

1. Amon Düül: восстание из КОММУН

«Пятидесятые и шестидесятые были временем больших возможностей. Надежда была всем. Глобальному разочарованию в технологиях только предстояло произойти. В последнее время я постоянно пребываю в унынии. Думаю, дело в промышленности и медиа. Ты сидишь перед телевизором, этим зомбоящиком, и ты зависишь, не в состоянии выключить его. Ты чувствуешь беспомощность, неспособность повлиять на ход вещей. Но это не так».

John Weinzierl, Amon Düül 2



Оригинал – *David Stubbs. Future Days: Krautrock and the Birth of a Revolutionary New Music*
Перевод – [Нора Эдельштейн](#)

Надев футболку с группой для того, чтобы проще было его узнать, Джон Вайнцирль встречает меня на небольшом вокзале на окраине Мюнхена. Это – кульминация долгого пути из Гамбурга, большую часть которого я провёл в компании молодого немецкого студента. Будучи любителем музыки (в частности Red Hot Chili Peppers), он, подобно многим своим соотечественникам, никогда не слышал о краутроке и ярчайших его представителях – уж точно не об Amon Düül, чьё имя я записал для него на салфетке, не забыв о паре умляутов и старательно подчеркнув цифру 2: авось спутает с «оригинальными» Amon Düül. Он вежливо обещает послушать.

Для многих Amon Düül являются Альфой, если не Омегой краутрока – термин¹, который Вайнцирль презирает, не поддерживает, произносит с язвительным плевком, называет «оскорбительным», а ответственных за его распространение – «преступниками». Непременное условие нашей встречи – табу на употребление его применительно к группе, стиль которой он предпочитает определять как «психоделический андерграунд». Вообще может показаться, что Amon Düül (AD 2) никогда и не существовало. Их идеи и теории, о которых Вайнцирль рассказывает за парой-тройкой пинт пшеничного пива на славной, идиллической мюнхенской *strasse* неподалёку от его жилища, в век постмодернизма и, строго говоря, пост-всего, поражают воображение: он говорит об Атлантиде, о нисходящих фазах развития человечества, об ужасах механизированного века, об отчуждении в результате отказа от коммунальной формы жизни, и убеждённость его нисколько не запылилась за сорок лет успеха, падения и возрождения коллектива. Трудно представить, что он верит в идеи, ушедшие под землю несколько десятилетий назад,

¹ Немецкое слово *Kraut* переводится как зелень, ботва, сорняк, капуста; в 60-х подразумевалось и нечто вроде «деревенщины» – так англичане и американцы обзывали немцев (прим. пер.)

задолго до нашего века утончённого фатализма. И всё-таки, в век прикованности к матрицам айпадов, смартфонов и экранам компьютеров, они считают своей миссией говорить о «необходимости избежать космической петли глупой цикличности... и освободить разум, прежде чем его загипнотизируют до полного уныния».

Amon Düül «первого созыва» едва ли можно назвать музыкантами – это была самая настоящая коммуна, впервые собравшаяся в квартире барабанщика Петера Леопольда на Klopstockstrasse в Мюнхене в 1967, откуда, набирая обороты и новых членов, переехала в помещение побольше на Prinzregentenplatz (с балкона которого Гитлер однажды произносил речь). Главными в коммуне были Леопольд, его брат Ульрих и скрипач/гитарист Крис Каррер. Последний вначале следовал по классической рок-н-ролл траектории, от синей замши до Beatles, прежде чем знакомство с Джоном Колтрейном погрузило его во фри-джаз, в сравнении с которым рок казался отставшим в развитии. Знакомство же с Джимми Хендриком в 1967 на небольшом концерте в Мюнхене поразило его вначале количеством девушек на концерте – в сравнении с исключительно мужским миром фри-джаза – а затем и мастерством игры самого Хендрикса, под впечатлением от которой он, вернувшись домой, к чёрту расколотил свою коллекцию джаза. Хорошенько разогретый, он наткнулся на коммуну Amon Düül, впоследствии разросшуюся в разнородное общество партнёров, сестёр, детей и разнообразных домашних животных.

Мюнхен был одним из ключевых мест студенческих демонстраций конца 1960-х; радикально настроенная молодёжь собиралась в местах вроде кафе Trikont, где стопки листовок созывали на бунт. «Большая революция началась в Мюнхене», – говорит Вайнцирль. – «Именно здесь студенты заварили кашу, одновременно с Берлином.

K1 [Kommune 1]

базировалась в Берлине, была строго политической. Лидерами были люди вроде Криса Тойфеля и Кунцельманна. Мы оставались с ними, когда выступали в Берлине. Во время первых туров мы никогда не нуждались в отелях, мы прибивались к



коммунам, разбросанным по всей Германии. Чуть позже Уши Обермайер присоединилась к K1. Вскоре после этого коммуна распалась».

Крис Каррер считал берлинскую коммуну гораздо более жёсткой. Он вспоминает случай, когда вооружённая ножами и пушками группа рокеров вломилась в квартиру, врубил проигрыватель на максимальной громкости и стала избивать сопротивляющихся членов коммуны, включая самого Каррера, лишившегося нескольких зубов. Оказалось, что другая политическая партия, проживающая в том же здании, а по совместительству им владевшая, хотела привлечь жильцов побогаче и, не мудрствуя лукаво, обратилась за помощью рокеров – прогнать чёртову коммуну.

«Мюнхенской коммуной мы всё время ходили по университетам и академиям, играли на студенческих собраниях. Тогда нам казалось, что для успешной карьеры необязательно записываться», – вспоминает Вайнцирль. Вместо этого, ещё не вполне музыкальные Amon Düül всей толпой исполняли первобытный, племенной, ритмичный аккомпанемент зарождению недовольства, и всё это на базовых деревянных инструментах. – «Идея была в том, что каждый

является музыкантом. Мы отдавали свои бонго и тамбурины людям из аудитории, чтобы они подыгрывали. Они приходили на концерты для того, чтобы быть участниками, а не просто смотреть. Уже музыкальная индустрия сделала из нас группу».

Вайнцирль, примкнувший к коммуне, по словам Ингеборг Шобер в *Tanz der Lemminge*, ещё хорошеньким белокурый школьником, сейчас выглядит, как и большинство музыкантов того времени, на



удивление хорошо для своего возраста и очень походит на Ларри Дэвида из *Curb Your Enthusiasm*. Сегодня днём он в компании Дэнни Фихельшера, периодически игравшего на барабанах в Amon Düül и Porol Vuh. Фихельшер, всегда чем-то напоминавший Носферату, пожимает мне руку и с блеском в глазах заводит стремительный монолог, несмотря на срочную встречу с дантистом через 20 минут. Ему приятно поздравить французов с тем, что они первыми вполне осознали значимость Amon Düül.

«Мы всегда с восхищением наблюдали за хорошо образованными музыкальными интеллектуалами, представителями так называемой школы – самым ценным в ней было движение идей, сплав музыки и разума. Франция всегда была важна для нас. В своём развитии они всегда были людьми слова, исключительными интеллектуалами. Они писали невероятные вещи о нашей музыке, это очень вдохновляло. Если им что-то нравится, они найдут правильные слова».

Вайнцирль вспоминает, как однажды к ним заглянули студенты из парижской коммуны, интересующиеся жизнью немецких товарищей: несмотря на всё развитие, сами они так и не создали

эквивалентной по масштабам музыкальной сцены. Здесь надо понимать, что молодые немцы вроде Вайнцирля родились в совершенно иных геокультурных условиях, сперва подхватив, а затем пытаясь избавиться от англо-американской модели музыки.

«Свою первую группу, The Merseygents, я основал в 14 лет», – говорит он, пока Фихельшер, рассыпаясь в извинениях, убегает к дантисту. – «Это был выход. Мы поняли, что не хотим продолжать копировать, у нас ведь есть своя музыкальная традиция. У всех нас были уроки музыки в школе, так что наши композиции зачастую построены на симфонических принципах. Люди говорили, что мы устраивали длиннющие джемы потому, что были упороты и не могли остановиться. Они были неправы».

«В семнадцать я ушёл из дома для того, чтобы присоединиться к Amon Düül. Я не возвращался к семье целых семь лет. Но мои родители так и не поняли посыл. Они узнавали меня из газет. Однажды во время концерта я увидел свою мать среди публики и подумал: «Чёрт, вот это бэд-трип...»

Вайнцирль, рождённый в 1949, хоть и считал пятидесятые и шестидесятые временем больших надежд и экспансии, всё же вполне ощутил безрадостность детства в послевоенной Германии. «Меня воспитывали католиком, я должен был молиться Деве Марии каждый вечер мая». Его детство не было лишено музыки – отец играл на цитре, а мать мастерски владела аккордеоном. Но такой душный саундтрек только подогревал его желание вырваться на свободу через рок-музыку.

«Отдушиной для нас было AFN, радио вооружённых сил США, и радио Люксембург. Дома у нас вещало Баденское радио, довольно плоское – там были *Kunstlied* [песни об искусстве], Фриц Вундерлих [знаменитый тенор, переводил оперную классику на немецкий, умер в возрасте тридцати пяти лет на охоте] – только эта станция,

родители всегда её слушали. Когда я болел, мама устраивала мне постель в столовой, и оттуда гремела вся эта чушь – оперетты и прочее... По сей день терпеть их не могу. Это было так неправильно. Мне очень нравится классическая музыка. Но как только они начинают петь – я всё выключаю. Спустя много лет, бывает такое, я был в отношениях с дочерью Фрица Вундерлиха».

Вайнцирль учился в школе-пансионе Hohenschwangau вместе с Юргеном Рогнером, братом будущего органиста Amon Düül 2 Фальком, по ночам они частенько сбегали в Мюнхен встречаться с остальными Дююлами, которые вместе учились в другой школе. «В школе ещё были нацисты. Нацистский смрад. Все эти учения и прочая чушь, мы протестовали против этого. Они, конечно, ни о чём таком не говорили. Но это чувствовалось – дисциплина, всё ради дисциплины». Дети, говорит он, спрашивали учителей об их роли в войне, но внятных ответов не получали. «Слово «еврей» никогда не упоминалось».

С приходом юности же начало зарождаться острое осознание. «Мы были достаточно молоды, чтобы стремиться к чему-то более высокому. Не как сейчас – всё ради эго, много секса, много бухла, просто чтобы удовлетворить своё эго – а мы хотели чего-то лучшего. Мы хотели выбраться из этого, и результат вылился в Amon Düül».

Длинные волосы в Западной Германии образца 1960-х не обличали в молодом человеке оригинальность, но скорее делали из него изгоя. «Ходить по улице в одиночку было непросто, особенно с длинными волосами», – вспоминает Вайнцирль. «Нам приходилось гулять ввосьмером, вдевятиером. В ресторанах вообще не обслуживали. Разве только спустя час ожидания начать бить посуду, чтобы привлечь внимание».

В случае с Америкой, ранее казавшейся воплощением материальной свободы, стало ясно: это не интернациональный благодетель. «Мы не понимали сущности происходящего. Люди видят лишь то, что хотят. Мы поняли, что эти славные ребята-американцы привозили сюда свои компании только для того, чтобы толкать своё дерьмо. Они разрушили нашу пищу, привезли эту хардкор-индустрию».

Само название Amon Düül («Amon» - египетский бог солнца, Düül – вариация слова «duyl», выбитого на обложке альбома канадской группы *Tanjet*) было призвано вызывать экзотичные, мифические ассоциации, отрицая как английское, так и немецкое – прошлое и будущее. «Нужно было начать с нуля. Мы ощущали в себе интернациональность. В немецких школах преподают английский, это здорово. Мы могли общаться с западными друзьями. Думаю, мы потеряли национальную сознательность во время и после войны. Никто не хотел быть немцем. Когда мне было пять лет, я побывал в Югославии – первая поездка за границу в моей жизни. И я очень удивился, узнав, что я убийца, серийный убийца. Люди просто подходят и говорят подобные вещи в лицо. «Вы убили 60 миллионов человек». Маленькому мальчику очень трудно это слышать. Нам с детства дали понять: мы несём бремя наших отцов».

Существует определённая путаница с инкарнациями Amon Düül – даже сейчас члены группы часто опускают «двойку». Согласно Карреру, в 1966 существовал Amon Düül 0, с Каррером на гитаре, Лотаром Майдом на бас-гитаре и барабанщиком Кристианом Бурхардом – экспериментальное джаз-трио, ещё до той истории Каррера с Хендриксом. Amon Düül 1 были следующим поколением, коммуной, лидерами которой были братья Леопольд, особенно Ульрих, и тогда им представился шанс сыграть на фестивале Essener в 1967 и записать дебютную пластинку. «Это была единая коммуна.

Нужно было ехать в Берлин записывать альбом. Но тогда случился первый фестиваль Essener, большая возможность проявить себя. Тем не менее, за два дня до него произошла большая ссора и коммуна разделилась на две группы».



Настоящая причина ссоры не вполне ясна, «просто что-то личное», говорит Вайнцирль, и, кажется, правда затерялась в старинных облаках дури. Тем не менее, видно чёткое разделение на тех немногих, кто мог играть, и тех, кто лихо барабанил в бонго на сцене – и черта прошла именно по этой линии. Согласно Крису Карреру, либертарианские условия превращались в нечто недобро-идеологическое – свободный секс теперь был обязательным среди мужчин. «Они спрашивали меня: «Ты не трахался четыре недели – ты гей или импотент?» Я должен был взять и трахнуть женщину там же, прямо на полу, чтобы двадцать человек могли это видеть». К музыкальному развитию относились враждебно: не позволяя провозглашённый этос аматорской некомпетентности. Тем

временем жизнь в коммуне всё больше контролировалась и стала походить на сектантскую: даже самые незначительные покупки не проходили без ведома «казначея». Ренате Кнауф присоединились к коммуне после того, как давала уроки *au pair* в Muswell Hill. «Дошло до того, что мне приходилось просить у других пять марок на новую пару колготок, потому что мы положили все деньги в одну кассу», - рассказывала она Энди Гиллу из *Mojo* в 1997.

Запись на студии в Берлине, управляемая относительно немзыкальной фракцией Amon Düül, была катастрофой. «Они даже не могли настроить свои усилители», – говорит Вайнцирль. Петер Леопольд в конце концов присоединился к Карреру и компании. Чтобы пуще замутить воду (и уши), под именем «Amon Düül» в последующие годы выпущено ещё несколько альбомов, включая *Psychedelic Underground*, *Paradieswärts Düül* и *Disaster*, основанных на сессиях из 1968, заметно подчищенных и дополненных продюсером Петером Майзелем. Это привело к замешательству ранних фанатов группы.



«Мы допустили большую ошибку, просто добавив «2» к названию», – говорит Вайнцирль, – «и это привело к ошибочному мнению, что мы принадлежим к одной формации. Я очень удивляюсь, когда люди покупают те мусорные альбомы и остаются о них хорошего мнения». В

1971 Лестер Бэнгс для журнала *Creem* описал *Psychedelic Underground* как «[гремящий спейс-джет](#)», которого стоило ожидать в подобных условиях: кучка музыкантов-любителей с огромными

усилителями и таким количеством дури, что какая-то музыка произвольно создастся. Много перкуссии и одна нота на гитаре». Позже он признал, что и сам хранит несколько копий альбома. Его более поздний, модифицированный вердикт – ближе к мнению большинства: если привести себя в правильное, невзыскательное расположение духа химическим или иным путём, эти затяжные любительские джемы станут хорошим напоминанием о корнях немецкой психоделики, как растянутый цвета сепия старый кадр. Важная веха – возможно, но не шедевр.



На втором фестивале Essen последними выступали Tangerine Dream, Pink Floyd, Amon Düül и the Nice. «Я играл на бас-гитаре с Tangerine Dream и на гитаре с Amon Düül», – говорит Вайнцирль. «Это была фантастика, очень живые воспоминания. С нами играл Дэйв Андерсон, и все важные группы тоже были там – Rory Gallagher, Deep Purple, Fleetwood Mac, ещё Free. Тогда все группы работали вместе. Мы комбинировали наше оборудование для создания одной гигантской саунд-системы. Сейчас такое невозможно из-за индустрии и всего этого дерьма. Мы были одним целым. Помню, в день концерта мы триповали. Дэйв Андерсон спускался по лестнице на сцену – мне казалось, он спускается уже полчаса».

В отличие от Ирмина Шмидта из Can, Вайнцирль всегда чувствовал связь с британской музыкой. «В двадцатом веке необходимо было иметь всего два альбома: *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* и Pink Floyd's *Piper at the Gates of Dawn*. Всё остальное – вариации, с сахаром, с молоком, без». Он никогда не

чувствовал симпатии к Grateful Dead. Но именно они сделали Дююлам высший комплимент. «Grateful Dead поняли нас. RatDog [Боб Вейр и Роб Вассерман] сказали нам: «Вы не хиппарская группа!»

В 1969 на оживлённой улице Leopoldstrasse открылся клуб под название PN, его хозяин был на двадцать лет старше любого из Amon Düül, но он понимал, признавал и доставал деньги для нового поколения музыкантов, потому что чувствовал – они гораздо глубже чудаковатых битников, и для их высвобожденного кислотой экстремизма нужно место. Во время разговора с Эдвином Паунси из *The Wire* в 1996, Крис Карпер вспоминал одного исключительно преданного фаната, лысого русского по имени Анатолий. «Он очень странно танцевал под нашу музыку. Однажды я увидел его на сцене с какой-то голой старушкой, он вводил свой навазелиненный палец ей в зад в ритм музыки, в то же время звеня в колокольчик».

Первым настоящим альбомом Amon Düül 2 был *Phallus Dei* (Хер Господень), выпущенный во время самых сумасбродных гигов, когда цель группы было встать на профессиональный путь развития, не теряя фундаментального идеализма. Их обнаружил Зигги Лох, глава



немецкого отдела Liberty/United Artists. Карпер, Кнауф, Леопольд, Вайнцирль и Рогнер заручились поддержкой английского басиста Дэйва Андерсона, барабанщика Дитера Зерфаса и Криса «Шрат» Тиле на вокале и перкуссии.

«Мы верили в новые идеи – мировые, общинные», - объясняет Вайнцирль. «Мы не хотели быть поп-звёздами, мы хотели доносить эти идеи с помощью хорошей музыки. Не было музыкантов и не-

музыкантов. В какой-то момент четверо из нас осознали, что умеют делать музыку, и нужно было зарабатывать. Но мы не были какими-нибудь Scorpions – слушай американский рок да копируй. Мы не позволяли себе слушать Клэптона или музыку из Микки Мауса. Мы наблюдали, анализировали, думали, что можно сделать иначе – особенно с этим конфликтом самосознания, когда мир говорил, что быть немцем плохо, немцем быть нельзя, нельзя снова устраивать войну. Конечно, ты это всё слушаешь и начинаешь искать внутри себя этот вирус войны, злой вирус. Но его, разумеется, нет».

Phallus Dei открывается треком «[Kanaan](#)» – впечатляющим психоделическим маршем, хотя влияние Pink Floyd, и в особенности их «[Careful with That Axe, Eugene](#)», может показаться слегка навязчивым. Но когда темп ускоряется, становится ясно: группа идёт по собственному пути. «[Dem Guten, Schönen, Wahren](#)» («Хорошему, прекрасному, истинному») вселяет тревожное, гаденькое чувство: издёргавшейся электроскрипкой Каррера, воплями на грани зубоскальства и шаманизма, и особенно – текстом:

Wir tanzten zusammen Ringelreihen
Und sangen ein wunderschönes Lied
Die jüngste fing an, nach der Mutter zu schreien
Ich durchbohrte sie sanft mit meinem Glied.²

Эти слова отчаянно нуждаются хоть в каком-нибудь контексте. Это вовсе не одобрение растления детей ради вступления в мир новой, свободной от ограничений любви; в следующем куплете оставшиеся члены группы осуждают торжествующего протагониста и требуют расправы («*Hänget ihn auf, den geilen Moloch!*» – «Вздёрните его повыше, грязного Молоха!»). Но кто он такой? Бог, орудующий своим «Glied» – *phallus*? Намёки на ритуальное,

² Сами переводите, мне неловко (прим. пер.)

религиозное надругательство, конечно, прозорливы, но в наше время их сочли бы слишком оскорбительными. Ясно одно: слушатель понимает, что находится на психоделической земле фольклорного ужаса, очень далеко от пасторальных пейзажей Донована и идиллического флёра американского Уэст-Коста. Тон



задаёт и сама обложка альбома, изображающая зловеще-голые деревья с дюжиной воронов, усевшихся на ветви на замену листьям.

«[Luzifers Ghilom](#)» звучит ещё менее внятно, постоянно прерывается то приглушённым воем,

то индийскими песнопениями; общая её неотёсанность отсылает к самым загадочным туманам психоделической древности. «Это от недостатка хороших, правильных инструментов. Не жалуясь, но инструменты у нас были не лучшие, и нам было насрать, мы не хотели отполированного звука, так что иногда всё звучит крайне странно», – говорит Вайнцирль. Тем не менее, на [одноимённом треке](#), растянувшемся почти на двадцать одну минуту, Amon Düül раскрывают весь свой потенциал. Зловещее начало отсылает к послевоенным композиторам вроде Лучано Берио, британской фри-импров-группе АММ и блёклым, высохшим цветам малобюджетных фэнтези из 1960х. Затем темп ускоряется, будто зверь Дююл выползает на сушу из первичного бульона европейской контркультуры, медленно отрачивая крылья, пока небо изрыгает новые краски. Пейзаж меняется от рока к фолку, от классики к фри-джазу, к ритмам и колдовским напевам восточной музыки. Влияние Заппы налицо, его непринуждённая манера накладывать слоями элементы высокой и низкой культур, но, в

отличие от Заппы, всегда представлявшегося чрезвычайно умным, в музыке Amon Düül больше магии, инфернального, они ближе к ядру Земли. В отличие от Can, продуманно реорганизующих саму ДНК рок-музыки, сущность Амонов – в творческой буйности, аляповатости: их музыка – сырая первородная энергия, извержение новых миров из старых.

Альбом был записан всего за два дня, хоть и не без трений со звукорежиссёрами. «Они ничего не знали», – фыркнул Вайнцирль. – «Они привыкли играть с баварскими оркестрами. Они сразу попытались нас усмирить. Они не могли нас вынести, поэтому оставили в покое. Никакого мультитрекинга – всё делалось на ботинке. Когда мы записывали *Phallus Dei*, у нас были двадцатиминутные треки. Если кто-то лажал на восемнадцатой минуте, нельзя было ничего сделать – приходилось записывать заново. А мы записали альбом за два дня».

Эндрю Лодер, менеджер лейбла Liberty в Британии, был достаточно заинтригован Дююлами, чтобы согласиться их издать: они уж точно были интереснее тех бесконечных шлягеров, что ему безуспешно подсовывали из немецкого отдела лейбла. «Первым, что я услышал из новой немецкой музыки, были Amon Düül, а затем Kraftwerk», – говорит он. «Их подписали ребята из Мюнхена. *Phallus Dei* был законченным альбомом, законченной работой».

Альбом хорошо продавался, обеспечив дорогу другим немецким музыкантам эпохи, включая Can, Neu! и Kraftwerk. Когда Amon Düül 2 наконец приехали с туром в Великобританию, Вайнцирль сильно удивился и обрадовался спокойному культурному климату страны. «Когда мы приехали в Англию, мы просто не верили своим глазам. Нас принимали в отелях. В Германии это было бы невозможно. Всюду слышно «Hello, love!» и «Come in, love!» Мы не понимали, что

происходит». Они играли двойную программу вместе с Roxy Music в Кройдоне и там записали альбом *Live in London*.

К моменту выхода второго альбома, *Yeti*, Amon Düül успели обосноваться, выйти из воды на сушу. Они могли записываться на 16-канальном пульте, но их олдскульный звукоинженер Вилли Шмидт настоял на



использовании 8-дорожечника, чтобы показать свои способности. Произошло что-то вроде примирения с Amon Düül 1, и Райнер Бауэр с Ульрихом Леопольдом поучаствовали в записи «Sandoz in the Rain». Интересна история обложки, созданной Фальком Рогнером. Это коллаж, изображающий бывшего члена коммуны Вольфганга Кришке в образе «беспощадного жнеца», размахнувшегося косой в сторону фона – частично лазурного, частично ярко-оранжевого.

Кришке в конце концов примкнул к Amon Düül 1; встретив однажды Кнауа и Рогнера на вокзале уже после распада коммуны, он посоветовал им быть готовыми к допросу за то, что покинули коммуну без спроса. Он умер через несколько месяцев после распада коммуны, вернувшись домой к родителям, где во время ЛСД-трипа оступился в лесу и умер от гипотермии. На обложке он выглядит угрюмым и обиженным, олицетворяя фольклорного жреца: его жизнь оборвалась, теперь он скорее походит на мученика, символизируя предстоящую культурную жатву.

Yeti аккуратнее и чище своего предшественника. «[Soap Shop Rock](#)», написанный Вайнцирлем, разделён на четыре части, каждая из которых длится от трёх до шести минут. Такая пропорция многим

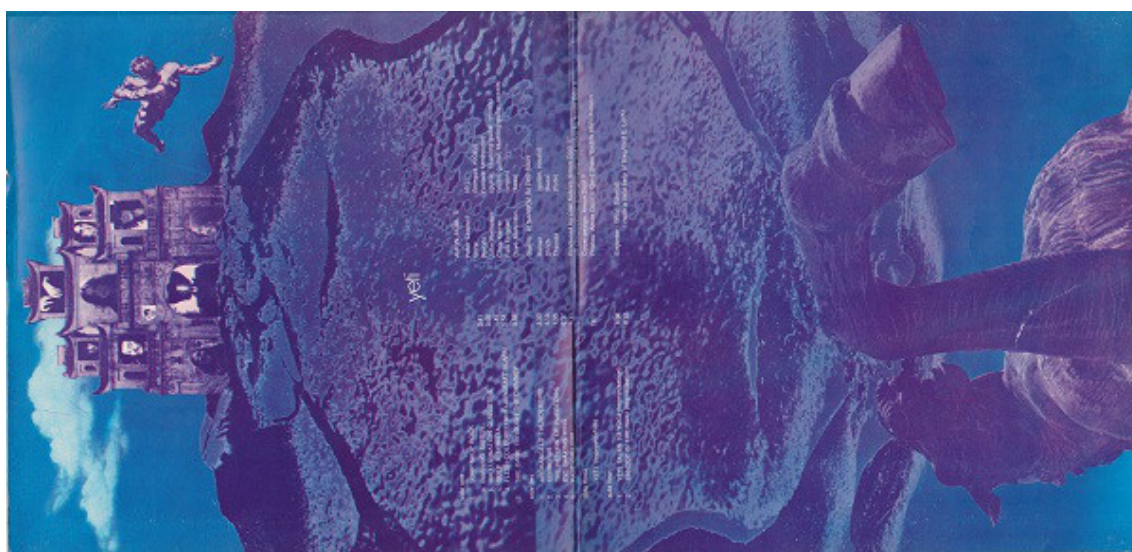
пришлась по вкусу, и первая часть «Burning Sister» звучит довольно просто и здраво по меркам Дююлов. Фоновый вокал Ренате Кнауп часто звучит просто как попытка женщины самоутвердиться в мире мужчин.

«Вначале у меня были проблемы с уверенностью в себе», – рассказывает Ренате. – «Трудно быть единственной женщиной в этой музыкальной мачо-мафии. На *Phallus Dei* я совсем ничего не пела. Одни «ooo» да «aaa». Я хотела петь душой – так, как Хендрикс поёт душой».

На этом же альбоме она впервые исполняет вокальную партию собственноручно написанной песни «[Archangel Thunderbird](#)», ставшей одной из самых популярных у Amon Düül 2, наострившей уши британских журналистов вроде Ричарда Уильямса из *Melody Maker*. Она старательно репетировала песню, основанную на старом гимне её детства, на протяжении двух дней, а когда пришла в студию записываться, товарищи по группе были поражены силой её исполнения. «Это всегда была мужская группа, и если бы кто-нибудь из них умел хорошо петь, они бы никогда не сделали меня, девушку, вокалистом». Она, пожалуй, была права в своём подозрительном отношении к мужчинам, особенно в сексистской атмосфере того времени. Даже в 2012 Джон Вайнцирль рассказывал мне, что играть в рок-группе – это «мужская игра. Как только появляется женщина, всё меняется. Это как поехать в тур с матерью. Я помню, Ренате гнала прочь групи, говоря: «Уходите отсюда, вы нам не нужны!» Не сказать, что все остальные члены группы были с ней согласны. Вообще парням Ренате нравилась, а вот девушкам – нет. Вот как мне казалось».

Несмотря на относительно лёгкость восприятия, *Yeti* будто растворяется в самом себе, пребывает в переходном между твёрдым и жидким состоянием. Теперь они бесконечно отделились

от Pink Floyd, как раз входящих в свою величаво-спокойную фазу, а по мнению некоторых – и вовсе отправившихся почивать на лаврах. В одной минуте неугомонной, постоянно видоизменяющейся музыки Дююлов происходит больше, чем во флойдовском получасе: например, «[Eye Shaking King](#)» Лестер Бэнгс назвал «поглощающим слушателя и превращающим его мозг в смолистый экстракт спинномозговой жидкости Берроузовского Магвампа». Или «[Cerberus](#)», начинаясь с прихлёбывания, галопом влетает прямо на концерт двенадцатиструнной гитары, заменяющей ювелирную точность «[Nine Types of Industrial Pollution](#)» Mothers of Invention страстью до сдирания кончиков пальцев, а в конце переходит в техничный электрогитарный джем. На альбоме есть и импровизации – одноимённый трек, на котором музыканты, увлечённые сольными композициями, вернулись к своему племенному естеству.



Кульминация этого возвращения пришлась на «[Sandoz in the Rain](#)», записанной при участии Amon Düül 1 – Ульриха Леопольда на бас-гитаре и своеобразного вокала Райнера Бауэра. Славная, невесомая пасторальная пьеса с флейтой Томаса Кейзерлинга, скользящей по акустической полотну, словно стрекоза по воде. Возвращённый рай. Швейцарская компания Sandoz, держатель патента на ЛСД, якобы написала группе письмо об упоминании

компании все, но группа заявила о своей невинности. «Конечно, я не могу подтвердить слухи о том, что мы записывали песню под кислотой», - говорит Вайнцирль. (Это правда – по крайней мере, согласно Фальку Рогнеру, единственной песней, записанной под кислотой, была «[Wie der Wind am Ende einer Strasse](#)» с альбома *Wolf City*, после чего они решили, что тратить пять часов на запись пятиминутной композиции больше не хотят).

За *Yeti* вскоре последовал *Tanz der Lemminge* («Танец Леммингов»). Сочетание больших музыкальных претензий, разделение треков в высокой классической манере, издевательски-высокопарные названия снова вызывают сравнения с Mothers of Invention времён 1967–1968-х. Но опять-таки, пока Заппа надёжно руководит судном, *Tanz der Lemminge* неоднократно терпит крушения и течи, оставаясь при этом на плаву: «Планеты восстают из пыли/Всё рухнет с ужасающим грохотом».

Пока Yes и Genesis стремились воссоздать заколдованные миры из произведений Кэрролла и Толкиена, музыка Amon Düül фокусировалась на вполне реальных, прогнивших элементах человеческой души. Как сказал Вайнцирль, название альбома «указывает на разрушительный механический образ жизни, вызванный человеческим малодушием, единственный выход из которого – пробуждение».

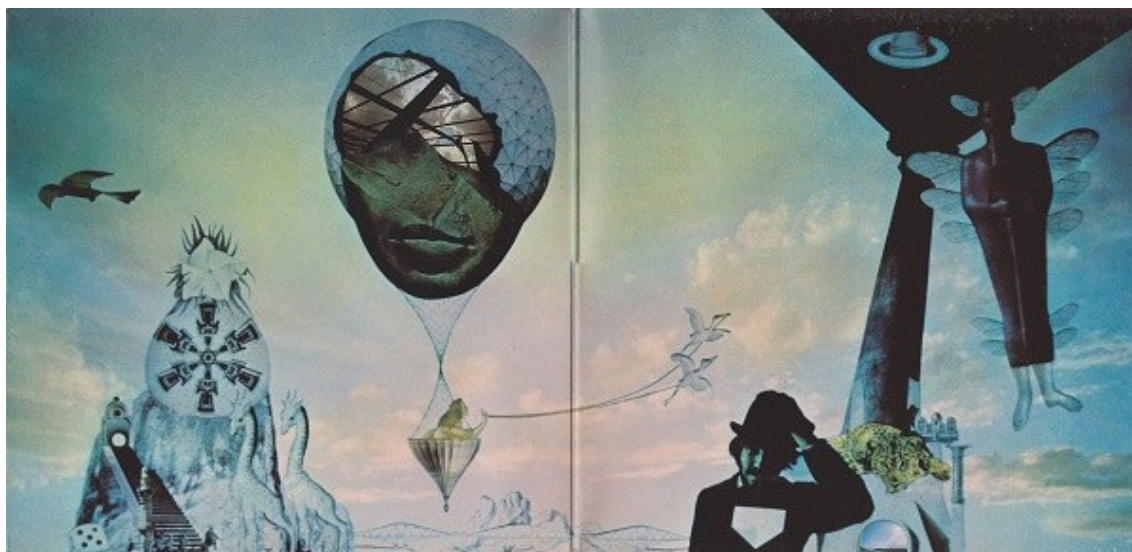


«Syntelman's March of the Roaring Seventies» шустро переходит от струнного фолка к джазовым высотам, это апокалиптическое низвержение, падение Вавилонской башни, пропущенное через

воронку свистящей электроники и гитарного пиликания. Ощущение коммунального хаоса и разгрома культуры и традиций продолжается на «Restless Skylight-Transistor-Child», состоящей из частей вроде «A Short Stop at the Transylvanian Brain Surgery», на которой Кнауп продолжает борьбу за право быть услышанной среди кучи инструментов и сардонического вокала. Несмотря на псевдоклассический формализм названий, это больше похоже на беспорядочный кутёж, создающий новые гибриды звука. Как говорит Бэнгс, «У Amon Düül степень ассимиляции и синтеза всех музыкальных идиом двадцатого века поражает настолько, что не всегда понятно, что именно ты слышишь».

Целая сторона, состоящая из «The Marilyn Monroe Memorial Church», посылает силовой поток в космическую область, отграниченную флойдовской *Ummagumma* в 1969. Но затем оказывается на мели из-за резонанса, эха их собственного экстремизма. «*Tanz* – это опера», – говорит Вайнцирль. – «Я хотел создавать «космическую» музыку, но понял, что это невозможно – ментально нам за пределы Земли не выбраться. Люди говорят о Pink Floyd. Можно делать музыку «не от мира сего», но космическую – невозможно». Их музыка безмятежна, пронзительна, но в то же время бесцветна и злобна, будто они пересекают гигантскую духовную пропасть. Извилистый звук расстроенного пианино не успокаивает, но ещё прибавляет к атмосфере ночного кошмара, а затем и вовсе выпрыгивает из общей звуковой массы, будто трёхмерное – в духе Кита Типпетта. В отличие от тонн музыки, которую впору описать словом «лизергиновый», «The Marilyn Monroe Memorial Church» лучше всего слушать в трезвом уме и в самый солнечный день из возможных. Последняя сторона альбома – относительно ортодоксальный психоделический рок – приносит облегчение пробуждения в собственной постели.

Tanz der Lemminge не был последним великим альбомом Amon Düül – их музыкальные навыки значительно улучшились в последующие несколько лет. Ренате Кнауф всё чаще получала роль вокалистки, но вскоре стало ясно, что на развалинах неуклюжих, шумных начал Amon Düül её амбициям не ужиться. В конце концов, она покинула группу, чтобы присоединиться к Popol Vuh, с которыми ей через время удалось расцвести.



«На *Phallus Dei* мы воспринимали голос Ренате как инструмент», – говорит Вайнцирль. Но с приходом семидесятых туман стал рассеиваться. Следующие альбомы были довольно серьёзными – она исполнила вокальную партию для «[All the Years Round](#)» с альбома *Carnival in Babylon*. Тем не менее, с ростом амбиций место затяжных импровизаций заняли компактные, чётко структурированные песни. Это был только 1972, но пути назад в шестидесятые не было. «Всё стало рушиться, когда футбольные игроки стали носить длинные волосы. В тот момент нам стоило уйти». Действительно, шикарные шевелюры звёзд западногерманского футбола, например, Пауля Брайтнера, уж точно никогда не имевшего проблем с допуском в отели, указывали на быстрое продвижение культуры и ассимиляцию контркультуры. На *Wolf City* Amon Düül обогатили звук Мугом Флориана Фрике, создав

величественное, хоральное звучание. В то время как «[Deutsch Nepal](#)» вдохновила одноимённую дарк-эмбиент-группу и едва ли может быть причислена к мейнстриму, Amon Düül с тех пор всё больше притягивались поп-центром, с досадой вспоминает Вайнцирль.

«Трёхминутный трек – удел индустрии. Вначале я думал, что в звукозаписывающих компаниях сидят музыкальные эксперты, любящие музыку люди – пока не понял, что просто какой-то болван в Швейцарии с кучей ненужного бабла подумал – а не основать ли ему звукозаписывающую компанию? Все эти разочарования пришли со временем, но сначала мы действительно верили. Времена и правда изменились – живя в коммуне, мы этого и не заметили. Люди слетались к нам, как мотыльки к свече. Хорошие деньки закончились, но Amon Düül – нет. После первых восьми альбомов мы были вынуждены делать больше рока, больше примитивных песен, потому что этого хотели продюсеры. Кто-нибудь сдаётся на этом этапе? Нет, это затягивает. Ты думаешь: ну, коммуникация важнее всего, так что я могу воспользоваться и этим языком».

Прыжок в 1975. Amon Düül 2 сотрудничают с Atlantic Records – после выхода *Vive la trance* их контракт с United Artists закончился. «Когда мы начинали, наш первый менеджер сказал, что мы можем стать великими как Pink Floyd. Нам это показалось нелепостью – мы хотели не великими быть, а играть. Сложно было просто жить, не то что даже играть». Тем не менее, вестником большого перехода к жажде трансатлантической славы стал выход самого амбициозного и тщеславного их альбома – двойного винила [Made in Germany](#) – этакий гибрид Syberberg и Тима Райса/Эндрю Ллойд Уэббера, рок-опера, высмеивающая недавние события в истории Германии, дополненная оркестровой увертюрой, пышными аранжировками и

изобилующий поп-песнями о Кайзере Вильгельме, Фрице Ланге, Людвиге II и Гитлере. Альбом попеременно то милый, то устаревший, смелый и неразумный – до блеска отполированное воздушное судно, которому так и не суждено было взлететь.



«*Made in Germany* должен был стать нашей дорогой в Мекку. Мы хотели арендовать дирижабль и высадиться в Нью-Йорке», – с тоской вспоминает Вайнцирль. Как казалось, помешало решение группы максимально высмеивать семидесятнические представления о тевтонцах.

Слово «Kraut» с горькой иронией встречается на всём протяжении альбома – в словах «zer Krauts coming to the USA» или в названиях вроде «La Krautoma». Они также использовали сфабрикованное интервью между бестолковым американским диджеем и Гитлером, где ответами были фрагменты его публичных выступлений. Этот трек, как и несколько других, подвергся цензуре со стороны американского лейбла.

«Можно представить, насколько нелепо намеренное использование речей Гитлера. Любой немец и так казался сторонником нацизма», – вспоминает Вайнцирль, взявший для предстоящего вторжения в США псевдоним «John von Dööl». «Мы подписали контракт с Ахметом Эртегюном из Atlantic. Но он сказал, что этот альбом никак нельзя выпустить, пусть он и сатирический. Поэтому вышел только одинарный альбом. Это должно было стать нашим большим Приходом в Америку – но этого не допустили».

Вайнцирль, может, и сожалеет о неудавшемся завоевании США, но другие Дююлы считают этот альбом примером крайнего упадка, включая Фалька Рогнера, который, по иронии, написал для него лучшие вещи. Позже он описывал его как худший концептуальный альбом Дююлов, глупость, во многом направляемую продюсером Юргеном Кордулетшем (позднее ответственным за выход массы диско-релизов). Были даже разговоры о переименовании группы в Olaf and his Swinging Nazis, но эту идею, к счастью, сразу подавили. Стало казаться, что Amon Düül за короткое время покрыли огромную территорию и теперь приближаются к своему концу, и кроме квантовых скачков отчаяния больше ничего не будет. Хотя на первый взгляд *Made in Germany* выглядит просто пародией на понятие «краутрок», альбом имеет огромную ценность в качестве диковинки, даже китчевый потенциал, не говоря о музыкальных достоинствах.

Крис Каррер однажды сказал, что Amon Düül 2 «пытаются найти точку пересечения двух вселенных в бесконечности». Такая попытка примирить непримиримое тревожила членов группы со времён первого раскола. В их дни музыка была метафорой абсолютной демократии – играть мог кто угодно – но затем образовалась пропасть между теми, кто действительно мог играть и хотел творить, и теми, кто не умел большего, чем создавать весёлый диссидентский шум, чтобы кувалдой завоевать место в контркультуре – к растущему раздражению музыкантов.

Они продолжают превозносить ценности коммунальной жизни, в которой ресурсы растут за счёт совместного пользования, а система поддержки обеспечивает постоянное моральное воодушевление и напоминает о гуманности. «Давайте снова создавать коммуны, для молодёжи и стариков, как форум для внедрения новых идей», – убеждает Вайнцирль. – «Взгляните на ситуацию с деменцией,

старики остаются в одиночестве. Так не должно быть. В нашей первой коммуне в качестве Amon Düül 2 мы жили в доме с 28 квартирами, дюжиной машин, каждый платил сотню в месяц. Сейчас можно так же». Тем не менее, по словам самим членов группы, такая «свободная» форма жизни быстро перерастала в нечто дурное, поскольку сильные и властные члены неминуемо начинала насаждать эту «свободу» другим. Кроме того, Amon Düül сами положили конец коммуне, когда поняли, что стали зависимыми от коллективной жизни, неспособные к принятию индивидуальных решений.



Сейчас состояние дел таково: члены группы, которые на момент написания книги тесно общаются, находятся в «виртуальной» коммуне. Это может звучать водянисто, но здорово уже одно то, что у

группы, распавшейся в 1981, вообще есть текущее состояние дел. Несмотря на микротрещины и периоды разрозненности, группа на сегодняшний день активна. (Их [вебсайт](#) содержит много полезной информации о будущих концертах и переизданиях.) Но для Вайнцирля это не просто способ занять себя на закате жизни. «Мы не готовы к следующему шагу. Вы читаете Библию? Историю о Ноевом ковчеге? Описание ковчега – это описание людей – тела, эмоций и разума. Тогдашнее наводнение – как Вавилонское наводнение сейчас. Когда вернётся голубь, жизнь станет лучше. Тогда и сейчас».

Иногда он приходит в отчаяние от нынешнего культурного смирения, максимально далёкого от того, что было в конце

шестидесятых. «Мне очень грустно видеть на улице патлатых восемнадцатилетних парней, играющих хардрок. Сегодня это только потребление, одно потребление. Мы были совершенно против идеи необходимости потребления. Экономическое развитие – один из гвоздей в руке Христа.

В жизни бывают времена, когда люди охотнее готовы совершенствоваться, выйти за пределы собственной жизни. Таким был период до конца 1970х. Мы уже не так живём. Тогда в в воздухе витал дух взаимопонимания, идея развития. Это было время не страха, но надежды. А теперь нужно быть гораздо осторожнее».

И всё же члены группы порой удивляются тому, как последующие поколения ценят их музыку. «Мы играли на фестивале в Швеции вместе со Slayer», – смеётся Вайнцирль. – «Мы представляли себя этаким сказочной группой из прошлого. Так странно играть рядом с металлистами – мы чувствовали себя паиньками среди этих двухметровых викингов. Они подошли. Мы подумали: «Пожалуйста, не калечьте нас!», но они просто хотели сказать: «Вы нас вдохновили!»