, в большинстве своём так и не были достаточно проработаны и профессионально записаны. Например, «I'm a Lover Not a Fighter» Лэйзи Лестера, «I Got Love If You Want It» Джеймса Мура, «I Can Tell» Бо Диддли, «No Money Down» Чака Берри и их собственные «Pink Theme», «Gimme

а Break», «Piggy Back», «Flapdoodle Dealing», «Snowing», «One in a Million» (исполнялась осенью 67-го), «She Was a Millionaire»... Последнюю пытались записать в студии «EMI» 18 апреля 67 года для второго сингла. К сожалению, дальше бэккинг-трека дело не пошло, хотя Кинг утверждал, что это была одна из лучших песен, когда-либо сочинённых Сидом.)

После постоянных выступлений на уже привычных площадках и даже в «Royal Albert Hall» группа вышла на новую победную серию, когда 23 декабря 66 года в Лондоне открылся ночной клуб «UFO» – ныне легендарное детище Джона Хопкинса и начинающего продюсера из Штатов Джо Бойда. Именно там флойды смогли реализовать свои наиболее передовые идеи начального периода. Бойд же в итоге стал музыкальным директором «UFO».

Первые профессиональные сессии прошли 11 и 12 января 67 года в лондонской студии «Sound Techniques». В течение этих двух дней были сделаны монофонические записи двух затяжных психоделических инструменталов: длящегося около семнадцати минут «Interstellar Overdrive» и почти двенадцатиминутного «Nick's Boogie», в котором Мэйсон применяет барабанные палочки с мягкими насадками на ударных частях. (Позже этот материал станет доступным в нескольких изданиях. Первый релиз состоится, когда в 67 году выйдет документальный фильм «Tonite Let's All Make Love in London» (саундтрек на LP появится в прода-

же в 68-м). Помимо диалогов и музыки других исполнителей, фильм включает в себя и фрагменты «Interstellar...». Целиком эта композиция будет выпущена компанией See For Miles только в 90-м, в паре с впервые изданной «Nick's Boogie». Спустя четыре года они же смонтируют видео «Pink Floyd in London – 1966-67», где группа, предварённая поддержкой из стихотворения Аллена Гинзберга «Who Be Kind to...», исполняет в «Sound Techniques» оба инструментала. Под эту же фонограмму будут адаптированы фрагменты выступления флойдов в клубе «UFO» и кадры с фестиваля «14 Hour Technicolor Dream», состоявшегося 29 апреля 67 года в зале «Alexandra Palace» под началом всё того же Хопкинса. В дальнейшем последует ещё несколько переизданий с несколько иной редакцией материала.)

Надежда на действительно значимые сдвиги появилась после очередного выступления флойдов в лондонской Церкви Всех Святых. Там они регулярно появлялись с октября. Этот концерт увидели один из руководителей EMI Бичер Стивенс и ответственный за репертуар фирмы Норман Смит. Последний был также перспективным продюсером, ранее работавшим с The Beatles. Группа показалась им странной, но небезынтересной. Одновременно на The Pink Floyd вышли менеджеры Брайан Моррисон и Тони Хэйуорд со своим концертным агентством. Моррисон быстро убедил Дженнера и Кинга в явных преимуществах работы под эгидой такого титана, как EMI, и посоветовал предварительно записать

сингл.

29 января команда под руководством Джо Бойда вернулась в «Sound Techniques» для работы над синглом. Благо, Бойд представлял американскую звукозаписывающую компанию Electra, которая тогда весьма кстати изменила свою фолково-блюзовую направленность в пользу рок-исполнителей.

Судьбоносный контракт The Pink Floyd с лейблом EMI был подписан 1 февраля 67 года. Одним из наиболее приятных для молодой группы преимуществ этого сотрудничества стала возможность записывать новый материал без спешки, не заботясь об оплате студийного времени.

7 марта на британском Granada TV состоялась первая серьёзная трансляция выступления группы. В передаче «Scene Special» показали живое исполнение **«INTERSTELLAR OVERDRIVE»**, записанное в «UFO» 27 января.

Сингл **«ARNOLD LAYNE» / «CANDY AND THE CURRANT BUN»** (продюсирование обоих треков – Джо Бойд, звукорежиссура – Джон Вуд) вышел 11 марта 67 года, став первым диском группы, изданным EMI. Промо-копии сингла начали распространять днём ранее. Форматом стало моно, ещё вполне актуальное в ту пору. (Все последующие ранние синглы группы изначально также будут выпущены в моно.)

В «Arnold Layne» Сид рассказывает о трансвестите и фетишисте, который ворует нижнее женское бельё с верёвок и дома перед зеркалом примеряет украденное. Вдохновением для автора стали реальные случаи краж нижнего белья у студенток, некогда снимавших комнаты у матери Уотерса и родителей Барретта. В своё время этот так и не пойманный «мечтатель» наделал много шума в районе. Определённо, честность и острота слога прозвучали довольно смело и даже революционно для своего времени. Что подтверждают и некоторые резко отрицательные рецензии в прессе, обрушившиеся в ту пору на песню.

Нельзя исключать, что выбор имени для лирического героя восходит к многочисленному семейству Арнольдов, по сей день проживающему в Кембридже. В своё время многие из них имели отношение к работе на паровой прачечной, расположенной в так называемом Прачечном переулке. По понятным причинам, место обрело неформальное название – переулок Арнольд (Arnold Lane). Сид, который, как говорят, водил дружбу с одним из членов известной семьи, вполне мог превратить слово «переулок» в фамилию, для пущего «тумана» изменив его написание.

Музыкально «Arnold Layne» соединяет чёткую ритмику, восточные нотки клавишных и гитарные тремоло а-ля Хэнк Марвин (позднее похожие будут использованы в таких альбомах группы как «Meddle», «The Wall», «The Division Bell», «The Endless River» и других). Моменты трансформации ав-

торского вокала до «лилипутского» тембра выглядят предпосылкой к электронным искажениям голоса в «Sheep».

При Сиде «Arnold Layne» была исполнена лишь несколько раз, в период с марта до конца 67 года. Спустя двадцать лет Pink Floyd в формате трио Гилмор/Мэйсон/Райт предприняли попытку включить песню в свой сет, но в последний момент от идеи отказались. И лишь ещё через два десятилетия группа в таком же составе представила «Arnold Layne» на концерте-посвящении Барретту, проходившем 10 мая 2007 года в лондонском «Barbican Centre». Ведущий вокал исполнил Райт. Годом ранее Рик пел песню и в турне «On an Island», являясь одним из постоянных клавишников и вокалистов команды Дэвида. В 18 году композиция на постоянной основе вошла в сольный репертуар Ника.

2 марта начинающий кинорежиссёр Дерек Нэйс снял широко известное чёрно-белое промо, лишённое сюжета и даже мизерной привязки к смыслу песни. Впрочем, недостаток драматургической линии неплохо окупается характерным дурачеством четверых флойдов (с использованием коммерческого манекена) и их задорной беготнёй по прибрежным пескам Ист-Уиттеринга (Западный Суссекс, Англия).

29 апреля в лондонском парке Хэпстед-Хит и около Церкви Святого Михаила в районе Хайгейт был отснят альтернативный вариант видео, включающий имитацию пения.

«Candy and a Currant Bun», сочинённая Сидом и почти целиком записанная и сведённая в той же «Sound Techniques»

на исходе января 67 года, аранжировочно получилась куда менее прямолинейной, нежели «Arnold Layne». Вплоть до вполне отчётливых элементов психодела, включая голосовые абстракции от Рика, Роджера и Ника, которыми они разнообразят поддержку ведущему вокалу автора. Первоначально композиция прямо воспевала гремучий симбиоз секса и наркотиков. Говорящим было и название – «Let's Roll Another One». Однако EMI предсказуемо настояла на изменениях. Тем не менее, и в окончательной версии между такими метафорами плотского наслаждения, как конфеты, мороженовый кекс и мороженое, проскальзывают явные вольности. Фразу «Drive me wild» («Своди меня с ума») дублирует Мэйсон, своим наигранно приказным тоном уравнивая напускную манерность Барретта. На отметке 01:47 Уотерс представляет студийный дебют своего невероятного вопля на вдохе.

В составе Pink Floyd песня исполнялась в период с апреля по октябрь 67 года. В 22-м стала частью сольной программы Ника.

Надо признать, в самый ранний период не каждый представитель неоднородной аудитории готов был выдержать изрядное количество заумных или просто нестройных музыкальных пассажей, переполнявших концерты The Pink Floyd. Закономерно, что однажды пришёл тот памятный весенний вечер 24 апреля 67 года, когда некто из рядов «восторжен-

ной» публики лондонского «Blue Opera Club» решился щедро расплатиться с группой за всё услышанное. Наиболее привлекательным для этой цели оказался фактурный басист, которого заправский метатель благополучно вывел из строя, запустив ему в лоб тяжеленную монету...

Впрочем, положительный опыт накапливался и команда, преодолевая всевозможные трудности и даже, как мы видим, боевые ранения, уверенно завоёвывала всё большее количество истинных поклонников.

В ночь с 29 на 30 апреля в большом зале лондонского «Alexandra Palace» прошла масштабная вечеринка «14 Hour Technicolour Dream», привлёкшая флойдов и многих звёзд так называемого «культурного подполья». Помимо Pink Floyd приверженность течению выказали Soft Machine, Tomorrow, Social Deviants, Crazy World of Arthur Brown, Purple Gang, Pretty Things, John's Children, Flies, Sam Gopal Dream... Свой перформанс «Cut Piece» представила Йоко Оно, в качестве равнодушных наблюдателей явились Джон Леннон, Пит Таунсенд и Джон Мэйолл... (Дэвид Аллен из Soft Machine: «Всю свою жизнь я чувствовал себя аутсайдером, чудачком, находящимся в полном разладе со своим временем. Теперь же, впервые, я вдруг осознал, что не одинок. Я был окружён тысячами версий самого себя. Я был частью племени, движения, гигантской души. Мы оглядывались по сторонам и видели многократно отражённых самих себя, чувствовали, что в силах изменить мир».) The Pink



Floyd завершали мероприятие ранним утром, когда солнце уже касалось огромных дворцовых окон с восточной стороны. Как рассказывали очевидцы, в начале вступительной композиции (какой именно – мнения расходятся) рассветные лучи ударили в деку гитары Сида, оформленную зеркальными металлическими дисками. И отражённое от инструмента алое сияние ринулось в зал, став визуальным символом того незримого нотного света, который неординарный автор направлял к собравшимся. (Предположительно, в тот раз прозвучали «Astronomy Domine», «Arnold Layne», фантазия по мотивам «Nick's Boogie» и «Interstellar Overdrive».)

12 мая в лондонском «Queen Elizabeth Hall» прошёл не менее значимый хэппенинг «Games for May». Здесь группа впервые использовала устройство под названием «Azimuth Coordinator», изготовленное техническим инженером из «EMI» Бернардом Спейтом и управляемое Риком. Изобретение стало отличной альтернативой статичному двойному стерео (псевдоквадро), поскольку позволяло интенсивно перемещать в пространстве зала тэйп-эффекты и звуки органа «Farfisa». Вероятно, это был единственный концерт с участием Барретта, на котором прозвучала «Vike». Причём шумовое сопровождение к песне, включающее треск шестерней, звон колокольчика и кряканье, обеспечивалось в реальном времени с помощью находящихся на сцене велосипеда и игрушечных уток.

14 мая на телеканале BBC1 в передаче «Look of the Week» показали живое исполнение вокально-инструментальной миниатюры **по мотивам «POW. R TOS. H»** (знаменитый эпизод, где глядящий в объектив Сид многократно произносит своё магическое «п-бумп, чши-чши», Роджер обрушивается пугающим криком, а Рик выдаёт характерный вой) и песни **«ASTRONOMY DOMINE»** (здесь Барретт размахивает руками в цветастом балахоне, дополняя световое шоу). После фронтмены ответили на ряд вопросов британского музыковеда Ханса Келлера, который перед тем успел пару раз произнести свои впечатанные в Вечность слова про «ужасно громкое» звучание группы.

Очередной монофонический сингл **«SEE EMILY PLAY» / «THE SCARECROW»**, вышедший 16 июня 67 года, составили песни для дебютного альбома, хотя трек стороны А в британскую версию LP не попал. Продюсировал запись Норман Смит (звукорежиссура – Джон Вуд и Джефф Джарретт), вернувший группу в «Sound Techniques» с целью придать «See Emily Play» своеобразное звучание первого сингла, коммерческое и психоделичное одновременно. «The Scarecrow» же, как и весь альбом, записывалась в студии «EMI», которая с тех пор стала для группы основной.

«See Emily Play» – бодрая, «форматная» трёхминутка с броским текстом и многоголосием в запоминающемся припеве. О принадлежности исполнителей к авангарду напоми-

нает только необычное крещендо в середине, построенное на ускоренном прогоне клавишно-барабанного проигрыша. Вокал Сиды вновь лидирует, хотя в куплетах вполне отчётливо слышен и голос Рика. В припеве поют трое, включая Уотерса. Ироничное «ah, ooh» Райта, исполняемое три раза, звучит чуть издалека и с реверберацией, напоминая традиционный позывной грибников (по крайней мере, в отдельных регионах нашей прекрасной планеты).

Барретт написал «See Emily Play» специально для вышеупомянутого мероприятия «Games for May», что отразилось в строчке «You'll lose your mind and play free games for May» («Ты лишишься разума и будешь играть в вольные игры мая»). Автор отмечал, что лирической героиней песни является некая эфемерная девушка, приснившаяся ему после одного из концертов, когда он прилёг вздремнуть на опушке леса в северной части лондонских окраин. Говорили, между тем, что текст указывает на особу вполне реальную – известную в узких кругах шестнадцатилетнюю аристократку Эмили Кеннет, которая в 67-м затесалась в психоделическую тусовку Лондона без особого понимания сути происходящего.

При записи композиции в качестве гостя-наблюдателя присутствовал Гилмор. Ошарашенный тем фактом, что Барретт, стоявший за его приглашением в «Sound Techniques», явно не узнавал своего друга, глядел как бы сквозь него. К сожалению, этот эпизод оказался не чем иным, как од-

ним из симптомов регулярного употребления Сидом модных и легкодоступных в ту пору психотропных веществ.

Впервые исполненная в мае 67-го, «See Emily Play» продержалась в сет-листах группы до ноября и лишь спустя пятьдесят один год вошла в сольный репертуар Мэйсона.

Чёрно-белое видео к песне было снято бельгийским телеканалом RTBF в Брюсселе во второй половине февраля 68 года, наряду с некоторыми другими роликами. Никакого сюжета в клипе нет, хотя выделявание музыкантов на одном из газонов парка Лакен выглядит довольно замысловато (отчётливо напоминая действия игроков в крикет). К тому моменту Барретт фактически не был задействован в делах группы, однако в составе уже освоился Гилмор, вынужденный изображать пение и игру в композиции, в записи которой он не участвовал.

Размеренная фолк-баллада «The Scarecrow» как музыкально, так и лирически контрастирует с заглавной композицией, хотя и она написана и спета Сидом. Отдельного упоминания заслуживает аранжировка, включающая перкуссионное щёлканье в духе игры на деревянных ложках, клавишную имитацию волынки и низкотембровый гитарный рифф – одно из свидетельств общей гитарной школы Гилмора и Барретта. Предположительно, на этом же отрезке звучит виолончель, на которой играет Райт.

Герой композиции – Пугало, одиноко и почти безразлично стоящее посреди ячменного поля. При этом оно явно

не утратило скрытого оптимизма. Даже если сегодня ты – воронам на смех, то уже завтра можешь стать Правителем Изумрудного Города...

Песня исполнялась вживую лишь считанные разы с весны по осень 67-го.

Первое видео к «The Scarecrow» было снято в цвете 8 июля британской компанией Pathe. (Довольно широко распространился и относительно сырой вариант – заготовка, содержащая меньшее количество деталей.) Основой ролика стали красивые загородные пейзажи Суссекса (Англия) и шуточное поведение музыкантов, где Уотерс и Мэйсон демонстрируют задатки актёрского и даже каскадёрского мастерства.

Второй вариант клипа принадлежит всё тому же бельгийскому телеканалу RTBF, работавшему с группой в феврале 68-го. В качестве антуража использовали огромный бассейн и мост (на его же фоне разворачивается причудливое действо из ролика к «See Emily Play»), ведущий к футуристическому символу Брюсселя под названием Атомиум. Роджер здесь отбивает ритм ударами по корпусу бас-гитары крупным смычком и вместе с Дэйвом «поёт» голосом Сиды, в конце «играя» на басу, как на виолончели.

(К сожалению, и мост, и бассейн на сегодняшний день давно демонтированы, что несколько снижает ценность посещения этого места, ставшего для флойдоманов культовым.)

6, 13 и 27 июля The Pink Floyd появлялись в крайне важной для раскрутки новоявленных талантов передаче BBC «Top of the Pops». Каждый раз в эфир запускали оригинальную запись «See Emily Play», демонстрируя группу, которая, согласно частой для телевидения тех лет практике, лишь имитировала живое исполнение. Нелепо выглядели все, особенно Ник, но роль основного мученика, разумеется, выпадала Сиду. Его напряжение, вызванное принципиальным неприятием происходящего и усиленное нарастающей привязанностью к «химиоподзарядке», становилось всё более очевидным. За несколько дней до последнего из этих трёх выступлений Барретт и вовсе исчез, как бы выпал из жизни. Пока не предстал перед друзьями в потрёпанном, по-настоящему измождённом виде, со сбитыми в кровь босыми ступнями. Во время выхода в эфир totally ослабленному лидеру пришлось сидеть перед микрофоном на специально установленной тумбе. Благо, на другую тумбу таким же образом – скрестив ноги – уселся и Роджер со своей бас-гитарой, придав картинке налёт концептуальности и сделав её менее подозрительной. Впрочем, этот дружеский ход особого энтузиазма начинающему отшельнику не придал: его игра в бодрого рок-музыканта выглядела натужно и неубедительно.

Кое-как отработав свой номер, флойды решили взять месячную паузу, надеясь, что она поможет Сиду прийти в се-

бя. Конечно же, никто не мог предположить тогда, что драма (трагедия?) стремительного пике ведущего автора и вокалиста The Pink Floyd, ныне ставшая притчей во языцех, уже началась.

24 июля в немецкой телепередаче «Die Jungen Nachtwandler» впервые показали флойдов, играющих инструментал без названия, который сегодня обозначают как **«INSTRUMENTAL IMPROVISATION» (THE BLARNEY CLUB)** (или **«PINK FLOYD – DIE JUNGEN NACHTWANDLER (1967)»**). Съёмка проходила 24 февраля в «UFO». Под очень жёсткий соавторский психодел публика проявляет себя в двух обычных для таких мероприятий ипостасях: кто-то ошарашен, кто-то с наслаждением танцует. Здесь же можно увидеть за работой одного из ранних осветителей группы Марка Бойла.

В 67-м определённый артикль «The» использовался в названии группы всё реже и реже, пока за явной ненужностью не исчез из него вовсе. Трудно утверждать конкретную дату, однако на обложке дебютного альбома команды красовались уже только два мантрических слова: «Pink Floyd».

# The Piper at the Gates of Dawn

Релиз – 5 августа 1967 года: Великобритания (EMI/Columbia), США (Capitol).

Продюсирование: Норман Смит и Питер Баун.

Хит-парад Великобритании: № 6; хит-парад США: –.

**1. Astronomy Domine** (музыка и слова: Барретт)

**2. Lucifer Sam** (музыка и слова: Барретт)

**3. Matilda Mother** (музыка и слова: Барретт;

композиция клавишной партии: Райт)

**4. Flaming** (музыка и слова: Барретт)

**5. Pow R. Toc H.** (музыка: Уотерс, Райт, Барретт, Мэйсон)

**6. Take Up Thy Stethoscope and Walk** (музыка и слова:

Уотерс)

**7. Interstellar Overdrive** (музыка: Барретт, Уотерс, Райт, Мэйсон)

**8. The Gnome** (музыка и слова: Барретт)

**9. Chapter 24** (музыка и слова: Барретт)

**10. The Scarecrow** (музыка и слова: Барретт)

**11. Bike** (музыка и слова: Барретт)

**Сид Барретт** – гитары, вокал, звуковые эффекты.

**Ричард Райт** – клавишные, вокал, (виолончель –?).



**Роджер Уотерс** – бас-гитара, вокал, звуковые эффекты.

**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия, звуковые эффекты.

Норман Смит – барабанная дробь в конце «Interstellar Overdrive».

Звукорежиссура: Питер Баун, Малькольм Эдди, Джерри Бойс, Джефф Эмерик, Норман Смит, Джефф Джаррэтт, Грэм Кёркби, Питер Мью, Майкл Шиди, Майкл Стоун.

Мастеринг: Гарри Мосс.

Студия: «EMI» («Abbey Road»).

Дизайн обложки: Вик Сайн, Сид Барретт.

Очевидно, что во многом нестандартный, сюрреалистичный и отчасти новаторский «The Piper at the Gates of Dawn» отразил практически весь авторско-исполнительский потенциал первого лидера Pink Floyd Сиды Барретта, стал самым масштабным свидетельством его фантазии и таланта. Вместе с тем, Роджер Уотерс, Рик Райт и Ник Мэйсон не остались лишь простым украшением, довеском этой экстраординарной музыкальной феерии. Несомненно, и звучание, и структура материала вырабатывались совместными усилиями.

ями, что лучше всего подтверждает авторство трёх композиций, расположенных в середине. Существенной оказалась и роль продюсера Нормана Смита, сумевшего найти баланс между джемовым экстримом группы и стандартами поп-музыки.

Хотя в альбоме едва ли присутствует чётко сфокусированное послание, как минимум один концептуальный элемент в нём прослеживается – обращение на «ты» с теми неосязаемыми сферами и мирами, физика которых не только реальна, но и в известной мере определяет нашу жизнь. Многое на пластинке звучит будто бы в угоду детскому мышлению, ещё способному воспринимать жизнь без навязанных искажений. Конечно, хватает здесь и «взрослых страстей», да и без невольных отсылок к «кислотным» трипам главного автора отнюдь не обошлось. И всё же основа «The Piper...», нивелирующая какие бы то ни было его тёмные тона или смысловые кляксы, – это в лучшем смысле слова наивность, реверанс сказочному и фантастическому. О многом говорит уже сам факт, что название для LP Сид позаимствовал у шотландского писателя Кеннета Грэма. Одна из глав классической детской поэмы Грэма «Ветер в ивах» (1908 год) так и называется: «The Piper at the Gates of Dawn» («Свирельщик у порога зари»).

Весь материал LP записывался в лондонской студии «EMI» (которая будет переименована в «Abbey Road» после выхода одноимённого альбома The Beatles) с февраля

по июнь 1967 года.

Одновременно диск был выпущен и в моно, однако стереовариант со временем приобрёл гораздо большую известность. В качестве канона мы рассмотрим стерео, но до этого отметим отличия, присущие **«THE PIPER AT THE GATES OF DAWN» (MONO)**:

**«ASTRONOMY DOMINE»**. Вступительные голоса звучат громче, чем в стерео. По ходу песни также появляются иные звуковые штрихи, а вокал сведён по-другому.

**«LUCIFER SAM»**. Больше реверберации на вокале.

**«MATILDA MOTHER»**. Вокальные дорожки звучат сравнительно сухо.

**«FLAMING»**. Другое сведение.

**«POW R. TOC H.»**. Больше количество вокальных эффектов.

**«TAKE UP THY STETHOSCOPE AND WALK»**. В целом иная окраска плюс дополнительные звуки на последних секундах.

**«INTERSTELLAR OVERDRIVE»**. Использовано большее количество инструментальных пассажей. К примеру, центральный рифф звучит с органным подголоском.

**«CHAPTER 24»**. Более долгий фэйдаут (плавное затухание звука).

В Штатах первый выпуск альбома как в моно, так и в стерео содержит иную очерёдность треков и включает композицию «See Emily Play» (для стереоверсии переделан-

ную из моно в псевдостерео) в ущерб «Astronomy Domine», «Flaming» и «Bike» (Tower Records, октябрь 1967 года):

1. See Emily Play
2. Pow R. Toc H.
3. Take Up Thy Stethoscope and Walk
4. Lucifer Sam
5. Matilda Mother
6. Scarecrow
7. The Gnome
8. Chapter 24
9. Interstellar Overdrive

Кроме того, «**INTERSTELLAR OVERDRIVE**» в этом издании сокращена за счёт увода в фэйдаут.

Дизайн лицевой стороны обложки альбома представляет собой фото квартета в пёстрых одеждах Лета любви. Снимок был сделал фотографом Виком Сингхом с помощью призматической линзы, которую он раздобыл у битла Джорджа Харрисона. На обратной стороне поместили рисунок Сиды, изображающий силуэты флloydов, слитые в абстрактное пятно.

Написанная Барреттом «**ASTRONOMY DOMINE**» открывает пластинку голосом Питера Дженнера, который через старинный мегафон перечисляет названия небесных тел

и созвездий. Похоже, в отдалении звучит и голос автора, но уже без мегафона. Далее следует гитарное стаккато, продолженное беспорядочной морзянкой, симитированной на клавиатуре «Farfisa», сочными ударными и парой тактов вступительной гитары. Грубая мелодия, вокальный альянс Рика и Сида, психоделический текст с названиями планет, шекспировскими персонажами и героем комиксов Дэном Дэйром – всё это напоминает назойливую мантру. В напряжённом проигрыше с броской люфтваузой и вокализмом Барретта мегафонный голос возвращается, перемещаясь по звуковой сцене. В финале используется долгая каденция, в которой вокал следует за ступенчато ниспадающей музыкой. Пятнадцатиальбомная Одиссея Pink Floyd стартовала.

В разных вариациях «Astronomy Domine» звучала на концертах группы с октября 66 года до июня 71-го, вернувшись в их программу в 94-м. В 2006 году Дэвид Гилмор впервые исполнял композицию сольно, но при участии Райта. Частым украшением сет-листа песни служила также в турне Дэвида «Rattle That Lock», когда на сцене не было ни одного из её оригинальных исполнителей. Мэйсон в сольном порядке представлял «Astronomy Domine» на каждом из своих сольных концертов начиная с 18 года.

Полная энергии «**LUCIFER SAM**» музыкально построена на чёткой ритм-секции, риффе электрогитары, усиленной эхо-эффектом, и яркой органной партии. Текст, выдержан-

ный в традиции английской поэзии абсурда, посвящён сиаемскому коту Сиды и содержит отсылку к популярной в своё время теории о левостороннем и правостороннем мышлении. Образ Дженнифер Джентл Барретт списал со своей девушки Дженни Спайрз. Следует заметить, что Люцифером Сэмом звали кота известного английского поэта, священника и музыковеда Томаса Перси (1729–1811).

Странно, но этот потенциальный хит с бодрым вокалом автора редко входил в сет-листы группы. И лишь в течение полугода, начиная с апреля или мая 67 года. Как минимум один раз – 24 февраля 72-го, на концерте в здании Кембриджской зерновой биржи – Сид исполнил «Lucifer Sam» со своей командой The Stars. Ник регулярно представлял песню на своих концертах 18, 19 и 22 годов.

В ещё одном очень характерном сочинении Барретта «**MATILDA MOTHER**» представлены две роли: мать рассказывает сыну сказку – их партии поочерёдно исполняют Рик и Сид. Диалоговый текст – одна из предтеч будущих, в том числе и поздних, Pink Floyd. Пример – «Mother», которую от лица сына и матери, сменяя друг друга, будут исполнять Роджер и Дэвид. Ну а картина в середине, ломающая базовый ритм, со временем станет для флойдов излюбленным структурным приёмом, особенно для Гилмора. Здесь звучит эффектное клавишное соло «под восток», разработанное Райтом. Отдельные фрагменты песни напомина-

ют детскую считалку – одна из черт, присущих раннему творчеству группы.

Начиная с осени 66-го приблизительно в течение года выразительная «Matilda Mother» периодически входила в сет-листы группы. Некоторые источники информируют, что композиция исполнялась до осени 68-го, хотя убедительных подтверждений этому не обнаружено.

«**FLAMING**» – очередной хит авторства Барретта, уносящий слушателя в страну Детства, с её особыми законами и необычными образами. В названии возможна аллюзия на один из эффектов от приёма ЛСД, когда предметы кажутся обрамленными сиянием. Намёком на сомнительный, но в буквальном смысле яркий опыт «хорошего трипа» могут быть и отдельные строки, хотя текст в целом вдохновлён воспоминаниями автора об играх в прятки с его сестрой Розмари. Как бы то ни было, заряд упоительной восторженности первых лет жизни и подлинно светлого восприятия мира с лихвой перекрывает всё наносное. Слова «Travelling by telephone...» («Путешествуя по телефону...») считаются неосознанным предвидением Интернета.

Лидирующую вокальную партию исполняет Сид. Аранжировка с глубокими органными пассажами, голосовыми абстракциями, пульсирующей ритм-секцией и акустической гитарой усилена шумовыми вкраплениями (имитация голоса кукушки, шуршащий свист и звон колокольчиков), под-

крепляющими только что спетые слова – этот приём Pink Floyd пронесут почти через всю свою карьеру. В картине, включающей щелчки заводной игрушки, клавишные приобретают звучание клавесина.

По не слишком убедительным, но достойным внимания сведениям «Flaming» исполнялась командой с октября 66 года до ноября 68-го.

«**POW R. TOC H.**» сочиняли, оттолкнувшись от дружного вокального кривляния, задавшего джему преимущественно эксцентричный и даже отвязный характер. Авторами представлены все участники группы. Ведущая роль, скорее всего, принадлежит Роджеру и Ричарду: ближе к началу и под конец представлены повествовательные аккордовые пассажи, подобные которым вернутся в таких композициях, как «Set the Controls for the Heart of the Sun» и «Main Theme».

Возможно, этот трек стал первым опытом Pink Floyd в области сатиры, хотя ещё и крайне абстрактной. По крайней мере, вторая часть странного названия имеет исторический аналог и подлежит расшифровке. Во времена Первой мировой войны в городке Поперинг, что в Западной Фландрии, союзниками был создан клуб под названием Talbot House («Дом Тэлбота»). Все его члены считались равными вне зависимости от регалий. В сокращающей название клуба аббревиатуре «ТН» согласно фонетическому алфавиту британ-



ских военно-воздушных сил того времени буква «Т» представлена как «Тос». В 1922 году появилась и христианская благотворительная организация Тос Н, нацеленная на аналогичные задачи уже в гражданском варианте. Одной из их целей была попытка сдружить молодых людей разного социального положения.

Впервые «Pow R. Тос Н.» прозвучала вживую ещё в октябре 66 года и входила в сет группы, предположительно, до мая 68-го. В интерпретации под названием «The Pink Jungle» композиция станет частью концертной сюиты «The Journey», исполнявшейся до начала 70-го.

Уотерс представляет свой «сольный» выход в виде подчёркнуто психоделической **«TAKE UP THY STETHOSCOPE AND WALK»**, с энергией и триумфом закрывая первую сторону LP. Название песни – перефразировка строчки из Евангелия от Иоанна (глава 5, стих 8): «Иисус говорит ему: встань, возьми постель твою и ходи». Горячий вокал автора отлично вписывается в эту поистине шквальную музыку, в конце стилизованную под детскую считалку. Отрывистые же образы текста буквально скандируются. Приём, в котором герой описывает свои ощущения врачу, Роджер пару-тройку раз использует и спустя годы, хотя и не в столь экспансивной форме.

В период с октября 66 года по ноябрь 67-го Pink Floyd несколько раз включали композицию в сет, всегда прибегая

к расширенной инструментальной развёртке.

В «космическую» переключку с «Astronomy Domine» вступает **«INTERSTELLAR OVERDRIVE»** – почти десятиминутный инструментал коллективного авторства, который, предположительно, зародился с подачи Дженнера, напевшего Барретту мелодию песни Берта Бакарака в версии группы Love «My Little Red Book». (Так это или нет, говорить о плагиате нет смысла, поскольку явного заимствования не прослеживается.) Питеру также принадлежит идея почти всех стереоэффектов, удерживающих свойственное и двум предыдущим трекам впечатление сумрачного, полного терний путешествия. Свойственное эпохе радикальное панорамирование достигает апогея ближе к концу, когда звуки, перемещаясь в один динамик, – другой оставляют в абсолютной тишине, создавая эффект заложенного уха. В репризе же гитара и вовсе начинает неистово прыгать по каналам, предвеляя запущенный по кругу рокот мотоцикла. «Цирковую» дробь, вводящую в финал, сыграл Смит (это был первый из ряда случаев, когда на замену Мэйсону потребовался более виртуозный исполнитель).

Несомненно, сумбурные построения в духе «Interstellar Overdrive» являются апогеем завёрнутого музыкального поиска, питавшего Pink Floyd на старте. (Показательно, что уже на второй сессии в студии «EMI» (27 февраля 67 года) в ходе работы над инструменталом музыканты рискнули использо-

вать концертную громкость, что привело к поломке четырёх микрофонов и выговору от боссов.) Но именно этот материал сыграет роль той полной жизни почвы, из которой произрастут корни, стволы и кроны гораздо более гармоничных (но уже не столь оригинальных) произведений группы.

Концертная история «Interstellar Overdrive» в исполнении Pink Floyd включает срок с апреля 66 года по ноябрь 70-го. 22 июня 2000-го Мэйсон сыграет эту жемчужину психодела с Джулсом Холландом и Хью Корнуэллом на благотворительном шоу в лондонском «The Roundhouse». А начиная с 18 года композиция станет регулярным концертным номером Ника.

Заумь «Interstellar Overdrive» без паузы сменяется лёгким ритмом миниатюры «**THE GNOME**», написанной Сидом. Бодрая «акустика», ковбелл (маленький барабанчик для извлечения цокающих звуков) и «волшебная» челеста подчёркивают сказочность песни, в которой поётся про гнома по имени Гримбл Громбл. Симпатичному баритону Барретта регулярно вторит Райт. Ближе к завершению появляется вынесенный вперёд шепчущий бэк-вокал автора.

Похоже, единственное во всём альбоме отсутствие паузы указывает на смысловую взаимосвязь треков, хотя она и не очевидна. Возможно, дело в некоторой нешаблонности героя песни. Путешествуя под кронами трав, этот маленький человечек способен отвергать рутинную трактовку жизни, с осо-

бой силой – не так, как его собратья – восторгаясь окружающими красотами. И вот он уже на пороге великих открытий и побед. Такого же рода мятежный дух уловим и в мрачной «Interstellar Overdrive».

Несколько раз песня исполнялась группой с середины октября 66 года до конца сентября 67-го (по другим данным – до ноября включительно).

«**CHAPTER 24**» была написана Барреттом под впечатлением от известной книжки гаданий «И цзин» («Канон Перемен»), созданной в Китае около 3000 лет назад на базе учения Дао. Часть текста является прямой цитатой 24-й из 64-х гексаграмм, представленных в книжке. Мысль, что всё в этой жизни – неспроста и обязательно ведёт к лучшему, привносит в альбом очередную струю оптимизма, дополняя дилогию «Interstellar Overdrive/The Gnome».

Среди примечательных элементов аранжировки – повторяющаяся басовая фигура и клавишное соло, звучащее с восточным оттенком. Вокал автора снова лидирует, и лишь в конце звучит его очередной дуэт с Ричардом, в котором голоса как бы оттеняют друг друга.

Удивительно, но эта выразительная, подходящая для концертов песня была представлена вживую лишь однажды – 19 мая 67 года в Ньюкасле (Англия). (По альтернативным и трудно проверяемым данным – четыре раза, в период с марта по ноябрь 67-го.)

«**THE SCARECROW**». Идентичная синглу версия размеренной баллады Сида, в которой рассказывается про Пугало, одиноко стоящее на ячменном поле, но не теряющее веры в будущее.

Вживую композиция впервые прозвучала в ставшем легендой шоу «Games for May» от 12 мая 67 года и приблизительно до начала 68-го была исполнена группой не более семи-девяти раз.

Закрывает альбом одна из наиболее личных песен Барретта «**VIKE**». Слова, звучащие под аккомпанемент несложной, частично разухабистой мелодии, полны самоиронии и ностальгии, а тяга к отчуждению разбавлена фантазией о единомышленнице. Подобно «Flaming» и «Chapter 24» голос Сида разведён на два канала, и лишь под конец вступает Рик. К песне припаяна иллюстрация: стук спешных шагов по ступенькам, грохот массивной двери (вход в упоминаемую в тексте «комнату мелодий»), шумы гигантских часовых механизмов, треск велосипедных шестерёнок и звуки заводных игрушек, переходящие в «паранормальный» хор, комичный и угрожающий одновременно.

«Vike», впервые представленная в рамках вышеупомянутого шоу «Games for May», после, вероятно, была «забыта». И лишь спустя сорок лет Райт, Гилмор и Мэйсон исполнят композицию вместе с остальными участниками сборно-

го концерта, проведённого в память о Барретте в лондонском «Barbican Centre». В 18 году песня войдёт в сольный репертуар Ника.

Между тем союз уникального взгляда на мир с изысканными психотропными мерзостями лишь некоторое время удерживал иллюзию расширения творческих границ. Сознание Сиды, уже привыкшее к фееричным измерениям, парящим и мерцающим неземным многоцветием где-то за пределами Торсионной Вселенной, становилось всё менее адекватным обыденному, всё сильнее теряло способность мириться с прессом рутины. Что, конечно же, постепенно отталкивало от экспериментатора ту часть его окружения, от которой напрямую зависело его творческое развитие.

Ну, а поначалу не было никаких оснований отрицать, что выход столь боеспособной пластинки, которую хвалили и мэтры британского рока, сулит группе большие перспективы. Тем более что на первых порах надежды укрепились успешной практикой. Как до выхода альбома, так и после Pink Floyd регулярно гастролировали в Англии и соседних странах, порою выступая по два раза на дню.

25 сентября в лондонском «Playhouse Theater» для радишоу «Top Gear» наряду с «**FLAMING**», «**THE SCARECROW**», «**MATILDA MOTHER**», «**THE GNOME**» были исполнены и новые композиции –

песня-мантра «Set the Controls for the Heart of the Sun» (исполнявшаяся с июля) и риффовый инструментал «Reaction in G», в августе записанный в лондонской студии «Sound Techniques», но официально выпущенный группой лишь спустя сорок девять лет, да и то — в концертной версии. Трансляция первых четырёх композиций состоялась 1 октября и 5 ноября на радио BBC. (См. раздел «Сборники».)

На следующий день на Нью-йоркском кинофестивале впервые был показан цветной документальный фильм с монофоническим звуком «**TONIGHT LET'S ALL MAKE LOVE IN LONDON**», включающий три фрагмента живой версии «**INTERSTELLAR OVERDRIVE**», записанной Pink Floyd в «Sound Techniques» в январе 67-го.

В октябре группа мучительно корпела в лондонской студии «De Lane Lea» над новыми песнями Барретта, стараясь удержаться в уже весьма нестабильном русле авторской мысли. Тогда, ценой немалых усилий, родились знаменитые ныне «Jugband Blues», «Vegetable Man» и некоторые из инструменталов, официального релиза которых придётся ждать аж до 16 года. В те же дни в «EMI» флойды сделали несколько дублей «Set the Controls for the Heart of the Sun» и помогли сотруднику студии Уильяму Батлеру записать его ностальгическую балладу «Good Morning Henry», обречённую на десятилетия недосягаемости (ацетатный диск с треком уйдёт

с молотка лишь через пятьдесят три года).

После Дженнер и Кинг предприняли рывок за океан, в «топовые» штатовские города Сан-Франциско, Лос-Анджелес и Нью-Йорк.

Проблемы возникли на корню: неожиданная задержка с выдачей виз продлилась целую неделю. В итоге выступление у знаменитого Билла Грэма в зале «Fillmore West» в Сан-Франциско, заявленное на 26 октября, сорвалось. Первый концерт прошёл лишь 4 ноября в другом зале Билла «Winterland Auditorium». До Восточного побережья дело и вовсе не дошло.

В Штатах флойдам пришлось работать на разогреве у небезызвестного гитариста Ричи Хэвенса, а также у групп Big Brother & Holding Company (под руководством Дженис Джоплин), Н. Р. Lovcraft и Procol Harum. Но и сами Pink Floyd однажды выступили после разогревающей команды Lothar and the Hand People.

Понятно, что пресыщенных калифорнийцев не могло удивить ещё весьма наивное шоу группы. Тем более что флойды использовали местные осветительные системы, куда более совершенные, но не характеризующие их световой почерк в полной мере. К тому же отважные покорители Америки сочли возможным переправить через океан лишь гитары. Орган им пришлось арендовать, а ударную установку собирать из сегментов, предоставленных сочувствующими. Вдобавок к этому на первом же концерте роуди по незнанию бла-



гополучно спалили приборы, присоединив их к американским розеткам, напряжение в которых отличалось от европейского. Всё это не могло не сказаться на настроении музыкантов и качестве исполнения.

Тем не менее, стена предвзятости уже тогда дала первые трещины: судя по отзывам, как эстетам, так и людям попроще понравились и необычные текстовые ходы с во многом новаторской музыкой, и уже вполне накатанное мультимедиа.

Возможно, некоторую роль в этом умеренном успехе сыграл заблаговременный выпуск в США синглов **«ARNOLD LAYNE» / «CANDY AND A CURRANT BUN»**, **«SEE EMILY PLAY» / «THE SCARECROW»** и **«FLAMING» / «THE GNOME»**. Впрочем, в штатовские хит-парады попала лишь «The Scarecrow», занявшая отнюдь не рекордное тридцать четвёртое место.

К сожалению, в этот период тяга Сида к химической подзарядке устремилась к своему грустному апогею. Причём не только из-за тривиальной прихоти выпасть из жизни, но и, в значительной мере, из-за того конфликта, который не мог не настичь необузданную натуру на стычке с некоторыми реалиями шоу-бизнеса. Например, с требованиями дисциплины. Или с необходимостью выступлений на TV, где в ту пору – будь то родной Альбион или неопознанный Новый

Свет — не обходилось без фонограммы и не самых оригинальных вопросов от ведущих. Похоже, любые признаки конъюнктуры представлялись Барретту предательством идеалов высокого искусства. Тогда как Уотерс и Мэйсон определённо видели крайне важным продвижение группы всеми известными средствами. Рик в данном отношении мыслил очень близко к Сиду, однако его практичность и гибкость лишали мятежного гитариста весомой поддержки.

В течение всего этого мини-турне особое внимание Барретта было приковано к экстремальной настройке гитары. Точнее сказать, к её «расстройке». Не стал исключением даже в целом успешный концерт, состоявшийся 5 ноября в клубе «The Cheetah» (Венеция, Калифорния). Ситуацию усугубил сильный удар током, полученный Сидом от незаземлённого провода. Самый «важный» участник группы впал в состояние транса, и в течение первых минут выступления только тем и занимался, что самозабвенно крутил колки. Вдобавок к этому Роджер, яростно пытаясь обыграть неловкость момента басовыми пассажами, порезался о струны. Основной причиной неприятности стала сама бас-гитара «Vox Teardrop», взятая напрокат. Каплевидная форма инструмента оказалась слишком непривычной для Роджера, так что он то и дело попадал мимо струн. И пока Барретт по ходу выступления всё чётче входил в колею, Уотерс всё сильнее раздражался. В самом конце, растеряв последние признаки самообладания, мастер срыва разнёс чужую басуху

о сцену... (По какой причине пришлось одалживать бас-гитару – фактаж умалчивает. Но известно, что хозяин разбитой «слезы» к эксцессу отнёсся философски, как бы осознавая всю историчность момента.)

7 ноября едва не случился ещё один форс-мажор: флойды чуть не провалили своё выступление с фонограммой «Apples and Oranges» для голливудского телешоу «American Bandstand». Находясь в бездействии, едва шевеля губами, Сид глядел в камеру, полупогружённый в свои непостижимые мысленные дали. Несильно отличались от него и остальные вокалисты группы, подпавшие под «очарование» этого пофигизма: вместо того, чтобы взять основную ответственность за имитацию пения на себя, Роджер и Рик всем своим видом демонстрировали минимум желания участвовать в происходящем...

Неудивительно, что идеологический надлом Барретта, форсированный ЛСД, проявлялся не только эпатажными выходками, но и фазами тихой невменяемости. А тут ещё какой-то «добрый» американский поклонник познакомил главного флойда с крайне опасным психоделиком STP, вызывающим бессонницу и дезориентацию сознания... Писать записки сидящему рядом другу – несомненный перебор. Но порой иного способа «беседы» с экстремальным мечтателем просто не представлялось. В то время близкие к Pink Floyd люди нередко могли наблюдать весьма странную сцену: находившиеся рядом с Сидом коллеги по группе говорили

о нём как о человеке, которого поблизости нет. И ведь в такие моменты он действительно отсутствовал. Отсутствовал по сути, чаще всего отрешённо глядя в пустоту, или же внимательно разглядывая в углу очередного (или старого знакомого) невидимку. Конечно, на таком фоне планы команды и даже сам факт дальнейшего её существования стали выглядеть весьма сомнительно. Поэтому в анклав Родж/Ник всё активнее обсуждалась возможность «кардинальных перемен».

Тем не менее, надежда на то, что Сид придёт в норму и покорение Штатов продолжится, не покидала группу. Больше всего в это хотели верить Питер Дженнер и Эндрю Кинг, однозначно воспринимавшие участие остальных членов команды только как необходимый довесок к кипучей деятельности самого проблемного её участника. Но вскоре иллюзий не осталось, поскольку не появилось никаких чётких намёков на то, что внезапные уходы в «отключку» могут прекратиться.

Последние штатовские концерты 67 года прошли 10 и 11 ноября в том же «Winterland Auditorium». После Эндрю поспешил отправить своих измотанных подопечных обратно в Европу.

Вопреки всей клиничности ситуации, следующее шоу «настигло» группу уже 13 числа в Роттердаме (Нидерланды), на сборном концерте «Hippy Happy Fair». Одним из участников мероприятия был набирающий обороты Джими Хенд-

рикс.

А уже на следующий день группа отправилась в британский «Jimi Hendrix Experience Tour», где наряду с другими командами разогревала публику перед выступлением хэдлайнера. Вот так выглядел регламент: The Outer Limits и Eire Apparent – по восемь минут, The Nice – двенадцать, Amen Corner (их вёл гитарист и вокалист Энди Фэйрви-тер-Лоу, который через восемнадцать лет начнёт работать в сольных проектах Уотерса) – пятнадцать, Pink Floyd – семнадцать, The Move – тридцать, Джими Хендрикс – сорок. Группа каталась по Великобритании, деля сцену с этой разношёрстной компанией до начала декабря. Барретт, тем временем, продолжил метаться от просветов к затмениям и наоборот, лишая коллег последних надежд на стабильное будущее. Провокацией послужило всё то же: ограничение прав и возможностей вольного художника. Семнадцать минут отведённого группе времени Сид расценил как насмешку над свободой импровизации. В пику бунтарь даже мог запросто удалиться в неизвестном направлении. По этой причине его однажды пришлось заменять гитаристу Дэвиду О'Листу из The Nice. (Пожалуй, вот куда уходят корни знаменитых строк из «In the Flesh»: «Pink isn't well, he stayed back at the hotel / And they sent us along as a surrogate band». («Пинк нездоров, он остался в отеле / И нас послали как группу-суррогат»..)) Случилось это 18 ноября 67 года на сцене ливерпульского «Empire Theatre». Известно наверняка, что в тот

особый вечер они играли «Interstellar Overdrive». Предположительно в сет входила и «Pow R. Тос Н.»

(Воспоминания О'Листа: «Флойдам нравился мой стиль игры в The Nice. По звучанию я был к ним ближе всего, поэтому они подошли и пригласили меня сыграть. Они сказали, что нужно надеть большую мягкую черную шляпу Сиды. Мы с ним были примерно одной комплекции, и волосы были одинаковой длины, так что имидж совпал. И мы оба играли на одинаковых сливочно-белых «Fender Telecaster», — я и в этом смысле вписался. В результате, когда Сид всё-таки вернулся той ночью и узнал, что играл я, то, думаю, до него дошло, что незаменимых нет, и он сделал над собой усилие, чтобы исправиться. Но и я всегда был доступен как резерв. Это был переломный момент. Играя со мной, флойды знали, что могли бы расширять поиски своего звука. Если бы он не возвратился той ночью, так оно и было бы, наверняка. Я запомнил это навсегда. Флойды были очень довольны мной».)

18 ноября 67 года увидел свет третий сингл группы «**APPLES AND ORANGES**» / «**PAINT BOX**» (продюсирование обеих песен: Норман Смит, инженеры: Кен Скотт и Джефф Джарретт). Автор титульного трека — Сид, дополнительного — Рик. Запись и микширование проходили в октябре и ноябре в «EMI». Изначально композиции выпустили только в моно, хотя про запас подготовили и стереомиксы.

В песне Сид с наивной прямолинейностью пересказывает случай спонтанной слезки за понравившейся ему девушкой. Примечательным моментом здесь можно считать строчку «She's on the run» («Она убегает»), три последних слова из которой Уотерс в будущем не раз использует как лирическое отражение паранойи. Кроме того, «яблоки и апельсины» – идиома, указывающая на полярность. Как, например, масло и вода.

В куплетах лидирует вокал Барретта, однако в рефрене, среди многоголосия, более других прослушивается голос Райта. Скорее всего, он же исполняет фальцетную партию в интермеццо.

Технически «Apples and Oranges» звучит излишне анархично: создаётся впечатление, что участников записи особо не заботили настройка аппаратуры и достойная артикуляция.

Композиция не исполнялась на концертах.

Чёрно-белый ролик был снят уже без Барретта, но с Гилмором бельгийским каналом RTBF в феврале 68 года в Брюсселе, на складе фруктов, с имитацией живого исполнения под оригинальную фонограмму.

«Paint Box», намекающая на определённые подвижки внутри команды как авторством Рика, помноженным на его ведущий вокал, так и общей «трезвостью» звучания, получилась гораздо более отточенной и амбициозной, даром что сторона В. На бэкграунде – рваный ритм, звон гитары, напо-

ристый бас, сухие дробы ударных и бэк-вокал Смита. Часть слов в припеве звучит в соответствующей звуковой обработке, словно из совершенно пустой комнаты.

Текст песни был написан в запале, после одного из концертов за периметром Лондона, когда во время исполнения грандиозной «Interstellar Overdrive» группу освистали и закидали стеклотарой. Без характерной для Ричарда недосказанности здесь не обошлось, однако отдельные строки весьма конкретны и бескомпромиссны: «Sitting in a club with so many fools / Playing to rules / Trying to impress / But feeling rather empty» («Сидя в клубе в окружении толпы глупцов / Играли по правилам / Старались угодить / Но чувствовали внутреннюю пустоту»). Или: «They all turn up with their friends / Playing the game / But in the scene I should have been / Far away» («Все приходят в окружении друзей / Играют в игру / Но лучше бы я держался / Подальше от этой тусовки»).

Существует два чёрно-белых клипа к данной композиции, никогда не исполнявшейся на концертах:

Первый был снят во второй половине февраля 68 года телеканалом RTBF в брюссельском парке Лакен уже без участия Сида. Снимали на мосту, фигурирующем в клипах этого же канала к «Scarecrow» и «See Emily Play». Дэвид здесь «играет» на ритм-гитаре, экстремально стоя на одном из элементов моста. На дальнем плане вновь можно разглядеть Атомиум, который на фоне дымки выглядит довольно загадочно и даже немного зловеще.



Второй клип сняло Французское телевидение 21 февраля 68 года в Париже для шоу «Discorama». Состав без Барретта показан в процессе исполнения песни в студии, а картинка с крупными планами поющего Райта сливается воедино с образами «жидких» слайдов.

К концу года ядрёный коктейль из ЛСД, потери интереса к творческому процессу и усталости окончательно расшатал основного автора группы: ещё недавно притягательный и приятный в общении парень был уже совсем «не тот». Самой острой проблемой оставалась упомянутая выше непредсказуемость Сида, в том числе и в ходе выступлений: если одну песню он отрабатывал на маниакально отточенном уровне, то уже следующая вполне могла свалиться на плечи остальных.

Впервые попытка включить в генезис команды Дэвида Джона Гилмора произошла 6 декабря 67 года в Лондоне, во время выступления в Королевском художественном колледже. Заприметив Дэйва среди публики, Ник в перерыве подошёл к нему и поделился идеей. К перспективе стать вторым гитаристом Pink Floyd Гилмор отнёсся с явным интересом, тем самым вдохновив группу окончательно определиться уже к Рождеству: 25 декабря последовал звонок с конкретным приглашением.

К тому моменту в Jokers Wild вошли Рик Уиллис (бас-гитара; будущий участник Frampton's Camel и Foreigner) и Уи-

льям Уилсон (ударные; в дальнейшем – успешный сессионщик, игравший, в частности, в Quiver (команда Тима Ренвика), снова с Гилмором (в 77-78-м и в начале XXI века) и с Pink Floyd в турне «Pink Floyd – «The Wall»», а также в саундтреке к одноимённому фильму). В течение некоторого времени вместо ушедшего Тони Сэйнти в группе на басу играл Питер Гилмор – брат Дэвида. Почти одновременно с Питером состав покинули Клайв Уэлем, Джон Гордон и Дэвид Олтем. Следуя духу перемен, оставшееся трио пришлось менять названия, начав с Flowers и остановившись на Bullit. Пожалуй, именно этот состав стал наиболее успешной формацией в самом раннем творчестве Гилмора. Конечно, маршрут их турне пролегал лишь по клубам континентальной Европы (в основном во Франции и Северной Испании) и они до сих пор «катались на каверах», но технический уровень команды вырос, а концепция выступлений обретала всё более осмысленные очертания.

Тем не менее, нацеленный на поиск, а потому готовый к крутым переменам Дэйв сразу же принял это переломное приглашение. Свою роль здесь сыграла и более высокая популярность Pink Floyd (хотя технически буллиты были покрепче), и тот факт, что Гилмор, как гитарист и вокалист, не терял статус фронтмена.

Появление в составе пятого участника не подразумевало обязательного исключения Барретта. В первую очередь Гилмор, как друг Сиды, должен был страховать его на концертах

и помогать в студийной работе. Надежда на разрыв с «кислотой» всё ещё сохранялась. В том числе и благодаря Ричарду, уже не один месяц вынужденному проявлять себя в роли мягкого арбитра между Сидом – с одной стороны и Ником и Роджером – с другой. Да и Дэйву мало улыбалась мысль, что он может стать одной из причин изгнания своего друга из коллектива.

Но вышло так, как вышло. Как только в состав влился оптимистичный и уравновешенный Гилмор, пропасть между Барреттом и остальными стала неумолимо расти. (Первая репетиция в составе квинтета прошла в начальной школе «Kensal Rise» (Лондон) 8 января 68 года.) Рвущихся к стабильности и успеху музыкантов не могло не подкупать гитарное мастерство Дэвида, его чувство мелодии и положительный подход к жизни: он не помышлял об опасных экспериментах с психикой и даже почти не курил. (К слову, один из важнейших пунктов столкновения «творческих интересов» Уотерса и Барретта состоял в том, что последний, вместо того, чтобы покупать сигареты, предпочитал «стрелять» их у басиста.)

Пять выступлений, прошедших в Англии в самом начале 68-го, группа отработала впятером. Сид при этом скорее мешал, нежели был равноценной частью команды, и нервотрёпка лишь нарастала. Неудивительно, что Уотерс вновь вернулся к идее решительных перемен. Даже Райт, души не чаявший в Барретте, осознал неизбежность выбора: либо рас-

цвет Pink Floyd без Сида, либо неразбериха и полный застой – с Сидом. Казалось уже, что и могучий авторский коэффициент их творческого лидера весит меньше возможности вздохнуть с облегчением. И лишь Кинг и Дженнер ничего не хотели слышать о таком сценарии. Для них предприятие Pink Floyd без Барретта просто теряло смысл.

17 января на телеканале BBC в передаче «Tomorrow's World» под рассказ о световых и звуковых приспособлениях группы впервые прозвучал небольшой отрывок композиции, которую сегодня принято обозначать просто как «**INSTRUMENTAL IMPROVISATION**» (Уотерс, Барретт, Райт, Мэйсон). Мягкий психодел с блюзовой гитарой, близкий к композициям группы без Сида в составе, был записан вживую в доме Майка Леонарда 12 декабря 67 года.

20 января в зале «Hastings Pier» (Гастингс, Англия) Pink Floyd в последний раз вышли на сцену впятером. К тому моменту ребята окончательно уяснили, что голос Гилмора хорошо привязывается к их вокальной эстетике, а как гитарист он способен без потерь симитировать оригинальные партии. Это понимание и неуправляемое поведение Сида привели к неизбежному: 26-го, по пути на концерт в Университете Саутгемптона (Англия), четверо «простых музыкантов» решили не заезжать за гением... (Барретт и Райт в течение некоторого времени проживали в одной лондонской кварти-

ре, но, возможно, к переломному январю первый успел перебраться в отель «London Hilton», где, как известно, обитал в течение нескольких месяцев 68-го.)

Твёрдый отказ в глаза Барретт получил лишь 16 февраля, когда появился в лондонском клубе «ICI Fibers» в надежде сыграть с группой.

Показательно, что съёмки роликов к «Paint Box», «See Emily Play», «Scarecrow» и «Astronomy Domine», проходившие 18 или 19 февраля в Брюсселе, а также клип к «Paint Box», сделанный спустя пару дней в Париже, никак не связаны с Барреттом. Кроме одного «незначительного» нюанса: в задействованных записях играет и поёт он, а не присутствующий в кадре Дэйв.

Разумеется, не было Сиды и в парижской студии «ORTF TV», где 20-го числа прозвучали «**ASTRONOMY DOMINE**», «**FLAMING**» (версия примечательна игрой Уотерса на слайд-свистке) и две новые композиции: «**SET THE CONTROLS FOR THE HEART OF THE SUN**» и «**LET THERE BE MORE LIGHT**». Французский канал ORTF2 показал запись в цвете 24-го.

Очевидно, будь всё в норме, в будущем из Гилмора и Барретта мог бы получиться выдающийся гитарный дуэт и один из лучших соавторских тандемов. Однако второй предпочёл развитию неуклонное движение вниз. Неудивительно,

что его появления в студии Pink Floyd едва ли перешагнули рубеж января 68 года. Более того, всё указывает на то, что Сид перестали приглашать на записи ещё до концертного дебюта с Дэйвом.

Впрочем, в начале марта товарищи рассматривали вариант превращения Барретта в «домашнего» автора, которого иногда можно будет приглашать в студию. Но практически идея так и не осуществилась. А 6 апреля в прессе впервые объявили о выходе Сиды из состава группы.

Понятно, что и в апрельской записи саундтрека к фильму «The Committee» Барретт участия не принимал.

С уходом Сиды Дженнер и Кинг ожидаемо отказались от Pink Floyd. Группа перешла под покровительство Брайана Моррисона и Тони Хэйуорда. Впрочем, очень скоро, после ряда формальных операций, менеджером флойдов стал младший партнёр Брайана и Тони – гитарист-любитель, автогонщик Стивен О'Рурк.

12 апреля 68 года вышел монофонический сингл **«IT WOULD BE SO NICE» / «JULIA DREAM»**, с песнями, написанными, соответственно, Райтом и Уотерсом. Продюсирование: Норман Смит.

«It Would Be So Nice» соединяет в себе бодрость поп-хита, размах гимна и манящую мечтательность звука в куплетах. Ведущий вокал исполняет Райт. Гилмор мастерски использует педаль «Cry Baby Wah-Wah», придающую звукам гита-

ры окраску мяуканья или детского плача. Это одна из первых песен группы, записанных при участии Дэйва, и одна из тех, где Рик не избегает экспрессивного пения, причём делает это абсолютно убедительно.

Текст полон светлой иронии и образов из повседневной жизни. Тема: бестолковые будни и отсутствие искреннего общения. В последней строчке рефрена («It would be so nice to meet sometime» («Было бы так славно иногда встречаться»)) улавливается предпосылка к философии эскапизма – побега от рутинной реальности к поиску мира, от которого удалён человек города и индустрии. В будущем эскапизм станет стезёй Райта как в жизни (на рубеже семидесятых и восьмидесятых), так и в творчестве: в «The Dark Side of the Moon», «Wet Dream», «Broken China»...

Изначально группа планировала использовать в песне название реальной газеты «Evening Standard» («Have you ever read the «Evening Standard» / Reading all about the plane that's landed / Upside down?» («Вы когда-нибудь читали «Evening Standard»? О том, как самолёт приземлился вверх шасси?»)). Однако об этом намерении кто-то заблаговременно проинформировал редакцию издания, что повлекло за собой обращение к Pink Floyd с просьбой не превращать их «уважаемую газету» в метафору жёлтой прессы. Пришлось «Evening» менять на «Daily».

Невзирая на мелодичность, интересный текст и хитовую подачу, группа исполнила песню всего однажды, в Брайто-

не (Англия), 11 мая 68 года. (Стоит отметить, что Уотерсу песня совершенно не нравилась. В том числе и потому, что именно её, а не изначально планируемую «Corporal Clegg», сделали заглавной. Роджер даже не постеснялся заметить, что купивших сингл с такой заглавной композицией можно смело отправлять к психиатру.)

Полная версия ролика, отснятого в студии «ЕМІ», на сегодняшний день считается безвозвратно утраченной.

«Julia Dream», спетая Гилмором и Райтом, стала первым в рамках группы студийным дебютом Дэвида в качестве ведущего вокалиста. Правда, здесь он демонстрирует не слишком характерную для себя манеру – такой лишённый округлости фальцет будет использован лишь в считанных произведениях.

Если музыка навевает колыбельное умиротворение в духе фэнтези, то текст призван разбавить эту идиллию фрагментами, намекающими на интерес Уотерса к теме паранойи. В то же время, очевидна попытка автора «посоперничать» с Барреттом, попробовать себя в амплуа сказочника.

На исходе песни в отдалении появляется голос Роджера, шёпотом многократно повторяющий «Syd, save me...» («Сид, спаси меня...»). Он же, возможно, обнаруживает своё «вокальное» присутствие и в виде характерных щёлканий языком и причмокиваний. Впрочем, такого рода штуками в группе забавлялись все.

Удивительно, но и эту, ещё более удачную композицию,



никто из флэйдов не исполнял на концертах.

6 мая Pink Floyd выступили в римском «Palazzo dello Sport» в рамках «First International Pop Festival». Одна из композиций сета – **«INTERSTELLAR OVERDRIVE»** – стала частью цветного документального фильма о фестивале, показанного 18 мая несколькими европейскими каналами, в частности, западногерманским ARD Television в передаче под названием «Rome Goes Pop». (На хорошего качества записи с TV можно увидеть, что Гилмора показывают лишь несколько секунд в самом начале. Возможно, у телевизионщиков ещё были основания рассматривать нового гитариста как временно приглашённого. Кстати, через девятнадцать лет в основе «Round and Around» прозвучит рисунок баса, идентичный тому, который мы слышим в этой версии.)

На итальянском радио RAI (а позднее и на голландском VPRO) передавали также **«ASTRONOMY DOMINE»** и новую композицию **«SET THE CONTROLS FOR THE HEART OF THE SUN»**.

Также в 68-м свет увидела цветная документальная короткометражка **«SAN FRANCISCO»** (British Film Institute), представляющая новаторскую для своего времени работу оператора и нетривиальную раскадровку. Режиссёр – Энтони Стёрн, продюсеры – Айрис Сауер, Джереми Митчелл

и Алан Каллан. Саундтреком стала звучащая на протяжении почти шестнадцати минут фильма композиция Pink Floyd «**INTERSTELLAR OVERDRIVE**». Это одна из первых версий, записанная ещё в октябре 66 года и специально для фильма запущенная с заметным ускорением.

В это время группа усиленными темпами двигалась к завершению работы над вторым LP и регулярно записывалась на BBC.

28 июня в студии BBC на Уайт-сити группа записала совершенно новую, никак не связанную с Барреттом сюиту «**A SAUCERFUL OF SECRETS**». Трансляцию осуществили на телеканале BBC Two уже на следующий день. Заодно показали и отрывок «**SET THE CONTROLS FOR THE HEART OF THE SUN**», записанной для ещё не завершённого фильма Тони Палмера «All My Loving».

В этот же день в Британии вышел новый альбом Pink Floyd. Единственный, над материалом которого работал каждый участник Эпической Пятёрки.

# A Saucerful of Secrets

Релиз – 1968 год: Великобритания (EMI/Columbia):  
28 июня, США (Capitol): 27 июля.

Продюсирование: Норман Смит, Pink Floyd.

Хит-парад Великобритании: № 9; хит-парад США: –.

**1. Let There Be More Light** (музыка и слова: Уотерс)

**2. Remember a Day** (музыка и слова: Райт)

**3. Set the Controls for the Heart of the Sun** (музыка и слова: Уотерс)

**4. Corporal Clegg** (слова и музыка: Уотерс;  
композиция гитарной партии: Барретт)

**5. A Saucerful of Secrets:**

**Something Else** (музыка: Райт, Уотерс, Мэйсон) 00:00–  
03:57

**Syncopated Pandemonium** (музыка: Мэйсон, Гилмор,  
Уотерс, Райт) 03:58–07:06

**Storm Signal** (музыка: Райт, Мэйсон, Уотерс, Гилмор)  
07:07–08:36

**Celestial Voices** (музыка: Райт) 08:37–11:52

**6. See Saw** (музыка и слова: Райт)

**7. Jugband Blues** (музыка и слова: Барретт)

**Роджер Уотерс** – бас-гитара, вокал, перкуссия, звуковые эффекты.

**Ричард Райт** – клавишные, вокал, церковный орган.

**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия, звуковые эффекты, вокал.

**Дэвид Гилмор** – гитары, вокал, казу.

**Сид Барретт** – гитары, вокал.

Норман Смит – ударные и бэк-вокал в «See Saw».

Stanley Myers Orchestra – духовые в «Corporal Clegg».

Salvation Army Band – музыкальный хаос в «Jugband Blues».

Звукорежиссура: Джон Барретт, Питер Баун, Ричард Лангам, Кен Скотт.

Мастеринг: Кен Скотт.

Студии: «EMI», «De Lane Lea», «Sound Techniques».

Визуальное оформление: Hipgnosis.

Даже спустя несколько месяцев после 6 апреля – дня, когда был выпущен вполне однозначный пресс-релиз о выходе Сиды Барретта из состава Pink Floyd – иллюзия квинтета сохранялась. (В то время как «пятый» если порой и разделял

единое пространство с командой, то лишь в качестве зрителя на её концерте. Чаше всего стоя у сцены и полным укора взглядом вселяя в нового фронтмена чувство острой вины.) Наиболее весомую роль в поддержке этой иллюзии сыграл LP «A Saucerful of Secrets», материал которого записывался с августа 1967 года по апрель 68-го. Он стал единственным программным альбомом, включающим авторский и исполнительский вклад всех участников Epic Five.

К счастью, уже в самом начале актив Pink Floyd не был достоянием лишь одного автора. Этот фактор вкупе с небольшим, но заметным вкладом Сида в «A Saucerful of Secrets» способствовал проникновению в альбом элементов уже откатанной эстетики. Тем более что талант Дэвида Гилмора ещё не был раскрыт в должной мере и основой пластинки стали сочинения Роджера Уотерса и Ричарда Райта.

Находясь ровно посередине между раскрепощённостью авангарда и более солидным материалом, «A Saucerful of Secrets» развивается в этих двух плоскостях, местами довольно отчётливо перекликаясь с последующим творчеством Pink Floyd, вплоть до «The Endless River». И хотя в 68-м группа ещё не созрела для полномасштабной концепции, одноимённая альбому сюита, мастерски соединяющая четыре разные темы, стала добротным шагом и в данном направлении.

Личности музыкантов, причастных к отдельным партиям из «A Saucerful of Secrets», до сих пор остаются под во-

просом. Известно, что на самых ранних репетициях Барретт играл в «Let There Be More Light», «Corporal Clegg» и «See Saw», но нет никакой уверенности, что в вариантах этих песен, попавших в альбом, присутствует его гитара. (На последнем этапе микширования, проходившем в мае в лондонской студии «EMI», многие из ранних дублей были отсеяны и заменены на более удачные поздние.) Кроме того, все основные источники, включая книгу самого Ника Мэйсона, по сей день сообщают, что ударные и бэк-вокал в «Remember a Day» принадлежат Норману Смиту. Однако стиль игры в этой песне абсолютно соответствует Никку, да и второго вокалиста там нет, тогда как в «See Saw» и перкуссия нетипична для группы, и на бэке, кроме Гилмора и самого Райта, слышно ещё один, «чужой» голос. Похоже, в данном случае мы имеем дело с одним из тех ляпов, которые даже авторитетные историки предпочитают просто тиражировать, не утруждая себя собственным аудиальным анализом (подобно «ленивым» энтомологам, долгое время «верившим» в муху с четырьмя лапами). Подтверждением такого предположения можно считать и фонограммное «исполнение» «Remember a Day» для французской телепрограммы «Samedi et Compagnie», где Мэйсон без проблем имитирует оригинальную партию (снимали 6 сентября 68 года, впервые транслировали – 21-го), и живые выступления нынешнего века. (Более того, согласно Ли Харрису, гитаристу из Nick Mason's Saucerful of Secrets, его босс признал, что за давно-

стью лет вполне мог перепутать названия.)

Большая часть LP была записана в «EMI», и вновь основным продюсером стал Смит, уступив группе лишь заглавную композицию. Похоже, на его же счету и большая часть экспериментов с панорамированием, превративших буйство ползущих и мечущихся звуков в концептуальный ход стереоверсии.

Выпущенный одновременно **«A SAUCERFUL OF SECRETS» (MONO)** включает некоторые отличия от стерео, заметные даже при фоновом прослушивании:

**«CORPORAL CLEGG»**. Можно расслышать несколько отличий в миксе.

**«SEE SAW»**. Большая часть вокала расположена ближе.

**«JUGBAND BLUES»**. Здесь разница отчётливо уловима в срединной зарисовке. В частности, не использован скэт автора.

«A Saucerful of Secrets» послужил началу сотрудничества Pink Floyd с дизайнерской командой Hipgnosis, ведомой кембриджским приятелем флойдов Стормом Торгерсоном. Именно Сторм в будущем визуализирует их классику «коровой», «призмой», «горящим человеком», «кроватями» и прочими уникальными образами. Обложка второго альбома Pink Floyd уже содержит признаки эпическо-ребусного стиля, который станет характерным для дальнейших работ гениального Торгерсона и его основного коллеги, талантливого Обри «По» Пауэлла. Стремясь создать завора-

живающую круговерть астральных и космических картинок, Сторм и Обри взяли за основу один из культовых комиксов «Marvel», посвящённых Доктору Стрэйнджу (иллюстратор Мэри Северин, выпуск «Strange Tales #158», июль 67-го). С трудом различимые Доктор и Волшебник, схема трансформации Земли от момента создания до появления материков, а также некоторый невнятный натюрмортный и пейзажный наполнитель – всё это будто бы кружится около маленького командного портрета участников группы. Флойды сидят на берегу реки или озера, причём лишь вчетвером, без Сида. Аморфное, снообразное фото обрамлено линией, повторяющей очертания круглого аквариума.

**«LET THERE BE MORE LIGHT»** Роджера врывается пульсирующим басом, к которому подключаются тарелки и «восточные» клавишные. Постепенно инструменты расползаются по динамикам, как бы предвосхищая вокальную стереоперекличку. Возникая справа, Райт и шёпотом подпевающий ему Уотерс под ритм в стиле детской считалки исполняют куплеты. Гилмор сменяет их в экспрессивных припевах, появляясь с противоположной стороны. Скорее всего, песня, которую репетировали ещё при Барретте, в данной версии не содержит его гитары и вокала.

Центральный образ текста – посадка НЛО на военно-воздушной базе в Милденхолле, расположенной неподалёку от Кембриджа (Великобритания). Строчки «Carter's father



saw him there / And knew the Rull revealed to him / The living soul of Hereward the Wake» («Отец Картера видел его здесь / И знал, что Рулл показал ему / Живую душу Хереварда») отсылают к творчеству североамериканского фантаста-идеалиста Альфреда Элтона ван Вогта с его рассказом «The Rull», а также – к реальному историческому персонажу Хереварду, который в XI веке был лидером англосаксонского сопротивления норманнам. Что касается Картера, то Мэйсон настаивал, что здесь имеется в виду отец Иена «Пипа» Картера, одного из наиболее эксцентричных персонажей кембриджских «кислотных» тусовок. (Иен иногда работал на группу как оператор по свету и как роуди, не сумев, однако, проявить себя с наилучшей стороны. Почему в качестве одного из героев песни Роджер выбрал родственника своего приятеля – не ясно. Возможно, повлияла некая незабываемая история от Картера-младшего.) Наиболее явный иронический штрих в текст привносит появление знаменитой Люси из битловской фантазии «Lucy in the Sky with Diamonds», которая в ту пору считалась аллегорией наркотических видений.

Завершается песня джемом с двумя гитарными соло Гилмора, подкреплённым беспрестанной игрой со стерео.

Исполнялась группой с февраля по ноябрь 68 года. В 18 и 19 годах входила в сольный репертуар Мэйсона.

После паузы диск продолжает одна из наиболее известных

песен Райта **«REMEMBER A DAY»**, записанная в октябре 67-го в студии «De Lane Lea» и сохранившая в аранжировке слайд-гитару Барретта.

Мелодически композиция соединяет минор и мажор, тонко коррелируя с текстом, заряженным острой ностальгией по детству. Один из интересных моментов микса – выразительное стереоперемещение вокала на фоне инструментальной части, представленной в чистом моно. Оттенок иронии привносит проигрыш с характерным для раннего творчества Pink Floyd вычурным скэтом. Голос автора варьируется в унисон с общей полиритмией: от завышенных тембров до округло-баритональных и наоборот.

Скорее всего, в ранние годы «Remember a Day» минула живых выступлений группы. В 2008 году в шоу Джулса Холланда Дэвид и его группа исполнили отличный кавер песни в качестве посвящения ушедшему Райту. Ещё одна версия была представлена на закрытом вечере памяти автора, при участии Мэйсона, Гилмора и нескольких близких к Рикку музыкантов (точная дата нигде не указывается). В 19-м и 22-м композиция входила в сет-листы группы Nick Mason's Saucerful of Secrets.

**«SET THE CONTROLS FOR THE HEART OF THE SUN»**. Большая часть дорожек для этого сочинённого Роджером ноктюрна была записана ещё в августе 67-го в студии «EMI». Завершили работу уже при участии Дэйва. Так что

здесь, скорее всего, присутствует вся пятёрка. Басовая линия – не что иное, как электрогитара Сида на максимально заниженном тембре. По признанию Ника, ритм композиции позволил ему сыграть в стиле «Blue Sands» Чико Гамильтона из фильма «Джаз в летний день» («Jazz on a Summer's Day», США, 1959 год). Впрочем, этот риффинг мало отличается от использованного в предыдущей песне.

Сочиняя слова, Уотерс ориентировался на переводы пейзажной поэзии таких древнекитайских авторов, как Ли Хо (791–817) и Ли Шанг-Инь (812–858). Титульная фраза перекликается с «Remember a Day», где звучит риторический вопрос: «Why can't we reach the Sun?» («Почему мы не можем достичь Солнца?»). Название и идея «солнечного самоубийства» заимствованы у прославленного мастера научной фантастики Майкла Муркока, из его романа «Fireclown» («The Winds of Limbo»). И уже здесь присутствует метафорическая (если не Великая Китайская) Стена. (В разных изданиях альбома текст «Set the Controls...» печатается с двумя разными словами в первой строке третьего куплета: «waves at the Wall» («машет на Стене») и «raves at the Wall» («атакует Стену», «безумствует у Стены»). С выходом DVD «Live at Pompeii» в 2003 году появился и третий вариант – «arrives at the Wall» («достигает Стены».)

«Восточная» пульсация, звон цимбал, нити клавишных эффектов, трансовые, лишённые конкретики строки, которые автор произносит полушёпотом – всё это рождает в во-

ображении некое сумрачное Царство, где герой пытается постичь мудрость самоотдачи. Дополнительный толчок воображению – крики чаек, взятые из фонотеки «ЕМІ».

«Караванное» настроение «Set the Controls...» не оставит группу и будет неоднократно использовано как в ранний период («Careful with That Axe, Eugene», «Main Theme», «Dramatic Theme», «The Narrow Way (Part 2)»...), так и в солидные времена («Another Brick in the Wall (Part 1)», «Round and Around», «Eyes to Pearls»...).

В течение более чем шести лет – с июля 67 года до октября 73-го – «Set the Controls for the Heart of the Sun» была одним из основных концертных номеров команды. Композиция является единственной ранней работой Уотерса, разнообразившей сет-листы большей части его сольных турне, начиная с 84 года и вплоть до 16-го. С 18 по 22 год на постоянной основе исполнялась командой Мэйсона. Три раза была представлена Роджером и Ником вне Pink Floyd: 26 и 27 июня 2002 года на концертах третьего раунда турне «In the Flesh» и 18 апреля 19-го – в шоу Nick Mason's Saucerful of Secrets.

**«CORPORAL CLEGG»** – ещё одна песня авторства Уотерса, которую Мэйсон в будущем назовёт «юмористическим предшественником «The Gunner's Dream». Возможно, это первый опус Pink Floyd, чётко направленный в социально-антивоенную плоскость: ядрёный замес рока и фолка со словами о герое-инвалиде Второй мировой войны и его

взаимоотношениях с женой и правительством не имеет ничего общего с только что прозвучавшим эмбиентом. Разухабистая аранжировка с ревущей гитарой, насыщенной перкуSSIONной работой и духовыми от Stanley Myers Orchestra – явный камень в огород ура-патриотизма. В данном случае – британского, на что указывает назойливая игра Гилмора на народном инструменте казу. Колючесть и сарказм усилены выразительным вокалом Дэйва и Ника: первый поёт с подчёркнутым пафосом, второй – ёрничаёт в поистине клоунской манере. (На бэк-вокале, вероятно, Рик и Роджер.) Интересно, что гитарный рисунок Гилмор почти вчистую снял с партии Барретта, так как песня была написана и отрепетирована ещё до того, как первый присоединился к команде.

В самом конце слышно бормотание Нормана: «Git yore hair cut!» («Бегом стричься!») – одна из тех внутренних шуток группы, чей истинный смысл доступен лишь узкому кругу «посвящённых». Композиция прерывается на шумах боя, голосах и вое сирены.

(Известно, что «Corporal Clegg» планировали выпустить в качестве сингла в начале 68 года. (В архивах по сей день ждёт своего часа монофонический сингловый микс трека.) Но, скорее всего, Смит как продюсер настоял на использовании «It Would Be So Nice» авторства Райта, что ощутимо хлестнуло по самолюбию Уотерса.)

На концертах, с большой вероятностью, не исполнялась.

## «A SAUCERFUL OF SECRETS»

Эту тетралогию четыре автора группы сочинили уже после ухода Сиды. Она же является одной из первых композиций Pink Floyd с копирайтом Дэвида. По всей видимости, некоторые эпизоды были записаны в «Sound Techniques» в начале 68 года. По крайней мере, вокалистка Fairport Convention Джуди Дайбл вспоминала, что после одной из сессий Pink Floyd из строя был выведен студийный рояль. А к таким последствиям в ту пору с наибольшей вероятностью мог привести джем на тему «Syncopated Pandemonium».

Двенадцатиминутное полотно стало для растущих творцов значимым пунктом на пути к освоению крупной формы и даже симфонизма – составляющих, в той или иной мере свойственных подавляющему большинству альбомов Pink Floyd. Изрядное количество мрачных красок и шума сменяется возвышенным клавишным финалом, отражая генезис жестокого противостояния и его последствия: назревающая ссора, грянувший бой, печаль, просветление. Любопытно, что группа ориентировалась на архитектурную альтернативу нотной грамоте – графическую схему, созданную Роджером и Ником в виде чертежа из пиков и плоскостей.

Названия для отдельных частей сюиты группа впервые опубликовала только в рамках альбома «Ummagumma». Од-

нако для удобства анализа мы используем их уже здесь:

«**SOMETHING ELSE**» – угрожающее начало конфликта, тёмные эмоции медленно, но неуклонно ползут к точке кипения. В аранжировке преобладают гнетущие, низкие шумы гонга, дополняемые загадочными звуками, которые, возможно, принадлежат духовому инструменту.

В основе «**SYNCOPATED PANDEMONIUM**» лежит закольцованный на плёнке брейк Мэйсона, возглавляющий инструментальную канонаду (безупречная концертная игра Ника доказала, что эта сложная своим интенсивным однообразием партия может быть представлена и без студийного монтажа, причём и с большей скоростью). Второй акцентированный инструмент – гитара: Гилмор отчаянно елзит по струнам микрофонной стойкой, нагнетая пугающую атмосферу. Райт при этом нещадно «избивает» клавиатуру роля. Битва в разгаре.

С начала восьмой минуты и до середины девятой музыка представляет собой гармоничный грохот, плавно вытекающий из второй части. Это – «**STORM SIGNAL**» – предпоследнее звено в цепи. Битва угасла. В самом конце Дэвид оставляет клеймо мастера в виде воющего слайдового звука, который как бы возвещает переход к новому сегменту.

Финал – проникновенный готический реквием «**CELESTIAL VOICES**» – унисон всепоглощающих клавишных, «симфонического» слайда и характерного вокализа от Гилмора и Райта. Здесь Ричард использует настоящий

церковный орган «Альберт-Холла».

Нелишним будет отметить, что идея движения от хаоса к гармонии сквозь тернии ошибок в дальнейшем станет основой ряда флойдовских сюит и альбомов. И в этом смысле «A Saucerful of Secrets» послужила своеобразной терапией против поспешной негативной оценки таких сюжетов, как в «Echoes», «The Wall» или «Broken China», где суровые, порой пугающие темы – вовсе не ода тяготам, а лишь необходимые элементы контекста.

С мая 68 года до сентября 72-го «A Saucerful of Secrets» оставалась одним из основных концертных номеров группы, нередко звуча в масштабе полноценной сюиты, длившейся 20 и более минут. В 87 году рассматривался вариант включения композиции в сет, но от этого выбора отказались в пользу более «зрелого» материала. На четырёх майских концертах 18 года Ник со своей группой играл лишь «Celestial Voices», однако уже через четыре месяца частью их сольной программы стала полная версия сюиты. С тех пор (будучи титульной для Nick Mason's Saucerful of Secrets) композиция целиком исполнялась на каждом их концерте.

В самом мелодичном треке альбома «**SEE SAW**» убаюкивающая как движение больших качелей музыка и соответствующий текст передают настроение лучших моментов детства. Впрочем, не обходится и без рваных отступлений, усиленных выразительными стереоходами. Поёт Райт – ав-



тор композиции. Особенности аранжировки – своеобразная перкуссия Смита (Мэйсон не сумел сыграть в нужной манере) и его же бэк-вокал. Вокализ Дэвида (плюс Ричард?) и псевдоскрипичные пассажи слайд-гитары выдержаны в духе «Celestial Voices». Как и в случае с первой и четвёртой песнями альбома, в окончательном миксе «See Saw», скорее всего, звучит только гитара Гилмора, хотя Барретт успел приложить руку к аранжировке.

На концертах не исполнялась.

Финал альбома – грустный автодиагноз Сиды в виде песни «**JUGBAND BLUES**», записанной в октябре 67-го в студии «De Lane Lea» наряду с «Remember a Day». Немного нервная мелодическая линия довольно быстро сменяется хаотичной звуковой картинкой, где всюду разворачиваются приглашённые мастера духовых из Salvation Army Band, а Сид до потери дыхания выдаёт скэт в виде «ла-ла-ла-ла-ла». После трек возвращается в ровное бардовское русло. Вокал автора – в начале бодрый – в финале становится подчёркнуто притихшим, как бы усталым. Барретт явно прощается. И это не игра, не розыгрыш, он навсегда уходит как участник Pink Floyd. «And what exactly is a dream? / And what exactly is a joke?» («А что в действительности есть мечта? / А что в действительности есть шутка?»)

На концертах не исполнялась.

Удивительно, но только на родине «A Saucerful of Secrets» добился вполне солидного успеха, попав в первую десятку. В США альбом остался вне хит-парада, став единственным LP Pink Floyd, на первых порах потерпевшим полный провал за Атлантикой. И это при том что раскрутка группы в Штатах шла полным ходом: 12 апреля вышел аналог британского 7-дюймового сингла **«IT WOULD BE SO NICE»** / **«JULIA DREAM»**, а 19 августа – 7-дюймовка в поддержку нового альбома, включающая сокращённые моноверсии композиций **«LET THERE BE MORE LIGHT»** и **«REMEMBER A DAY»** (эти же треки использовались для рекламы на радио). Кроме того, 22 июля был переиздан сингл «See Emily Play» / «Scarecrow».

Не помогла и серия из двадцати американских концертов, в том числе – на стадионе «JFK» в Филадельфии (Пенсильвания) в рамках Летнего музыкального фестиваля. Заокеанские выступления стартовали ещё 8 июля, почти за три недели до выпуска альбома в США, и завершились 27 августа. Тем не менее, «A Saucerful of Secrets» послужил надёжной моральной опорой для оставшихся в группе музыкантов. Теперь, выпустив хороший диск, основанный на сочинениях нового квартета, и с его же помощью достойно раскланявшись с Барреттом как с частью Pink Floyd, можно было уверенно двигаться дальше.

А пока пострегиональный коллектив пошагово превра-

щался в звезду мирового уровня, его бывший участник исправно пожинал всё новые плоды баловства с «кислотой». Одним из таких горьких плодов стал раздор Сиды с давней подругой Линдси Корнер. Девушка просто не выдержала участвовавших приступов ярости со стороны своего одарённого друга. Немотивированная агрессия – один из побочных эффектов мандракса, «клубного» наркотика, на который Барретт перешёл к тому времени. Ни много ни мало, это становилось опасным для жизни, ведь в момент очередной неврастенической вспышки рок-идол запросто мог захватить своей пассивной гитарой по голове.

Осевший в самых тёмных задворках шоу-бизнеса и загубивший перспективы личной жизни творец утешался разве что гарантией финансовой независимости. Продажи дисков с материалом Сиды и гастроль Pink Floyd уже тогда приносили пусть ещё и скромные, но постоянные авторские отчисления.

Впрочем, довольно скоро бывший гений Pink Floyd сумел выкарабкаться на линию стабилизации: не только приложил усилия для преодоления махровой депрессии и апатии, но и вернулся в студию. Внешним толкачом стал Питер Дженнер, по инициативе которого уже в мае 68-го стартовали первые сфокусированные сессии. А позже на Барретта вышел один из новых начальников EMI, ровесник флэйдов Малколм Джонс. К чести Гилмора, и он принял активное участие в сольном продвижении друга, к тому же сумев

привлечь к процессу Уотерса и Райта. Более того, Дэйв был единственным из флойдов, кто воспринимал всестороннюю поддержку Сида как непреложное обязательство.

18 июля лейблом Instant в Англии был выпущен альбом с саундтреком к вышедшему годом ранее фильму Питера Уайтхеда **«TONIGHT LET'S ALL MAKE LOVE IN LONDON»**. Как и фильм, LP включает три фрагмента **«INTERSTELLAR OVERDRIVE»** в моно, нарезанных с почти 17-минутной сюиты, что была записана вживую в лондонской студии «Sound Techniques» в начале 67-го. Правда, в альбомном варианте лишь первый кусок имеет более-менее приличный метраж – три минуты. Два других длятся тридцать три и пятьдесят четыре секунды соответственно.

В это время Pink Floyd работали с феноменальной интенсивностью, чередуя беспрестанные гастроли с появлениями в эфире.

11 августа и 8 сентября на радио BBC в передаче «Top Gear» впервые транслировали композиции, записанные 25 июня в лондонской студии «Piccadilly»: **«LET THERE BE MORE LIGHT»**, **«MURDERISTIC WOMAN»** (одна из версий «Careful with That Axe, Eugene»), **«JULIA DREAM»** и **«MASSED GADGETS**

**OF AUXIMINES»** («A Saucerful of Secrets»). (См. раздел «Сборники».)

10 сентября на телеканале BBC Two в рамках передачи «The Sound of Change» состоялась премьера джема, который принято называть **«INSTRUMENTAL IMPROVISATION» (THE SOUND OF CHANGE)**. Эта соавторская композиция с базовым вкладом Ричарда записывалась вживую в сопровождении светового шоу внутри огромного геодезического купола, расположенного на юго-западе Лондона в общине Барнс. Мэйсон здесь в очередной раз играет палочками с мягкими насадками, создавая эффект литавр. Можно предположить, что более ровная первая часть отражает размеренные будни мира потребления, дисгармоничная вторая – взрыв недовольства. Цветной ролик чередует кадры исполнения с демонстрацией жёстких стычек народа с полицией, в частности, во время резонансных студенческих волнений во Франции.

8 октября бельгийская телекомпания BRT в передаче «Samedi et Compagnie» показала краткое интервью с Уотерсом (в стиле «ни о чём») и **«ASTRONOMY DOMINE»**, исполненную с поистине яростным запалом. Это одна из немногих версий, где голос Роджера периодически выходит на первый план. Съёмка проходила 31 августа в Кастерли (Бельгия), в рамках поп-музыкального шоу «Tienerklanken –

Kastival».

31 октября французский телеканал ORTF2 в цвете показал выступление группы, записанное 6 сентября в студии-арене «ORTF TV» для шоу «Tous en Scene». Прозвучали **«LET THERE BE MORE LIGHT»** с более коротким вступлением и переносом последнего куплета в самый финал и **«FLAMING»** с ведущим вокалом Гилмора и без дополняющей оригинал вставки с имитацией голоса кукушки.

Широко известную «красную» **«SET THE CONTROLS FOR THE HEART OF THE SUN»** 3 ноября 68 года впервые увидели зрители английского телеканала BBC Two в передаче «All My Loving». Традиционное исполнение усилено визуально: группа снята через красный фильтр, усугубляющий зловещий посыл композиции. Съёмка проходила ещё 28 марта в старинной насосной станции «Abbey Mills» (Эбби-Лэйн, Лондон, Англия).

2 декабря в Британии впервые состоялась радиотрансляция композиций, записанных на BBC в тот же день: **«POINT ME AT THE SKY»**, **«EMBRYO»**, **«BABY BLUE SHUFFLE IN DOCTOR MAJOR»**, и **«INTERSTELLAR OVERDRIVE»**. (См. раздел «Сборники».)

17 декабря 68 года в Великобритании вышел очередной

7-дюймовый сингл в формате моно – **«POINT ME AT THE SKY» / «CAREFUL WITH THAT AXE, EUGENE»**. Каждая из композиций пластинки представила авторство Уотерса и Гилмора. Обе записывались в «Abbey Road» в начале ноября. Продюсирование – Смит.

«Point Me at the Sky». Мелодия и окраска песни отдалённо напоминают битловскую «Lucy in the Sky with Diamonds». Возможно, это первый трек Pink Floyd, где Дэвид проявил себя как автор-песенник. Ему же принадлежит вокал в куплетах и отчасти – в припеве, после партии Роджера.

В тексте Уотерса поднимается проблема возможного перенаселения Земли с идеей неизбежного выхода человечества на внешние рубежи. К сожалению, каких-либо комментариев относительно имён главных героев песни Джин и Генри Маккллина от группы не последовало. (Говорят, существуют книги «Wizard McBean and His Flying Machine» и «Eugene and His Flying Machine», которые могли подсказать Роджеру не только имена, но и тематику.)

Первоначальный вариант «Point Me at the Sky» содержал картину в середине, где клавишно-гитарная абстракция создавала впечатление подъёма на заоблачные высоты. Именно в таком виде 2 декабря композицию записали для BBC. Однако из форматной сингловой версии проигрыш был устранён.

В сет-листы группы или кого-либо из флойдов песня не входила, хотя однажды и прозвучала перед аудиторией.

Это была телесъёмка для ВВС, проходившая в лондонском клубе «Radio One» 20 декабря 68 года. Запись, хранящаяся в архивах, всё ещё не обнародована.

Авторами ролика, намеренно снятого старыми камерами, стали Торгерсон и Пауэлл. Съёмки проходили в лондонском аэропорту «Biggin Hill». Группе пришлось арендовать пару старинных бипланов и переодеться в старомодные лётные комбинезоны. Большая часть видео отдана кадрам отчаянного пилотирования.

Инструментал «Careful with That Axe, Eugene», сочинённый силами всех участников Pink Floyd, представляет дебют Гилмора в качестве соавтора группы. Тревожное, пульсирующее басом полотно наполнено масштабными клавишными, интенсивной перкуссией и включает уже вполне зрелый унисон вокала и гитары, к которому Дэвид вернётся ещё не раз, в том числе и с применением ток-бокса. Из слов — лишь одна фраза, давшая название композиции, её произносит Уотерс вкрадчивым, «пустынным» шёпотом. Здесь же впервые во всю силу звучат знаменитые, исполняемые на вдохе вопли Роджера. В конце флойды насыщают аранжировку абстрактными вокальными вставками, отсылающими к их самым ранним экспериментам.

Стоит отметить, что первые наброски «Careful with That Axe, Eugene» относятся ещё к январским концертам 68 года, и к ним мог приложить руку Барретт. Также следует признать вероятность влияния на композицию группы The Nice,



с которой Pink Floyd откатали целое турне в конце 67-го. Достаточно послушать трек «Dawn», включённый в дебютник The Nice, выпущенный в марте 68-го (где, кстати, присутствует песня с названием «The Cry of Eugene»).

Если говорить о смысловой нагрузке, то здесь и Топор, и Юджин явно имеют метафорический и даже метафизический смысл. Топор – любое нейтральное орудие труда или изобретение человека, Юджин – сам человек. Подсознание неспроста вновь и вновь шепчет нам: «Осторожней, осторожней с этим Топором!». Умышленное использование Топора в грязных, преступных целях, да и просто неаккуратное с ним обращение однажды неизбежно взорвут Бытие мстительным криком.

С марта 68-го до лета 74-го «Careful with That Axe, Eugene» регулярно украшала сет-листы Pink Floyd. Последнее исполнение состоялось 9 мая 77 года в Окленде (Калифорния, США), на бис, став настоящим сюрпризом для поклонников.

31 декабря на французском телеканале ORTF2 в цвете показали очередное живое исполнение композиции «**LET THERE BE MORE LIGHT**». Ныне широко известная съёмка группы, играющей перед танцующей публикой, проходила 7 сентября 68 года в коммуне Ле-Бурже (Париж, Франция), в клубе «St. Germain des Pres», специально для новогодней передачи «Surprise Partie».

Следующим весомым шагом Pink Floyd стал первый в их практике саундтрек к художественному фильму.

# The Committee

Премьера – 26 сентября 1968 года (кинотеатр «Oxford Circus», Лондон, UK).

**1. The Committee (Part 1)** (музыка: Райт, Уотерс, Мэйсон, Гилмор)

**2. The Committee (Part 2)** (музыка: Райт, Уотерс, Мэйсон, Гилмор)

**3. The Committee (Part 3)** (музыка: Райт, Гилмор, Мэйсон)

**4. The Committee (Part 4)** (музыка: Райт, Гилмор)

**5. The Committee (Part 5)** (музыка: Уотерс, Гилмор)

**6. The Committee (Part 6)** (музыка: Райт)

**7. The Committee (Part 7)** (музыка: Уотерс, Райт, Гилмор, Мэйсон)

**8. The Committee (Part 8)** (музыка: Райт, Уотерс, Мэйсон, Гилмор)

**Роджер Уотерс** – бас-гитара.

**Ричард Райт** – клавишные.

**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия.

**Дэвид Гилмор** – гитары.

Звукорежиссура:?

Этот причудливый чёрно-белый фильм является попыткой средствами кино исследовать модные в шестидесятых теории Рональда Дэвида Ланга, радикального шотландского психиатра. Ланг утверждал, что шизофрения – абсолютно логический ответ нашему безумному миру. Режиссёр – Питер Сайкс, сценарий – Макс Стюер и Питер Сайкс. В главной роли снялся британский поп-вокалист Пол Джонс. В центре сюжета – «сюрреалистическое убийство», символизирующее напряжение и конфликт между бюрократией – с одной стороны и свободой личности – с другой. Стиль и содержание фильма очень тонко передают атмосферу шестидесятых. Хотя сама идея выглядит не менее актуальной и в XXI веке, когда уже для большинства очевидно, что тайные комитеты, внешне демократичные или вовсе незримые, определяют основную часть жизни человечества. Не удивляет, что фильм многие годы не мог добраться до широкого зрителя. После предварительного закрытого просмотра 26 сентября 1968 года в лондонском «Oxford Circus», средства массовой информации обрушились на молодых авторов с очень неблагоприятной критикой, а после картину и вовсе прикрыли. (Лишь 4 июля 2005 года британская компания Basho Records официально издаст «Комитет» на DVD.)

Звуковое сопровождение флойды наработали за три апрельских дня и записали утром четвёртого под просмотр фильма в подвальной арт-студии художника Майкла Кидне-

ра на Бэлсайз-Сквер (Лондон, Великобритания). Это были разного рода джемы, в ходе которых Дэвид Гилмор получил одну из первых возможностей проявить себя в качестве соавтора группы.

Интересно, что Сид Барретт ещё на излёте января начал работать над музыкой к «Комитету» самостоятельно, пригласив случайных музыкантов в студию «Sound Techniques». Материал режиссёру показался интересным, однако автор заявил, что он должен играть в фильме задом-наперёд. На этом и не сошлись.

К сожалению, записи Сида будут утрачены при потопе на складе компании BlackHill Entertainment, где Питер Дженнер хранил эти и многие другие плёнки. Считается, правда, что широко известные ныне композиции «Lanky» и «Rhamadan», созданные Барреттом в мае 68-го, появились не без влияния сессий для «Комитета».

Наряду с композициями Pink Floyd в фильм вошла и песня Артура Брауна «Nightmare».

**«THE COMMITTEE (PART 1)».** Ядром инструментала является импровизация группы в индийском духе, запущенная в обратную сторону (видимо, режиссёр отчасти всё же проникся смелой идеей Сида). Предположительный вдохновитель композиции – Ричард Райт, в те времена увлекавшийся музыкой сикхов.

**«THE COMMITTEE (PART 2)».** Бодрый маленький номер, мелодия которого лежит и в основе вступительной композиции. Здесь явно слышно влияние стиля группы The Soft Machine.

**«THE COMMITTEE (PART 3)».** Мрачноватая, как бы извилистая музыка, сыгранная в низкой тональности (едва уловимо предвосхищает «The Narrow Way (Part3)»). Дополняется электронными фразами высокого тона, создающими диссонанс. Удачно сочетается со звучащим в фильме колокольным звоном.

**«THE COMMITTEE (PART 4)».** Диалог между высокими, диссонирующими звуками гитары и низкими тонами органа.

**«THE COMMITTEE (PART 5)».** Переключка между приглушённой гитарой и пульсирующим басом.

**«THE COMMITTEE (PART 6)».** Небольшой органый пассаж.

**«THE COMMITTEE (PART 7)».** Эта композиция, несомненно, – прообраз знаменитой «Careful with That Axe, Eugene». Звучит несколько зловеще, формируя хороший фон к обсуждению вероятности того, что весь наш мир – бе-

зумы. В музыку удачно вплетается шум ветра.

«**THE COMMITTEE (PART 8)**». Реминисценция 2-й части. Длится три минуты, являясь самым продолжительным инструменталом саундтрека.

К моменту премьеры «Комитета» Pink Floyd успели завершить работу над пластинкой «A Saucerful of Secrets» и продолжали интенсивно гастролировать, набираясь опыта уже в качестве обновлённого квартета.

Новое шоу, впервые представленное публике 14 апреля 69 года в Лондоне (Англия) и свёрнутое в начале 70-го в континентальной Европе, состояло из двух циклов. Оба стали своего рода генеральной репетицией группы к полноценному сюитному мышлению. Воздействие усиливалось использованием четырёх- и шестиканальной системы подачи звуковых эффектов, а также визуальными элементами, вплоть до появления на сцене персонажа в виде фантастического водного монстра. Уже тогда любители живого общения с командой поняли, что Pink Floyd способны быть не только кино для ушей, но и музыкой для глаз.

С оркестром и хором флойды впервые выступили в рамках концерта, прошедшего 26 июня 69 года в лондонском зале «Royal Albert Hall»: финальный сегмент композиции «A Saucerful of Secrets» прозвучал при поддержке скрипичной секции Royal Philharmonic Orchestra и певиц из Ealing

Central Amateur Choir. В качестве дирижёра выступил Норман Смит, с пафосом вывезенный на сцену на мобильном подиуме.

Следующим релизом команды стал ещё один саундтрек. На этот раз – к более традиционной по стилю кинокартине.



# More

Релиз – 1969 год: Великобритания (EMI/Columbia):  
13 июня, США (Capitol): 9 августа.

Продюсирование: Pink Floyd.

Хит-парад Великобритании: № 9; хит-парад США: № 153.

**1. Cirrus Minor** (музыка и слова: Уотерс; композиция органной партии: Райт)

**2. The Nile Song** (музыка и слова: Уотерс;  
композиция гитарной партии: Гилмор)

**3. Crying Song** (музыка и слова: Уотерс)

**4. Up the Khyber** (музыка: Мэйсон, Райт)

**5. Green Is the Colour** (слова и музыка: Уотерс;  
композиция флейтовой партии: Раттер)

**6. Cymbaline** (слова и музыка: Уотерс; композиция вокальной партии: Уотерс, Гилмор; композиция органной партии: Райт)

**7. Party Sequence** (музыка: Мэйсон, Гилмор, Райт, Уотерс;  
композиция флейтовой партии: Раттер)

**8. Main Theme** (музыка: Уотерс, Райт, Гилмор, Мэйсон)

**9. Ibiza Bar** (музыка: Гилмор, Райт, Уотерс, Мэйсон;  
слова: Уотерс, Гилмор (?))

**10. More Blues** (музыка: Гилмор, Мэйсон, Уотерс)

**11. Quicksilver** (музыка: Райт, Мэйсон, Уотерс, Гилмор)

**12. A Spanish Piece** (музыка: Гилмор)

**13. Dramatic Theme** (музыка: Уотерс, Райт, Гилмор)

**Дэвид Гилмор** – гитары, вокал, электроника, кахон (?), звуковые эффекты.

**Роджер Уотерс** – бас-гитара, акустическая гитара, тарелки, звуковые эффекты.

**Ричард Райт** – клавишные, бэк-вокал, электроника.

**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия, гонг.

Линди Мэйсон (Раттер) – духовые.

Звукорежиссура: Брайан Хамфрис.

Мастеринг:?

Студия: «Руе».

Визуальное оформление: Hipgnosis.

Основой третьего номерного альбома Pink Floyd стал материал, сочинённый группой для дебютного фильма французского кинорежиссёра Барбе Шрёдера (в титрах которого фамилию Дэвида Гилмора уже в который раз обозначи-

ли неверно: «Gilmore»). Сценарий: Барбе Шрёдер и Поль Гегофф. Главные роли исполнили Мимзи Фармер и Клаус Грюнберг.

Раскрывая порочные перспективы наркомании, «Ещё» стал жёсткой поучительной историей для отчаянных экспериментаторов и таких «радикальных» хиппи, как Сид Барретт. Сюжет фильма построен на коллизиях роковой любви, развёрнутых на лоне курортного испанского города Ибица, того самого, что так располагал к себе флойдов.

Вот как прокомментирован сюжет в буклете к ремастированной версии саундтрека, выпущенной в 1995 году:

*«Ещё» рассказывает о падении молодого человека в разгар психоделической революции. После окончания учёбы Стефан уезжает из Германии путешествовать: в начале фильма он ловит машину по дороге в Париж. Прибыв, он проигрывает свои деньги в карты, но его партнёр Чарли жалеет его и берёт под свою опеку.*

*В тот же вечер они без приглашения приходят в дом парижских хиппи, где Стефан влюбляется в красивую и таинственную Эстелль. Чарли предупреждает его об опасности, но сценарий роковой женщины успевает вступить в силу. Когда Стефан и Чарли покидают вечеринку, Стефан набрасывается на приятеля, укравшего деньги из пальто Эстелль, требуя вернуть их. Когда Стефан находит её, чтобы вернуть деньги, она скручивает косяк, и они засыпают вместе.*

Вскоре герой замечает на руке девушки следы от уколов; Эстелль признаётся, что является бывшей наркоманкой. Он злится, но слышит заверения, что подобное больше не повторится. Эстелль говорит Стефану, что уезжает из Парижа на Ибицу и зовёт его с собой. Он приезжает через неделю, получив совет поговорить с доктором Вольфом по прибытии.

Приехав, Стефан не находит девушку в отеле. Тогда он разыскивает загадочного доктора Вольфа, который также предупреждает его насчёт Эстелль. Вернувшись в отель, парень видит там доктора Вольфа и начинает подозревать, что Эстелль спит с ним. Когда, наконец, Стефан встречается с ней, его гнетёт ревность и тревожит смена её настроения. Однако их отношения исчерпываются только наркотиками и вечеринками. Эстелль явно боится Вольфа, и вот, по требованию Стефана, они уединяются в спокойном уголке острова, в доме, принадлежащем Вольфу.

Всё идёт отлично до тех пор, пока не появляется Кэти, подруга Эстелль. Он подслушивает их разговор про героина, и понимает, что проблема наркотиков для Эстелль всё ещё актуальна. Когда Кэти уезжает, он обнаруживает Эстелль «под кайфом» и приходит в ярость. В конце концов, парень сдаётся и подсаживается сам.

Скатившись до наркомании, он быстро исчерпывает запас героина, который Эстелль украла в офисе Вольфа. Когда доктор узнаёт про это, он принуждает их к возвра-

щению в Ибицу, чтобы Стефан работал в баре и подпольно продавал наркотики растущему числу их приверженцев. Отношения Стефана и Эстелль ухудшаются из-за возрастающей наркотической зависимости, и, когда их обязательства перед Вольфом исчерпываются, они начинают программу реабилитации. С помощью больших доз ЛСД, смягчающих ломку, они постепенно преодолевают проблему. Но как только жизнь начинает налаживаться, доктор Вольф появляется снова. Стефана мучает ревность, и он вновь прибегает к героину.

Приезжает Чарли, парижский друг Стефана. Он беспокоится за Стефана и внушает ему мысль покинуть Ибицу и вернуться в Париж. Тот отказывается уезжать без Эстелль, которая, как уже стало ясно, спит с Вольфом. Стефан бродит по городу в отчаянных попытках отыскать её. Он выпрашивает две дозы героина у приятеля и, вопреки предупреждению, принимает обе. В результате он гибнет от передозировки, так и не отыскав девушку».

Хотя дебют Шрёдера получился достаточно крепким, известность Pink Floyd явно перевесила, и сегодня «Ещё» упоминают, в основном, лишь в контексте разговоров о саундтреке.

Восьми февральских дней 69-го, проведённых группой в лондонской студии «Руе», хватило не только для переноса киносюжета в музыкальную форму, но и для записи двух-трёх версий каждой из композиций. (Использовались

также ранее сочинённые и уже прозвучавшие живьём произведения.) Почти весь музыкальный материал фильма представляет собой исполнение или микс, отличный от варианта LP. По обыкновению, всё это звучит лишь невнятным фоном или отрывками. В том числе соавторский инструментал «THEME» (BEAT VISION), миниатюра Дэвида «HOLLYWOOD» и песни Роджера Уотерса «SEABIRDS», которые в альбоме не вошли.

В большинстве инструментальных наработок саундтрека отчётливо прослеживаются этнические корни, моментами представляя фолк в чистом виде. Интересная особенность, чего не скажешь про структуру – это единственный программный диск Pink Floyd, где все композиции разделены паузами.

Поскольку «The Committee» и «A Saucerful of Secrets» держались, преимущественно, на идеях Ричарда Райта и Уотерса, только «More» позволил Гилмору выбраться из-под всеохватывающей тени покинувшего команду певца и гитариста. Проходит лишь полтора года с момента появления Дэйва в составе Pink Floyd, но он уже не только фронтмен на сцене, но и полновесный соавтор в студии. Панорамная, парящая гитара новичка становится особым местом в звучании группы, равно как и его красивый вокал, достойный того, чтобы лидировать в каждой песне.

Ну а для Роджера «More» стал первым LP, обозначившим его стремительную эволюцию в качестве автора-песенника.

Не только все или почти все (под вопросом лишь «Ibiza Bar») слова альбома принадлежит перу растущего творца, но и музыкальная основа как минимум пяти треков.

Над обложкой вновь работали Hipgnosis, не представившие откровения, но мастерски прогнавшие через фильтр один из кадров фильма.

«**CIRRUS MINOR**» – баллада Уотерса, аранжированная в джемовом порядке под акустические гитары, баритон Гилмора, величественные органные пассажи а-ля храм и звонкие тремоло клавишных.

Открывают и сопровождают композицию умиротворяющие трели певчих птиц, взятые из монофонической фонотеки и грубовато перемещаемые из канала в канал. Перед вступлением также появляются голоса кукушек и очень тихий голос Роджера: «Three, four...» («Три, четыре...»). Песня названа по разновидности облаков, и весь её краткий текст построен на грёзоподобных, усыпляющих образах. На подходе к отыгрышу реверберация как бы растворяет вокал в дебрях лесного массива.

На концертах не исполнялась.

Жёсткая, записанная на моно «**THE NILE SONG**» родилась в экстазе ночного джема. Тем не менее, авторство композиции приписывается лишь Уотерсу. Атакующие ударные, отчаянная гитара и экспрессивный рык Гилмора наполнены

истинно рок-н-рольным, хард-роковым накалом, резко контрастируя с задумчивостью «Cirrus Minor». (Столь же надрывную подачу с вокалом на расщеплении спустя десятилетия возьмут на вооружение некоторые культовые команды, например, Nirvana и Linkin Park.) В тексте поднимается тема искушения запретными удовольствиями. Строчка «Summoning my soul to endless sleep» («Призывая мою душу в бесконечный сон») намекает на наркотическое падение главного героя «Ещё».

На концертах Pink Floyd не исполнялась. С 2018 по 22 год входила в каждый из сетов Ника Мэйсона.

И вновь разворот на 180 градусов – в очередном сочинении Роджера с говорящим названием «**CRYING SONG**». Колыбельная по духу композиция построена на базе вибратона, ненавязчивого гитарного сопровождения и философского текста. Один из лирических образов – камень – впервые представлен автором в качестве символа душевной тяжести. (В альбомах «Animals», «The Wall» и сингловой версии «The Hero's Return» Уотерс вернётся к этой аллегории.)

Плотный вокал звучит более чем характерно для Дэйва, возвращаясь к «Cirrus Minor». (Бэк-вокальную вставку Рика можно различить на отметке 01:07.) Звук усмешки (02:16) – один из отличительных признаков творчества Роджера и лучших дисков Pink Floyd с его участием. В завершении две гитарные партии снуют из динамика в динамик, пы-



таясь окончательно убаюкать слушателя.

На концертах не исполнялась.

Миниатюра «**UP THE KHYBER**» демонстрирует очевидную тягу Мэйсона и Райта к авангардному джазу. Союз перкуссионного пульса с тремя партиями клавишных, где ведёт нервный, отрывистый рояль, перекликается с живыми вариантами «Syncorated Pandemonium» и содержит отчётливые отголоски той версии «Interstellar Overdrive», что была записана группой для BBC в 68 году. Возможно, этот лихой опус стал одной из предтеч «On the Run», авторами которой выступят два других флойда. Как минимум натиск и яркие стереоэффекты обоих инструменталов кажутся близкими по духу. Ещё одна параллель из будущего – экспрессивная фантазия «Skins».

Если учесть, что название композиции затрагивает конкретную географическую область, то можно предположить, что музыка отражает напряжение подъёма на «мистический» перевал Хайбер, соединяющий Афганистан и Пакистан. Не исключено также, что здесь скрыта аллюзия на историческую кинокомедию Джеральда Томаса «Продолжайте... Вверх по Хайберу» («Carry On... Up the Khyber», Великобритания, 1968 год). Впрочем, всё это не имеет ничего общего с кадрами, которые композиция сопровождает в фильме.

«Up the Khyber» Pink Floyd никогда не играли под своим названием, хотя в 69 и 70 годах на месте «Doing It!», ис-

полнявшейся в рамках цикла «The Man/The Journey», иногда звучала очень близкая по духу зарисовка.

В спокойной полуфолковой балладе **«GREEN IS THE COLOUR»** лирический герой Уотерса созерцает женскую красоту, сокрушаясь невозможностью ею овладеть. Образы солнечного и лунного света выражают светло-тёмную природу человека, а зелёный цвет является астральным символом, одновременно обозначающим и надежду, и зависть, и несбыточность ожидания. Рояль, флейта, мягкий звон струн и тихий фальцет Гилмора действуют расслабляюще, окутывая воображение атмосферой курорта. «Green Is the Colour» – одна из трёх композиций Pink Floyd, в которых сыграла жена Ника Линди Раттер, профессиональная флейтистка, работавшая с Роном Гизином.

Начиная с сентября 69 года «Green Is the Colour» в течение полутора лет входила в сет-листы группы. В иной аранжировке и под названием «The Beginning» открывала концертную сюиту «The Journey», гармонично перетекая в «Beset by Creatures of the Deep», очередную версию «Careful with That Axe, Eugene». В такой связке обе нередко звучали и вне сюиты. В 18 и 19 годах Ник впервые играл композицию отдельно от Pink Floyd.

Формула успеха в эффектном ламенте **«CYMBALINE»** неизменна: авторство Роджера, аранжировка джемовая, по-

ёт Дэйв, обогащая мелодию характерными для себя оттенками. Повествовательный ритм, отдалённость сдвоенного вокала и реверберация создают эффект панорамы. Взрывной рефрен – явная предтеча аналогичного хода в «Shine on You Crazy Diamond» и «The Post War Dream». Ближе к финалу из динамика в динамик начинает перемещаться скэт Гилмора, подчёркивая блуждание лирического героя в лабиринтах сна. В последний раз рефрен возникает в левом канале (оттеняемый дополнительной вокальной дорожкой, промелькнувшей в середине), а затем Райт и Мэйсон завершают композицию переплетением органа «Farfisa» и «латиноамериканских» барабанов.

Это одно из первых произведений группы, поднимающих тему взаимодействия хрупкой души артиста с суровой машиной шоу-бизнеса. Впрочем, Уотерс так и не объяснил смысл всех образов этого текста, написанного, по его словам, под впечатлением от ночного кошмара.

Доктор Стрэйндж – герой комиксов, телепат и маг, способный переноситься в другие измерения. Когда-то он был нейрохирургом, но повредил в автокатастрофе обе руки. Перестав проводить операции на мозге напрямую, Стрэйндж вынужден был овладеть гипнозом.

При чём здесь имя Цимбалин (Симбелайн) – не ясно. Так, к примеру, звали героя трагедии Шекспира, английского короля, который едва ли имеет какое-то отношение к песне. Возможно, это обращение к женщине по имени Цимбалина.

Существует также ударный инструмент под названием цимбалин.

Начиная с ноября 69 года и вплоть до исключения из сетов в ноябре 71-го, концертная версия «Cymbaline» всегда длилась дольше, чем в фильме и альбоме. Преимущественно за счёт тревожной картинки из тэйп-эффектов и амбициозных гитарных проигрышей.

В основе инструментальной миниатюры **«PARTY SEQUENCE»** – виртуозные бонговые партии в ближневосточной и североафриканской стилистике, усиленные пересекающимися стереоэффектами. Соло Линди на тростниковой флейте привносит пейзажный оттенок. Удивительно, но авторами отмечена вовсе не чета Мэйсон, а вся четвёрка Pink Floyd!

Композиция длится лишь чуть более минуты, являясь одной из наиболее коротких в разнокалиберном активе группы.

На концертах не исполнялась.

**«MAIN THEME».** Пульсирующий соавторский эмбиент, выдержанный в духе таких «ориентальных» вершин, как «Set the Controls...» и «Careful...». Составляющие – могучий гонговый шелест, характерный басовый риффинг, эфирная гитара и узоры органа «Farfisa», сильно напоминающие синтезатор.

Удивительно, но этот бессловесный гимн дороге, который в любую эпоху прозвучал бы современно, исполнялся на концертах лишь в течение полугода, начиная с октября 69-го. Как правило, в весьма растянутой интерпретации.

«**IBIZA BAR**». Последняя *песня* альбома, мелодически выстроенная вокруг идей Дэйва и Рика, но аранжировочно отсылающая к «The Nile Song». Даже если у текста авторов больше, чем один, очевидно, что руководил процессом Роджер, чей стиль уловим в каждом вирше. Речь идёт о литературном герое, который просит, чтобы его сняли с книжной полки, поскольку он способен ожить лишь на то время, пока книгу читают.

Не совсем ясен критерий сведения: вокал Гилмора едва ли не заглушается грохотом инструментов, а сама текстура смущает заметной шероховатостью.

На концертах не исполнялась.

«**MORE BLUES**» – сыгранная без клавишных, но всё же ни на йоту не уходящая от стандартов стиля блюзовая зарисовка, ведомая Дэвидом. И лишь благодаря отдалённой гитаре и реверберации звучание приобретает особую, свойственную Pink Floyd пространственно-дремотную окраску. Название трека могло появиться под воздействием просьб Шрёдера записать для фильма больше блюзового материала.

«More Blues» стала предтечей нескольких канонически

блюзовых джемов Pink Floyd, но в своём изначальном виде так и осталась в шестидесятых, поскольку не вошла ни в один из сетов группы или сольного Гилмора.

«**QUICKSILVER**» открывается интригующими клавишными «провалами» от Райта (более чем через четверть века Рик вернётся к этому приёму в сольной «Black Cloud»). А после начинается настоящая звуковая медитация, сочинённая всем составом. Основные краски создаются пиано, органом и протяжными звуками гонга. Инструментал длится более семи минут, успевая утянуть воображение куда-то в мир сказочных пещер и тайных подземных переходов.

Именно в такой интерпретации композиция никогда вживую не исполнялась. Но, похоже, использованные в ней ходы стали основой зарисовки «Sleep» из сюиты «The Man».

Самый короткий опус альбома (01:05, что на две секунды меньше, чем в «Party Sequence») – темпераментное фламенко «**A SPANISH PIECE**» – одна из первых «сольных» авторских проб Гилмора в рамках Pink Floyd. Дэвид также единственный исполнитель миниатюры, уже здесь использующий свой излюбленный ход – наложение на базовый гитарный рифф второй гитары, ведущей мелодическую линию. Он же отстукивает ритм на кахоне (перуанский ударный инструмент в виде коробки) или на деке акустической гитары. Музыка звучит из левого динамика, а справа, на фо-

не её отзвуков, слышен клоунский монолог Дэйва на английском с имитацией испанского акцента. Автор, который не напишет ни одной слащавой песни, уже здесь декларирует свою позицию, подкалывая пошловатый тон мыльных опер: «Bottle the tequila, Manuel. Listen, gringo, laugh at my lips and I kill you. I think... Ahh this Spanish music! It sets my soul on fire! Lovely seniorita, your eyes are like stars, your teeth are like pearls, your ruby lips seniorita!» («Выпьем текилы, Мануэль. Слушай, гринго, посмеёшься над моими губами, и я убью тебя. Я думаю... Ооох, эта испанская музыка! Она зажигает мои чувства! Прекрасная сеньорита, твои глаза как звёзды, твоя улыбка как жемчуг, твои губы как рубины, сеньорита!»)

«A Spanish Piece» не была использована в фильме «Ещё» и ни разу не исполнялась живьём.

**«DRAMATIC THEME»** прямо продолжает «Main Theme». В наличии уже знакомые вибрации Востока, то же размеренное, непреклонное движение по Прямому Пути, под суровым контролем Небес. Но теперь Мэйсон не в числе соавторов, а основное настроение создаёт яркая, атмосферная партия соло-гитары, которая к концу зарисовки достигает полного триумфа.

Вживую не исполнялась.

17 сентября 69 года голландская радиостанция VPRO осу-

ществила прямую трансляцию с одного из концертов европейского турне Pink Floyd. Записи тут же пошли в народ, значительно укрепив «концептуальную» репутацию группы.



# The Man/The Journey

Первая трансляция – 17 сентября 1969 года. Радио VPRO (Нидерланды).

## 1. **Introduction** (обращение конференсье и выход группы)

### The Man

#### 2. **Daybreak** (музыка и слова: Уотерс)

#### 3. **Work** (музыка и эффекты: Мэйсон, Уотерс)

#### 4. **Teatime** (идея: Уотерс)

#### 5. **Afternoon** (музыка и слова: Уотерс; композиция гитарной партии: Гилмор)

#### 6. **Doing It** (музыка: Мэйсон)

#### 7. **Sleep** (музыка: Райт, Гилмор, Уотерс)

#### 8. **Nightmare** (музыка и слова: Уотерс; композиция органной партии: Райт; композиция гитарной партии: Гилмор)

#### 9. **Daybreak (Reprise)** (идея и эффекты: Мэйсон, Уотерс)

### The Journey

#### 1. **The Beginning** (музыка и слова: Уотерс)

#### 2. **Beset by Creatures of the Deep** (музыка: Райт, Гилмор,

Уотерс, Мэйсон)

**3. The Narrow Way** (музыка и слова: Гилмор)

**4. The Pink Jungle** (музыка: Уотерс, Райт, Барретт, Мэйсон)

**5. The Labyrinths of Auximines** (музыка: Уотерс, Барретт, Райт, Мэйсон, Гилмор)

**6. Behold the Temple of Light** (музыка: Гилмор, Райт)

**7. The End of the Beginning** (музыка: Райт, Гилмор, Мэйсон, Уотерс)

**Роджер Уотерс** – бас-гитара, акустическая гитара, вокал, гонг, звуковые эффекты.

**Ричард Райт** – клавишные, бэк-вокал, звуковые эффекты, тромбон.

**Дэвид Гилмор** – соло-гитара, акустическая гитара, вокал, звуковые эффекты.

**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия, звуковые эффекты.

Звукорежиссура: Брайан Хамфрис, Питер Мью.

Программу «The Man/The Journey» с общим названием «**MORE FURIOUS MADNESS FROM THE MASSED GADGETS OF AUXIMINES**» Pink Floyd от случая к случаю представляли, начиная с 14 апреля 1969 года, с концерта в лондонском «Royal Festival Hall». Полностью про-

думанный синтез мелодий, текстов, зрительных и звуковых эффектов этой программы впервые представил ещё недавно отчасти дезориентированную команду в качестве тех цельных Pink Floyd, которые вскоре покорят мир. Линейный характер «The Man» (жизнь человека в ходе одного дня) и «The Journey» (беспредостанний экстрим путешествий, смена климатов, ландшафтов и настроений в поисках Истины) стал первым масштабным воплощением их повествовательной или тематическо-сюжетной стратегии. Причём стратегии, применимой не только для командных альбомов (таких, как «Atom Heart Mother», «The Dark Side of the Moon», «The Wall», «A Momentary Lapse of Reason» и «The Endless River»), но и для ряда сольных (как минимум – «The Pros and Cons of Hitch Hiking», «Radio K.A.O.S.», «Broken China» и «Rattle That Lock»). Финальными стали два выступления во Франции 23 и 24 января 70-го, в парижском «Théâtre des Champs-Élysées» (где прозвучали неполные версии). Вescую часть представления составил материал из уже выпущенных или параллельно записываемых альбомов, в основном под другими названиями (поскольку музыканты едва замечали публику, эти названия чаще всего приходилось узнавать из программ). Но не обошлось и без композиций, напрямую не связанных с официальными изданиями, что особенно интересно.

Концерт «The Man/The Journey», прошедший 17 сентября в амстердамском зале «Concertgebouw», в прямом эфи-

ре транслировала местная радиостанция VPRO. Появившийся следом самодельный альбом – стал, без преувеличения, культовым, одним из тех радиоконцертников, которые с успехом тиражировались фанами, в том числе – и на весьма прилично оформленных носителях. Десятки лет использовалась лишь запись с приёмника, но к началу нового века лазутчики пустили в ход копию с мастер-ленты, исключительное качество которой превосходит даже официально выпущенный концертный диск «Ummagumma» (неудивительно, что в 2016 году именно этот вариант флойды включают в бокс-сет, посвящённый ранним годам группы). Запись является отличной иллюстрацией старта Pink Floyd в качестве драматургов, фундаментально повлиявшего на их будущее.

«**INTRODUCTION**». Конферансье представляет группу, которая вскоре выходит на сцену. Голландские ценители с радостью встречают музыкантов, ставших их любимцами ещё со времён своего первого появления в «Concertgebouw» 17 февраля 67 года. Звучит краткое приветствие Дэвида Гилмора...

## **The Man**

На фоне птичьих голосов из «More» появляются флегматичные акустические гитары «**DAYBREAK**», знаменуя начало представления. Ведущий вокал в этой тихой как воз-

дух летнего рассвета балладе исполняет автор – Роджер Уотерс. Вначале вокал как бы выплывает из левого динамика, плавно достигая нормальной громкости – характерная черта альбома. Гилмор подпевает в рефрене, Ричард Райт дважды обнаруживает своё присутствие в органном соло. Ударные не используются.

Яркие пасторальные образы текста разбавлены воспоминаниями о городской комнате. Похоже, большую часть времени герой вынужден проводить в суете мегаполиса, но не лишён возможности отдыхать за его пределами. И это – его прекрасное загородное утро.

Студийная версия композиции войдёт в альбом «Ummagumma» под названием «Grantchester Meadows».

«**WORK**» – детонирующий электронный свист, сигнал локомотива со стуком вагонов и инструментальный грохот сродни забиванию свай. Группа изображает грянувшую работу, до которой герой добрался на пригородном поезде. Вблизи от микрофона Райт реальной пилой изящно пилит реальное бревно.

«**TEATIME**» – перерыв на чай – одна из попыток группы создать на рок-сцене интимную атмосферу театра. (В турне «Radio K.A.O.S.» Уотерс повторит эту идею вне концептуального контекста под фонограмму «Arnold Layne». В его сольном «In the Flesh» в ходе срединной картины «Dogs» бу-

дет представлена сцена с игрой в карты и наблюдающими за действием певицами с коктейлем. Для этой же композиции в турне «Us + Them» Роджер подготовит застольную сцену по мотивам известной повести Джорджа Оруэлла.) Слышно, как звякают чашки и ложки. Что-то громко, с урчанием, ПЫХТИТ...

«**AFTERNOON**». Ещё одно сочинение с базовым авторством Уотерса, где гитара Гилмора выдаёт жёсткое хард-роковое соло, а Райт играет на тромбоне. Вступление – один из шагов к ироническому блюзу «Money». В лаконичном тексте жалобы на рутинную жизнь сплетаются с ожиданием «близости у камина». Поёт Роджер.

Студийная версия композиции войдёт в сборник «Relics» под названием «Biding My Time».

«**DOING IT**» – одна из редких «сольных» композиций Ника Мэйсона, где он исполняет два затяжных, замысловатых перкуSSIONНЫХ соло. Кто-то из флэйдов мастерски подыгрывает автору. Композиция с иронией отображает эпизод интимной жизни героя, сопровождаемой голосами с телеэкрана. Завершающий удар в гонг – не что иное, как миг постельного триумфа.

«**SLEEP**». Клавишное марево, точечные гитарные эффекты, удары в гонг. Это – сон. Мягкий, расслабляющий,

с причудливыми, но не пугающими образами. В ходе вступления флойды притворяются реально спящими. Довершают картину звуки дыхания и убаюкивающее тиканье будильника.

«**NIGHTMARE**». Покой поглощают тревожные видения. Звучит композиция, вошедшая в «More» под названием «Cymbaline». Изобретательное гитарное соло Гилмора намекает на его музыкальное соавторство.

«**DAYBREAK (REPRISE)**». Протяжный звон будильника – пробуждение. И снова часы, но уже громко, раздражающе, словно внутри мозга. Пение птиц.

## **The Journey**

«**THE BEGINNING**». Одна из живых версий «Green Is the Colour», довольно громкая и темпераментная, чего не скажешь об оригинальной версии. Вступает с шума прибой и криков чаек, на фоне которых образуется подобие акустического саундчека, постепенно выходящего на ритмику песни. Не совсем ясна смысловая связь композиции с последующим инструменталом, но именно в таком сплаве она чаще всего звучала на концертах группы.

«**BESET BY CREATURES OF THE DEEP**». Размышления у линии прибора продолжают путешествие вглубь океана, где героя окружают назойливые и опасные твари глубин, напирающие под новую версию «Careful with That Axe, Eugene». Басовый пульс почти задавлен остальными инструментами, шёпоты Роджера отсутствуют, почти не слышны и его крики во взрывной части композиции, где Дэвид интенсивно применяет вокализ и скэт.

«**THE NARROW WAY**». На смену южным зловключениям – снежно-ледяные: избавившись от глубинных монстров, герой бросает якорь у холодных берегов. Неугомонные стопы увлекают под покров пронизанной ветром полярной ночи.

Эта композиция авторства Гилмора представляет его дебют в качестве самостоятельного текстовика. Как известно, Дэйв рассчитывал на поэтическую помощь Роджера, но тот отказался, поощряя коллегу к творческому росту. Судя по результату, подсказка могла быть найдена в книгах американского писателя-фантаста Говарда Лавкрафта. Так или иначе, уже в этих загадочных стихах присутствуют те элементы, которые станут для автора излюбленными. Это и монодрама персонажа, брошенного в некий пугающий, обособленный мир, лицом к лицу со своими раздумьями, и своеобразный ассоциативный ряд. Ослабляют общую кар-



тину разве что спорные рифмы с повтором идентичных слов: в припеве это «the little bit» («немножко»), в третьем куплете – «morning» («утро»).

Интересно, что первая полностью сочинённая Гилмором песня построена по той же отчётливо читаемой куплетно-припевной схеме, что и «Point Me at the Sky» или «Let There Be More Light», к которым он приложил руку как автор или продюсер. И вновь, как и в финале второй из них, куплеты и припевы сменяются панорамным, драматически насыщенным отыгрышем. И хотя Дэвид умел действовать и вне рамок формы «куплеты/припевы/гитарная иллюстрация», именно она станет для него наиболее комфортной. Достаточно вспомнить самые яркие из будущих хитов: «Fat Old Sun», «Comfortably Numb», «A Great Day for Freedom», «Louder than Words»...

Поёт сам же Гилмор, местами не вытягивая припев.

В контексте небольшой сюиты студийная версия «The Narrow Way» войдёт в альбом «Ummagumma» (уже без звуков «ветра» и в менее темпераментной подаче).

**«THE PINK JUNGLE».** Из холода – да в жар: вокруг – фантаσμαгория розовых джунглей, со странными животными и невиданными растениями. Звучит обновлённая интерпретация «Pow R. Тос Н.», где среди вокальных абстракций как минимум троих певцов группы выделяются эксцентричные крики Уотерса. Воздействие усиливается голосами тро-

пических птиц и животных. В финале герой с криком падает в булькающее болото.

**«THE LABYRINTHS OF AUXIMINES».** Болото оказалось порталом во владения некоего мифического Окзимена. Интригующая и таинственная музыка продолжается тревожными шагами и скрипом дверей. Герой тщетно пытается найти выход из мрачного лабиринта, уже слышно его испуганное дыхание, начинается паника. (Часть этих шумов будет использована на концертах группы и в качестве вставки в «Cymbaline».)

Сентябрьская интерпретация существенно отличается от весенних – осталась лишь «блуждающая» суть, уходящая ногами в «Interstellar Overdrive», головой – в «Moonhead». Похоже, композиция представляет собой единственное в истории группы сочинение всех пятерых участников Pink Floyd.

**«BEHOLD THE TEMPLE OF LIGHT».** Медитативный инструментал авторства Гилмора и Райта, построенный на многократном повторении гитарной фигуры. Эта же фигура объявится на студийном диске «Ummagumma» в интерлюдии на стыке 2-й и 3-й частей «The Narrow Way». В динамике угадывается предпосылка к контрастно-составной форме таких композиций, как «Us and Them» и «Terminal Frost».

Вот она – цель планетарных скитаний: вдали от коварной возлюбленной, за грозным океаном и страной льда, среди розовых джунглей и после губительного лабиринта – храм Света. Спасение приходит на излёте духовных усилий, на грани отчаяния. Но последняя преграда мрака – уже позади. Начинается созерцание. После – шанс навсегда изменить свою жизнь, сделав первый шаг к святости.

**«THE END OF THE BEGINNING».** С началом покончено. Впереди – иные горизонты, шторма новых перемен, крушения и триумфы. Звучит концертная интерпретация финальной секции «A Saucerful of Secrets», в других случаях именуемой «Celestial Voices». (Во вступлении кашель и возня вместе с академической игрой Райта навевают атмосферу католического прихода.) Мы слышим далёкую от оригинала, фактически новую композицию, в которой используются все основные инструменты и вынесенный на первый план вокализ Гилмора (возможно, такой вариант послужил подсказкой к итоговой аранжировке «The Great Gig in the Sky»). Здесь уже не впервые слышно, что в ходе постоянных выступлений Дэйв несколько подсадил связки.

С последним аккордом зал «Concertgebouw» в очередной раз вспыхивает овацией. словно на концерте симфонической музыки из зала несётся «Браво!».

21 сентября 69 года немецкий телеканал SDR в про-

грамме для детей «Р-1» впервые показал эксцентричный постановочный клип на композицию «**CORPORAL CLEGG**». Съёмка проходила 22 июля в студии SDR «Villa Berg» (Штутгарт, ФРГ), спустя два дня после участия группы в историческом «лунном» TV-шоу. Использовали сведённый в моно стереовариант песни. Объективным отличием являются голоса и звон посуды в начале.

В чёрно-белом ролике музыканты, пародирующие безответственных в своей амбициозности политиков, сначала возятся с фарфоровой (или сахарной) «едой», а после начинают кидать друг в друга еду настоящую, при этом ещё и швыряясь тяжёлыми предметами и вступая в рукопашную схватку. (Большими актёрами флэйдов тут не назовёшь, но каскадёрский потенциал, не впервые, очевиден. По крайней мере, удар в челюсть Дэйв отыграл мастерски.) Кадры этого бедлама перемежаются фрагментами исполнения песни и военной хроникой.

В конце года западногерманское телевидение впервые показало широко известное сегодня видео с участием Pink Floyd на Интернациональном Фестивале «Essener Pop & Blues», проходившем с 9 по 11 октября 69 года на арене «Grugahalle» в Эссене (Германия). В тот раз перед многотысячной аудиторией выступили многие жемчужины современной музыки: Мадди Уотерс, Fleetwood Mac, Yes, Free, Deep Purple, Champion Jack Dupree, The Pretty Things,

Tangerine Dream... Pink Floyd вышли на сцену в последний день, представив «**CAREFUL WITH THAT AXE, EUGENE**» и «**A SAUCERFUL OF SECRETS**». В целом вполне типичные концертные интерпретации композиций не обошлись, как обычно, без интересных особенностей. Например, в первой вокализ Гилмора прозвучал непривычно отчётливо, даже слегка диссонирующе. Во второй «Syncopated Pandemonium» растянулась более чем на четыре минуты, что случалось далеко не на каждом концерте.

Именно к излёту шестидесятых наступил момент, когда Pink Floyd, наконец-то, нащупали твёрдую почву под ногами. По крайней мере, в пределах родного острова. Уровень их исполнительского мастерства приблизился к высокопрофессиональному, армия поклонников исправно росла. Это была уже вполне осязаемая известность, на уровне Англии почти соразмерная успеху даже таких «тяжеловесов», как The Rolling Stones и The Who, участники которых, кстати, не скрывали своих симпатий к флойдам. Один же из лидеров The Beatles Пол МакКартни, хваливший ещё первый альбом Pink Floyd, уже тогда оценил игру нового гитариста группы, что спустя годы привело к периодическому сотрудничеству двух мастеров.

Кроме того, с уходом Сиды Барретта своеобразным преимуществом, выделяющим Pink Floyd на фоне многих безбашенных по образу жизни команд, стала политика «свет-

лых» хиппи. Совершенно определённо, что их принципы не шибко коррелировали с идеологией, отразившейся в известной триаде от поборников бурной деградации «Секс, Наркотики и Рок-н-ролл!». Да, находясь в тисках нездоровых влияний, никто из рокеров не вышел из воды в абсолютной чистоте, однако свои внутренние перекосы и сбои флойды старались удерживать в рамках узкого круга, нисколько не стремясь сыграть на слабостях аудитории. Более того, хватало «наглости» тянуть молодёжь вверх – к вдумчивому, критическому уровню мировосприятия. Конечно, и эта мессианская стезя не обошлась без характерных перегибов. Не один критик справедливо вменял в вину юным музыкантам недостаток «истинно рок-н-рольной энергии». И если бы не на удивление весомое количество меломанов, отдающих предпочтение духовным и интеллектуальным темам, Pink Floyd образца 69 года могли бы навсегда застрять внутри клубно-подвального периметра.

В том же 69-м к коллективу начало стягиваться и глобальное внимание, столь желанное для любого юного рокера. Но случилось это не благодаря саундтреку «More» или трансляции из «Concertgebouw», запись которой быстрого распространения не получила. Самым приметным релизом года является их следующий альбом, прорывной силой которого стала не столько проработка деталей, сколько смелый, новаторский для своего времени метод наработки материала.

# Ummagumma

Релиз – 1969 год: Великобритания (Harvest): 25 октября,  
США (Capitol): 10 ноября.

Продюсирование концертных записей: Pink Floyd.

Продюсирование студийных записей: Норман Смит.

Хит-парад Великобритании: № 5; хит-парад США: № 74.

## Live

**1. Astronomy Domine** (музыка и слова: Барретт)

**2. Careful with That Axe, Eugene** (музыка: Уотерс, Райт, Гилмор, Мэйсон)

**3. Set the Controls for the Heart of the Sun** (музыка и слова: Уотерс;

композиция срединной секции: Гилмор, Райт, Уотерс, Мэйсон)

**4. A Saucerful of Secrets:**

**Something Else** (музыка: Райт, Уотерс, Мэйсон) 00:00–03:22

**Syncopated Pandemonium** (музыка: Мэйсон, Гилмор, Уотерс, Райт) 03:23–06:14

**Storm Signal** (музыка: Райт, Мэйсон, Уотерс, Гилмор) 06:15–07:12

**Celestial Voices** (музыка: Райт; композиция вокальной партии: Гилмор) 07:13–12:31

## **Studio**

### **Sisyphus:**

**1. Sisyphus (Part 1)** (музыка: Райт)

**2. Sisyphus (Part 2)** (музыка: Райт)

**3. Sisyphus (Part 3)** (музыка: Райт)

**4. Sisyphus (Part 4)** (музыка: Райт)

**5. Grantchester Meadows** (слова и музыка: Уотерс)

**6. Several Species of Small Furry Animals Gathered Together in a Cave and Grooving with a Pict** (идеи и монтаж: Уотерс)

### **The Narrow Way:**

**7. The Narrow Way (Part 1)** (музыка: Гилмор)

**8. The Narrow Way (Part 2)** (музыка: Гилмор)

**9. The Narrow Way (Part 3)** (музыка и слова: Гилмор)

### **The Grand Vizier's Garden Party:**

**10. Entrance** (музыка: Мэйсон;  
композиция флейтовой партии: Мэйсон, Раттер)

**11. Entertainment** (музыка: Мэйсон)

**12. Exit** (музыка: Мэйсон; композиция флейтовой партии:



Мэйсон, Раттер)

**Роджер Уотерс** – бас-гитара, акустическая гитара, вокал, гонг, тарелки, звуковые эффекты.

**Ричард Райт** – клавишные, электронные эффекты, вокал, звуковые эффекты, ударные.

**Дэвид Гилмор** – гитары, вокал, электронные эффекты, ударные.

**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия, маримба.

Линди Мэйсон (Раттер) – флейта.

Звукорежиссура: Брайан Хамфрис, Питер Мью, Алан Парсонс.

Мастеринг:?

Студия: «Abbey Road».

Оформление лицевой стороны обложки: Hipgnosis.

Общий дизайн: Либби Дженьюари, Сорм Торгерсон, Ник Мэйсон.

Фотографии: Обри Пауэлл, Сорм Торгерсон, Колин Митчелл.

«A Saucerful of Secrets» создавали не без участия Си-

да Барретта, работа над «More» во многом была привязана к правилам саундтрека, а радиоконцертник «The Man/The Journey» долгое время оставался достоянием довольно узкого круга. Поэтому только студийный диск «Ummagumma» впервые внятно показал, что у Pink Floyd и в изменившемся составе достаточно потенциала в области свободных форм. Альбом также стал первым, выпущенным в Британии лейблом Harvest, который EMI создали с ориентировкой на продажу в жанре прогрессивного рока.

Хотя на старте группы роль генератора лежала на «специфичном» Сиде, было бы несправедливо считать остальных лишь его подневольными приемниками. Взгляд на вещи сквозь призму мистики и сказки заключён в самой природе человека, и, похоже, «запредельные» императивы Барретта не только пленили товарищей, но и помогли раскатать их собственный потенциал. Иначе они не стали бы продолжать разработку психоделической жилы и после расставания с лидером. Да, со временем группа значительно отошла от звучания первого альбома, но ведь и Сид, останься он в музыке, искал бы новые пути. (Далеко ходить не надо: одновременно с работой над «Ummagumma» Дэвид Гилмор, Роджер Уотерс и Ричард Райт помогли Барретту в записи первого сольника, который получился куда менее нестандартным, нежели параллельный материал «осиротевшей» четвёрки. Как минимум, на внешнем плане.)

Совмещение в одном релизе концертных и студийных за-

писей стало шагом довольно смелым, даже в контексте революционных шестидесятых. Не говоря уже о самом материале, не самом простом для восприятия. Неудивительно, что даже среди фанов Pink Floyd амплитуда оценки альбома и сегодня колеблется от полного непонимания до восхищения: далеко не все из обожающих «The Final Cut» станут слушать такую музыку с энтузиазмом поклонников «The Piper at the Gates of Dawn». (Сами же флойды, игнорируя тот факт, что студийная пластинка «Ummagumma» достаточно высоко котируется в кругах любителей музыкального авангарда, постепенно пришли к мнению, что её и вовсе не стоило выпускать.) Как бы то ни было, двойник превзошёл по продажам дебютный LP группы в Британии и три предыдущих – в США, впервые попав в этой стране в первую сотню.

Предположительно, названием альбома послужило слэнговое словцо кембриджских студентов, обозначающее занятие сексом. Правда, никто уже не может вспомнить, кому именно пришла идея такого названия.

Оформление лицевой стороны обложки вновь поручили Hipgnosis. На этот раз Сторм Торгерсон и Обри Пауэлл применили так называемый «эффект Дросте». (Съёмка проходила в доме, принадлежавшем Либби Дженьюари, знакомой Сторма. Дом расположен в Большом Шелфорде, неподалёку от Кембриджа.) Первое, что мы видим на снимке – Дэвида, сидящего на стуле у открытой двери, а во дворе – остальных флойдов, в разных позах и в разной степени удаления от зри-

теля. Рядом со стулом к стене прислонён LP с саундтреком к американскому мюзиклу Винсента Миннелли «Gigi». (В канадских и повторных штатовских изданиях альбома этот конверт не содержал никаких опознавательных знаков, он просто белый. Скорее всего, во избежание проблем с авторскими правами. По этой же причине в австралийском издании конверт и вовсе отсутствует.) На стене висит картина, представляющая альтернативное фото обложки, где на стуле сидит уже Роджер, рядом с которым на том же месте находится очередное фото – теперь с расположившимся на переднем плане Ником... Четвёртая картинка – с «главенствующим» Ричардом – прекращает рекурсивное движение: вместо очередной фотокартины на стене появляется обложка «A Saucerful of Secrets».

На развороте разместили чёрно-белые снимки: Гилмор на фоне мистически выглядящего пня, Уотерс со своей женой Джуди Трим, Райт около пиано и шестнадцать крупноплановых портретов Мэйсона.

Тыльную сторону обложки украсило вдохновлённое Ником эпичное фото, сделанное на взлётной полосе лондонского аэропорта «Biggin Hill»: дорожный трейлер Pink Floyd и композиция из инструментов и оборудования, выполненная в виде фантастического самолёта. Среди этого великолепия расположились небезызвестные техники группы Алан Стайлз и Питер Уоттс. (В поздние переиздания альбома также войдёт снимок с четырьмя флойдами, стоящими сре-

ди аппаратуры, расставленной в случайном порядке.)

Первый LP содержит наиболее выдающиеся композиции предыдущих лет, записанные на двух концертах в 69 году, ещё до начала работы над «More» – 27 апреля в зале «Mother's Club» Бирмингема (Англия) и 2 мая в манчестерском «Chamber of Commerce». (Говорят, в альбом могла попасть и исполнявшаяся тогда же «Interstellar Overdrive». Однако легендарный радиоведущий Джон Пил утверждал, что к нему домой прокрался вор, целью которого стала лишь единственная ценность – хранившаяся у Джона запись «Interstellar...». Да уж, хронопираты знают толк в раритетах!).

Дело ли в естественной тяге уроженцев Туманного Альбиона к субтропической экзотике, но стилизованные «под Азию» пассажи в ранний период были очень свойственны Pink Floyd. Концертная часть «Ummagumma» – тому подтверждение: атмосфера Юга и Востока от Израиля до Китая буквально переполняет пластинку. Если говорить про наиболее заметный инструмент в каждом из этих четырёх полотен, то им, пожалуй, являются ударные, превратившие материал в своего рода бенефис Николаса Беркли Мэйсона.

Недостатком LP можно считать отсутствие эффекта единого концерта: все четыре произведения отделены друг от друга паузами. Кроме того, финальные овации бодрою рукой звукоинженера для чего-то сдвигаются в один из кана-

лов. А в «Set the Controls...» фаны и вовсе не обнаруживают своего присутствия (не иначе, уйдя в глубокую прострацию от такой музыки).

**«ASTRONOMY DOMINE»** (Бирмингем, 27 апреля). Благодаря новым элементам эта версия существенно отличается от студийной. (Как ни странно, концертные записи песни, сделанные группой спустя четверть века, причём уже и без Роджера (сингл «Take It Back» и альбом «P.U.L.S.E.»), куда больше напоминают оригинал.) Открывается звонким, как бы разгоняющимся клавишным стаккато. Темп чуть ускорен. Голоса Райта и Гилмора слегка отдалены и как бы рафинированы (Уотерс – на шепчущем бэк-вокале). Прекрасная артикуляция Дэйва не избавляет гитарную партию от ощущения некоторой формальности (особенно в сравнении со слегка небрежной, но более искренней подачей автора). Чего не скажешь про его полную подлинного чувства имитацию оригинального вокализа. В середине возникает клавишное соло, причём какое-то время Рик «медитирует» в полном одиночестве. Голоса через мегафон отсутствуют.

По окончании с трудом различима пара слов благодарности от Гилмора.

**«CAREFUL WITH THAT AXE, EUGENE»** (Манчестер, 2 мая). Отличная клавишная работа, почти пугающая детонация, обескураживающие вопли на вздохе, яркий кон-

сонанс вокализа и гитары – всё в этой версии выше самых щедрых похвал. Впрочем, здесь ещё нет тех «мистических» вокальных вкраплений, которые Роджер начнёт активно использовать уже в ближайшем будущем – звучит только центральная фраза, послужившая инструменталу названием.

**«SET THE CONTROLS FOR THE HEART OF THE SUN»** (Манчестер, 2 мая) автор традиционно открывает звуками гонга. В ритмических частях композиция сыграна медленнее, чем в оригинале. Вокал заметно отдалён. Клавишные пассажи и литавры звучат с подчёркнуто восточным окрасом. Радикально переосмысленная картина содержит яростное крещендо, позволяющее Нику показать класс скоростного барабанщика, а характерные трели «Farfisa» и плачущие подголоски гитары звучат поистине космически. Крики чаек отсутствуют.

## **«A SAUCERFUL OF SECRETS»**

(Бирмингем, 27 апреля)

В «Ummagumma» четыре части сюиты были впервые представлены под отдельными названиями, придуманными группой специально для альбома:

**«SOMETHING ELSE».** Отличается от оригинала, в первую очередь, более весомым вкладом со стороны Уотерса и Гилмора: накаляя напряжение, звучит мощный синтез

тарелок (работа Роджера) с резкими гитарными штрихами, извлекаемыми Дэйвом с помощью слайдера. (Слайдер (или боттлнек) – продолговатый предмет из металла или стекла, использующийся для извлечения протяжных звуков при игре на струнных инструментах.).

«**SYNCOPATED PANDEMONIUM**». Всё, как и прежде: шаманизм группы строится вокруг игры Мэйсона, который в очередной раз доказывает свою способность выдать сложную перкуSSIONную партию без помощи студийных трюков.

«**STORM SIGNAL**». И здесь – почти ничего принципиально нового: знакомые цвета и оттенки, крайне близкое к оригиналу настроение.

«**CELESTIAL VOICES**». Подчёркнуто готические пассажи органа на некоторое время отрывают нас от ориентальных настроений, напоминая, скорее, о католической церковной музыке. Постепенно на первый план выходит откровенно юношеский вокализ Гилмора, далёкий от его вполне солидного тембра в таких ранних композициях, как «*Cirrus Minor*» и «*Crying Song*».

На этот раз слова благодарности от одного из фронтменов группы слышны более отчётливо. При этом, как ни странно, трудно понять, кто именно их произносит.

В работе над студийным LP, с перерывами записанным в период с января по июнь 69-го в лондонской студии «*Abbey Road*», во главу угла были поставлены эксперимент и то-



тальная демократия. Идею предоставить каждому независимую ячейку в размере четверти пластинки предложил Райт. При этом никто не должен был оказывать друг другу ни авторскую, ни исполнительскую поддержку. (Мэйсон, спустя пятнадцать лет рассуждая о такой рецептуре, впервые изречёт культовую ныне фразу с отсылкой к «Метафизике» Аристотеля: «Сумма значит больше, чем её части в отдельности».) Любопытно, что Гилмор и Уотерс смогли вырваться вперёд даже при столь строгих установках: только их материал включает слова. Впрочем, Дэйв пытался привлечь Роджера к сочинению текста к «The Narrow Way», но тот, стимулируя творческое развитие коллеги, отказался, вместо этого сочинив другую интересную песню – «Embryo» (которая в альбом не вошла).

Уже здесь одним из ассистентов на подмоге ведущим звуковикам «Abbey Road» Брайану Хамфрису и Питеру Мью был ещё весьма юный, но уже вполне перспективный Алан Парсонс, делающий первые шаги на пути к своему «лунному» триумфу.

## «SYSPHUS»

Свою четырёхчастную композицию Райт посвятил древнегреческому мифу о царе Сизифе, ставшему хрестоматийным символом безрезультативной работы. В загробном мире боги приговорили Сизифа закатывать на вершину горы

огромный валун, который снова и снова – уже на грани победы – скатывался к подножью.

«**SYSYPHUS (PART 1)**». Создавая атмосферу начала мрачной «церемонии», Райт использует литавры, довершая изложение грузными органными аккордами. С первых же мгновений музыка увлекает в мир глубокой древности: гигантские стены, дым факелов, беспощадные глаза...

«**SYSYPHUS (PART 2)**» исполняется на рояле. Спокойные светлые пассажи оставляют эпоху Сизифа в далёком прошлом, неожиданно сменяя её умиротворяющей атмосферой Западной Европы конца XIX века. Но постепенно настроение становится всё более нервным, даже агрессивным, довольно быстро скатываясь в пучину диссонанса. В хаотичной фазе Ричард применяет тот же приём, что и в концертных версиях «Syncopated Pandemonium» – бьёт по клавиатуре ладонями и проводит пальцами по всей её длине. Не обходится и без перкуссионных вкраплений. Отголосок финала тает, словно эхо канонады.

«**SYSYPHUS (PART 3)**» представляет собой самый дисгармоничный номер в истории Pink Floyd – почти двухминутную, преимущественно клавишно-перкуссионную какофонию, наполненную мозговыносящими «пищалками» загадочного происхождения (в менее навязчивой форме Райт применял их и в оригинальной версии «Something Else»).

Вначале «**SYSYPHUS (PART 4)**» погружает слух в негу покоя. Рик играет на различных видах клавишных, декори-

руя плотно ненавязчивыми гитарными вкраплениями. Пение птиц и журчание воды усиливают эффект созерцательной лёгкости. Вызывает улыбку низкий инструментальный звук, неоднократно проплывающий из динамика в динамик и создающий эффект гула от проезжающего где-то вдали грузовика или джипа.

УААААХХХХХ!!!! При первом прослушивании обвальная детонация по-настоящему пугает. Гремит готический полиаккорд, мгновенно уничтожая источаемый музыкой свет. Героя словно швыряет в иное измерение (очевидно, здесь Райт представляет горестный результат сизифова труда). Пугающая панорама, наполненная бегущими стерео-эффектами, наползает медленно и мрачно, далее уступая вернувшейся теме вступления. Литавры теперь усилены ещё более напыщенными клавишными и бэк-вокалом автора.

(Похоже, структурная связь альбомов-тетралогий «Broken China» и «The Endless River» с «Sysyphus» – не случайна. Примечательно также, что в первом из них третий сегмент состоит из четырёх треков и музыкально зациклен.)

Удивительно, но эта нетривиальная и яркая композиция живьём исполнялась лишь однажды – 11 февраля 70 года в Бирмингеме (Англия).

Спокойная как воздух летнего полудня «**GRANTCHESTER MEADOWS**» – «новая» версия баллады «Daybreak», исполнявшейся с мая 69-го по январь 70-

го в рамках сюиты «The Man». В студийном варианте Уотерс посвящает песню местечку своего детства – живописным лугам Грантчестера, расположенным неподалёку от Кембриджа. Непрестанное птичье пение становится жизнеутверждающим фоном к монотонному перебору акустической гитары и вокалу автора, который периодически раздваивается, имитируя дуэт. В начале и конце добавлено жужжание насекомого, а в середине можно расслышать отдалённый плеск реки и голоса отдыхающих на пляже. Картина достигает апогея с криками и взлётом пеликанов. На отметке 04:47 слышно, как некто во время прогулки выдаёт шуточный импровизированный скэт. Драма в финале – самоиронична: пчела или муха, залетев в дом, погибает от руки того, кто только что пел трепетную оду Сущему. Слышно, как раздражённый персонаж («God damn it!» («Что б ты провалилась!»)) что-то швыряет на кухне, бежит по лестнице, сворачивает газету, преследует насекомое и прихлопывает его. Шлёп! И голова не болит. Гуманный вариант (открыть окно) от «царя природы» ускользает.

Последнее исполнение композиции датируется 15 мая 70 года.

**«SEVERAL SPECIES OF SMALL FURRY ANIMALS GATHERED TOGETHER IN A CAVE AND GROOVING WITH A PICT».** Уже в намеренно растянутом и откровенно громоздком названии угадывается шуточный посыл. Уотерс использовал звуки природы и прочие тэйп-эффекты, соеди-

нив их в одну более чем причудливую смесь. Довеском стала воодушевлённая дробь ладонями по щекам в сопровождении абракадабры с имитацией старинного шотландского наречия (пикты (...with a Pict») – древняя народность из северных регионов Британии). В итоге получилось нечто вроде шабаша в честь Матушки-Природы (кикиморы, водяные и их окружение – в полнейшем экстазе), после которого загадочный персонаж хвастается своими ратными подвигами. Стилистическая привязка к пассажам в духе коды «Vike» очевидна, хотя одним только влиянием Сиды здесь не обошлось: налицо опыт общения Роджера с авангардистом Ронном Гисином, мастером подобной кухни. Приблизительный текст (и ещё более приблизительный перевод, основанный на разборе от филолога и фана Pink Floyd Игоря Полуяхтова): «Aye an' a bit of Mackerel Settler rack and ruin ran it doon by the haim, ma place. Well i slapped me and i slapped it doon in the side and i cried, cried, cried. The fear a fallen down taken never back the raize and then Craig Marion, get out wi ye Claymore out mi pocket a ran doon, doon the middin stain picking the fiery horde that was fallen around ma feet. Never he cried! Never shall it ye get me alive ye rotten hound of the burnie crew. Well i snatched fer the blade. O my Claymore cut and thrust and i fell doon before him round his feet. Aye! A roar he cried frae the bottom of his heart that i would nay fall but as dead, dead as 'a can be by his feet; de ya ken? And the wind cried Mary. Thank you.» (Да! И ча'ть Макераль Бед-

ный повержень во прахъ. Развалены дома мои вси. Д пова-  
лился я й провалился во моракъ и рыдалъ, рыдалъ, рыдалъ.  
Бо страхъ падше яко вовець не возродишь ся и то Крэйгъ  
Марионъ вынулъ мечъ Клейморъ из моихъ чреслъ и разва-  
лилъ смрадную кучу, брошена злобна орда сия къ моимъ но-  
гамъ. Вовець – кричалъ онъ! Вовець не ожити мѣне гой дох-  
лый песь из ярой своры. Вотъ хватилъ я клинокъ мой клей-  
моровъ и вонзилъ, и упалъ передъ нимъ прямо подле ног. Да!  
Рыдомъ рыдалъ онъ изъ глубины сердца, ужто былъ я самъ  
мертвее умершего у его ногъ знамо? И ветер звал Мэри. Спа-  
сибо.) Если замедлить «вяканье» на отметке 04:32, то можно  
разобрать слова Роджера: «That was pretty avant-garde, wasn't  
it?» («Это было довольно авангардно, не правда ли?»)

Композиция ни в один из сетов группы не вошла, хотя  
звучащая в ней декламация иногда использовалась в ходе  
исполнения «Embryo», а также дополнила живую премьеру  
«Sisyphus».

## «THE NARROW WAY»

Трёхчастная сюита Гилмора стартует с изящной гитарной  
фантазии «**THE NARROW WAY (PART 1)**». Звон акусти-  
ческих струн в духе «A Spanish Piece» создаёт настроение  
бодрого путешествия по просторным ландшафтам. Слайд,  
открывающий инструментал и проходящий через него от на-  
чала и до конца, то рисует панораму, паря на дальнем

плане, то, тревожно змеясь, скользит из динамика в динамик. Уже здесь отчётливо слышны те идеи, которые Дэвид пронесёт через всё своё творчество. Например, сплетение акустических гитар (продолжится в таких композициях, как «A Pillow of Winds», «Wish You Were Here», «Dogs», «Country Theme», «Poles Apart», «Lost for Words», «Unknown Song» и «Surfacing») и подвижные стереоэффекты (в дальнейшем развитые с помощью синтезатора в «On the Run», «Mexico '78», «Sum», «Allons-y (1)» и сольной «Until We Sleep»).

**«THE NARROW WAY (PART 2)».** Почти беззаботное настроение 1-й части сменяется сумраком ледяного ущелья. Тягучий гитарный рифф длится три минуты, погружая в атмосферу нелёгкой дороги среди тьмы и холода. Монотонная пульсация барабанов добавляет элемент транса. К похожему настроению Гилмор вернётся спустя многие годы в «Round and Around» и «Eyes to Pearls».

Приблизительно в середине рифф начинает тонуть в облаке, сотканном из нервных гитарных эффектов, которые постепенно захватывают всю звуковую сцену. (Здесь фаны Pink Floyd времён Сида получают шанс окончательно развеять свои сомнения по поводу способности Дэйва к самостоятельному психоделическому мышлению.) Столь же плавно это пугающее и завораживающее облако тает, уступая следующему сегменту.

К **«THE NARROW WAY (PART 3)»** ведёт протяжный,

полный тревоги электронный сигнал, плавно уползающий в левый динамик и переходящий в имитацию мужского хора. С другой стороны вступает акустическая гитара – задумчивые аккорды, знакомые по «Behold the Temple of Light», открывают дорогу вокалу Дэвида, поющему гораздо менее эмоционально, чем в версии из «The Journey». Другие явные отличия: несколько вокальных дорожек в припеве и постепенное погружение голоса в глубину микса, делающее историю экстремального пути ещё более напряжённой. В отыгрыше все четыре базовых инструмента звучат с почти одинаковой интенсивностью, лишь с небольшим акцентом на ударные.

Гилмор, к 69 году ещё не накопивший полноценного авторского опыта и поначалу встревоженный перспективой написать аж четверть пластинки самостоятельно, "с перепугу" умудрился осилить одно из лучших произведений "Ummagumma". В относительно ровной, лишённой явного диссонанса "The Narrow Way" уже определено то гармоничное сюитное мышление, которое Дэвид неоднократно использует в последующих концептах, вплоть до "The Endless River" (можно вспомнить "Side 4"). Кроме того, композиция доказывает, что лишь один из участников Pink Floyd изначально обладал полным набором возможностей для записи в сольном порядке целого альбома группы: музыка, текст, клавишные, ударные, различные виды гитар.

На концертах исполнялась только 3-я часть «The Narrow



Way», в 69 году и в самом начале 70-го, в рамках программы «The Man/The Journey».

## «THE GRAND VIZIER'S GARDEN PARTY»

Мэйсон открывает свой раздел миниатюрой «**ENTRANCE**», в которой его жена Линди исполняет гармоничное флейтовое соло (друзья не смогли не сделать скидку на наименее одарённому творцу группы). Концовки и начала фраз идут внахлёст, создавая эффект двух инструментов. Внезапно их сменяет «цирковая» барабанная дробь, своего рода анонс с выразительным ударом в конце.

2-я часть называется «**ENTERTAINMENT**» и представляет собой тёмное, абстрактное полотно, полное острой интриги. В основе – пугающие звуки флейты, усиленные реверберацией, мрачное гудение маримбы и экстравагантные перкуссионные эффекты с ярким стерео. Сюжет неоднозначен и странен, и лишь в названии можно нащупать некую конкретику. Похоже, Мэйсон увлекает нас в мир арабской древности, ведёт под лунным светом жутковатыми дворами. Город-призрак? Или целая империя, павшая жертвой чрезмерной гордыни?

«**EXIT**». Реминисценция с умиротворяющей флейтой Линди. Но теперь уже в виде трёх переплетающихся между собой соло.

Ни одна из частей «The Grand Vizier's Garden Party» не бы-

ла исполнена вживую.

В день выхода альбома Pink Floyd выступили на фестивале поп-музыки и джаза в коммуне Мон-де-л'Анклю в Эно (Бельгия), разрешив телевизионщикам записать часть концерта. **«GREEN IS THE COLOUR»**, **«CAREFUL WITH THAT AXE, EUGENE»** и **«SET THE CONTROLS FOR THE HEART OF THE SUN»**, прозвучавшие в обычных живых интерпретациях, уже вскоре были запущены в эфир, причём в цвете. А вот «Interstellar Overdrive», исполненную вместе с безбашенным Фрэнком Заппой, группа транслировать запретила (версия станет достоянием широкого круга лишь в 2016-м, когда Pink Floyd выпустят бокс, посвящённый своим ранним материалам).

Часть сета, представленного 23 января 70 года в парижском «Théâtre des Champs-Élysées», записало местное радио Europe 1. Уже вскоре состоялась трансляция двух совершенно новых, затяжных инструменталов: **«THE VIOLENT SEQUENCE»** (более четырнадцати минут) и **«THE AMAZING PUDDING»** (более семнадцати). Первый, сочинённый Райтом, через три года превратится в суперхит «Us and Them». Второй, соавторский, уже вскоре станет уникальной сюитой «Atom Heart Mother».

Шестидесятые ушли. На смену явилось невероятно пло-

дотворное, но и крайне сложное для Pink Floyd десятилетие. За этот отрезок времени они взойдут на самую вершину своего художественного и медийного триумфа, при этом всё более отдаляясь от подлинного сотворчества. Но мог ли кто-то предугадать столь противоречивые перспективы в ещё светлом и даже романтическом семидесятом?

# Zabriskie Point

Релиз – 12 апреля 1970 года (М-G-M).

## Материал Pink Floyd:

- 1. Heart Beat, Pig Meat** (идея и монтаж: Мэйсон, Уотерс, Райт, Гилмор)
- 2. Crumbling Land** (слова: Уотерс; музыка: Гилмор, Уотерс)
- 3. Come in Number 51, Your Time Is Up** (музыка: Уотерс, Гилмор, Райт, Мэйсон)

**Ричард Райт** – клавишные, вокал.

**Дэвид Гилмор** – гитары, вокал.

**Роджер Уотерс** – бас-гитара, звуковые эффекты, вокал.

**Николас Мэйсон** – ударные, звуковые эффекты, перкуссия.

Звукорежиссура: Фил МакДональд, Нил Ричмонд.

Мастеринг:?

Студия: «EMI».

Обложка:?

Планируя саундтрек к своей англоязычной картине «Забриски-Пойнт» («Zabriskie Point»), культовый итальянский кинорежиссёр Микеланджело Антониони не мог не обратить внимание на Pink Floyd, с их уже довольно известными арт-роковыми полотнами. На флойдов первоначально и была сделана ставка. Сам же фильм является медитативным рассказом о двух юных скитальцах, жестоко разочарованных в приоритетах «цивилизации». Главные роли исполнили Дарья Халприн и Марк Фрешетт. Премьера состоялась 18 марта 1970 года в Нью-Йорке (Нью-Йорк, США).

Запись проходила в ноябре и декабре 69-го в лондонской студии «EMI», дав на выходе уйму интересного материала. (В том числе – секвенцию, которая станет основой к суперхиту «Us and Them».) Всё это время звезда интеллектуального кино мучил Pink Floyd, донимая их придирками в духе «это прекрасно, но слишком уж печально». Понятно, почему в фильм и в выпущенный по его следам альбом вошли лишь три композиции группы. Большая же часть саундтрека в итоге оказалась на счету других исполнителей. Что касается материала Pink Floyd, не попавшего в фильм, то силами коварных энтузиастов огромная его часть вскоре оказалась за пределами студии в очень приличном качестве и была растиражирована на пиратских сборниках. Спустя двадцать семь лет лишь некоторые из этих треков станут частью офи-

циального двухдискового издания альбома, а относительно полный релиз состоится только в 2016 году.

Здесь необходимо отметить, что экранные версии всех трёх композиций – **«HEART BEAT, PIG MEAT»**, **«CRUMBLING LAND»** и **«COME IN NUMBER 51, YOUR TIME IS UP»** – смикшированы иначе, чем на пластинке (вторая представлена лишь в виде отрывка), хотя и без разительных отличий. И если альбом завершается музыкой Pink Floyd, то на излёте фильма звучит отрывок песни Роя Орбисона «So Young».

Обложкой альбому служит фото главных героев картины, сидящих в обнимку на земле пустыни, сильно потрескавшейся от жестокого солнцепёка.

И фильм, и диск открывает звуковой монтаж **«HEART BEAT, PIG MEAT»**, предтеча интродукции к «The Dark Side of the Moon» и тех шумовых абстракций, которые через десятки лет создадут Ник Мэйсон и Дом Бекен. Основные идеи трека были предложены Ником и Роджером Уотерсом в попытке передать состояние человека, погружённого в современный инфохаос. На фоне монотонно вибрирующих ударных звучит череда тэйп-эффектов в виде медиа-сообщений и музыки из фильмов, дополненная клавишными и характерной вокальной эксцентрикой группы. (Возможно, вторая часть странного названия является идиомой, которую применяли к студентам Кентского университета (США),

подвергшимся насилию со стороны полиции).

Единственный раз композиция была представлена вживую в качестве вступления к «Moonhead» на концерте в Бирмингеме (Англия) 11 февраля 70 года.

«**CRUMBLING LAND**», выдержанная в стиле американского поп-рока конца шестидесятых, идёт четвёртой, после кантри «Brother Mary» в исполнении Kaleidoscope и блюза «Excerpt from Dark Star» от The Grateful Dead. Банальный задор куплетов с вокалом Рика Райта и Дэйва Гилмора разбавляется плавными пассажами в припевах, где используются гонг и литавры, а Гилмор остаётся у микрофона в одиночестве. Текст Уотерса на тему экологии звучит жёстко и сатирично. Пара строчек отсылает к самому Антониони. Романтический образ орла символизирует индейскую Америку, некогда жившую в полной гармонии с Землёй-Матерью. На исходе появляются натуральные городские шумы.

На концертах не исполнялась.

После архивного монофонического вальса «Tennessee Waltz» Патти Пэйдж, ещё трёх кантри-номеров от The Youngbloods («Sugar Babe»), Роско Холкомба («I Wish I Was a Single Girl Again») и снова Kaleidoscope («Mickey's Tune»), а также чисто гитарных зарисовок от Джерри Гарсиа («Love Scene») и Джона Фэи («Dance of Death») следует апокалипсический занавес в исполнении Pink Floyd –

**«COME IN NUMBER 51, YOUR TIME IS UP».** Композиция представляет собой очередную интерпретацию «Careful with That Axe, Eugene», новое название для которой было взято из скетчей английского комика Спайка Миллигана. Плотный симбиоз клавишных и гитары с эхо, транс-овый пульс баса и тарелок, «голоса долины» (Гилмор и Райт) и «пустынный шёпот» (Уотерс и Гилмор) – в течение почти трёх минут команда движется к пугающему разрешению... Наконец, вертикальная дробь Ника и умопомрачительный вопль Роджера детонируют процесс, врубая настоящий звуковой шквал, не стихающий до самого конца. Здесь же звучит и затяжной крик Дэвида.

Весь 70 год флойды продолжали интенсивно работать в студии, гастролировать и записываться для TV, вплотную приближаясь к очередному, качественно новому этапу своей замечательной истории. С начала года уже формировалась их новая сюита, которая войдёт в очередную пластинку команды. Первые живые исполнения этой сложной полиритмичной композиции стартовали ещё 17 января в «Lawns Centre» Коттингхема (Англия), а 27 июня в рамках фестиваля «Bath» (Сомерсет, Англия) она впервые прозвучит со сцены в оркестрово-роковом прочтении...

В том же 70-м в Великобритании лейбл Harvest Records выпустил альбом-семплер **«PICNIC (A BREATH**



**OF FRESH AIR**)», представляющий новейшие треки от различных британских исполнителей, включая песню Сида Барретта «Terrapin». (Обложка с четырьмя парнями, которые, надев противогазы, расположились в дюнах, принадлежит Hipgnosis.) Жемчужиной этого двойного LP стала песня «**EMBRYO**», написанная Уотерсом в ходе работы над «Ummagumma» (и в расширенной версии регулярно исполнявшаяся на концертах). Весьма симпатичное произведение, так и не вошедшее ни в один программный альбом Pink Floyd, сочетает меланхоличную, насыщенную «осенними» клавишными музыку и слова, звучащие от лица ещё не родившегося ребёнка. Колыбельный вокал Гилмора отсылает к таким композициям группы, как «Julia Dream» и «Green Is the Colour». Странный писк в конце – это значительно ускоренные смех и невнятное бормотание Мэйсона, включающее сленговое слово «yippee» («йю-хо-хо»).

Несколько концертов майского североамериканского тура пришлось отменить из-за инцидента в Новом Орлеане (Луизиана): грузовик с аппаратурой и инструментами, стоявший у отеля, где остановились флойды, ночью бесследно исчез. К счастью, менеджер Стив О'Рурк сумел форсировать профессиональные умения местной полиции, пообещав бойцам материальное вознаграждение. Было ли сдержано обещание – история умалчивает, но уже днём большую часть имущества группе вернули. Не хватало только нескольких

гитар. Тем не менее, уже настроившись на скорое возвращение домой, поспешную отмену нескольких дат оставили в силе. (Белый «Fender Telecaster» Дэвида – подарок родителей на его двадцать первый день рождения – в тот раз уцелел. Но уже в ближайшее время и эта – особая – гитара будет утрачена, причём там, где не очень-то и ожидалось: при сдаче в багаж во время очередного перелёта в Америку.)

Итак, наступили семидесятые. Период, отмеченный чередой концептуальных шедевров Pink Floyd. И уже «нулевой» год этого десятилетия принёс альбом, ставший хорошим началом для будущего впечатляющего списка.

# Atom Heart Mother

Релиз – октябрь 1970 года: Великобритания (Harvest): 2,  
США (Capitol): 10.

Продюсирование: Pink Floyd.

Хит-парад Великобритании: № 1; хит-парад США: № 55.

## 1. Atom Heart Mother:

**Part 1: Father's Shout** (музыка: Гилмор, Гисин) 00:00–02:54

**Part 2: Breast Milky** (музыка: Райт, Гилмор, Уотерс, Гисин) 02:55–05:26

**Part 3: Mother Fore** (музыка: Райт, Гисин, Мэйсон) 05:27–10:11

**Part 4: Funky Dung** (музыка: Гилмор, Райт, Уотерс, Гисин) 10:12–14:50

**Part 5: Mind Your Throats Please** (музыка: Райт, Гилмор, Мэйсон, Уотерс) 14:51–19:13

**Part 6: Remergence** (музыка: Гилмор, Гисин, Райт) 19:14–23:42

**2. If** (музыка и слова: Уотерс)

**3. Summer '68** (музыка и слова: Райт)

**4. Fat Old Sun** (музыка и слова: Гилмор)

**5. Alan's Psychedelic Breakfast:**

**Part 1: Rise and Shine** (музыка: Мэйсон, Райт, Уотерс) 00:00–03:33  
**Part 2: Sunny Side Up** (музыка: Гилмор) 03:34–07:45  
**Part 3: Morning Glory** (музыка: Райт, Гилмор, Мэйсон, Уотерс) 07:46–12:59

**Ричард Райт** – клавишные, вокал.

**Дэвид Гилмор** – гитары, вокал, ударные, звуковые эффекты.

**Роджер Уотерс** – гитары, вокал, звуковые эффекты.

**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия, звуковые эффекты.

**Хафлиди Халлгримссон** – виолончель.

При участии Abbey Road Session Pops Orchestra и John Alldis Choir.

Звукорежиссура: Питер Баун, Алан Парсонс, Норман Смит.

Мастеринг:?

Студия: «Abbey Road».

Визуальное оформление: Hipgnosis.

Доминирующая часть материала для этой уникальной пластинки создавалась на базе идей Дэвида Гилмора и Ричарда Райта. Основным вкладом Роджера Уотерса и Ника Мэйсона на сей раз стали структурирование и работа со звуковыми эффектами. Долгая, а подчас и нервная запись проходила в лондонской студии «Abbey Road» с конца зимы до начала сентября 1970 года, параллельно с насыщенной концертной деятельностью.

Лейтмотив титульной сюиты, в итоге занявшей всю первую половину диска, родился из секвенции, сочинённой Дэвидом в конце 69-го. Уже по мере своего развития композиция прирастала всё новыми идеями, постепенно превращаясь в полиритмичное соавторское рондо, полное патетики, тайны и тонкого мелодизма.

Апеллируя к классике, группа не стала первооткрывателем: идею подсказало новое для британской рок-сцены, но уже набравшее обороты веяние.

Решающую роль в нелёгком сотрудничестве с десятью музыкантами медной духовой группы под руководством Филиппа Джонса, виолончелистом Хафлиди Халлгримссоном и хором из двадцати человек сыграл приятель группы Рональд Гисин, фолк-рокер и авангардный джазмен. (Рон также был одним из тех доморощенных спецов по записи и монтажу тэйп-эффектов, которые укрепили опыт флойдов (в особенности Уотерса и Мэйсона) в данной увлекательной

области.) В качестве дирижёра Гисину содействовал руководитель хора Джон Оллдис. Ещё одной весомой личностью извне стал набирающий силы звукоинженер Алан Парсонс, который к тому моменту вышел на равные позиции с Питером Бауном и Норманом Смитом. Возможно, не без его влияния альбом записывался уже на восемь дорожек и через два с половиной года был ремикширован в квадрат.

Справедливости ради надо заметить, что сюиту «Atom Heart Mother» группа многократно играла и без поддержки извне, только средствами чистого рока, однако плотно не теряло своего глубинного эффекта. Правда, без Гисина и Оллдиса Pink Floyd так и не стали бы первыми (и по сей день единственными) рокерами, с успехом выступившими на фестивалях классической музыки в Монтрё (Швейцария) 18 сентября 70 года (ещё до выхода альбома) и 18 и 19 сентября 71-го. Нужно ли им было это участие – другой вопрос.

Ещё одной – временной – особенностью альбома стала его длительность, впервые в истории группы преодолевшая пятидесятиминутный рубеж (52:06).

Долгий поиск достойного названия для сюиты команда форсировала в день очередного выступления на BBC. В итоге Гисин посоветовал пройти по газетным заголовкам. «Atom heart mother named» – так называлась одна из статей из «Evening Standart» от 16 июля 1970 года, в которой речь шла о больной многодетной женщине с вживлённым в её сердце атомным кардиостимулятором. Роджер предло-

жил использовать интересное словосочетание, убрав слово «named». В дальнейшем эта лаконичная мантра распространилась и на весь новый LP, усилив ощущение единой истории.

«Atom Heart Mother» – одна из первых работ Pink Floyd тематического и концептуального плана. В череде замысловатых и простых произведений пластинки вполне реально прощупать связующую канву и даже разглядеть лирического героя. Первая сторона выглядит как обобщённое размышление над бесконечными коллизиями в жизни пресловутой Пятой расы, вторая – как экспозиция тех частностей, из которых и вырастают глобальные события. Удивительно, что этот материал до сих пор не взят на разработку драматургами от театра, кино или рок-оперы. Возможно, по той причине, что концепцию здесь требуется натужно домысливать, она не лежит на поверхности. Впрочем, Стэнли Кубрик ещё в 71-м собирался задействовать фрагменты «Atom Heart Mother» в своей культовой антиутопии «Заводной Апельсин» («The Clockwork Orange»). И лишь желание прославленного кинорежиссёра купить право на безвременное использование и видоизменение этой музыки вынудило фloydов отказать. Всё что смог маэстро, так это украсить конвертом пластинки один из эпизодов фильма.

Визуальную часть традиционно поручили Hipgnosis. Идея разместить на обложке что-то сугубо земное и внятное исходила от Pink Floyd, которые в то время пытались

уйти от имиджа героев космического рока. Художники приняли эту установку слишком буквально, однако группа осталась довольна их решением: центральным образом стала... бело-чёрная корова, одна из тех, чьи фото Сторм Торгерсон и Обри Пауэлл, вдохновлённые балладой «Fat Old Sun», сделали в зелёных полях городка Поттерс Бар, в Хартфордшире (Англия). В сочетании с названием альбома степенное, словно с укором глядящее на нас животное воспринимается как символ Матери-Земли. Живописные пятна на боках, напоминающие очертания островов и континентов, лишь усиливают эту ассоциацию. На развороте Сторм и Обри разместили снимок целого стада той же породы, отдыхающего рядом с таинственными зарослями. Портрет ещё трёх симпатичных особей (видимо, по количеству слов в названии) украсил тыльную сторону конверта.

Интересно, что названия для двух из шести частей титульной сюиты подсказала обложка. Она была готова до того, как менеджер Стив О'Рурк напомнил про условие контракта в США, согласно которому Pink Floyd получали гонорар за количество треков, а не за их продолжительность. Только поэтому композиции «Atom Heart Mother» и «Alan's Psychedelic Breakfast» в срочном порядке разбили на части, определив каждой своё название.



## «ATOM HEART MOTHER»

«**FATHER'S SHOUT**». Царство Силы набирает цвет и сгоняет под знамёна раздора многочисленные племена, успешно сталкивая их лбами.

Действо начинается с напряжённого гудения «Хэммонда», усиленного гонгом. Вскоре на этом фоне возникает хаотичная переключка духовых: звуки словно ползут из непроглядной тьмы веков, нервно пытаясь выстроиться в нечто слаженное. Наконец вступает гордый, полный героического пафоса, гимн. Недолгая картина приходит вместе с батальными тэйп-эффектами, выявляющими фокусную точку композиции: во весь опор мчатся конницы, слышно конское ржание (на отметках 01:59 и 02:07), стреляют пушки, свистят и рвутся бомбы, ползут, лязгая гусеницами, танки. Напряжение всё нарастает, и вот – проносится мотоцикл нацистских карателей, а музыка войны с триумфом возвращается.

Название этого сегмента, сочинённого в соавторстве Гилмором и Гисином, предложил Рон, посвятив его одному из своих кумиров, американскому джазмену Эрлу Хайнсу по прозвищу Отец. Однако вкупе с музыкальным и шумовым посылом название невольно воспринимается как первый творческий намёк Роджера на Эрика Флетчера Уотерса, погибшего во Вторую мировую.

**«BREAST MILKY»** – яркие клавишные переливы, цепляющие рисунки баса и ударных, превосходное соло на виолончели и нежная гитара, а после – оркестрово-роковое апассионато. Даже когда время соткано из боли, безверия и отчуждённости, в нём остаётся место для аромата полевых трав, священных восходов и закатов, солнечного света, играющего тенями на листве. Незыблемое Бытие ждёт мудрости землян.

**«MOTHER FORE»** – здесь – на почти пятиминутном повторе трёхнотного органного арпеджио – Райт целиком и полностью в своей стихии. Глубоко драматичное полотно, подкреплённое экспрессивными, почти назойливыми хорами, как бы парит над измождённой распрями планетой, а внизу то и дело мелькают свидетельства культивируемого страха: Великая Китайская Стена, Берлин, сектор Газа, форты, блокпосты, оборонительные рвы... Рисунок ударных, вступающих ближе к завершению, максимально отражает стиль Мэйсона.

**«FUNKY DUNG»** – джемовый сплав группы на основе блюза, с чётким взаимодействием между Дэйвом и Риком. Подобного рода подход к композиции будет развиваться в творчестве группы в течение первой половины семидесятых и реинкарнирует в альбомах «The Division Bell» и «The Endless River». Бодрый басовый риффинг (предголоски которого впервые проявились в одной из живых версий «Interstellar Overdrive») насыщает зарисовку ироничной ди-

намикой, а идущие фоном пейзажные клавишные привносят штрих эталонной киномузыки.

В самом начале справа возникает мужской голос, а далее хористы начинают выкрикивать непередаваемые, привносящие элемент гротеска фразы. Текст, придуманный Гисином, звучит как мрачное языческое заклинание: «Fah / See co ba / Neee toe / Ka ree lo, yea / Sa sa sa sa sa, fss / Drrrr bo ki / Rapateeka, dodo tah / Rapateeka, dodo cha / Ko sa fa mee ya / Na pa jee te fa / Na pa ru be, mmmm / Ba sa coo, ba sa coo / Ba sa coo, ba sa cooooooooo / Ooooooooo / Ku-ku loo, ku-ku loo / Yea yea yea um / Hm ku-ku loo you / Too boo coo doo / Foo goo hoo joo / Loo moo poo roo / Ooooooooo / Ooooooooo / Ooooooooo / Ooooooooo / Aaaaaaa / Aaaaaaaa».

Музыкальная мысль сводится к шокирующей данности: наша суть и по сей день остаётся почти столь же дикой, как и сотни, тысячи лет назад. Развиваясь в парадигме уважения большей физической силы и весьма сомнительных, обречённых на крах «преимуществ» нефтяной цивилизации, мы до сих пор фатально вредоносны.

«**MIND YOUR THROATS PLEASE**» начинается с лейт-мотивной оркестровой темы, постепенно переходя в фазу дисгармоничной пульсации. Пронизанная дикими завываниями Гилмора, музыка кружится во мраке отчаяния, доводя степень сумбура до апогея. Похоже, тяжёлое наследие веков концентрируется в точку срыва и помешательства. Искажённая монитором фраза «Here is an important

announcement!» («А вот и важное заявление!») принадлежит Мэйсону. На пике этого звукового бедлама на авансцену выходят отчаянная туба, гудок и грохот локомотива, прерывающиеся грубым клавишным аккордом... Мгновения тишины... А затем...

Время собирать камни... Надорвавшиеся и, казалось бы, навсегда сгинувшие законы Силы, начинают пробуждаться для нового утверждения: осторожные прикосновения к клавишам очень скоро трансформируются в череду безудержных психопатических аккордов, которые тут же тонут в карабкающихся из хаоса мелодиях и всевозможных шумах. Наконец, нити уже звучавших ранее музыкальных фрагментов, переплетаясь в подвижном стерео, прерываются командой со студийного монитора: «Silence in the studio!» («Тишина в студии!»). Пожалуй, этот спонтанно возникший звуковой эффект объясняет эксцентричное название сегмента. По разным данным, голос принадлежит либо Парсонсу, либо Мэйсону (что не помешало Гисину выкрикивать эту фразу в ходе поздних исполнений сюиты). Далее в авангард врывается уже знакомый «победоносный марш» под названием

«**REMERGENCE**». В финале этой генеральной репризы к «Father's Shout» в аранжировку вплетается хор. Уходит сюита на ярком, помпезном звуке в стиле концовок из старых исторических фильмов.

«Atom Heart Mother» группа представляла живую в течение пары лет, начиная с чисто роковой версии, впервые про-

звучавшей 17 января 70 года в «The University of Hull» (Восточный Йоркшир, Англия). 18 и 19 сентября 71-го в Монтрё последний раз был задействован вариант с оркестром и хором. (Включая запись на BBC 16 июля 70 года, таких вариантов представили всего двадцать. И если на BBC с группой работали оригинальные оркестранты и хористы, то в турне приходилось нанимать местных, что создавало дополнительные трудности.) В последний раз версия без оркестра была сыграна 22 мая 72 года в Делфте (Голландия). Авторское возвращение эпика произошло лишь 14 (Гисин) и 15 (Гисин плюс Гилмор) июня 2008-го, на лондонском фестивале «Chelsea». 12 января 2012 года Рон представил сюиту в Париже (Франция) в «Théâtre du Châtelet», при содействии местных исполнителей (в марте была осуществлена радио- и телетрансляция события). Четыре первые части сюиты в сокращённом варианте Мэйсон играл в каждом своём турне, начиная с сентября 18 года. (Идеальным же кавером на «Atom Heart Mother» можно считать сокращённую интерпретацию от каталонского коллектива Pink Tones, записанную на видео в апреле 14 года в римском амфитеатре археологического парка Сегобрига (Испания).)

После грохота титульной сюиты исповедальная баллада Роджера «IF» слушается особенно проникновенно. Монотонность повествования уравнивается постоянным развитием в аранжировке: к академическим переборам гитары

поочерёдно подключаются остальные инструменты.

Рычагом самобичевания становится въедливый автоанализ, признание самому себе в собственной духовной слабости, в неумении достойно общаться с ближними. Поёт автор. Ближе к финалу появляется бэк-вокал Гилмора.

Живьём «If» исполнялась группой лишь единожды, на ВВС, 16 июля 70 года. В период с июня 84 года по ноябрь 87-го песня была постоянным номером в сольных сетках Уотерса. Команда Ника начала исполнять «If» в сентябрьском турне 18 года, причём в сплав с несколькими частями сюиты «Atom Heart Mother»: два куплета перед «Father's Shout», «Breast Milky», «Mother Fore» и «Funky Dung», три – после. Такая же структура сохранилась и в ходе концертов 19 и 22 годов.

Рояль, бас и несложный скэт открывают «**SUMMER '68**», черновой вариант которой был сочинён Райтом ещё в конце 68 года (тогда же группа записала её первые демо). В отличие от двух соседних, песня строится на перепадах тональностей и темпов, что не так уж редко для творчества Ричарда (наиболее явные примеры: «Remember a Day», «Us and Them», «Strange Rhythm» и «Seems We Were Dreaming»). В аранжировке выделяются рояль, ритм-гитара и духовые инструменты, тембрально созвучные лейтмотиву титульной сюиты (по другой версии, оркестровка могла быть симитирована на клавишных). Поёт автор, в припевах – при поддержке Дэ-

вида и Роджера.

Композиция звучит как настоящая исповедь публичной персоны, не способной устоять перед натиском любвеобильных поклонниц. Дурман славы, натиск похоти... и вот – очередной мимолётный союз («We say goodbye before we've said hello» («Мы сказали «Прощай» ещё до того, как сказать «Привет»)). Страстное слияние продолжается смятением героя, его отчаянным желанием оправдать свой добровольный проигрыш, а возникшая пустота – подобна пытке. (Присутствие в тексте песни некой Шарлотты Принглз едва ли где-то комментировалось.)

Удивительно, но этот потенциальный хит, эффектно аранжированный и содержащий искренние слова, никогда не входил в сет-листы Pink Floyd или кого-либо из участников группы.

После третьей паузы следует **«FAT OLD SUN»**, вступающая с отдалённого перезвона праздничных колоколов и криков резвящейся ребятни. Они же возникают в середине (02:22) и в последние секунды этой плавной созерцательной баллады. Гилмор написал её в качестве продолжения «Grantchester Meadows», посвятив уютному уголку земли на окраине Кембриджа, где он родился и жил в детстве. Таким образом, наш условный герой переживает очередное потрясение, на сей раз доброе, волнующее душу покоем полей.

Акустическая и электрогитара, завышенный вокал со скэтом в финале, бас и ударные – всё это на счету Дэвида. И лишь на клавишных сыграл Ричард.

Как и в большинстве фрагментов титульной сюиты, ударные в «Fat Old Sun» смещены в один из каналов, что вместе с характерной мелодикой подчёркивает связь между произведениями. Структура типична для автора: куплеты-припевы, темпераментный гитарный отыгрыш. Интересно, что третий куплет, едва начавшись, погружается в музыку, своеобразно обозначая бесконечность повествования. Ещё одна аранжировочная особенность – имитация звуков мандолины, сопровождающая слова «Sing to me» («Пой мне»).

Обманчиво простая «Fat Old Sun» уже содержит перечень символов, характерных для дальнейшего творчества Гилмора и Pink Floyd. Здесь присутствуют колокола, река, а также образы заходящего Солнца и исчезающего света, которые могут служить лирическим синонимом уходящей молодости или указанием на духовную утрату. (Свет, мгла, закат – для поэтики Дэвида эти категории станут знаковыми. И примеров тому немало: «Seamus» («...солнце медленно садилось»), «Near the End» («...яркое сменяется тусклым»), «On the Turning Away» («...свет переходит в тень»), «Yet Another Movie» (закатное светило «палит красным огнём», а всадник «исчезает на фоне садящегося Солнца»), «High Hopes» (с болью вспоминается про «свет, который



был ярче» и возникает образ «пылающей зари»), «Red Sky at Night» (название, мелодия и звуковые эффекты говорят сами за себя), «Where We Start» («День завершён, Солнце садится всё ниже»...) Что касается странной строчки «Summer Sunday and a year» («Летнее воскресенье и год»), которая, кстати, встречается и у The Doors в песне «Love Street», то это, скорее всего, идиома для узкого круга посвящённых.

«Fat Old Sun» исполнялась группой с середины лета 70 года до конца осени 71-го, со временем приобретя существенно расширенную интерпретацию. «Возрождение» композиции в сокращённом и альбомном размерах было успешно предпринято Гилмором в его сольных концертах нынешнего века. Последнее на сегодняшний день авторское исполнение «Fat Old Sun» датируется 30-м сентября 19 года: в этот день баллада прозвучала в рамках концерта, организованного в честь семидесятилетия небезызвестного автора-песенника Ричарда Томпсона.

Звуки капель, хлопок двери, шаги и бормочущий голос героя поворачивают альбом в будничное русло.

Трёхчастная зарисовка «**ALAN'S PSYCHEDELIC BREAKFAST**» посвящена утренней возне городского человека, который готовит завтрак, иронически болтая то ли с самим собой, то ли с кем-то, безмолвно находящимся рядом. Посредством звуковых эффектов, записанных на кухне

у Ника, «ритуал» передан фотографически точно, мало ассоциируясь с шуткой ради шутки и создавая ощущение очередной философской подоплёки. В композиции использован голос роуди Pink Floyd Алана Стайлза, звучащий с эхо-эффектом. Смысл некоторых фраз монолога является приблизительным, поскольку текст никогда не публиковался группой и определяется сугубо на слух.

Вдохновлённая Мэйсоном **«RISE AND SHINE»** как бы отталкивается от чирканья спичек, развиваясь в унисон размеренным действиям героя и аранжировочно уплотняясь за счёт многократного эха. Алан бормочет: «Oh, uh, me flakes... Then, uh, scrambled eggs, bacon, sausages, tomatoes, toast, coffee... Marmalade, I like marmalade. Yes, porridge is nice. Any cereal, like all cereal. Oh God» («О, хм, у меня хлопья... Потом, хм, яичница, бекон, сосиски, помидоры, тост, кофе... Джем, я люблю джем. Да, каша – это вкусно. Всякие крупы, люблю все крупы. О, Боже»). Под конец со свистом закипает чайник.

Через пятнадцать лет ритмику и «дальневосточное» настроение «Rise and Shine» Ник использует для своей сольной композиции «Profiles».

В начале **«SUNNY SIDE UP»** среди сугубо «кухонных» звуковых эффектов можно расслышать бухтение радиоприёмника. Алан: «Breakfast in Los Angeles... Microbiotic stuff...» («Завтрак в Лос-Анджелесе... Микробиотические продукты»).

Затем по флангам одна за другой возникают акустические гитары, после чего в середине появляется слайд (вероятно, все партии исполняет Гилмор). Музыка, сочинённая Дэвидом, почти осязаемо передаёт истинно домашнее, уютное настроение. А на втором плане герой, словно гурман, которого дней пять держали впроголодь, в рычащей эйфории в буквальном смысле давится вкусной пищей.

Созерцательно-убаюкивающие краски и тона «Sunny Side Up» вскоре и спустя многие годы будут продолжены и развиты в таких командных и сольных композициях, как «A Pillow of Winds», «Hilda's Dream» (Yoterc), «Then I Close My Eyes» (Гилмор) и «On the Road» (Yoterc).

Сочинённая всем составом «**MORNING GLORY**» (все-рьёз так называют очень редко наблюдаемые ленточные облака, загадку для метеорологов, а с иронией... – утреннюю эрекцию) сработана в духе слаженного, вдохновляющего джема, гармонически перекликаясь с лейтмотивом титульной композиции. Стайлз продолжает: «I don't mind a barrow, quite like barrowing this stuff in... Ooh, I've got a terrible back. When I work, it hurts me. Know what I mean, John? Well it's sort of, uh... When I'm drivin' on, the radio's asleep... Gets ready for the gig... I don't know... Umm, I've got all the electrical stuff, I can't follow that (or: «I've got all the electrical stuff I can't be bothered with that it's so fiddley»). Umm, I can go, Riviera» («Я бы не отказался от тележки, возил бы в ней всё это барахло... О-о-о, у меня ужасная

спина. Когда работаю, она болит. Сечёшь, о чём я, Джон? Ну, это что-то вроде, хм... Когда я еду, а радио вырубаётся... Готовится к концерту... Не знаю... М-м-м, у меня вся эта электронная дребедень, я в ней не шарю (или: «У меня вся эта электронная дребедень, мне с ней некогда запариваться, она такая замороженная»). М-м-м, я готов идти, Ривьера»). Позднее, уже из глубины музыки доносится: «Me flakes... scrambled eggs, bacon, sausages, toast, coffee. Marmalade, I like marmalade... I don't know... Oh yes, porridge is nice. Any cereal, like all cereal. Oh god, what a day. Oh, what?» («У меня хлопья... яичница, бекон, сосиски, тост, кофе. Джем, я люблю джем... Не знаю... А, да, каша – это вкусно. Всякие крупы, люблю все крупы. О, Боже, ну и денёк. А, что?»). Сюжет закрывают те же звуки равномерно падающих капель.

Если в «Alan's Psychedelic Breakfast» присутствует критическое послание, то, скорее всего, оно кроется в намёке на тот круговорот не во всём оправданных алгоритмов, в который вовлечено большинство жителей планеты Земля. Не случайно в конце Алан произносит: «Ooh, my head's a blank» («Ох, в голове пусто»). Двойной смысл читается и в звуках капающей воды: это не только сигнал о неисправности крана, но и символ уходящих секунд. (В таком случае сердцебиение из «The Dark Side of the Moon» и звон колокола из «The Division Bell» определённо связаны с концовкой «Atom Heart Mother».) В завершении слышны зву-

ки радиоприёмника и уезжающей машины. (Первые виниловые выпуски «Atom Heart Mother» содержали оригинальный технический ход: в самом конце отдельная канавка создавала искусственное заедание, позволяя звукам капель длиться как максимум до того момента, пока в доме не отключат электричество.)

Композиция исполнялась группой вживую лишь три или четыре раза, в разных английских городах, в декабре 70 года. По ходу дела музыканты умудрялись готовить пищу прямо на сцене, как и в рамках программы «The Man/The Journey».

Хотя «Atom Heart Mother» впервые принёс Pink Floyd лидерство в британском хит-параде, мнения по поводу качества альбома разделились, причём и среди самих флойдов. И Гилмор, и Уотерс, и Райт, которые поначалу с большим апломбом представляли в интервью новую работу, в дальнейшем всё чаще подвергали её самой суровой критике. Например, первый выказывал недовольство записью оркестра, а завершающий номер называл «единственным абсолютным проколом» в их соавторском творчестве. Ричард же охарактеризовал пластинку в целом как «самое слабое из созданного группой». И это при том что свою «Summer '68» он всегда ценил высоко. Так же как Роджер – «If», а Дэвид – «Fat Old Sun». Наверное, единственный, кто ни разу не «предал» альбом, – это Ник.

Нет в данном вопросе единства и среди поклонников, хотя и прослеживается перевес голосов в сторону причисляющих «Atom Heart Mother» к удачным, а то и шедевральным работам. И едва ли здесь уместны упрёки в адрес «недогнавших». Наверное, никто не обязан упорно продираться сквозь лабиринты звуковых метафор, смысл которых во многом скрыт даже от самих авторов. Тем более, когда образы развёрнуты с таким многослойным размахом, словно история социума и личности была проявлена в мелодиях, шумах и текстах не только флойдами, но и неким внешним Сознанием, исподволь курировавшим процесс.

В конце 70 года Capitol Records в целях раскрутки «Atom Heart Mother» выпустили в США небольшой тираж бокса под названием «**PINK FLOYD PLASTIC SURPRISE**». Самым везучим поклонникам достались экземпляры, в которых помимо LP, плаката и розового надувного шара в виде коровьего вымени присутствовали автографы всей четвёрки и название группы, написанное рукой Мэйсона.

В семидесятые Pink Floyd вошли в наивысшей степени сплочённым коллективом. Это было время, о котором и спустя десятилетия каждый из участников команды будет вспоминать с теплом. Однако, наряду с почти фанатичной одержимостью идеями общего предприятия, период отметился и первыми, пусть ещё и весьма бледными, признаками "солид-

ного самоосознания". Например, к этому моменту начали пробиваться первые ростки будущих "уходов на сторону" – явление, наиболее свойственное участникам групп, уже сумевших что-то доказать многоопытному миру. Конечно, помощь Сиду в записи двух его дисков, вышедших на рубеже десятилетий, Дэйв, Родж и Рик оказывали, скорее, по инерции. Но уже вскоре Уотерс испытал свои силы за периметром командного лагеря вполне автономно, пригласив коллег для записи лишь одной из своих новых композиций. Основным же его партнёром в работе над саундтреком к английскому научно-популярному фильму Роя Баттерсби «Тело» («The Body») стал Гисин.

В октябре 70-го французский телеканал ORTF2 в рамках программы «Pop 2» провёл трансляцию большей части материала, исполненного группой 8 августа на фестивале в Сен-Тропе («Festival de St. Tropez»). 10-го в цвете показали безоркестровую версию **«ATOM HEART MOTHER»** и **«EMBRYO»**, 24-го – **«GREEN IS THE COLOUR»**, **«CAREFUL WITH THAT AXE, EUGENE»** и **«SET THE CONTROLS FOR THE HEART OF THE SUN»**. Тёплая картинка позволяет предполагать, что съёмка велась на киноплёнку. Все композиции звучат в обычном для своего времени прочтении. Дополнением стали эпизоды саундчека.

В начале декабря в парижской студии телеканала ORTF1 группа исполнила безымянную инструментальную композицию для шоу, посвящённого Ролану Пети. Номер включал гитарные вопли из концертной версии «Embryo» (позже они войдут в эпик «Echoes») и фирменные вокальные эффекты Уотерса и Гилмора. Причём Мэйсон сыграл и на рояле. Трансляция состоялась почти через месяц, 2 января. Сегодня это цветное видео известно под названием **«CORROSION IN THE PINK ROOM»**.

26 января 71 года штатовский телеканал KQED впервые показал полную версию цветного фильма, композиции для которого отсняли ещё 30 апреля, во время очередного американского турне группы. Прежде в эфир запускали лишь избранные фрагменты. (Надо заметить, что и в окончательный вариант вошло не всё из записанного: при монтаже две или три композиции были исключены. Одна из них – «Astronomy Domine» – впервые появится в Сети лишь в 17 году.) Флойды, в ту пору ещё весьма заинтересованные в рекламе, предоставили каналу право на несколько эфиров всего за 200 долларов (сегодня эта сумма равна более чем тысяче). Съёмки и запись проходили вживую без публики, в Сан-Франциско (Калифорния, США), в зале «The Fillmore Auditorium». Режиссёр: Джон Кони. Продюсирование: Pink Floyd, Джон Кони и программный сопродюсер KQED Джим Фарбер.



Высококачественное видео, многие годы распространяемое силами поклонников и известное под названием **«KQED CONCERT»** (которое сами Pink Floyd издали только в 16-м), могло быть записано с повторных трансляций шоу, датируемых 73-м или даже 82-м годом, когда бытовые видеомэгнитофоны получили достаточно широкое распространение. Образы музыкантов, сосредоточенно «колдующих» в тёмном просторном помещении, то и дело дополняются телеэффектами и умиротворяющими образами природы. К сожалению, записей с радиотрансляций, где звук был представлен в стерео, не сохранилось. Телевидение же в ту пору вещало исключительно в моно. (В таком же формате звука запись выступления была выпущена пиратами на вилле, приблизительно в середине семидесятых.)

**«ATOM HEART MOTHER».** После вводной дроби раздаётся рокот винтового самолёта, с борта которого ведётся съёмка. После вступают эффектные рок-аккорды, смутно намекающие на лейтмотив будущего варианта с оркестром. Почти статичное видео в режиме нон-стоп скользит над прериями, озёрами и необозримыми плантациями калифорнийской долины Сан-Хоакин. При этом в кадр не попадает ни одного человека или транспортного средства, что выглядит по-настоящему ирреально. Далее, на фоне сегмента, основанного на органном риффинге, звучит долгий вокализ Райта и Гилмора в духе «Careful with That Axe, Eugene» (не первый и не последний случай, когда музы-

ка Рика служит бэкграундом для голосовой импровизации). И лишь на седьмой минуте в кадре появляются музыканты, образы которых то и дело чередуются с кадрами аэросъёмки. В течение некоторого времени музыку временно дополняют крики чаек и шум волн.

Длительность композиции – почти семнадцать минут, как и в варианте из «Festival de St. Tropez».

«**CYMBALINE**». Сочные басы и хрипловатый вокал Гилмора звучат почти в духе поздних записей. Песня исполняется двумя частями, между которыми в полной тишине возникают шаги и хлопок дверью из «The Labyrinths of Auximenes». После этого вновь исполняется куплет про мотылька. Каждый из сегментов завершает гитарное соло. По окончании Уотерс трясёт уставшей рукой.

«**GRANTCHESTER MEADOWS**». Как и в «The Man», тихие акустические гитары и поочерёдное пение сидящих на стульях Уотерса и Гилмора дополняются органными проигрышами. Дэвид привносит в рефрен выигрышные, по сути, соавторские мелодические изменения. Запись с пением птиц идентична использованной в «Cirrus Minor» и фильме «Тело».

«**GREEN IS THE COLOUR**». Стандартный концертный вариант, с выразительным вокализом Гилмора.

«**CAREFUL WITH THAT AXE, EUGENE**» прямо продолжает «Green Is the Colour», отсылая к концертной сюите «The Journey». Самым заметным отличием этой версии

является более долгое крещендо. Заканчивается «влажным» выдохом Дэвида.

**«SET THE CONTROLS FOR THE HEART OF THE SUN».** Партию баса во вступлении и финале снова исполняет Гилмор, используя низкотембровые струны соло-гитары (как и Барретт в оригинале). (Уотерс играет на басу только в ходе картины, где переключка между слайдом и звонкими клавишными трелями напоминает версию из «Ummagumma».) В крещендо Роджер гнёт нежный алюминий колотушки, явно не рассчитанный на такие эмоции. Тщетно (с неестественной для момента серьёзностью) пытается её выпрямить, но в итоге ему подают новую.

Шоу завершается кадрами огромного солнечного диска, тонущего в водах Тихого океана. Слышен гул прибоя.

В начале 71-го режиссёры Ганс Юрген Поланд и Джордж Слуйсер презентовали в ФРГ телевизионный фильм **«STAMPING GROUND (LOVE AND MUSIC)»**, включающий неполные живые версии **«SET THE CONTROLS FOR THE HEART OF THE SUN»** и **«A SAUCERFUL OF SECRETS»**. Фильм посвящён поп-фестивалю, проходившему в Амстердаме (Голландия) в конце июня 70 года. В тот раз Pink Floyd исполнили также «Astronomy Domine», «Green Is the Colour/Careful with That Axe, Eugene», безоркестровую версию «Atom Heart Mother» и «Interstellar Overdrive». (Лишь днём ранее на фестивале «Bath» (граф-

ство Сомерсет, Англия) «Atom Heart Mother» впервые прозвучала с оркестром.)

14 мая группа выпустила в Англии сборный альбом «**RELICS**», в который вошли композиции шестидесятых, включая ранее известную лишь по концертам «**BIDING MY TIME**». Песня стала основной приманкой релиза. (См. раздел «Сборники».)

Некоторое представление о новых открытиях Pink Floyd публика получила уже весной 71-го, когда наряду с давно обкатанными номерами музыканты начали представлять странный, пульсирующий басом инструментал и сложно-структурную сюиту на тему духовных исканий. Шоу в лондонском «Crystal Palace» (15 мая 71 года) получилось особенно памятным: в финале, в унисон с последними звуками вышеупомянутого эпика, над толпой вспыхнули фейерверки, а из озера, где на островке разместились Pink Floyd, всплыл громадный надувной осьминог (изготовленный по спецзаказу в Голландии).

13 июня 71 года во Франции на радио Europe 1 в рамках передачи «Musicorama» состоялась стереотрансляция трёх композиций, представленных группой днём ранее в лионском «Palais des Sports»: «**SET THE CONTROLS FOR THE HEART OF THE SUN**», «**CYMBALINE**»

и **«ATOM HEART MOTHER»**, исполненной с участием оркестра и хора.

12 июля на ORTF TV транслировали отрывок выступления Pink Floyd, проходившего 15 июня в парижском храме «Abbaye de Royaumont». Выбрали лишь две композиции, причём из числа изрядно затасканных по эфирам: **«CYMBALINE»** и **«SET THE CONTROLS FOR THE HEART OF THE SUN»**. В самом начале первой можно увидеть, как Райт крутит ручку былинного азимутного координатора, установленного на его клавишных. Исполнение отличается сильным эхо на вокале и короткий для живых версий метраж композиции – менее семи минут. Вторая длится целых 12, представляя собой типичное для той поры концертное прочтение.

6, 7 и 9 августа 71 года Pink Floyd дебютировали в Японии. В первые два дня – в рамках «Nakone Aphrodite Open Air Festival», проходившего в парке Фудзи-Хаконе-Идзу, туристического посёлка Хаконе (префектура Канагава), и на третий – в одном из концертных залов Осаки. Предположительно, на японском TV вскоре были показаны кадры прибытия группы в токийский аэропорт, а месяца через три к ним прибавились фрагменты выступления на фестивале. Звуковой дорожкой к нарезке стала живая безоркестровая версия **«ATOM HEART MOTHER»**, взятая с бутлежной записи,

сделанной 17 октября 71 года в Сан-Диего (Калифорния, США). Озадачивший многих рассинхрон между музыкой и сценическими кадрами явно возник не случайно, а был задействован в качестве соответствующего ранним Pink Floyd психоделического решения.

После группа впервые появилась в Австралии, 13-го отработав концерт в Мельбурне и через пару дней – в Сиднее. Тогда же они познакомились с легендой сёрфа Джорджем Гринафом, сотрудничество с которым уже вскоре принесёт свои интересные плоды.

Европейский раунд гастролей стартовал 18 и 19 сентября в Монтрё (Швейцария), где Pink Floyd вновь (ровно через год) выступили на Фестивале классической музыки. Затем последовал ряд шоу в Скандинавии и Англии. Турне, которое можно условно обозначить названием «Atom Heart Mother», завершилось 11 октября в Бирмингеме, набрав с 27 июня 70 года приблизительно девяносто пять дат. Возможно, не каждое из этих выступлений включало в себя материал из нового альбома. И уж точно таковой не исполнялся в течение нескольких дней в начале октября в Помпеях (Италия), которые ушли на съёмки уникального фильма-концерта, запланированного на выпуск в следующем году.

В течение всего этого времени группа периодически возвращалась к сочинению и записи свежего материала. И уже

в конце октября подоспела очередная пластинка, впервые явно обозначившая лидерскую позицию Дэвида и Роджера.

# Meddle

Релиз – 1971 год: США (Capitol): 30 октября, Великобритания (Harvest): 5 ноября.

Продюсирование: Pink Floyd.

Хит-парад Великобритании: № 3; хит-парад США: № 70.

**1. One of These Days** (музыка: Гилмор, Уотерс, Райт, Мэйсон)

**2. A Pillow of Winds** (музыка: Гилмор; слова: Гилмор (?), Уотерс)

**3. Fearless** (музыка: проигрыши: Гилмор, вокальные части: Гилмор, Уотерс (?); слова: Уотерс)

**4. San Tropez** (музыка и слова: Уотерс; композиция гитарной партии: Гилмор)

**5. Seamus** (музыка: Гилмор, Уотерс, Райт, Мэйсон; слова: Гилмор (?))

**6. Echoes** (музыка: Райт, Гилмор, Уотерс, Мэйсон; слова: Уотерс)

**Дэвид Гилмор** – гитары (включая бас), вокал, губная гармоника.

**Роджер Уотерс** – бас-гитара, вокал, звуковые эффекты.

**Ричард Райт** – клавишные, вокал.



**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия, звуковые эффекты.

Звукорежиссура: Питер Баун, Джон Лекки, Роберт Блэк, Роджер Куэстед.

Мастеринг:?

Студии: «Abbey Road», «Morgan Sound», «AIR».

Визуальное оформление: Pink Floyd, Hipgnosis, Роберт Даулинг.

Если в предыдущем альбоме Дэвид Гилмор был лишь одним из основных композиторов Pink Floyd, то в «Meddle» он становится музыкальной опорой коллектива. Не в последнюю очередь это касается аранжировок, большинство из которых основано на всевозможных гитарных изысках. Ну а достижением группы в целом стала окончательно оформившаяся эпическая составляющая, сделавшая звучание нового материала безоговорочно зрелым, солидным.

Значимую роль в наилучшем воплощении замыслов не могло не сыграть материальное положение команды, подросшее после британского успеха «Atom Heart Mother». Конечно, контракт с ЕМІ изначально подразумевал оплату студийного времени, однако теперь флойды могли позволить

себе размеренный темп работы, что называется, «с чистой совестью». Причём уже в трёх лондонских студиях, где впервые в своей практике применили шестнадцатидорожечную аппаратуру, заметно обогатившую качество звуковой сцены.

Пожалуй, единственный слабый момент «Meddle» – паузы в первой его половине, нарушающие эффект единого полотна. Тем более что отделённые этими паузами треки «Fearless», «San Tropez» и «Seamus» стилистически несколько инородны по отношению к ключевому материалу. Благо, печать обволакивающего магнетизма не минула и их.

Группа собралась в «Abbey Road» в начале января 1971 года, начав с джемовых набросков, заложивших основу «One of These Days» и «Echoes». Полностью альбом закончили лишь в августе, поскольку интенсивность гастролей не снижалась. (В конце сентября в лондонской студии «Command» материал начали микшировать на четыре канала, однако в таком варианте он выпущен не был. Спустя сорок пять лет в квадрате выйдет только «Echoes».) Какие-то сессии проходили и на кухне у Ричарда Райта. (Возможно, именно квартира клавишника станет стартовым местом для проекта «Household Objects», к которому музыканты вернутся через несколько лет, но так и не завершат его. Известно, что эфирный разлив, достигнутый движением пальцев по ободкам наполненных водой бокалов и, наконец, использованный в композиции «Shine on You Crazy Diamond», впервые был записан в период работы над «Meddle».)

Визуальное оформление пластинки принадлежит самой группе, Hipgnosis и фотографу Роберту Даулингу. Обложка, запечатлевшая погружённое в воду ухо, над которым расходятся круги от капель, очень метко подчеркнула эстетскую утончённость пинкфloydовского звука. Общий же сумеречно-синий тон снимка, распределённого на обе стороны конверта, вполне соответствует основным музыкальным краскам альбома. На развороте разместили ныне широко известный чёрно-белый фотопортрет музыкантов «плечом к плечу».

Преобладающие в альбоме осенне-зимние тона удачно совпали с датами релиза: новая музыка Pink Floyd и чарующая атмосфера ноября стали единым целым для счастливых, первыми купивших пластинку. С тех пор пасмурное небо и чёрные силуэты ветвей – синонимы «Meddle».

Инструментал «**ONE OF THESE DAYS**», который Дэвид называл эталоном командной работы, открывает долгая, разведённая по каналам имитация свистящего ветра, вовлекая в альбом ощущением тайны и тревоги. (Вероятно, использовали две дорожки с записью шумов театрального барабана-элиофона, уже прозвучавших на концертах группы и в BBC-версии «The Narrow Way (Part 3)».) Продолжают интригу смутные вокальные звуки, после чего справа появляется бас-гитара Гилмора, который через свои фирменные фальстарты заводит риффовую тему. Эффект нарастающе-

го движения усиливает бас Роджера Уотерса, вступающий с противоположной стороны. Идея этого простого и грандиозного риффинга – плод совместных усилий Дэвида и Роджера: первый нащупал идею, второй по-своему её оформил. Изящная пульсация чем-то напоминает игру варгана, интересно гармонируя с постепенно стихающим «шумом ветра». Экспрессии и загадки добавляет эхорекордер «Binson», который Гилмор унаследовал от Сида Барретта.

Одна из фишек темы – инструментальные «удары» авторства Райта, следующие через большой интервал (предполагается, что здесь впервые был применён синтезатор «EMS VCS 3») и как бы отмеряющие этапы пройденного (предгослок одного из них можно услышать ещё на самом старте). (В дальнейшем идея точечных аккордов или коротких фраз на ровном тактовом фоне будет многократно использована в целом списке командных и сольных произведений: «Obscured by Clouds», «Time», «Welcome to the Machine», «Dogs», «Pigs», «Short and Sweet», «The Happiest Days of Our Lives», «Empty Spaces», «The Tide Is Turning», «The Dogs of War», «Amused to Death», «Take It Back», «Satellite», «Unsung», «Eyes to Pearls», «Surfacing», «Louder Than Words», «The Last Refugee», «Picture That», «Bird in a Gale»...)

В первом сегменте композиции Ник Мэйсон использует эффект «Reverse Crash» (запись тарелочных звуков, запущенную в обратную сторону), а также имитирует яростный

стук в дверь, одновременно с которым в аранжировку вползает нервная лэп-стил (горизонтально расположенная, фиксируемая на ножках слайд-гитара, первую из которых Дэвид приобрёл в одном из ломбардов Сиэтла (Вашингтон, США) в 70 году).

Сумрачный полёт прерывается очень необычным интермеццо, как бы сметающим краски и образы привычного мира, растворяющим ощущение времени и пространства. Благодаря вибрато и усилителю «Н&Н» бас Гилмора начинает греметь как фантастический механизм, а смесь ирреальных полутонов и странных звуков всё уплотняется, подводя к апогею. С отметки 03:01 в течение некоторого времени звучит призрак загадочной мелодии Рона Грэйнера из хронофантастики «Доктор Кто» («Doctor Who» – культовый телесериал BBC с одним из сценаристов в лице Дугласа Адамса – английского писателя, который подскажет группе название альбома «The Division Bell» и сыграет в одном из лондонских концертов 94 года). Далее, прорываясь из тьмы, где, кажется, слышен скрежет стальных ворот, снова раздаются агрессивные удары, а клавишные «Farfisa», пропущенные через «Ring Modulator», порождают протяжную череду звуков, напоминающую кошачий вой. И здесь хриплый, исполненный безумия голос выдаёт: «One of these days I'm going to cut you into little pieces!!!» («Как-нибудь на днях я порежу тебя на мелкие кусочки!!!»). Эту «маниакальную» фразу озвучил Мэйсон, выдав её торопливо и фальцетом, после чего запись

воспроизвели с замедлением. Идея восходит к аудиоколлажу, который Роджер и Ник смастерили из плёнок с записями радиопередач ди-джея BBC Джимми Янга, чей необычайно многословный и торопливый стиль сильно смущал группу. Готовя этот шарж, звуковики-затейники буквально *порезали* комментарии ди-джея на множество маленьких кусочков и склеили их, получив сюрреалистический монолог, который в течение некоторого времени использовали в шоу.

В третьем сегменте вступившие барабаны и два баса вылетают на скоростной маршрут и довольно долго мчатся в жёстком галопе, сопровождаясь двумя партиями лэп-стил и всё теми же клавишно-перкуSSIONными аккордами. Завершает действие одна из гитар, стремительно уносящаяся в недра вернувшегося «ветра».

Сделанная в лучших традициях Pink Floyd, «One of These Days» звучала почти на всех полномасштабных шоу группы начиная с сентября 71 года по июнь 74-го и с сентября 87-го по октябрь 94-го. В 2016 году композиция ненадолго стала частью сольных программ Гилмора и заняла прочную позицию в сет-листах Уотерса (он играл её вплоть до окончания турне Us + Them). С 18 года на постоянной основе исполнялась Мэйсоном.

**«A PILLOW OF WINDS»**, сочинённая Дэвидом при стихотворном содействии Роджера, – прекрасный образец импрессионизма в стиле Pink Floyd.

Стартуя на фоне затихающих «ветров» яростной «One of These Days», баллада приносит настоящее успокоение, завораживающе играя тональностями и увлекая воображение в уютную тишину старинного, подёрнутого мхом дома, туда, где согретая огнём догорающей печи комнатуха плывёт сквозь «холодный дождь» к «золотому рассвету». Соединяя лирическую эстетику обоих авторов, композиция одновременно отсылает к роману Марселя Пруста «По направлению к Свану» («Du côté de chez Swann») из его аутичного цикла «В поисках утраченного времени» («À la recherche du temps perdu»). С данной книгой Уотерсу и Гилмору пришлось ознакомиться в семидесятом, когда знаменитые Ролан Пети и Рудольф Нуреев запланировали создать на её основе балетную постановку, задействовав Pink Floyd в качестве композиторов. Идея в итоге претерпела изменения, но мозаичная прустовская образность осталась с группой. Название песни представляет фразу, обозначающую выигрышную комбинацию в китайской игре маджонг, полюбившейся Нику и Роджеру.

Гилмор поёт, исполняет одну из партий на «акустике», слайдовую партию и, скорее всего, играет на безладовом басу. Вторая акустическая гитара, возможно, принадлежит Уотерсу. Мэйсон использует только хай-хэт (элемент ударной установки, состоящий из стойки, педали и двух тарелок). Немного света к приятному полумраку аранжировки добавляют «лучистые» клавишные Райта.

Как ни странно, но выразительный звон на 02:03 – вовсе не грохот упавшего ведра, а удар слайдера о деку акустической гитары.

Трудно найти убедительное объяснение тому факту, что эта тонкая, очень характерная для Дэвида песня не только не вошла ни в один из сетов Pink Floyd, но и не прозвучала на сольных концертах композитора.

«**FEARLESS**» – очередной самобытный плод соавторства двух лидеров Pink Floyd.

Музыку Гилмора, аранжированную с упором на струнные инструменты, периодически оттеняют голоса ливерпульских болельщиков, поющих свой гимн «You'll Never Walk Alone» (в его основе – песня Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстайна II, написанная в 1945 году для американского мюзикла «Carousel»). Запись была сделана специально для альбома, документально, во время футбольного матча между старинными английскими клубами Liverpool и Everton. «Ближневосточный» гитарный рифф – чёткая предтеча таких композиций, как «Wish You Were Here» и «Terminal Frost», а первые аккорды отыгрыша будут повторены на входе в финальное соло «Comfortably Numb». Похоже, без мелодического влияния Дэвида вокальные сегменты песни могли бы прозвучать в духе «Crying Song» и сольной композиции Роджера «Sea Shell and Stone».

В тексте Уотерс создаёт широкотрактуемый, едва ли при-



вязанный к конкретной личности образ изгоя, бросающего духовный вызов толпе и авторитетам.

Поёт Гилмор, завышая вокал, но не теряя фирменной округлости.

К финалу голоса болельщиков и их свист выходят на первый план, окончательно поглощая музыку и завершаясь внушительной паузой.

В своих сет-листах группа так и не нашла места для «Fearless». Впервые песня прозвучала вживую лишь в 16 году на концертах Уотерса, а с 18-го стала частью сольного репертуара Мэйсона.

«**SAN TROPEZ**». Аранжировка этой композиции из-под пера Роджера нанизана на непривычно прямолинейный, но всё же не чуждый автору ритм (наиболее характерные параллели находятся в будущем: «Free Four», «Another Brick in the Wall (Part 2)» и сольная «Sunset Strip»). Это единственный трек «Meddle», написанный лишь одним участником группы и единственный с вокальной партией Уотерса.

Размеренная ритм-секция, немного вкрадчивый голос, «гавайская» гитара и джазовые пассажи рояля звучат мягко, умиротворённо и в полном смысле мажорно, всецело соответствуя атмосфере томного безделья. Сан-Тропе – приморская коммуна во Франции, часть всемирно известной Французской Ривьеры. Текст, однако, вырывается за рамки говорящего названия, обнаруживая сходство с тревож-

ными мыслями Райта из «Summer '68»: прирождённый бунтарь обличает в себе черты бюргера, обеспеченного человека, склонного к тривиальному времяпрепровождению. Видимо, в этой связи и даётся отсылка к известному роману американской писательницы Маргарет Митчелл и снятой по нему одноимённой голливудской картине «Унесённые ветром» («Gone with the Wind», 1939 год) (последняя послужила лекалом для телесериалов в стиле так называемых «мыльных опер»). Примечателен также впервые используемый Уотерсом образ серебряной ложки – английский символ удачи и финансового благополучия, который в рок-контексте можно воспринимать как намёк на кокаиновую зависимость.

Вживую не исполнялась.

«SEAMUS» (Шеймус – ирландская вариация имени Джеймс) – своего рода хороший цирковой номер в виде классического блюза с вокалом его главного автора Гилмора и воём пса породы немецкий шепард. Это был питомец небезызвестного Стива Марриотта, за которым Дэвид присматривал, пока хозяин гастролировал со своей группой Humble Pie. Во время одного из джемов Pink Floyd находившийся в студии хвостатый «вокалист» неожиданно начал «подпевать» группе в свойственной своим собратьям манере. Так, спонтанно, и родилась эта композиция, включающая лишь несколько строк текста, которые вместе с расслабленной му-

зыкай создают атмосферу жаркого вялого полудня. Вероятный автор слов – Гилмор. Ударные не используются, что, однако, не помешало записать Мэйсона в соавторы. На втором плане можно расслышать звуки губной гармоник Дэйва (приблизительно с 00:20 по 00:33), его постороннюю фразу (01:00): «Here is the actual dog» («Вот – настоящая собака») и фоновый лай.

В силу понятных причин «Seamus» никогда не входила в сет-листы группы, а живую была представлена лишь единожды – в фильме «Live at Pompeii», где прозвучала бессловесная интерпретация под названием «Mademoiselle Nobs».

**«ECHOES».** На пути к окончательной версии материал этой без преувеличения грандиозной композиции находился в процессе постоянной метаморфозы. Музыканты потратили массу усилий, собирая воедино порой никак не связанные между собой отрывки. Частью – джемовые, частью – написанные отдельными авторами. Итогом стал колосс, занявший всю вторую половину LP. Невзирая на отсутствие приглашённых мастеров, «Echoes» не уступила «Atom Heart Mother» ни продолжительностью (снова – более двадцати трёх минут), ни разнообразием. В ней сконцентрировались как уже обкатанные приёмы, так и новые, к отдельным из которых группа будет возвращаться на протяжении всего своего существования.

Как правило, смысловая трактовка сюиты строится на од-

ном из двух основных вариантов – приключенческом или планетарном. С одной стороны, эта музыка, пронизанная ароматами сырых камней и петрикора, указывает на ирреальное, исполненное героики путешествие от холода поздней осени и плывущего над палой листвой тумана к солнечному свету и неге тёплого бриза. С другой – описывает уникальный генезис человечества: появление людей, их шаги сквозь мириады столетий и многовековую ночь бездуховности, выход в Эпоху Рассвета и, наконец, небывалый Взлёт на крыльях доброго Сомыслия.

Выразительный «Пинг!», задавший тон вступлению, Рик извлёк непреднамеренно, прогоняя рояль через кабинет «Leslie». В контексте «Echoes» этот звук, напоминающий сигнал эхолотатора, превратился в символ поиска родственной души.

Если гармонии сюиты и её мелодическая основа стали заслугой Райта и Гилмора, то решающий вклад в структурирование привнесли Уотерс и Мэйсон. Слова, изначально имевшие отчётливый космический уклон и не раз прозвучавшие со сцены до выхода «Meddle», написал Роджер. В окончательном варианте автор в хорошем смысле приземлил их, обозначив предпосылку к своим манифестациям на тему духовного единения, которые, в частности, зададут тон альбому «The Wall» (конкретная параллель – «Hey You», аранжированная, кстати, не без аллюзии на «Echoes»). Возвышенный посыл строчек «Strangers passing in the street /

By chance two separate glances meet / And I am you and what I see is me» («Незнакомцы проходят друг мимо друга на улице / Два взгляда встречаются случайно / И я – есть ты, и я вижу сам себя») спустя годы вернётся в первый сольник Уотерса в виде «I recognize... / Myself in every stranger's eyes» («Я узнаю... / Самого себя в глазах каждого незнакомца»).

Вокальную партию Рик и Дэйв распределили на двоих, спев синхронным дуэтом.

Повествовательную полиритмию первых семи минут, включающих два куплета, сменяет ровная риффовая фаза: жгучая гитара с фуззом (усилением звука с помощью перегруза), экспрессивный «Hammond» и напористая ритм-секция. Возможно, это первый случай использования Pink Floyd такого рода фанковой гармонии, которая в разных вариациях прозвучит в ряде командных и сольных произведений («Childhood's End», «Time», «Shine on You Crazy Diamond», «Have a Cigar», «What Do You Want from Me», «On Noodle Street», «Murder», «Today», «Smell the Roses»...). Тёмный аккорд с эхо на отметке 08:17 воспринимается как миг полного опаски взгляда в сторону той сумрачной местности, где вскоре предстоит оказаться.

Более чем через четыре минуты полотно заполняет шокирующий сюрреализм баса, гитары и клавишных, подкреплённых криками ворон и «шумом ветра», отсылающим к началу альбома. Похоже, не обошлось и без смутных от-

голосков мелодии из «Доктора Кто», усиливающих связь с «One of These Days». Бас-гитара вновь работает через «Binson», но уже с использованием интенсивного слайда, лишь однажды разбавленного рывком струны. Музыкальная ткань словно клубится, как странный образ на фоне неземной синевы, где нет твёрдой поверхности, нет верха и низа, а только трудноописуемая, одновременно и ослепительная, и очень тёмная среда. И где-то с краю этой сферической пульсации маленькими точками мечутся встревоженные птицы. Что касается пугающих «криков извне», то они представляют собой одну из возможностей электрогитары, открытую Гилмором при неправильном её подключении к педали «Cry Baby Wah-Wah». (Эти «вопли» прежде использовались во время исполнения расширенных версий «Embryo» и в инструментале «Corrosion in the Pink Room», а спустя восемь лет вернутся в «Is There Anybody Out There?».) Призрачный «отзвук колоколов», раздающийся на отметке 14:43, можно воспринимать как момент, в котором лирический герой, покидая неприветливое место, в последний раз оглядывается на руины древнего храма.

Выход из темноты выполняет долгое крещендо – сначала вкрадчивое, а под конец переходящее в сияющий катарсис. Медитативный орган, на старте подкреплённый тягучим басом, становится фоном для переключки символического эхолокатора с обнаруженным объектом: в ответ на точечные звуки рояля откуда-то издалека – словно из глу-

бин лесной чащи — доносятся эхо-ответы, знаменуя налаженный контакт (причём интервал между «паролем» и «отзывом» не всегда одинаков). Эйфория движения подчёркнута перкуссией, напористым гитарным стаккато и пронизанным меланхолией клавишным соло. Наконец гитара взрывается экстатичным перезвоном, а ревуший слайд выносит сюиту к третьему куплету, создавая эффект пробуждения (спустя шестнадцать лет аналогичным образом стартует четвёртый куплет «Sorrow»). В строчке «And through the windows in the wall» («И сквозь окна в стене») Уотерс во второй после «Set the Controls...» раз использует образ, который однажды приобретёт для Pink Floyd особое, глубоко символическое значение.

После одна из вступительных тем с триумфом возвращается, выливаясь в размеренный отыгрыш со стереодialogом клавишных и гитары (аналогичный ему группа использует в «Cluster One»). Постепенно полная светлой грусти музыка тонет в медленно уходящем шуме, имитирующем свист гигантского летательного аппарата (гораздо более короткий звук такого же плана появляется и незадолго до этого, как бы намекая на небольшой разведкатель, который улетает к базовому кораблю). Хор голосов Гилмора и Райта, многократно наложенных друг на друга, привносит оттенок мистики. Так великое произведение и уходит. Если не сказать, улетает.

С апреля 71 года по июль 75-го «Echoes» исполнялась группой довольно часто, порою превращаясь в центральное

украшение шоу. В последний раз под флагом Pink Floyd композиция была представлена на одиннадцати стартовых выступлениях турне «A Momentary Lapse of Reason». Впрочем, вполне аутентично сюита звучала и в 2006 году, на концертах Гилмора, отработанных вместе с Райтом. Мэйсон в сольном порядке вернулся к «Echoes» в 22-м (при неизменном участии Гая Пратта, сыгравшего на басу в каждой из версий, исполнявшихся без Уотерса).

29 ноября 71 года в Японии был выпущен 7-дюймовый сингл **«ONE OF THESE DAYS» / «SEAMUS»**, представляющий альбомные версии композиций.

Приблизительно одновременно в Японии же издали пластинку с оригиналами четырёх треков Pink Floyd, где только первый рекламировал новый альбом: **«ONE OF THESE DAYS»**, **«JULIA DREAM»**, **«POINT ME AT THE SKY»**, **«SEE EMILY PLAY»**.

В конце 71 года и в начале 72-го в США и ряде стран для радио выпускалось 7-дюймовое промо **«ONE OF THESE DAYS» / «FEARLESS»**.

Оба трека – в моно и со значительными структурными отличиями от оригинала:

Сторона А: 1. Из шума ветра вырастает рёв слайд-гитары (как если бы последний аккорд композиции запусти-



ли в обратную сторону), ударяющийся в топот бас-гитар; 2. Трек содержит несколько усечений, что вкупе с переиначенным вступлением сокращает оригинальную длительность до трёх с половиной минут.

Страна В: 1. Отсутствует второй куплет; 2. Несколько иначе структурирован текст; 3. Гораздо раньше стихает (длительность – 03:15).

В этот же период в разных странах выпускалась коммерческая 7-дюймовка с альбомными версиями «**ONE OF THESE DAYS**» и «**FEARLESS**».

Несомненно, силы «Meddle» с избытком хватило для того, чтобы превратить хорошую и разнообразную группу Pink Floyd в один из основных блоков в здании английского прога. Особенно это касается «One of These Days» и «Echoes», которые, закрепившись как регулярные концертные номера, вознесли команду к вершинам популярности в Европе и весомо подогрели и без того нарастающий интерес за океаном.

А на излёте 71 года началась работа над материалом, который в скором времени явится миру в виде мегаселлера «The Dark Side of the Moon». Первые попытки представить живую версию «рок-альбома № 1» были предприняты уже в январе и феврале 72-го в ряде английских городов. Правда, премьерное исполнение, проходившее 20 января в Брайтоне (в зале «Brighton Dome»), из-за технических неполадок при-

шлось прервать на песне «Money». Полный вариант выдали только на следующий день, в легендарной Портсмутской ра-туше. В ту пору эта перспективная тематическая подборка называлась «Eclipse».

За серией «домашних» концертов последовал первый га-строльный визит в Японию, а после группа, продолжая фо-кусировать шоу на свежем материале, в очередной раз про-катилась по США и Европе.

В марте одна из японских радиостанций провела трансля-цию более чем половины будущего шедевра, прозвучавшего в день рождения Гилмора в зале «Tokyo Taiikukan». Транс-ляцию записи, сделанной из зала и прерывающейся задолго до финала, нельзя считать официальной, но «релиз» всё же состоялся, и может быть условно обозначен как **«TOKYO FM. 03.06.72»**. Благодаря проворным токийским ребятам многие смогли тогда услышать и записать часть совершен-но нового, ещё не изданного материала Pink Floyd, причём во вполне приемлемом качестве.

Постоянно гастролируя и тем самым шлифуя свои новые наработки, Pink Floyd неуклонно двигались к всемирному триумфу. Очередной ступенью на планетарный подиум стал саундтрек, работа над которым была проведена весьма опе-ративно, в перерывах между зимними и весенними выступ-лениями. Релиз состоялся летом.

# Obscured by Clouds

Релиз – июнь 1972 года: Великобритания (Harvest): 3, США (Capitol): 15.

Продюсирование: Pink Floyd.

Хит-парад Великобритании: № 6; хит-парад США: № 46.

1. **Obscured by Clouds** (музыка: Уотерс, Гилмор)
2. **When You're In** (музыка: Гилмор, Мэйсон, Уотерс, Райт)
3. **Burning Bridges** (музыка: Райт; слова: Уотерс)
4. **The Gold It's in the...** (музыка: Гилмор, Уотерс (?); слова: Уотерс)
5. **Wot's... Uh the Deal?** (слова: Уотерс; музыка: Гилмор, Уотерс (?))
6. **Mudmen** (музыка: Райт, Гилмор)
7. **Childhood's End** (музыка и слова: Гилмор)
8. **Free Four** (музыка и слова: Уотерс; композиция гитарных партий: Гилмор)
9. **Stay** (музыка: Райт; слова: Уотерс, Райт (?); композиция гитарной партии: Гилмор)
10. **Absolutely Curtains** (музыка: Гилмор, Уотерс, Райт, Мэйсон)

**Дэвид Гилмор** – гитары, вокал, синтезатор.

**Роджер Уотерс** – бас-гитара, синтезатор, вокал.

**Ричард Райт** – клавишные, вокал, синтезатор.

**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия.

Звукорежиссура: Роджер Куэстед.

Мастеринг:?

Студия: «Strawberry».

Визуальное оформление: Hipgnosis.

Альбом «Obscured by Clouds» – плод второго (и последнего) сотрудничества группы с кинорежиссёром Барбе Шрёдером. На этот раз задачей стал саундтрек к картине «Долина» (по-французски: «La Vallée»), повествующей о хиппи, ищущих религиозного вдохновения в глухих местах Папуа-Новой Гвинеи. Сценарий: Барбе Шрёдер. В главных ролях: Бюль Ожье, Жан-Пьер Кальфон, Мишель Готар, Жером Боварль, Моника Жироди.

(Кинокомпания, намеренная использовать популярность бренда Pink Floyd, всерьёз обеспокоилась, когда вдохновлённая её фильмом пластинка вышла под «невыгодным» названием. Поэтому картину пришлось рекламировать как «La Vallée (Obscured By Clouds)».)

Комментарий из вкладыша к впервые ремастированному переизданию альбома (1995 год):

*«...Вивьен наслаждается комфортной жизнью жены французского консула, после чего посещает Новую Гвинею в поисках редкостей для своего парижского бутика... Там она встречает Оливье и примыкает к его экспедиции вглубь страны, соблазнившись диковинными перьями, которые реально добыть только в отдалённых местах... Их ведёт Гаэтан, они путешествуют в поисках тайной долины, обозначенной на карте просто как «скрытая облаками», поскольку местное население питает к ней благоговейное почтение, считая жилищем своих богов... Путь долог, труден, условия всё более враждебны, и только мистическая одержимость Гаэтана долиной удерживает путников в дороге... Наконец они встречают покрытых грязью людей и получают приглашение на папуасский праздник... На самом деле, «цивилизованность» Вивьен теряется с каждым новым опытом, покада не исчезает возможность её возвращения...»*

Как и в случае с «Ещё», каждая композиция в фильме представляет собой вариант, отличный от альбомного аналога. К сожалению, и здесь почти все треки появляются лишь на втором плане, в виде коротких отрывков. Примечательны, разве что, **«OBSCURED BY CLOUDS»** и **«ABSOLUTELY CURTAINS»**, звучащие достаточно полно и внятно.

На несколько дней в феврале и марте 1972 года Pink Floyd

предоставили ультрасовременную студию «Strawberry», расположенную в коммуне Эрувиль (Франция), в небезызвестном замке «Château d'Hérouville». Запись саундтрека стала для группы отличной возможностью поэкспериментировать с новейшей аппаратурой, включая «настоящий» синтезатор (модель «EMS VCS3», он же «Synthi-A»), а не его примитивный прототип (этот опыт был автоматически перенесён и на «The Dark Side of the Moon», работа над которым уже началась). Материал сводился без претензии на особую глубину и получился фрагментарным. И всё же он не лишён общей аранжировочной и даже текстовой линии, продиктованной смыслом фильма: поиск альтернативы урбанистическому жизнеустройству.

Интересным образом «Obscured by Clouds» вобрал в себя многие из тех замыслов, которые в будущем получат развитие в куда более выверенных работах команды: секвенция и гитарное соло из «Wot's... Uh the Deal?» спустя двадцать лет отразятся в инструментале «Country Theme»; идею долгого, как бы светящегося наплыва во вступлениях «Childhood's End» и «Absolutely Curtains» применят на старте великих полотен «Wish You Were Here»; музыкальная основа «Childhood's End» – плоть от плоти «Time» – одного из мегахитов назревающего альбома, а текст песни предвосхищает эпикю «A Momentary Lapse of Reason»; «Free Four» в текстовом плане – решительный шаг в направлении политизированных тем «The Wall» и «The Final Cut»...

Примечательно также, что каждый из трёх основных авторов Pink Floyd в «своей» песне из «Obscured by Clouds» показал себя с наиболее характерной стороны: философ с планетарным прицелом Дэвид Гилмор, мыслитель социального плана Роджер Уотерс, интровертный психолог Ричард Райт.

Идею для обложки Hipgnosis воплотили в сильно расфокусированном кадре, вырезанном из сцены фильма, в которой Жан-Пьер Кальфон в роли Гаэтана скидывает плоды с фруктового дерева. Получившиеся разноцветные кляксы стали символом отстранённо-радужного восприятия реальности.

Открывает альбом одноимённый трек **«OBSCURED BY CLOUDS»**, который появился независимо от «Долины», музыка просто подошла к фильму. Это один из редчайших инструменталов, написанных только Уотерсом и Гилмором. Соединяет трубный гул и рокот синтезаторов со строгой пульсацией ритм-секции (впервые использующей электрические ударные) и суровой, повествовательной соло-гитарой, которая раскидана по динамикам в виде двух аналогичных партий. (Через двадцать лет ритмический рисунок композиции и синтезаторные тона бэкграунда Роджер вернёт во вступительные пассажи сольной «What God Wants (Part 1)».)

Инструментал входил в сет-листы группы в течение года, начиная с ноября 72-го. И лишь спустя сорок пять лет Ник

Мэйсон «возродил» его для своих сольных концертов.

«**WHEN YOU'RE IN**». Хард-роковая миниатюра, прямо продолжающая титульную композицию (здесь это единственный момент альбома, где треки смикшированы воедино), но в фильм не вошедшая. Авторство принадлежит всей группе, с очевидным преимуществом Гилмора. (Мелодия, в частности, напоминает основную тему «Atom Heart Mother» в её безоркестровой версии.)

Инструментал всегда исполнялся в качестве продолжения «Obscured by Clouds», в период с ноября 72 года по ноябрь 73-го. Вживую длительность этой связки достигала около пятнадцати минут, превращаясь в самостоятельную, полностью завершённую сюиту. В относительно близком к оригиналу виде оба номера звучали на концертах Ника в 18, 19 и 22 годах.

«**BURNING BRIDGES**». После долгой, восьмисекундной паузы вступает успокаивающая мелодия Райта. Символический текст Уотерса исполняют двое: сначала в левом канале появляется завышенный вокал Дэвида, затем с правой стороны его сменяет Рик, поющий бархатистым, плотным баритоном. После их голоса сливаются в гармоничный унисон. (Возможно, именно отсюда «растут ноги» вокальной аранжировки, использованной Райтом в его сольной «Reaching for the Rail».)



Ключевой образ песни – горящие мосты – всё тот же, избитый символ бесповоротного разрыва с прошлым. Здесь же в очередной раз Роджер обращается к метафоре Стены (прежде это было в «Set the Controls...» и «Echoes»).

Одна из отличительных черт композиции – звук гитары, как бы источающий мягкий, навевающий ощущение покоя свет.

Вживую не исполнялась вплоть до 22 года, когда стала частью сольной программы Ника.

Музыка и аранжировка громкой, глэм-роковой **«THE GOLD IT'S IN THE...»**, сочинённая Гилмором при вероятном соавторстве Уотерса, возвращает к настроениям «The Nile Song» и «Ibiza Bar», перекликаясь с ними в том числе благодаря узнаваемым брейкам Мэйсона. Это одна из нечастых песен Pink Floyd, записанных без клавишных. Текст Роджера выдержан в стиле призывного монолога, звучащего от лица человека, одержимого идеей путешествий и приключений. Две высокие, имитирующие дуэт вокальные партии Дэвида звучат с максимальным задором, по-юношески лихо.

На концертах не исполнялась.

**«WOT'S... UN THE DEAL?»** сочинена тем же тандемом, и снова Дэйв представлен в качестве певца. Роджер, вдохновлённый своим опытом путешествий по Ближ-

нему Востоку в начале шестидесятых, затрагивает проблему бездумного паломничества, перемещения в пространстве лишь в тщетной попытке убежать от самого себя. Титульную строчку «Wot's... uh the deal?» («Ну, каков... расклад?») подсказало одно из любимых высказываний роуди Pink Floyd Криса Адамсона.

Мелодия и гитарная аранжировка, предвосхищающая стиль таких композиций, как «Wish You Were Here», «Cruise», «Country Theme» и «Smile», весьма характерны для Гилмора. Тем не менее, главным автором трека записан Уотерс. Возможно, музыка создавалась на стихи (нечастый для группы рецепт), или же сочинение не ограничилось усилиями одного композитора.

Живьём песня впервые прозвучала только через тридцать четыре года – в сольном турне Дэвида «On an Island».

«**MUDMEN**» – инструментал авторства Райта и Гилмора, насыщенный выразительным звуком электрических ударных. «Волшебный» звон пиано «Fender Rhodes» наполняет полотно оттенками солнечного света, едва уловимо отсылая к «Burning Bridges», а пронзительные гитарные взлёты приносят чувство экстатического вдохновения. В интермеццо доминируют узнаваемые пассажи синтезатора «EMS VCS3».

В фильм композиция не вошла и вживую не исполнялась.

После первого на CD трёхсекундного перерыва

(до этого паузы были не менее пяти секунд), следует «**CHILDHOOD'S END**» – хит авторства Гилмора, в вириловом варианте открывающий вторую сторону пластинки. Медленно вырастая из тишины, тревожное синтезаторное полотно вступления всё ширится, всё больше охватывает звуковую сцену, как бы восходя от самых истоков цивилизации к нашим сумбурным дням. И лишь минуту спустя на смену приходит ровный стук приглушённого баса. Далее вступают ритм-гитары, ударные и вокал автора, звучащий в той же манере, что и в параллельно созданном суперхите «Time». Характерная вокальная вставка в проигрыше отсылает к приёму, использованному в концовках BBC-версии «The Narrow Way (Part 3)» и в оригинале «Fat Old Sun».

Вдохновлённый одноимённым рассказом Артура Кларка, Дэвид проводит параллель между взрослением отдельной личности и развитием всего человечества, говоря о кризисе современного мироустройства и заявляя свою уверенность в приходе светлых Времён. Строчка «All the iron turned to rust» («Всё железо обратится в ржавчину») наверняка относятся к Железному веку, веку оружия.

С декабря 72 года по март 73-го композиция регулярно исполнялась на концертах группы, причём в значительно расширенной интерпретации. В 19 году вошла в сет-лист Nick Mason's Saucerful of Secrets.

Сочинённая Уотерсом «**FREE FOUR**» никаким образом

не может быть привязана к теме путешествия в Папуа-Новую Гвинею (что не помешало использовать её даже в трейлере к «Долине»), максимально приземлена и, следовательно, наиболее остро контрастирует с основным настроением альбома. Начинается с лихого отсчёта до четырёх, который Дэйв и Роджер выдают в эффектном стерео. Слово «three» («три») обыграно как «free» («вольный»), откуда и происходит название песни – «Вольная четвёрка».

В центре темы – угрызения совести старика, умирающего в унылом одиночестве, и риторические вопросы автора, задаваемые «прямо в глаза». «Вольная четвёрка» – это, разумеется, Pink Floyd, поэтому соответствующее отступление в третьем куплете выглядит вполне ожидаемо: «So all aboard for the American tour / And maybe you'll make it to the top» («Так впредь же в турне по Америке! / И, быть может, вам удастся взобраться на вершину»). В четвёртом куплете автор впервые прямо упоминает своего отца: «You are the angel of death / And I am the dead man's son / And he was buried like a mole in a fox hole / And everyone is still on the run» («Ты – ангел смерти, а я – сын покойника / И его похоронили в окопе, как крота / А суматоха ещё не закончилась»).

Драматичный текст парадоксально гармонирует с фиксированным ритмом, некоторое время сопровождаемым задорными хлопками в ладоши и характерным урчанием «VCS3». Хотя «Free Four» – единственная в «Obscured

by Clouds» целостная композиторская работа Уотерса, гитара и здесь играет заметную роль. А отыгрыш и вовсе включает внезапное ускорение, что гораздо более свойственно авторскому почерку Гилмора.

(На отрезке с 03:07 до 03:15 можно расслышать «закадровый» голос автора.)

Вживую не исполнялась.

Джазовая альба «**STAY**» представляет типичное звучание Райта-песенника, предвосхищая его будущий сольный материал, особенно баллады из альбома «Wet Dream». При содействии Роджера (возможно, текст был написан в соавторстве) Ричард возвращается к сентиментальному сарказму таких песен, как «Summer '68» и «San Tropez»: полубессмысленное времяпрепровождение, случайная «любовь» и с трудом скрываемое чувство дискомфорта. Образ жёлтой Луны можно расценивать как подготовку слушателя к следующему альбому. Главный автор поёт своим обычным, во все годы одинаково узнаваемым голосом, который в куплетах и в припеве отклоняется в противоположные динамики. Вездесущая гитара Гилмора придаёт теме оригинальность и иронию, звуча через педаль «Cry Baby Wah-Wah».

«Stay» не вошла в фильм и ни разу не была исполнена на концертах.

«Мистический» занавес пластинки «**ABSOLUTELY**

**CURTAINS»**, созданный всеми четырьмя авторами, начинается в духе «Childhood's End», погружая в атмосферу дикой, отрезанной от внешнего мира местности. С синтезаторами здесь управляют Гилмор и Уотерс. Райт же обходится старыми добрыми клавишными, выдерживая одну из партий в стиле первых композиций группы, таких, как «Chapter 24» и «Scarecrow». Второе барабанное крещендо завершается выкриком невнятной фразы, знаменующей финал.

На излёте вступает ритуальная песня аборигенов племени мапуга, которая продолжает звучать и по окончании музыки, причём в течение более чем полутора минут. (Вероятно, это документальная запись, сделанная съёмочной группой «Долины». Ощущается натуральность момента: кроме пения можно расслышать бряцанье металлического предмета, шмыганье носом и кашель.)

Удивительно, но и эта довольно выразительная зарисовка никогда не входила в сет-листы Pink Floyd.

10 июля в США вышел 7-дюймовый сингл **«FREE FOUR» / «STAY»** с чуть ранее стихающей альбомной версией песни – на стороне А, и оригиналом – на стороне В. Возможно, именно этот релиз помог вытянуть «Obscured by Clouds» на сорок шестое место в штатовском чарте. Ранее ни одной пластинке Pink Floyd не удавалось преодолеть полусотенный рубеж за океаном.

В ряде стран в поддержку нового альбома была выпущена 7-дюймовка с оригинальными версиями двух композиций: **«FREE FOUR»** / **«THE GOLD IT'S IN THE...»**.

Японская 7-дюймовая промопластинка, увидевшая свет в 72 году, включает оригиналы **«FREE FOUR»** и **«ABSOLUTELY CURTAINS»**.

Здесь нелишним будет отметить, что к 72-му Pink Floyd окончательно сформировали свою внутреннюю «иерархию».

Гилмор прочно занял позицию одного из базовых сочинителей команды. А также стал её наиболее техничным музыкантом, хотя к освоению азов скоростной игры, скорее всего, не стремился. Показательно, что едва ли не все композиции «Obscured by Clouds» представили музыкальное авторство Дэвида и его ярковыраженные гитарные партии.

Уотерс, написавший почти все тексты нового альбома, к тому моменту находился на стадии окончательного перехода к тотальному поэтическому лидерству. Дело в том, что процесс стихосложения Гилмору давался заметно сложнее, без нужной оперативности. Именно поэтому – из чисто практических соображений – функция Дэвида-поэта была прикрыта в том же 72-м. (Слова к «Childhood's End» останутся его последним текстом в рамках Pink Floyd вплоть до альбома «A Momentary Lapse of Reason» – то есть до тех пор, пока Роджер не уйдёт из группы. Словно предугадывая такое

развитие событий, гитарист вышел на удар, создав, возможно, центральную лирическую тему «Obscured by Clouds»). Композиторский уровень Уотерса также продолжал расти, пусть ещё и без явных претензий на кантилену.

Райт, чей материал в мелодическом плане с первых же лет звучал наиболее выигрышно, к 72 году окончательно закрепился в качестве одного из музыкальных толкачей коллектива. Ну а что касается небезынтересных поэтических способностей Рика, то они, отступив под гнѐтом самоедческого перегиба, вдохновлённого критикой Роджера, никогда больше не послужат Pink Floyd...

Мэйсон... Сколь бы ни был полезен Николас в качестве рупора идей группы в массмедиа и хорошего организатора, как продюсер и автор он всегда оставался на третьем плане. «Obscured by Clouds» – не исключение: здесь копирайт барабанщика мы находим лишь в двух композициях, причѐм написаны они всем составом. Страсть работать плечом к плечу, по мере сил укрепляя команду – весьма положительная черта. Но в данном случае – это ещё и симптоматика, выявляющая неуверенность в возможности творить самостоятельно.

Что касается вокала, то, как и прежде, вопрос о том, кто споѐт в новой песне, решался, в первую очередь, соображениями эстетического соответствия.

Живой и моментами выраженно высокий голос Уотерса наверняка мог рассматриваться группой в качестве изюминки, способной наполнить песню неподражаемым шармом.



Но, как бы то ни было, романтический (в лучшем смысле этого слова) настрой, наиболее свойственный Pink Floyd в начале семидесятых и слабо сочетающийся с носовыми, а иногда чуть гнусавыми тонами, не позволил Роджеру-вокалисту быстро набрать обороты.

Вполне узнаваемым, далеко не бесцветным вокалом обладал и Райт. Проблема заключалась в сравнительно узком диапазоне: уравновешенный баритон, порой уходящий в высоту, звучал, в основном, без каких-либо «спецэффектов». Ричард просто не поднажал в данном направлении. Даже не глядя на очевидные перспективы, доказанные несколькими композициями.

Гилмор же отвечал всем запросам по вокалу, разве что за исключением откровенной истерики. Петть он умел по-разному, а его харизматичные диафрагмовые тембры, порою с хрипотцой или адреналиновым рыком, придавали песням солидности, насыщали их необходимым магнетизмом.

К моменту выхода «Obscured by Clouds» Pink Floyd плотно обоснуются под крышей лондонской студии «Abbey Road», где – периодически прерываясь на отдых и гастроли – до февраля 73 года будут огранять бриллиант самого прорывного альбома в своей истории.

Летом 72-го родился по сей день актуальный альянс флойдов с бирмингемским художником, скульптором и мульти-

пликатором Иэном Имсом – первым режиссёром, обеспечившим шоу Pink Floyd синхронизированными роликами. Всё началось с экспериментального анимационного клипа «Французские окна» («French Windows»), снятого в легендарной технике эклер и впервые показанного 1 июля 72 года в развлекательной телепередаче «Old Grey Whistle Test». Сегодня музыка, ставшая саундтреком для клипа, известна как **«ONE OF THESE DAYS» («FRENCH WINDOWS» VERSION)**. Согласно легенде, причудливый мультфильм привлёк внимание Ричарда, и вскоре Pink Floyd вышли на Иэна. Неясным остаётся следующее: если уже дебютный показ сопровождала «One of These Days», то каким образом BBC удалось использовать композицию без ведома группы, да ещё и урезав её в первом и третьем сегментах? Другое дело, если фильм впервые транслировали без привычного звукового ряда, а ремикс родился уже в процессе сотрудничества между художником и группой.

Приблизительно в это же время в телеэфире появились цветные видео с композициями **«SET THE CONTROLS FOR THE HEART OF THE SUN»** и **«CAREFUL WITH THAT AXE, EUGENE»**, основанные на версиях, прозвучавших в «Brighton Dome» (Брайтон, Суссекс, Англия) 29 июня, в рамках последнего из четырёх летних концертов группы.

Ролик к первой содержит «экстремальные» образы при-

роды и включает один из наиболее запоминающихся элементов шоу раннего периода – обруч гонга, вспыхивающий по окончании бешеного крещендо. На этот раз не обошлось без монтажа звуковой дорожки: третий куплет вырезан, и после долгой инструментальной зарисовки, впечатляющей эффектным синтезом экспрессии и медитации, следует лишь угасающий рефрен.

Вторая за счёт эхо-эффекта и насыщенной реверберации представляет наиболее трансовую, самую «неземную» из всех версий инструментала, когда-либо опубликованных группой. (В 73 году видео станет частью документального фильма **«SUPERSTARS IN CONCERT» («ROCK CITY»)**, снятого британским режиссёром Питером Клифтоном.)

В сентябре в лондонском театре «Edinburgh» прошла премьера необычного фильма с участием флойдов, основа которого была отснята в конце 71 года.

# Live at Pompeii

Премьера – 2 сентября 1972 года (лондонский театр «Edinburgh»).

Продюсирование музыкального материала: Pink Floyd.

**1. Introduction** (музыка: Райт, Уотерс, Мэйсон, Гилмор)

**2. Echoes (Part 1)** (музыка: Райт, Гилмор, Уотерс; слова: Уотерс)

**3. Careful with That Axe, Eugene** (музыка: Уотерс, Райт, Гилмор, Мэйсон)

**4. One of These Days** (музыка: Гилмор, Уотерс, Райт, Мэйсон)

**5. A Saucerful of Secrets** (музыка: Уотерс, Райт, Мэйсон, Гилмор)

**6. Set the Controls for the Heart of the Sun** (музыка и слова: Уотерс;

композиция срединной секции: Гилмор, Райт, Уотерс, Мэйсон)

**7. Mademoiselle Nobs** (музыка: Гилмор, Уотерс)

**8. Echoes (Part 2)** (музыка: Уотерс, Гилмор, Райт, Мэйсон; слова: Уотерс)

**Дэвид Гилмор** – гитары, вокал, электронные эффекты, губная гармоника.

**Ричард Райт** – клавишные, вокал, электронные эффекты.

**Роджер Уотерс** – бас-гитара, тарелки, гонг, вокал.

**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия.

Режиссёры-постановщики: Марк Лорор, Леонардо Пескарولو, Ханс Торнер.

Режиссёр монтажа: Жозе Пинеиро.

Ассистент режиссёра монтажа: Мари-Клэр Перре.

Спецэффекты: Мишель Франсуа, Мишель И. Гуф.

Запись с пульта: Шарль Роше, Питер Уоттс.

Звукорежиссура в студии: Поль Берто.

Идея этой уникальной картины принадлежит режиссёру Эдриану Мэйбену, который с начала семидесятых работал директором на французском телевидении. Сценарий написал некто Мари-Ноэль Зуртрассен.

Возможность снять необычный фильм с участием Pink Floyd Эдриан успел обсудить со Стивом О'Рурком и Дэвидом Гилмором ещё задолго до того, как чётко осознал задачу. Задумка на несколько месяцев повисла в воздухе. Нужную локацию – как это часто бывает – подсказало форс-мажорное обстоятельство. Случилось оно во время ни к чему не обязывающего, чисто туристического визита Мэйбена в печально известные Помпеи, древний итальянский город, погребённый пеплом Везувия в 79 году нашей эры и раско-

панный лишь в середине XVIII века. По окончании прогулки режиссёр обнаружил, что потерял паспорт. Определив наиболее вероятное место потери, пришлось вернуться в самый большой амфитеатр. В итоге к счастливой находке ценного документа прибавилась возможность профессионально оценить вид древней постройки. В свете наступившего вечера она заиграла новыми, «мистическими» красками, подсказав место съёмки.

Фильм, который отличается от традиционного концертника, в первую очередь, отсутствием публики, представляет собой микс из материала, отснятого и записанного в 1971 году в «главном» амфитеатре Помпей и в парижской студии «Europasonor». С 4 по 7 октября и в середине декабря соответственно. Дополнением стали завораживающие кадры с остатками древних зданий и арен, образы уцелевших произведений античного искусства, материализованные в гипсе «призраки» погибших, а также импровизированные сцены, запечатлённые в долине гейзеров Поццуоли. (В эту местность на юге Италии режиссёр решил отвезти музыкантов во время непредвиденной пропажи электричества в амфитеатре, на целых три дня затормозившей процесс.) Довершили дело простые, но стильные видеоэффекты от Мишеля Франсуа и Мишеля И. Гуфа. Достаточно элементов для того, чтобы обеспечить фильму культовый статус.

(Первая трансляция «Live at Pompeii» прошла 3 марта 73 года на японском телеканале NHK, спустя полгода после

премьеры в лондонском театре «Edinburgh». В 76-м в Японии же состоялся полуофициальный релиз на видеокассете, следующие – там же – в 77-м и 83-м. В общем-то, благодаря японским энтузиастам оригинальная версия и выжила. Ведь в 74 году Мэйбен перезапустил фильм в новом и на сегодняшний день наиболее известном, принятом за канон, виде – с подкорректированным миксом и кадрами из легендарной «Abbey Road». Начиная с 81 года в Европе и Штатах периодически случались переиздания такого варианта в различных видеоформатах. Конечно же, наиболее насыщенными (включающими новые дополнения) и качественными по звуку и изображению являются версии, увидевшие свет в XXI веке.)

**«INTRODUCTION».** «Мистическая» абстракция из инструментальных шумов, в основном воспроизводимых Ником Мэйсоном, Ричардом Райтом и Роджером Уотерсом. Преобладают тревожные органые пассажи и мощный шелест тарелок и гонга. Гитара появляется лишь в самом начале, да и то едва заметно. (Звуки сердцебиения были добавлены только в версию 74 года.)

**«ECHOES (PART 1)».** Впервые группе пришлось исполнять сюиту двумя отдельными частями, следуя идее Мэйбена и Зуртрассена сделать лейтмотивное произведение прологом и эпилогом фильма. Обе части были исполнены под-

ряд, но с намеренно сделанной паузой.

Вступительные клавишные «капли» звучат лишь три раза вместо тринадцати, как это, чаще всего, и происходило на концертах. В жёстких фрагментах сделан акцент на гитару и ударные: Гилмор и Мэйсон чётко контролируют ситуацию, вознося экстатичную хвалу рок-экспрессии. На входе в фанковый сегмент максимально мотивированный Ник выдаёт выразительный брейк, отсутствующий в оригинале.

Первая часть завершается там, где сквозная форма должна была плавно углубиться в море инструментальных шумов: гитара прекращает движение грохочущей каденцией. Через двенадцать лет подобного рода приём Дэвид использует в финале «All Lovers Are Deranged».

(В оригинальной версии фильма в композиции отсутствуют реверберация на вокале, а в завершении слышны отличия в гитарной партии.)

**«CAREFUL WITH THAT AXE, EUGENE»** довольно близка к версиям с сингла «Point Me at the Sky» и с концертного диска «Ummagumma», только на этот раз Роджер выдаёт целую серию «шёпотов пустыни», больше свойственных интерпретациям под названием «Come in Number 51, Your Time Is Up» (из фильма и альбома «Zabriskie Point»). Отчётливее представлен и гитарно-вокальный унисон от Гилмора.

Запись и съёмка проходили в парижской студии



«Europasonor» в декабре того же 71 года. Рик здесь уже без бороды.

**«ONE OF THESE DAYS»** (в версии 74 года будет размещена после «A Saucerful of Secrets» и дополнена вставкой с постепенно исчезающим названием композиции) стартует без имитации шума ветра и по понятной причине включает лишь один бас и один слайд (Дэвид, почему-то, не использует лэп-стил, задействованную в оригинале). Работа Мэйсона на сей раз акцентирована, он здесь словно шаман, вызывающий буйство стихии. Захватывает момент, когда, упустив палочку (это же происходит и во второй половине «Echoes»), Ник, не растерявшись, продолжает работать одной, а уже в следующую секунду выхватывает из колчана новую. С окончанием музыки – словно в ответ на призыв колдовских барабанов – появляется «ветер».

**«A SAUCERFUL OF SECRETS»** выполнена в каноническом концертном ключе, близко к версии из «Ummagumma». Впрочем, частое исполнение сюиты не прошло для музыкантов даром: в знакомой структуре обнаруживается немало новых, ещё более выигрышных фактурных и мелодических штрихов, включая ускоренный, поражающий своей виртуозностью брейкинг Мэйсона. В ставшем крепче в мелодическом плане, но сокращённом вдвое вокализе Гилмора слышится боль всепоглощающего сожаления:

как же горько, что мудрость и счастье приходят лишь дорогой боли и терзаний!

В «Celestial Voices» различимо то ли внутривулканическое ворчание, то ли «грохот канонады» из оригинальной версии.

(Ляпы: На кадрах, отснятых в Помпеях, растительность на лице Рика довольно обильна, но в Париже лицо уже гладко выбрито; В Помпеях лицо Дэйва прикрыто волосами, развеваемыми ветром, в Париже – открыто.)

**"SET THE CONTROLS FOR THE HEART OF THE SUN"** на первой минуте сильно напоминает вступление «Main Theme». В основном за счёт классического созвучия тарелок, гонга и органа. Далее – как и в «Ummagumma» – автор надолго переключается на вокал (звучащий с эффектом дуэта). Ритмом теперь управляет Мэйсон, вооружённый палочками с мягкими насадками. Гилмор, тем временем, имитирует на гитаре партию пульсирующего баса (как и Сид Барретт в оригинале) и исполняет отчётливый «колыбельный» вокализ. Позже Роджер возвращается к басу, а Ник временно покидает действо – до возобновления былого ритма. В затяжной картине лидируют Дэйв и Рик: их нежно струящийся джем не имеет ничего общего с альбомной версией: спешно пробегая пальцами по клавиатуре, Райт исполняет завораживающую звенящую токкату, а Гилмор синтезирует как бы светящийся эфирный фон, используя эхорекордер "Binson".

Из целого ряда официально выпущенных версий «Set the Controls...» эта, бесспорно, самая «космическая».

Запись и съёмка также проходили во Франции в декабре 71 года.

**«MADEMOISELLE NOBS».** Иная аранжировка «Seamus», включающая губную гармонику Гилмора и гитару и бас Уотерса. (Вероятно, басовая дорожка была наложена, так как в кадре Роджер играет на «акустике»). Райт лишь держит микрофон рядом с грустной мордашкой «певицы», подбадривая её поглаживаниями (собака по кличке Нобс породы русская борзая принадлежала дочери известного циркового режиссёра Жозефа Бульона, с которой был знаком Мэйбен). Вокальная партия Дэйва отсутствует.

Это последняя из трёх композиций, чья запись целиком была сделана во Франции.

**«ECHOES (PART 2)».** И снова – как и в «Meddle» – резкая смена красок: после циркового номера – нестандартная, напряжённая музыка с гудящей вязью баса, моментами по-настоящему пугающей.

Близкое к оригиналу «рассветно-взлётное» крещендо сменяется возвратом вокального дуэта Райт/Гилмор. Голоса поданы чуть иначе, чем в первой части: отдалены и отчётливо панорамированы.

Композицию дополняет клочкотание вулканической грязи,

в котором, кажется, слышен шёпот духов, а также гулкий шум ветра и крики ворон. Звук условного "разведкатера" отсутствует, однако в завершении номера (а вместе с ним и всего фильма) появляется уже знакомый по оригиналу долгий «взлёт базового звездолёта».

(И снова мы наблюдаем Райта с бородой в «итальянских» кадрах, и без бороды – во «французских».)

С 22 по 26 ноября в «Salle Vallier» Марселя (Франция) прошло пять балетно-роковых представлений, поставленных французским хореографом Роланом Пети на музыку Pink Floyd. (Некоторые моменты генеральной репетиции, проходившей 21-го, отсняла команда ORTF TV, запустившая этот материал на следующий день в передаче «Actualités Méditerranée».) Идея по революционному скрещиванию балета и рок-музыки посетила Пети ещё на рубеже десятилетий. Но группа, слишком занятая собственными делами, поначалу оказалась не готовой к столь смелому эксперименту (тем более что Гилмор не особенно приветствовал идею). Однако при посильном соучастии со стороны О'Рурка, Мэйсона и Уотерса все организационные вопросы были разрешены. Флойды находились на трёхметровом возвышении позади танцоров, исполняя «One of These Days», «Careful with That Axe, Eugene», «Obscured by Clouds», «When You're In» и «Echoes». Первые два акта задействовали всю труппу новоиспечённого Марсельского национального балета, а тре-

тий и четвёртый фокусировались на солистах Руди Бриане и Даниэль Жосси. Присутствие музыкантов подчёркивалось использованием обычных для Pink Floyd (но едва ли ассоциирующихся с классическим балетом) световых и пиротехнических эффектов. (Интересно, что «нестабильную» «Careful with That Axe, Eugene» удавалось удерживать в рамках соответствующего хореографии метража только при помощи «дирижёра», который показывал флойдам карточки с номерами тактов.) В завершении на авансцене взрывалось несколько ёмкостей с горючим, создавая, как писал один из биографов Pink Floyd Николас Шаффнер, «эффект разорвавшихся шаровых молний». Это было ново, удивительно, но... впереди намечалось нечто действительно экстраординарное.

Всё меньше дней оставалось до релиза, который одним махом переведёт карьеру группы из категории «успешная» в категорию «фантастическая», сделает из флойдов подлинных рок-идолов. «The Dark Side of the Moon» – эту программу уже знала публика многих площадок, её сыроватую версию передавало токийское радио. Перспективный материал укреплялся новыми нюансами из концерта в концерт, и уже 21 октября 72 года в лондонском зале «Empire Pool» зрители впервые услышали версию альбома с саксофонистом Диком Пэрри, кембриджским приятелем Дэвида, участником группы The Soul Committee.

1 декабря – с одобрения группы – французская компания RTL провела прямую радиотрансляцию исполнения «The Dark Side of the Moon» в «Palais Des Sports De L'Île De La Jatte», что в городе Сент-Уэн. (Следующий прямой эфир случится у Pink Floyd только через семнадцать лет.) Решение флойдов отдать на суд радиослушателя материал, большую часть которого составляли ещё не выпущенные композиции, остаётся загадкой. Возможно, оно как-то связано с тем, что RTL выступили в качестве спонсора девяти концертов группы во франкоязычной Европе. Трансляция второго из них могла быть просто частью сделки.

Качество записи, сделанной тогда с радио, мягко говоря, оставляет желать лучшего. Возможно, запуск в эфир далеко не самого удачного, откровенно бутлежного по звуку варианта – решение самих флойдов, стремившихся снизить интерес пиратов.

«**THE DARK SIDE OF THE MOON**» ещё не содержит голосовых вставок, а на месте «On the Run» (которая на тот момент ещё не была доведена до ума) звучит «The Travel Sequence». «The Great Gig in the Sky» представлена без вокала. В «Brain Damage» выясняется, что микрофон Уотерса неисправен, слышен только периодически вступающий бэк-вокал Гилмора, в том числе и в «Eclipse».

«**ONE OF THESE DAYS**» и «**CAREFUL WITH THAT AXE, EUGENE**» представляют прочтение, знакомое по «Live at Pompeii». Ну а составляющие инструмента-

ла **«BLUES»** читаются уже в самом его названии. Видимо, этот почти пятиминутный джем выполняет роль «Seamus», своеобразно подготавливая к слегка сокращённой (менее двадцати минут), но в целом канонически исполненной **«ECHOES»**.

Отдельно стоит сказать о забойном бисе в виде концертного дебюта **«CHILDHOOD'S END»**, который длится почти девять минут (что, кстати, не является рекордом для композиции). (Хищный выкрик из зала, звучащий в самом начале, спустя десятилетия будет использован во вступлении «Childhood's End», исполняемой командой Мэйсона.) Вместо стандартного проигрыша студийной версии группа представляет широко развёрнутое, интригующее полотно. Пронизанный тревогой музыкальный ландшафт с интенсивной сменой тональностей и ритмов, нарисованный обжигающей гитарой, гипнотическим «Хэммондом», агрессивным басом и яростными ударными отсылает к «Pow R. Тос Н.», «Echoes» и второй BBC-версии «Fat Old Sun», обнаруживая при этом потенциал «The Last Few Bricks». (К счастью, 8 декабря в Цюрихе (Швейцария) из зала была записана более удачная по качеству версия шедевра, которая сегодня без проблем доступна для скачивания.)

До 10 декабря 72 года Pink Floyd выступали в Европе, а в январе возобновили студийную работу, находившуюся в стадии нанесения последних штрихов. Основное время

в этот период уходило на овердаббинг (наложения) и микширование, что позволило музыкантам пару раз вернуться во Францию для восьми «балетных» шоу. Программу повторили в зале парижского Дворца спорта («Palais Des Sports de la Porte de Versailles») 13 и 14 января и 3 и 4 февраля 73 года, с выступлениями по два раза за вечер. (Фрагменты репетиций, проходивших 11 и 12 января, были отсняты французским телевидением и частично запущены в эфир уже 12-го.)

9 февраля стал последним из дней, отданных студийной работе над новым эпиком. А в первый день марта в США свет увидел самый успешный альбом Pink Floyd.



# День

## The Dark Side of the Moon

Релиз – март 1973 года: США (Capitol): 1, Великобритания (Harvest): 16.

Продюсирование: Pink Floyd (при содействии Алана Парсонса).

Хит-парад Великобритании: № 2; хит-парад США: № 1.

- 1. Speak to Me** (идея: Уотерс, Мэйсон; монтаж: Мэйсон)
- 2. Breathe (in the Air)** (музыка: Гилмор, Райт; слова: Уотерс)
- 3. On the Run** (музыка: Гилмор, Уотерс)
- 4. Time** (слова: Уотерс; музыка: интро: Райт, Мэйсон, Гилмор, Уотерс, куплеты: Уотерс, Гилмор, бриджи: Райт, Уотерс, проигрыш: Гилмор, Райт, реприза: Гилмор, Райт)
- 5. The Great Gig in the Sky** (музыка: Райт; композиция вокальной партии: Торри)
- 6. Money** (музыка и слова: Уотерс; композиция саксофонной партии: Пэрри, Гилмор; композиция гитарной партии: Гилмор)
- 7. Us and Them** (музыка: Райт; слова: Уотерс;

композиция саксофонной партии: Пэрри, Гилмор)

**8. Any Colour You Like** (музыка: Гилмор, Райт, Мэйсон)

**9. Brain Damage** (слова и музыка: Уотерс)

**10. Eclipse** (музыка и слова: Уотерс)

**Роджер Уотерс** – бас-гитара, вокал, синтезатор, звуковые эффекты.

**Ричард Райт** – клавишные, вокал, синтезатор.

**Дэвид Гилмор** – гитары, вокал, синтезатор.

**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия, звуковые эффекты.

**Дик Пэрри** – саксофон.

**Клэр Торри** – вокал в «The Great Gig in the Sky».

**Дорис Трой** – бэк-вокал.

**Лесли Дункан** – бэк-вокал.

**Лайза Страйк** – бэк-вокал.

**Барри Сент Джон** – бэк-вокал.

**Звукорежиссура:** Алан Парсонс, Питер Джеймс, Крис Томас.

**Мастеринг:**?

**Студия:** «Abbey Road».

Визуальное оформление: Ричард Райт, Hipgnosis, Джордж Харди, Роджер Уотерс.

При подготовке этого переломного релиза пришлось изрядно потрудиться каждому участнику квартета. Все четверо проявились как прогрессирующие авторы, исполнители и продюсеры. Если в прежних работах десятилетия флюиды выглядели просто нашедшей себя командой, то здесь это уже настоящие мэтры. Кое-что проясняют и «итоги голосования»: впервые в истории коллектива – первое место в хит-параде Штатов, довольно консервативной страны, до этого лишь пристально изучавшей интересных новичков.

Прежде ни один альбом Pink Floyd не требовал настолько трудоёмкой, многоэтапной работы. Первые, джемовые шаги к триумфу были предприняты группой ещё 30 ноября 1971 года в судьбоносной лондонской студии фирмы Decca, той самой, где в середине шестидесятых Jokers Wild и Pink Floyd сделали свои первые записи. Этот поиск продолжился в ней же в декабре и на январских репетициях, уже с попыткой собрать воедино новые наработки и некогда отложенное про запас. Немало полезных выводов было извлечено из ночных посиделок на кухне у Ника Мэйсона. Именно там они придут к решению, что ответственность за тексты должна целиком и полностью возлечь на плечи Роджера Уотерса. Важную роль в генезисе группы также сыграло давнее стремление Роджера перейти от абстракций и символов к конкрети-

ке и злободневности.

Основное количество мелодий альбома пришлось на Ричарда Райта и Уотерса, хотя и Дэвид Гилмор предложил ряд отличных идей, в том числе и в качестве ведущего продюсера. (Стоит заметить, что вышеупомянутые стартовые джемы в основном рождались из гитарных поисков Дэвида, став основой для таких композиций, как «Breathe (in the Air)», не вошедшая в альбом «The Travel Sequence» (её заменят электронной «On the Run») и, частично, «Time».) Работая плечом к плечу с по-настоящему крупными авторами и советуясь со своим другом Ником, Роджер смог нужным образом сосредоточиться на текстах, большая часть из которых была написана на уже сочинённых аккордах. Если концепт – человек в нездоровом социуме и его стрессы – определили совместно, то личной ролью поэта стала попытка раскрыть тему в нюансах. В итоге тупиковым фундаментом нашего жизнеустройства альбом представил плоское восприятие реальности («Speak to Me», «Breathe (in the Air)», «On the Run», «Time»), показывая, что именно из него и произрастает весь остальной набор: тяжесть одиночества («Speak to Me», «On the Run»), жажда наживы («Money») и нездоровая иерархия («Us and Them», «Any Colour You Like»). И как следствие комплексной перегрузки – разрушение психики («Brain Damage»). Тем не менее, даже столь тревожная манифестация уравнивается старой доброй Надеждой («Time» и «Eclipse»). Во главу угла наш уникаль-

ный рок-поэт поставил те же идеи социального памфлета, которые он эпизодически использовал ранее и которые будет интенсивно разрабатывать все последующие годы. Правда, манера изложения ещё удерживалась в рамках коллективной эстетики, что вылилось в стилевые переключки с текстами Гилмора и Райта. Так или иначе, с этого момента в течение десяти плодотворных лет стихи Уотерса будут одним из неизменных рычагов успеха Pink Floyd.

20 января 72 года в зале «The Dome» (Брайтон, Англия) группа предприняла попытку представить черновую версию новой программы, тогда ещё под названием «Eclipse». Однако по техническим причинам премьеру пришлось прервать на песне «Money». Таким образом, целиком альбом прозвучал лишь на следующий день, в «Portsmouth Guildhall» (Портсмут, Англия). После этот ещё весьма сырой материал всё более уверенно исполнялся на различных площадках мира до конца весны. (Сегодня трудно вообразить, но альбом «Obscured by Clouds» группа успела с нуля записать во Франции в феврале и марте того же года, между концертами в Англии, Японии и Австралии.) И лишь 1 июня в «Abbey Road» стартовали по-настоящему сфокусированные сессии. Большую часть месяца Pink Floyd посвятили кропотливой студийной работе, после чего устроили перерыв на несколько недель.

Осенью состоялись турне группы по Штатам и Европе, одновременно и отвлекающие, и приносящие свои положи-

тельные плоды: живая обкатка материала позволяла находить всё более удачные решения, которые затем дорабатывались в студии.

Как утверждали музыканты, убедительно сцементировать довольно разные по начинке наработки удалось не сразу. И хотя тематический контур прощупывался изначально, команде понадобился специалист извне, способный придать вполне самостоятельным произведениям связующую окраску.

Изначально Гилмор был немало обеспокоен идеей Райта и Уотерса пригласить на роль ведущего звукоинженера Алана Парсонса. Все понимали, что рождается нечто особенное, и опыт сотрудничества юного звуковика с другими составами (включая LP «Abbey Road» The Beatles) мог отрицательно сказаться на весьма желательной самобытности нового материала. Надо полагать, тягу Алана к использованию клише гитарист подметил в ходе работы над альбомами «Barrett», «Ummagumma» и «Atom Heart Mother», хотя Парсонс в них был лишь ассистентом.

Как известно, Дэвид в итоге уступил Ричарду и Роджеру, но его опасения оправдались лишь отчасти. Прогрессивный вклад начинающего мастера всё же перевесил какие бы то ни было оттенки внешнего влияния. Более того, качеством звучания альбом обогнал своё время лет на десять, заставив консерваторов от звуорежиссуры пересмотреть свои профдогмы.

Значительный вклад в звуковую ткань пластинки на завершающем этапе также привнёс опытный, успевший поработать с битлами микшировщик Крис Томас.

Запись производилась на двадцать четыре дорожки, что для начала семидесятых было в новинку. Даже выдающиеся «Atom Heart Mother» и «Meddle» записывались на восемь и шестнадцать дорожек соответственно. Здесь же впервые была применена едва появившаяся система шумопонижения «Dolby». Примечательно также, что «The Dark Side of the Moon» – единственный альбом Pink Floyd без акустических гитар. Он же первый в активе команды, содержащий блюзовый бэк-вокал и партии саксофона: к сессиям привлекли бэк-вокалисток, саксофониста Дика Пэрри (школьного приятеля Гилмора) и певицу Клэр Торри. Что касается синтезаторов («VCS3» и «AKS»), то если на сессиях «Obscured by Clouds» флойды, по сути, лишь познакомились с этой многообещающей техникой, то теперь её пришлось осваивать по-настоящему скрупулёзно. Ещё одним перспективным нововведением для группы стала реминисценция вступительных звуков пластинки в её завершении. Заикленная схема будет применена в большинстве следующих альбомов Pink Floyd, во всех полномасштабных сольниках Уотерса и в «Rattle That Lock» Гилмора.

В ряду достоинств пластинки – отменная подборка тэйп-эффектов. И если ранее многие из них приходилось искать в фонотеках, то теперь основную часть воспроизвели специ-

ально для альбома. Роджеру, Нику и Алану пришлось проделать сложную, но, по их же словам, увлекательную работу, запечатлевая на плёнку шаги и дыхание бегущего, звон монет, смех, голоса и прочие шумы, призванные укрепить и без того завидную энергоёмкость материала. Монологи, местами дополнившие музыкальную ткань, подготовили Роджер и Ник: первый придумал вопросы, второй записал их на карточки и раздал нескольким попавшимся на глаза обитателям комплекса студий «Abbey Road». Среди усаженных перед микрофоном «философов» был и Пол МакКартни со своей супругой Линдой, но их ответы показались группе малоинтересными.

Закономерно, что после стольких усилий и поистине снайперских попаданий в слушателя «The Dark Side...» стал единственным LP Pink Floyd, получившим премию «Grammy». Он же – первый в их активе, почти целиком состоящий из суперхитов. А ведь установка на коммерческий успех не являлась для группы целеобразующей, имел место лишь мастерский переход от андеграунда к более чётким и конкретным формам. Пожалуй, данный опыт отлично иллюстрирует правоту утверждения: «Иди к своей цели с верой и настойчивостью, и формула успеха непременно сработает».

(Спустя пару десятков лет, когда один из поклонников обнаружит динамическую (и отчасти смысловую) взаимосвязь между «The Dark Side...» и кадрами классической голливуд-



ской сказки «Волшебник страны Оз» («The Wizard of Oz», Metro-Goldwyn-Mayer, 1939 год), феномен альбома распространится и в плоскость «паранормального». Совпадение не выглядит идеальным (особенно после повторного запуска альбома), но в целом служит неплохой рекламой так называемому «закону синхронизации», подтверждающему существование строго структурированной Матрицы Бытия.)

Последние сессии «The Dark Side of the Moon» прошли в январе и 1, 2 и 9 февраля 73-го, пару раз прервавшись выездом группы в Париж на небезызвестную балетную авантюру. А уже в марте они снова выступали за океаном.

Hipgnosis разработали несколько совершенно разных вариантов оформления обложки. Музыканты же, недолго думая, выбрали изображённую на чёрном фоне пирамидальную призму, преломляющую белый свет в радугу. И цвет фона, и саму идею призмы, нарисованной художником Джорджем Харди, подсказал Ричард, который попросил Сторма Торгерсона выдать что-то лаконичное и ёмкое, с намёком на световое шоу Pink Floyd. По совету Роджера призму разместили и на тыльной стороне, где она предстаёт в перевёрнутом виде и обратном действии, превращая радугу в пучок белого света. Неразрывная связь через чёрный фон и световые линии с картинкой лицевой стороны демонстрирует единство и бесконечность процесса. На счету Уотерса также радужная кардиограмма, использованная внутри буклета наряду с концертными фото и выразительным снимком Еги-

петских Пирамид – символом Вечности, дающим хорошую ассоциацию и с обложкой, и с тематикой альбома. Для съёмок Hipgnosis целенаправленно вылетали в Гизу.

Альбом открывает **«SPEAK TO ME»** – коллаж из звуковых эффектов, собранный Мэйсоном с подачи Уотерса. . В качестве названия Ник использовал фразу, произнесённую кем-то из добровольцев, которых планировали опросить и воплести запись ответов в ткань композиций. Основой идёт звукопись сердцебиения, сделанная с помощью басового барабана, пропущенного через студийные трансформаторы (сначала хотели использовать реальную запись пульса, сделанную в больнице, но звук получался излишне резким). Искусственно – с помощью "Synthi A" (компактной версии синтезатора «VCS3») – добыли и движущийся по динамикам треск, напоминающий шум трактора или даже вертолёта. Часы с тремя разными ритмами, голоса, звуки «кассового аппарата» и рвущейся бумаги из «Money», смех из «Brain Damage», крик из «The Great Gig in the Sky» – коллаж является своего рода анонсом (продолжая идею «Remergence» и являясь предтечей отдельных сегментов из «Bring the Boys Back Home» и сольных «Four Minutes», «Castellorizon» и «Bird in a Gale»).

Первый голос, который мы слышим, принадлежит роуди Pink Floyd Крису Адамсону: "I've been mad for fucking years, absolutely years. Been over the edge for yonks working me buns

off for bands so long. I think «Crikey» («Я всегда слетал с катушек, все эти чёртовы годы, абсолютно все эти годы. Постоянно был на грани, работая с группами так долго. Я скажу вам: это нечто!»). Второй – вахтёр с проходной студии «Abbey Road» Джерри О'Дрисколл: «I've always been mad, I know I've been mad, like the most of us are. Very hard to explain why you are mad, even if you're not mad» («Я всегда был безумен, я знаю, что был безумен, как и большинство из нас. Очень трудно объяснить, почему ты сходишь с ума, даже если ты не сумасшедший»).

Этот номер почти никогда не использовался отдельно от следующего. Существует только два исключения: подложка под шум ветра из «One of These Days» в версии сборника «Pink Floyd Works» и трансляция фрагментов сольного выступления Гилмора на телеканале BBC One от 8 сентября 2007 года, где «Speak to Me» продолжилась композицией «On an Island».

«**BREATHE (IN THE AIR)**» отталкивается от вступительного коллажа, образуя с ним единое целое (даже вне альбома композицию всегда исполняли с интродукцией из звуковых эффектов «Speak to Me»). Выверенный сплав мелодий Гилмора и Райта вместе с размеренной ритм-секцией, гитарным перебором, звонкими клавишными и панорамным слайдом в течение минуты создают настроение плавного, созерцательного полёта. В текстовой части трека использованы

четыре вокальные дорожки Дэвида, тонко слитые воедино.

По всей видимости, музыка Гилмора звучит в течение большей части интро и в условно куплетных фазах. Музыка Райта, в которой, по признанию самого композитора, не обошлось без влияния «Kind of Blue» Майлза Дэвиса, вступает на сменах аккордовых ступеней. Например, вместе со словами «For long you live and high you fly» («Ведь долго тебе жить и высоко лететь»).

Текст зародился ещё в период работы Роджера над саундтреком к фильму «The Body», сохранив в себе приземлённый характер сольной баллады «Breathe». На этот раз речь идёт о сложностях рутинной жизни и риске слишком рьяных амбиций, переплетённых с надеждой на бесконечность. Строчка «Run, rabbit, run» («Беги, кролик, беги») имеет ряд прямых предтеч. Самые известные – название хита Flanagan & Allen из британского фильма «Смех маленькой собаки» («The Little Dog Laughed», 1939 год), а также один из романов Джона Апдайка «Rabbit, Run».

С 72 по 75 год «Breathe (in the Air)» звучала только в рамках «The Dark Side of the Moon». В 94-м песня какое-то время исполнялась отдельно от альбома, но начиная с 15 июля, с шоу в Детройте (Мичиган, США), Pink Floyd часто представляли концепт целиком. В «Live 8» группа снова исполнила песню отдельно, правда, в спайке с «Breathe (Reprise)» и перед «Money». Композиция также входила в сеты сольных турне Уотерса «Radio K.A.O.S.» и «In the Flesh» в привязке

к паре-тройке других произведений из «The Dark Side...». В период с 2006 по 2008 год Роджер задействовал «Breathe (in the Air)» только внутри альбома, а в 16-м вернулся к отдельному исполнению. Регулярным номером песни была и в турне Гилмора «On an Island», причём всегда в качестве прелюдии к «Time» (как и на многих концертах команды в 94 году и в «In the Flesh» Уотерса).

**«ON THE RUN»** – саспенс, посвящённый нездоровому накалу городской жизни и страху транспортной катастрофы. Композиция, ставшая апофеозом электронных экспериментов Pink Floyd и общепризнанной предтечей рэйва, восходит к традиционному джему, основанному на гитарной линии Дэвида, который группа исполняла в 72 году под рабочим названием «The Travel Sequence». Примечательно, что в одной из двух известных вариаций джема уже звучал перекочевавший в «On the Run» интенсивный хай-хэт.

Необычная, нервно бурлящая ткань инструментала была открыта Гилмором на заключительном этапе работы над альбомом. Идея заключалась в заикливании и значительном ускорении многозвучной синтезаторной фигуры. (В скором времени идею всерьёз и надолго возьмут на вооружение великие Tangerine Dream, сделав её одной из своих фишек.) Дэйв также добавил проносающийся из динамика в динамик электронный шорох (возвращение к приёму, который он применял в «Quicksilver» и «The Narrow Way») и ряд пуга-

ющих звуков (например, кружащийся «шум эшелона»), достигнутых через использование фидбэка и с помощью «игры» на гитаре микрофонной стойкой.

Вкладом Роджера стал более благозвучный вариант секвенции, некоторые синтезаторные штрихи, звуковые эффекты и броское название. Удары сердца симитировал Ник, в очередной раз используя для этой цели басовый барабан. Ричард привнёс фоновые органные пассажи.

Топот и тяжёлое дыхание добыли усилиями Парсонса и его ассистента Питера Джеймса, которому пришлось долго бегать в тяжёлых башмаках по уставленной микрофонами эхо-камере. Проносившийся из канала в канал голос, слова «Live for today, gone tomorrow, that's me» («Сегодня жив, завтра исчезну, таков вот я») и безумный смех принадлежат дорожному менеджеру (не Pink Floyd) Роджеру Мэнифолду по прозвищу Шляпа.

Голос через громкоговоритель, свист выходящего на форсаж авиадвигателя и грохот взрыва нашли в фонотеке «Abbey Road». (Женщина-диспетчер монотонно произносит: «Have your baggage and passport ready and then follow the green line to customs and immigration. BA 215 to Rome, Cairo, and Lagos. May I have your attention please, customs will be receiving passengers for Flight 215 to Rome, Cairo, and Lagos» («Приготовьте багаж и паспорта, а затем проследуйте по зелёной линии до таможенной и иммиграционной стоек. Рейс «BA 215» в Рим, Каир и Лагос. Минуту внима-

ния: таможня будет принимать пассажиров на рейс «215» до Рима, Каира и Лагоса».)

На большинстве концертов Pink Floyd – с марта 73 года по июль 75-го и в 94-м – «On the Run» звучала только внутри «The Dark Side of the Moon». Равно как и в турне Уотерса, проходившем с 2006 по 2008 год. В ходе гастролей группы в поддержку альбома «A Momentary Lapse of Reason» композиция была самостоятельным номером (украсив все сеты того периода, за исключением концертов в Японии в марте 88-го), но шла в обязательной связке с «Time» и «The Great Gig in the Sky».

В «TIME» во всю силу раскрывается потенциал параллельно сочинённой «Childhood's End». Родственность композиций читается в басовой пульсации, секвенции в куплетах, темпераментном вокале Гилмора и жгучем гитарном соло. Даже стилистически разные тексты песен по духу близки между собой.

Открывающие песню тиканье и звон множества часов, ставшие одним из наиболее узнаваемых тэйп-эффектов группы, предложил использовать Парсонс. Запись, сделанная им в магазине антикварных часов с целью тестирования аудиосистем, оказалась как нельзя кстати.

Свойственная Pink Floyd киномузыкальность во вступлении "Time" становится по-настоящему эталонной. Получился своего рода звуковой слепок Времени: стаккато приглу-

шённого баса и звукопись сердцебиения отражают неуёмность Процесса, усиленные гитарой бахающие синтезаторные аккорды отмечают этапы пройденного (Райт возвращается к «ударам» из «One of These Days»), а сухие и гулкие барабаны привносят интригу (Ник использовал так называемые "рототамы" – установку, позволяющую регулировать тембр звучания барабанов).

Домашнее демо Уотерса, содержавшее мажорный набросок мелодий куплета и бриджа, силами Гилмора и Райта подверглось значимым изменениям. Тональность куплетов Дэвид перевёл в минор, а Рик насытил бриджи характерной для себя нежно-меланхоличной кантиленой.

В ошарашивающих строках песни Роджер раскрывает почти шокирующий образ типичного представителя «цивилизованной» современности, несомого неумолимой волной времени.

Гилмор и Райт разделили вокальные роли на двоих, спев поочерёдно, каждый в «своих» сегментах. Здесь голос Рика впервые в истории группы прозвучал в гармонии с женским бэк-вокалом. (Следующей студийной записью группы с ведущей вокальной партией клавишника (и, опять же, вместе с голосами приглашённых певиц) станет лишь «Wearing the Inside Out», записанная более чем через двадцать лет.)

Жёсткое и трепетное гитарное соло в центре композиции Дэвид построил на основе гармоний куплета и бриджа. Полутораминутная партия охватывает целую жизнь, помогая яр-



че прочувствовать сказанное в тексте. Здесь и детские слёзы, и весна первой влюблённости, и новорожденный в руках обалдевшего отца... Юность, Зрелость, Старость... И отчаянное желание превозмочь страх крадущейся смерти.

В целом пессимистический посыл «Time» чуть смягчается в последней строке, где виден проблеск надежды: «Thought I'd something more to say» («Думаю, мне ещё есть что сказать»). В дополнительном же сегменте под названием «**BREATHE (REPRISE)**», чья мелодия идентична «Breathe (in the Air)», акцент смещается в сторону религии. Похоже, и в этот текст прокралась аура кембриджских пустырей: очевидна атмосферная переключка с пасторальными строками «Fat Old Sun».

Неудивительно, что «Time» стала весьма частым (и горячо ожидаемым в зале) концертным номером группы. В период с 72 по 75 год композиция исполнялась только как часть альбома, с 87-го по 89-й звучала отдельно и даже без «Breathe (Reprise)», а в турне «The Division Bell» исполнялась и вне концепта, и внутри него, всегда с репризой. На стыке веков о «Time» вспомнил и Роджер: с 99 по 2002 год он представлял песню отдельно (но в связке с «Breathe (in the Air)»), а в период с 2006-го по 2008-й – только в рамках «The Dark Side of the Moon». В очередной раз частью своего сета Уотерс сделал композицию в 16-м, сохранив её также в репертуаре гастролей в поддержку альбома «Is This the Life We Really Want?» (17 и 18 годы). В соль-

ном порядке Гилмор исполнял «Time» и с участием Райта, в 2006 году (как и у Роджера – в качестве продолжения «Breathe (in the Air)»), и без него, в 15-м и 16-м.

**«THE GREAT GIG IN THE SKY».** Уникальная бессловесная песня, выросшая из инструментала «The Mortality Sequence». На правах автора Райт предлагал трактовать её как манифестацию надежды на то, что «и после смерти мы продолжим играть и петь». В данном случае слово «Gig» означает «Концерт».

Меланхолические пассажи рояля сливаются с изящно растянутыми фразами лэп-стил, «Хэммондом» и бурной ритм-секцией, а в чистом, пронзительном, беспрестанно варьируемом женском голосе слышны и смятение, и боль, и отчаяние... Человек ошарашен, он страстно ищет истинное понимание происходящего с ним и вовне, тщетно пытаясь принять неотвратимость смертельного занавеса. Но под конец вдруг наступает умиротворение. Определился курс? Пришла мудрость? Или это лишь усталость, смирение перед неизбежным?

Привнести в аранжировку женский джазовый вокал предложил Парсонс. (История умалчивает, мог ли послужить подсказкой вокализ, который Гилмор исполнял в живых версиях «Celestial Voices», сочинённой тем же Райтом.) С этой идеей Алан пришёл, осознав, что его первоначальная задумка пустить поверх музыки запись голоса астронавта лунной

экспедиции – не слишком убедительна. Интересно, что приглашённая в «Abbey Road» опытная певица Клэр Торри не сразу усвоила, какой именно посыл требуется, и музыкантам пришлось терпеливо обрисовывать ей драматургическую задачу. В итоге Торри записала самую знаменитую импровизацию в своей карьере, получив за это двойную ставку в 30 фунтов (что сегодня эквивалентно сумме как минимум в десятеро большей), поскольку сессия проходила в воскресенье.

Покидая студию, Клэр почти не надеялась, что её участие оказалось пригодным. Поэтому крайне удивилась, обнаружив своё имя на обложке «The Dark Side of the Moon». Спустя же тридцать лет уговоры родственников, вдохновлённых феноменальными продажами альбома, подвигнут певицу обратиться в суд с требованием признать её в качестве соавтора. Ценой испорченных отношений с флойдами суд будет выигран. Впрочем, в последних релизах авторство Торри уже не отмечается. Видимо, как результат не афишируемого договора, который, скорее всего, был с радостью принят Клэр, в недалёком прошлом публично раскаявшейся в своей меркантильности.

В начале песни довеском к музыке звучит бравада из уст Дрисколла: «And I am not frightened of dying. Any time will do, I don't mind. Why should I be frightened of dying? There's no reason for it – you've got to go sometime» («А я не боюсь смерти. В любой момент готов умереть, не имею ничего про-

тив. Почему я должен бояться смерти? Это бессмысленно – всё равно когда-нибудь придётся уйти»), а в середине – краткая фраза в том же духе от Патриции Уоттс, жены дорожного менеджера фллойдов Питера Уоттса: «I never said I was frightened of dying» («Я никогда не говорила, что боюсь смерти»).

С Pink Floyd Торри спела «The Great Gig in the Sky» лишь три раза (на двух концертах, проведённых 4 ноября 73 года в поддержку Роберта Уайатта, и 30 июня 90-го – в английском парке Небуорт). Ещё три раза – с Уотерсом в его шоу «Radio K.A.O.S.». С другими певицами группа исполняла «The Great Gig...» с 73 по 75 год и с 88-го по 94-й. В 88-м композиция впервые прозвучала со сцены Pink Floyd вне концепта, хотя и в качестве прямого продолжения «Time» и «On the Run». В турне «The Division Bell» исполнялась и отдельным номером, и внутри полной версии «The Dark Side of the Moon». С 2006 по 2008 год Роджер представлял песню в рамках шоу «The Dark Side...», а в 16 году – вне его, но в едином блоке с другими хитами альбома. В турне «On an Island» Гилмор и Райт пару раз исполнили композицию при помощи специально приглашённых певиц. В 16-м, начиная с концерта в небезызвестном амфитеатре Помпей, Дэвид сделал «The Great Gig...» постоянной составляющей своего репертуара, впервые включив в аранжировку мужской вокал.

От стремления в чистоту небес фабула резко переходит к «прозе жизни» с её ключевым элементом – деньгами – от мелкой наличности в кармане до солидных счетов в банках, с сопутствующими им прелестями погони за финансовым успехом. «**MONEY**» – очередная вершина Pink Floyd, открывающая вторую часть пластинки звоном кассового аппарата, найденным в фонотеке «Abbey Road». Далее следует причудливая закольцованная конструкция, созданная группой из звона монет, шума разрываемой бумаги (по смыслу – купюр) и прокрутов юни-селектора, который в ту пору и позднее использовался на телефонных станциях. (Интересно, что идея такого вступления была вдохновлена ритмичной работой глиномешалки, которую первая жена Роджера Джуди Трим использовала для своего гончарного творчества. Ещё тогда Уотерс придумал бросить в мешалку монеты и записать это на магнитофон. Правда, в студии пришлось развить и переосмыслить интересную идею, в том числе и с учётом квадроформата. Уже здесь Мэйсон предложил использовать своего рода монетный тамбурин, который изготовил лично, просверлив горсть мелочи и нанизав её на верёвку.) Яркое и динамичное движение звуков из динамика в динамик буквально впечатывается в сознание звоном, шорохом и механическим ритмом, а необычная семидольная басовая фигура автора вторит этому движению, наводя настроения алчных махинаций и гангстерских происков. Вслед за басом вступают ударные и пиано «Wurlitzer», звуча-

щее через усилитель, а тэйп-эффекты плавно уходят в фэйдаут, полностью стихая перед вступлением вокала. Правда, они ещё разово возникнут перед вторым куплетом. (После ряда неудач по синхронизации уже записанных куплетов с ритмом вступительных шумов успеха достигли благодаря идее Гилмора, предложившего измерить длину кольца плёнки с шумами школьной линейкой. Хвала геометрии...) Грубая, но запоминающаяся мелодия хорошо сочетается с иронией и театральностью текста и экспрессивным вокалом Дэвида.

Для грандиозной срединной секции все основные партии записывались вживую, без наложений, под очевидным влиянием импровизации «Moonhead», исполненной группой в прямом эфире по случаю прилунения «Apollo-11». В джеме принял участие Пэрри, при поддержке Гилмора разработавший жгучее саксофонное соло. Временная смена размера с 7/4 на 4/4 была предпринята в угоду гитаристу, для которого стандартный такт всегда был гораздо более комфортной основой. В течение трёх минут (на концертах, как правило, дольше) музыка рисует абсурдную мозаику из суесящихся маклеров, букмекеров, дистрибьюторов, из ныряльщиков, на потребу публики бросающихся с огромной высоты в океан, добытчиков, дерущихся на дне карьера... Банки, биржи, рестораны, спортарены, прииски... В какой-то момент начинает казаться, что аффект не позволит музыкантам нащупать дорогу обратно, да и темп становится всё быстрее.

Но всё же режущая гитара и пронзительный саксофон увлекают группу к «закруглению»: Дэйв, заклеив мир мамы знаменитым изречением «Money, it's a crime» («Деньги – это преступление»), продолжает декламировать социалистические воззрения Роджера, после чего завершает песню зеркальной переключкой между скэтом и гитарой. Здесь же появляется голос Генри Маккаллоха, гитариста группы Wings: «Ha-ha, I was in the right. Yes, absolutely in the right. I certainly was in the right» («Ха-ха, я был прав. Я был абсолютно прав. Я несомненно был прав»). И голос Патриции Уоттс: «Yes, I was definitely in the right. That geezer was cruising for a bruising!» («Да, я определённо была права. Этот чужак напрашивался на неприятности!»). Затем снова говорит Генри: «Yeah! Why does anyone do anything? I don't know, I was really drunk at the time. I was just telling him, he couldn't get into number 2. He was asking why he wasn't coming up on freely. After, I yelled and screamed telling him why he wasn't coming up on freely. It came to a heavy blow, which sorted the matter out» («Да. Почему люди поступают определённым образом? Не знаю, я был слишком пьян в тот момент. Я просто сказал, что ему нельзя во 2-й номер. Он спросил, почему нельзя прийти без приглашения. После я начал орать, вопить, объясняя ему, почему он не может заявиться без приглашения. Всё закончилось сильным ударом, что и решило проблему»). «Money» стала обязательным номером для подавляющего большинства выступлений Pink Floyd и сольного Уотер-

са, а также входила в сет Гилмора в американской части турне «About Face» и на всех его шоу в 15 и 16 годах. Начиная с 72 года Дэвид спел и сыграл в песне более восьмисот раз. После записи сольного демо Уотерс был задействован в «Money» как вокалист лишь в его сольном турне 84 года и, однажды, в 2007-м, на концерте трансконтинентального музыкального марафона «Live Earth».

**«US AND THEM»** приходит фоном для уходящей «Money», растворяя её отголоски в медитативном, будто бы светящемся изнутри органном наплыве. В основу композиции легла музыка, в сольном порядке сочинённая Райтом в 69-м, в качестве одной из тем для фильма Микеланджело Антониони «Забриски-пойнт». Инструментал должен был сопровождать сцены столкновения демонстрантов и полиции, но режиссёр нашёл его слишком грустным. Невесомый рояль прекрасно сочетается с органным фоном, мягкими ударными и ненавязчивым звоном гитары, создавая настроение отстранённости. То убаюкивающий, то страстный саксофон подчёркивает тягу автора к джазовой эстетике. В ритмическом контрасте между куплетами и бриджами улавливается связь с «It Would Be So Nice».

Слова Роджера, направленные против иерархии и войны, как бы выплывают из мечтательных гармоний Рика, находясь за пределами обличения или призыва. Будни, проблемы и горести нашей несовершенной цивилизации описаны



со стороны, находясь над схваткой, с подспудным утверждением, что все окружающие тяготы – это лишь неизбежный хаос в начале вечного пути. В переключке полярных понятий и образов подчёркивается остро выраженный дуализм нашего мира: один – генерал, другой – солдат, там – роскошь, здесь – нищета; каждый – на своём месте, и лишь в руках Ведущего – власть над всей этой многосложной Цепью.

Невесомый, словно висящий над землёй вокал Дэвида, в куплетах звучит с эпизодическим бэком композитора, а в бриджах они поют слаженным дуэтом, при интенсивной поддержке певиц. Удачным ходом стало использование эхорекордера, повторяющего отдельные слова, которые описывают круги, плавно скользя среди динамиков.

В песне вновь был задействован голос Роджера Шляпы: «I mean, they're not gunna kill ya, so if you give 'em a quick, short, sharp, shock, they won't do it again. Dig it? I mean he got off lightly 'cos I would've given him a thrashing – I only hit him once! It was only a difference of opinion, but really... I mean good manners don't cost nothing, do they? Hey!» («То есть, тебя же не собираются убивать, так что если врезать быстро, чётко, резко, сильно, то больше не полезут. Въехал? Я к тому, что он ещё легко отделался, потому что я мог бы задать ему взбучку, но ударил только раз! Мы лишь разошлись во мнениях, но всё же... Я о том, что хорошие манеры не требуют усилий, так ведь? Эй!»).

Начиная с 72 года «Us and Them» входила в сет-ли-

сты каждого турне Pink Floyd (кроме «The Wall»), причём не только как часть полностью исполняемого альбома (72, 73, 74, 75, 94-й), но и в качестве самостоятельного хита (77, 87, 88, 89, 94-й). Уотерс впервые исполнил композицию в 2006-м, когда начал сольно прокатывать «The Dark Side of the Moon», а вне альбома представлял её в 2007-м, 12-м и с 16 по 18 годы. Частью сольных концертов Дэвида песня стала лишь в турне «Rattle That Lock».

Инструментал авторства Гилмора, Райта и Мэйсона «**ANY COLOUR YOU LIKE**» смикширован как прямое продолжение предыдущей композиции в виде плотной, изобретательной зарисовки с мощными и интенсивными стереоэффектами. В первой половине лидирует синтезатор Ника, а далее основная линия отдана дорожкам с гитарой Дэйва, то нервно дребезжащей, то как бы мечущейся из канала в канал. Всё это уплотнено стабильной перкуссией в нетипичном для Ника стиле. Во второй части вступает едва уловимый скэт главного автора.

Похоже, на этот раз иронический бич проходит по привычному нам миру, разложенному на иерархический спектр и дезориентированному односторонней подачей информации в СМИ. Когда человек, по сути, лишён подлинного выбора. Название подсказал слоган из легендарной рекламы автомобиля «Ford-T» 1924 года выпуска: «Any colour you like, so long as it's black!» («Любой цвет, какой захочешь, если этот

цвет – чёрный!»).

Композиция никогда не исполнялась на концертах отдельно от концепта «The Dark Side...».

Философскую черту подводит двойная композиция «**BRAIN DAMAGE**»/«**ECLIPSE**». Автор слов и музыки – Уотерс. Здесь же впервые в альбоме появляется его голос, а Гилмор переходит на бэк-вокал.

«Brain Damage» была написана в тот же период, что и «Fearless», ставшая частью «Meddle». В песне отражён ожидаемый исход для разума, измотанного нескончаемой чередой перегрузок – помешательство. Ключевым элементом в забавной и одновременно крайне тревожной игре слов является «подсознательный» образ «тёмной стороны Луны», давший название альбому. Простые, но запоминающиеся мелодические ходы подкреплены цепляющей аранжировкой с серебряным гитарным перезвоном и холодным синтезатором. Неотъемлемым элементом палитры представлен смех Уоттса, дополненный обрывками его же фраз: «I can't think of anything to say except...» («Не знаю, что сказать, разве что...») и «I think it's marvellous...» («Думаю, это замечательно...»).

Темпераментный гимн «Eclipse» – прямое продолжение «Brain Damage». Изначально планировалось завершить альбом импровизацией в духе «Morning Glory», венчающей «Atom Heart Mother», но Уотерс решил, что эпилогу необхо-

димы яркие итоговые строки. Этот меморандум об извечной цикличности событий возвращает нас к ветхозаветной книге Екклесиаста, одновременно указывая и на влияние китайской поэзии ранней эпохи Тан, более широко применённой в «Set the Controls for the Heart of the Sun».

Последние звуки музыки и характерный вокализ Гилмора затихают на фоне сердцебиения, знакомого по началу альбома. Здесь же снова появляется голос Дрисколла, проносящего не до конца логичное, но ставшее знаменитым «There's is no dark side of the Moon, really. Matter of fact, it's all dark...» («Вообще-то, у Луны нет никакой тёмной стороны. В действительности, она вся тёмная...»). А удары сердца, тем временем, становятся всё тише, пока не удаляются окончательно.

(На поздних переизданиях альбома в последние мгновения появляется загадочный, едва различимый отрывок посторонней музыки, как бы доносящейся из радиоприёмника.)

Обе композиции всегда исполнялись как единое целое. На концертах Pink Floyd (с 72 года по 75-й и в 94-м) – только в контексте альбома, у сольного Роджера – в том числе и отдельно (с 84 по 2002 год и с 16-го по 18-й).

4 марта, за двенадцать дней до выхода "The Dark Side of the Moon" в Великобритании, начались гастроли по горо-

дам Северной Америки. Второй концерт в Штатах на арене «Собо» (Детройт, Мичиган) едва не закончился бедой. Для мощных вспышек по ходу «Careful with That Axe, Eugene» группе доставили контейнер, дно которого оказалось недостаточно толстым. Техники нашли выход, положив внутрь стальной лист и прижав его здоровенной гирей, в том числе и для устойчивости. Но ёмкость перегрелась. И гиря рванула, словно бомба. Ничего не осталось и от верхней части басовой колонки, на которой стояло хитрое сооружение, все динамики вырубались, а одна из клавиатур отправилась в фантасмагорический полёт над сценой... К счастью, никто не погиб. Более того, многие в зале умудрились воспринять взрыв как часть шоу и находились в полнейшем восторге. Задело лишь одного парня, который сидел далеко не в первом ряду, но каким-то образом получил удар в живот осколком фанеры. Похоже, дело обошлось без серьёзной травмы, иначе пострадавший не оценил бы произошедшее со знаком плюс. Особенно после того как группа, стремясь загладить вину, преподнесла главному герою этого вечера «щедрую» компенсацию – фирменную футболку...

Турне продолжилось без эксцессов и с нарастающим успехом.

7 мая в США и ряде стран вышел 7-дюймовый сингл «**MONEY**» / «**ANY COLOUR YOU LIKE**». Заглавным треком стала сокращенная в ряде инструментальных фрагмен-

тов альбомная версия. На стороне В – оригинал.

Одновременно в Штатах выпустили 7-дюймовую промо-пластинку со стерео- и монофоническим вариантами нового суперхита: **«MONEY» (STEREO) / «MONEY» (MONO)**. Микс обеих треков идентичен подготовленному для коммерческого сингла. Единственное отличие – на стороне А: в слове «bullshit» («хрень») отсутствуют четыре последние буквы.

В июле состоялся релиз первой **квадрофонической пластинки Pink Floyd «ATOM HEART MOTHER»**. Несомненно, этот вариант открывает новые горизонты восприятия знаменитой работы за счёт формата, но и его фоновое прослушивание выявляет отличия от оригинала. Основная разница – в акцентах, однако уловимы и «новые» дорожки: **«BREAST MILKY»**. Отличается одна из гитарных партий.

**«FUNKY DUNG»**. Финальная часть гитарного соло взята из иного дубля.

**«REMERGENCE»**. Отличается одна из гитарных партий.

Кроме того, колокольный звон и детские голоса, открывающие и закрывающие **«FAT OLD SUN»**, длятся дольше (и звучат заметно громче), но по ходу песни уже не возникают. В отыгрыше отсутствует вставка скэта.

Представления, подготовленные под руководством дизайнера Артура Макса, не только соответствовали последнему слову техники, но и укрепили театральную линию группы. При этом "The Dark Side of the Moon" занимал лишь часть программы.

Залы, вмещавшие десять, пятнадцать, а то и двадцать тысяч зрителей, как правило, заполнялись до отказа. Это было уже настоящее, классическое флойдовское шоу, на все времена. Платформа, на которой Pink Floyd в ореоле дымовых и световых эффектов медленно выплывали на сцену под первые звуки «Obscured by Clouds», образы на заднике, хорошо продуманные музыкально-световые сочетания, искры, высекаемые из ударной установки и гонга, гигантский надувной шар в виде восходящей Луны – всё это обгоняло своё время подобно их новой пластинке. Наиболее памятным моментом представления было «падение» самолёта в финале «On the Run»: по едва заметной проволоке огромный макет скользил над залом и «взрывался» за сценой клубами оранжевого дыма. (Для исполнения инструментала Гилмор оставлял гитару и становился за синтезатор рядом с Райтом.) Уже к концу года представление укрепилось кружащимся зеркальным шаром, а гибель самолёта приобрела ещё более реалистичные черты за счёт использования пиротехники.

Помимо «Obscured by Clouds/When You're In» и «The Dark Side of the Moon» теперь публика с ещё

большим воодушевлением принимала такие композиции, как «Set the Controls for the Heart of the Sun», «Careful with That Axe, Eugene», «One of These Days», «Echoes» и «Childhood's End» (последняя продержалась в сете только до 10 марта).

Согласие Парсонса участвовать в концертах избавило группу от поисков нового спеца и нудного посвящения его в те нюансы, которые Алан знал изнутри. Остался в команде и Пэрри, позволивший удержать на максимуме аутентичность «Money» и «Us and Them». С марта по июнь 73-го с группой также работали певицы из команды The Black Grass: Мэри Энн Линдси, Филлис Линдси и Наюаса Краудер. 18 и 19 мая в «Earls Court» (Лондон, Англия) к ним присоединилась Вики Браун.

Осенью группа отработала только пять шоу: три в Польше, Германии и Австрии в октябре и два 4 ноября в лондонском «Rainbow Theatre», проведённых с целью сбора средств для лечения их приятеля Роберта Уайатта – вокалиста и барабанщика из The Soft Machine. Ещё в июне Роберт выпал из окна и сломал позвоночник, оставшись прикованным к инвалидной коляске. В октябре на вокале с группой были уже The Blackberries в составе Билли Барнума, Винетты Филдс и Клайди Кинг, а в двух ноябрьских концертах – Вики Браун, Лайза Страйк и Клэр Торри.

**Ожидаемая квадрофоническая версия «THE DARK**



**SIDE OF THE MOON»**, включающая и несколько не связанных с форматом отличий, увидела свет на исходе года. Самая заметная разница здесь обнаруживается в «**US AND THEM**» (иные пассажи саксофона и более заметное эхо на вокале в последнюю секунду песни) и «**BRAIN DAMAGE**» («новые» нюансы в миксе гитары, гораздо большее количество хохотов Уоттса и отсутствие его же фраз, вошедших в стереоверсию).

Несомненно, каждый из участников группы был доволен последней пластинкой. Как минимум, собственным в неё вкладом. (Гилмор, впрочем, сетовал на пару музыкальных недоработок и недостаточно мощный звук ударных, а Уоттерс спустя годы критиковал уровень текстовой составляющей, в частности, в «*Breathe (in the Air)*».) Однако за восторгом успеха последовали те сложности, которыми очень просто сбить с толку любой творческий коллектив. Желая оставаться в русле искреннего поиска, флойды всё же понимали, что столь бурный прорыв выявляет некоторые ограничения. Армия поклонников резко возросла, вместе с ней взлетел и уровень требований к группе, а это автоматически сузило пространство для манёвра. Усложнялся момент и растратой огромного количества сил, отданных последнему проекту, ощущением усталости. Самое же тревожное заключалось в понимании, что они взобрались на свою Вершину. С чего начать, куда двигаться дальше, если и новый материал, и но-

вое шоу отныне не могут быть слабее предыдущих? Неудивительно, что именно с «The Dark Side of the Moon» перфекционизм Pink Floyd начал перерождаться в своего рода профессиональную болезнь группы. Причём в тяжёлой форме. Синдром Планки, да и только.

В студию группа вернулась в октябре 73-го. Стремление преодолеть замешательства вынудило вспомнить эксперименты почти трёхгодичной давности, когда несколько дней было потрачено на попытки делать музыку, не применяя музыкальных инструментов. В ход снова пошли всевозможные предметы домашнего обихода, с помощью которых прирождённые инструменталисты умудрялись извлекать вполне музыкальные звуки и их сочетания. Таким образом началась наработка материала для пластинки под рабочим названием «Household Objects». Однако, как и в начале 71-го, поиск довольно скоро зашёл в тупик. Большая часть этого опыта так никогда и не была использована, а парочку абстрактных произведений EMI выпустила только через тридцать восемь лет.

В октябре 73 года как минимум в США вышла монофоническая промопластинка с альбомными версиями «**TIME**», «**BREATHE (IN THE AIR)**», «**US AND THEM**» и уже известным ремиксом «**MONEY**», где излишне резкое для нежного американского уха слово «bullshit» («хрень») обезврежено отсечением четырёх последних букв.

Не секрет, что с момента своего появления композиция «Echoes» зазвучала в унисон с внутренним миром путешественников, археологов, всевозможных исследователей, проводивших долгое время в общении со стихиями. В их числе – американец Джордж Гринаф – покоритель океанской волны, на сегодняшний день – по-настоящему культовая фигура в среде калифорнийских сёрферов. Одним из первых Гринаф начал практиковать съёмки с мчащейся по водным кручам доски, закрепляя камеру у себя на спине. 5 декабря 73 года в Австралии в прокат поступил документальный фильм о сёрфинге «**CRYSTAL VOYAGER**», который Джордж снял в соавторстве с австралийским режиссёром Дэвидом Эльфиком. Композиции специально для фильма записали Дж. Уэйн Томас и Crystal Voyager Band, а всю его финальную часть заполнил незначительно ускоренный оригинал «Echoes». Джордж, знакомый с флойдами с момента их первого визита в Австралию, сумел заполучить право на сюиту в обмен на возможность группы использовать в своих шоу фрагменты из «Crystal Voyager». Наполненные энергией Вечности трансовые кадры с кружащимися волнами, пузырями, каплями и сияющей на солнце водной толщей стали отличным продолжением эпической линии альбома «Meddle». Влияние фильма на группу сохранилось даже в холодном световом дизайне, сопровождавшем исполнение «Echoes» на первых концертах 87 года.

5 декабря в США и Канаде в продажу поступил довольно специфический релиз из двух LP под названием "A NICE PAIR". В отличие от британского варианта, который будет выпущен 18 января 74 года в качестве переиздания двух первых альбомов Pink Floyd в их оригинальном виде, этот содержит некоторые странности. Впрочем, вполне объяснимые. В связи с до сих пор неразгаданной манипуляцией с трек-листом "The Piper at the Gates of Dawn" в ходе его первого выпуска в США, американский лейбл временно утратил право на оригинальные "Astronomy Domine", "Flaming", "Interstellar Overdrive" и "Bike". И если "Flaming" взяли из штатовской сингловой версии (в моно), "Interstellar Overdrive" использовали в доступном для себя виде (стихает раньше, чем в британском варианте дебютника), а оригинальную "Bike" перебросили из выпущенного в Штатах сборника "Relics", то "Astronomy Domine" и вовсе пришлось заменить концертной версией из "Ummagumma"! Отличие обнаруживается также на второй пластинке, в "JUGBAND BLUES", но только в канадском издании: композицию попытались "подправить", не сумев понять смысл провала в звуке, вовсе не случайно возникающего перед кодой. (Примечание: в последующие североамериканские переиздания "A Nice Pair" включена уже стереофоническая версия сингловой "Flaming", причём с зеркальным стереоспектром.)

В этот период в США и Канаде в моно- и стереовариан-

те вышел 7-дюймовый сингл **«TIME» / «US AND THEM»** (моно – на исходе 73-го, стерео – 4 февраля 74-го). В первом треке нет звона часов, вступление и гитарный проигрыш короче, а по окончании вместо **«Breathe (Reprise)»** возвращается фрагмент «тикающего» вступления. Во втором урезаны саксофонные проигрыши, отсутствуют интермеццо, третий куплет и последний бридж.

Приблизительно в начале 74 года в США выпустили 7-дюймовую промопластинку с известной по синглу сокращённой версией **«Us and Them»**, пригодной для двух форматов радиовещания: **«US AND THEM» (MONO) / «US AND THEM» (STEREO)**.

В один из этих дней Pink Floyd, недовольные сотрудничеством с Capitol Records – штатовским подразделением EMI – подписали контракт с лейблом Columbia Records, который оказался лучше организованным, да ещё и привлёк флойдов солидным авансом. В качестве компенсации Capitol осталось параллельное право на тиражирование материалов, выпущенных группой до 73 года включительно.

21 августа в Нью-Йорке (Нью-Йорк, США) состоялась премьера **расширенного варианта «LIVE AT ROMPEY»**, включающего кадры студийной работы в «Abbey Road», отснятые 16 и 17 октября 72 года. К мо-

менту, когда режиссёр решил приоткрыть зрителю ширму во внутренний мир Pink Floyd, основная часть «The Dark Side of the Moon» уже была готова. Поэтому Роджеру, Ричарду и Дэвиду пришлось кое-что повторить, выступив в роли самих себя, записывающих «On the Run» (здесь Уотерс имитирует поиск, в действительности принадлежавший Гилморы), «Us and Them», «Brain Damage» и «Eclipse». В фильм также вошли кадры завтрака музыкантов в столовой и интервью с тремя участниками группы (без Райта), во многом – подчёркнуто стёбного характера.

74-й стал первым с начала официального существования Pink Floyd годом, не принёсшим крупного релиза. Основное рабочее время группы уходило на сочинение новых композиций и сессии в «Abbey Road». Концертов, продолжающих раскрутку последнего альбома и избранных произведений, случилось беспрецедентно мало – всего двадцать семь. В сет входил и абсолютно новый материал – тот, с которым в несколько ином виде мир ознакомится на пластинках «Wish You Were Here» и «Animals». Гастроли вновь проходили в расширенном составе, теперь уже с людьми, параллельно занятыми в студии – с певицами Винеттой Филдс и Карлиной Уильямс из The Blackberries и саксофонистом Пэрри.

Огромный круглый экран, в последствии ставший одним из самых узнаваемых атрибутов флойдовского шоу, впер-

вые был использован во Франции, на семи июньских концертах. (В Сети можно встретить сведения о том, что первый из них, прошедший 18 июня в «Palais des Exposition» Тулузы, записала и позднее частично транслировала французская радиоккомпания Europe 1. Однако внятного подтверждения данной информации нет.) Недавний знакомый группы художник и скульптор Иэн Имс подготовил мультипликацию для показа под «Speak to Me» (кардиограмма и призма), «On the Run» (почти пророческое падение авиасредства рядом с башнями-близнецами Всемирного торгового центра) и «Time» (летающие часы, отсылающие к ролику «French Windows»).

Тогда же стартовал союз флэйдов с политическим карикатуристом Джеральдом Скарфом. Всё началось с так называемого «американского видеодневника» «Long Drawn-out Trip Sketches from Los Angeles», сделанного Скарфом для BBC тремя годами ранее. Именно этот моментами шокирующий мультфильм натолкнул Мэйсона на идею вовлечь художника в развитие визуальной стороны Pink Floyd. Мастер с интересом откликнулся, вначале оформив буклет, рекламирующий турне 74 года, а спустя пару лет подготовив фильмы для демонстрации на экране по ходу концертов.

Нетипичным для шоу-бизнеса первой половины семидесятых стало кратковременное сотрудничество Pink Floyd с одной из французских компаний по производству безалкогольных напитков. Название группы и снимки с флэйдями

(сделанные, преимущественно, в марокканской пустыне) использовали в рекламе лимонада «Gini», взамен на что фирма финансово поддержала гастрологи, удешевив стоимость билетов, но и увеличив доход от выступлений. Не самый беспринципный ход. Однако музыканты, так и не сумев побороть смущение, всю прибыль от этой кооперации отдали на благотворительность.

(В сентябре Ник впервые появился на TV отдельно от Pink Floyd, в британской программе «Top of the Pops». Вместе с аккомпаниаторами Роберта Уайатта (включая будущего гитариста The Police Энди Саммерса) была представлена песня The Monkees «I'm a Believer». Правда, музыканты лишь имитировали живое исполнение под студийную версию, спродюсированную, кстати, самим Мэйсоном.)

Последние двадцать концертов 74 года отгремели в Англии: тринадцать – в ноябре, семь – в декабре.

Материал пары ноябрьских концертов стал «добычей» BBC.



# Live at Empire Pool

Первые трансляции – 1975 год (BBC).

## The Dark Side of the Moon

- 1. Speak to Me** (идея: Уотерс, Мэйсон; монтаж: Мэйсон)
- 2. Breathe (in the Air)** (музыка: Гилмор, Райт; слова: Уотерс)
- 3. On the Run** (музыка: Гилмор, Уотерс)
- 4. Time** (слова: Уотерс; музыка: интро: Райт, Мэйсон, Гилмор, Уотерс, куплеты: Уотерс, Гилмор, бриджи: Райт, Уотерс, проигрыш: Гилмор, Райт, реприза: Гилмор, Райт)
- 5. Breathe (Reprise)** (музыка: Гилмор, Райт; слова: Уотерс)
- 6. The Great Gig in the Sky** (музыка: Райт; композиция вокальной партии: Торри)
- 7. Money** (музыка и слова: Уотерс; композиция саксофонной партии: Пэрри, Гилмор; композиция гитарной партии: Гилмор)
- 8. Us and Them** (музыка: Райт; слова: Уотерс; композиция саксофонной партии: Пэрри, Гилмор)
- 9. Any Colour You Like** (музыка: Гилмор, Райт, Мэйсон)
- 10. Brain Damage** (слова и музыка: Уотерс)
- 11. Eclipse** (музыка и слова: Уотерс)

## Encore

**1. Echoes** (музыка: Райт, Гилмор, Уотерс, Мэйсон; слова: Уотерс)

**Дэвид Гилмор** – вокал, гитары, синтезатор.

**Ричард Райт** – клавишные, синтезатор, вокал.

**Роджер Уотерс** – бас-гитара, синтезатор, вокал.

**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия.

Дик Пэрри – саксофон.

Винетта Филдс – вокал.

Карлина Уильямс – вокал.

Звукорежиссура: Алан Парсонс, Питер Джеймс, Брайан Хамфрис.

Данный радиоконцертник построен на записях выступлений от 15 и 16 ноября 1974 года, второго и третьего из четырёх, состоявшихся с 14-го по 17-е на лондонской арене «Empire Pool» (позднее – «Wembley»). Запись инициировала команда BBC Radio One.

Все шоу в тот период строились по идентичному сценарию: «Shine on You Crazy Diamond», «Raving and Drooling», «Gotta Be Crazy», «The Dark Side of the Moon» и «Echoes».

Первая в расширенном виде попадёт в уже назревающий альбом «Wish You Were Here», а две другие после ряда изменений войдут в «Animals» под названиями «Sheep» и «Dogs». Группа запретила трансляцию ещё не выпущенного на пластинках материала и, скорее всего, «Echoes». Однозначно же разрешённая часть в виде «The Dark Side...» впервые прозвучала в эфире шоу Алана Фримена 11 января 75 года. Первая половина альбома была записана 16 ноября, вторая – преимущественно 15-го (со вставками от 16-го).

Похоже, записанная 16 ноября «Echoes» силами отчаянных энтузиастов со временем также проникла в эфир. Как бы то ни было, с давних пор фаны располагали довольно качественной записью сюиты наряду с «The Dark Side...».

Каждый вечер с 14 по 17 ноября 74 года Pink Floyd слушало приблизительно восемь тысяч человек.

## **The Dark Side of the Moon**

«**SPEAK TO ME**» (16 ноября). Шумы зала почти полностью отсутствуют. Количество тэйп-эффектов, появляющихся поочерёдно, почти не смешиваясь, явно уступает оригинальному. Лишь на излёте этот номер, удлинённый почти втрое, обретает знакомый натиск.

«**BREATHE (IN THE AIR)**» (16 ноября). Аранжировке заметно недостаёт студийной плотности, которой возможно

было бы достичь при наличии ещё одного гитариста или, хотя бы, при более выраженной игре Ричарда Райта. Слайд-гитара вступает с некоторым опозданием. Ещё одно заметное отличие от безупречного оригинала – подсаженный вокал Дэвида Гилмора.

«**ON THE RUN**» (16 ноября). Расширенное прочтение от Райта и Гилмора с мощным грохотом воображаемых крушений и прочих пугающих звуков. Вновь набранная секвенция кажется отличной от использованной в студийной версии. Голос Роджера Шляпы, произносящего своё незабвенное «Live for today...» («Сегодня жив...»), появляется уже перед самым взрывом (что свойственно для большинства концертных версий). Отголосок взрыва укреплён вплетением синтезаторных эффектов. Шаги и дыхание Бегущего, в отличие от оригинала, не возвращаются. По окончании впервые появляется отчётливо слышимый шелест публики.

«**TIME**» (16 ноября). Часовой звон плывёт так, словно разладился магнитофон, воспроизводящий плёнку с его записью. И лишь строгое басовое стаккато всё ставит на свои места, открывая интродукцию, в миксе которой оно доминирует наряду с клавишными (гитара здесь приглушена, а перкуссия сдвинута вправо). Куплеты Гилмор поёт при поддержке Райта. В бриджах вокал последнего звучит без ожидаемого темперамента, будто бы чуть устало, а голо-

са Винетты Филдс и Карлины Уильямс вынесены на первый план. Первый бридж открывают слова: «Laying supine in the sunshine» («Лёжа на спине под солнцем»), взамен альбомных «Tired of lying in the sunshine» («Утомлённый лежанием на солнце»).

«**BREATHE (REPRISE)**» (16 ноября). Близкое к оригиналу исполнение.

«**THE GREAT GIG IN THE SKY**» (16 ноября). Отсутствуют голосовые вставки из студийной записи. Уильямс и Филдс поют достаточно эмоционально, в своей обычной манере, в основном – дуэтом. Импровизация, в ходе которой Дэвид сменяет лэп-стил на синтезатор, удлинняет композицию на две минуты. В финале скорбное настроение разбавляется всё более бодрым блюзом, готовящим к следующему номеру.

Тэйп-эффекты «**MONEY**» (15 и 16 ноября), вступающие ещё на фоне «The Great Gig in the Sky», спешно продолжают знаменитым басовым риффом. Голос Гилмора звучит с характерной для концертов хрипотцой, а вставки женского вокала лишь усугубляют разрыв со студийной версией. Как и гораздо более разнообразная и продолжительная импровизация, развёрнутая между куплетами. В конце использована оригинальная запись монологов.

«**US AND THEM**» (15 и 16 ноября). Не считая издержек живого исполнения (например, здесь нет партии пиано), основные отличия таковы: имитация эха певицами, проход саксофона через всё интермеццо и отсутствие монолога Шляпы.

«**ANY COLOUR YOU LIKE**» (15 и 16 ноября) звучит во многом по-новому. О серьёзности изменений говорит уже сама длительность инструментала – 07:40 вместо оригинальных 03:26. Больше всего новаций привносят броский синтезатор и бас, выдающий, в том числе, отсутствующую в оригинале линию. Во второй половине блюзовое, ведомое гитарой переплетение инструментов и женских голосов отсылает к джему из «Money». Скэт не исполняется.

«**BRAIN DAMAGE**» (15 и 16 ноября). В виду отсутствия второго гитариста, аранжировка песни лишена ожидаемых гитарных вставок (которые без проблем возможно было бы заместить синтезаторными). Часть текста автор исполняет в дуэте с Гилмором. В середине, вместо оригинального монолога – знакомые безумные смешки и сугубо концертное дополнение – запись коллективного хохота. Здесь же звучит новинка в виде иронического рисунка бас-гитары – предтеча инструментала «The Attack» от сольного Роджера Уотерса.

«**ECLIPSE**» (15 и 16 ноября) Уотерс поёт заметно сдер-

жаннее, чем в оригинале. При этом бэк-вокал Гилмора звучит довольно эмоционально, на экспрессивном выкрике, а голоса певиц снова выходят на первый план. Знаменитое высказывание Джерри О'Дрисколла появляется буквально с последним звуком песни. Вместо «сердцебиения» используется звон огромного колокола (возможно, «антикоммунистического» Колокола Свободы из Западного Берлина), который в течение некоторого времени создаёт ощущение монументальной надежды. Вплоть до того момента, пока запись не прерывается комичным, тягучим заеданием. Роджер и Дэвид прощаются...

## Encore

«**ECHOES**» (16 ноября). Флойды появляются лишь после значительного перерыва, как бы не устояв перед публикой, жарко требующей продолжения. Ещё пару минут они готовятся, дразня характерными для саундчека звуками. Наконец Гилмор и Уотерс сверяют друг с другом готовность и... — «Пинг!» — зал взрывается овацией.

За три с половиной года некоторые нюансы исполнения «Echoes» были группой переосмыслены, да и аппаратура стала лучше. И уже здесь мы слышим нечто среднее между первыми живыми исполнениями композиции, и теми, которые флойды предложат в следующем десятилетии и даже в XXI веке. Так, если эфирный слайд настойчиво возвра-

щает нас в пространство иссушенного солнцем античного амфитеатра, то орган в «утренней» фазе – отчётливый намёк на сентябрь 87-го. Интересно также, что в этой версии сюиты ритм-секция и вокал Дэвида выведены вперёд. Женские голоса и задумчивый саксофон привносят в звучание прозаический оттенок, с неожиданным для «Echoes» джазовым привкусом. В мрачной секции басовые «клубы» почти не уступают оригинальным, вороны проходят через весь эпизод, а назойливо вопящая гитара словно зовёт кого-то по имени. В крещендо особенно примечателен двойной гитарный фальстарт – одна из ступеней на пути к «Run Like Hell».

Лидеры прощаются: Уотерс, как всегда: «Thank you! Thank you...» («Спасибо! Спасибо...»); и Гилмор (уже отойдя от микрофона) – своё обычное: «Thank you! Good night!» («Спасибо! Доброй ночи!»).

В 75-м работа в студии продолжилась, однако трудоголический график по-прежнему включал и весьма интенсивную гастрольную деятельность.

О растущем интересе группы к визуальной стороне дела говорит хотя бы тот факт, что пять аншлаговых шоу, представленных на Спортивной арене Лос-Анджелеса (Калифорния, США) с 23 по 27 апреля, помогал разрабатывать Дерек Меддингс, один из передовых мастеров Голливуда в области спецэффектов. А с июня частью сценографии недол-



гое время была амбициозная надувная пирамида, изготовленная с подсказки Райта по дизайну Уотерса и Марка Фишера. Представляющая из себя гигантскую, надутую гелием крышу, стоящую на четырёх столбах, пирамида закрывала сцену от возможной непогоды и в финале шоу эффектно взмывала вверх, удерживаемая длинным тросом.

И всё могло быть просто великолепным, но... внешне бодрое движение команды держалось, в основном, на мощной инерции, заданной успехом последнего альбома. В действительности же они всё ещё не представляли каким образом смогут соответствовать новому, «лунному» стандарту, заоблачному как по качеству материала, так и по уровню успеха. И, как следствие, теряли ощущение подлинного смысла своей деятельности, балансируя на грани распада. Ну а промахи и курьёзы, на которые год оказался весьма урожайным, лишь усиливали хандру.

Первое шоу с использованием вышеупомянутой пирамиды состоялось 7 июня в Атланте (Джорджия, США), на одноимённом стадионе. И уже здесь причудливый купол, не устояв под силой ветра, рухнул. А на одном из последующих концертов экстремальные погодные условия и вовсе вынудили обрубить трос, раз и навсегда избавившись от проблемы. В результате пафосный атрибут, атакуемый свистящими потоками воздуха, поднялся на десятки метров, а затем, утратив подъемную силу, свалился на автостоянку. Последние минуты в жизни злополучной конструкции сопровожда-

лись оголтелым треском рвущейся ткани: охочие до сувениров фаны «поделили» добычу на массу мелких кусочков.

Ещё одна громкая (и в буквальном смысле) накладка случилась 28 июня на стадионе «Ivor Wynn» в Гамильтоне (Канада), на завершающем концерте североамериканских гастролей. Здесь пиротехники группы, ведомые собственным безудержным энтузиазмом, пошли на по-настоящему безрассудный шаг: прикрепили весь оставшийся «боезапас» к табло и подожгли. Необычайно мощный взрыв не только предсказуемо вывел из строя табло, но и вынес немало окон в домах, расположенных неподалёку от стадиона. Разумеется, ущерб пришлось возмещать из общего флойдовского кармана...

Турне 75 года завершилось 5 июля выступлением на фестивале в парке Небуорт (Хартфордшир, Англия). Это был последний концерт, где «The Dark Side of the Moon» и «Echoes» исполнялись квартетом Pink Floyd. Здесь же в очередной раз прозвучал ещё не выпущенный материал, а одну из новых песен спел приглашённый вокалист Рой Харпер. Который, кстати, задал негативный тон вечеру, когда, не сумев найти свой сценический костюм, в припадке ярости разнёс один из трейлеров. Впрочем, по-настоящему подпортило мероприятие другое непредвиденное обстоятельство... Открыть выступление группы должен был вылет двух «Спитфайров» времён Второй мировой, но из-за проблем со связью самолёты появились слишком рано. При-

шлось стартовать преждевременно, без должной настройки оборудования. Возникшие в результате проблемы с электропитанием более всего отразились на клавишных, которые даже при незначительном увеличении громкости начинали сильно фальшивить. В итоге Райт в отчаянии покинул сцену. Но потом, всё же, заставил себя вернуться, усевшись за менее чувствительную клавиатуру.

Неудивительно, что пресса скептически оценила это выступление, критикуя команду не только и не столько за технические ляпы, сколько за вялую игру и почти полное безразличие к публике. В дальнейшем и сами флойды осознали правоту этих замечаний.

К счастью, у прославленных музыкантов оказалось достаточно сил для того чтобы не загасить стынувшие угли их бесценного союза. И не зря. Ведь очередная пластинка, нелёгкий труд над которой завершился к осени, привлекла к себе огромный интерес, прорвавшись на передовые места хит-парадов.

# Wish You Were Here

Реализ – сентябрь 1975 года: Великобритания (Harvest): 12, США (Columbia): 13.

Продюсирование: Pink Floyd.

Хит-парад Великобритании: № 1; хит-парад США: № 2.

## **1. Shine on You Crazy Diamond (Part 1):**

**Part 1** (музыка: Райт, Уотерс, Гилмор) 00:00–02:08

**Part 2** (музыка: Гилмор, Уотерс, Райт) 02:09–03:53

**Part 3** (музыка: Гилмор) 03:54–06:26

**Part 4** (музыка: Райт, Гилмор) 06:27–08:40

**Part 5** (музыка: Уотерс, Гилмор, Райт; слова: Уотерс; композиция саксофонной партии: Пэрри) 08:41–13:31

**2. Welcome to the Machine** (музыка и слова: Уотерс)

**3. Have a Cigar** (музыка и слова: Уотерс; композиция гитарной партии: Гилмор)

**4. Wish You Were Here** (музыка: проигрыши: Гилмор, вокальные части: Гилмор, Уотерс; слова: Уотерс)

## **5. Shine on You Crazy Diamond (Part 2):**

**Part 6** (музыка: Райт, Гилмор, Уотерс) 00:00–04:54

**Part 7** (музыка: Уотерс, Гилмор, Райт; слова: Уотерс) 04:55–06:22

**Part 8** (музыка: Райт, Гилмор) 06:23–09:00

## **Part 9** (основа: Райт; кода: Райт, Барретт) 09:01–12:23

**Роджер Уотерс** – бас-гитара, синтезатор, вокал, бокалы, звуковые эффекты.

**Дэвид Гилмор** – вокал, гитары (включая бас), бокалы, звуковые эффекты.

**Ричард Райт** – клавишные, синтезатор, бокалы, бэк-вокал.

**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия, бокалы, звуковые эффекты.

Дик Пэрри – саксофоны.

Рой Харпер – вокал в "Have a Cigar".

Винетта Филдс – бэк-вокал.

Карлина Уильямс – бэк-вокал.

Звукорежиссура: Брайан Хамфрис, Питер Джеймс.

Мастеринг:?

Студия: «Abbey Road».

Визуальное оформление: Hipgnosis, Джордж Харди.

Благодаря изобилию джемовых идей Дэвида Гилмора и Ричарда Райта эта работа вернула Pink Floyd к сложной

структуре, заметно ослабленной в двух последних альбомах. Пластинка стала своего рода компромиссом между стандартом и вольным изложением. Отправной точкой послужило меланхоличное арпеджио из четырёх нот. Гилмор нашёл его в начале 1974 года, перебирая струны двенадцатиструнной гитары в лондонской студии на Кингс-Кросс. Пассаж напомнил Роджеру Уотерсу потерю друга и некогда ведущего автора группы Сиды Барретта, вдохновил сюиту "Shine on You Crazy Diamond" и вывел на концепцию альбома: жернова шоу-бизнеса и их жертвы. Сквозной темой стало Отсутствие.

Дэвид изначально планировал альбом с «Raving and Drooling» и «Gotta Be Crazy» на одной стороне LP и с «Shine on You Crazy Diamond» – на другой. Все три композиции в течение многих месяцев обкатывались на концертах и давно уже просились занять место на пластинке. Однако Уотерс, заручившись поддержкой Райта и Мэйсона, сумел настоять на большем количестве совершенно нового материала. Таким образом, «Raving...» и «Gotta...» были отложены и впоследствии превращены в «Sheep» и «Dogs». Ну а «Shine on...» усилили новыми фрагментами и разбили на две части в виде пролога и эпилога, зациклив уже второй в своём активе альбом. Специально для концепта сочинили ещё три – более компактные – композиции, которые связали с сюитой не только в смысловом плане, но и общими тонами аранжировки. (Чего нет, скажем, в "Atom Heart Mother" и "Meddle",

где традиционные по метражу треки слегка контрастируют с расположенным рядом прог-грандиозом.)

Полностью доверяя своему главному стихотворцу, Дэйв и Рик в очередной уже раз остались вне поэтической сферы, если не считать влияния Гилмора на текст баллады «Wish You Were Here», который подвергся незначительным структурным изменениям в ходе подбора аккордов. Довольно широко Роджер проявился и в композиторском плане, что лучше всего подтверждают два мощных хита, вся основа которых была написана им – «Welcome to the Machine" и "Have a Cigar".

В общей сложности сессии, проходившие в обычной для группы лондонской студии "Abbey Road", заняли чуть более шести месяцев, стартовав в начале января 75 года. Процесс продвигался не слишком стабильно, без рвения, порой и без желания музыкантов лишний раз видеть друг друга. Кроме того, Рика и Дэйва уже не всё устраивало в текстах Роджера, а он, в свою очередь, не испытывал большого восторга от затяжных инструментальных фантазий, способных, по его мнению, увести от сути послания. Одним из тревожных знаков стало также полное отсутствие копирайта Ника Мэйсона, впервые с начала существования Pink Floyd. Хотя Ник и сохранил за собой право сопродюсера пластинки, по обыкновению придумав большую часть барабанных партий.

Как бы то ни было, работа завершилась более чем гармо-

ничным и весьма цельным результатом. И уж точно каждого из троих авторов устроил его личный вклад: Гилмор и Райт широко раскрылись в медитативном ключе, а Уотерс получил хорошую возможность развернуться на базе эмпатии. При этом стиль живописных метафор из "Shine on You Crazy Diamond» и "Wish You Were Here" настолько сильно разнится со злободневным натиском из "Welcome to the Machine" и "Have a Cigar", что можно подумать о разном авторстве.

В создании "Wish You Were Here" приняли участие саксофонист Дик Пэрри, певицы Винетта Филдс, Карлина Уильямс и вокалист Рой Харпер. Таким образом был сохранён перспективный опыт работы с сессионщиками, широко использованный в "Atom Heart Mother" и "The Dark Side of the Moon». Звукорежиссёром выступил Брайан Хамфрис, работавший с группой над «Ummagumma».

Ставшее легендой появление Барретта в «Abbey Road» произошло 5 июня 75 года. И не когда-нибудь, а в момент, когда группа заканчивала микширование посвящённой ему "Shine on You Crazy Diamond».

Как известно, музыканты не сразу узнали своего бывшего фронтмена. Даже когда тот, молча понаблюдав за творческим процессом, бесцеремонно пробрался в комнату звукорежиссёра. Первым друга распознал Гилмор, тихо намекнувший об этом Мэйсону. Как рассказывал Сторм Торгерсон, находившийся тогда в студии, внешний вид Сиды рас-



строил Дэйва и Роджера до слёз. Прошло уже несколько лет с тех пор, как они потеряли психически вменяемого Баррета, а теперь эта потеря ещё и до боли явно визуализировалась гладко выбритой головой, отсутствием бровей и избыточным весом. Как бы то ни было, "мистический" визитёр даже успел рецензировать новую музыку: звучание показалось ему старомодным...

Визуальная составляющая альбома стала очередным шедевром Hipgnosis, и о ней стоит сказать особо. На этот раз команда опиралась на Четвёрку: четыре флойда, четыре их астральные стихии, четыре композиции альбома и даже его название, состоящее из четырёх слов.

На лицевой стороне обложки разместили сцену рукопожатия бизнесмена со своим пылающим двойником. Этот образ Торгерсону подсказало обращение к самому себе, представленное в титульной песне. В основе – идея о том, что люди нередко скрывают свои истинные чувства из страха «обжечься». Кроме того, понятие «прогореть» в бизнесе обозначает потерю прибыли. В более абстрактном смысле картинка отражает стихию Огня. Для воплощения замысла склонные обходиться без монтажа Сорм и Обри Пауэлл пригласили голливудских каскадёров Ронни Ронделла и Дэнни Роджерса. Съёмки проходили в Лос-Анджелесе (Калифорния, США), на площадке с павильонами кинокомпании Warner Brothers. Ронделлу пришлось выполнить несколько

опасных горений, пока не были получены наиболее подходящие снимки. Один из них использовали для английского, другой – для американского релиза.

Обратную сторону обложки украсил коммивояжёр в костюме, перчатках и маске, стоящий одной ногой на песке, другой – на чемодане и «продающий свою душу» в виде прозрачной пластинки. Голень и запястья, которые должны выглядывать из-под одежды, то ли отсутствуют (а значит, это пустой костюм), то ли на фото – человек-невидимка. Изображение символизирует бездушных продюсеров музыкальной индустрии и отражает стихию Земли. Снимок был сделан в пустыне Юма в Калифорнии (США).

На разворот поместили фото красной вуали (и еле заметный женский силуэт под ней), летящей на ветру над посадками в полях графства Норфолк (Англия) – символ лёгкости и зыбкости, отражающий стихию Воздуха и указывающий на Отсутствие той, кому принадлежала вуаль. (На снимке, который спустя годы используют для CD, образ вуали будет заметно отличаться.)

Фото ныряльщика, входящего в воды калифорнийского озера Моно, отражает стихию Воды. Символом Отсутствия здесь становится важная деталь: на снимке нет ни всплеска, ни даже кругов от соприкосновения тела с поверхностью. Образ был получен без использования какого-либо монтажа: статисту просто пришлось поглубже вдохнуть и надолго замереть вверх ногами, опираясь на стоящий на дне стул.

Продолжая тему Отсутствия, Торгерсон придумал упаковать каждый экземпляр альбома в чёрный целлофан. (Правда, руководству Columbia Records идея чёрного цвета показалась излишне мрачной, и они настояли, чтобы для Штатов цвет был изменён на тёмно-синий.) Художник Джордж Харди разработал стикер, который клеился на эту интригующую непрозрачную оболочку, придавая ей больший товарный вес: две механические руки, соединённые в рукопожатии на фоне круга, разделённого на четыре астральных сектора. Считается, что этот образ имеет прямое отношение к смыслу песен "Welcome to the Machine" и "Have a Cigar". (В переиздание 94 года конкретно для "Have a Cigar" Сторм добавит фото человека, «плывущего» в песке – символ абсурдности предприятия.)

Ещё одной заслугой Торгерсона стало название альбома.

Незадолго до релиза в США в качестве промо была выпущена 7-дюймовая пластинка с сокращённой версией одного из новых хитов группы, пригодной для двух форматов радиовещания: **«HAVE A CIGAR» (STEREO) / «HAVE A CIGAR» (MONO)**.

**«SHINE ON YOU CRAZY DIAMOND (PART 1)»**

**«PART 1».** Музыка появляется подобно мягкому свету, который всё нарастает, постепенно рассеивая мрак и ширясь

за горизонт. Золотистый синтезаторный перелив («звук падающей звезды») прочерчивает этот простор и тут же тает, продолжаясь атмосферным, как бы рождённым в небесной вышине «мяуканьем» (синтезатор, пропущенный через гитарный комбик). Тем временем могучий «космический» бэкграунд заполняет всю звуковую сцену, подводя к почти двухминутному синтезаторному легато Райта. Завораживающая партия навевает самые разные образы, которые сосуществуют, варьируясь от заиндевелой пашни и плывущей над ней туманной дымки – до чуждых глазу внеземных ландшафтов.

Эфирный «свист», проходящий через две вступительные части и «цепляющий» начало «Part 3», был записан группой в ходе сессий «Household Objects» с помощью винных бокалов. (Высота ноты зависит от количества налитой в бокал воды и извлекается движением пальца по ободку.) Соло, звучащее на этом предельно медитативном этапе, можно рассматривать в качестве вторичных, развивающихся в русле гармонии, созданной тремя «бокалистами». Что, скорее всего, и повлияло на копирайт. Тончайший звон, создающий эффект колокольчиков, извлекали, по всей видимости, с помощью миниатюрных металлических предметов, легко ударяя ими по тем же бокалам.

**«PART 2».** Грустная, полная трепета гитара вступает словно луч солнца, пронзающий крышу облаков. Гилмор продолжает путь в страну Мечтаний, играя одну из своих

наиболее знаменитых партий (сочинённую на завершающем этапе работы над альбомом).

**«PART 3».** И вот – ставшее легендой гитарное арпеджио Дэвида, которое и вдохновило к сочинению сюиты (чтобы придать этой фразе объём и ощущение простора Гилмор использовал самую большую студию в «Abbey Road», где обычно записывали оркестр, получая реверберацию благодаря размеру помещения). Раз... Ещё раз... Ещё... Словно чей-то зов, словно движение по манящей тропе, за которой ждёт Нечто, от чего остро зависит судьба. (Тем временем золотистые блёстки «колокольчиков» вспыхивают с новой силой, сияя, как солнце на кромке прибоя.) Но тут вступают барабаны, струны начинают жечь ностальгией, оживляя образы давно минувших дней. В мелодии Дэвида читаются улыбки и слёзы прошедшей юности, коридоры колледжей и университетов, закаты и восходы в кругу друзей. Сегодня всё это ушло. Осталась грусть, очень светлая грусть. И что-то ещё... Что-то, чему не уйти никогда.

**«PART 4».** В первой половине Райт на минуту предстаёт в качестве самостоятельного композитора. Фоном звучит его рояль «Bösendorfer», а впереди – певучее синтезаторное соло, которое, как и на старте сюиты, характерным для Рика образом стилизовано под духовые. Светлая печаль достигает предела. Но далее снова вступает Дэйв, насыщая тему потоками гитарного оптимизма.

**«PART 5».** Вальсовая часть композиции, включающая

текст, созданный Уотерсом в настоящих творческих муках. Многие обороты потребовали тщательной шлифовки, порою до полного их видоизменения. (Видимо, понятие командного звучания относится не только к музыке: вступительные строки наводят на мысль, что автор перенял у Райта гармонию первых же строк "Remember a Day". Сходство очевидно: "Remember a day before today / A day when you were young" ("Вспомни день далёкого прошлого / День, когда ты был молод") (68-й) и "Remember when you were young / You shone like the Sun" ("Вспомни, как ты был молод / Ты сиял, словно Солнце") (75-й).) Напоённые сожалением, скорбной символикой и надеждой слова вызывают к выдающемуся творцу, настоящему гению, вкусившему эйфорию триумфа и сполна познавшему «прелести» краха. Образ вполне соответствует собирательному, хотя Роджер не раз замечал, что в этой песне его послание направлено исключительно к Сиду.

Иронический смешок, раздающийся в начале из левого динамика, тонко проникает в ткань изложения, чуть разбавляя патетику (это единственный тэйп-эффект за 13,5 минут композиции, если не учитывать похожий на голос шумовой дефект, на миг возникающий после первой гитарной фразы во 2-й части). Нигде не сообщалось, чью положительную эмоцию поставили на службу произведению, но кажется, что смеётся Барретт.

Де-факто, авторов у 5-й части, по меньшей мере, трое:

Роджер, Дэйв и Рик. Основной исполнитель вокала – Уотерс, который, вытягивая эту не самую лёгкую для своих связок партию, изрядно намучился: некоторые фрагменты пришлось перезаписывать по нескольку раз. Окончательный вариант, включающий также «Part 7», стал своего рода пазлом из наиболее удачных дублей, сделанных при эпизодической вокальной поддержке Гилмора. На бэке – Уильямс и Филдс.

В финале звучит джем с двумя соло, сыгранными Пэри на баритон- и тенор- саксофоне. В этом сегменте, в который хорошенько вложился каждый из пяти исполнителей, наиболее отчётлив авторский почерк Дэвида с его гитарной фразой из «Part 3», характерным перебором и любимым изменением темпа во второй половине. (В частности, похожее ускорение прежде использовалось в «A Travel Sequence», «Free Four», «Money» и будет применено в 8-й части «Shine On...», а в последующие годы не раз появится как в альбомах группы, так и в сольниках. Например, в "Cat Cruise", "Murder", «Malta», "On the Turning Away", "Yet Another Movie", «Terminal Frost», «Marooned», «The Lost Art of Conversation/On the Noodle Street», «Beauty»...)

Примечание: в альтернативном делении сюиты на сегменты открывающее синтезаторное соло и следующая за ней гитарная партия относятся к 1-й части, а инструментальная концовка с саксофонами обозначена как часть 5-я. К сожалению, ни в одном из изданий альбома индексация не приводится. Ещё одной проблемой стала нелепая ошибка, кото-

рой в самых первых выпусках не было – авторство «Part 5», приписываемое только Уотерсу (в одном из релизов три фамилии просто-напросто не сумели поместить в полном объёме внизу винилового «яблока»). Забавно, что и по сей день появляются издания с двумя вариантами копирайта.

Для массы поклонников аранжировочно насыщенная, разнообразная, очень командная "Shine on You Crazy Diamond (Part 1)" стала своего рода визитной карточкой Pink Floyd, их лицом. После премьерного исполнения сюиты в начале 74 года группа включала её в большинство своих полномасштабных сетов. Исключением являются лишь шоу "The Wall", построенное на новом материале, и два первых концерта турне в поддержку альбома "A Momentary Lapse of Reason". В сольном порядке Уотерс исполнял композицию с 99 по 2008 годы, и снова – в 16-м. Гилмор вне группы впервые включил "Shine on..." в программу своего единственного в 2001 году выступления, отработанного совместно с Пэрри. В январе 2002-го и в 2006-м Дэвид представлял этот опус уже не только с оригинальным саксофонистом, но и при участии Райта. Постоянным выбором «Shine on...» была и в турне Гилмора «Rattle That Lock».

Написанная Роджером «**WELCOME TO THE MACHINE**» во всей красе рисует тот образ шоу-бизнеса, каким его увидели Pink Floyd на вершине славы: образ пугающей Машины, чудовищного техногенного монстра,



способного перемолоть каждого, кто откажется прогнуться под «формат». В полном горькой иронии тексте убедительно уживаются конкретика и символизм. Пронзительные синти-запилы, наполнившие композицию восточным настроением – результат многих часов студийного поиска, потраченных Уотерсом, Райтом и Гилмором на «укрощение» легендарного VCS3.

Предельно тревожная тема вступает с имитации шумов машинного отделения, постепенно перекрывающих своим пытанием уходящий саксофон «Shine on...». Создаётся впечатление, что соло исполняется где-то поодаль, в довольно просторном зале, может быть, в одном из отсеков той самой Машины. (В числе особенностей альбома «Wish You Were Here» – использование последних секунд уходящей композиции в качестве звукового эффекта для следующей.) Звонки и хлопки пневматической двери, представленные на подвижном стерео, символизируют изменения в составе экипажа. А далее в дело вступает низкотембровый двунотный пульс синтезатора, скачущий по динамикам в унисон с «шумами дизелей». Довершают вступление экспрессивные аккорды акустической гитары Гилмора (ненавязчиво отсылающие к 3-й части "The Narrow Way") и эпический электронный фон. На второй минуте в и без того мудрёную ткань вплетается бас-гитара автора.

Обе вокальные партии исполняет Дэвид: надрывно-тоскливую, усугубляющую напряжение (для достижения нужной

высоты партию пришлось записать с некоторым замедлением, после воспроизведя её с нужной скоростью) и баритональную. (Известно также, что, следуя «футуристическому» тону, Гилмор записал для песни дорожку с ток-боксом (устройством, синхронизирующим гитарный звук и голос), но она не вошла в окончательный микс.) Не обошлось и без фирменного воющего вокализа, который можно расслышать на излёте захватывающей дух картины, использующей суровый симбиоз акустической гитары, синтезатора и литавр. И лишь в конце куплетов на несколько секунд возникает бэк-вокал Райта.

Пронзительный отыгрыш прерывается хлопком двери, причём в течение пары мгновений слышно музыку, рвущуюся снаружи через щели. Вой скоростного лифта тут же устремляет воображение на другой этаж, сменяясь характерным стуком остановки и праздным гомоном снаружи. Дверь незамедлительно уходит в стену, открывая путь к толпе пресыщенного народа, кричащего и над чем-то оголтело хохочущего. Как если бы лирический герой внезапно оказался лицом к лицу с жадным до развлечений высшим обществом, со всем его внешним лоском и неизменным лицемерием. Но вот что-то заставляет людей притихнуть и даже затаить дыхание... Следует пара таинственных щелчков в абсолютной тишине... (Виниловая пауза обыграна столь удачно, что на MC и CD практически незаметна.)

«Welcome to the Machine», ставшая для Pink Floyd настоя-

щим философским откровением, исполнялась группой как с автором в составе (77 год), так и без него (с 87-го по 89-й). Уотерс же включал композицию во все свои полновесные сет-ты восьмидесятых, а также с 99 по 2002 год и с 16-го по 18-й.

«**HAVE A CIGAR**», копирайт которой также принадлежит Роджеру, продолжает раскрывать изнанку музыкальной индустрии. Название песни связано со случаем, когда после одного из шоу Pink Floyd к Уотерсу подошёл сам блюзмен Пинк Андерсон, в знак уважения угостив коллегу сигарой. Горько иронизируя над собственным рок-бытием, применив острый, язвительный язык, автор построил текст в форме обращения менеджера к артисту. Вопрос "By the way which one's Pink?" («Кстати, кто из вас Пинк?») взят из жизни: несведущие чиновники и акулы пера не раз задавали его флойдам, даже если при этом не стеснялись притворяться их большими поклонниками.

В основе своей ритм-н-блюзовая аранжировка трека состоит из напористой ритм-секции с упругим тремоло, лихой гитары, жгучих синтезаторных штрихов и кляцанья рояля. Вся эта палитра, интегрированная в демо автора, была наработана в составе группы под руководством Гилмора. Он же прописал виртуозное гитарное соло для отыгрыша.

Первые пробы на вокал прошли с Дэйвом, но спел он без особого чувства. Судя по всему, не смог «прижать к сердцу» текст. Затем включился Роджер, который с апреля 75-

го не раз исполнял «Have a Cigar» на концертах, но так и не сумел идеально воспроизвести собственную же мелодию. Не получилось это и в студии. Тогда Гилмор и предложил позвать своего приятеля, известного британского фолк-рокера Роя Харпера, в одном из концертов которого он принимал участие в августе 74-го. Благо, в момент работы над «Have a Cigar» тот записывался в одном из соседних помещений «Abbey Road». (Кандидатуру Рика не рассматривали, считая, что требуемый уровень экспрессии не в его компетенции.) С Роем проработали пару вариаций. В одной из них в куплетах звучал дуэт лидеров, а припев исполнял гость. В другой пел только Харпер. В конце концов Гилмор настоял на последней. Это был первый опыт Pink Floyd по привлечению сессионного вокалиста на лидирующую партию, не считая "The Great Gig in the Sky", где голос стал заменой инструменту.

В дальнейшем Роджер сожалел, что не приложил достаточно усилий для версии со своим вокалом, а партию Роя называл пародийной. В свою очередь певца раздражало, что основная часть радиослушателей, наслаждаясь новым хитом Pink Floyd, даже не предполагала, что поёт он, а не Уотерс.

Интересно, что после выхода «Wish You Were Here» Дэвид ни разу не сыграл гитарное соло из «Have a Cigar». По крайней мере, на публику. В 77-м на этой партии его заменил Сноуи Уайт, а затем песня звучала только на сольных концертах Роджера (во всех турне восьмидесятых, с 2006

по 2008 год, а также в 16-м и 22-м). Живое исполнение композиции с Харпером случилось лишь единожды – 5 июля 75 года в английском парке Небуорт (команда Роя Trigger работала на разогреве у Pink Floyd в ходе их турне по Великобритании, проходившем ещё до выпуска альбома).

**«WISH YOU WERE HERE».** Последние звуки «Have a Cigar» ныряют в радио и доносятся как бы изнутри приёмника. От клаустрофобной машины шоу-бизнеса с её грязными парами сюжет моментально переносится в умиротворяющий, возможно, провинциальный мир отшельника. Крутя верньер, погружённый в самокопание парень натывается на интересную мелодию и начинает подыгрывать ей на гитаре.

Песня создавалась послойно: сначала появился фолковый рифф, придуманный Гилмором, затем Уотерс, ориентируясь на него, вышел на мелодию куплетов и сочинил слова, после чего первый доработал её и добавил во вступление ещё один гитарный рисунок. Открывающие композицию радиозвуки (отрывок какого-то интервью и кусочек музыки Петра Чайковского) Дэйв записал со своей автомагнитолы на парковке около «Abbey Road» (хвостик «Have a Cigar» адаптировали и добавили позже). Он же выступил в роли кашляющего и сопящего гитариста, а также исполнил лидирующий вокал, бэк-вокал и скэт. Закрепили аранжировку размеренной ритм-секцией и характерно звучащими клавишными Райта.

Говорят, где-то в самом конце на высококлассной технике можно расслышать вступающую скрипку знаменитого Стефана Граппелли, приглашённого Гилмором. Так или иначе, партия в итоге показалась неуместной и её утопили в фэйдауте и «шуме ветра».

Живописный и грустный текст, тонко спаянный с почти оптимистической мелодикой, балансирует на стыке пафоса и бардовской простоты, вызывая к некой таинственной личности (вариант обращения к нескольким персонажам отпадает, поскольку в конце речь идёт лишь о двух характерах: "We're just two lost souls..." («Мы просто две потерянные души...»)). Адресатом кажется Барретт, однако Уотерс, не оспаривая такой трактовки, не раз замечал, что это, в первую очередь, обращение к светлой стороне своей собственной натуры (подобного рода раскол личности на добрую и злую половинки можно встретить и у таких классических героев литературы, как Уильям Уилсон (Эдгар По), Дориан Грей (Оскар Уайльд), Джекил и Хайд (Роберт Стивенсон)). Сожаление об упущенных шансах, желание быть тем, кто способен изменить мир, рвение в окопы событий – вот о чём эти простые и грандиозные слова. Всегда примерял их к себе и Дэвид, уверяя, что они отражают его самоощущение и мысли о Сиде.

Неудивительно, что эта в целом несложная композиция не потеряла силы и спустя десятилетия, всё так же волнует и даря надежду, став одной из самых подпеваемых на кон-

цернах Pink Floyd или её авторов. С момента своего появления «Wish You Were Here» прозвучала на подавляющем большинстве выступлений группы, а также во всех сольных турне Дэвида и Роджера, за исключением «About Face» и «The Wall». Pink Floyd в последний раз представили балладу в мае 2006-го, собравшись в формате классического трио в рамках одного из концертов Гилмора. Мэйсон сольно исполнил «Wish You Were Here» лишь единожды, на закрытии Летней Олимпиады 12 года (Лондон, Англия).

## «SHINE ON YOU CRAZY DIAMOND (PART 2)»

«PART 6». Фабула выходит на финишную прямую. Путь обратно – отрезан, впереди – неизвестность. Воображение покорно следует за стихающим отыгрышем «Wish You Were Here», который медленно погружается в звукопись ветра, постепенно охватывающую всё звуковое пространство. Этот свистящий шум одинаково похож и на ветер, и на стену радиопомех. Что он означает? Призрачный стальной бриз, воспетый Уотерсом в обеих частях композиции? Или голос иных миров, скрывающих в своих глубинах тайны Рая и Ада?

Музыка возникает едва слышно: где-то в самом сердце безмерно разросшегося шума раздаются два басовых звука: "бум-бум". Спустя пять секунд – снова, но уже громче; затем – ещё громче... Вскоре к этому пульсу подключается

ползущий басовый перебор. Панорамный фон синтезатора тут же пространственно раскрепощает картину, после чего вступают гитара и ударные, а с левой стороны взлетает синтезаторное соло. Загадочный шум постепенно тает, но Райт не позволяет уйти ощущению грандиозности и неумолимости воздушной стихии, раскрывая врата в мир дико кружащихся вихрей, неистовых волн и бушующих крон. И это – лишь начало. Вскоре Дэвид вылетает вперёд с лэп-стил, вступающей в тонкую переключку с отошедшей на второй план партией Ричарда. Следующее за этим двухминутное ускорение с характерной ритм-секцией и "стеклянным" воем гитары возвращает группу к "One of These Days", продолжаясь уже знакомой по 5-й части мелодией и аранжировкой.

«**PART 7**». И вновь Уотерс и Гилмор взывают к безумному Бриллианту, воскрешая надежду.

Дэвид завершает этот недолгий сегмент типичным для себя гитарным перебором, который постепенно исчезает за инструментами 8-й части (подобный звучит и в 5-й).

«**PART 8**». Райт вновь выходит на авансцену, опираясь на соавторскую поддержку Гилмора. Энергичная, ориентированная на джаз увертюра становится противовесом недавно прозвучавшему грустному тексту, моментами звуча лихо и урбанистично. (В подобном же контрастном ключе Рик распределит две финальные композиции и в своём первом сольнике.)

«**PART 9**». Открывает тему обратная запись ударных,



с которой флойды в ту пору любили экспериментировать. Тона синтезатора и рояля здесь в точности такие же, как и в начале альбома.

Трагедия героя сюиты не могла не свалиться на душу Рика исключительной тяжестью. Для него Сид был не только коллегой, но и настоящим другом. Возможно поэтому в этих почти трёх с половиной минутах торжественно-небесных гармоний столь велик градус печали и веры. Неожданным и особенно трогательным ходом стали призрачные мелодические отсылки к «See Emily Play», уловимые в самом конце (на концертах 77 года будут цитироваться и другие мелодии Барретта).

"Shine on You Crazy Diamond (Part 9)" до конца семидесятых и на все восьмидесятые годы останется последней композицией Pink Floyd с авторством Райта.

Вторую половину "Shine on..." группа исполняла только в турне «In the Flesh», если не считать ряд концертов 94-го, где звучал лишь её вокальный сегмент, то есть «Part 7». Роджер впервые представил вторую половину сюиты в 99-2000 годах, в сокращённом варианте. А уже в 2002-м обе половины исполнялись им целиком, в оригинальном метраже. В турне Уотерса "This Is Not a Drill" композицию играли без 9-й части. Полуакустическая версия обеих частей прозвучала на одном концерте Дэвида в 2001 году и на пяти в 2002-м, уже при поддержке Ричарда.

Впервые в истории Pink Floyd выход программного альбома не был продолжен гастроями. Новым «веянием» стала также многомесячная пауза в студийной работе.

15 ноября в США вышел 7-дюймовый сингл **«HAVE A CIGAR» / «WELCOME TO THE MACHINE»**. Трек стороны А сокращён в интро и уходит в фэйдаут в отыгрыше, трек В – представлен в варианте альбома. Эта же пластинка была выпущена в ряде стран как промо для радио.

Приблизительно одновременно, а также в 76 году в нескольких европейских странах издавался 7-дюймовый сингл **«HAVE A CIGAR» / «SHINE ON YOU CRAZY DIAMOND (PART 1)»**, с незначительно сокращённым оригиналом композиции – на стороне А и с вокальной частью, размещённой между непродолжительными инструментальными сегментами – на стороне В.

Едва приметным, но интересным событием послужила шуточная трансляция на радио BBC, приуроченная к Рождеству 75-го. Это была весёлая песенка, записанная ещё в 69-м, в ходе «Zabriskie»-сессий. По сей день номер значится как **«THE MERRY XMAS SONG»**. При этом авторство нигде не упоминается. Запись с радио стала своего рода раритетом, причём довольно ценным, в том числе – из-за вокала Мэйсона. Он же, скорее всего, аккомпанирует себе на рояле

или фортепиано. Слышны также стартовый отсчёт Гилмора, шутливая болтовня флойдов и голос роуди Алана Стайлза.

В 76-м в феврале в США и в мае в Великобритании вышла третья и последняя в истории Pink Floyd квадрофоническая пластинка: **«WISH YOU WERE HERE» (QUADRO ISSUE)**. (Интересно, что как в Штатах, так и в Британии пришлось изъять первые тиражи, ведь в первом случае за «Welcome to the Machine» по ошибке следовала «Shine on You Crazy Diamond (Part 9)», а во втором на обратной стороне пластинки каким-то образом оказались песни... небезызвестного гитариста Сантаны.) Этот вариант обладает иным окрасом звука и включает ряд объективных расхождений с оригиналом:

**«SHINE ON YOU CRAZY DIAMOND (PART 1)»:**

1. Использованы иные переливы «колокольчиков», к тому же более интенсивно и с отчётливым движением из динамика в динамик.

2. В 5-й части с первых же секунд появляются женские голоса.

**«WELCOME TO THE MACHINE».** Иные шумы во вступлении. Отчётливее разделены вокальные дорожки Дэвида. Отыгрыш звучит с реверберацией.

**«HAVE A CIGAR».** Перед вступлением отсутствует щелчок с эхо. Соло в конце песни содержит отличие в нескольких нотах. Концовка со звуком гитары, идущим из приёмни-

ка, длится заметно дольше.

«**WISH YOU WERE HERE**». Другие радиопомехи. В середине отчётливо слышна партия на электрогитаре. В отыгрыше скэт вступает на несколько тактов раньше, причём поначалу звучит незнакомый его вариант.

«**SHINE ON YOU CRAZY DIAMOND (PART 2)**»:

1. В 7-й части с первых же секунд появляются женские голоса.

3. 8-я часть отчасти состоит из других дублей.

76-й стал вторым для Pink Floyd годом без по-настоящему новой пластинки. Также впервые в своей истории группа на протяжении целого года ни разу не вышла на сцену, продолжив паузу, тянущуюся с середины 75-го. Многие тогда восприняли такое отклонение от привычного ритма как тревожный симптом. И не ошиблись. Ростки усталости, взошедшие из многолетнего грунта сессий и гастролей ещё пару лет назад, теперь начали давать сочные всходы. Попытаться же преодолеть эту проблему затяжным перерывом или изменением методики совместной работы мешало понимание, что как группа они уже давно добились желаемого. Стремительно таяла сама мотивация. Тем более что трое участников, «вдохновляясь» всё более чёткими расхождениями во взглядах на музыку и поэзию, начали осознавать потребность (и способность) развиваться в сольном порядке. И даже наиболее привязанный к командной работе Мэйсон

небезуспешно нащупывал своё пространство вне группы, сотрудничая с другими составами как музыкант и продюсер.

Несомненно, свою отрицательную роль в этой типичной ситуации сыграло и ещё одно важное обстоятельство: жёнам музыкантов не удалось по-настоящему подружиться. Обстоятельство, пошатнувшее ряды не одного творческого коллектива.

Тем не менее, к исходу 76-го Pink Floyd всё же управились с новым концептом. Правда, немалая часть вошедшего в альбом материала уже исполнялась в несколько ином виде в 74-м и 75-м. Абсолютно новыми были лишь две композиции.

Утром 3 декабря 76 года в ветреное небо южного Лондона взмыла загадочный объект – огромная надувная свинья. Некоторое время она висела меж исполинскими трубами электростанции в компании с кружащим неподалёку вертолётom, а после отправилась в затяжной полёт по направлению к графству Кент. А уже на следующий день снова была замечена над станцией. Вскоре пресса отрапортовала: это Pink Floyd преодолевали трудности, работая над обложкой нового LP.

По природе своей прочно привязанное к земле животное, даже не имеющее возможности поднять голову и хотя бы увидеть небо, взлетело ввысь... Летающая свинья – необычное для многих, но понятное знатокам английских идиом обозначение чего-то несбыточного – в руках группы станет метким символом духовного обновления. Но прежде послу-

жит предвестием её новых побед. Впрочем, в те славные дни даже без воздушных фантасмагорий и вдохновляющих медиа-репортажей мало кто мог усомниться в вероятности ещё очень многих интересных событий в жизни команды.

Уже в следующем месяце вышел новый альбом Pink Floyd.

# Animals

Релиз – 1977 год: Великобритания (Harvest): 21 января, США (Columbia): 12 февраля.

Продюсирование: Pink Floyd.

Хит-парад Великобритании: № 2; хит-парад США: № 2.

**1. Pigs on the Wing (Part 1)** (слова и музыка: Уотерс)

**2. Dogs** (музыкальная основа: Гилмор; музыка в картине (?) и коде: Гилмор, Уотерс; слова: Уотерс; композиция синтезаторного соло: Райт)

**3. Pigs (Three Different Ones)** (музыкальная основа и слова: Уотерс;

композиция партий ток-бокса и гитары: Гилмор)

**4. Sheep** (музыкальная основа и слова: Уотерс; композиция клавишных партий: Райт, Уотерс; композиция гитарных партий: Гилмор)

**5. Pigs on the Wing (Part 2)** (слова и музыка: Уотерс)

**Роджер Уотерс** – вокал, гитары (кроме солирующей), звуковые эффекты.

**Дэвид Гилмор** – гитары (включая бас), вокал, ток-бокс, перкуссия.

**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия, звуковые эф-

фекты.

**Ричард Райт** – клавишные, синтезаторы.

Звукорежиссура: Брайан Хамфрис, Ник Гриффитс.

Мастеринг:?

Студия: «Britannia Row».

Визуальное оформление: Роджер Уотерс, Hipgnosis, Ник Мэйсон.

Надувная свинья: Джеффри Шоу и Тео Бочавер.

Фотографии: Обри Пауэлл, Питер Кристоферсон, Ховард Бартроп, Ник Такер, Боб Эллис, Роб Бримсон, Колин Джонс.

Поскольку Николас Мэйсон никогда не был композитором в широком смысле, отсутствие его фамилии среди авторов «Wish You Were Here» едва ли стало тревожным знаком. А вот неучастие в сочинении «Animals» Ричарда Райта – прежде одного из ведущих творцов группы – наверняка насторожило многих. Впервые в истории Pink Floyd Рик предстал только в качестве исполнителя и сопродюсера группы. Авторы у альбома лишь двое – Роджер Уотерс и Дэвид Гилмор, к тому моменту ставшие очевидными лидерами. И хотя основной причиной апатии, терзаний и – как следствие – слабой творческой активности Ричарда явились всё более шат-



кие отношения с его женой Джульетт Гэйл, усугублял ситуацию постоянно нарастающий натиск из капитанской рубки. Пристальное внимание к суровым соцреалиям, всё сильнее затягивающее Pink Floyd, требовало и соответствующей музыкальной палитры, достаточно далёкой от эпохи Сида Барретта, столь близкой Райту. Удивительно, что при этом Мэйсон всегда считал процесс записи «Animals» едва ли не эталоном командной работы.

Важно отметить и следующее: из почти сорока двух минут материала копирайт Гилмора охватывает лишь чуть более семнадцати. Концепция, большая часть мелодий и все тексты пластинки – заслуга Уотерса. (Пусть даже вклад Дэвида в аранжировки и позволяет спорить о музыкальном первенстве.) Наиболее же зримым внешним признаком крутых перемен стал вокал Роджера, впервые представленный в большинстве партий.

Песни «Pigs on the Wing» и «Pigs (Three Different Ones)» были сочинены специально для альбома, в отличие от «Dogs» и «Sheep», созданных на основе уже исполнявшихся на концертах «You Gotta Be Crazy» и «Raving and Drooling». В очередной раз группа проигнорировала выгоду «формата»: части разделённой на пролог и эпилог баллады «Pigs on the Wing» получились довольно короткими, три же ключевые композиции – весьма продолжительными.

Альбом записывался с апреля по декабрь 1976 года в новой лондонской студии Pink Floyd «Britannia Row», постро-

енной силами самого бренда. Изначально расположенная лишь в подвале без окон, она очень напоминала бункер, что неплохо вписывалось в новые эстетические ориентиры коллектива. В третий и последний раз с группой сотрудничал звукорежиссёр Брайан Хамфрис. Что касается его ассистента Ника Гриффитса, то для него «Animals» станет первой работой в целой череде флойдовских релизов, как командных, так и сольных.

Идея альбома основана на повести-антиутопии Джорджа Оруэлла «Скотный двор» («The Animal Farm»). Но если британский писатель высмеивает пороки социалистического жизнеустройства, то Pink Floyd нацелены на разоблачение механизмов «развитого капитализма». Погружённый в тяжёлую иронию Уотерс, подобно Оруэллу, разделяет представителей социума на разновидности домашних животных, правда, только на три: собак, свиней и овец. Собаки – воротилы бизнеса, беспощадные в своём прагматизме прониры и приспособленцы, ради выгоды способные перегрызть горло ближнему. Свиньи – высшее общество, богема, правительство, коварные доморощенные моралисты. Овцы – добровольно обезличившая себя толпа представителей среднего и низшего классов, успешно управляемая агрессивной пропагандой.

Остросоциальный тон «Animals» скрашивается мотивами фантастики, где всевозможные электронные изыски обеспечивают музыкальной ткани эффект медитации. Аранжиро-

вочной связкой материала стало обильное использование гитар. При этом уже привычные для группы саксофон и женский вокал в альбоме не задействованы. Ещё один примечательный элемент – довольно сухой звук ударных, обычно не свойственный материалу, рождённому под присмотром Гилмора.

Штатовский выпуск «Animals» в варианте специальной кассеты для автомагнитол потребовал не только обычной в таких случаях перекомпоновки альбома, но и довольно интересного дополнения. Первый из четырёх отрезков ленты (приблизительной продолжительностью 10:20 каждая) начинается с обеих частей «**PIGS ON THE WING**», соединённых гитарным проигрышем знаменитого блюзмена Сноуи Уайта. Почти такую же партию Сноуи будет исполнять на концертах группы в качестве завершения «Pigs on the Wing (Part 2)». Разница присутствует и в миксе: 1-я часть песни – в отличие от версии с пластинки – содержит две акустические гитары и дана в отчётливом стерео. (В 95 году Уайт включит аналогичный по структуре ремикс в свой сборный альбом. Для этого он перепишет соло, а 1-ю часть возьмёт из LP-варианта.) (Завершает первый отрезок «**DOGS**»-1, стихающая впритык к четвёртому куплету. Следовательно, второй заполнен остальным материалом сюиты, обозначенным как «**DOGS**»-2. Третий включает «**PIGS (THREE DIFFERENT ONES)**», значительно ранее уходящую в фэйдаут (без погружения в шум отары). Не подвер-

жена изменениям лишь «Sheep» на четвёртом отрезке, длительность которой стала шаблоном для трёх остальных.)

На этот раз ни один из самостоятельных образов Hipgnosis группа не приняла, поэтому им пришлось работать совместно с флойдами. Уотерс предложил использовать для обложки фото знаменитой электростанции в лондонском районе Баттерси, дополнив его макетом надувной свиньи, Мэйсон разработал графическое написание названия и сделал факсимиле текстов, а Сторм Торгерсон и Обри Пауэлл сыграли ключевую роль в организации процесса съёмок и общем оформлении. Надувная девятиметровая свинья, известная как Элджи, была изготовлена по спецзаказу в Германии на знаменитой «Ballonfabrik», по эскизам художников Джеффри Шоу и Тео Бочавера (несколькими годами ранее они же работали над вошедшим в историю группы надувным осьминогом).

Первый съёмочный день назначили на 2 декабря 76 года. Приехала целая команда опытных фотографов, включая Роберта Бримсона, Говарда Бартропа и даже нового техника группы Фила Тэйлора, прибыл вертолёт, но... мероприятие пришлось перенести, так как свинью не удалось надуть должным образом. Уже 3 декабря туго наполненная гелием Элджи ко всеобщему восторгу безмятежно зависла между труб «Battersea Power Station». Однако в этот день дело приобрело по-настоящему лихой оборот: из-за неграмотной манипуляции с лебёдкой тонкий металлический трос

лопнул. И если 2-го рядом дежурил стрелок, готовый погасить градус вероятного недоразумения, то теперь менеджер Стив О'Рурк то ли забыл его пригласить, то ли просто решил не делать этого из соображений экономии. В сопровождении вертолётки мегасвинка долго и уверенно перемещалась в юго-восточном направлении, пока не приземлилась в графстве Кент, на пастбище. Владелец стада коров, перепуганных этим сюрреалистическим вторжением, получил оплату морального вреда в размере солидных для своего времени 1000 фунтов, проказницу Элджи вернули, но... наступающие сумерки вынудили сдвинуться ещё на день. 4 декабря съёмки возобновились. В итоге, не глядя на стремление Сорма и Обри избегать монтажа, его пришлось-таки использовать, поскольку им не удалось найти одинаково успешное сочетание снимков электростанции на фоне облачного неба и висящей в воздухе свиньи.

На развороте винилового издания и во вкладыше кассетной версии разместили чёрно-белые фото, сделанные снаружи и внутри электростанции. «Яблоко» LP украсили снимками собачьей, свиной и овечьей голов, снятых на фоне ясного неба через линзу «рыбий глаз».

В довесок ко всем проблемам Роджер и Hipgnosis не смогли достойно поделить авторство обложки, что послужило временному отстранению Торгерсона и Пауэлла от сотрудничества с Pink Floyd.

Диск открывает миниатюра Уотерса «**PIGS ON THE WING (PART 1)**». Серебро струн, спокойный вокал, текст, соединяющий в себе горечь и надежду – всё это напоминает сольные бардовские баллады автора. Псевдомоно подчёркивает простоту песни. На сей раз автоанализ соединяется с завуалированным посланием Кэролин Кристи, второй жене Роджера, с которой он проживёт с 76 года до начала девяностых. Духовная связь между влюблёнными также становится метафорой спасительного сплава между рок-звездой и поклонником. В последних строках возникает образ летающих свиней – символ Надежды. Образ идиоматический, означающей нечто нереальное, то, чего едва ли дождёшься. Английское «когда полетят свиньи» можно сравнить с русским «когда рак на горе свистнет».

Уход в тексте от неудобной для группы конкретики в дальнейшем сослужит хорошую службу и самому Уотерсу: «Pigs on the Wing (Part 1)» будет украшать его сольные сеты вне зависимости от изменений на личном фронте. Как на концертах в поддержку альбома «The Pros and Cons of Hitch Hiking», так и в ходе миллениум-турне «In the Flesh». В последний раз песня исполнялась автором в рамках четырёх из его пяти выступлений 2016 года, причём в трёх случаях – заодно со 2-й частью, присоединённой гитарным бриджем от того же Уайта.

Сюита «**DOGS**» занимает без малого половину альбома,

являясь самым масштабным соавторским союзом лидеров Pink Floyd в рамках одного трека. В основе – гармонии и мелодии Гилмора, подкреплённые музыкальными элементами Уотерса в картине (?) и коде и осмысленные в его пронизанном горечью тексте. Интересная структура и повествовательная аранжировка с отличной синтезаторной работой Райта значительно разбавляют приземлённость послания, насыщая композицию интригой и духом мистики. Соло-гитара здесь становится поистине вербальной, то уходя в назойливый монолог, то срываясь на рыдание и хохот. Композиция выполнена в чуть более медленном темпе, нежели её сырая концертная версия 74–75 годов под названием «You Gotta Be Crazy», и уже не столь многословна. Во второй части использованы инструментальные дорожки из первой, но в перевёрнутом стерео.

Интересно, что именно в «Dogs» Роджер сыграл на басу, тогда как в сочинённых только им «Pigs» и «Sheep» функцию басиста взял на себя Дэвид.

Текст сфокусирован на личности беспощадного прагматика, дельца, на пути карьерного роста способного снести любую помеху, будь то коллега или даже друг. Общая циничность подачи уравновешена завуалированным сочувствием и словами предупреждения: неизбежный удар судьбы – и на излёте триумфа приходит тяжёлая болезнь – рак, который вместе с диким одиночеством и злобой на окружающих увлекает вчерашнего победителя в пропасть. Кода взрывается из-

любленной Уотерсом анафорой, в данном случае – с отсылкой к поэме Аллена Гинзберга «Howl», каждая строчка которой начинается со слова «Who» («Кто»). Сегмент выглядит несколько оторванным от контекста, но именно в нём наиболее чётко проступает момент сопереживания. А в строчке «Who was trained not to spit in the fan» (что можно перевести как «Кто был обучен не плевать в фаната») звучит известное каждому поклоннику Pink Floyd подобие мрачного пророчества.

Четыре первых куплета поёт Гилмор, три остальных – Уотерс (на концертах 75 года (в сырой версии под названием «You Gotta Be Crazy») и в турне в поддержку «Animals» Дэвид исполнял и большую часть партий Роджера). В строчке «You'll get the chance to put the knife in» («Ты получишь шанс вонзить нож») слышен бэк-вокал Уотерса, а на отметке 02:19 – его смех. Партии почти аналогичны, что позволяет сравнить возможности обоих певцов в равных условиях.

Вслед за четвёртым куплетом разворачивается долгая инструментальная медитация, вступающая с последним его словом – «stone» («камень»). Сверхзатяжное эхо подхватывает слово и трансформирует его в тревожный пунктир, превращая голос Дэвида в крик фантастического существа. Постепенно крик погружается в многослойную синтезаторно-перкуссионную пелену, смешиваясь с лаем и воем собак, прогнанными через фильтр вокодера. Иронический штрих привносит подзывающий, по-хозяйски настойчивый свист,



воспроизводимый звукоорежиссёром Хамфрисом. Спустя годы Роджер использует подобного плана ритмические и аранжировочные решения в сольных «Hilda's Dream», «Bird in a Gale» и «Smell the Roses».

Следует отметить, что «Dogs» вобрала в себя целый набор приёмов, которые выглядят типичными для Гилмора, особенно с высоты настоящих дней. Некоторые из них:

1. Бег акустической гитары отсылает к таким композициям, как «A Spanish Piece» и «The Narrow Way (Part 1)» и не раз будет применён позже (в сольной «Mihalis», в «Poles Apart», «Surfacing» и других).

2. Идея скоростных сдвоенных ударных (впервые появляются на отрезке 01:49–02:24), через 10 лет вернётся во вступление «One Slip». Кстати, в «Dogs» эту партию исполняет Дэвид.

3. Секция с размеренной ритм-гитарой (на отрезке, где впервые появляется лай) – предтеча проигрыша из сольной «Near the End». (Примечательны и вступительные слова четвёртого куплета, идущего следом: «And when you lose control» («И когда ты теряешь контроль»). В той же «Near the End», отталкиваясь от схожей секвенции, композитор придёт к близкой по настроению строчке: «And when you feel you're near the end» («И когда ты чувствуешь, что близок конец».)

4. Взлёт гитары, острой иглой стартующий от барабанного брейка (05:30) – один из наиболее часто используемых Гил-

мором приёмов.

5. На выходе из картины композиция плавно возвращается к былому ритму, что напоминает «устремлённое к рассвету» крещендо в начале второй половины «Echoes» и становится предтечей компактных версий такого же хода в «Poles Apart», сольной «Take a Breath» и на стыке «Autumn '68» и «Allons-y» (2).

6. В каденции прослеживается отчётливая параллель с «What Do You Want from Me» и «Talkin' Hawkin'».

(При прослушивании сюиты на CD стоит обратить внимание на едва уловимый звук, который появляется в последнее мгновение, подозрительно напоминая шумовой эффект из следующего трека. Скорее же всего, таким образом был увековечен момент снятия иглы с винила.)

После оригинальных гастролей «Dogs» не исполнялась живьём целых 22 года, ни её авторами сольно, ни самой группой. Летом 99-го Уотерс «возродил» композицию для своего турне, после чего она оставалась его регулярным концертным номером до 2002 года включительно. Новый, двухлетний виток живых исполнений «Dogs» стартовал в 16 году, опять же силами Роджера.

**«PIGS (THREE DIFFERENT ONES)».** Этот яростный памфлет длится более одиннадцати минут, соединяя авторский талант Уотерса с впечатляющими находками Гилмора в области аранжировки.

Не сбавляя накала, группа выдаёт очередную порцию смеха сквозь слёзы. Кто вы, свиньи, лишённые способности к полёту? Слепцы, застрявшие в жиже догм и примитивных амбиций, дутые авторитеты, чьё «непогрешимое», ставшее «маяком для народных масс» мировоззрение раскалывает цивилизацию на партии и секты. На фоне присущего Pink Floyd довольно сдержанного и даже интеллигентного обращения со словом текст «Pigs» выделяется откровенной потерей такта: в третьем куплете и без того грубый тон усилен адресным указанием, чего не было даже в эпатирующей «Corporal Clegg». (Стоит обратить внимание и на хитрый ход с выдохами, заменяющими известное грубое слово.) Объектом хлёсткой нападки Роджер выбрал Мэри Уайтхаус – центральную фигуру в области национальной цензуры Британии, главу Государственной ассоциации зрителей и слушателей. В период с 65 по 94 год под раздачу неуёмной Мэри, действующей на базе консерватизма и ортодоксальных христианских понятий, попали многие артисты и произведения искусства. Порой и относительно «безвредные», такие, как как ранний Pink Floyd или популярнейший английский телесериал «Доктор Кто» («Doctor Who»). Определённо, пламенный ответ активистке, подспудно переданный Уотерсом от имени всего рок-н-рольного сообщества, безоговорочно ратифицировали и остальные флойды. О чём свидетельствует коллективное продюсирование, да и сам факт исполнения песни в полном составе. Вспомним также, что Мэйсон, ра-

ботая над оформлением, собственноручно вывел все тексты альбома.

Язвительный вокал Роджера, частично пропущенный через вокодер, демонстрирует зарождение его художественной манеры исполнения. Уотерсу также принадлежит партия приглушённой дисторшном ритм-гитары. На басу играет Дэвид. Среди примечательных нюансов аранжировки – синтезаторный «выстрел» во вступлении, «шарманочные» клавишные, резкие джазовые глассандо на рояле и цоканье ковбелла. Как и «Money», песня построена по схеме большинства живых версий «Embryo», «Fat Old Sun» и «Childhood's End»: между вторым и третьим куплетами разворачивается затяжная инструментальная иллюстрация. Здесь Гилмор активно использует ток-бокс, рисуя гротесково-карикатурный образ духовной деградации. Подогревают настроение всевозможные гитарные пассажи, дополненные хрюканьем и визгом. В конце песни Дэйв выдаёт жгучее гитарное соло, одно из лучших в своей блистательной коллекции.

Помимо турне, приуроченного к выходу «Animals», «Pigs (Three Different Ones)» исполнялась на концертах Уотерса в рамках его «Radio K.A.O.S. Show», в размере двух первых куплетов. С полной версией Роджер выступал с 16 по 18 год, изменив посыл от Уайтхаус к названию Белого Дома США.

Трилогию завершает «**SHEEP**» – наиболее компактная композиция из числа ключевых, вступающая с гомона отары

и пения птиц, заполнивших паузу. На этом подчёркнуто пасторальном фоне Райт в течение более чем полутора минут выдаёт звонкий, наполненный солнечным светом клавишный монолог, используя свой прославленный в ранних альбомах «Fender Rhodes». Эффект пейзажа усиливается подчёркнутым стерео. Фоном идёт крадущаяся бас-гитара Гилмора, наполняющая прелюдию почти осязаемой тревогой.

Базовые темп и ритм-секция композиции выдержаны в стиле «One of These Days», и перкуSSIONную работу Мэйсона здесь следует отметить особо. В целом настроение ранней версии, регулярно исполнявшейся на концертах 74 и 75 годов под названием «Raving and Drooling», сохранено, однако аранжировка стала более изящной и многослойной. Темпераментную вокальную партию мастерски исполняет всё тот же Уотерс, автор трека. В концовках первых двух предложений каждого куплета вокал трансформируется в затяжной электронный звук, подкрепляющий эффект сокрушительной экспрессии.

Теперь человеческая природа ставится в сравнение с овцой – метафора, развёрнутая ещё в Библии. Живи! Вдыхай синеву, скользи по зелёному ковру горных долин! Но помни: нет места Раю на Земле, пока собаки на чеку. Роджер намекает на убогость религиозного и политического фанатизма, вновь указывая на нежелание людей самостоятельно принимать решения. Здесь он впервые использует крылатую фразу «I've looked over Jordan» («Я окинул взглядом Иордан»),

означающую углублённый взгляд на природу вещей (во второй раз фраза прозвучит в сольной «The Bravery of Being Out of Range»). Непробиваемая догматичность, лицемерие – пороки многих «гуру», и, судя по градусу ярости, Уотерс не в силах смотреть на это отстранённо. Последние же строчки намекают на перехват тотальной власти уже самими безнадёжно встроенными в систему бунтарями, когда нездоровое положение вещей возвращается на круги своя.

Важную роль в песне играет сумеречная двухфазовая картина и применённые в ходе неё звуковые эффекты. Здесь упругий басовый рифф и таинственные пассажи синтезатора становятся фундаментом для острой, изобретательной гитары, рассыпающей лихие аккорды в стремительном движении. В глубине микса в течение нескольких секунд прослушивается стук вагонов (начиная с отметки 03:48). Затем ненадолго возвращается «таинственный крик» из «Dogs» – герой Гилмора всё ещё парит над скалами допотопного мира, пытаясь найти первоисточник зла и хаоса на планете (здесь же – на отметке 04:16 – улавливается голос, произносящий пару кратких слов, разобрать которые сможет, разве что англичанин). Во второй фазе вновь возникает овечий «хор», поверх которого Мэйсон на старинном английском произносит пародийно переиначенные строки из популярного у католиков псалма № 23. Голос пропущен через вокодер, приобретая холодное, полное тревоги компьютерное звучание: «The Lord is my shepherd, I shall not want / He

makes me down to lie / Through pastures green He leadeth me  
the silent waters by / With bright knives He releaseth my soul / He  
maketh me to hang on hooks in high places / He converteth me  
to lamb cutlets / For Lo, He hath great power, and great hunger /  
When cometh the day we lowly ones / Though quiet reflection,  
and great dedication master the art of karate / Lo, we shall rise  
up / And then we'll make the buggers eyes water» («Господь –  
есть пастырь мой, мне ничего не нужно / Он приносит меня  
в жертву / Сквозь зелёные пастбища, минуя тихие воды Он  
ведёт меня за собой / Ножам сверкающими Он отпускает  
мою душу / Он даёт мне высокое положение, вешая на крюк /  
Он превращает меня во котлеты из ягнятины / Ибо вот –  
у Него – великая сила и великий голод / В День назначенный  
смиренны мы / В сосредоточенном раздумье и торжествен-  
ном посвящении овладеваем искусством каратэ / Господь,  
однажды мы восстанем / И да увлажнятся глаза содомитов»).

Венчает песню скоростное гитарное остинато (явный про-  
образ финального сегмента сольной песни Дэвида «Cry from  
the Street» и его же гитарных проигрышей из «Run Like  
Hell»), постепенно утопающее в блянии овец, которое те-  
перь дополнено птичьим пением.

«Sheep» открывала каждый из концертов Pink Floyd  
в 77 году. Гилмор, Райт и Мэйсон, чей значимый продюсер-  
ский вклад сыграл не последнюю роль в превращении пес-  
ни в масштабный хит, планировали добавить её в сет груп-  
пы и после ухода Уотерса. Однако Дэвид в итоге решил,

что для выполнения этой задачи художественных качеств его вокала окажется недостаточно. Автор же вернулся к «Sheep» лишь в нынешнем веке, регулярно исполняя композицию на своих сольных концертах в период с 2006 по 2008 год и снова – в 22-м.

**«PIGS ON THE WING (PART 2)»** перекрывает живописный галдёж барашков и пение птиц звоном акустических струн. Птицы при этом остаются слышимыми. (Можно вообразить, что задорное чириканье – это символ медийного фона или же намёк на музыкантов, которые в отдалении, как бы чуть свысока, «воспевают» жизнь толпы.) Вокально, мелодически и структурно эта часть копирует 1-ю, но аранжирована на две гитары (здесь уже играет Гилмор) и дана в отчётливом стерео. В тексте вновь используется образ камня в качестве символа душевной тяжести, который подчёркивает исповедальный настрой песни.

В конце и без того не во всём однозначная символика альбома лишь усложняется. Версия, что летающие свиньи – это авторитеты (те же Pink Floyd), научившиеся летать в пику своим собратьям, высмеянным в «Pigs», разрушается словами про необходимость искать от них укрытие. Причём Роджер внезапно причисляет себя... к собакам (возможно, намекая на свои растущие творческие и лидерские амбиции, всё настойчивее теснящие талантливых коллег по группе)...

«Pigs on the Wing (Part 2)» исполнялась в ходе всего турне



Pink Floyd 77 года и на трёх концертах автора в 16-м, в спайке с «Part 1», обеспеченной при участии оригинального соло-гитариста.

Во Франции для раскрутки альбома использовалось 7-дюймовое промо с «автомагнитольным» вариантом баллады **«PIGS ON THE WING»** (обе части, соединённые через гитарное соло) и ремикс композиции **«SHEEP»** длительностью 4 минуты 13 секунд.

В Бразилии на 7-ми дюймах выпустили традиционное для своего времени промо, пригодное для радиотрансляций в двух форматах: **«PIGS (THREE DIFFERENT ONES)» (STEREO)** – на стороне А и **«PIGS (THREE DIFFERENT ONES)» (MONO)** – на стороне В. Композиция длится лишь чуть более четырёх минут, уходя в фэйдаут сразу же после второго куплета.

Новый альбом не дотянул до уровня популярности двух предыдущих, но всё же стал неоспоримо успешным релизом, едва не покорившим верхнюю позицию чартов в Англии и Штатах. Конечно, показатели продаж при мегараскрученной торговой марке – не всегда гарант качества. Но «Animals» с его натиском, с его почти шокирующей прямотой послужил по-настоящему достойным продолжением. А запас прочности, обеспеченный парой предыдущих работ,

гарантировал группе хорошие сборы даже в мало привычных для неё масштабах: в новом турне Pink Floyd пришлось выступать как в средней вместимости залах, так и на огромнейших стадионах, перед десятками тысяч зрителей.

Концертный состав на этот раз обошёлся без певцов, но в остальном – если не считать выступлений с оркестром – плотность сценического звучания группы как никогда прежде приблизилась к студийной. Преимущественно благодаря Уайту, работавшему на усилении ритмического фона и ответственному за две басовые партии и ряд гитарных соло. Не обошлась группа и без своего доброго кембриджского друга, саксофониста, а теперь ещё и вспомогательного клавишника Дика Пэрри.

Турне, метко названное Уотерсом «In the Flesh», сопровождалось беспрецедентным по количеству спецэффектов шоу, разработанным под опытным руководством Марка Фишера и Джонатана Парка. О многом говорит уже само количество обслуживающего персонала группы, впервые составившее более шестидесяти человек. Отдельные из использованных тогда идей превратились для Pink Floyd в эталон, хотя не ко всем из них получится вернуться из-за новых норм безопасности. Когда «Sheep» звучала под открытым небом, применялся фейерверк, который с высоты в восемьдесят метров скидывал на публику матерчатые парашюты в виде овец. Начиная с лондонского концерта от 15 марта программу дополнили огромных размеров надувные кари-

катуры Бизнесмена и его Семьи, разработанные Фишером по дизайну мастера по восковым фигурам Эндрю Сандерса. (К счастью, Роджер проиграл в споре с Марком, настаивая на их натуральном размере.) Символизирующая общество потребления жутковатая семейка висела над сценой начиная с середины «Dogs» и до её завершения, где фигура Бизнесмена сдувалась и опускалась на сцену, изображая падение под тяготами жизни. В американской части турне шоу дополнили столь же внушительные по размерам Телевизор, Автомобиль и Холодильник с «выпрыгивающими» из него гигантскими червями. Главную же роль в каждом представлении играла надувная Свинья, с момента своего незабываемого полёта над Лондоном ставшая своего рода тотемом команды (политизируясь, изменяя пол, дичая и даже клонируясь, этот символ будет сопровождать Pink Floyd и отдельно Уотерса вплоть до нынешних времён). К концу третьего куплета «Pigs (Three Different Ones)» огромная «посланница надежды» выныривала из мрака и под гитарную атаку Гилмора кружила над публикой, купаясь в фиолетовых лучах и клубах плывущего со сцены дыма, прежде чем быть втянутой обратно. Вскоре появлялся внешне аналогичный, но более дешёвый экземпляр, наполненный гелием и пропаном, и взрывался клубами огня. (15 июня, на концерте в Милуоки (Висконсин, США) в качестве эксперимента Фишер заменил пропан смесью кислорода и ацетилена, произведя по-настоящему экстраординарный взрыв.) Периодически в действие

вступал круглый экран, чей обновлённый размер – девять метров в поперечнике – позволял каждому в многотысячной толпе оценить взаимосвязь музыки с кинопроекции. В том числе – во впервые представленном анимационном клипе Джеральда Скарфа к «Welcome to the Machine». Новшествами также стали подвижные лампы, обрамлявшие экран с боков, и огромный зеркальный «бриллиант», который возникал над сценой и вращался в свете прожекторов под «Shine on You Crazy Diamond (Part 9)». Отлично сбалансированное quadro позволяло, находясь в любой точке зала или стадиона, оставаться внутри представления. (25 июня внеплановой аттракцией стал гастрольный самолёт группы, который пронёсся над стадионом в Кливленде (Огайо, США), возвестив о начале шоу. За эту эффектную шалость группа была оштрафована на вполне весомые в нынешнем эквиваленте, но мало значащие для неё 1500 долларов.)

Сет-лист «In the Flesh» включал номера только из трёх пластинок. В первом отделении не в оригинальном порядке исполнялся новый материал («Sheep», «Pigs on the Wing (Part 1)», сопровождаемая шумом «ветра» и соединённая с «Dogs» через шелест дождя и грохот грома, «Pigs on the Wing (Part 2)» с гитарным соло Сноуи и «Pigs (Three Different Ones)», включающая запись хохота из «On the Run»). Во втором – весь «Wish You Were Here» (вокал в «Have a Cigar» – Уотерс и Гилмор, гитарное соло – Уайт). (Интересно, что баллада «Wish You Were

Here» (содержащая аранжировочные и структурные новшества) предварялась звуками из радиоприёмника, извлекаемыми в настоящем времени.) И на бис – одна или две «саксофонные» композиции из «The Dark Side of the Moon», где «Money» достигала десяти минут звучания за счёт гитарной дуэли Сноуи и Дэвида. Лишь 9 мая в Окленде (Калифорния, США) последней неожиданно была исполнена «Careful with That Axe, Eugene», а 6 июля на заключительном концерте в Монреале (Канада) группа распрощалась с публикой, сыграв долгую блюзовую импровизацию. Обычно же завершали на «Us and Them».

Вне виниловых «оков» Гилмор и Райт смогли проявиться во всей своей неформатной силе, значительно удлиняя оригинальную длительность «Sheep», «Pigs» и «Shine on You Crazy Diamond». В первой из них и в «Welcome to the Machine» Уайт впервые в своей жизни предстал перед публикой в качестве заправского басиста, хотя осваивать смежную специальность ему пришлось в экстренном режиме, в течение трёх недель до начала репетиций (перед тем сообщив группе, что с бас-гитарой он давно на «ты»). Кроме того, Гилмор и Пэрри обеспечивали поддержку Райту, эпизодически играя фоновые клавишные партии, а на завершающих концертах турне Дэвид добавлял басовую партию к отыгрышу «Pigs on the Wing (Part 2)».

(К сожалению, ни одно из этих шоу (как и выступления ряда предыдущих лет, начиная с 72 года) не сняли на видео.

Не был выпущен и концертный альбом. Этот нонсенс Мэйсон спустя годы назовёт большим позором для группы.)

В течение двух дней в пятнадцатитысячном «Westfalenhallen» Дортмунда (Западная Германия) состоялось два концерта под абсолютный аншлаг. Такого же успеха удостоились ещё четыре шоу в этой стране – по два в залах Франкфурта и Берлина (на первом не обошлось без инцидента: непроницаемая густота дымовых эффектов спровоцировала «взыскательную публику» на бомбардировку сцены пустыми бутылками и банками от пива). Затем часть февраля Pink Floyd колесили по прочим регионам капиталистической Европы. (Для рекламы четырех концертов в Париже (Франция) по инициативе местных властей выпустили сотню мусорных урн в виде свиней, которые расставили по всему городу.) В середине марта была открыта серия представлений на родном острове, продлившаяся до конца месяца, а после началось турне по Северной Америке, открытое 22 апреля выступлением на Бейсбольном стадионе Майами (Флорида, США).

В то время над погружённым в очередную волну экономических проблем «цивилизованным сообществом» висела мутная аура первородного панка. Модными стали игры в агрессивный протест против лицемерия и зарвавшихся авторитетов, безнадёжно удалённых от проблем простого человека. Наверняка, созвучие «Animals» такому мейнстриму повлияло даже на поклонников Pink Floyd, и часть

из них могла идти на концерты, подсознательно настраиваясь на встречу с новыми апологетами отвязного движения. Интересно, что основа альбома закладывалась ещё в 74 году, до возникновения панк-рока как общеобозримого явления, но именно в те дни, когда группа начала терять подлинный контакт с публикой. А спустя три года круг судьбоносно замкнулся. Просуществовав более десяти лет, будучи в статусе всемирно признанных мастеров, Pink Floyd получили то, к чему, так или иначе, упорно шли: зачастую неуместный рёв гигантской, слабоуправляемой толпы, активное употребление спиртного и даже массовые потасовки прямо перед сценой – всё, что не имело ни малейшего отношения к трепетной вдумчивости, столь важной для достойного восприятия группы. Теперь многие «поклонники», чей уровень осведомлённости о репертуаре Pink Floyd ограничивался, в основном, мегахитами уровня «Money» и «Wish You Were Here», тратились на билет, по большому счёту, «прикола ради». Осознание этой новой реальности не могло не стать для флойдов изматывающей психологической атакой. Где, вероятно, более всего терзаний приходилось на долю Роджера как автора всех текстов программы, каждый из которых сочинялся с надеждой на подлинный отклик.

Тем временем триумфальная цепь великолепных выступлений ураганом неслась уже по Штатам. Проработка визуальной стороны и исполнения к тому моменту достигла ещё большей высоты, поскольку Уотерс и Гилмор с самого на-

чала ревностно держали руку на пульсе, указывая техникам на необходимость той или иной корректировки, координируя работу осветителей и следя за звуком.

Ну а тяжелый настрой Роджера всё зримее проецировался на остальных, даже на самодостаточного и ироничного Ника. Ситуация накалялась из концерта в концерт. Настолько, что Рик, поначалу взбодрённый бронебойной энергией шоу, плавно стёк в лоно своей былинной полулетаргии. Неудивительно, что ближе к концу турне группа работала уже на чистой автоматике, без удовольствия от игры, лишь из чувства долга перед общим делом. Наиболее проницательные поклонники смогли тогда отметить, что холод уловим как в некоторой инертности звучания, так и в поведении музыкантов. Отчуждение росло. Отчуждение между самими флойдами, их отчуждение от зрителей и слушателей, тех, связь с которыми ещё недавно виделась такой необходимой. В какой-то момент Райт оказался настолько не в духе, что и вовсе исчез, твёрдо намереваясь покинуть этот «праздник жизни». Говорят, его едва успели выловить в аэропорту, вернув назад лишь после слёзных уговоров.

И вот, День Откровения – 6 июля 1977 года, Монреаль (единственное за всё турне появление группы в Канаде), последнее, пятьдесят пятое шоу. На Олимпийском стадионе – около сотни тысяч зрителей (часто приводится цифра в семьдесят семь тысяч, соответствующая количеству проданных билетов и не учитывающая неизбежный процент без-



билетников). Два часа на сцене превращаются для Pink Floyd в медленную пытку. Особенно для Роджера, которого едва не сломил уже предыдущий концерт в Чикаго, собравший столь же огромную, и не менее «случайную», как казалось, публику.

В тот вечер толпа просто надрывалась в своей дикой активности, словно пыталась превзойти саму себя, сфокусировать в одном шоу всю тяжесть почти полугодовых гастролей. В добавок ко всему, музыкантов раздражал вид огромного крана, который не успели убрать с едва построенного крытого стадиона. Этот индустриальный антураж, имеющий мало общего с действительно пригодными для выступлений площадками, по словам Райта, «заставил его задуматься о пугающей пропасти, в которую они скатились в погоне за прибылью».

Когда рок-барду пришлось пару раз прервать исполнение «Pigs on the Wing (Part 2)» из-за грохота петард, тот попытался успокоить хулиганов, резко и грубо потребовав внимания к музыке. «Пиротехники», в конце концов, вняли требованию, но большая часть чрезмерно активного контингента не унималась, насыщая пространство стадиона яростным свистом, хохотом и не всегда адекватным шумом оваций. При этом один из особо экспансивных и явно нетрезвых парней, стоявших под сценой у самого ограждения, не прекращал орать даже во время тихих пассажей. И даже плеснул на сцену пивом. Казалось, он явился на концерт с един-

ственной целью – во что бы это ни стало привлечь к себе внимание кумиров. Акция удалась. Став для Роджера предельно поистине роковой, нарастающей из дня в день нагрузки. Под конец первого отделения, на излёте «Pigs (Three Different Ones)», когда группа перешла к финальному джему, Уотерс подошёл к краю сцены и указал на «бесноватого», которого к тому моменту начали оттеснять вглубь толпы. Вернувшись к микрофону, подгоняемый недобрым устремлением флойд принялся эксцентрично, не гнушаясь свиста, подзывать к себе ничего не подозревающего юношу. Наконец, более чем настойчивые призывы вдохновили героя этого вечера взобраться на почти двухметровое ограждение и... при помощи сотрудников охраны, ничего тревожного в происходящем не углядевших, дотянуться до сцены. Исполненный счастья, едва вмняемый мальчишка в очередной раз зашёлся воплями экстаза... В этот момент кипящий гневом Уотерс шагнул навстречу, наклонился и... плюнул ему в лицо.

Тем временем остальные флойды (вместе со Сноуи на басу) продолжали с особенной страстью импровизировать, стараясь сгладить тяжесть момента. Коллапс «на зависть» The Doors...

Почти вся вторая часть сета обошлась без эксцессов. Однако после бисовой «Us and Them» предельно удручённый Гилмор внезапно исчез, предпочтя наблюдать закат событий из-за микшерского пульта. Тем не менее, нескончаемая ова-

ция вынудила группу выйти на очередной бис даже без основного гитариста. Ведомые Уайтом, они завершили представление долгой блюзовой импровизацией, покинув сцену по очереди, прямо по ходу исполнения. Сначала ушёл Сноуи, затем Рик. Роджер и Ник доиграли вдвоём. Лидер удалился последним, в одиночестве попрощавшись со стадионом. Запись этого почти двенадцатиминутного инструментала, доступного в бутлежном качестве, сегодня принято называть «Drift Away Blues». За основу взят выкрик Уотерса, которым он дополнил музыку: «Drift Away!» («Уплываем!»).

Неприятное событие окончательно (но не бесповоротно) изменило отношение басиста и на тот момент главного автора Pink Floyd к выступлениям в «олимпийских» масштабах. Казалось, ничто уже не сможет переубедить подвижника в том, что «рок-н-ролл, превращённый в средство борьбы за прибыль, теряет свою исконную ценность». Конечно, желание уйти от «моря лиц» на безболезненную дистанцию не было результатом внезапного прозрения. Это был закономерный итог долго созревающей идеи, на определённом этапе достигшей отметки фикс и воплотившейся в целую философию. Да, полную подкупающей искренности и не лишённую весомых оснований, но и содержащую свои противоречия. Тем более, что вполне понятный отказ от крупных стадионов стал, скорее, самоцелью, нежели по-настоящему действенным способом установить глубокую взаимосвязь с аудиторией. Что не могло не ввергнуть Роджера в до-

полнительную путаницу как в общении с коллегами, так и во взаимодействии с весьма условными «истинными поклонниками», подлинное сближение с которыми вышло лишь спустя десятилетия.

Однако и Дэвид никогда не был образцом открытости. Вопреки утверждениям композитора об отсутствии Стены между собой и фанами, некоторые его барьеры на поверку оказались прочнее воздвигнутых Уотерсом. Гилмор не только пресекал любые попытки поклонников вторгнуться в его личную жизнь (что вполне справедливо), но и мог проявить подчёркнутое безразличие даже ко вполне понятным их чаяниям. Особенно если столкновение с такими чаяниями оказывалось несанкционированным. Случаев, когда даже обычные просьбы об автографе довольно строго отвергались как одним лидером Pink Floyd, так и другим, не слишком много, но без них, к сожалению, не обошлось. Причём и в самый поздний, убелённый сединами период.

Райт – отдельная история. Как раз начиная со времён «In the Flesh» клавишник и бывший уже композитор группы всё более походил на Сида Барретта. Вероятно, по мотивам жизни Рика вполне мог быть снят поучительный фильм. Фильм о дезориентации, апатии и, как следствие, рвении далеко и надолго сбежать от мира.

Единственный участник Pink Floyd, никогда не позволявший Стене встать между собой и «простыми смертными» – Мэйсон. Но даже в его активе мы найдём события, достой-

ные неудобных вопросов.

Словом, в потоке соблазнов, диктуемых рутиной, суетой и стрессами, каждый из флойдов оказался даже чуть более обыкновенным человеком, чем можно было себе представить. А эта пока ещё во многом не самая привлекательная «обыкновенность» – превосходная питательная среда для пресловутой Стены.

(Справка из папки «Судьбоносное». С монреальского концерта Уотерс ехал в одном лимузине с уже тогда заслуженным музыкальным продюсером из Канады и боссом своей жены Бобом Эзрином (Кэролин была его секретаршей). Поделившись своими размышлениями о страхе аудитории, Роджер признался, что, находясь на сцене, нередко испытывал желание в буквальном смысле укрыться за стеной. На что Боб, которому, кстати, выпало «удовольствие» стать свидетелем экстрима с «плевок в вечность», отреагировал до дерзости убедительно: «Тебе нужна Стена? Так возведи же её!». После разговор продолжился уже в деловом русле, с обсуждением вероятной концепции. Видимо, прежде эфемерная идея рок-оперы «The Wall» в тот момент и начала оформляться в конкретную задачу.)

В 77 году на французском TV впервые показали фильм **«ROLAND PETIT DANS PINK FLOYD BALLET»**. Снятый, вероятно, в том же году, он представляет известную балетную программу Ролана Пети, показанную несколько раз

при живом музыкальном сопровождении Pink Floyd в 72-м и 73-м. Позже балет ставился уже под фонограмму, что и задокументировано в фильме. Примечания к использованному в постановке материалу:

«**INTRO**». Фильм начинается знакомой по ранним альбомам группы имитацией шума ветра и звуками, напоминающими сигнал эхолокатора.

«**ONE OF THESE DAYS**». Никаких отличий от оригинала, за исключением первых секунд, где композиция смешивается с шумами «Intro».

«**CAREFUL WITH THAT AXE, EUGENE**». Звучит лишь половина композиции, которая, скорее всего, является ускоренным вариантом записи, сделанной 29 июня 72 года в зале «Brighton Dome» (Брайтон, Суссекс, Англия). Полная версия в нормальном воспроизведении представлена в фильме Питера Клифтона «Superstars in Concert» («Rock City»).

«**OBSCURED BY CLOUDS/WHEN YOU IN**». Используется ремикс альбомного варианта: «When You In» сменяет «Obscured by Clouds», вступая на двадцать секунд раньше. В месте соединения композиций добавлен лейтмотивный для фильма «шум ветра».

«**ECHOES**». Некоторые сегменты удалены или продублированы. Финальные шумы приходят на несколько секунд быстрее, чем в альбомной версии.

«**OUTRO**». Тот же «ветер», который звучит в начале,

а также в паузах между всеми актами балета.

Итак, после «In the Flesh» члены команды снова с удовольствием разбредлись по своим ячейкам.

Уже в сентябре Уотерс удалился в загородный «бункер» для начала работы над новыми демо. Параллельно Эдриан Мэйбен снял фильм, посвящённый жизни и творчеству бельгийского сюрреалиста Рене Магритта. Основой саундтрека стали абстрактные музыкальные полотна Роджера.

К концу года Мэйсон сошёлся с панками The Damned и, чуть позже, со Стивом Хиллэджем, бывшим гитаристом группы Gong. В обоих случаях Ник помог в качестве продюсера, а на диске Стива «Green» в одну из композиций – «Leylines to Glassdom» – привнёс перкуссионное вкрапление. (Многие считают, что в первом случае – работая над альбомом «Music for Pleasure» – Мэйсон разбавил исконно панковское звучание и тем самым способствовал его провалу.)

Гилмор, поднакопивший множество инструментальных и несколько текстовых набросков, осенью 77-го приступил к записи сольной пластинки. Вышла она в ближайшем мае – добротнo скроенная, не без налёта концептуальности, но всё же не дотягивающая до самых высоких стандартов Pink Floyd. В том же 78 году с триумфом взлетел дебютный альбом подопечной Дэвида Кейт Буш «The Kick Inside».

Райт свой первый сольник выпустил в сентябре 78-го.

Слушая «Wet Dream», но не будучи в курсе ситуации внутри Pink Floyd, можно было лишь безмерно удивляться, что автор этой далеко не безнадёжной пластинки ничего не написал для «Animals». Некое подобие разгадки данного «феномена» кроется лишь в самом материале, по ряду пунктов отсылающем к работам группы, выпущенным до 77 года.

А тем временем успех и рекордные прибыли продолжали раскрывать свою тёмную сторону. Оказавшись на вершине нового лейбла, навязанного молодым авантюристом от бизнеса Эндрю Уорбургом, флойды неизбежно столкнулись с далёкими от музыки проблемами. В первую очередь, из-за безответственной и нечистой игры Уорбурга, наворотившего целый воз коммерческих махинаций за спиной у боссов (прямо как в будущей «The Dogs of War»: «For hard cash, we will lie and deceive. / Even our masters don't know the web we weave» («За твёрдый чистоган мы будем лгать и обманывать / Даже наши хозяева не знают паутины, которую мы плетём»)).) Одной из сопутствующих проблем стал жуткий размер налогов, вынудивший музыкантов хитрить, меняя прописку. Мэйсон «переехал» на юг Франции, Уотерс – в Швейцарию, Райт и Гилмор – на греческие острова. Всё это, так или иначе, усугубляло напряжение внутри группы, которое ко второй половине семидесятых и без того стало явным. К счастью, флойды всё ещё хотели оставаться коллегами, пытались быть друзьями и стремились сдерживать процесс развала при помощи свойственных им юмора и вза-



имоуважения. И даже первая в их истории остановка в качестве действующего творческого содружества, намекнувшая на возможность исчезновения группы в формате квартета, уже не могла стать признаком завершения Pink Floyd вообще, как идеи. Магический механизм, который не остановлен и по сей день, к тому переломному моменту успел набрать свои безудержные обороты. Настолько, что и участие каждого из участников так называемого «классического состава» переставало быть обязательным условием развития. На первый план всё более явно выходила сама концепция команды, понимание результата. И, конечно же, непреодолимый гипноз названия, влияющий и на самих музыкантов.

Теперь пауза получилась беспрецедентной: около трёх лет между выпусками альбомов и ни единого концерта в 78 и 79 годах.

Впервые близкая к конкретике информация о перспективах Pink Floyd "прозвучала" в ноябре 78-го в интервью Райта журналу "Melody Maker": группа нацелена на разработку масштабного мультимедиа и уже включилась в подготовку нового материала.

Первое знакомство Дэвида, Ника и Рика со свежееиспечёнными демо Роджера, часть из которых предстояло использовать на благо Pink Floyd, случилась ещё в июле 78 года. Но лишь к началу 79-го работа была окончательно сфокусирована, продлившись до поздней осени в ряде студий Европы

и Северной Америки.

Здесь стоит отметить интересный факт: 20 ноября 79 года прежде запрещённый в Южной Корее восьмой альбом Pink Floyd всё-таки был выпущен по лицензии EMI, но... с невероятными купюрами: «**THE DARK SIDE OF THE MOON**» (**KOREA EDITION**) не содержит «Us and Them» и «Brain Damage»! Вероломная политическая правка сделала «корейскую» версию знаменитой пластинки большим раритетом, на сегодняшний день практически недоступным в оригинале.

В том же ноябре 79-го ожидание нового релиза Pink Floyd длительностью в тридцать четыре месяца наконец-то завершилось. Предварённый мощным синглом, на прилавки лёг первый и последний в истории группы двойной студийный альбом.

# Закат

## The Wall

Релиз – 1979 год: Великобритания (Harvest): 30 ноября, США (Columbia): 8 декабря.

Продюсирование: Боб Эзрин, Дэвид Гилмор, Роджер Уотерс (при содействии Джеймса Гатри).

Хит-парад Великобритании: № 3; хит-парад США: № 1.

### Первый диск

**1. In the Flesh?** (музыка и слова: Уотерс)

**2. The Thin Ice** (музыка и слова: Уотерс)

**3. Another Brick in the Wall (Part 1)** (музыка и слова: Уотерс;

композиция инструментала: Гилмор, Уотерс, Эзрин)

**4. The Happiest Days of Our Lives** (музыка и слова: Уотерс)

**5. Another Brick in the Wall (Part 2)** (музыка и слова: Уотерс;

идея хора и композиция гитарной партии: Гилмор)

**6. Mother** (слова и музыка: Уотерс; композиция гитарной

партии: Гилмор)

**7. Goodbye Blue Sky** (музыка и слова: Уотерс)

**8. Empty Spaces** (слова и музыка: Уотерс;

композиция гитарной партии: Гилмор)

**9. Young Lust** (слова и мелодия вокальной части рефрена.

Уотерс;

музыкальная основа: Гилмор)

**10. One of My Turns** (музыка и слова: Уотерс)

**11. Don't Leave Me Now** (слова и музыка: Уотерс)

**12. Another Brick in the Wall (Part 3)** (музыка и слова:

Уотерс)

**13. Goodbye Cruel World** (слова и музыка: Уотерс)

## Второй диск

**1. Hey You** (музыка и слова: Уотерс; композиция гитарной партии: Гилмор)

**2. Is There Anybody Out There?** (слова и музыка: Уотерс)

**3. Nobody Home** (слова и музыка: Уотерс)

**4. Vera** (слова и музыка: Уотерс)

**5. Bring the Boys Back Home** (слова и музыка: Уотерс)

**6. Comfortably Numb** (музыкальная основа: Гилмор; му-

зыка куплетов: Гилмор, Уотерс; слова: Уотерс)

**7. The Show Must Go On** (музыка и слова: Уотерс)

**8. In the Flesh** (музыка и слова: Уотерс)

**9. Run Like Hell** (музыка: Гилмор; слова: Уотерс;

композиция синтезаторного соло: Райт)

**10. Waiting for the Worms** (музыка и слова: Уотерс)

**11. Stop** (слова и музыка: Уотерс)

**12. The Trial** (слова: Уотерс; музыка: Эзрин, Уотерс)

**13. Outside the Wall** (слова и музыка: Уотерс)

**Роджер Уотерс** – вокал, акустическая гитара, синтезатор, бас-гитара, звуковые эффекты.

**Дэвид Гилмор** – различные виды гитар (включая бас), вокал,

синтезаторы, клавишные, цимбалы.

**Николас Мэйсон** – ударные, перкуссия, звуковые эффекты.

**Ричард Райт** – клавишные, синтезаторы, аккордеон (?).

Боб Эзрин – клавишные, синтезатор, перкуссия, бэк-вокал в интро «Waiting for the Worms».

Джеймс Гатри – перкуссия, синтезаторы, дрель.

Ли Ритенур – ритм-гитара, акустическая гитара.

Джефф Поркаро – ударные в песне «Mother».

Питер Вудс – клавишные, синтезаторы.

Бобби Холл – бонги и конго.

Фред Мэндел – орган «Hammond».

Джо ДиБлэйси – классическая гитара в «Is There Anybody Out There?»

Ларри Уильямс – кларнет в «In the Flesh?» и «Outside

the Wall».

Фрэнк Маррокко – концертино.

Тревор Вейтч – мандолина.

Брюс Джонстон – бэк-вокал.

Джо Чимей – бэк-вокал.

Джон Джойс – бэк-вокал.

Джим (Стэн) Фэрбер – бэк-вокал.

Джим Хаас – бэк-вокал.

Тони Теннилл – бэк-вокал.

Vicki & Clare – бэк-вокал.

Джо Поркаро – один из барабанщиков в «Bring the Boys Back Home».

Блю Оушен – один из барабанщиков в «Bring the Boys Back Home».

При участии National Philharmonic Orchestra, New York Orchestra, New York Sity Opera и хора учеников Айлингтонской начальной школы.

Оркестровые аранжировки: Майкл Кэймен, Боб Эзрин.

Звукорежиссура: Джеймс Гатри, Дэвид Гилмор, Ник Гриффитс, Боб Эзрин, Патрис Кьёф, Брайан Христиан, Ричард Харт, Джон Макклур, Роберт «Ринго» Храйцина, Найджел Тэйлор.

Мастеринг: Дуглас Сакс.

Студии: «Britannia Row», «Miraval», «SuperBear», «Soundstage», «Cherokee», «Columbia», «Producers Workshop».

Визуальное оформление: Джеральд Скарф, Роджер Уотерс.

То, что авторами новых песен готовы стать только двое флэйдов, выяснилось с первых же дней возвращения к совместной работе. База «The Wall» уже была написана Роджером Уотерсом отдельно от группы, а Дэвид Гилмор располагал материалом, не вошедшим в его недавний сольник, но отчасти годным для новой концепции. Не склонный к бесполезным амбициям Ник Мэйсон теперь отказался даже от роли сопродюсера, хотя и не упустил возможность отыграть большинство барабанных партий и помочь со звуковыми эффектами. Ну а Ричард Райт, только что записавший свою первую сольную пластинку и явно находившийся не в самой худшей форме, так и не смог избавиться от растущего безразличия к делам группы. И просто наблюдал за всё более интенсивным развитием проекта, не находя путей для собственного влияния. В итоге его вклад ограничился лишь несколькими клавишными и синтезаторными партиями.

(Здесь стоит заметить, что одной из мотиваций запи-

сать коммерчески успешный альбом послужили свалившиеся на группу огромные долги. Виной тому стал тогдашний финансист Pink Floyd Эндрю Уорбург, впутавший флойдов в ряд провальных коммерческих предприятий. И, к тому же, оказавшийся нечистым на руку, что выяснится уже в ближайшем будущем. Это был тот случай, когда большие проблемы, которые, казалось бы, могли окончательно расшатать и добить коллектив, со скрипом сплотили его.)

Спустя пару месяцев после окончания турне «In the Flesh» Роджер направился за музами в свою загородную студию, уйдя в поиск и воплощение новых идей, которые продлились до лета 78 года. За этот наполненный взрывным вдохновением период были наработаны эскизы сразу к двум альбомам – «The Wall» и «The Pros and Cons of Hitch Hiking». Понимая, что материал должен заинтересовать группу, но ещё не будучи уверенным, какой именно концепт пополнит их общую дискографию, автор ограничился лишь грубоватыми набросками, сделанными, в основном, с помощью синтезатора и гитар.

С плодами этого семейного затворничества остальные ознакомились в июле 78-го. С выбором в пользу «The Wall» определились довольно быстро, поскольку демо «The Pros and Cons...» слишком уж сильно напоминало дневник интимных переживаний. Лишь поначалу Дэвид склонялся в его сторону, находя более мелодичным (композицию «4:41 AM (Sexual Revolution)» даже успели отрепетировать). Ник, од-



нако, сумел настоять на «The Wall», чей смысл держался на впечатлениях от «монреальского излома» (см. раздел «Animals»), подразумевая большую универсальность.

Проект задумывался Роджером как мультимедиа: альбом, шоу, фильм. Отдельно от группы он написал большинство текстов и придумал не менее половины мелодий будущего шедевра. Уже в его сольных черновиках можно было проследить потенциал рок-оперы. И если цементом предыдущих альбомов Pink Floyd становилась единая тема или связующая атмосфера, то теперь было предложено довольно последовательное изложение судьбы человека, вплоть до диалогов персонажей. Возможно, архитектурное прошлое автора помогло воплотить этот ёмкий символ – Стену – пугающее в своём величии сооружение, в котором ни один кирпич не может быть случайным, но каждый – один из тяжких факторов в жизни музыканта по имени Пинк.

Известно, что на старте Гилмор не спешил становиться соавтором. Однако растущая заинтересованность помогла ему влиться в спорную линию Уотерса, легко интегрировав в неё свои сольные демо и находки в области аранжировки. Тем не менее, оба отдавали себе отчёт в невозможности вытянуть столь амбициозный проект вдвоём. Пришлось привлечь внешнюю силу. В первую очередь – широко известного уже тогда канадского продюсера и композитора Роберта «Боба» Эзрина. Он был лично знаком с Pink Floyd и даже стал свидетелем инцидента в Монреале, что ока-

залось весьма кстати. Более того, именно Боб ещё в 77-м решительно подтолкнул Роджера к концепции следующего альбома (особо не надеясь, что из этого может получиться что-то вразумительное). И хотя ведущий автор заранее предупредил о своей скупости на делёж копирайтом, почти страстная увлечённость задачей помогла талантливому соратнику отнестись к данному обстоятельству философски. Как бы то ни было, Эзрин сочинил практически всю музыку «The Trial», и этот факт удалось закрепить юридически. Он же убедил фронтменов, солидарных в стремлении шокировать слушателя полным триумфом Стены, в необходимости завершить цикл на оптимистической ноте. Что и позволило сформулировать идею освобождения из застенков: зло, на первых порах порождающее ещё большее зло, но не способное покинуть свою примитивную закольцованность, в итоге пожирает само себя.

Эзрин был лишь наиболее значимой личностью из числа новых спутников коллектива, большое число которых превратилось в одну из примет поздних Pink Floyd. Весомый вклад в «The Wall» привнесли музпродюсер и мастеринг-инженер Джеймс Гатри, звукорежиссёр Ник Гриффитс (успевший поработать над первым сольником Гилмора) и американский кинокомпозитор Майкл Кэймен, приглашённый по совету Эзрина на роль основного оркестратора.

Подвергнув сольные наброски Роджера тщательному анализу, Боб и Дэвид начали с наиболее перспективных. Мно-

гое пришлось серьёзно видоизменить через аранжировочную перетряску, а некоторые фрагменты и вовсе остались за бортом. Параллельно Эзрин выступил в роли редактора текстов, устранив почти всю режущую слух конкретику. Иногда, следуя совету коллег, Уотерс самостоятельно переписывал ту или иную песню. Любопытно, что часть лучшего материала родилась под воздействием этого прогрессивного нажима.

Первые пробно-ознакомительные сессии прошли в лондонской студии группы «Britannia Row» в октябре-ноябре 78 года. Весной 79-го продолжили там же. А далее, вплоть до сентября, основная часть работы проходила во французских студиях «Miraval» и «SuperBear», свидетельнице сольных стартов Гилмора и Райта. Для записи вокала Уотерс предпочитал первую, расположенную в Провансе, поскольку разреженный альпийский воздух «SuperBear» сильно снижал его певческие возможности. Ближе к завершению были задействованы студии «Soundstage» (Торонто, Канада) и «Cherokee» (Лос-Анджелес, Калифорния, США). Оркестр и хор Кэймен записывал летом отдельно от группы в нью-йоркской студии «Columbia». Сведение и мастеринг силами Дугласа Сакса осуществлялись в Лос-Анджелесе (Калифорния, США), в «Producers Workshop».

Количества наработанного за год материала с лихвой хватало на двойной альбом. (Более того, Эзрину пришлось урезать отдельные фрагменты и даже удалять целые треки с це-

люю удержать концепт в пределах двух LP. Тексты, представленные на оригинальных вкладках для пластинок, содержат свидетельства возникшей тогда путаницы, вызванной неустанным драматургическим поиском: иная строчка в конце первого куплета «Mother», не вошедшая в альбом «What Shall We Do Now?», «Hey You», расположенная после «Comfortably Numb», вырезанный уже на исходе сведения куплет из «The Show Must Go On», дополнительная фраза Судьи в «The Trial»... Трудно понять, зачем группе понадобились именно сорокаминутные диски, если на винил запросто умещается гораздо больше. Например, длительность «Atom Heart Mother» превышает пятьдесят две минуты). Песни получились очень разнообразными по структуре, стилю и формату. Прирождённая театральность Уотерса, которая вскоре превратится в предмет культа, здесь почти сформирована, с наскока переноса Pink Floyd на новые рубежи и одновременно обеспечивая пусть и не полный, но значимый разрыв с привычным звучанием группы. Помимо обязательной темы войны, жёсткого реализма и «трещинок» в вокале, важным слагаемым этого рок-театра становится огромное количество тэйп-эффектов. Как правило, в виде шумов урбанистического толка, таких, как телефонные гудки, шорох шин, звуки радио и TV, рёв стадионов... (Показательно, что запись большей части использованных в альбоме экранных голосов сделал сам Роджер, находясь в Штатах, в номере одного из отелей Лос-Анджелеса.) Конечно, в этом сме-

шении бреда и реальности, крушений и взлётов местами ещё присутствует знакомый дух созерцания и даже элементы медитации. Однако экстремальная круговерть, в которую погружена рок-опера в целом, крепко перевешивает.

Признаки дрейфа к «умудрённым годами» просторам проявились даже в голосах лидеров, чья суровая гармония стала одной из многозначительных красок «The Wall». Здесь в их пение впервые прокрались по-настоящему матёрые, средневозрастные нотки. Которые вместе с обновлённым подходом к гитарному звуку и аранжировке определили и начало эпохи позднего Гилмора.

Тогда же проявились признаки раскола по линии понимания структуры, пусть и частично сглаженные рядом компромиссов: если большинству из «сольных» треков Роджера в «The Wall» присуща полиритмичная зыбкость, то наиболее плотные и ровные как продюсеру или композитору принадлежат Дэвиду.

«The Wall» – отнюдь не первый альбом группы с более чем одним ударником, но в нём количество «дублёров» Ника впервые предстало в поистине тревожном масштабе, став одним из маркеров трансформации Pink Floyd из компактного ансамбля в своего рода творческую фабрику.

# 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.