

TOTAL ROCK

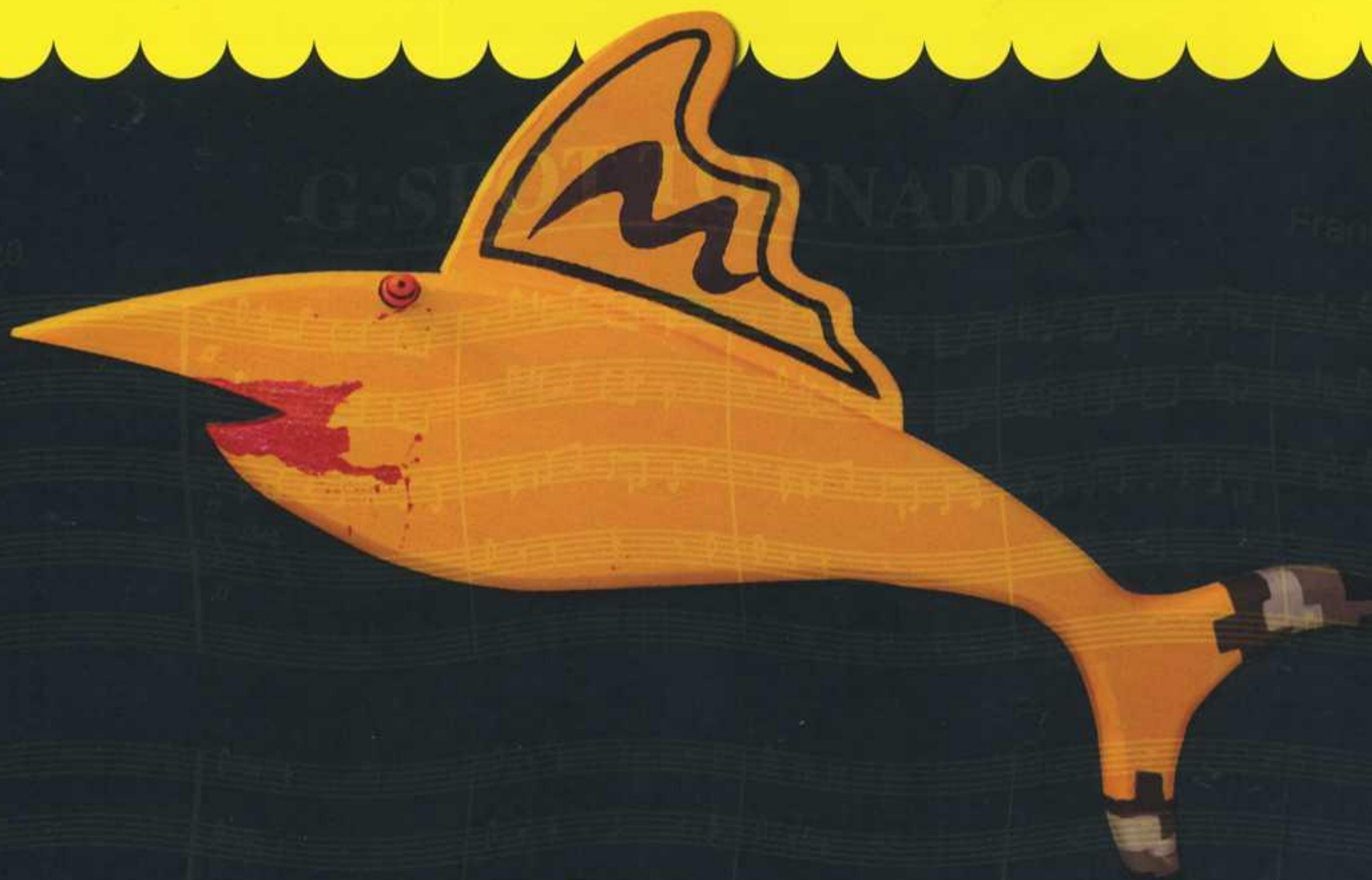
представляет
специальный выпуск № 1

от издателей
CLASSIC
Rock



ЛАРРА

американский композитор







Спецвыпуск № 1 «Frank Zappa»
Декабрь 2008

Автор
Валерий КУЧЕРЕНКО

Арт-директор
Андрей Соболев

Техническая поддержка
Александр Лоевский, Юрий Денищенко,
Влад Шобельский

Помощь в работе над публикацией
Денис Попов, Геннадий Бублик, Ева-Мария
Закупень, Константин Костин, Виктор
Коган. Также использованы переводы
Владимира Советова и Дмитрия Скворцова
из их публикаций *Паппа Заппа* и *Вехи
Героического Пути*

Фотографии
The Zappa Family Trust, Fotobank,
Zappateers, промо-сеты, частные
коллекции

Издатель и учредитель
ООО «Брайт Медиа»
123098 Москва а/я 11
Тел. (7 495) 972-5272
editorial@classicrock.ru

Генеральный директор
Александр Тишаев

Редактор группы изданий
Антон Дорофеев
anton@classicrock.ru

Реклама и PR
Сергей Доровской
reklama@classicrock.ru

Распространение и подписка
Владимир Белых
sales@classicrock.ru

Отпечатано в типографии
«Lietuvos rytas», Литва
(370 5) 274-3733, (7 495) 343-6010

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе
по надзору за соблюдением
законодательства в сфере массовых
коммуникаций и охране культурного
наследия 14.11.2008.
Свидетельство ПИ №ФС 77-34102

Тираж 3000 экз.

Перепечатка и любое воспроизведение
материалов и фотографий
категорически запрещены.

© Bright Media Publishing



СОДЕРЖАНИЕ

3 ПРЕДИСЛОВИЕ

5 НАСТОЯЩИХ БУЙНЫХ МАЛО?

Более сорока лет назад в природе появился дебютный альбом Фрэнка Заппы *Freak Out!*. В то время, когда исполнители, не успев внести в текст грубое слово, оказывались разорванными зоркой цензурой на тысячу маленьких медвежат, Заппа взял на себя смелость применять таких словечек, сколько ему было нужно для самовыражения.

33 ЗАТКНИСЬ И ИГРАЙ НА СВОЕЙ ГИТАРЕ

Многие печатные издания раскрывают нам социальную и политическую стороны деятельности Заппы, повествуют о его неоднозначном чувстве юмора и независимых суждениях о жизни. Но все это - предмет для отдельного разговора. То же самое касается и гитарной техники Фрэнка.

65 ДОМАШНИЙ ПРОМЫСЕЛ МИСТЕРА ТВОРЦА

Работоспособности Фрэнка Заппы можно было только позавидовать. Увлеченный очередным проектом, он мог работать сутками напролет, доводя до ума очередную свою задумку. И если музыкант не находился в данный момент на гастролях, он безвылазно сидел в местах, где ему было максимально удобно работать, где его никто не доставал и не мешал творческому процессу.

107 ЖИЗНЬ НА СЦЕНЕ

Постоянно быть в движении — это, бесспорно, было главным постулатом запповского модус операнди. Причем не только в движении творческом, но и географическом. За свою жизнь Заппа дал более тысячи концертов по всему миру, показав себя блистательным шоуменом и искусным бэндлидером.

197 МЫ ДЕЛАЕМ ЭТО РАДИ ДЕНЕГ

«Я никогда не хотел писать рок-н-ролл», — сказал за восемь месяцев до своей кончины Фрэнк Заппа в одном из интервью, — Я всегда был настроен сочинять более серьезную музыку и исполнять ее в концертных залах, но понимал, что никто ее не будет играть. Поэтому, для того, чтобы хоть кто-то услышал то, что я сочинил, я должен был собрать группу и играть рок».

255 ОРКЕСТРОВЫЕ МАНЕВРЫ

Фрэнк Заппа вошел в историю музыки как великий рок-музыкант, человек огромного и парадоксального чувства юмора, борец со штампами, с ханжеством властей и подлинный интеллигент XX века. Менее известна, но постепенно начинает обретать все большее признание роль Фрэнка Заппы в композиторском искусстве XX века.

301 ПРИЛОЖЕНИЕ

Полная дискография и видеография Фрэнка Заппы

ПРЕДИСЛОВИЕ

Валерий КУЧЕРЕНКО:

Краткая биографическая справка



Совершенно не помнит, с чего начинал, но с трудом припоминает, что закончил: детский сад — с отличием, школу — по инерции, институт — со второй попытки, карьере врача по причине <вырезано цензурой>. Потом набрался наглости и стал считать себя журналистом. Издавал газету с пометкой в выходных данных «пе-

репечатка, цитирование, заучивание наизусть и чтение строго запрещены. Ссылка в Сибирь обязательна». В договор с подчиненными ввел такую строчку: «...также ИСПОЛНИТЕЛЬ (репортер) обязуется возвращать РАБОТОДАТЕЛЮ (главред) всю полученную им заработную плату через пять с половиной минут после ее выдачи в двойном размере». Тяжелая работа в медиаструктурах беспощадно наложила свой отпечаток на физическом и психическом здоровье пациента. После интервью с <вырезано цензурой> потерял интерес к противоположному полу. После прослушивания пластинки группы <вырезано цензурой> лишился музыкального слуха. После посещения концерта уже не помнит кого потерял память. В результате всех этих патологий потерял рассудок и наконец-то почувствовал себя равноправным членом общества. И несмотря ни на что, продолжает жить. Где — не помнит. С кем — помнит, но не скажет. Но зато с охотой расскажет о своем жизненном кредо: заканчивая определенный период жизни (не вызывающий больше нужного количества адреналина), смело ставить на нем большую жирную ТОЧКУ.

О своем последнем произведении он говорит так: «Данная книга предназначена прежде всего для успокоения нервной системы, изучения в ВУЗах и заворачивания в ее легкоотрываемые страницы экологически чистой селедки».

Работа над этой книгой не была плодом мучительных раздумий. Тексты писались очень легко, процесс их создания был для меня приятным делом. Практически сразу родилась концепция — не сваливать в кучу жизнеописание артиста, а разбить повествование на несколько тематических глав, описав в каждой из них отдельную ипостась творчества многогранной личности Заппы.

Начало пути, гитарные изыски артиста, его домашний бизнес, концертная деятельность, студийные альбомы, и, наконец, симфонические произведения — вот осколки, при склеивании которых, я надеюсь, получится-таки цельный сосуд, из которого можно напоить истинным знанием жаждущего увидеть живой оазис в пустыне окружающей нас банальности.

Источников информации, с которыми я работал, было колоссальное количество, и, естественно, многое не вошло в окончательный текст. Возможно, что-то из не вошедшего представляет ценность большую, нежели некоторые содержащиеся в книге куски. Но в данный момент что-то менять, добавлять, переставлять и домысливать я категорически не буду, чтобы не запороть ту концепцию, которая родилась органично, накрепко сцементируя автономно живущие гла-

вы. И которой с легкостью удалось создать из отдельно развивающихся организмов мощнейший биоценоз. Некую законченную Вселенную, мир фантастической музыки Фрэнка Заппы.

Описание этого мира, безусловно, заняло немалое количество времени. Поиск конкретных источников информации, их переводы, осмысление переведенного, описание скупых фактов литературным языком, поиск верного баланса между авторским текстом, цитатами и фактическим материалом — вот на что пошло основное время написания книги. Довольно длительными были периоды релаксации между отдельными главами, только потому, что не писалось. А заставлять себя и напрягаться я не хотел, стараясь избежать натужности, делающей текст недружелюбно настроенным к читателю. Я делал книгу исходя из своих представлений о чтении, которое должно в первую очередь развлечь. Во вторую — проинформировать. И, в третью — попытаться склонить читателя к анализу, хотя это уже факультативная, на мой взгляд, функция. Есть немало серьезных произведений, учебников, энциклопедий и глоссариев, которые для этого и пишутся.

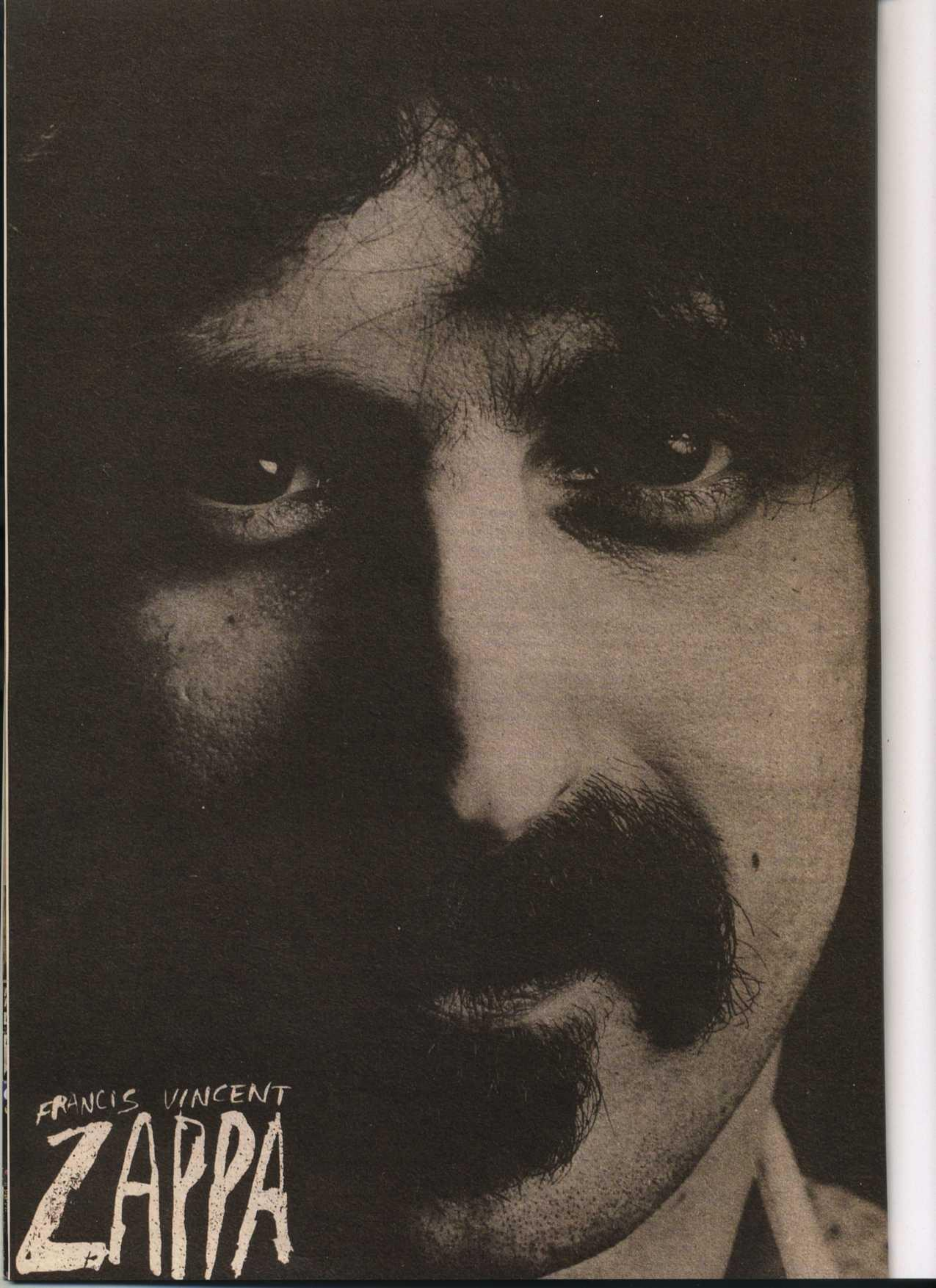
Естественно, этот труд я не смог осилить без различного рода помощи. Причем помощи настоящей, своевременной и, по большей части, бесценной. В нужное время руку помощи протянули великолепный переводчик (да и просто хороший человек) Денис «Старый зануда из Омска» Попов, эксперты-заппаманы Геннадий «Zappoid» Бублик и Володя «Вишварупа» Вигдоров, а также отменный дизайнер Андрей Соболев.

В области «матчасти» с большим отрывом лидирует магазин Пурпурный Легион, ибо его сотрудники — Саша Лоевский (содействовавший покупке правильно звучащих пластинок) и Влад Шобельский (подобравший не менее правильно звучащую аппаратуру) своими бескорыстными поступками в разы обострили восприятие описываемой мной музыки, чем значительно увеличили творческий запал.

И, естественно, велика была поддержка людей, которые верили в меня. Прежде всего — это Владислав «Дядяслава» Аврутин и Вильдан «Малай» Арифиллин — сотрудники компании Dark Division, где в данный момент тружусь и я. Это великий экономист Виктор Батов и не менее великий капиталист Андрей Курбацкий, это замечательный доктор Михаил Федорович Шлыков (не так давно повысивший степень моей кошерности) и директор прог-лейбла MALS Михаил Ланин. Это издатель лучших в России рок-журналов Татьяна Тишаева и беззаветный боец за идеалы рок-н-ролла Сергей Доровской. Это старейшина и аксакал российской рок-журналистики Всеволод Баронин, Предводитель Молочных Братьев Игорь Сандлер, а также лидер любимой мною группы PUSHKING Костя «Коха» Шустарев. Это соратники моего первого самостоятельного издания *ROCK Регион* Татьяна Зайцева и Алексей Голубев. Это эксперт в области «завернутых» английских выражений Ева-Мария Закупень и беззаветная любительница бижутерии Юлия Пичугина. Разве я имел право их подвести?

Благодаря этим людям книга написана. Благодаря им она материализовалась в том виде, который я для себя представлял. Благодаря им она начнет свое путешествие к предназначенной ей цели. И если ты, дорогой читатель, держишь ее сейчас в руках, то ее главная цель оказалась достигнутой.

Автор



FRANCIS VINCENT
ZAPPA



«Freak Out – это процесс, посредством которого личность отбрасывает устаревшие и сковывающие ее стандарты мышления, внешнего вида и общественного поведения для того, чтобы творчески выразить свое отношение к окружающей его среде и структуре общества в целом» FZ

НАСТОЯЩИХ БУЙНЫХ МАЛО?

Более сорока лет назад в природе появился дебютный альбом Фрэнка Заппы *Freak Out!*, ставший первым двойным LP в истории рок-музыки. Но не только этим он ценен истории. В то время, когда исполнители, не успев внести в текст грубое слово, оказывались разорванными зоркой цензурой на тысячу маленьких медвежат, Заппа взял на себя смелость применять таких словечек, сколько ему было нужно для самовыражения. Плевать на цензуру!

А что уж говорить о его музыке, явно не предназначавшейся одноклеточным бивисам, ради опустошения кошельков которых шоу-бизнес в поте лица пестовал группы одна примитивнее другой. Плевать на законы шоу-бизнеса!

Заппа пошел против течения и совершил настоящую революцию. Как и полагается юному Че Геваре – бойкому, целеустремленному и не знающему тормозов. И что получилось в итоге? Райская музыка для продвинутого меломана. И бред собачий для лоботомированного ежика. Без многозначительных жестов и движений бровями всю значимость события объяснить трудно, но можно попробовать.

БАРАБАНЫ И РИТМ-ЭНД-БЛЮЗ

Ох, и непростым был путь молодого начинающего музыканта Фрэнка Заппы к своему первому отштампованному на виниле опусу! Думаю, надо начать издавать, как говорится, с этапа становления.

«Мое истинное имя – Фрэнк Винсент Заппа, читаем мы в автобиографии музыканта, – Я родился 21-го декабря 1940-го года в Балтиморе, Мэриленд. Когда я появился на свет, я был черного цвета – меня посчитали мертворожденным. Сейчас со мной все в порядке. Во мне течет сицилийская, греческая, арабская и французская кровь. Моя бабушка по матери была франко-сицилийка, а дед – итальянец (неаполитанец). Это первое поколение. Мать некоторое время была библиотекарем, но большую часть жизни работала матерью».

Греко-арабская сторона представлена отцом. Он родился в сицилийской деревеньке Партинико и прибыл в Америку на одном из утлых иммигрантских суденышек еще ребенком. Трудовую жизнь начал он в отцовской парикмахерской на побережье штата Мэриленд. За пенни в день (или в неделю – я уже не помню), он должен был, стоя на ящике натирать морды моряков, чтобы дед затем обрывал их. Чудная работенка...»

Многочисленные переезды считались у семьи Запп делом обыденным – они были обусловлены работой Заппы-старшего, трудившегося на «оборонку».

В 1953-м году семья переехала в местечко Пасифик Грив, что к югу от города Монтерей. В это время подросток не на шутку «западает» на барабаны: «Примерно в двенадцать лет я стал проявлять интерес к ударным инструментам. Многие молодые люди мечтают стать знаменитыми барабанщиками. Однако я не собирался играть рок-н-ролл,

поскольку его тогда еще не существовало. Мне просто казались интересными звуки, извлекаемые посредством удара».

Именно тогда Фрэнк начинает свое начальное музыкальное образование: «Начал я с оркестровых ударных, изучив основы: дробь, форшлаг, аппликатуру и парадидлы. В Монтерее я ходил на летние курсы, где преподавал Кит МакКиллоп. Вместо ударных он обучал нас шотландским приемам игры на деревянных планках».

Потом я упросил родителей достать мне малый барабан, на котором я упражнялся в гараже. Когда им было не по средствам платить за прокат барабана, я принялся играть на мебели — отбивать краску от комодов и все такое».

Как-то, еду с родителями в машине, Фрэнк поймал по радиоприемнику песню *Gee* The Crows, а затем / The Velvets. Они произвели неизгладимое впечатление на пятнадцатилетнего мальчугана. И хотя родители все-таки настояли на том, чтобы он выключил радио, Фрэнк успел осознать, для чего он рожден на свет. Родители же были равнодушны к музыке. Их привязанности ограничивались свинговым сопровождением к «мыльным операм». Теперь же в семье появился собиратель ритм-энд-блюзовых пластинок: «Единственным местом, где можно было купить ритм-энд-блюзовые синглы (все эти *Lightnin' Slim* и *Slim Harpo*, издававшиеся на *Exello*) был первый этаж *Maryland Hotel* в Сан-Диего. Поскольку при оптовых закупках ритм-энд-блюзовой продукции *Exello* в нагрузку прилагался и их госпел-каталог, на «белые» магазины рассчитывать не приходилось. Единственным способом приобрести Лайтнин' Слима была поездка за двести миль ради покупки подержанной и дико запиленной музыкальным автоматом пластинки».

В 1956-м году Фрэнк — барабанщик настоящей группы: «Я играл в школьной ритм-энд-блюзовой группе под названием *The Ramblers*. Репетировали мы в гостиной пианиста Стюарта Конгдона, сына проповедника. Я играл на кастрюлях и сковородах, держа их как бонго между ног. В конце концов, мне удалось уговорить родню купить настоящую подержанную установку у соседского парня за пятьдесят долларов. Это произошло за неделю до нашего первого платного выступления. Поскольку неделя — это явно не достаточный срок для выработки согласованности игры рук и ног, мне не удавалось поддерживать ритм педалью бас-бочки».



Лидер группы, Элвуд «Junior» Мадео, выбил нам выступление в *City Hall* с оплатой в семь долларов на всю группу, но по дороге на концерт я обнаружил, что забыл барабанные палочки (мою единственную пару) и нам пришлось возвращаться за ними через весь город. В конце концов, я

был уволен, поскольку — по мнению участников — слишком акцентировал игру на тарелках».

В следующем, 1957-м году Фрэнк первый раз увидел «настоящий долгоиграющий рок-н-рольный альбом»: «На обложке была изображена компания ОЧЕНЬ БЕЛЫХ ПОДРОСТКОВ, они танцевали, повсюду болтались конфетти, а неподалеку — несколько бутылок содовой. Это было круто! В ранних пятидесятых тинэйджеры покупали пластинки на 78 или 45 оборотов. К тому времени моя коллекция состояла из пяти-шести ритм-энд-блюзовых синглов на 78 оборотов. Поскольку я был представителем низов среднего класса, розничная цена любой пластинки даже на 45 оборотов была мне не по карману».

Но пылливый юнец продолжал интересоваться открытой им новой музыкой, и продолжал разыскивать интересные его сорокопятки с удвоенной силой. Очередными пластинками, купленными юным Фрэнком на сэкономленные карманные деньги, были впоследствии запиленные в хлам «на проигрывателе Десса по-настоящему низкого класса» сорокопятки Хаулина Вульфа, Мадди Уотерса, Хэнка Балларда и Джонни «Гитар» Уотсона. «Все мои одноклассники тратили деньги на автомобили, а я тратился на пластинки (автомобиля у меня не было). Я ходил в магазины подержанных пластинок и покупал ритм-энд-блюзовые диски для музыкальных автоматов». Увлечение барабанами уходит на задний план, и главным инструментом юноши становится электрическая гитара.

В это время он на почве любви к ритм-энд-блюзу сходится со своим одноклассником Доном Ван Влитом: «Мы заканчивали слушать музыку около пяти утра и, поэтому, частенько пропускали школьные занятия. Ничего более не имело значения для нас в этом мире тогда. Мы слушали ритм-энд-блюзовые пластинки так часто, что на память могли напеть гитарные соло. Затем мы усаживались в Олдсмобиль и отправлялись на поиски какой-нибудь киски».

Они постоянно устраивали друг другу «проверочные допросы» относительно номеров альбомов, даты их выпуска, фирм звукозаписи и так далее. В наказание за частые пропуски занятий Фрэнка не раз временно лишали права посещать школу: «Учителя считали меня никчемной бестолочью».

В школе он сколотил очередную группу — *Blackouts*. Название появилось в тот день, когда кто-то из ребят, выпив мятного шнапса, втихаря взятого у старшего брата, вырубился. В то время это была единственная ритм-энд-блюзовая группа на всю пустыню Мохаве. Участниками комбо стали Терри Вимберли, братья Салазары, братья Фрэнклины, и Вэйн Лайлс. В роли танцора частенько выступал Моторхэд Шервуд. На архивной пластинке *Lost Episodes* мы можем послушать трек *Blackouts*, запись которого, по воспоминаниям Моторхэда Шервуда была сделана в гараже. Эти обрывки разговоров — первое свидетельство «антропологических» наклонностей Заппы, проявляемых на протяжении всего его последующего пути и самым ярким образом запечатленных в фильме *200 Motels*. Здесь участники *The Blackouts* делятся своими впечатлениями от недавнего концерта, где они выступали на одной сцене с Эрлом Бостиком и Луи Армстронгом. Да, да — Заппа играл на одной сцене с Сачмо (1958-й или 59-й год, Лос-Анджелес, *Shrine Auditorium*). Программа выступления их маленького ритм-энд-блюзового ансамбля, разодетого в белые брюки-дудочки и коричневые шотландки состояла из *Directly From My Heart To You* Литтл Ричарда, *Bacon Fat* Эндри Уильямса и *Behind The Sun* *Rokin' Brothers*.

Позже, когда Фрэнк покинул группу, ее название изменилось на The Omens. Некоторые из участников впоследствии перешли в The Mothers, а некоторые сложили ядро Captain Beefheart Magic Band.



ВАРЕЗ, СТРАВИНСКИЙ И САУНДТРЕКИ СОБСТВЕННОГО СОЧИНЕНИЯ

Заппа активно продолжает покупать пластинки, но настоящим откровением для него оказывается не ритм-энд-блюз и рок-н-ролл, а нечто совершенно другое. И этим другим были две долгоиграющие пластинки современных классических композиторов — **The Complete Works, Volume 1** Эдгара Вареза и **Весна священная** Игоря Стравинского. «Я еще ничего не знал о двенадцатитональной музыке, но слушал ее с удовольствием. Без формального образования мне было все равно, слушал ли я Лайтнин Слима, Веберна, Вареза или Стравинского. Все это было для меня ХОРОШЕЙ МУЗЫКОЙ». В свете своих последних потрясений тинэйджер стал настоящим фанатом рисования на бумаге различных сочетаний нот. И становившийся самым счастливым человеком на земле, когда «преподаватель музыки мистер Баллард доверял мне дирижировать оркестром, разрешал писать на доске ноты и заставлял оркестр по ним играть». В 1959-м году он начинает обучение в музыкальном колледже Чаффи, где специализируется на теории музыки. Правда, период обучения продлился совсем недолго.

К 1960-му году Заппа регулярно играет в барах и на частных вечеринках (теперь уже на гитаре) — в группе The Boogie Man. Примерно в это же время он впервые записывает несколько собственных композиций и создает музыку для малобюджетного фильма **The World's Greatest Sinner**.

А в 1963-м году он пишет музыку для вестерна **Run Home Slow** и на заработанные деньги оборудует собственную студию звукозаписи (Studio Z), в которой и живет. И которую через некоторое время снесут муниципалы, дабы расширить улицу. В этот период он познакомился с будущими участниками Mothers Of Invention Рэем Коллинзом и Джимом «Моторхедом» Шервудом — с ними и Капитаном Бифхартом он организовал группу The Soots.

Кстати, когда потребовалось ради расширения Арчи-балльд стрит снести его студию, к арендатору пожаловал джентльмен, пожелавший заказать фильм с акробатическими, так сказать, номерами; порнографический, если говорить прямо. Арендатор, Фрэнк Заппа, конечно,

уговорил господина удовлетвориться звуковой дорожкой, то есть просто магнитной лентой со звуками, коими обыкновенно принято сопровождать демонстрации анатомических подробностей. Ударили по рукам. За столы не грех и поработать, полдня Фрэнк с подружкой в бесконтактном неумолимом режиме помирал со смеху, старательно сопя, фукая, гукая и скрипя пружинами кровати, окруженной микрофонами. Вечером он вырезал неуместный при совокуплении через рот гогот, наложил на какой-то свой, под рукой оказавшийся камерный опус, и готово, заказ выполнен. Что получилось, нам узнать, увы, не дано, сам Фрэнк утверждал, нечто весьма сходное с (внимание: возьмите на заметку!) четвертой стороной альбома **Freak Out!**. Во всяком случае, судья, прослушав запись, не вспух от праведного негодования, а как нормальный человек, просто расхохотался. И, тем не менее, дабы не повадно было, и прокурор отстал, припаял-таки Фрэнку за участие в сговоре с целью изготовления порнографии шесть месяцев тюрьмы. С тремя годами отсрочки и десятью днями обязательной отсидки немедленно. Девушка, которая «снималась в картине», получила более солидный срок, но Заппа, оказавшись на свободе, сразу же встретился с Артом Лабэ, который выпустил несколько его вещей (*Memories Of El Monte* и *Grunion Run* в исполнении The Penguins) на своей фирме Original Sound. Он вручил Заппе аванс гонорара, который тот истратил на залог за девушку.

Нет никаких тому свидетельств, но логично предположить, что именно десять дней войны с тараканами на грязных нарах барака «С» Сан-бернадинской тюрьмы окончательно убедили начинающего композитора в том, что путь его к успеху будет нестандартным. А также были сделаны выводы о некоторых общественно — политических вещах, которые с годами будут только укореняться: «Я хорошенько почувствовал, чем пахнут калифорнийские законы и калифорнийские юристы, а также глянул изнутри на калифорнийскую исправительную систему в действии. С тех пор ничто не поколебало мою убежденность в полнейшей никчемности этой системы».



Выйдя из тюрьмы, Заппа продолжает много и увлеченно работать, пишет музыку, не покладая рук. Музыку для вдумчивых слушателей, но в краю скучающих без негра на суку ковбоев, на родине Тома и Джерри, кого и как заставить внимать вот этому: «Размер, размер — просто фантастика. Четыре такта на четыре четверти, один — восемь на восемь, один — девять на восемь — о'кей? Ну и дальше 8/8, 9/8, 8/8, 9/8, потом 8/8, 4/8, 5/8, 6/8 и снова четыре четверти?». В этот период, понимая, что серьезной симфонической музыкой, будучи неизвестным композитором, на жизнь не заработаешь, он принимает единственно правильное решение: «В конце концов до меня дошло, что единственный способ найти слушателя

для моей музыки, это собрать группу и начать играть рок-н-ролл. Вот так, собственно, все это и началось».

ЛОС-АНДЖЕЛЕССКИЕ ФРИКИ

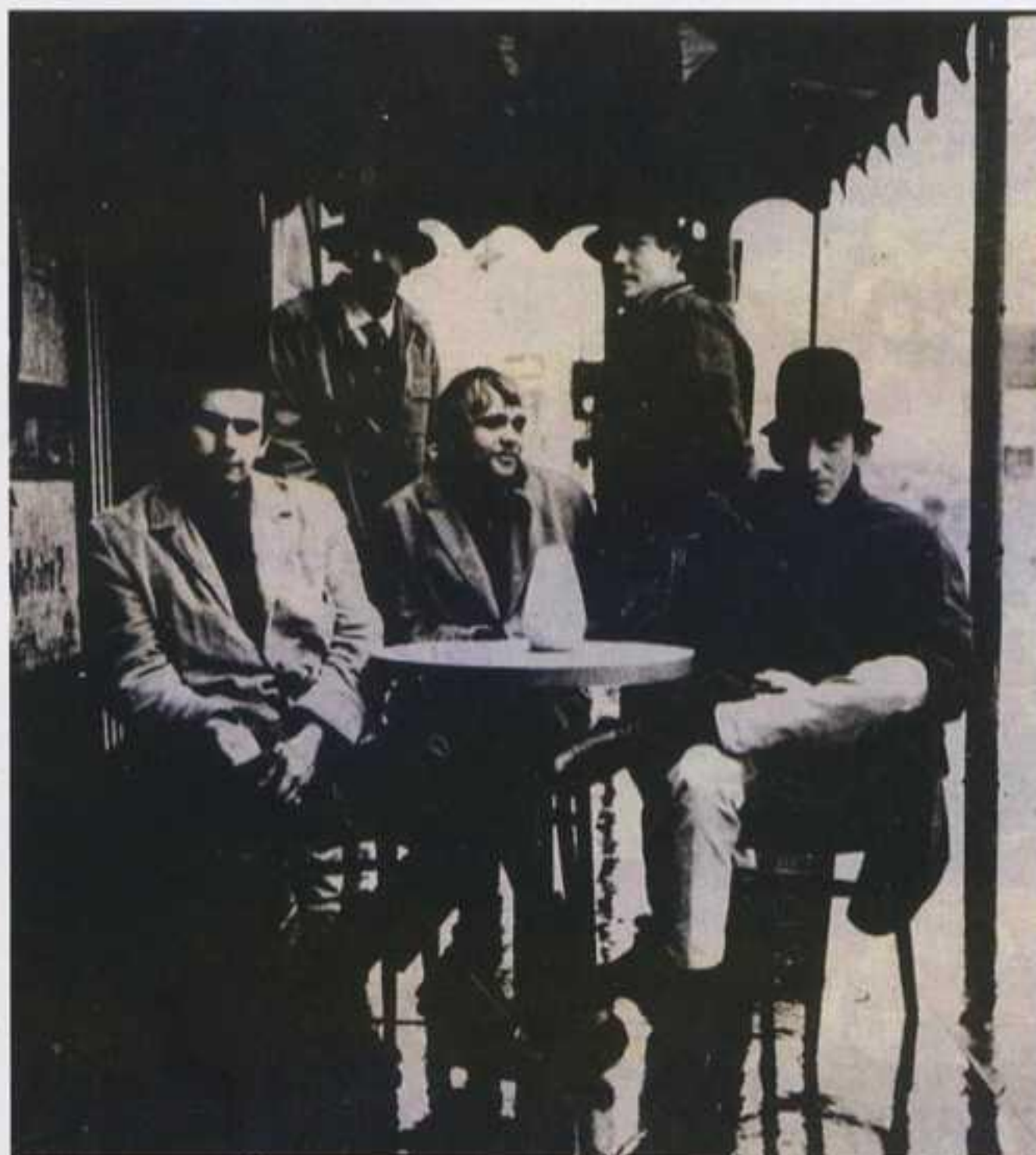
В 1964-м году Фрэнк Заппа вошел в состав воскресной ресторанной банды The Soul Giants, где вокалистом был его старый знакомый Рэй Коллинз. «Насколько я помню, он подрался с гитаристом Рэем Хэнтом и набил тому морду, после чего гитарист уволился. Им требовалась замена, и я выступил с ними в выходные». Дэйв Коронада играл на саксофоне, Рой Эстрада был бас-гитаристом, а за ударной установкой восседал настоящий индеец чероки Джимми Карл Блэк, несмотря на аномальный интерес к пиву, мастер держать отменный, сочный, знакомый Заппе с детства бит.

Вместо выбывшего Коронады в группе появился гитарист Эллиот Ингберг. Кстати о Дэйве, хоть он и числился изначально лидером, то есть художественным руководителем, сказать особенно нечего, он свалил немедленно, едва лишь новобранец Фрэнк подбил товарищей «забить» на *Louie Louie* и начать играть свои собственные вещи: «Я выступал с ними по выходным, пока в один из вечеров не предложил начать играть собственные вещи и попробовать заинтересовать ими какую-нибудь студию. Дэйви идея не понравилась. Он боялся, что с собственными вещами мы потеряем работу в ночных барах. Хозяйка забегаловок желала слышать в своих заведениях лишь *Wooly Bully*, *Louie Louie* и *Midnight Hour*. В том случае, когда группа исполняла собственный материал, публика отказывалась танцевать. А когда публика не танцует, то и не пьет. Остальные же ребята меня поддерживали. Дэйви покинул нас и оказался на все сто прав. Мы нигде не могли получить работу».

Когда парни стали исполнять собственные вещи, они переименовались в Captain Glasspack and His Magic Muffers. Это название продержалось недолго, ибо группа не имела ни работы, ни репетиционного помещения.

Заппа переименовал банду вначале в The Muthers, потом в The Mothers и перевез коллектив в Лос-Анджелес. Вот краткая характеристика членов группы, данная ей тогда Фрэнком: «Рэй был плотником и барменом, а также пел в Little Julian Herrera & The Tigers (прошу обратить внимание на партию фальцета в *I Remember Linda*). Десять (или даже двенадцать) лет он пел ритм-энд-блюз. Джима мы вытащили из какой-то идиотской группы в Канзасе и заставили переехать в Калифорнию. К счастью для нас. Кажется он не очень-то расположен играть *Louie Louie* всю ночь напролет. Когда ему свистели из зала, казалось, парень вот-вот наложит на себя руки. Рой — типичный Пачуко-астматик, одаренный от природы великолепный бас-гитарист, произрастающий десять лет на здешней ритм-энд-блюзовой сцене. Он очень терпим к критике, а я таких вещей не понимаю. Эллиот двигает вперед блюз. У него большая вмятина на подбородке, и мы заставили его отрастить бороду, чтобы скрыть этот недостаток. Он появился у нас прямо из армии. Все они — МУЗЫКАНТЫ».

В Лос-Анджелесе к ним ненадолго присоединилась фолк-гитаристка Эллис Стюарт. Заппа лихорадочно ищет собственную фишку, испробовав различные варианты исполнения вещей: «Я загорелся идеей ввести модальные построения в наше, изначально кантри-блюзовое звучание».



Эллис заменил Генри Вестайн. Но тоже недолго продержался в составе The Mothers. Заппа говорит, что «Генри хороший музыкант, но по мере того, как наша музыка становилась все более с отклонениями, он все больше чувствовал себя не в своей тарелке. Поэтому он решил перейти в Canned Heat».

А тем временем, The Mothers продолжали работать. Они около двух лет выступали в ночных клубах, создав за это время свой неповторимый саунд и научившись писать песни, в которых «поверх» сентиментальной романтической музыки запускали остросоциальные, часто язвительные и скабрезные тексты — характерной композицией того периода была *Who Are The Brain Police?*.

Поначалу им просто нигде не удавалось продержаться больше вечера, их натурально гнали. Заппа подрабатывал в отделе сорокопятаков музыкального магазина, Рей плотничал, что делал отец пяти детей Джим, просто неизвестно, и все же полтора года они, казалось бы, с нелепым, бессмысленным упорством, гнули свое. И то, что Рей, Рой, Джим, а также присоединившийся к ним Эллиот на сбежали от не желавшего сдаваться Фрэнка, всего лишь демонстрирует поразительный персональный магнетизм последнего. И его способность удерживать вокруг себя различных людей, в каком бы бедственном положении они не находились. Волшебное обаяние, очарование гения, заставлявшее многих и многих особей самостоятельных, талантливых, неординарных, идти к нему, идти с ним рядом, нога в ногу, плечо к плечу, часто вопреки воле, голосу разума, любви и даже ненависти.

Джим Карл Блэк спустя три десятилетия вспоминает эти годы с нескрываемым восторгом: «Это была лучшая группа рок-н-ролла в мире! Многие так не думали, но, однозначно, мы были Королями Андеграунда. Мы не звучали по радио, или типа этого. Но я считаю, мы играли самую новаторскую музыку в то время. Фрэнк в нескольких интервью постоянно упоминает, что большую часть из нас он не считает КЛАССНЫМИ музыкантами, но без нас никто и не знал, кем был Фрэнк Заппа! Фрэнк должен был где-нибудь начать, и, по моему убеждению, я до сих

пор так думаю, первоначальные Матери Изобретения были лучшей группой, которую он когда-либо имел. Они, возможно, не были лучшей ТЕХНИЧНОЙ группой, но я скажу вам прямо, и об этом свидетельствуют шоу, это была лучшая группа в мире».

Но в это время будь ты хоть трижды «Король Андеграунда» действительно очень сложно было получить работу нестандартному коллективу, который стремился к оригинальности и искал собственное лицо. Работодателям различные эксперименты и творческие изыскания были совсем ни к чему. Об этом говорит Фрэнк: «Если Вы музыкант и желаете иметь постоянную работу, от вас требуется лишь «отдолбить» за вечер пять отделений громких ритмичных вещей, под которые девушки в нарядах с бахромой танцевали твист, будто именно такие телодвижения отвечали эстетическим воззрениям серьезного любителя пива. Легче всего получали работу группы, притворявшиеся английскими. Вся округа кишела двойниками The Beatles. А мы не носили ни длинных, но аккуратно постриженных волос, ни одинаковых костюмов и были страшны как смертный грех. Мы были, в библейском смысле, НЕ-ТРУДОСПОСОБНЫ». Фрэнк в связи с этим вспоминает и такой типичный эпизод: «Уволили нас и из норфолкского перестроенного обувного магазина, имевшего разрешение на продажу пива. Правда, и платил он не так уж и много: пятнадцать долларов за выступление на четверых. Эстрады там не было. Поэтому нас попросили выступить в углу между столиками, на которых три дамы средних лет в темно-коричневых колготках, прикрывавших, я так думаю, куски сыра «рокфор» в форме человеческих ног, трясли у нас перед глазами своей вонючей бахромой, а мы в это время наяривали (правильно, в точку!) *Louie Louie*».

Но, несмотря на то, что группу не приглашали на свадебные вечеринки, скреплять союзы калифорнийских молодоженов звуками слащавых эвергринов, стояли на своем они не зря. И дело даже не в том, что, в конце концов, у Mothers появились постоянные площадки и некое подобие регулярного заработка, у группы мало-помалу начал складываться круг тех, кто сек к чему все эти непривычные уху звуки и вызывающие тексты. Культ нарождался, но и не это даже главное, сами Матери становились частью культа нового освобожденного от груза ясноглазой американской идеи «будь-хорошим-делай-деньги» сознания. В Сан-Франциско это называлось *be hip*, быть клевым, в Лос-Анджелесе же в ходу был другой термин — *to freak out*, балдеть, торчать, пижонить. Не обращать внимания на зануд.

Заппа в своей автобиографии описывает музыкальное противостояние двух основных очагов молодежной культуры: «Сан-Франциско середины шестидесятых был весьма шовинистическим и этноцентрическим местом. «Фрискоиды» считали, что все сотворенное в их городе представляет собой подлинные шедевры, в то время как что угодно, рожденное где-либо еще (особенно — в Л.А.) — дерьмо собачье. Журнал *Rolling Stone* немало постарался для распространения подобного мнения во всем мире. Именно по этой причине музыканты пытались утвердиться именно в Сан-Франциско и, если это не удавалось, им была уготовлена роль «разогревателя» перед выступлением Grateful Dead.

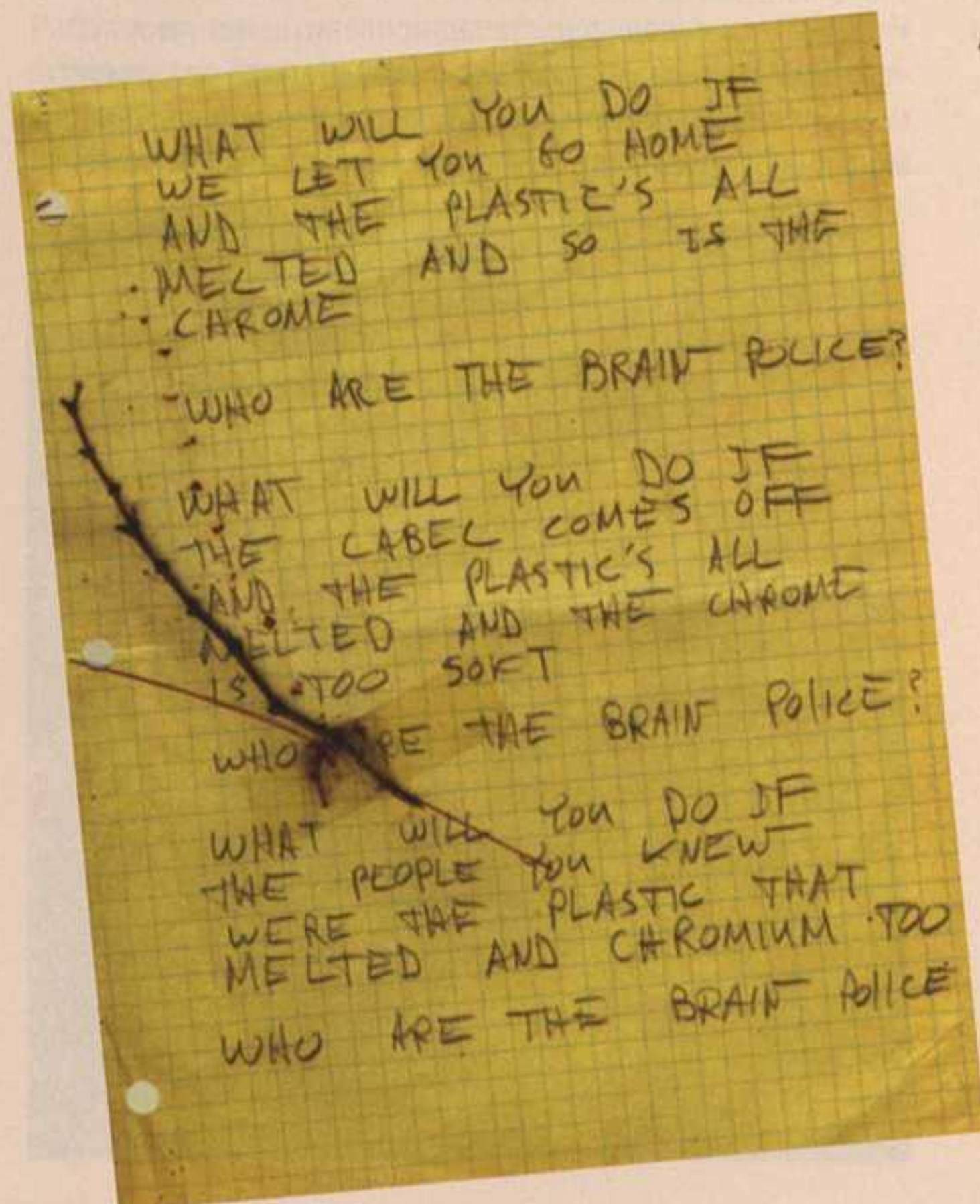
Лос-анджелесская сцена была гораздо более эксцентричной. И вне зависимости от того, кем все эти «мир-далюбовь» сан-францисские группы себя считали, они все

равно были вынуждены направляться на юг, в этот гребаный Голливуд на звукозапись.

Я припоминаю, что самой дорогостоящей группой в то время была Jefferson Airplane — 25 тысяч долларов за контракт. Потрясающая, баснословная сумма! Для лос-анджелесского рока «началом и концом» тогда были The Byrds. Они были «ЧЕМ-ТО». Затем группа Love стала «ЧЕМ-ТО». Было и несколько психоделических групп, которые никогда не считались «ЧЕМ-ТО», однако смогли пробиться на запись: The West Coast Pop Art Experimental Band, Sky Saxon And The Seeds и The Leaves (получившие известность благодаря своей обработке *Hey, Joe*)

В музыкальном отношении, группы с севера испытывали незначительное влияние стиля кантри. Девизом же Л.А. команд был «folk-rock до смерти!» Везде торчал этот долбаный ре-аккорд, как кость в горле. Блюз был приемлем в Сан-Франциско, однако в Голливуде не проходил ни под каким соусом. Я вспоминаю, как Butterfield Blues Band играли в клубе Trip. По всей стране их воспринимали на ура, однако в Лос-Анджелесе предпочитали слушать *Mr. Tambourine Man*».

В 1965-м Лос-Анджелес охватила психоделическая эпидемия. На каждом углу кучковались стайки соответствующим образом разодетой молодежи. Главным же местом сбора была забегаловка Cantor's Delicatessen. «Эпидемия» вызвала жесточайшую полицейскую реакцию. Клубы закрывались, подростков травил слезоточивым газом, был введен комендантский час. Среди людей, бывавших в Cantor's не было не подвергнувшихся задержанию. Заппа отлично помнит эти времена: «Именно тогда я написал *Brain Police*, *Oh No I Don't Believe It*, *Hungry Freaks*, *Bowtie Daddy* и еще пяток других. Половина моих песен тогда, касалась событий 65-го и 66-го. *Brain Police* исключительна в смысле написания. Я сидел на кухне и работал над *Oh No I Don't Believe It*, когда вдруг почувствовал, что кто-то стоит у моего плеча и начитывает текст.



Стало не по себе. Я даже оглянулся. Кто-то как бы говорил: «Фрэнк, послушай. Как тебе это?».

Кстати, теперь группе понадобился человек, который вел бы ее дела. Договариваться с клубами и решать прочие организационные задачи. Первым человеком, которому было предложена почетная роль менеджера Mothers, был пятидесятилетний художник-битник Марк Чика. «Я пришел к выводу, что группе нужен менеджер, вбив себе при этом в голову (как мне потом пришлось об этом пожалеть!), что претендент на столь высокий пост обязан быть «художественной натурой». Лишь в этом случае, рассуждал я, будут правильно поняты наши эстетические взгляды и, как только у нас появится менеджер, обладающий столь тонкой восприимчивостью, успех в шоу-бизнесе нам обеспечен».

Марк ничего не смыслил в том, как вести дела группы, но не ответил отказом. А привел себе в помощь Херба Козна, уже руководившего несколькими группами в стиле фолк и фолк-рок. В результате, менеджерами стали оба, причем весь прикол ситуации был в том, что контракт «от имени группы» заключил с ними брат Херба, адвокат по имени Мартин. Первым делом Херб устроил банду в один из трех самых престижных клубов Лос-Анджелеса — Action. Плюс в выходные дни Джонни Риверса — звезды второго в списке клубов Whisky-A-Go-Go — Mothers играли там. Одним из главных требований новоиспеченного менеджмента было вступление группы в профсоюз. «Когда нас вынудили вступить в профсоюз музыкантов (местное отделение №47), платить стали побольше; однако наша новоявленная многоопытная команда менеджеров огребала пятнадцать процентов дохода. Почти внезапно мы перескочили с уровня нищеты на уровень бедности».

Ну, а затем Козн сделал самое главное — сумел заманить на выступление своих подопечных Тома Уилсона, штатного продюсера компании MGM/Verve, только что в Нью-Йорке записавшего первый диск Velvet Underground. И теперь махнувшего на Запад проверить, нет ли и тут чего-нибудь, чем можно было бы очередной раз удивить мир. Во время выступления Mothers он сидел на той же улице в другом клубе, просматривая очередную не-



известную группу. Заскочил он в Whisky буквально на минутку, послушал какое-то абсолютно нетипичное для группы Заппы (это была композиция *Big Boogie Number*), проходное буги-вуги и неожиданно сказал: «ОК, белый ритм-н-блюз, почему бы и нет, попробуем!». Вещь ему понравилась и он предложил контракт на запись сорокопята и аванс в две с половиной тысячи долларов, решив, что «заполучил белую блюзовую группу самых поразительных уродов в Южной Калифорнии».

Безусловно, для группы это был шанс. Сначала сорокопятка, а там глядишь и лонгплэй: «В те времена затраты на долгоиграющую пластинку составляли от шести до восьми тысяч. В большинство альбомов входили обе стороны сорокопята, а также семь-восемь «затычек» — как раз, чтобы соблюсти договорную длительность каждой стороны (15 минут). Другое производственное правило заключалось в том, что на основных дорожках фонограммы большинство групп в действительности на своих инструментах не играли. Они приходили «с багровым туманом» в головы, несколько раз исполняли песню, после чего продюсер ее общипывал, а студийные музыканты, которые в это время сидели наготове, разучивали оципанный вариант и его играли — в тон и в «хорошем ритме». В то время существовала целая команда «специалистов по записи», которые играли за известных артистов (классический пример — The Monkees). На **Freak Out!**, кстати, все главные партии мы исполняли сами, а студийные музыканты лишь придавали нашему исполнению яркость оркестровки».

Гораздо позже Заппа в одном из интервью анализирует сложившуюся ситуацию и объясняет причину, по которой его группа получила контракт с мэйджор-лейблом: «Я никогда не был поклонником шестидесятых. Но мне нравится в них вот что: тогда политика и социология шли в ногу с музыкой. Приведу пример. В то время подписать контракт с фирмой грамзаписи было несравненно легче, нежели теперь. И не с малявкой какой-нибудь, а с «мажором» — большой и серьезной фирмой типа CBS. Это было возможно потому, что в американской музыке тогда наметился очевидный переворот. Именно в тот период случилось английское музыкальное нашествие, а потом миллионы английских пластинок полетели в мусорную корзину. Почему? Вот, скажем, я — рядовой американец. У меня была музыка «серф», а тут — какие-то волосатые люди стали петь собственные песни, играть на собственных инструментах. Самодостаточная группа — что-то пугающе новое. Как я мог терпеть такое! Американский пластиночный бизнес обязан был откликнуться на мое — рядового американца — возмущение. Именно поэтому они тогда кинулись подбирать всякое дерьмо, ибо главным художественным критерием был один-единственный: да, дерьмо, но свое — американское. Лишь бы продавалось. Вот так мы и выехали. Не на лозунге: «Вот это здорово!», но на лозунге: «Давайте попробуем это говно, а вдруг прокатит!».

FREAK OUT! HOLY SHIT!

Предшествовавшее началу работы в студии время было для группы очень тяжелым. Уилсон укатил в Нью-Йорк, назначив дни студийных сессий. Аванс выдан не был — и музыканты сидели без гроша в кармане. Заппа отыскал

продюсера фильма *Run Home Slowly* Тима Салливана, который недоплатил ему за саундтрек. Денег у того тоже не оказалось, зато он пустил группу репетировать в свой зал, перестройкой которого занимался в данный момент – старый съемочный павильон на Decca Studio. «Мы получили в свое распоряжение лучший репетиционный зал, о котором мечтает любая группа, но умирали с голоду. Мы собирали бутылки из-под содовой, сдавали их и на вырученные деньги покупали белый хлеб, копченую колбасу и майонез», – вспоминал Заппа.

Наконец-то настал день первого сеанса звукозаписи. В три часа дня 7-го марта 1966-го года группа в составе самого Фрэнка, основного вокалиста Рэя Коллинза, барабанщика Джима Блэка, басиста Роя Эстрады и гитариста Элиота Ингбера приступила к работе в помещении под названием T.T.G. Studios на углу бульвара Сансет и Хайлэнд Авеню. Денег по-прежнему не было, музыканты были очень голодны, и Заппа решает на отчаянный шаг – попросить у скарёдного старикашки Джесса Кея (который следил за тем, чтобы у компании не украли лишнее студийное время) десятку, чтобы, перекусив в ближайшей закусочной, можно было продолжить работу. Деньги были получены: «Я рассчитал, что десяти долларов 1965-го года вполне хватит, чтобы накормить всю группу и дожить до конца сеанса. Без этого акта милосердия со стороны Джесса альбома **Freak Out!** могло бы и не быть».

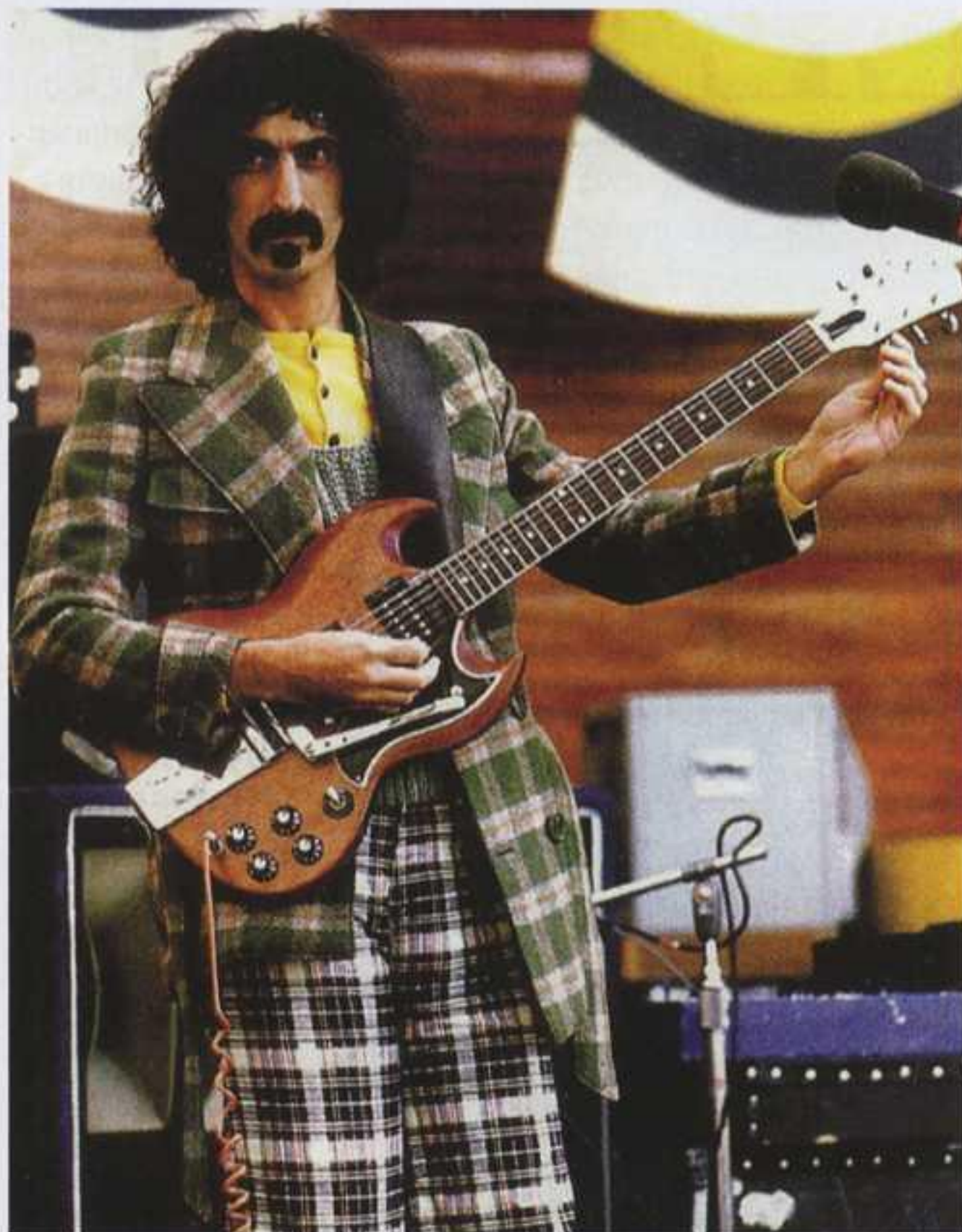
В студии появился Том Уилсон и стал следить за процессом. Когда группа записывала первую вещь *Ain't No Way The Wind Blows*, типичную псевдобитловщину с прилипчивым припевом, он сидел в аппаратной, мотал головой и притоптывал ногой в такт. Но когда парни принялись за *Who Are Brain Police?*, он востроился и как воробей стреляный, сразу понял что к чему. Гадкие утята по три рубля за кило, оказались экзотическим деликатесом. Оппа! Сюрприз! Заппа заметил активное движение в аппаратной и то, как Том стал через некоторое время куда-то звонить. Как оказалось, это был звонок в Нью-Йорк, по начальству. Которое он уговорил профинансировать вместо сорокопятаки полноценный LP этой крайне небашенной команды. А с чего, собственно весь сыр-бор? Да вот с этого:

«Что поделаешь, если
Ждет тебя дом,
А весь пластик растаял
И растаял весь хром –
ЧТО ТАКОЕ ПОЛИЦИЯ МОЗГА?

Что поделаешь с этим
Пустым ярлыком,
Если пластик растает
И размякнет весь хром –
ЧТО ТАКОЕ ПОЛИЦИЯ МОЗГА?

Что поделаешь, если
Каждый знакомый
Был растаявшим пластиком
(Иль расплавленным хромом?)
ЧТО ТАКОЕ ПОЛИЦИЯ МОЗГА?» *

(* – перевод В. Когана)



Узнав, что получено финансирование долгоиграющей пластинки, Заппа понял, что получил карт-бланш. Песен накопилось немало, по его мнению, среди них не было пресловутых «затычек», и ему хотелось поместить на альбом максимальное количество своих опусов. По мере записи новых песен Уилсон загорался все больше и больше, первоначальный бюджет был благополучно перекроен в сторону увеличения. И чтобы умудриться поместить на альбом ВСЕ произведения плодовитого маэстро, пришлось подумать о двойном альбоме. И опять руководство MGM дало добро. Работа спорилась, песни записывались, денюжки компании активно тратились. Заппа был воодушевлен: «**Freak Out!** – двойной альбом, и все песни в нем о чем-то. Мы не заполняли чем попало промежутки между вещами из популярной сорокопятаки. Каждая мелодия имела свою задачу в рамках общей сатирической концепции».

А между тем Том Уилсон стал настоящим фэном группы. Все чаще он приходил в студию, приняв (понятно каких) химикалий и, получая очередную долю своего кайфа, во многом начал потакать Фрэнку, который дурачился уже по полной программе: «Где-то в середине недели я ему сказал, что для пятничного сеанса я бы хотел на пятьсот долларов взять напрокат ударных инструментов и вдобавок для кое-каких специальных эффектов привести в студию фриков с бульвара Сансет. Он согласился».

Среди приглашенных оказалось много случайных людей, которые должны были создать в студии атмосферу полного бардака и хаоса. Как оказалось впоследствии, особо отличились в этом некий скульптор, профессиональный тусовщик и «ветеран богемы» Карл Франзони, вскоре зачисленный в концертную команду группы; поэт-песенник Пи Фи Слоун, барабанщик The Byrds Майкл Кларк и придумавший позже свое фрик-шоу Monty Python Терри Гиллиам. «Мы достали инструменты, привели фриков и, начав в полночь, записали, как выяснилось, четвертую сторону альбома. Уилсон

был в ту ночь под кислотой. Я об этом понятия не имел — он потом сказал. Я все пытался представить, о чем он думал сидя в аппаратной, слушая белиберду из динамиков и вдобавок по обязанности продюсера периодически говоря звукооператору Ами Хадани (который не был под кислотой) что делать». Что-то похожее было впоследствии записано на дебютном альбоме Pink Floyd, но Заппа опередил их на целый год.

Итак, пластинка была записана. Вместо обыкновенных для той поры пяти тысяч долларов затрат на альбом, Фрэнк сотоварищи промотал двадцать одну тысячу, колдуя с многократным наложением вокальных партий. А также всячески поощряя (читай: финансово подмазывая) все самые идиотские выходки приглашенных фриков для записи великолепного абсурда четвертой стороны альбома.

А вот, собственно, и песни:

Hungry Freaks, Daddy

«Мистер Америка, шагай мимо школ, которые не учат ничему», — самая первая фраза пластинки. Что ж, весьма смело... Вступительный рифф здорово напоминает одну известную песню The Rolling Stones. Кто у кого спер — история умалчивает. FZ: «Песня посвящается Карлу Орестесу Францони. Вот уж кто чокнутый до мозга костей. Если он поселится по соседству, ваша лужайка увянет в мгновение ока.

Бросайте школу, пока ваши мозги не закалились от губительного воздействия нашей системы образования и забуривайтесь в библиотечную литературу, если у вас есть терпение и желание чего-нибудь достигнуть. Эта песня не для тех, кому нравятся все эти жизнерадостные сборища с роботами, вдалбливающими, что вам следует читать. И не принимайте ее как некое послание. Для выноса знамени — встать!»

I Ain't Got No Heart

Результат социально-сексуальной расслабухи Фрэнка. Даже при наличии духовых, вещь воспринимается не просто как рок-песня, а как хэви-метал песня. И это в середине 60-х, с ума сойти!

FZ: «Это краткое изложение моего отношения к общественно-половой жизни».

Who Are The Brain Police?

Убойное сочетание — водолаз со дна морского мурлычет про пластик и хром, а фрик, сидящий у тебя в голове, истошно орет про полицию мозга. Что, уже крыша едет? Немудрено...

FZ: «Голос свыше напел мне ее в пять утра. Я лишь записал ее. Признаюсь, мне стало не по себе, когда я спел ее вслух».

Go Cry On Somebody Else's Shoulder

Безжалостный стеб на любовные песенки 50-х годов. Все равно душевно, хоть и смех разбирает. Представляю, какая веселуха творилась в это время в студии.

FZ: «Песенка уж очень слащавая. Ее надо не слушать, а «обволакивать» ею себя».

Motherly Love

Снова стебало, на сей раз над стандартной песенкой в духе The Beatles. Поначалу прикидывающиеся плюшевы-

ми, музыканты жестко ломают кайф домохозяйкам, начиная дудеть в дудки, похожие на манки для охоты на уток.

FZ: «Реклама группы. На концертах зачастую исполняется для привлечения внимания женской части аудитории к тем удовольствиям, которые их ожидают при более тесных контактах с нами. В общем — жопа».

How Could I Be Such A Fool

Хорошая эстрадная песня, которая из всех сил старается (при помощи Фрэнка и его доблестного коллектива, разумеется) стать плохой. У нее почти получается.

FZ: «В основу положен видоизмененный ритмический рисунок папиго. Мы называем его «Мотаун-вальс». Хотя размер остается 3/4, но акценты смещаются в каждом новом такте. Впрочем, для Вас, как американского тинэйджера (да и вообще — как Американца) это не имеет ни какого значения (Эх, смогу ли я когда-нибудь написать настоящую лирическую песню?)».

Wowie Zowie

Песня предназначалась несовершеннолетним тинейджерам, дабы помочь им пережить все невзгоды летних скаутских лагерей. Пианино и ксилофон на заднем плане делают из нее колыбельную, под которую ни один ребенок не заснет никогда. FZ: «Песня написана с целью завлечь двенадцатилетних слушателей в наш стан. Мне нравится клавишное и ксилофонное сопровождение во втором припеве. Оно очень яркое и безобидное. *Wooly Bully*. Литтл Ричард сказал, что ему нравится».

You Didn't Try To Call Me

Формализм структуры песни, по мнению Фрэнка, не делает ее революционной, но не мешает ей быть интересной. Тем более, что она основана на реальном событии, произошедшем с этой весной с близко известной Фрэнку Памелой Зарубикой.

FZ: «*Wowie Zowie* — любимое выражение Памелы, когда она в настроении — и кто бы мог догадаться, что оно станет основой песни. Никто. Потому что никто из вас не изобретателен настолько (и чего ради вы все это читаете?). Хотя какое вам до этого дело?»

Any Way The Wind Blows

Фрэнк говорит, что это типичная поп-песня, только более интеллектуальная и эмоциональная. Он был бы, наверное, рад, если бы услышал наше определение — более ходульная и колченогая. Лубок с облупленным лаком.

FZ: «Я написал ее три года назад, когда был озабочен разводом. Для чего я записал ее? Как бы вам объяснить это в двух словах... Ну... Как бы это доходчивей для вашего умственного развития... Короче, не ваше дело».

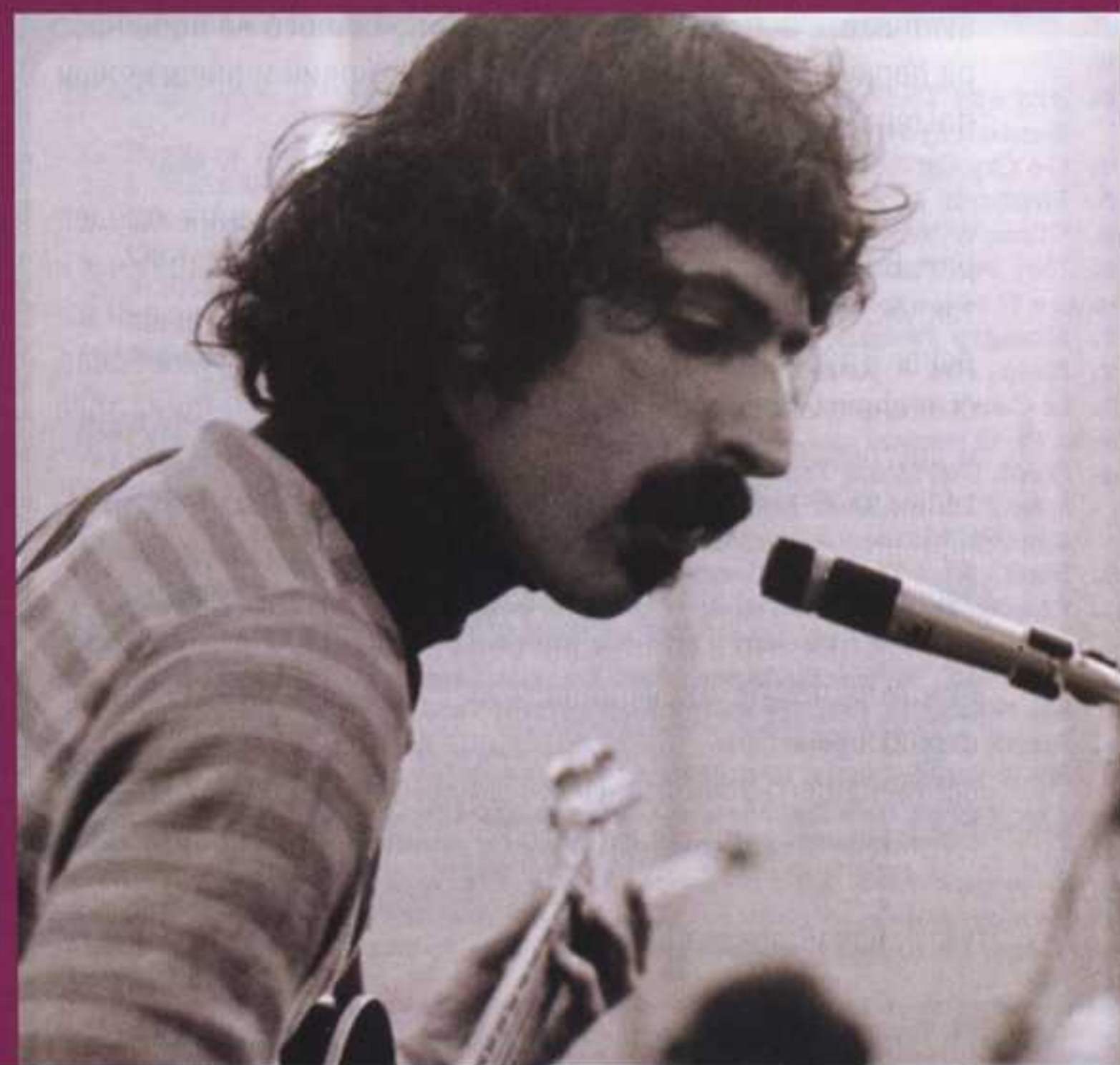
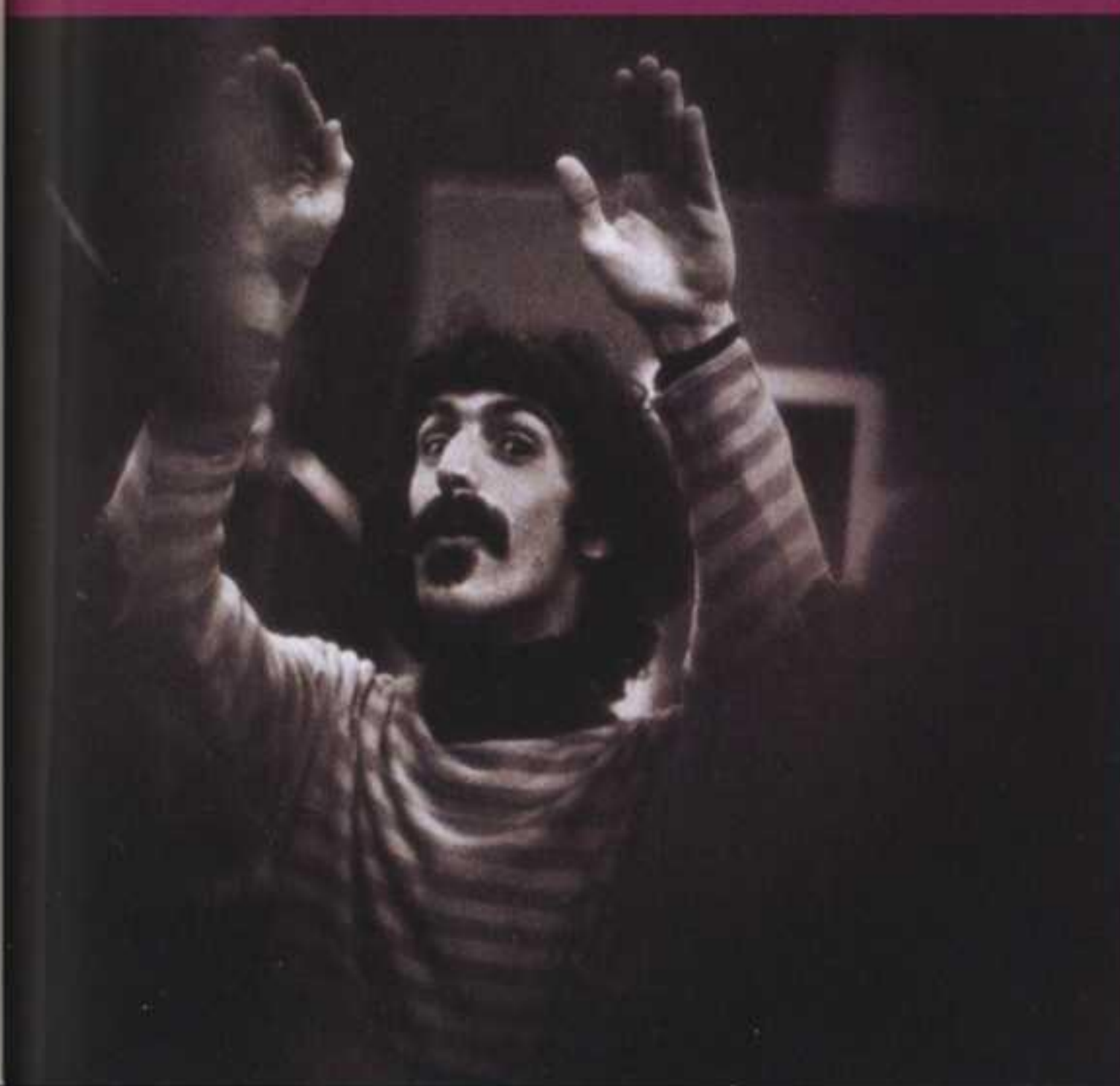
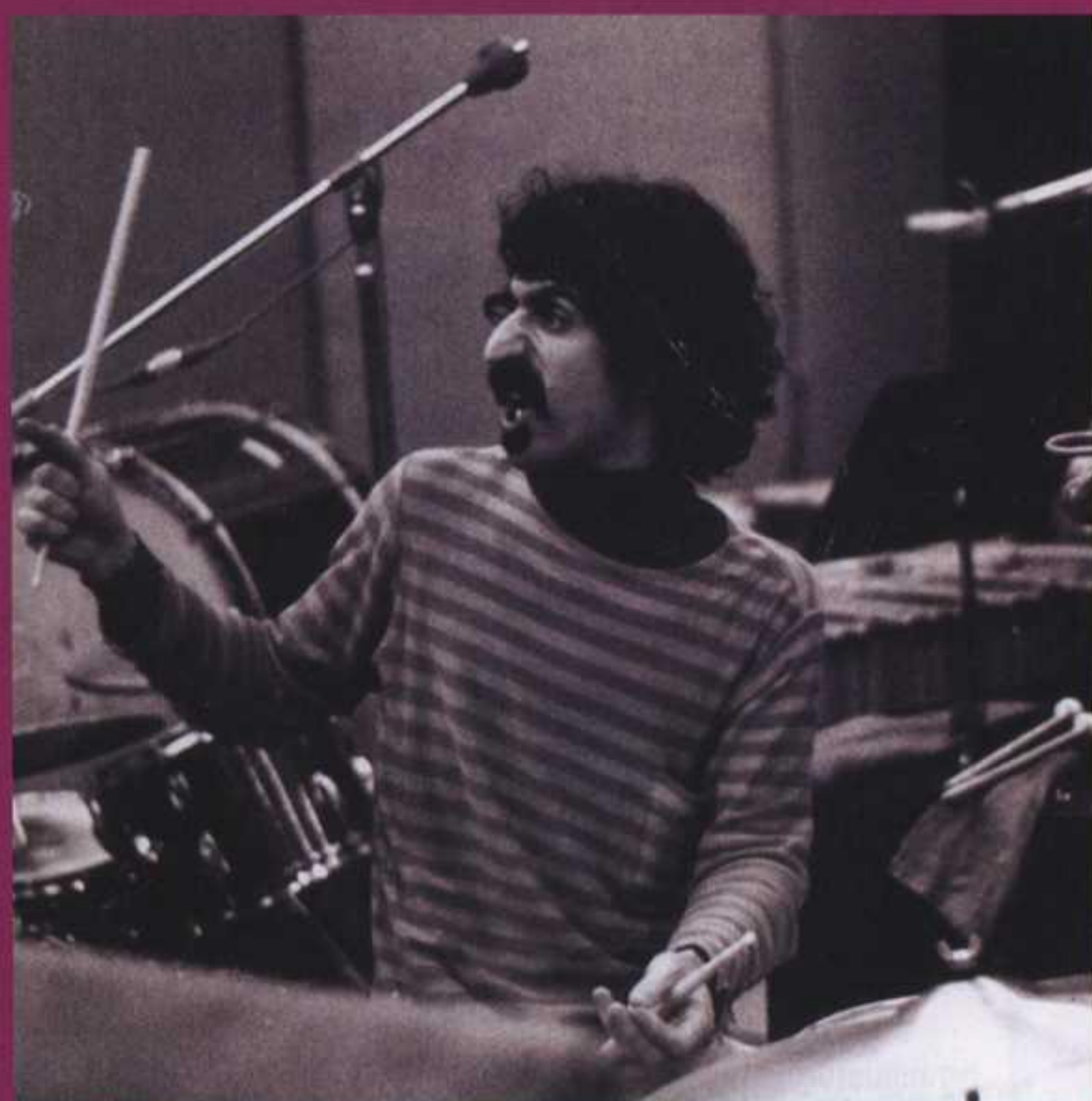
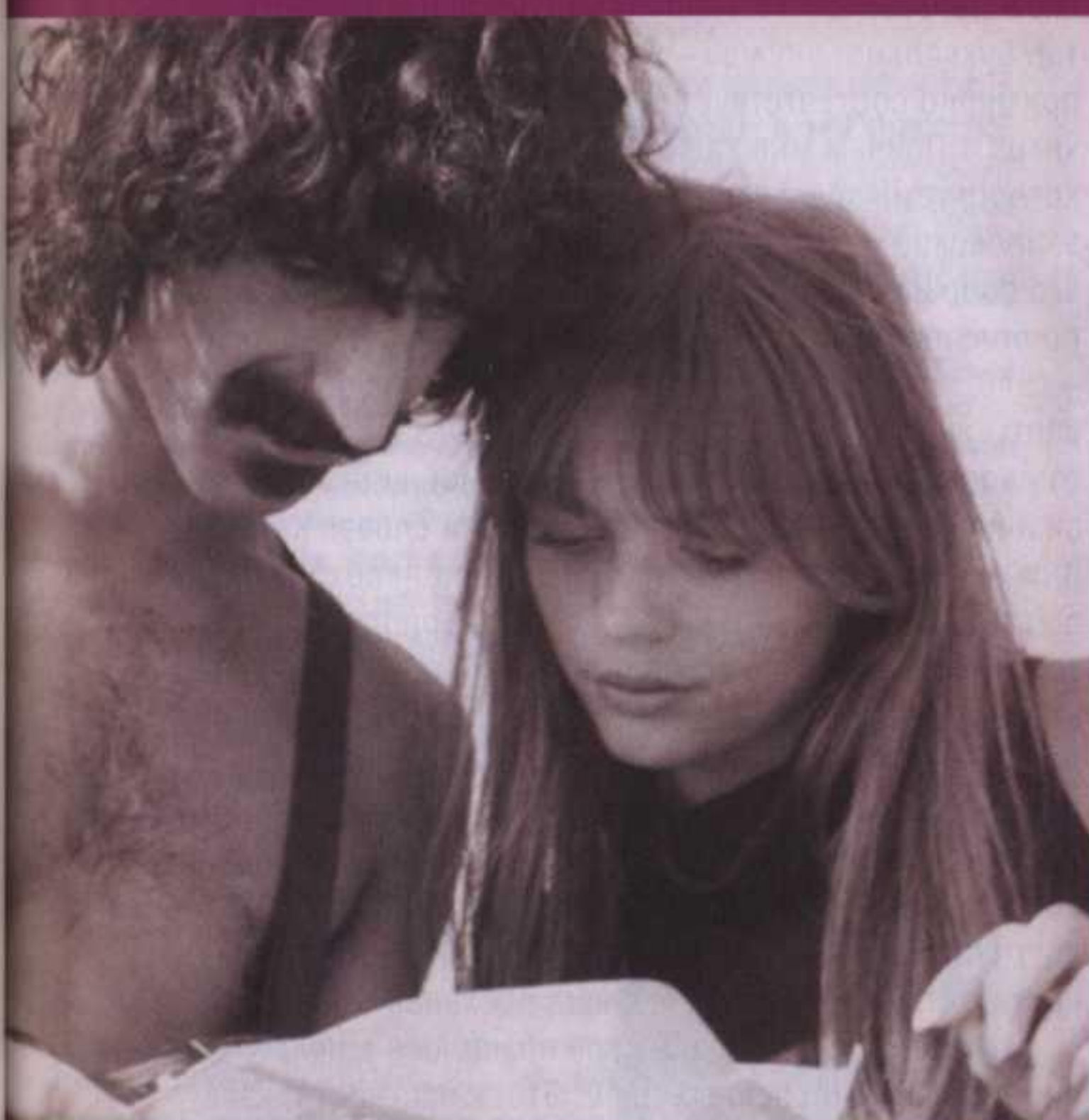
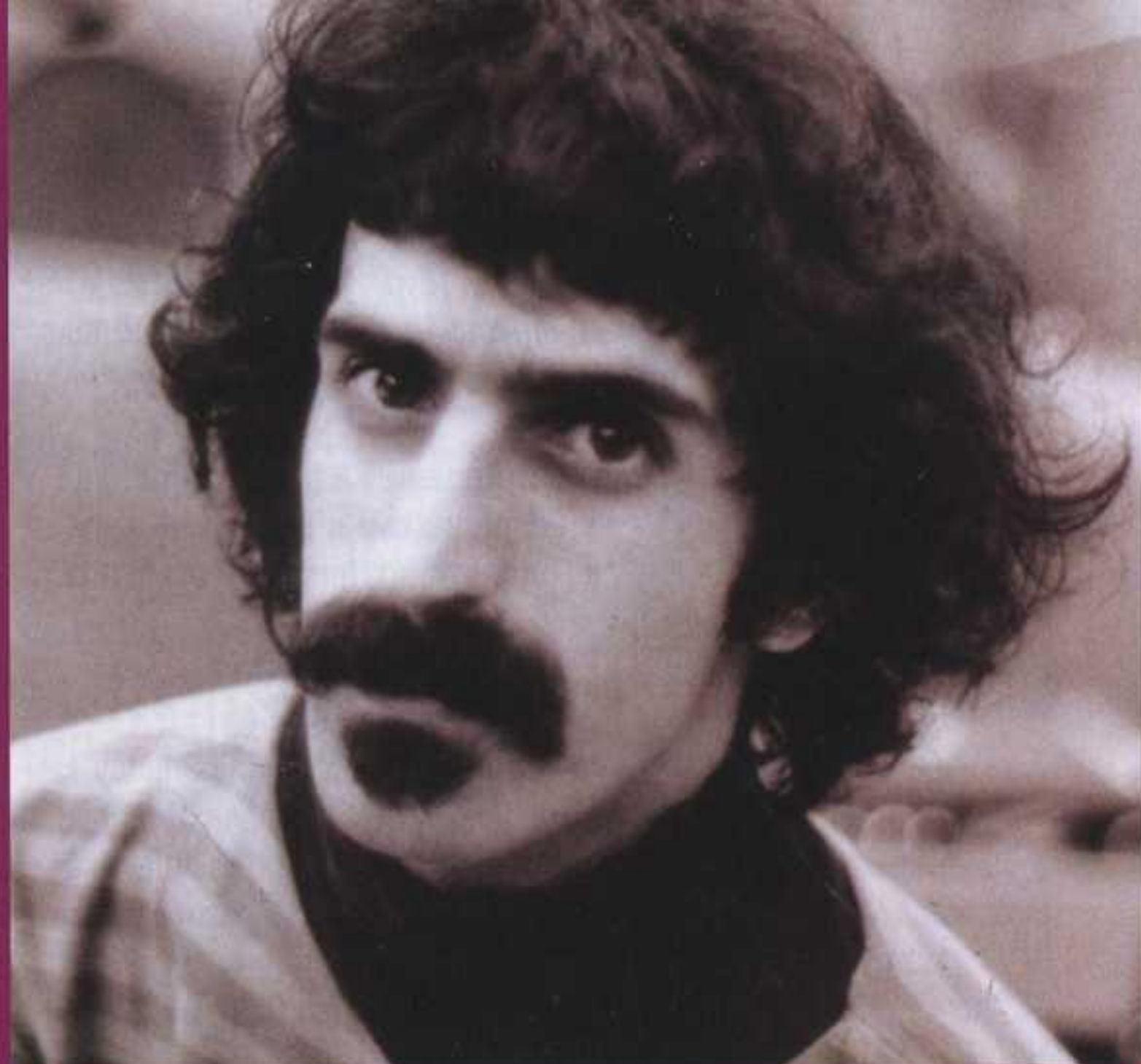
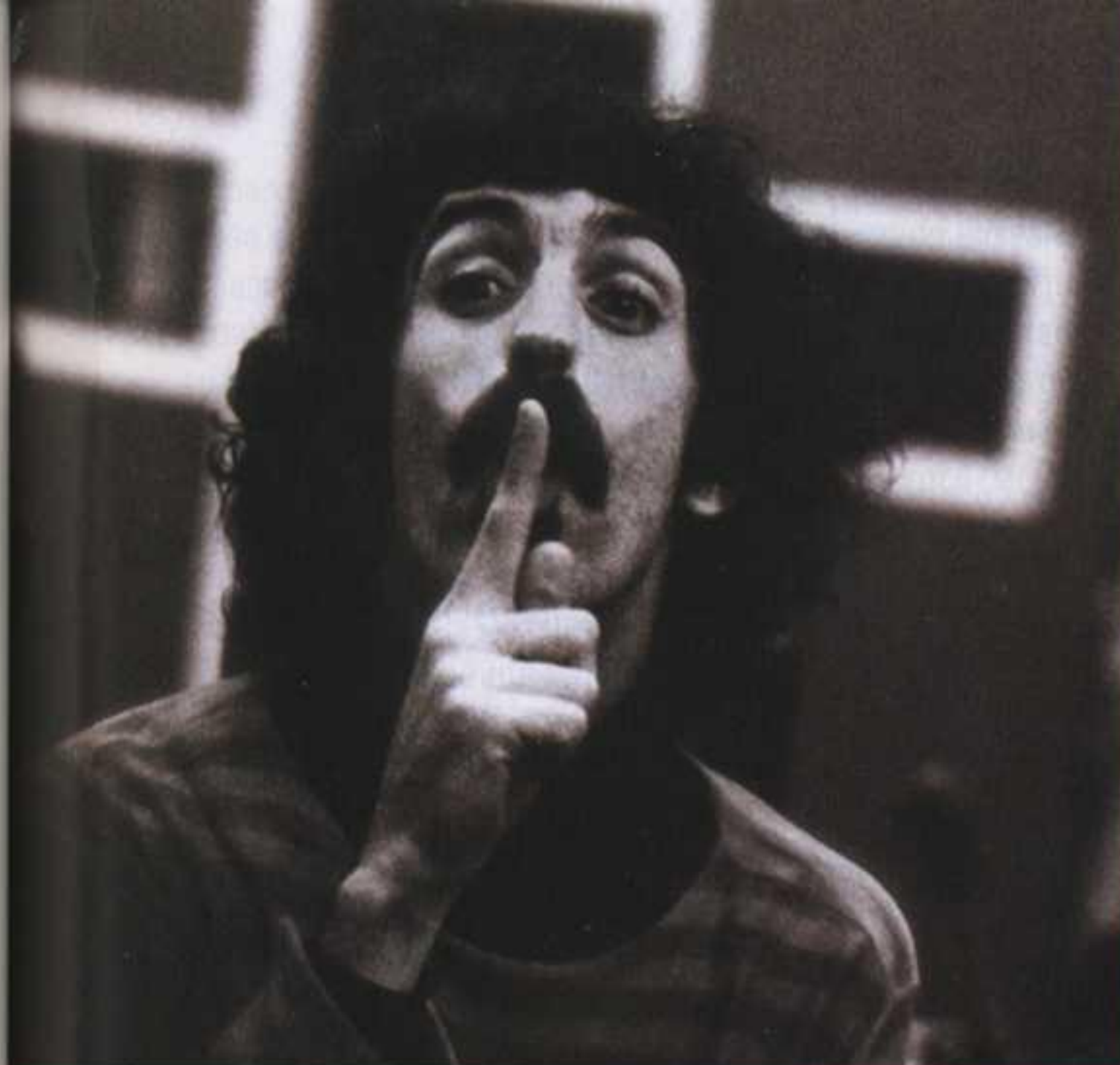
I'm Not Satisfied

Несколько нервная и приклатненная ресторанный песенка, с претензией большого эстрадного эвергрин. Фрэнку, похоже, тоже снятся огни рампы и публика, состоящая более чем из двадцати человек.

FZ: «Песенка вполне безобидна. Таковой и задумывалась».

You're Probably Wondering Why I'm Here

На сакраментальный вопрос, зачем он здесь очутился, Заппа правдиво отвечает: «Я собираюсь музыку лабать, ведь лишь за это будут мне платить». А уж какую — это другой вопрос. И снова предлагает насладиться манками для уток.



Trouble Every Day

Cream (*I Feel Free*), Боб Дилан (*Everything is Broken*) и Борис Гребенщиков (*Среднерусская Тоска*) в одном флаконе. И, честно говоря, много чего еще. Естественно, губная гармошка в ассортименте.

FZ: «Вещь отражает мое отношение к расовым волнениям как в целом, так и к беспорядкам в Уотсе в частности. Я обошел с ней весь Голливуд но, никто не осмелился запустить ее в эфир. Ну и ну!»

Help, I'm A Rock

Оказывается, это психоделическое посвящение Элвису. Некая считалочка, произносимая на фоне хаотических телодвижений случайных персонажей, не понимающих, как они оказались в настоящей студии. «Спасите, я мент! Спасите, я мент! Ох, какая тоска быть ментом, нет, лучше я стану мэром». И почти пять минут в таком же духе. Комментарии нужны?

It Can't Happen Here

Нестройный хор фриков в конечном итоге разбредается по углам студии, дабы дать возможность группе сыграть напоследок некий шпионский фьюжн. Потом отдельные персоналии подают голоса из своих углов, демонстрируя всю прелесть недавно открытой стереофонии.

FZ: «Обе песни посвящены Элвису Пресли. Обратите внимание на любопытную по построению форму и ошеломляющую гармонию «barber shop» финале. Заметьте, она абсолютно лишена коммерческого потенциала. Ее не напоешь».

The Return Of The Son Of Monster Magnet

Вот где Фрэнк по полной программе оторвался, припоминая врагам и снос студии, и тюремную отсидку, и голодные годы, и выступления в сомнительных заведениях за пару баксов. Появление Сюзи Creamcheese и гимны в ее честь. Шаманство под барабанный бой. Две дюжины торчков во всей своей красе. И фокусы Фрэнка со скоростью фонограммы. В конце этого вселенского бедлама многократно звучит фраза «America's Wonderful!», но почему, интересно, вместо приступа патриотизма она вызывает у слушателя гомерический хохот?

FZ: «Незаконченный балет в двух актах: I. Ритуальный танец детоубийцы, II. Nullis Pretti. (НИКАКОГО коммерческого потенциала). Ну не звучать ли ей странно, если вы выбиваете все, что можно из арендованного на ночь набора перкуссионных стоимостью \$500. Яркий и энергичный номер! Просто круто!»

Да, первенцу Заппы было далековато до звания «шедевра». В нем было вроде бы много чего, но в то же время и не так уж. Избыток планов и идей при недостатке времени и денег. Грубоватая сатира (и в лоб, и в глаз), куда как более смешные и изощренные пародии, забавное сочетание того и другого, демонстрация музыкальной эрудиции и язвительное, невольное, но все-таки маханье хвостиком перед предполагаемым кормильцем-потребителем, исправным телезрителем и читателем попсовой прессы. В общем, из ряда тех, что в коллекции обязательны, но слушаются не так часто. Даже руководствуясь написанными Заппой строчками: «Вот – инструкции для правильного прослушивания нашего альбома. Прежде всего, вы его покупаете. Во-вторых, не оставляйте его на заднем сиденье автомо-

биля, так он расплавится. В-третьих, выньте второй диск и сначала поставьте последнюю сторону. Выключите весь свет и сядьте перед стерео так, чтобы голова оказалась – перед самой колонкой и постоянно наращивайте громкость. В-четвертых, концовка длится 12 минут 37 секунд. Если на восьмой минуте у вас возникла головная боль – сожгите альбом, избегая вдыхания паров горящих строчек лайнера с обложки. Сохраните пепел, потому что он полезен для удаления мозолей и бородавок. Пятое, если вы переживете эти 12 минут 37 секунд – продолжайте...»

Весьма точную формулировку альбому **Freak Out!** дал несколько лет спустя ведущий передачи *Рок-посевы* на радиостанции *BBC* Сева Новгородцев: «В 1965-м году Фрэнк Заппа собрал группу под названием Mothers, однако приятели из пластиночной фирмы предложили название удлинить до Mothers Of Invention. И тут, чтобы пояснить, мне придется сделать короткое отступление. Еще Платон, древний грек и как бы национальный прародитель Заппы, изрек – и я цитирую его в английском переводе: «Necessity is the mother of invention», т.е. буквально: «нужда – это мать изобретений», что примерно соответствует русскому «голь на выдумки хитра.» Причем мне кажется, что русский перевод в некотором смысле даже точнее обозначает суть первой запповской команды. Во-первых, действительно, вокруг его собралась голь. То есть люди молодые, неимущие, по большей части некрасивые, непривлекательные. Но – голь, хитрая на выдумку. Ибо это были лучшие музыканты андеграунда Калифорнийщины. Заппа требовал от своих музыкантов инструментальной виртуозности, знания музыкальных идиом – другими словами, чтобы они могли играть в любом стиле и, при необходимости, выдавать цитаты из музыки любого периода, и, кроме того – полнейшего взаимопонимания, при котором развитие композиции, ее стиля, структуры и даже содержания было плавучим и основывалось на коллективной импровизации. Другими словами, Заппа предвосхитил ту же поп-механику на пару десятков лет. Свой первый альбом Заппа назвал выражением, ставшим частью современного английского языка **Freak Out!**, что примерно соответствует русскому «Крыша поехала!».

Самому Заппе далеко не все нравилось в реализации его многочисленных идей. Это, в частности, касалось дизайна альбома: «Меня воротит от внутреннего оформления конверта. Внешнее оформление находилось под нашим контролем и разрабатывалось до мельчайших подробностей. В то же время, конверт приобрел свой окончательный вид, когда я находился на Гавайях. Я уже ничего не мог поделать. Итогом явился пример ужасающей по своей уродливости графики. Это были самые худшие репродукции, кои я видал в своей жизни. Картинка в правом нижнем углу на самом деле планировалась как развернутая панорама. Ее сжали и засунули в угол. Я взвыл в неистовстве».

Если говорить о внутреннем развороте конверта, то чего там только не было! Помимо различных фотографий, ни одна из которых не была строго прямоугольной формы, там разместились и биография самого Заппы, и его комментарии к альбому, и перечисление состава The Mothers' Auxiliary, бесчинствовавшего в студии на психоделической *Return Of The Son Of Monster Magnet*, и несколько явно необходимых цитат:

УМЕСТНЫЕ ЦИТАТЫ

«Современный композитор отказывается умирать». (Эдгар Варез, июль 1921)

«Вам бы, ребята вымыться и привести себя в порядок. Тогда бы я сделал из вас вторых The Turtles». (Известный лос-анджелесский диск-жокей)

«Никакого коммерческого потенциала». (Очень важное лицо из Columbia Records)

«Я нахожу в вашем подходе к музыке те основные движущие силы, которые наиболее отчетливо проявляются в трагикомичности театра абсурда». (Дэвид Эндерли)

«Я же вас предупреждал». (Билли Джеймс)

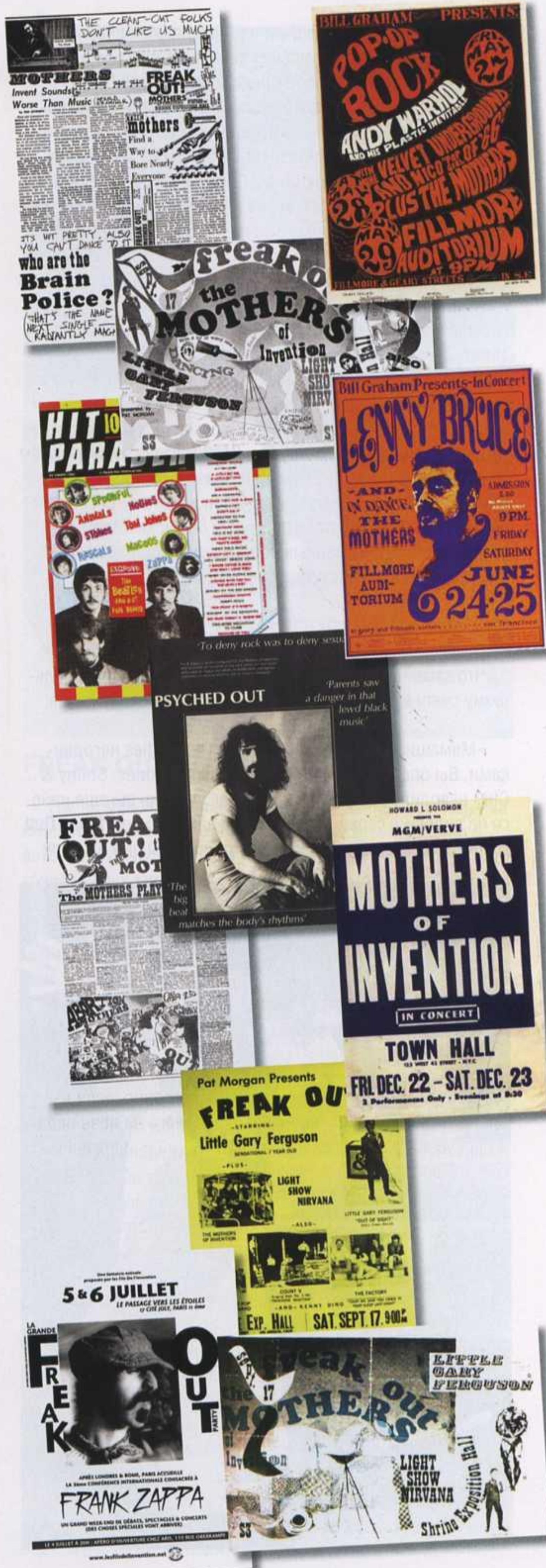
ЕЩЕ БОЛЕЕ УМЕСТНЫЕ ЦИТАТЫ

«Только вперед!» (Том Уилсон, март 1966)

«Что за ... вы задумали с этими всеми барабанами в час ночи?» (Херби Коэн, март 1966)

«Где все наши ударные? Мы требуем немедленно их возвратить! Мы обратимся в MGM Records! Мы фирма-мультимиллионер и мы пустим вас по миру!» (Laurence Finance Co., март 1966)

«Когда ваши дети поймут, какие вы неудачники, они вас удушат во сне!» (Обращение Mothers Of Invention к туристам, посещающим Whisky A-Go-Go в Голливуде)



Перечисление имен и фамилий различных людей, которым Заппа и его компания выражает благодарность, весьма велико. «Что собой представляет **Freak Out!** в смысле уровня восприятия людьми, желающими совершить некоторое усилие для того, чтобы постараться его понять, — можно было прочесть в одном из малочисленных адекватных заметок об альбоме, — Чтобы ответить на этот вопрос, лучше всего исследовать перечень имен, с благодарностью упоминаемых на обложке». Под шапкой «ЛЮДИ, БЛАГОДАРЯ КОТОРЫМ НАША МУЗЫКА ИМЕННО ТАКОВА (НЕ ДЕРЖИТЕ НА НИХ ЗЛА ЗА ЭТО)» перечислены и музыканты, с которыми Заппа сколачивал свои первые группы (такие, как Джо Периньо и Терри Уимберли), и соратники по первым экспериментам (Пол Буфф и Дик Барбер), и великие блюзовые гитаристы (Хаулин Вулф и Мадди Уотерс), и музыканты-современники (Боб Дилан и Элвис Пресли). Нашлось место и классическим композиторам (Чарльз Ивз и Карлхайнц Штокгаузен), и джазменам (Билли Эванс и Сесил Тейлор), и прочим различным личностям, подобным вездесущей Сюзи Кримчиз. Бесспорно, детальное изучение этого обширного списка может дать ответы на многочисленные вопросы из серии «откуда у этой музыки ноги растут»

ПОЧИТАЕМ ПРЕССУ

Что касается публикаций в прессе, то они были по большому счету враждебными, примерно такого содержания:

«Мамаши и папаши, вы считали The Beatles негодниками. Вы ополчились против The Rolling Stones. Sonny & Cher наводили на вас ужас. Но я вас уверяю, вы еще ничего не видели в своей жизни. Перед вами альбом **Freak Out!** группы The Mothers Of Inventions (лучше бы они назвали



его **Flake Out!**). Они из Голливуда. Одежды их ужасны. Волосы и бороды отвратительно грязны. Они плохо пахнут. И если в наш город приедут с гастролями The Beatles, The Rolling Stones и Sonny & Cher, мы должны их встретить с распростертыми объятиями, потому что рядом с The Mothers Of Invention все остальные группы просто непорочные ангелы».

Лорейн Элтерман, *Detroit Free Press* (July 15, 1966)

«Я думаю, мы можем назвать это музыкальным сюрреализмом, не вмещающимся в обычные стандарты звукозаписи. Четыре стороны ахинеи, которую Mothers Of Invention пытаются представить искусством. Тот, кто приобретет этот альбом, возможно, сможет рассказать нам, что же творится в преисподней. The Mothers Of Invention — талантливый, но похабный квинтет, разродился альбомом, поэтически названным **Freak Out!**, которому суждено послужить расширению рынка аспирин».

Пит Джонсон, *Los Angeles Times* (August 1966)

Заппа парирует нападки писак, считающих себя разбирающимися в теме: «Те, кто находят мои тексты оскорбительными, в большинстве своем принадлежат к критикам. Слушателям же они, как правило, нравятся. В печати на протяжении многих лет меня подвергали гонениям люди, которые никогда со мной не встречались. Одна из колорадских газет определила меня дегенератом и антиобщественным элементом. Большинство рецензий на мои альбомы не касаются собственно музыки — уровень музыкального образования их авторов недостаточен для обсуждения предмета, выходящего за рамки рок-н-ролла».

Сам музыкант гораздо лучше так называемых «журналистов» дает характеристику своему творению, помещая ее на внутренней вкладке конверта: «Что такое **Freaking Out**? На личностном уровне, это творческое проявление нестандартного мышления, поведения и манеры одеваться с целью выражения своего отношения к окружающей действительности и обществу. Люди, лишенные способности быть «не как все», определяют наш способ мышления как «**Freaks**» (Причуды). Отсюда термин «**Freaking Out**» (Проявление причуд).

На коллективном уровне, когда некоторое количество людей «с причудами» собираются вместе для того, чтобы выразить себя через музыку или танец, это можно назвать **Freak Out** (Дать выход причудам). Участники этого действия не обременены соблюдением общепринятых «общественных устоев» и свободно выражают свой внутренний мир. Мы выражаем свою солидарность всем, кто СЛЫШИТ эту музыку и присоединяется к нам. Вступайте в ряды The United Mutations! **Freak Out!**».

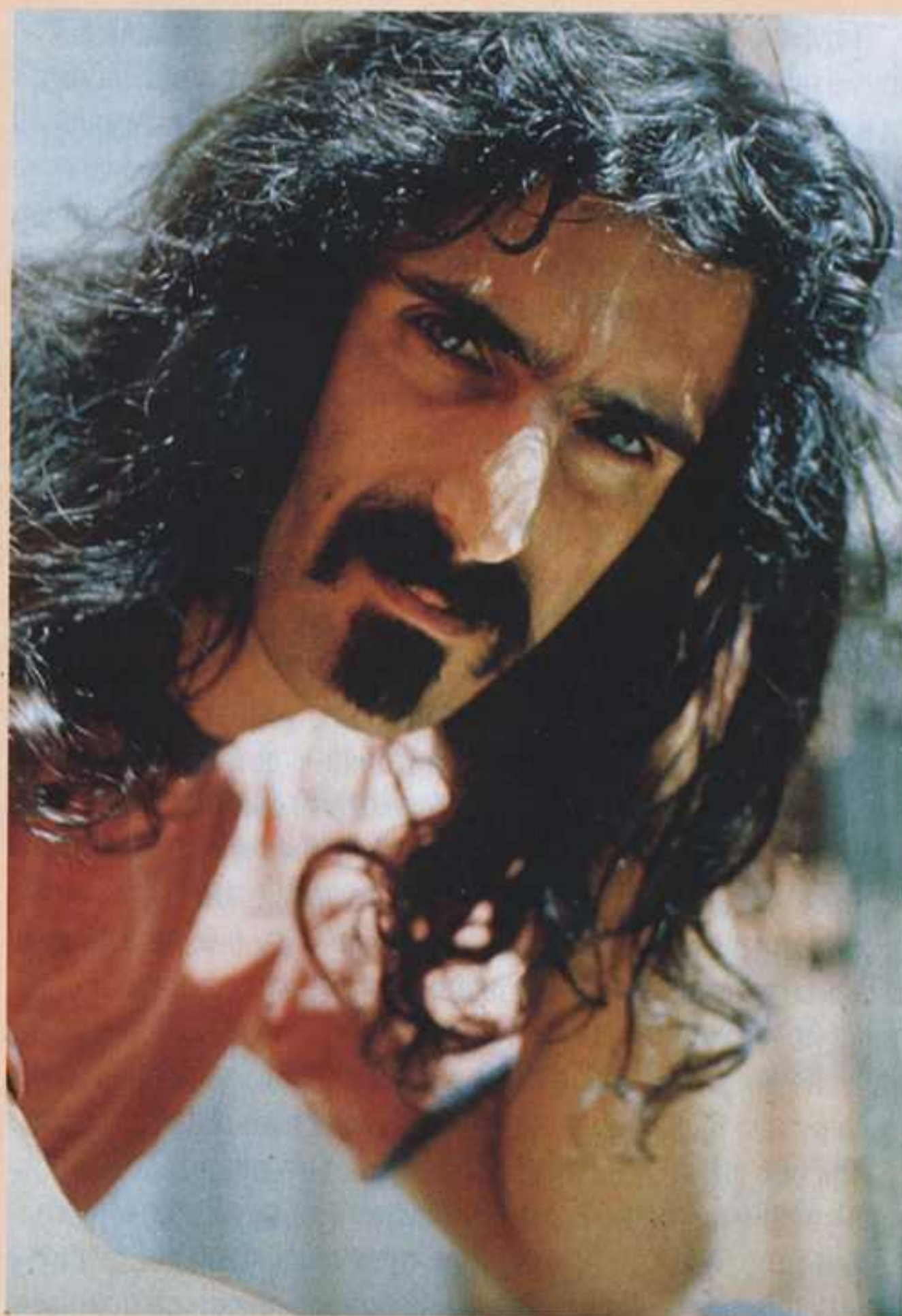
В 80-х, когда наследие Заппы начало переиздаваться в ремастированном виде на компакт-дисках, он был полностью согласен с текстом, помещенным в буклет CD **Freak Out!**, выданным людьми из компании Ryko: «Хотя тематика альбома поднимала широкий круг вопросов, он, как и битловский **Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band** был отражением своего времени. Если **Sgt. Pepper** был своеобразным «саундтреком» сценок из жизни Лондонских хиппи, то **Freak Out!** являлся некой квинтэссенцией лос-анжелесских «причуд». Неформальным лидером этих сборищ был Клей Вито, участник The Mothers'

Auxiliary – «вспомогательного состава The Mothers» при записи альбома. Со слов Кима Фаули, художник Клей Вито «заболел» рок-н-роллом еще в 1954-м и с тех пор стал своего рода духовным покровителем новых групп. Однажды пятеро совершенно измотанных парней попросили ночлега в его студии. Это были The Byrds. Он также открыл Love и The Leaves (авторы и первые исполнители *Hey Joe*). Любой новый клуб на Западном побережье приглашал на свое открытие Вито и его ватагу. Если он присутствовал, значит, все было в порядке».

Кстати, если говорить о переизданиях, то последнее явление народу альбома **Freak Out!** состоялось в 2006-м году под названием **The MOFO Project/Object**. Оно включает 2 CD, один из которых является оригинальным стереомиксом альбома, а второй состоит из различных студийных штучек-дрючек, а также из альтернативных миксов базовых композиций **Freak Out!**. А приличной толщины буклет содержит информацию, правильно осмысленную авторами по прошествии сорока (!) лет со дня выхода этого замечательного альбома, который до сих пор показывает занятную жизнеспособность.

Но мы отвлеклись. Вернемся к рок-журналистике. Она тогда только зарождалась, и то, что происходило с ней в первые годы ее становления, было не совсем правильным. Наблюдения Заппы были нелюбимы: «В 1965-66-м годах, когда The Mothers только начинали, рок-журналистов еще не существовало. Любой исполнитель, выпускающий новый альбом, подвергался опасности получить отзыв от лица, ведающего разделом кулинарии в *Daily Whatsis*. После опубликования рецензия подшивалась в «архив при морге», дабы чудесным образом воскреснуть с выходом следующего альбома или объявлении о гастролях группы. Материалы, «извлекаемые из морга», позволяли ленивым журналистам использовать целые отрывки для новых отзывов, экономя тем самым время и получая надбавки за производительность труда. Когда же рок-журналистика сложилась как самостоятельное направление, вышеописанные потуги невежественных предшественников послужили ей, своего рода, базой данных. Таким образом, материал, накопившийся за два последних десятилетия, как бы отталкивался от этой кучи мусора. Если что и нагоняет скуку в мире рок-н-ролла, то это рок-журналистика. Так уж у них сложилось: если группа выдала на своем первом альбоме парочку полюбившихся им вещей, то изменение направления в следующем альбоме расценивается как непоследовательность и вырождение. Это, своего рода, послание музыкантам: «Ребята, не меняйтесь, иначе мы смешаем ваш новый альбом с дерьмом». И начальство фирмы звукозаписи, чья осведомленность в мире музыки ограничивается журналом *Rolling Stone*, прочтя очередную статью, задумывается: «Эта группа умерла, не вложить ли деньги в какую-то другую». Однако каждое музыкальное направление имеет своих приверженцев, которые не обращают внимания на каракули несведущих в данном вопросе писак и готовых, каждый в своем городке, отстаивать свои права. Благодаря этим людям, я все еще занимаюсь музыкой».

И именно тогда, глядя на все это безобразие, у Фрэнка возникло определение рок-журналистики: «Люди не умеющие писать, берущие интервью у людей, не способных мыслить для людей не умеющих читать».



FREAK OUT HOT SPOTS!

Тем не менее, смелый эксперимент Заппы, несмотря на ополчившиеся на него СМИ, можно назвать удавшимся. То есть в эпоху абсолютного господства The Beatles и их многочисленных клонов, танцевальных четырех четвертей с немудреной подтекстовкой, было показано и доказано, что существует огромный неудовлетворенный спрос на совершенно другие звуки, взгляды и идеи. Фрэнк Заппа – гигант, наконец получивший слово, не только поразил мир количеством песен, с трудом уместившихся на двойной лонгплэй. Но и их качеством, а также широтой музыкального диапазона – от пародийных ритм-н-блюзов до саркастических авангардистских сюит.

В интервью журналу *Hit Parader* (октябрь, 1967) Заппа с уверенностью говорит, что время для новой музыки уже пришло, и молодежь (особенно продвинутая) способна ее переварить. Он также старается дать анализ своей музыки и отвечает на вопрос, почему на нее так ополчились консервативные обыватели: «Я думаю, что молодняк готов ко всему на наших альбомах и намного больше. Молодежь готова к чему угодно. Я не думаю, что наш материал является оскорбительным в любом случае. Вы упоминали The Fugs в сравнении с нами. У The Fugs нет хорошего вкуса. Они допускают грубые ошибки в этом плане. Одна из них проявилась на Шоу Дэвида Сасскинда. Я думаю, их основная предпосылка – «Вы произносите грязные вещи на рок-н-рольной записи, и это якобы ведет вперед, к свободе слова». Этот парень сидит там, в кресле, и его меньше всего заботит свобода слова. Он пытается быть столь же крутым, как слова, которые произносит, типа, «Да чувак, в натуре. Да, мы живем в Деревне». Они не заботятся о музыкальном аспекте того, что делают. Они не берут в расчет социополитические аспекты».

Я думаю, что весь этот упадок довольно отвратителен. Я хочу это остановить. Хотя я слышал, что то же самое творится в крупных городах во всем мире, я не хотел бы комментировать то, чего я не видел. Мне по уши хватает американского разнообразия. Все это происходит от системы, которая никогда не предназначалась, чтобы работать. Наша система основана на большом количестве ошибок. Наш моральный кодекс, например, в основном неверен, начиная с Пуританской эры. Никакое животное до, и включая человека, не было физически предназначено, чтобы руководствоваться таким кодексом. Когда эти кодексы строго соблюдаются, возникают чахлые, искривленные фрагменты общества.

Уверенные в себе, люди строят высокие здания. Что еще они могут сделать? Ничего! Поэтому они разочарованы. Таким образом, вы имеете систему, основанную на действительно дефектных компонентах. Так вы получаете целое наследие обучения от-родителей-к-детям. Это — обучение примером. Родители всегда хотели быть хорошими парнями, живущими в системе и при этом, честными. Некоторые из них действительно не смогли справиться с этим, они не могли играть в правильные игры, и у них развилось ужасное чувства вины. Тогда они начали растрчивать себя впустую — уходили в запой и прочее. Нравственно общество нанесло вред само себе. Пример поведения, вся эта традиция ерунды была передана от отца сыну еще пилигримами.

Так вот, люди должны прекратить быть лицемерными относительно способа, которым они живут и думают, и учитывать и тело, и чувства, когда они проектируют недостатки».

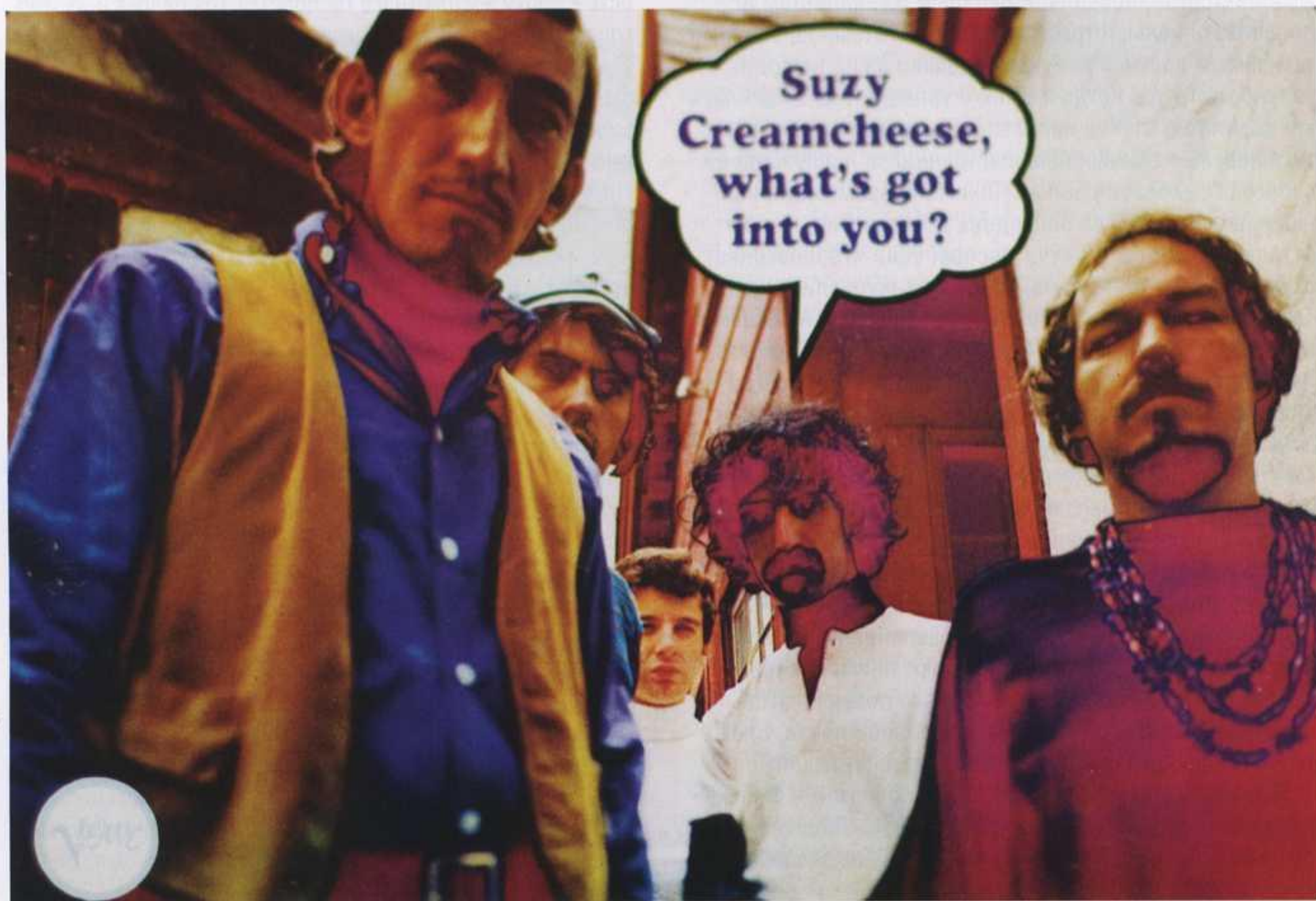
Именно с легкой руки Заппы в обиходе возникло принципиально новое понятие — концептуальный альбом. Не собрание малосвязанных номеров, точнее, парочка хитов с довеском из чего придется, а тщательно продуманная композиция со сквозными темами и настроениями. Первый раз в студий-

ном альбоме используется в роли объединяющего его номера некий абсурдный, дадаистский объект. Suzie Creamcheese, фантомная Сузи с явно съехавшей крышей. Излюбленный, кстати, прием всей будущей концертной идеологии Заппы — бессмысленное словцо, рожденное в автобусно-закулисном гастрольном инкубаторе, которое спонтанно становится и отправной точкой и связующим элементом для концертных номеров данного отрезка времени.

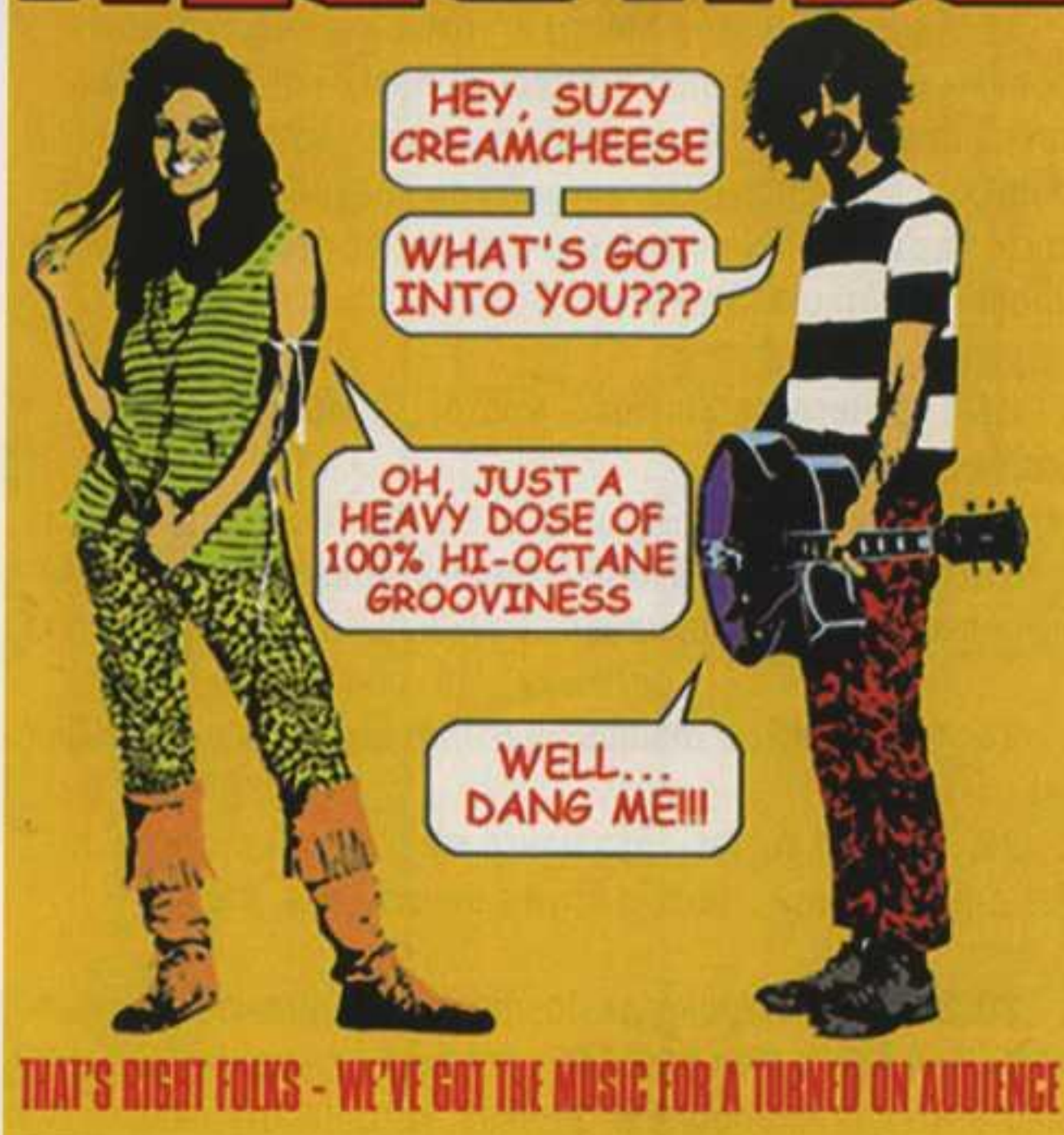
«Секретное слово сегодняшнего вечера — *Mudshark!*» Вы что-нибудь понимаете? Ничего, скоро поймете! Добро пожаловать на шоу! В котором утилизируется все что угодно, *plook, shoshage* и *hi-ho*, лишь бы возникало то чувство свободы и спонтанности, которое дает, избавляя от веса утомительной и безобразной реальности, его величество Абсурд.

И, пожалуй, вот еще чем альбом ценен. Отбросив не то чтобы осторожность, но, скажем так, некоторую осмотрительность начинающего, то есть, перестав даже для вида прикидываться просто белым блюзменом и весельчаком, Фрэнк Заппа впервые не маскируясь и не таясь, выступил в двух своих главных, родовых, характерных ипостасях — а) культурного партизана; б) безжалостной язвы. И следующие альбомы маэстро с блеском будут это усугублять. А кстати, как вам легенда, что именно после прослушивания **Freak Out!**, в голову битла Пола Маккартни пришла идея Сержанта Пеппера? Возможно ли такое? Да, вполне!

Что же касается Сюзи Кримчиз, которая еще не раз будет фигурировать на альбомах Заппы в виде героинь его песен и их комментатора, это реальная персона, Памела Зарубика. С ней Фрэнк познакомился в то время, когда The Mothers выступали в баре The Trip. Восемнадцатилетняя студентка Памела была из тех, кто шатался по различным злачным заведениям, включая Cantor's. Фрэнк прозвал ее *Suzy Creamcheese* и прочно обосновался в ее апартаментах. Вя-



PROBE RECORDS



лая монотонная лос-анжелесская манера речи Памелы немало способствовала успеху первых альбомов The Mothers. У Фрэнка вошло в привычку обзывать девочек «Suzy Creamcheese» и когда Сьюзан Зигер, дочь владельца The Ziegler Ballroom, где часто выступали The Mothers, отправилась в Лондон, там ее приняли за ту самую героиню первых альбомов. «Лондонская Suzy Creamcheese» стала излюбленной мишенью местной бульварной прессы не только из-за своего прозвища, но и в силу своей манеры носить весьма вызывающие открытые наряды.

Именно Памеле в образе Сюзи Кримчиз принадлежит «сопроводилка» альбома, напечатанная на задней стороне конверта: «Эти The Mothers безумные. Посмотрите, как они одеты. Один даже натянул бусы. И все они плохо пахнут. Когда мы наняли их на танцы после баскетбольного матча, мой парень предупредил меня, что я увижу нечто такое, о чем пожалею. Один парень в шубе время от времени исчезал, а затем появлялся с толпой таких же придурков. В конце концов, они заполнили всю танцевальную площадку. Никому в нашей школе эти The Mothers не понравились... особенно после того, как наш учитель объяснил, что подразумевают слова их песен».

На первом издании **Freak Out!** помещались огромнейшие наклейки следующего содержания: Сюзи Кримчиз: «Я думаю, им не хватает шарма. Поэтому столь солидной фирме приходится восполнять это наклейкой. Все насквозь пронизано чадом марихуаны. Это пердеж с большой буквы. А еще они придумали рассылать по фрагментам мозаику-головоломку, собрав которую, вы обнаружите конверт их альбома. Так они собираются заинтересовать диск-жокеев. И они думают, что парню больше нечего делать, как только днями напролет, высунув язык, собирать эту муру».

В альбоме помещалось объявление о том, что любой желающий посетить Лос-Анджелес может получить по

почте карту значных мест Лос-Анджелеса (**Freak Out! Hot Spots**) И хотя оно сопровождалось пометкой «Карта не имеет коммерческого потенциала», эта занятная карта-схема, снабженная значками атомных взрывов, наручников, полицейских машин и прочих штучек, содержала исчерпывающую информацию о том, что творилось с молодежной тусовкой города в те годы. Автором комментариев к ее объектам был сам Заппа. Кстати, в качестве инструмента анализа дальнейшего развития рок-сцены, эта карта вполне работоспособна и сейчас:

1. The Cinematheque 16 до сих пор радует зрителей редкими и интересными фильмами Большого Андеграунда.

2. Клуб The Trip когда-то был центром тусовки фриков и главной их сценой.

3. Ben Franks когда-то был местом, где люди собирались после танцев. Кстати, атомный взрыв на карте отмечает места полицейских облав. Данное место не исключение.

4. Whisky a Go-Go до сих пор имеет место быть. Здесь выступают разные поп-звезды (а иногда и другой сброд вроде нас). Да, чуваки! Приколись!

5. В Gazzari's до сих пор тусуются чуваки в характерных светло-розовых спортивных костюмах. Не ищите это место.

6. В Troubadour можно еще услышать не только фолк, но и фолк-рок, рок и прочие разновидности, — все вместе на одном КОНЦЕРТЕ.

7. West L.A. Sheriff's Station. Управление полиции западного Лос-Анджелеса приютилось на самой окраине города, у черта на куличиках, — там, собственно, где всё и происходит. Сей оплот нравственности служит домом и прибежищем для гордого и величественного зверя, именуемого «Помощник шерифа западного Лос-Анджелеса», он же слуга и защитник, он же «Легавый». Взгляните только, как несчастные одноликие подчиненные полируют Его машину.

8. Закусочная Bernie's Beanery все еще работает, хотя значимость ее некоторыми подвергается сомнению.

9. Клуб The Chez, некогда известный как The Action, где мы когда-то начинали и отк уда перебрались в Голливуд, теперь является местом тусовки богемы.

10. PJ's был, есть и будет (наверное, хотя не мешало бы проверить) лучшим местом в городе, где можно увидеть Трини Лопес в действии.

11. The Sea Witch — это один из тех второсортных клубов (без обид, ребята!), где выступают всякие новые местные коллективы, играющие психоделическую музыку, а посетителям подаются соки и кофе.

12. Fred C. Dobbs Memorial Shrine. Мемориал Фреда Си Доббса был одним из мест, где можно было встретиться с друзьями, зависнуть под пластинки музыкального автомата, пока это местечко не накрыли менты... или местные

придурки, которые все время тусовались там, неспособные держать себя в руках.

13. It's Boss – рай для подростков-бипбопперов. Пускают, только если вам есть 15 лет.

14. Забегаловка Nikki's Too со столиками на улице является местом дневных сборищ, где можно схавать на удивление неплохие гамбургеры в компании всяких лохов, которые сидят рядом, пока вы едите, надеясь, что какой-нибудь посетитель даст им денег. И тогда они смогут вдоволь поорать и привлечь внимание прохожих к себе и своим понтовым солнечным очкам.

15. The Colonial West Motel неплохое местечко, но жить там я бы не стал. Однако мое мнение не совпадает с мнением The Paul Butterfield Blues Band, Сэмми Дэвиса Джуниора и тех восемнадцати миллионов хиппи, нашедших здесь ночлег за последние несколько лет. Расположен рядом с Nikki's Too.

16. Если вы носите косуху и ездите на мотоцикле, то вам прямая дорога в **The Stripcombers**. (см. также Управление полиции западного Лос-Анджелеса)

17. The Fifth Estate – это одно из тех мест, которое упорно отказывается умирать, несмотря на многочисленные неприятности с легавыми.

18. Клуб Pandora's Box – еще один оплот второсортного подросткового андеграунда. Маленький непокорный островок посреди реки, с частокотом вокруг, ментами, оригинальными фриками и особенной атмосферой. К сожалению, очень маленький. Советую сесть за столиком в Frascati's, что через дорогу, наблюдая, как менты окружают сие местечко, а подростки прячутся по углам. Получите незабываемое удовольствие.

19. Когда-то **Gee Gee's** был отличным местом, пока не закрылся по невыясненным обстоятельствам. В настоящее время сдается в аренду.

20. The Ash Grove рад представить хитрую разновидность фолк-музыки под мудреным названием Ethnic Ethnical Ethnocent-Ric Folque Musique. Помню, как там работали Bud & Travis, а Эд Перл презентовал Ethnopolitical Greasing для недавно открытого кабака в Idyllwild Folk Freak Sanctuary.

21. Vito's Studio, а также магазин, культовый штаб, пристанище и генетическая лаборатория – это реально то место, которое вы ДОЛЖНЫ посетить.

22. Canters Fairfax Restaurant – это топовая забегаловка для разных фриков, а также место общественных сборищ. Здесь случались разборки похлеще гестаповских, о которых местные обитатели предпочитают не вспоминать. Когда приедете в город, советую посетить сие заведение. Если вы увидите, как толпа ваших чернокожих братьев и друзей впикивается в пару автобусов (на которых явно не хватает надписи «В Аушвиц»), не отчаивайтесь. Лучше сделайте что-нибудь конструктивное, что-нибудь позитивное... к сожалению, мне нельзя давать вам советов, скажу лишь, что столовое серебро здесь весьма дешевое и доступное.

23. Кофейня **The Blue Grotto** когда-то было милым спокойным местечком, пока однажды ночью её не разнесли на хрен.

24. В Доме Карла (**Carl's House**) живет Карл. Адрес не скажу, а то спать ему не дадите.

25. Здесь отмечено Место огромной и действенной облавы (**Site Of Gigantic & Effective Bust**), когда было сотворено много зла и жестокости, и все участники которой долго дожидались суда, коим были оправданы (но после того, как им доставили немало физических и психических хлопот и потерю статуса).

26. TTG Records Studios – место, где мы записывали наш альбом.

27. The Brave New World – весьма характерная тусовка начинающих юных фриков.

28. Кофейня **The Omnibus** находится рядом с Wild Thing.

29. The Red Velvet – это центр творческой тусовки, где хард-рок и голубоглазый соул заведут тебя, детка!

30. Bido Lido's (некогда Cosmo Alley, одна из любимых кофейен нашего менеджера) – это еще одно андеграундное местечко для подростков-фриков, которое открыло группе Love «путь к вершинам поп-чартов и сногшибательным тиражам». Bido Lido's уже не такой, как раньше, но там все еще присутствует непритязательная атмосфера хэппенинга.

31. The Haunted House все еще полон современных и ярких коллективов, личностей с заметными прическами и оригинальных зажигательных декораций.

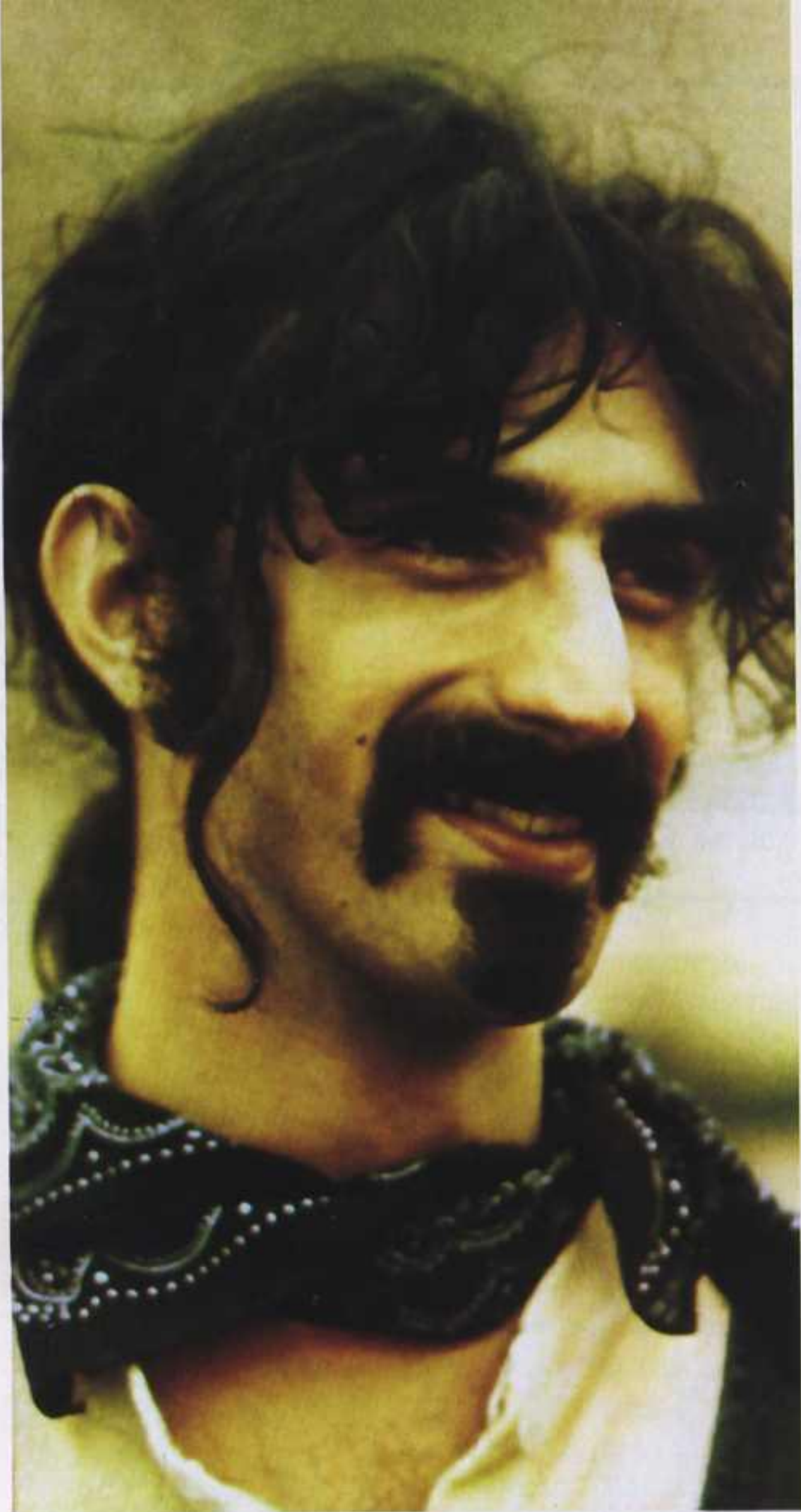
32. Фермерский рынок Голливуда (**The Hollywood Ranch Market**) так и не исчез и до сих пор полон реальных фриков!!!

33. The Hollywood Police Station. Полицейский участок Голливуда – шедевр этрусской архитектуры в самом сердце примитивного Голливуда.

34. Wild Thing – это танцпол, который я до сих пор не удосужился посетить. Расположен рядом с Omnibus и недалеко от Yucca, где выступали такие группы как The West Coast Experimental Pop Art Band, The Knack и The Eastside Kids (обалденный коллектив, однозначно!).

35. Мотель **The Tropicana** – рай для группиз. Здесь останавливались все группы, выступавшие в Whisky a Go-Go, а также некоторые местные банды, такие как The Doors и The Byrds.

69. (по требованию) **The Los Angeles Free Press Office.** Лос-Анджелесский офис Свободной прессы, оплот ценителей и знатоков, маяк правды, защитник подростковой и прочей справедливости, хороших людей и прочего. Советуем записаться туда сразу по приезде в город, иначе вы никогда не узнаете, что происходит в политике и обществе.



ВЫПУСКАЙТЕ КЛОУНОВ!

Мы, наконец, подошли к самому интересному – к от правке альбома **Freak Out!** потребителю. Тут-то и возникла очередная заминка, связанная с тем, что руководство рекорд-лейбла рекомендовало группе сменить название.

Кстати о названии. Есть такой праздник в политкорректной Америке, отмечается во вторую субботу мая – День Матери. Так вот, как мы помним, в шестьдесят четвертом The Soul Giants, как бы не напрягая чрезмерно воображения, в эту самую семейную субботу и порешили – к новой музыке и новое название – The Mothers. Такое объяснение кочует из статьи в статью, из интервью в интервью. Вполне правдоподобное, но никак не в случае феномена, движимого желанием вместо щеки под поцелуй подставить задницу. Чем были движимы музыканты на самом деле, Фрэнк как-то раз признался перед телекамерой BBC: «В ту пору, если ты был хорошим музыкантом, ты был motherfucker, и Матери соответственно просто сокращенное название коллектива оных. Хотя, по правде сказать, это было немного нагло вато с нашей стороны так называться, потому, что мы все же не были такими уж хорошими музыкантами. То есть, если мериться по стандартам ресторанных групп – на световые годы впереди всех, но если говорить о реальном мастерстве, то по шею в болоте».

Любопытно, что люди из маркетингового отдела MGM просекли фишку и посчитали, что название несколько вызывающе: «Нам сообщили, что выпуск альбома невоз-

можен. Ответственные лица в MGM уверены, что ди-джей никогда не запустят в эфир группу под названием The Mothers (это все равно, что если бы группа называлась The Big Problem)». По их мнению, выпускать дебютник группы с таким названием было крайне рискованно. Так что по необходимости для первого своего альбома Mothers стали Mothers of Invention (Матерями Изобретения).

В общем, когда в августе 1966-го наконец-то заработал фабричный пресс, «в MGM считали, что и так истратили на всю эту затею слишком много и посему уже на рекламу не собирались давать ни цента. Однако, когда пластинка пошла нарасхват... ну, то есть в каком-нибудь городишке размером с семя тыквы в центре Вайоминга продавалось по сорок экземпляров, они взялись толкать альбом по полной программе...». А группу отправили на гастроли. Это была еще та хохма!

Стартовым промо-выступлением группы было совместное с Velvet Underground and Nico выступление в начале мая в рамках проекта Энди Уорхола *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*, случившееся в клубе The Trip. Толпа с восторгом встречает The Mothers и освистывает группу Лу Рида. Мрачные нью-йоркские одежды вельветовцев чужеродны в среде ярких калифорнийских прикамбасов. На первом представлении присутствуют The Byrds, Джим Моррисон (тогда еще слушатель UCLA Film School), Сонни со своей Шер и Мама Касс из Papas And Mamas.

Лу Рид буквально взрывается при упоминании о Запа: «Это, наверное, самый бездарный человек которого я слышал в своей жизни. Этот сдвоенный бит, претенциозность, академизм и неспособность играть рок-н-ролл выдают в нем неудачника. Он пытается восполнить это своим чудным одеянием. Он страдает комплексом неполноценности и в этом он прав».

Данное высказывание вынудило и Фрэнка упомянуть Вельвет на сцене: «Эти ребята просто сосут!»

И, тем не менее, несмотря на такую неприязнь друг к другу, которая, как оказалось, с годами нисколько не уменьшалась, судьба распорядилась так, что спустя без малого тридцать лет, в 1995-м именно Лу Рид вводил Заппу в Зал Славы Рок-н-ролла.

Трудно представить, как бы Velvet и The Mothers ужились без драки, выступая в одной программе в течение месяца. Поэтому, правильным представляется решение местного шерифа закрыть клуб уже на третий день «объявления войны». Тем не менее, The Mothers еще раз играют с питомцами Уорхола в конце мая в Fillmore Auditorium города Сан-Франциско в компании третьей группы, играющей без оплаты – The Jefferson Airplane. А в начале июля в этом же зале они делят сцену с Quicksilver Messenger Service и Grateful Dead.

Потом группа посетила еще несколько городов. «Самые первые гастроли Mothers Of Invention состоялись в 1966-м году, когда за пределами Лос-Анджелеса и Сан-Франциско почти никто длинных волос не носил, – писал об этом Заппа, – Мы же были длинноволосые уроды в нелепых одеяниях: то, что доктор прописал миру развлечений. Да насрать на все эти группы красавчиков!». Первое выступление группы было в Вашингтоне – они представляли свою музыку, заодно устроив конкурс фрик-танцев в одном телешоу, идущему по двадцатому каналу и предназначенному для показа своих танцевальных способностей сынками и дочками крупных американских чиновников.

В Детройте снова было выступление в телешоу, в котором

«нам предложили извратиться – спеть нашу популярную вещичку под фонограмму». Никакой популярной вещички у группы не было, и Заппа вышел из положения следующим образом: «Нас попросили изобразить одно из двух: либо *How Could I Be Such A Fool*, либо *Who Are The Brain Police?*. А я посоветовал каждому члену группы выбрать себе периодически повторяющееся телодвижение, не обязательно совпадающее (и даже связанное) с текстом, и делать его до самого конца выступления – первая в истории Детройта свежая струя доморощенного дадаизма для телезрителей».

В Далласе приключения начались еще в аэропорту. Идя по длинному коридору аэропорта Лав Филд, группа оказалась в центре внимания большого количества солдат и матросов, которые как вкопанные смотрели на группу, вытаращив глаза в полном изумлении. Заппа был уверен, что их побьют, но на сей раз обошлось. Группу быстро отвели в торговый центр, в помещение на первом этаже, где шло какое-то танцевальное шоу для подростков. Ей предстояло играть там живьем. Ну они и выступили... «Гвоздем программы стал Карл Францони, наш «танцор гоу-гоу». Он был облачен в балетное трико, тесное до опупения. Яйца у Карла больше хлебницы. Гораздо больше хлебницы. Выражение лиц юных баптистов, постигших всю грандиозность этих яиц, я бережно храню в памяти», – вспоминал Заппа.

А история не менее бережно хранит еще несколько дат выступлений The Mothers Of Inventions: 24-го и 25-го июня в Fillmore Auditorium, Сан Франциско в качестве разогревающей группы перед выступлением Лени Брюса, 23-го июля в Danish Center родного Лос-Анджелеса, 29-го июля в нью-йоркском клубе Guambo (с пометкой Заппы «Great Underground Arts Masket Ball and Orgy»), и, наконец, два заключительных представления – в лос-анджелесском Shrine Exposition Hall 13-го августа и 17-го сентября.

В газете *Los Angeles Free Press* от 29-го июля можно прочитать заметку Джерри Хопкинса «*GUAMBO Is An Act Of Love – Mothers, Happenings, Dancing*»:

Guambo был актом любви. И это рассказ для тех из вас, кто не смог попасть на то Великое Андеграундное Празднество Карнавала и Оргий.

Представьте танцзал в половину футбольного поля, комнату размером в две комнаты Кантера. Высокий, высокий потолок. Большие окна, на три этажа, смотрящие на улицу. В дальнем конце зала, большая сцена, парящая высоко в воздухе.

На авансцене – недавно вновь собравшаяся Sound Machine Клема Флойда. Мерцание и вспышки по бокам сцены, всполохи стробоскопа и образцы поп-арта проецируются на потолке и музыкантах. И всюду танцующие люди.

Внизу, на втором этаже, комната, приспособленная для хепенинга, пивной бар и место, где вы можете подписать петицию о легализации аборт. Люди, выстраиваясь в очередь по десять в ряд, чтобы сделать это.

«Это место, куда вы можете прийти, чтобы заставить вещи случиться», сказала Джин Морган, когда она звони-

ла по телефону. Многое соответствовало ее звонку. Много чего можно было здесь увидеть и услышать. Фильмы типа *Pleasure Faire* Гэри Тэйлора. Танец безумной девочки-леопарда и выступление барабанщика на конгах... Кто-то занимался абстрактной живописью, иные делали то, что они чувствовали. Сотни людей расслабленно слушали звуки ситара и таблы.

Снова наверх. Толпа прибывает. Sound Machine заканчивает свой сет, и группа под названием The Factory принимается за дело. Людская масса начинает танцевать, костюмы становятся более оригинальными и более шумными. Вито и его помощники – здесь же.

Сложные, истинно психоделические маски. Босые ноги разрисованы цветочками. Красочная одежда (или почти без нее, но никакого нудизма; ближайшая девушка в G-стрингах и пластиковом плаще). Маски из цветов, наклеенных на лица, очки-бабочки, шестиугольная коробка-коллаж с противопоставлением образов гуманизма и Вьетнамской резни. Лица, выкрашенные наполовину черным наполовину белым, диадемы из перьев, драгоценности, мерцающие в тусклом свете. Бликующие блестками лица... кожа, фольга, бумага, листья и тысячи красивых и странных материалов.

The Factory заканчивает, эстафетную палочку принимают Mothers of Invention. Это – одна из действительно диких сцен вечера. Франк Заппа в своем костюме из цветов. Его банда прикинута аналогично, а позади них – пять других музыкантов, дополняющих группу. Пятеро коротковолосых типов из Американской Федерации Музыкантов в черных костюмах, белых рубашках и галстуках-бабочках. Просто сидят, читают ноты и выдувают с Матерями звук Матери. А подтанцовка Матерей, танцует, танцует, танцует...

Карл, известный по песне *Hungry Freaks, Daddy*, сейчас, так сказать, заглавный балерун. На нем длинный

джонс, напоминающий кожу зебры с нагрудной эмблемой популярного по всей Америке Супермена. Две хорошеньких леди танцуют с ним, чередуясь с участниками танцевальной группы Вито. С танцпола на сцену выскакивает мужик в костюме мумии, чтобы присоединиться.

И вдруг на танцполе прекратили танцевать. Люди стоят и с недоумением пялятся на чуваков в полицейских униформах. Лос-анджелесский Департамент Полиции во всей красе. По их распоряжению усилители были отключены, якобы по причине того, что эту громкую музыку можно было услышать за два квартала от клуба.

Они повсюду. Четверо копов стоят посреди танцзала. Джуди Кори приближается к ним и предлагает первому полицейскому цветы. Он берет их, и она подходит к следующему. Тот стоит, как на параде и реагирует так, как будто она пытается всучить ему рекламный листок о зверствах полиции. Джуди смотрит на копа и говорит: «Ну же, ну давай-давай». Очень сексуально. Остальные копы смеются и советуют ему взять цветы. Несчастный краснеет до цвета свеклы и делает, что ему советуют.



Несколько минут спустя, леди в купальнике приближается к другому копу. Она пристально смотрит ему в глаза и говорит: «Что такой классный парень, как ты, делает в таком месте, как это?»

Сейчас только половина первого ночи, но тысячи людей вынуждены были обломаться. Заявилось много копов, и это положило конец кайфовому действу. Пришлось сворачиваться.

Но все равно было классно. Guambo был актом любви, и каждый акт любви прекрасен. Думаю, что подобное обязательно повторится. Этой был самый кайфовый вечер в моей жизни».

Кстати, по поводу наездов на клубы у Mothers of Invention была песенка *The Downtown Talent Scout*, которую они исполняли еще в 1965-м. Заппа комментирует ее так: «Слова этой



песни посвящаются ребятам, которые в первой половине 60-х шпионили за «тусовщиками» в Голливуде. Мы так и не узнали, на кого они работали: ФБР, ЦРУ или еще что-нибудь в этом роде. Их поступки иногда просто поражали своей агрессивной тупостью: они имели привычку врывать в рестораны (однажды это был кабачок Бена Фрэнкса на бульваре Сансет), быстро снимать восьмимиллиметровой камерой тех, кто выглядел «не так как все» и быстро-быстро выбегать в поджидавший неподалеку автомобиль. Еще они имели обыкновение слоняться рано утром около дома и подглядывать в окна. Когда мы жили в Керквуде, я видел около своей двери парочку таких парней (в сюртуках и галстуках) в шесть часов утра».

Судя по рассказу очевидца о происходящем в Guambo, в 1966-м эти парни уже действовали куда более агрессивно.

ПОЖАР И ПОТОП

Прибыв с гастролей, музыканты обнаружили три новости. Первую — группа была обвинена в активном применении наркотиков. Говоря о себе, Заппа это горячо отрицает: «В то время слушатели были убеждены, что я по уши погряз в химикалиях. Ничего подобного! Мало того, у меня на раз возникали споры с членами группы, которые увлекались «развлекательными препаратами, изменяющими сознание». На одном из собраний группы (когда решался вопрос об увольнении Майка Чики) я услышал весьма любопытные высказывания, типа этого: «Раз уж мы затеяли генеральную уборку, неплохо бы избавиться и от этого засранца Заппы». Да, чуваки, некоторые члены группы хотели, чтобы я ушел и оставил их в покое, потому что (не смейтесь!) я не употреблял наркотики. Рэй Коллинз произнес на собрании фразу, ставшую классической: «Надо тебе съездить в Биг-Сур и принять кислоту в компании человека, который верит в Бога». Ну и ну! Воодушевленный этим заманчивым предложением, я и дальше исполнял свои обязанности «местного засранца». Вскоре все встало на круги своя, и как говорится в иных коллективах, виновные части головного мозга были строго наказаны. Более того, в скором времени Заппа опубликовал от лица группы следующий манифест:

«МЫ [МАТЕРИ ИЗОБРЕТЕНИЯ], КАК ГРУППА, НЕ РЕКОМЕНДУЕМ ВЕСЬМА, МЫ ОТВЕРГАЕМ ЛЮБЫЕ ЖИВОТНОГО/МИНЕРАЛЬНОГО / РАСТИТЕЛЬНОГО/СИНТЕТИЧЕСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ СУБСТАНЦИИ, СРЕДСТВА и/или ПРОЦЕДУРЫ, КОТОРЫЕ СПОСОБНЫ НИЗВЕСТИ ТЕЛО, УМ ИЛИ ДУХ ЛЮБОЙ ЛИЧНОСТИ (любой настоящей личности) ДО СОСТОЯНИЯ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО ИЛИ БЕСЧУВСТВЕННОГО... иными словами, МЫ ПРИШЛИ, ЧТОБЫ ОТВЯЗАТЬ ВАС, А НЕ ПРИВЯЗАТЬ».

Но мы несколько отвлеклись. Второй обнаруженной новостью была информация, что продано целых тридцать пять тысяч копий альбома **Freak Out!** при гонорарах группы шестьдесят или семьдесят центов с пластинки. Вроде бы не так уж и плохо. Ан нет, ибо была и третья, самая поганая новость — в бухгалтерских ведомостях значилось, что они остались должны компании MGM. «С этого мои проблемы с компаниями звукозаписи только начались, — говорит об этом Заппа. — До 1984-го года я предъявил иск двум промышленным гигантам CBS и Warner Brothers — и узнал много нового о «бухгалтерском творчестве». Ходили слухи, что в это время у MGM не все было под контролем. Они владели бестселлером на все времена — саундтреком к Доктору Живаго. И тут оказалось, что, по меньшей мере, четверть миллиона экземпляров исчезло через черный ход завода грампластинок. Подобное, не исключено, произошло и с остальными записями, в том числе и с нашей.

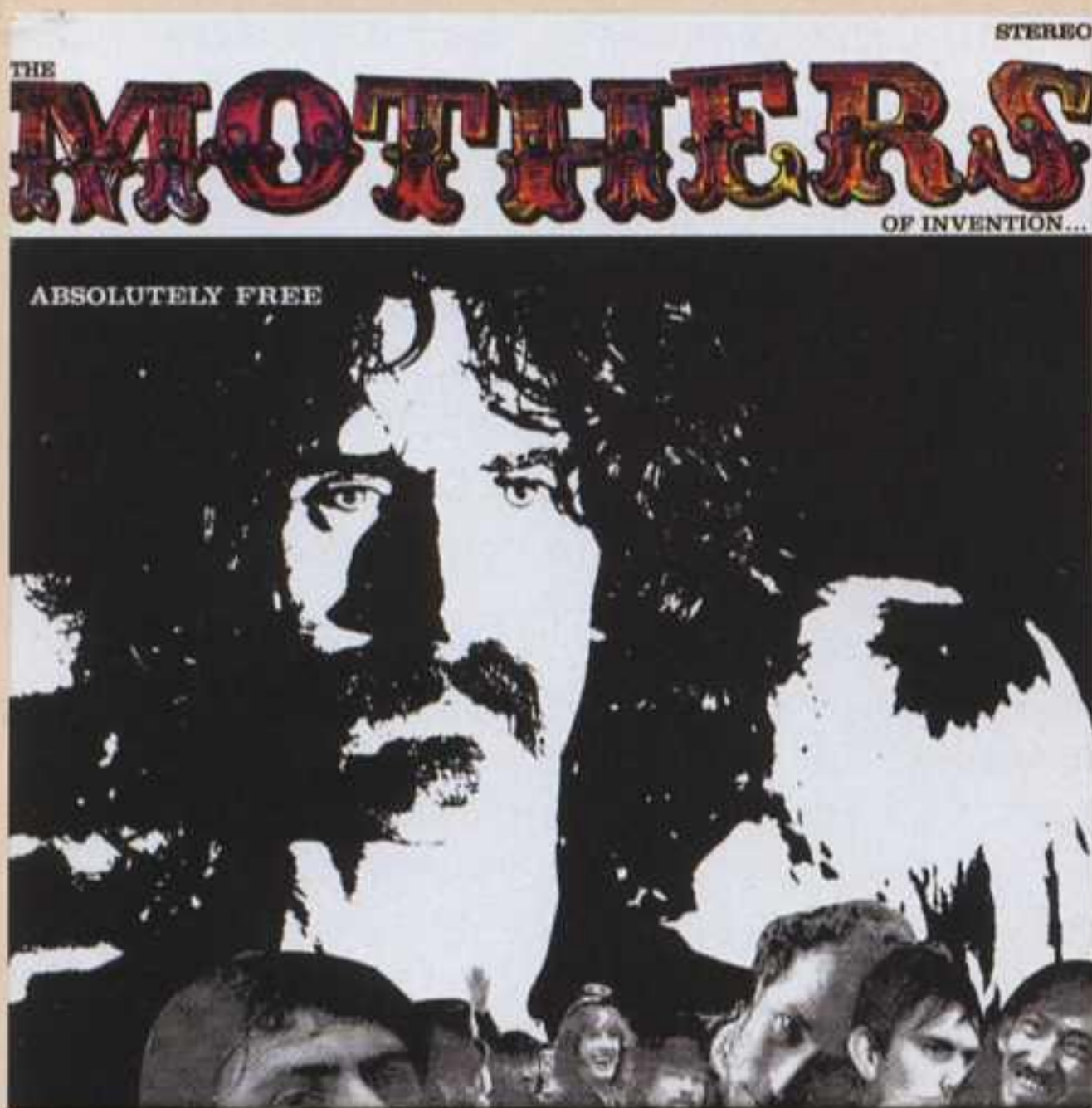
Трюк этот носил название «перерасход на заводе». Все было очень просто: завод получал заказ на две тысячи единиц Доктора Живаго. Парень же, сидящий за прессом получал инструкцию (от кого, интересно?) отпеча-

тать четыре тысячи. Ночью ребята подгоняли вагон, гнали его в соседний штат и сплавляли диски своим дилерам за наличку или по бартеру. Таким образом, по бухгалтерским документам проходила половина реально проданных пластинок.

По поводу гонорара за первую пластинку мы выдержали в дальнейшем нешуточную схватку с MGM. До решения дошло только лет через восемь. Защита компании частично основывалась на утверждении, что в той части здания, где хранилась документация, касающаяся гонорара, произошли (не смейтесь!) ПОЖАР и ПОТОП!».

FREAK OUT!, ЧАСТЬ 2: ABSOLUTELY FREE

Но до разборок было еще далеко, Заппа был полон творческих планов и желания продолжать творческий поиск. Лейбл, собственно, тоже не противился и был открыт для сотрудничества. И, как следствие, был выдан аванс на второй альбом, за который Фрэнк принял не-медленно. «Когда пришла пора записывать второй аль-

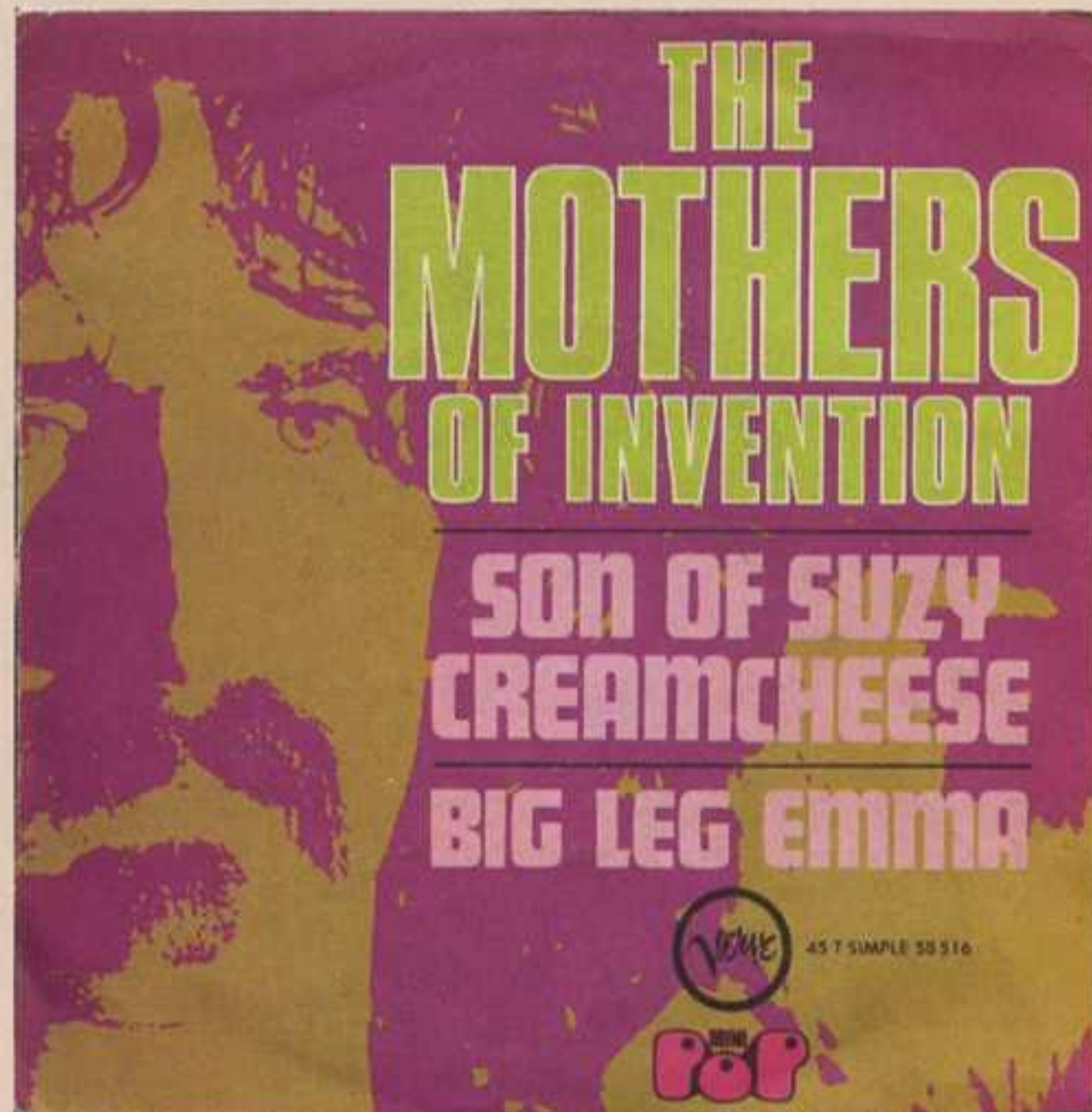


бом, люди с MGM объявили, что мы не имеем право потратить на запись больше одиннадцати тысяч долларов». Что касается прочих условий, то они были не менее жесткие: «График нам составили смехотворный – он не давал никакой возможности ХОТЬ ЧТО НИБУДЬ на альбоме довести до конца. Когда пишешься для «фирмы», всегда работаешь по ее финансовой смете, по ее расписанию. Бюджет иссяк – все, кранты! Если первый оригинал звучит не так, как надо, их это не колышет. Он все равно идет в производство – для них это лишь «продукт». Но, несмотря на мизерный бюджет и сжатые сроки записи, весной 1967-го LP **Absolutely Free** поступил в продажу.

Интересны заметки Заппы относительно песен, вошедших в альбом, которые были напечатаны в газете Лондонского андерграунда International Times от 31-го августа 1967-го года:

Plastic People

Это нечистоплотные задницы, сующие свой нос в чужие страны. Это относится к людям с Sunset Boulevard,



Pandora's Box, ЦРУ и Laurel Canyon. Именно они явились причиной прошлогоднего молодежного бунта в Лос-Анджелесе.

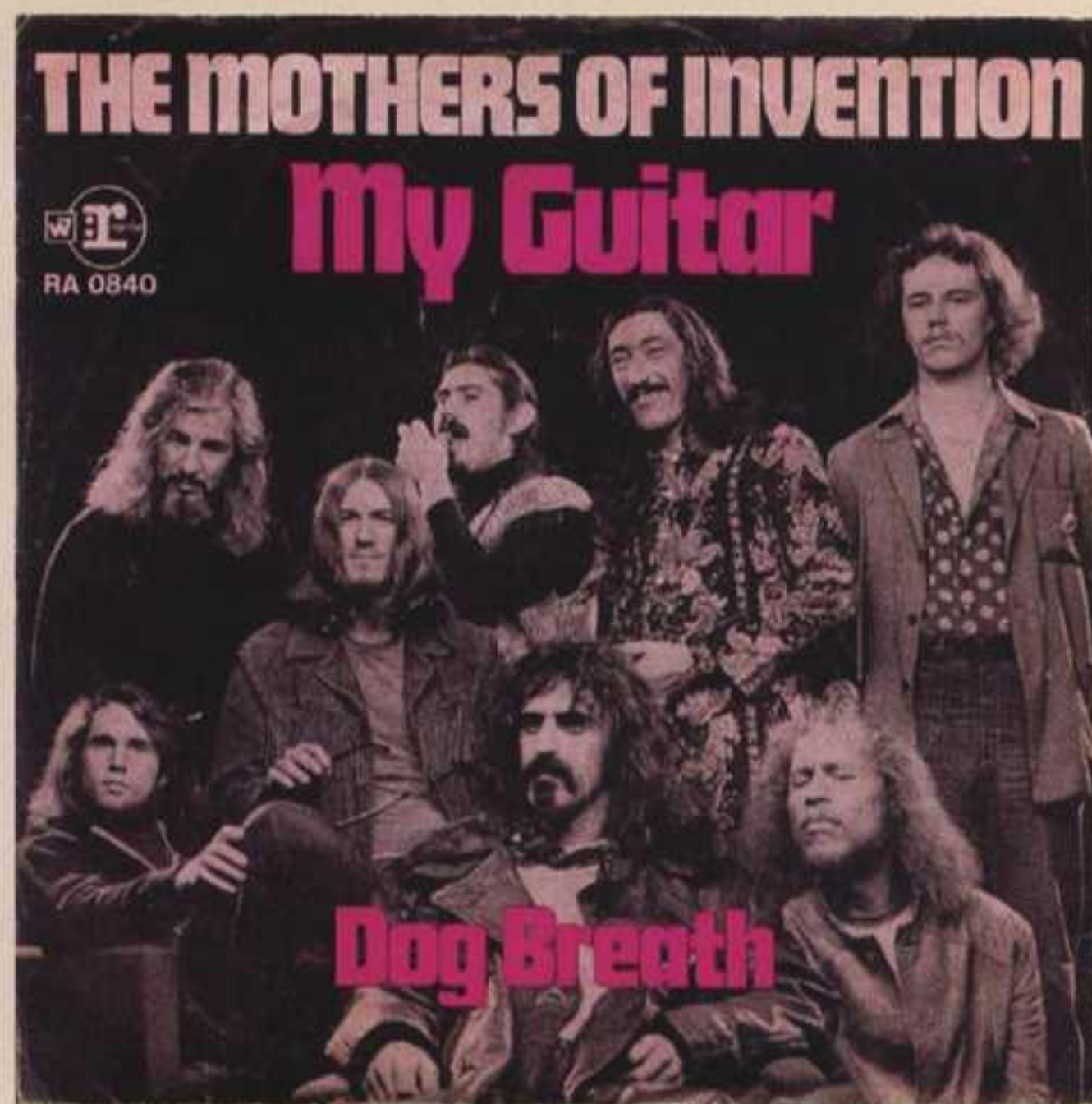
(Вызывает интерес и строчка из буклета к альбому-сборнику **Strictly Commercial (The Best of Frank Zappa, 1995)**: «Композиция *Plastic People* стала лозунгом борцов за свободу Чехословакии».)

The Duke Of Prunes

Сюрреалистическая песня о любви. Эвфемистическая сексуальная образность присущая кантри-блюзу с ее традиционными «Крошка, трахни меня, отсоси у меня, чтобы я закатил глаза» обращена в «помурлыкай со мной, убаюкай меня, детская колясочка» и тому подобное. Очень странная песня.

Call Any Vegetable

Ключом к пониманию этой песни может служить тот факт, что общественно инертные люди, люди не чувствующее какой либо ответственности – не более чем



овощи. Но все же, эти люди могут быть востребованы. Даже овощи могут ответить вам взаимностью – только уделите им внимание.

America Drinks

На альбоме представлены два прочтения песни, отличающиеся по содержанию. Данная версия открывает вторую сторону и как бы предвещает и предугадывает появление второй, заключающей сторону версии. Первые строки позаимствованы из песни *My Little Red Book*.

Status Back Baby

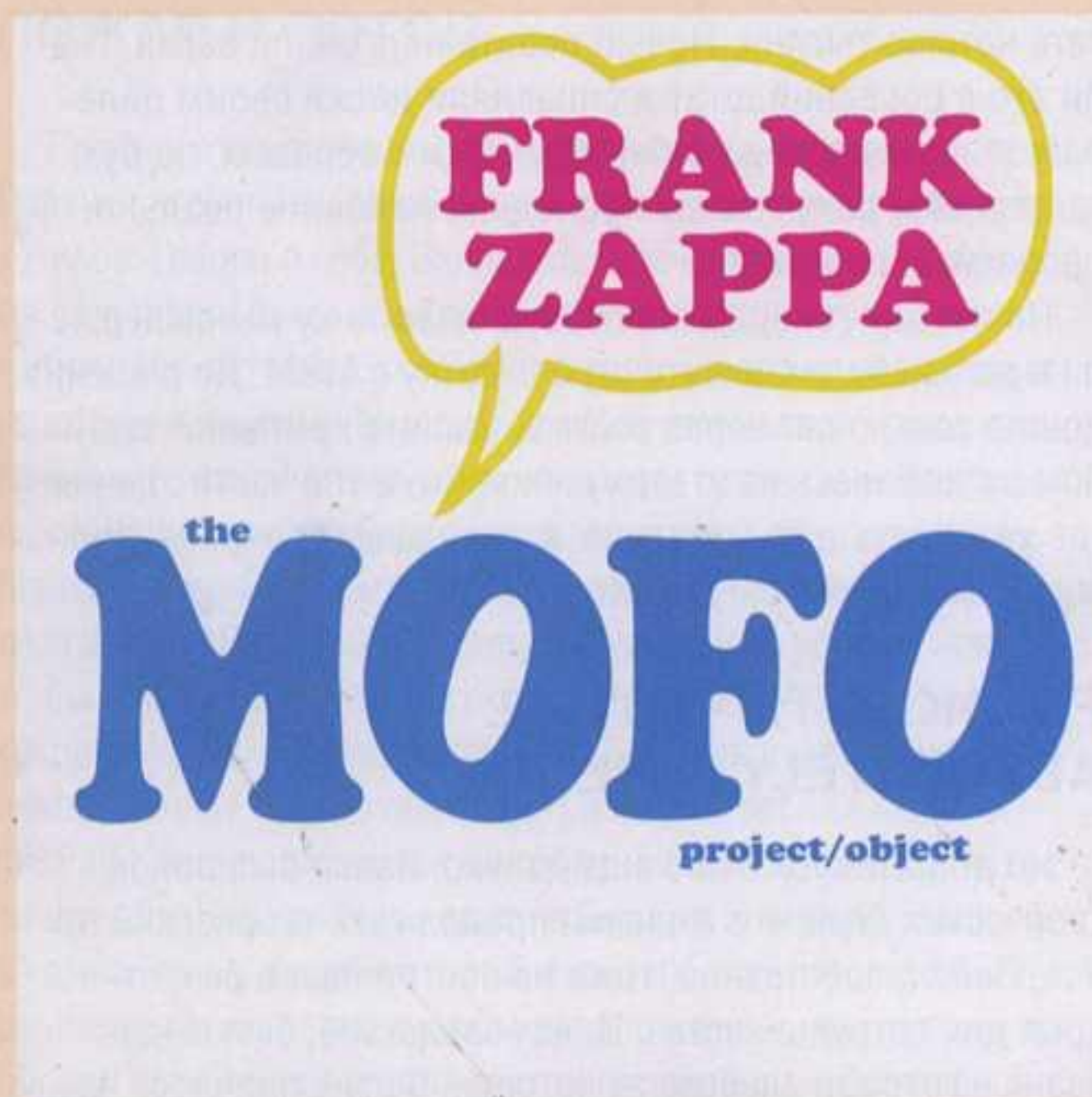
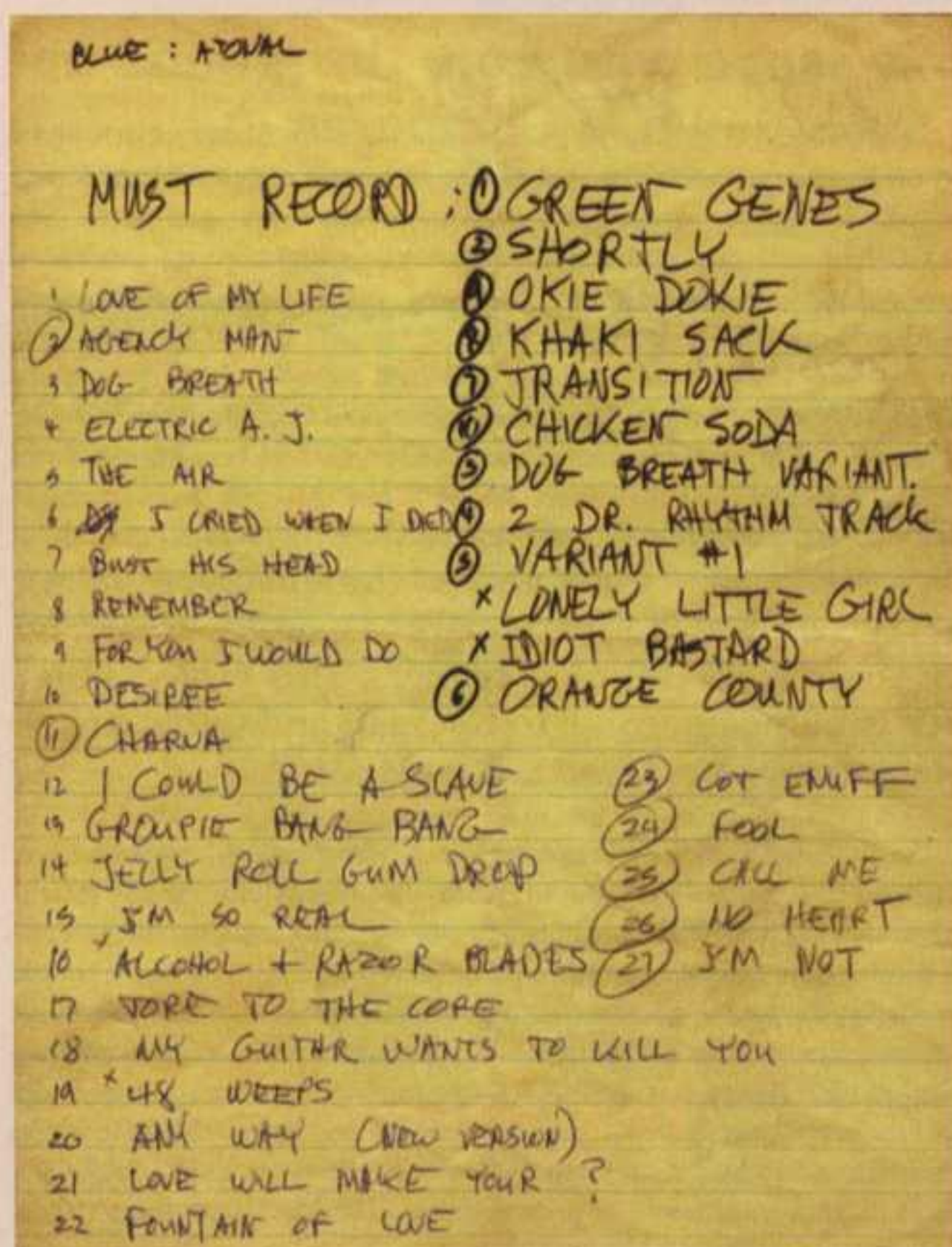
Это песня о юных прыщавых американцах, об их повседневных чаяниях и заботах. Всех их слишком заботит возможность потери статуса учащегося средней школы. De Molay – это всеамериканская молодежная религиозная организация. Девочка «Шилка» – это юная леди, всю неделю вырезающая после уроков полоски креповой бумаги, дабы соорудить стеганый мячик и отправится на матч по американскому футболу, где она будет высоко с ним подпрыгивать и визжать. Отсюда и бессмертное выражение: «Наша команда в солнца лучах, она у всех на устах! Тигры, вперед! Сдерите с них кожу живьем!». Затем она накачивается пивом и «залетает» на заднем сиденье чьей-то машины.

Uncle Bernie's Farm

Это песня об игрушках, воспитывающих в детях жестокость и о людях, их производящих. Люди, покупающие эти игрушки, не менее жестоки.

Son Of Suzie Creamcheese

Проникновенная сага юной группы. Все ее поступки продиктованы стремлением быть «причастной». Отсюда и наркотическая зависимость. Все ее мысли заняты лишь



тем, как ей стащить что-нибудь у своего друга, обменять на \$80 и ... отправится в составе марша протеста в Беркли.

Brown Shoes Don't Make It

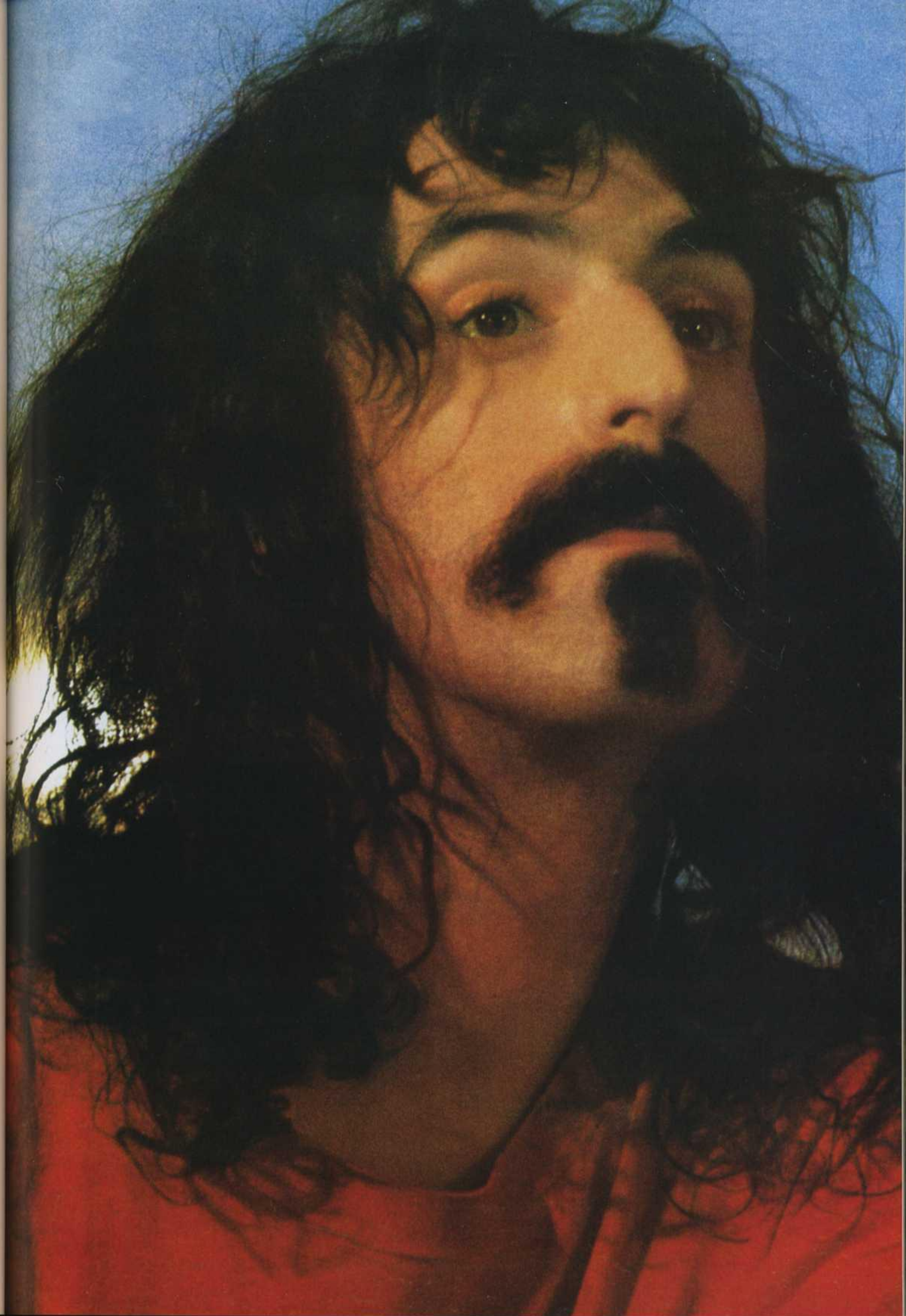
Это песня о людях из правительства. О тех, кто пишет законы, запрещающие вам жить так, как вам хочется. Эти люди не хотят признаться в том, что те ограничения, которым они подвергают молодежь – лишь результат их собственной сексуальной беспомощности. Грязные стариканы не имеют права вторгаться в нашу жизнь.

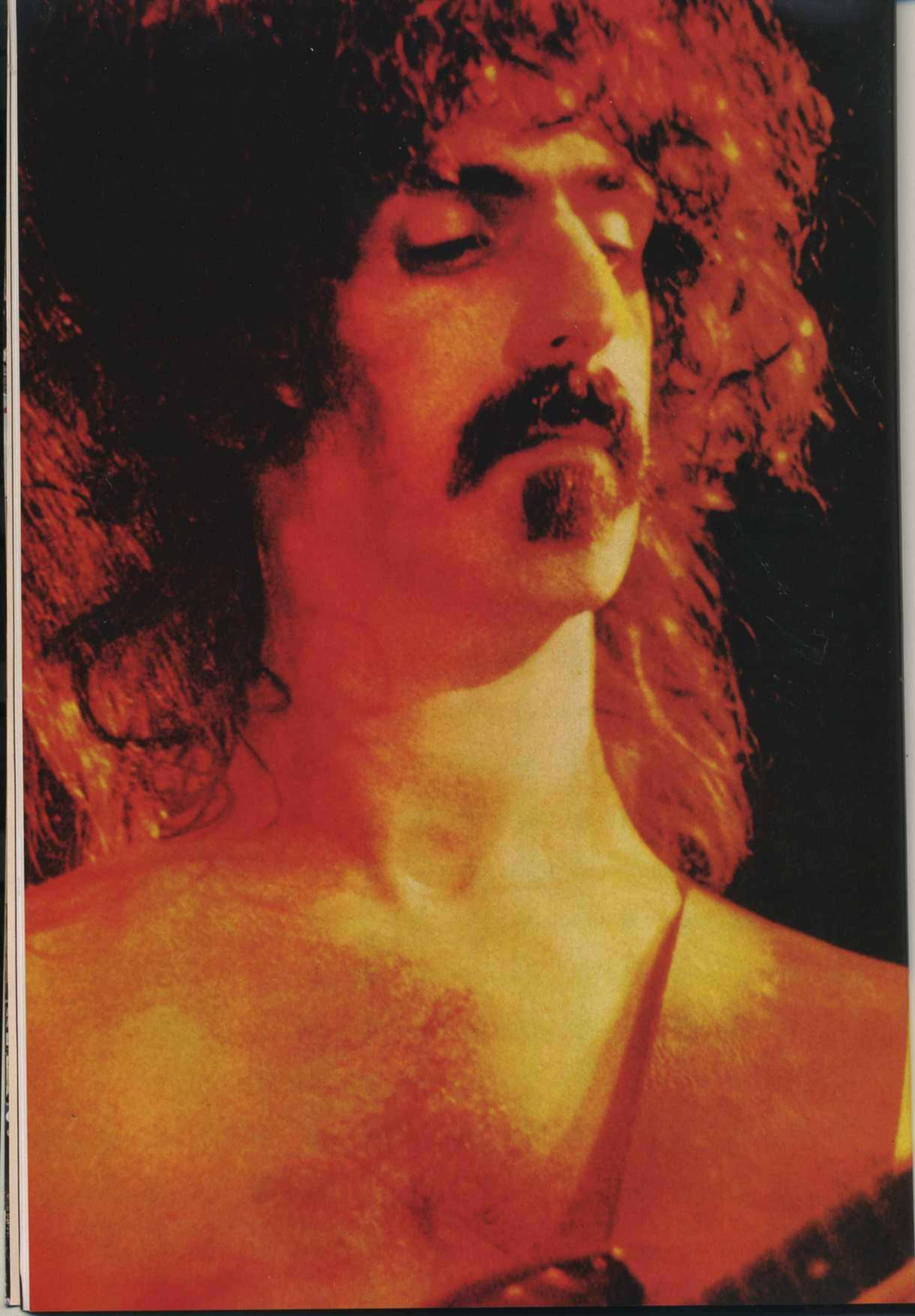
America Drinks And Goes Home.

Нелицеприятная пародия, высмеивающая способы праздного времяпровождения «взрослых» американцев и их музыкальные привязанности, ту лицемерную искренность, с которой исполнитель в ночном клубе обращается к алкашам-завсегдатаям и с которой последние отвечают ему. То, что шум аудитории заглушает музыку, свидетельствует как раз об обратном – о том что публика не понимает искусство и не уважает исполнителя.

Здесь музыкант-новатор впервые сталкивается с цензурой, так как MGM отказалась печатать тексты песен на вкладыше альбома по причине их «непристойности». Но Зappa не считает их непристойными: «Посмотрим, что вызвало возражение цензуры: «Ей всего лишь тринадцать, а она уже знает что такое – плохо» из *Brown Shoes Don't Make It*. И что же они сочли непристойным? «Тринадцать» – не «плохо»! «Величественную музыкальную эякуляцию» они предложили изменить на «кульминацию». «Я хочу заставить ее совершить непристойность на лужайке у Белого Дома» из *Brown Shoes* – на «я хочу заставить ее разгадывать кроссворды». Человек из MGM говорит мне: «Мы оба понимаем, что он принуждает ее насрать на лужайке у Белого дома». Вот так они это понимают. «Ей только тринадцать, а она уже нажралась», говорят они, создаст проблемы в тех штатах, где употребление алкоголя запрещено не достигшим восемнадцатилетнего возраста».

Кстати, игривые и порой провокационные тексты песен Заппы не всегда находили отклик и среди участ-





ников собственной группы. К примеру, у Рэя Коллинза, певца **Absolutely Free** и **Freak Out!**. «Он не хотел петь мои тексты, — вспоминал впоследствии Фрэнк, — Они настолько доводили его до параной, что он пять раз покидал группу, чтобы вскоре вернуться». Но Заппа стоял на своем и захваченные позиции сдавать не собирался. Он самостоятельно публикует либретто и рассылает его желающим. Заказ обходится покупателю в один доллар. А заказчики начинают понемногу подтягиваться. Ибо это, по мнению рекорд-лейбла Rykodisk, занимающейся современным переизданием наследия Заппы, «Путешествие по американской культуре от школьной доски до спальни» стало медленно, но верно проникать в сознание думающей аудитории.

Продюсер альбома Том Уилсон уже тогда, в ноябре 1967-го не скрывал своего восторга «Вне всякого сомнения, Заппа величайший талант, какой я когда-либо встречал. Несмотря на пока невысокую его популярность в Британии, его ожидает величайший успех — запомните мои слова. Я только вернулся из Копенгагена. Там The Mothers — уже сенсация».

Одному Богу известно, как Заппе удалось в таких кустарных условиях сотворить более чем приличную вещь! Это был не просто шаг вперед, а качественный скачок по сравнению с веселым дуракавалянием **Freak Out!**. Увы, при всей пионерской оригинальности и значимости первого альбома Mothers Of Invention, он оказался в силу понятных обстоятельств, лишь наброском, разминкой, этюдом к будущим шедеврам мастера. Там вроде бы имелось все, и в то же время, несмотря на героические усилия как бы в незаконченном, недоделанном, сыром, неполном виде. Широкие мазки, неряшливые кляксы, выпирающие с «холста» оставшиеся пятна грунтовки.

Absolutely Free — это, при жалком-то арсенале средств тогдашней техники звукозаписи, просто музыкальное и



концептуальное совершенство. Единство замысла и результата. Сатирическая сюита, детально продуманная, записанная и тщательно сведенная. Образцовая работа. Начало целой череды мини-революций. По инерции и первенец Заппы подтянувший на 130 место Billboard Top 200.

А тут и СМИ начали-таки рубить фишку. В журналах стали появляться уже и более или менее адекватные публикации. Одной из них была статья Дона Паульсена «*Frank Zappa the Incredible Boss Mother*», опубликованная в июньском номере журнала *Hit Parader*:

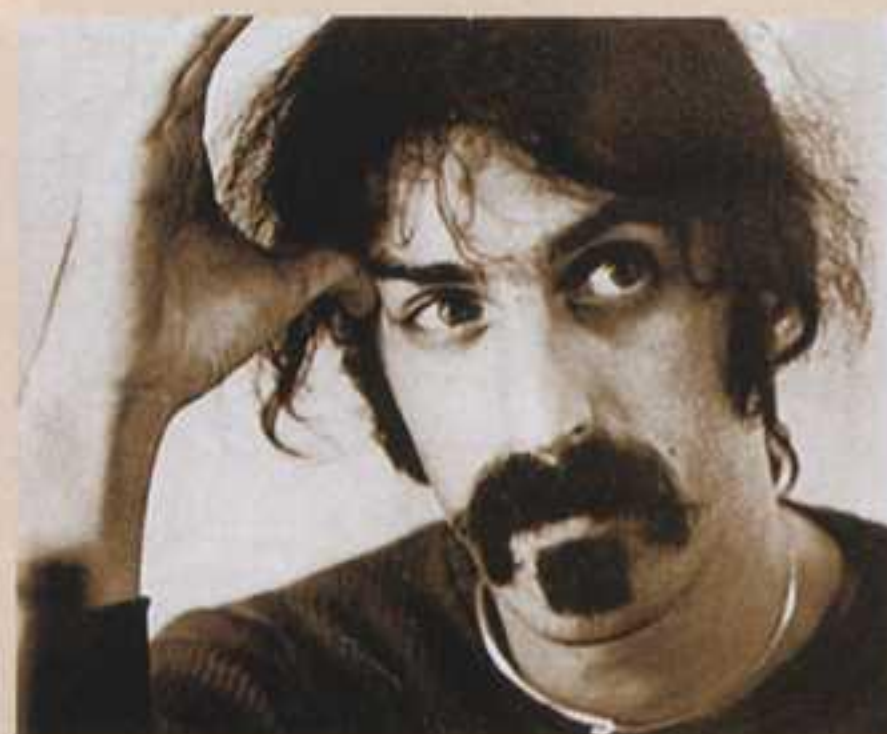
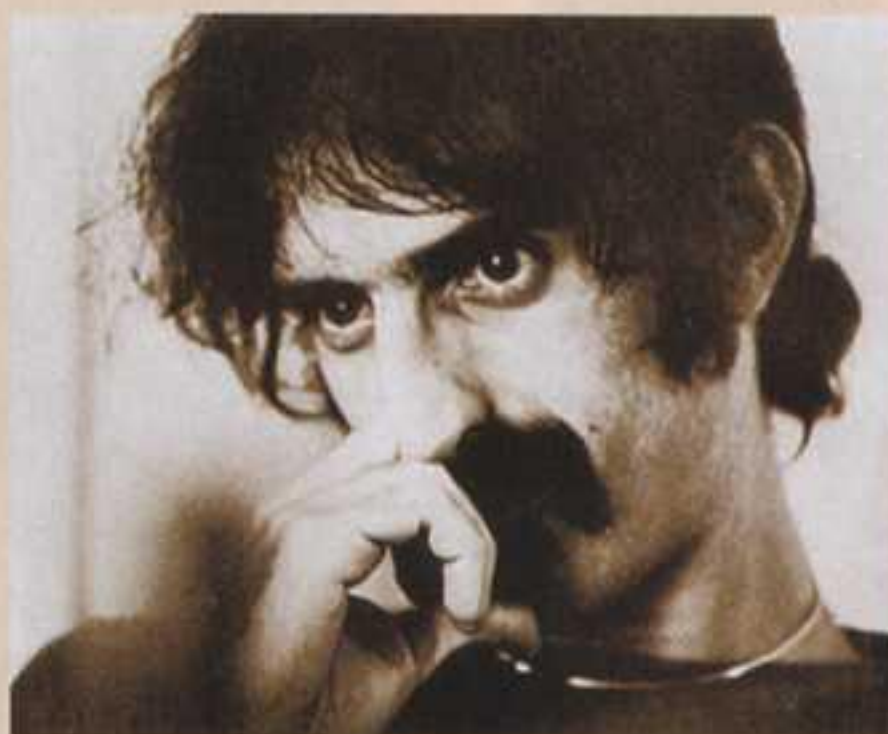
«Самая удивительная, возмутительная и честолобивая группа рок-н-ролла во всей вселенной — The Mothers of Invention. Их музыка, которую лучше всего оценивать индивидуально, комбинирует сегодняшний поп-саунд с симфонической музыкой, сатирой, примитивными песнями рок-н-ролла 1950-х и социальными комментариями. Более того, вы даже сможете танцевать под это!

Матери были созданы Фрэнком Заппой, бывшим рекламным агентом, начавшим писать песни, когда ему было четырнадцать лет. С того же времени он экспериментировал с абстрактной музыкой. Используя мотивационные принципы исследования, Фрэнк создал группу, отличную от чего-либо, что мир доселе видел. Прежде всего, они не стремились к «хитовым» записям.

«Наша цель — убить Top 40 радио. Оно неэтично, немusically, и воняет, — говорит Заппа, — Радиостанции классической музыки не намного лучше. Они все очень жестко, ограничено запрограммированы. Прежде, чем запись пойдет в эфире, со стороны музыкантов должны быть сделаны определенные уступки. Я не конкурирую с авторами *Hanky Panky*. Эта запись может звучать, потому что она никого не травмирует. Кроме того, подобная музыка не имеет развития. Я не пишу подобную музыку».

«Я — композитор, и никто не хотел услышать меня, музыку, поэтому я организовывал Матерей и сделал альбом **Freak Out!**, — объясняет свою позицию Заппа, — Теперь люди слушают. Иногда они задаются вопросом, что же





«К тому же, — добавляет Заппа, — Упаковка была разработана, чтобы кричать, ЭЙ! ВЗГЛЯНИ НА ЭТУ ФРИКОВУЮ КУЧУ МУСОРА! ДВА ДИСКА ВСЕГО ЗА 3.12 \$!! А Suzy Creamcheese была тщательно спланированной истерией. Это имеет небольшое или вообще никакого значения на любом уровне. Люди могут относиться к этому столь же снисходительно, сколь с отвращением, что им больше нравится. Девушки подходят к нам и говорят, «Я — Сюзи Кримчиз», и я отвечаю: «Да, я знаю». Но реально, это не значит ничего».

Что Фрэнк Заппа может сделать для вызова на бис? Он сказал нам, что он хочет организовать бродвейский музыкальный роман ужасов в жанре научной фантастики, основанный на судебных процессах над Ленни Брюсом. Кроме того, он хотел бы дирижировать рок-н-рольным оркестром из 84-х музыкантов на сцене Карнеги Холл и гипнотизировать аудиторию своей музыкой.

Если кто и способен сделать все эти вещи, это — Фрэнк Заппа».

Стоит сказать и о влиянии альбома на становление различных музыкантов. Одним из них был знаменитый ныне гитарных дел мастер Стив Вай. В интервью журналу *Classic Rock* он рассказывал о том, что **Freak Out!** был одним из главных записей, сформировавших его музыкальное мировоззрение: «Когда я рос в Нью-Йорке, моими первыми альбомами были *Led Zeppelin II*, *Machine Head* и несколько первых записей Queen. Я слушал их все время, и впитал в себя из них все, что смог».

Но запись, которая меня по-настоящему зажгла — это **Freak Out!**. Как только я услышал этот альбом, мне снесло крышу. Он состоял из двух дисков, он был мелодичный и своеобразный, абстрактный и экспериментальный. Мне казалось, что он буквально пронизан намерением. Невероятно! Я испытал ощущения, как будто восторг наполнил мои глаза — и уши. И после этого я стал приобретать и другие альбомы The Mothers of Invention.

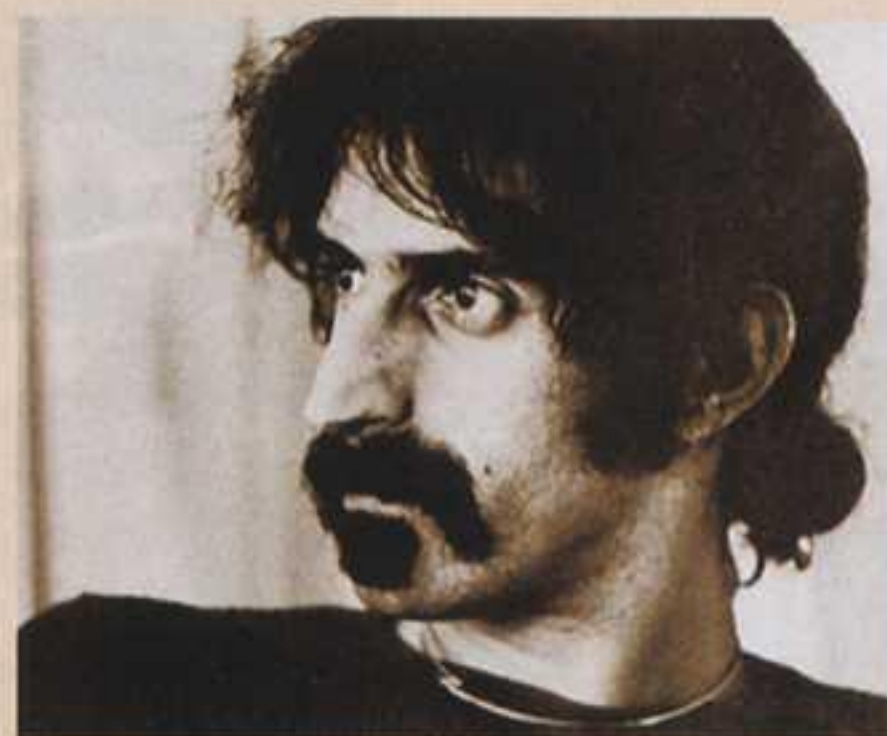
Freak Out! уникален еще и тем, что, в то время, как *Led Zeppelin II* определил жанр рок-музыки, который имитируют и играют сегодня, **Freak Out!** — как и, в

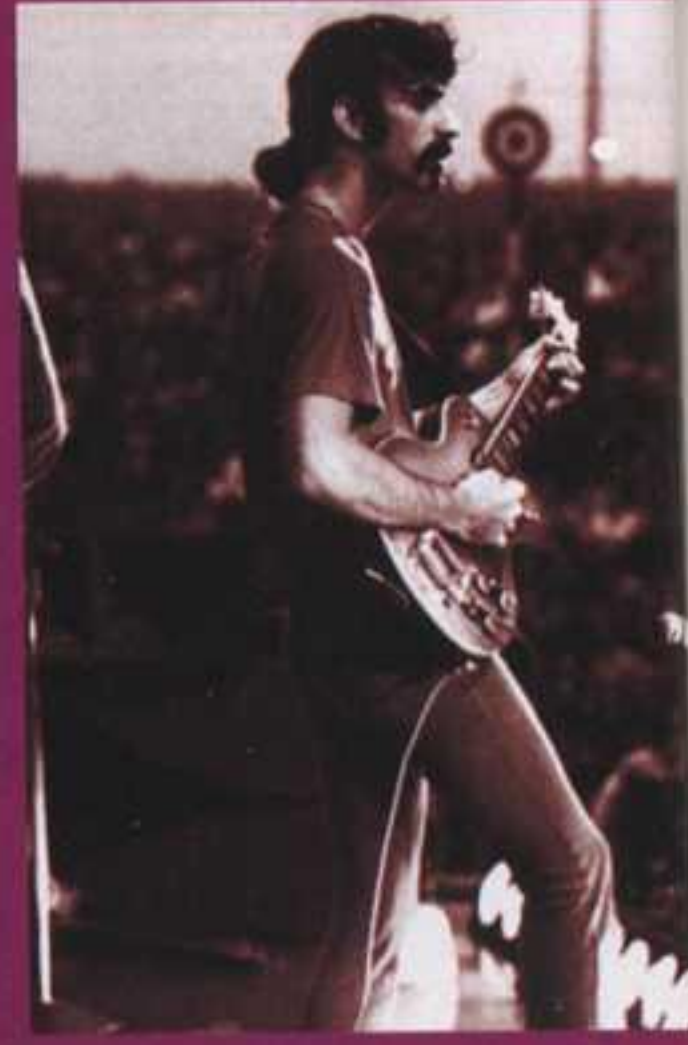
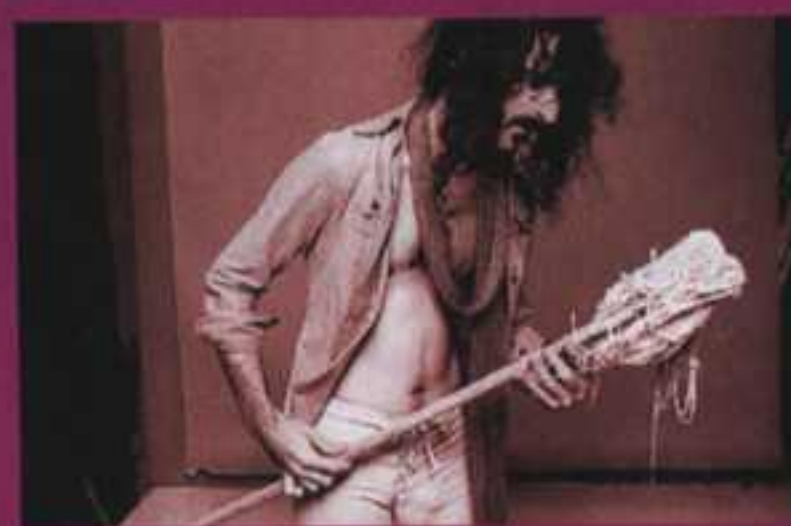
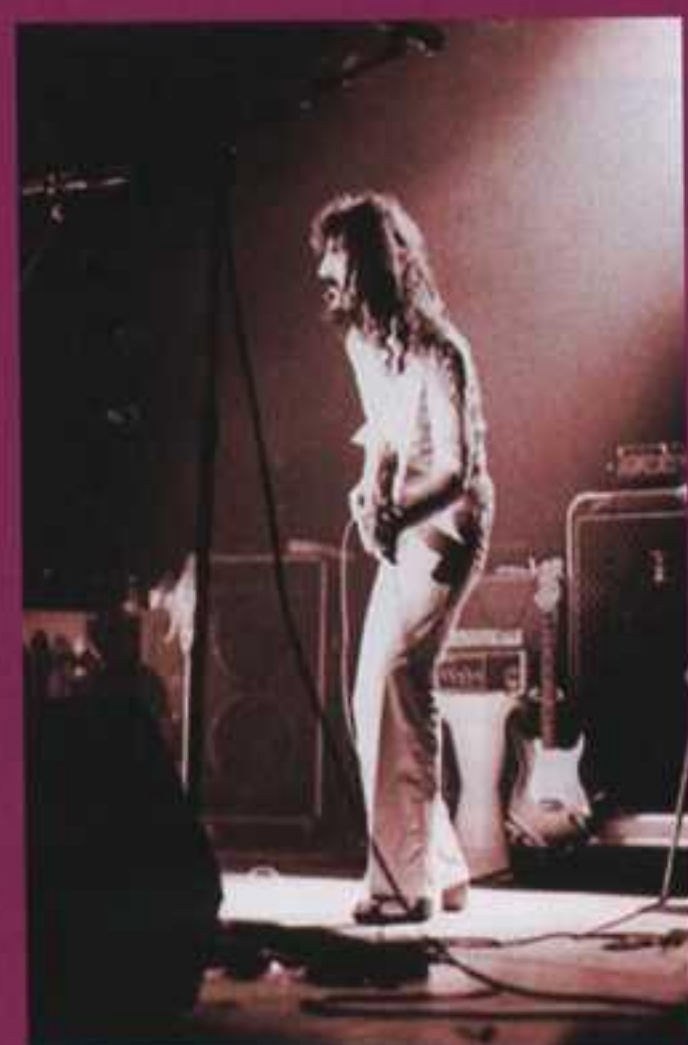
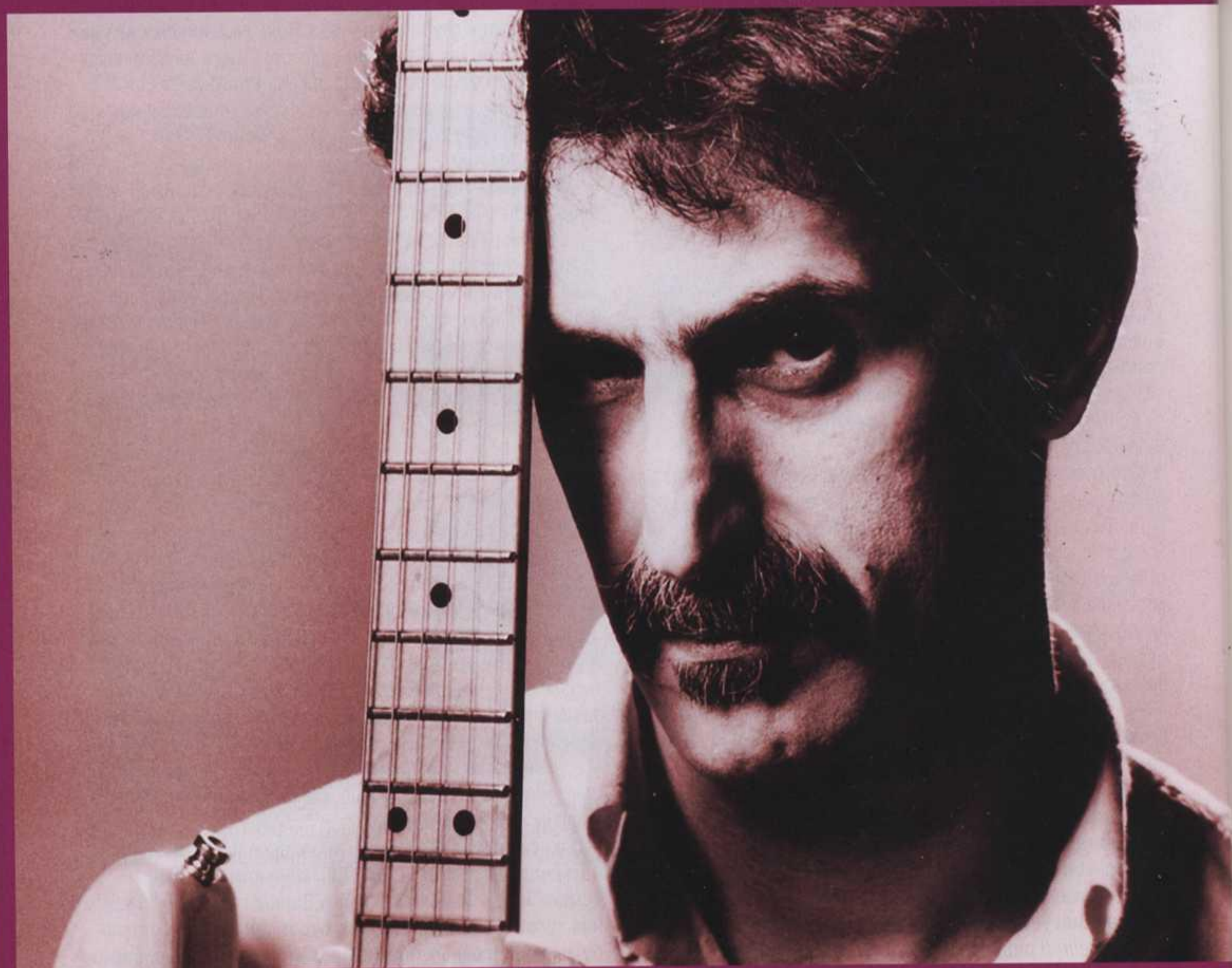
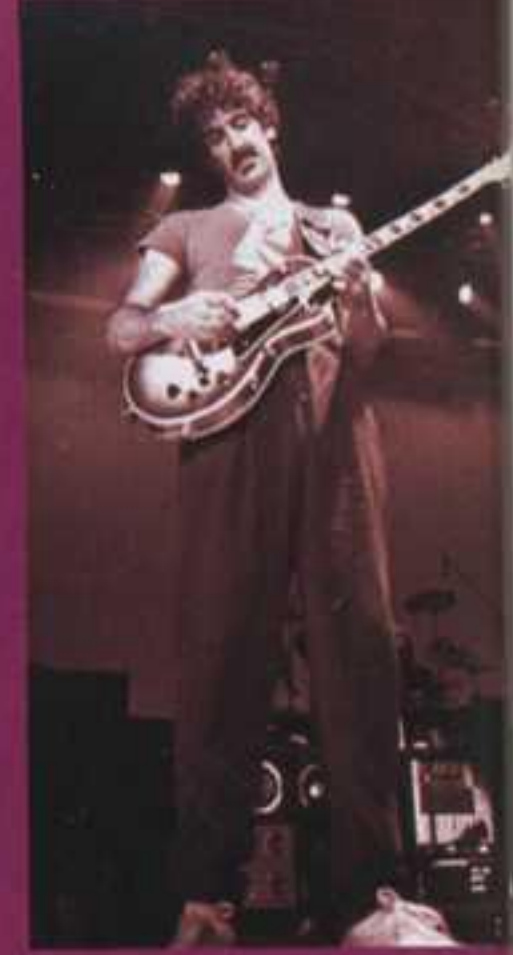
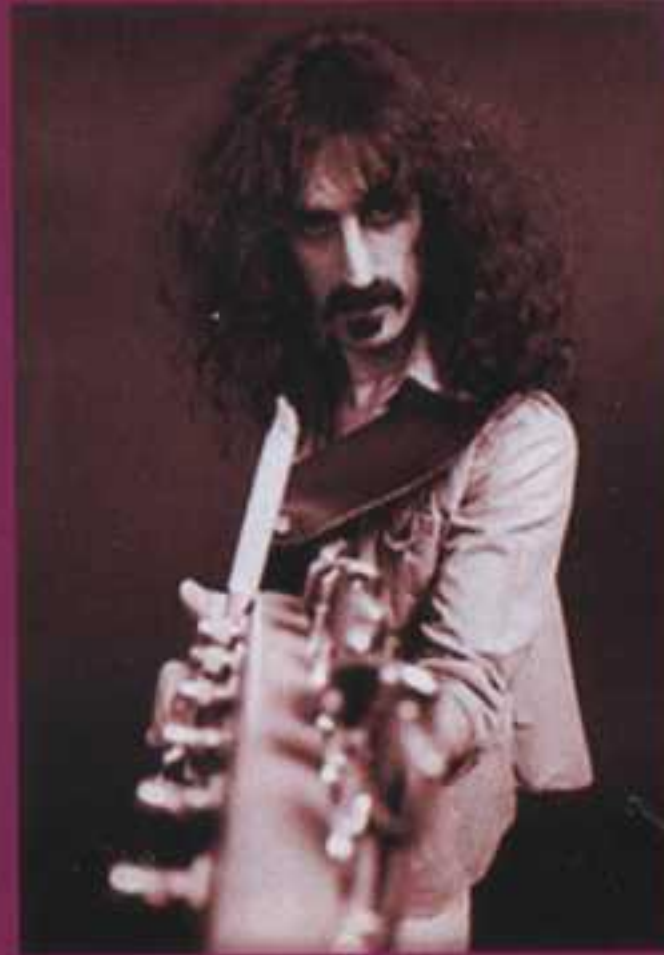
большей или меньшей степени, каждый альбом Заппы — остается глубоко личным. Пока еще никому не удалось достичь, да и вряд ли удастся, такого анархического звука, который создал Заппа. На **Freak Out!** я просто не могу устоять перед треками с сумасшедшими названиями *Who Are The Brain Police?* и *Return Of The Son Of Monster Magnet*.

Фрэнк был настоящим артистом, как, например, Хендрикс или Моррисон. Он был одним из тех людей, которые должны были выразить себя творчески. У него не было выбора. И это признак большого артиста: ты должен делать то, что дает тебе драйв. И хотя, к большому сожалению, Фрэнка уже нет в живых, я уверен, что и через сто лет люди по-прежнему будут помнить о нем, писать о его творчестве и слушать его музыку».

Я в этом тоже не сомневаюсь. Именно во времена дебюта у Фрэнка Заппы зародилось представление о том, что же такое МУЗЫКА: «Музыкой может быть все что угодно, однако ничто не станет музыкой, пока кто-то не пожелает, а слушатели не решат воспринимать это как музыку. Большинство людей с такой абстракцией жить не могут или не хотят. Они говорят: «Дайте нам мелодию. Мне эта мелодия нравится? Напоминает она другую мелодию, которую я люблю? Чем она более знакома, тем больше она мне нравится. Слышите эти три ноты? Эти три ноты я могу напеть. Мне очень, очень нравятся эти ноты. Дайте мне ритм. Незатейливый. Дайте мне ХОРОШИЙ РИТМ, под который я смогу танцевать. Он должен быть таким: бум-бап, бум-бум-БАП. Если он будет не таким, мне он очень, очень не понравится. И еще он нужен мне прямо сейчас, а потом напишите мне еще таких песен, и еще, и еще, как можно больше, я ведь и вправду торчу от музыки».

Без сомнения, эти трудные, но веселые времена работы над альбомом **Freak Out!** заложили в сознание композитора Фрэнка Винсента Заппы твердое убеждение того, что он НИКОГДА не будет сочинять на потребу вышеописанных примитивов что-то подобное, состоящее из трех нот и «хорошего» ритма.







«Я очень люблю музыку, и просто по жизни случилось так, что именно гитара стала тем инструментом, на котором я играю. Гитара, а не фортепиано, аккордеон или волынка. Но я никогда не был гитарным фетишистом, и все, что связано с имиджем Великого Гитариста, мне чуждо.» FZ

ЗАТКНИСЬ И ИГРАЙ НА СВОЕЙ ГИТАРЕ

Прошло уже немало лет с тех пор, как Фрэнк Заппа покинул этот мир. Глобальное переиздание фирмой Rykodisc шестидесяти его альбомов дает нам возможность еще раз соприкоснуться с музыкальным наследием гения. Многие печатные издания раскрывают нам социальную и политическую стороны деятельности Заппы, повествуют о его неоднозначном чувстве юмора и независимых суждениях о жизни. Но все это – предмет для отдельного разговора. То же самое касается и гитарной техники Фрэнка. Его игра могла быть жесткой, угловатой и вызывающе агрессивной, а через мгновение – мягкой и чувственной, в зависимости от того, настроение каких героев его пьес она передавала в этот момент. Стив Вай, гитарист, игравший с ним в начале 80-х, не скрывает восхищения: «Этот драгоценный камень имел множество граней, каждая из которых играла неповторимыми оттенками и бликами, именно поэтому его музыке суждена долгая жизнь. Работа с Фрэнком – бесконечная цепь открытий и удовольствий, какие только может представить себе настоящий гитарист».

НАЧИНАЮЩИЙ ГИТАРИСТ

«Отец держал свою гитару времен колледжа в чулане. Изредка я перебирал струны, но не знал, как заставить ее играть. Она была лишена для меня всякого смысла, – пи-

сал Заппа о первом знакомстве с инструментом, – Прикасаясь к струнам, я не получал никакого удовольствия». Зато с несказанным удовольствием он колотил по разным предметам, решив стать барабанщиком.

Как мы знаем, музыкальное становление Фрэнка Заппы началось в 1953-м году, когда очередной раз его семья переехала, на сей раз в местечко Пацифик Грув, что недалеко от Монтерей. Здесь двенадцатилетний Фрэнк был зачислен в воскресную школу, где прошел курс «юного барабанщика» под началом Кита МакКиллопа, весьма почитаемой личности среди местных ударников. Потом были различные школьные ансамбли (The Ramblers, The Omens), но все это оказалось совсем не тем, что ему было нужно.

В конце пятидесят восьмого начинающему музыканту стало ясно, что ему не дано вырасти в классного барабанщика, и в восемнадцать лет Заппа переключился на гитару, вдохновленный игрой таких корифеев-блюзменов, как Джонни «Guitar» Уотсон, Гитара Слим, Кларенс «Gatemouth» Браун и Хаулин Вулф: «В то время я уже увлекался ритм-энд-блюзом. Мне нравилось, как звучат гитарные блюзовые соло, но на большинстве тогдашних пластинок главным инструментом была не гитара, а саксофон. Я ждал выхода пластинок с записью гитарных соло, но они всегда оказывались слишком короткими. Мне хотелось играть собственные сольные партии – ДЛИННЫЕ,

поэтому я самостоятельно выучился игре на гитаре. За месяц я освоил все эти сраные подростковые «переходы» и «пассажи». Аккорды я учить не стал – только блюзовые ходы». Первой гитарой Фрэнка был акустический монстр с фигурным отверстием, который его брат Бобби купил на аукционе всего за полтора доллара.

В 1988-м он делился важным опытом своей юности: «Первое в своей жизни гитарное соло я услышал в песне *Three Hours Past Midnight* Джонни «Гитары» Уотсона. Оно стало одним из фундаментальных постулатов моей музыкальной культуры. Потом были соло из песен *I Got Something For You* и *The Story Of My Blues* Гитары Слива, а также соло из *The Lover Man* Уэса Монтгомери».

В книге *The Real Frank Zappa Book* музыкант пишет: «Стилистически я был наиболее близок к игре Гитары Слива. Его принцип «круши и души» стал тем эстетическим базисом, который я проповедовал и всячески развивал. Впервые услышав его игру, я подумал: «Что он вытворяет? Он же издевается над гитарой!» Казалось, его манера исполнения не имеет отношения к нотам – скорее к «настрою», с которым он калечил инструмент. В итоге получалась не просто сумма звуков определенной высоты на фоне определенных аккордов и ритмов – я слышал нечто

удобных для вас традиционных способов. Но посмотрите, что происходит, когда люди говорят – ведь они не говорят в размерности 4/4, или 3/4, или 2/4. В ритмике человеческой речи размерность может быть, какой угодно. И если ритмическая основа исполняемой вами пьесы будет придерживаться свободных размерностей, присущих речи, это будет совсем иное ощущение».

Наложение ритмических структур Фрэнк рассматривал в том же идеологическом ключе, что и исполнение «до-диез» на фоне тональной шкалы «до-мажор»: он пытался придать своим пьесам музыкальную свежесть, заложить в них некое «послание»: «Если один парень играет один аккорд на полный такт в 4/4, а другой в это же время делает под этот аккомпанемент девять ударов в барабан, получается совершенно особый ритм. Это – таинственное послание. У вас внутри есть метроном, он говорит вам: это 4/4. Но вот кто-то делает девять ударов, и вы отрываетесь от обыденности. В этом заключается очарование таких ритмов».

И напоследок, нельзя не упомянуть еще одного артиста, оказавшего на Фрэнка очевидное влияние, в частности на его имидж. В интервью для *Trouser Press* в 1980-м Заппа поведал журналисту Майклу Блюму о то, что он впервые отрастил усы и подгубник, ставшие впоследствии его визит-



другое. Кроме настроя, благодаря Гитаре Слиму я впервые услышал, как на пластинке звучит РАССТРОЕННАЯ гитара». Однако довлеющей в гитарных работах Заппы, стала все же не деструктивная, а блюзовая основа.

Что касается музыкальных запросов юного музыканта, то они этим явно не ограничивались. Заппа с удовольствием слушал музыку композиторов «новой академической школы» – Стравинского, Вареза, Бартока, Веберна. К числу его музыкальных пристрастий смело можно отнести стиль «ду-боп». Любил он и группы, исполняющие музыку рашисо. Так что нет ничего удивительного в том, что этот выдающийся исполнитель, найдя для своей гитары уникальный голос и разработав оригинальный исполнительский стиль, так и не стал ни джазменом, ни арт-рокером, ни ревнителем чистоты блюзовых традиций, ни авангардистом, ни хэви-металлическим монстром. Хотя, впрочем, наслаждался игрой представителей всех этих школ, а также не раз услаждал их слух своей музыкой.

В 1983-м году, будучи автором собственной колонки в журнале *Guitar Player*, названной им же *Non Foods*, в одной из своих статей Заппа открывает секрет рецепта своих композиторских и творческих изысков: «Любой промежуток времени можно разбить на части одним из

ной карточкой, увидев «как здорово выглядит с подобной растительностью на лице лидер Shuggie Джонни Отис.»

В 1960-м Фрэнк собирает группу The Boogie Man. Это была в прямом смысле слова «гаражная группа», поскольку репетировали парни в гараже. В это время он уже играет на электрической гитаре. Ансамбль не заработал ни гроша и благополучно «загнулся».

И, тем не менее, целеустремленный парень не сдается – заказывает визитки: «F.V. Zappa. Композитор и блюзовый гитарист» и подрабатывает на свадьбах и вечеринках с коллективом Joe Perrigno And The Mellotones. Хотя тоже без особого успеха и удовлетворения: «В сфере «индустрии развлечений» я продвинулся не на много дальше, чем в «рекламном бизнесе». По выходным я работал в составе кабацкого квартета Джо Перриньо в клубе Томми Сэнди Sahara в Сан-Бернардино. Нам позволялось сыграть один (!) «твист-номер» за вечер. Все остальное время нам предлагалось исполнять тоскливые *Happy Birthday*, *Anniversary Waltz* и *On Green Dolphin Street*. Я – в белом смокинге, с бабочкой и в черных брюках, сидя на круглом стульчике, играл на электрической гитаре. Меня настолько тошнило от всего этого, что я покинул группу, зачехлил гитару и на восемь месяцев запихнул ее под диван».

После очередного «расчехления» инструмента, ибо охота пуще неволи, Заппа снова попал «из огня да в полымя»: «Еще одна «замечательная работка» подвалила во время рождественской вечеринки в клубе мормонов, куда меня взяли ритм-гитаристом. Поскольку ни одной из исполнявшихся песен я не знал, то аккорды подбирал на ходу. Саксофонист по основной профессии был учителем испанского языка. Он не имел ни малейшего понятия о ритме и не мог даже определить размер пьесы, однако это не мешало ему быть лидером группы. Я ничего не знал в то время о мормонах и закурил в перерыве. Это вызвало реакцию, будто к ним явился сам дьявол в моем облики! Несколько парней, не готовых еще принять смерть в борьбе со Злом, встали живой цепью и «по-братски» выпроводили мою задницу вон. Именно тогда я понял, как же буду любить шоу-бизнес, если в него попаду».

И тем не менее, летом 1963-го года парень сколачивает новую банду под названием The Soots: на гитарах он и Алекс Сент Клер, на барабанах — Вик Мортенсен, на вокале его старый друг Дон Ван Влит, получивший в дальнейшем прозвище Captain Beefheart.

Один из самых первых примеров сотрудничества Фрэнка с Доном Ван Влитом мы слышим в номере *Tiger Roach* с архивного альбома **Lost Episodes**. Фрэнк комментирует: «Партии, записанные на прототип пятидорожечного магнитофона, были сведены в моно. Но затем я все перемишировал в стерео. Это была моя первая попытка получить стереозвук. У Бифхарта сохранилось еще несколько мастер-копий тех времен, таких как версия *Slippin' and Slidin'* исполненная в манере Хаулин Вулфа, инструменталка *I'm Your Nasty Shadow* и *Metal Man Has Won His Wings*. Это были первые опыты с гитарным фузом. Я подключал гитару в микрофонный вход моего усилителя Gibson». Кстати, немудрено, что записи группы были отвергнуты рекорд-компанией Dot Records, которой они были предложены, «из-за искаженного звучания гитары».

После этого у Фрэнка появляется очередная группа — The Muthers с Лесом Паром на барабанах и Полом Вудсом на басу. Видать не от хорошей жизни Фрэнк запел, ведь он никогда не был в восторге от своих вокальных данных. Резиденцией трио служил местный go go bar — место отдыха работяг из мексиканских кварталов. Группа являлась аккомпанирующим составом танцевальному квартету полуголых девиц. «Гвоздем» программы был танец на столе под *Midnight Hour*.

И, наконец, в 1964-м он влился в состав кабацкого состава Soul Giants, переименованного сначала в Captain Glassack and His Magic Band, потом в The Mothers, и, наконец, в Mothers of Invention. С этого момента, собственно говоря, можно начинать говорить о мощном прогрессировании Заппы как композитора, генератора идей, аранжировщика и музыканта, и в частности гитариста.

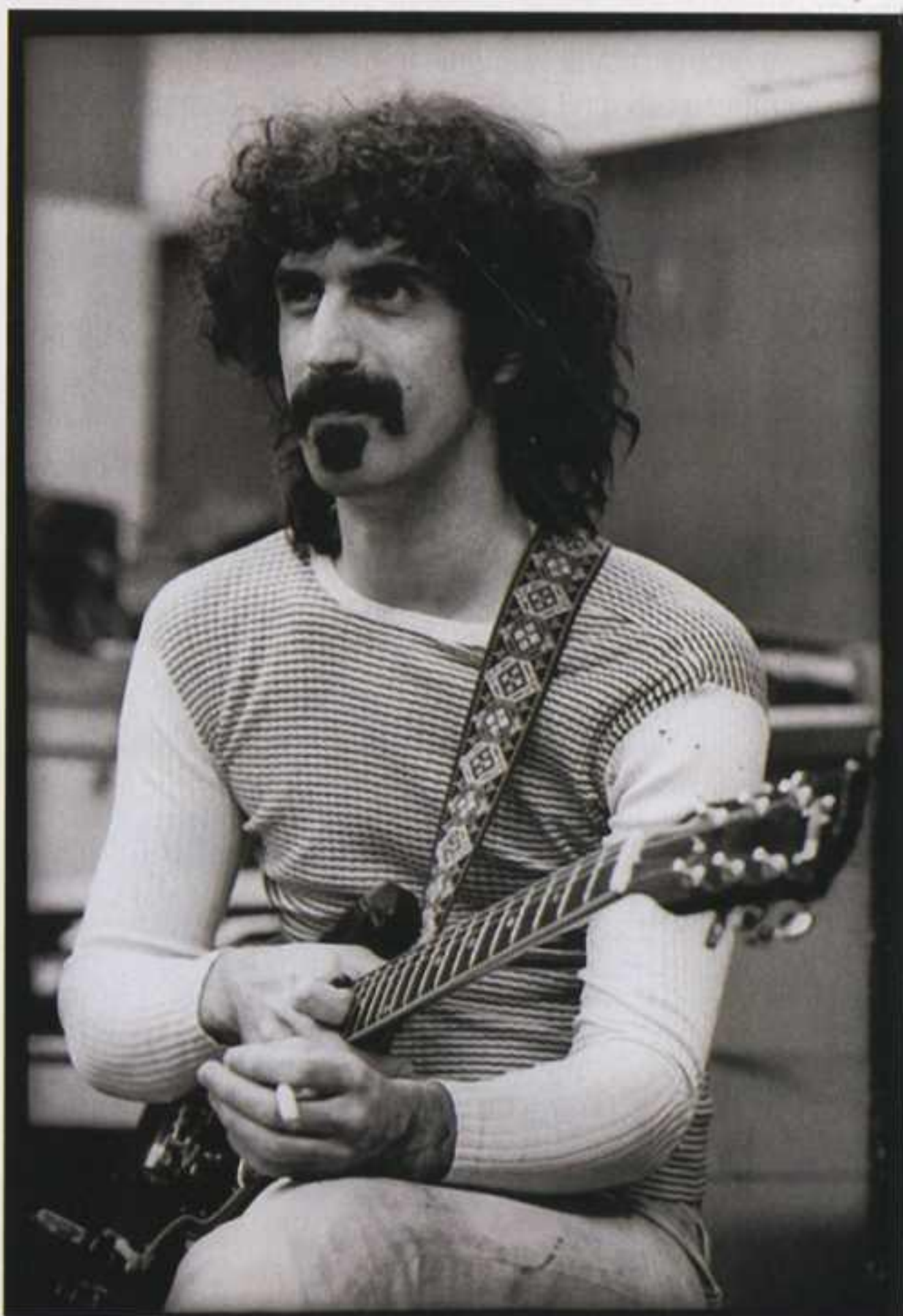
ТЕХНИЧЕСКИ ОСНАЩЕННЫЙ ГИТАРИСТ

Если говорить о гитарах Заппы, то их у него было немало. В своем «teenager combo» The Blackouts он играл на классическом Fender Telecaster, правда, недолго. По его словам, ему не нравился саунд этого инструмента своей банальностью и избитостью, ибо данная гитара «стояла на вооружении» огромного количества исполнителей.

Чуть позже Заппа перешел на Fender Jazzmaster, но ему, жаждущему выдавать нестандартные звуки, снова не приглянулся слишком уж затасканный саунд. К тому же он не был в восторге от довольно громоздкого корпуса гитары.

На первых трех альбомах The Mothers Of Invention он играл на гитаре Gibson ES-5 Switchmaster, купленной на остаток гонорара за саундтрек к фильму *Run Home Slow*. На альбоме **Freak Out!** Можно, кстати, услышать и звучание Fender Deluxe. Позже он приобрел гитару Gibson SG, которую полюбил за небольшой вес и тонкий гриф.

В 70-х и 80-х Фрэнк пользовался множеством инструментов: двумя Fender Stratocaster с «концертными» грифами, звукоснимателями DiMarzio, Seymour Duncan и тремоло Floyd Rose. Электрическим Les Paul Custom и акустическим Black Widow со звукоснимателями EMG, и некоторыми другими.



Заппа постоянно пользовался custom-инструментами, изготавливаемыми на заказ. Так, в туре **Roxy And Elsewhere** (1974) он играл на Roxy SG, а для альбома **Baby Snakes** (1979) и туров конца 70-х использовал Baby Snakes SG, по его словам «Gibson, переделанный одним чуваком из Феникса, зашедшим как-то в мою примерку и продавшим мне его за 500 баксов».

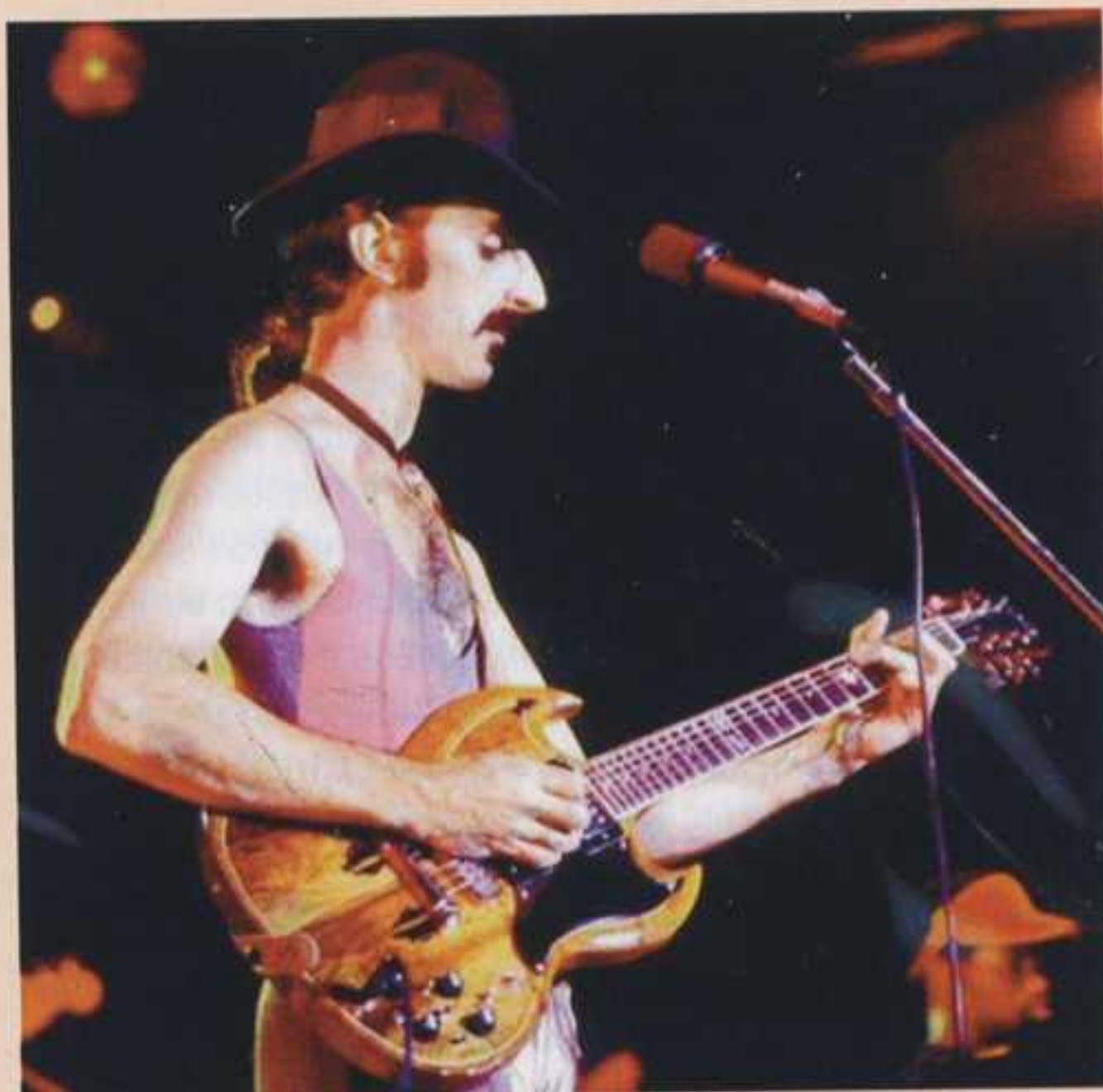
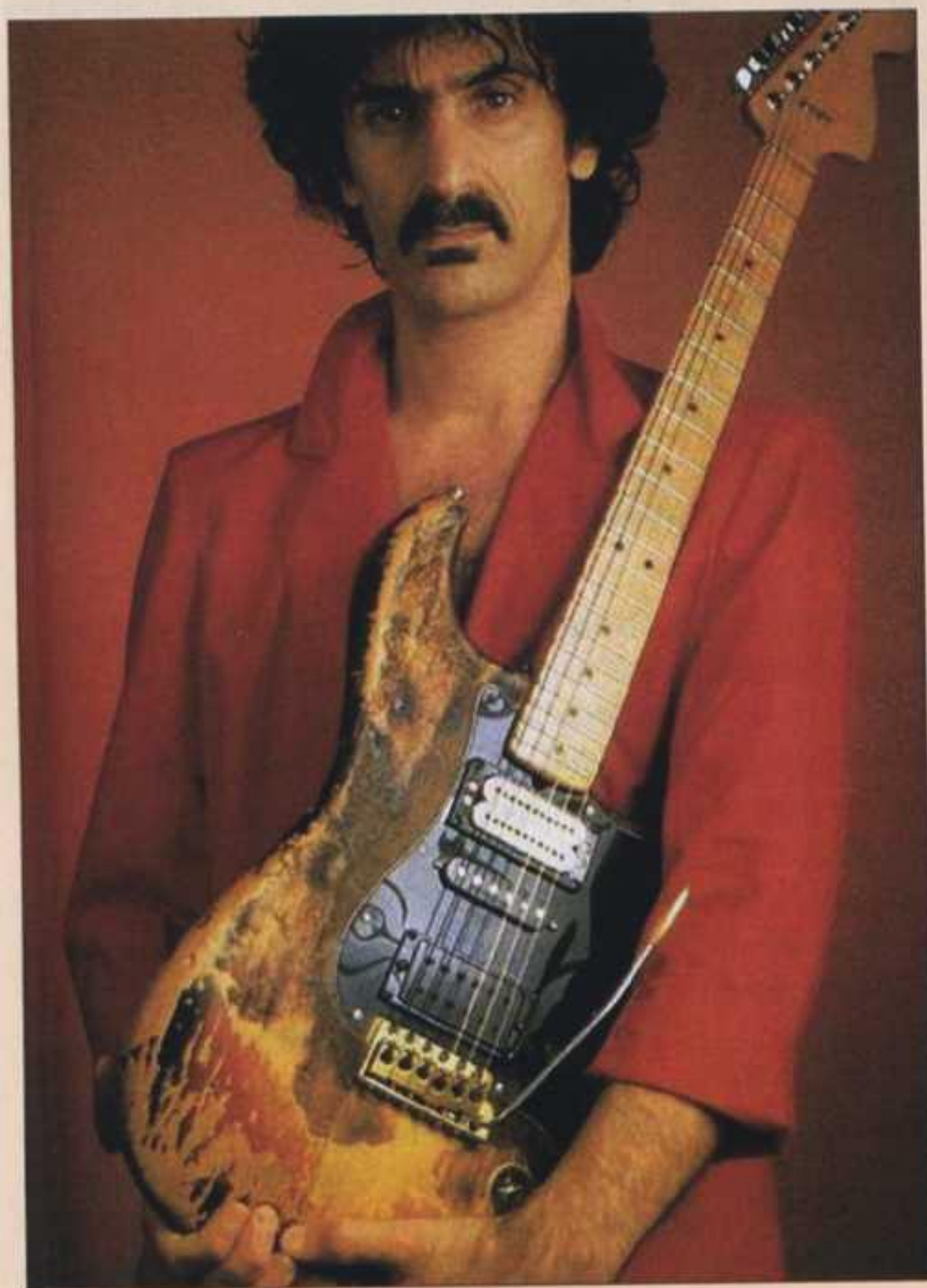
А также пользовался и Hendrix Stratocaster с грифом, копировавшим гриф запповской SG. Да, да, ошибки нет, Фрэнк Винсент Заппа играл на гитаре Джеймса Маршалла Хэндрикса. Это sunburst Fender Stratocaster 1968-го года выпуска с палисандровым грифом был одним из тех четырех десятков инструментов, что знавали пальцы черного виртуоза. Ее он в наркотическом трансе попрыскал бензинчиком и слегка поджарил на поп-фестивале 1968-го в Майами.

Потерявший товарный вид инструмент достался тогдашнему роуди Хендрикса Ховарду Паркеру, который одно время входил в заповскую тусовку. Не зная, как отблагодарить Фрэнка за гостеприимность и прочие полученные им радости, он и подарил Заппе сию реликвию. Есть славная фотография, точнее, юбилейная обложка журнала *Guitar Player*, на которой запечатлен Заппа с обгорелой героиней в обнимку. Позднее красавица была реставрирована на фабрике Лео Фендера и еще послужила музыканту верой и правдой. «В 1976-м инструмент восстановили, и я играл на нем, — говорил Заппа корреспонденту *Guitar Player*, — Но не часто. Дело в том, что, если вы не находились в определенном месте сцены и на определенном расстоянии от усилителя, гитара имела скверную привычку страшно «заводиться» все время и потчевать присутствующим жутким фидбеком».

Через некоторое время гитара досталась сыну Фрэнка Дуизилу.

В начале 80-х Заппа экспериментировал с миниатюрными копиями Gibson Les Paul и Fender Stratocaster. Играв на гитаре, он предпочитал не предпринимать больших физических усилий, более того, старался обращаться с ней очень деликатно. Поэтому одним из важнейших условий выбора инструмента, была комфортность игры на нем. Это объясняет тот факт, что Заппа любил податливые струны. Как правило, он пользовался первой струной .008 или .009. В некоторых особых случаях он использовал таки нелюбимые им инструменты, подобные гитарам Martin, Fender XII, хотя и говорил постоянно, что ненавидит двенадцатиструнки. А также пользовал заказную безладовку, звук которой можно услышать в композициях *San Berdino* и *Po-Jama People*.

Что касается медиаторов, то, как утверждает сын Заппы Дуизил, до начала семидесятых Фрэнк пользовался



малыми жесткими медиаторами джазовой серии фирмы Gibson, потом он перешел на медиаторы средней жесткости фирмы Fender.

В восьмидесятых Дуизил познакомил отца с Уорреном Ди Мартини из Ratt, у которого Фрэнк перенял привычку пользоваться стальными медиаторами. Заппа-младший вспоминает: «Используя это приспособление, отец играл очень быстро, однако и при игре пальцами он мог достичь довольно-таки приличного темпа. При одиночных звукоизвлечениях он пользовался одним средним пальцем правой руки, как и при игре аккордами, и мог развивать удивительную скорость. В стиле «фламенко» есть прием, называемый *rasgueado*. Так вот, это было почти то же самое, только одним пальцем». Иногда Фрэнк получал интересные обертоны основного звука, ударяя по толстым струнам ногтем большого пальца, или используя уже известное «поскребывание».

Усилителям отводилось не меньшее внимание, и если в 70-е Заппа обходился малым, то в следующей декаде он экспериментировал с ними по полной программе. На **Freak Out!**, дебютном альбоме The Mothers, Заппа пользовался стандартным недорогим усилителем Fender Deluxe. В семидесятые, во времена LP **Over-Nite Sensation**, **Apostrophe(')** и **Zoot Allures**, при работе в студии он полагался на простенький Pignose, сигнал от которого потом пропускал через стоваттные оконечники Marshall, а на гастроли брал с собой усилители Orange.

Во время одного из главных своих турне 1988-го года Фрэнк использовал различные моно и стерео комбинации стоваттных усилителей Marshall, Carvin, Seymour Duncan и Acoustic. Все усилители имели нестандартные параллельные входы, дублирующие основной сигнал по каналам низких частот. Каждая из комбинаций имела свой специфический тон, который Фрэнк по своему усмотрению добавлял или убирал при помощи 12-ти позиционного стереопереклювателя.

Все многочисленные колонки, как правило, располагались под вторым уровнем монтируемой сцены позади музыкантов и озвучивались микрофонами Sennheiser 421. Поверьте, это было достаточно громко!

«Однажды, когда Фрэнк начал свое очередное соло, мне показалось, что сцена вот-вот снимется с места и

плавно поднимется вверх, как космический корабль», — вспоминает инженер Мерл Саундерс, занимавшийся технологическими аспектами заповского гитаризма. Стив Вай называл звук, практикуемый Фрэнком в 1988-м году так: «Годзилла встречается с Мотрой — разрушительная громкость, тяжесть и «фидбэковость».

А для максимального комфорта такого звукоизвлечения, да и чтобы не путаться в проводах, система беспроводной связи Nady 700 позволяла Фрэнку свободно перемещаться по сцене.

ГИТАРИСТ-СЛУХАЧ

В своем эссе *Frank Zappa: The Negative Dialectics Of Poodle Play* писатель Бен Уотсон цитирует следующее высказывание Фрэнка: «Для гитаристов, а в особенности электрогитаристов, чрезвычайно важное значение имеет звук. Если вы нашли свой звук, соло обязательно получится удачным, какие бы ноты вы не играли. Этот процесс происходит на подсознательном уровне: ваше тело реагирует на то, что слышат ваши уши, тело дает команду пальцам сделать так, чтобы усладить себя еще больше — таким образом, происходит постоянная чувственная подстройка».

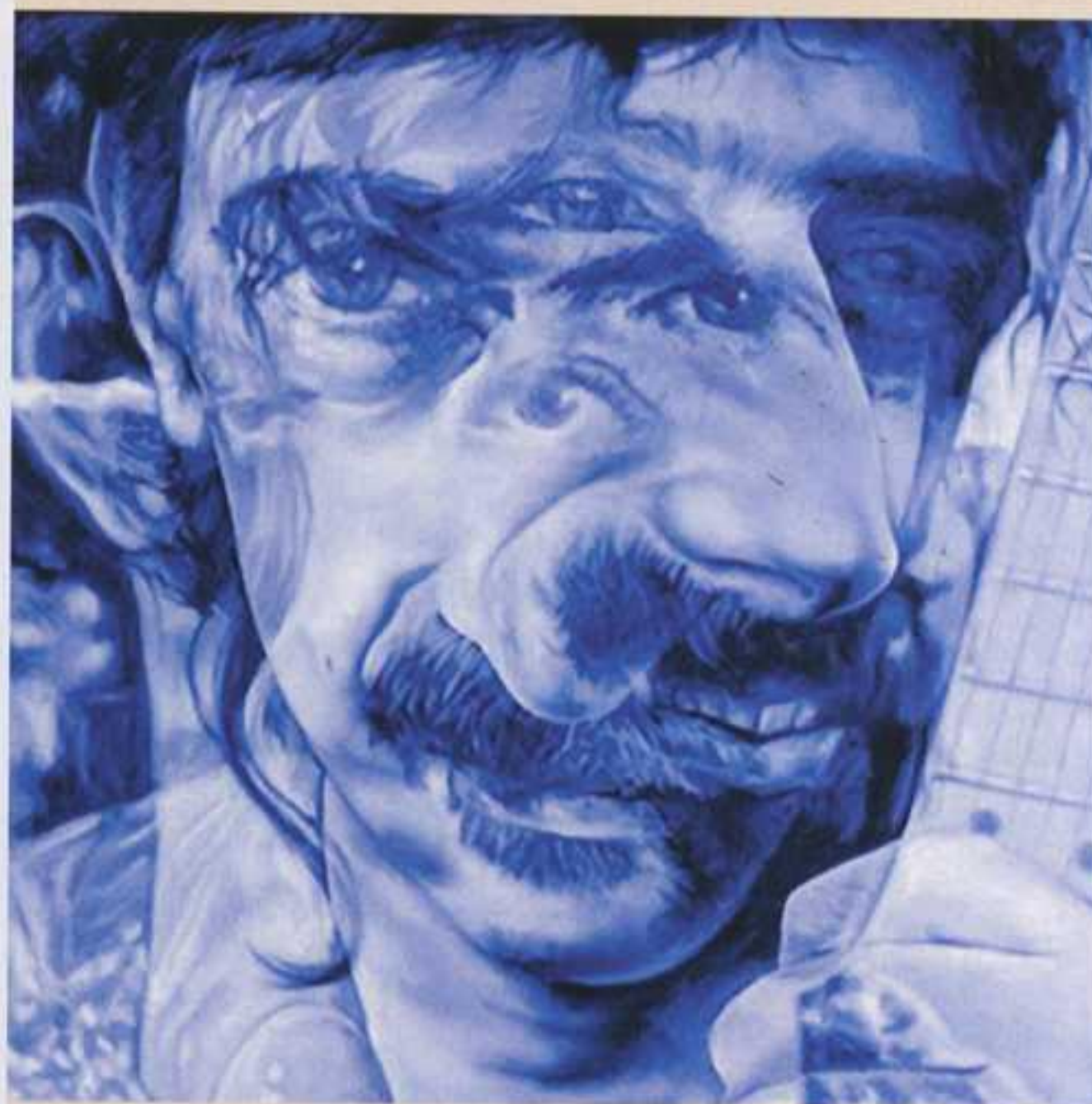
У многих гитаристов заповский звук ассоциируется с мерзким, ужатым до средних частот криком гусака, однако, это не совсем так. Диапазон звучания его гитары простирается в весьма широких масштабах, отличаясь при этом заведомо агрессивным характером и мощным эмоциональным посылом. Как и все те, кто принимал участие в формировании его вкуса — Гитара Слим и Джонни «Гитара» Уотсон, любимое звучание которых Заппа называл «Пика наперевес» — Фрэнк любил громкий, грубый, жесткий звук. Его гитарные ассистенты — Дэвид Робб, Миджет Слоутмэн и Мерл Саундерс — все, как один, говорят, что Заппа всегда полагался на свой слух и отличался гибким подходом к подбору звучания для своего инструмента.

«Этот процесс напоминал мне научную работу», — говорит Слоутмэн, внесший немало апгрейдов в гитары Фрэнка. — Я был отверткой в его руках. Это происходило приблизительно так: «Я хочу услышать это, это и это. Выдели это, потом добавь немного того, а потом возьми этот звукоосциллограф и поставь его рядом с этим». Того, что он хотел услышать, он добивался, во что бы то ни стало. Кстати, если Фрэнк не мог добиться желаемого звука, то он напрочь отказывался играть. При этом нельзя назвать его капризной примадонной, ибо его требования всегда были логичны и обоснованы».

Звукоосциллографы Seymour Duncan, установленные на заповской Les Paul, имели различные схемы соединения: последовательное, параллельное и несфазированное, которые переключались специальным девятипозиционным тумблером. На Les Paul и Hendrix Strat помимо прочего был установлен девайс Green Ringer, сконструированный фирмой Dan Armstrong, который, по словам Слоутмэна, «представляет собой узкополосный фильтр постоянного тока, подключенный к делителю. Преобразование переменного тока в постоянный в этом устройстве сопровождается возбуждением вторичных гармоник. На слух это напоминает фидбэк, потому что, играя одну ноту, слышишь как бы целый аккорд; а если играть ноты быстро, одну за одной, появляются те самые жуткие модуляции, которые так любил Фрэнк.»

ГЕНЕРАЦИЯ «МЕРЗКОГО» ЗВУКА

В журнале *Guitar Player* по многочисленным просьбам читателей был дан рецепт заповского звука: «Для получения знаменитого «мерзкого» тона гитары используется один Marshall JCM 800, который «раскачивает» две колонки 1*12 с динамиками EV. Сигнал, обработанный в VCF, флэнжерах или Mu-tron Bi-Phase, подается на пару



усилителей Marshall, подключенных к колонкам 4*12 — без задних стенок — с динамиками Celestion. Необработанный сигнал с гитарного синтезатора Roland GP-8 подается через два усилителя Carvin на колонки 4*12 Marshall. Сигнал, обработанный синтезатором GP-8 и процессорами MXP DDL, подключается через пару усилителей Acoustic к колонкам 1*12 EV с закрытыми задними стенками».

Заппа постоянно отмечал, что он весьма ревностно относится к эквалайзерам, а вау-вау-педаль чаще использовал именно как эквалайзер, а не в качестве традиционного динамического устройства для обработки звукового сигнала.

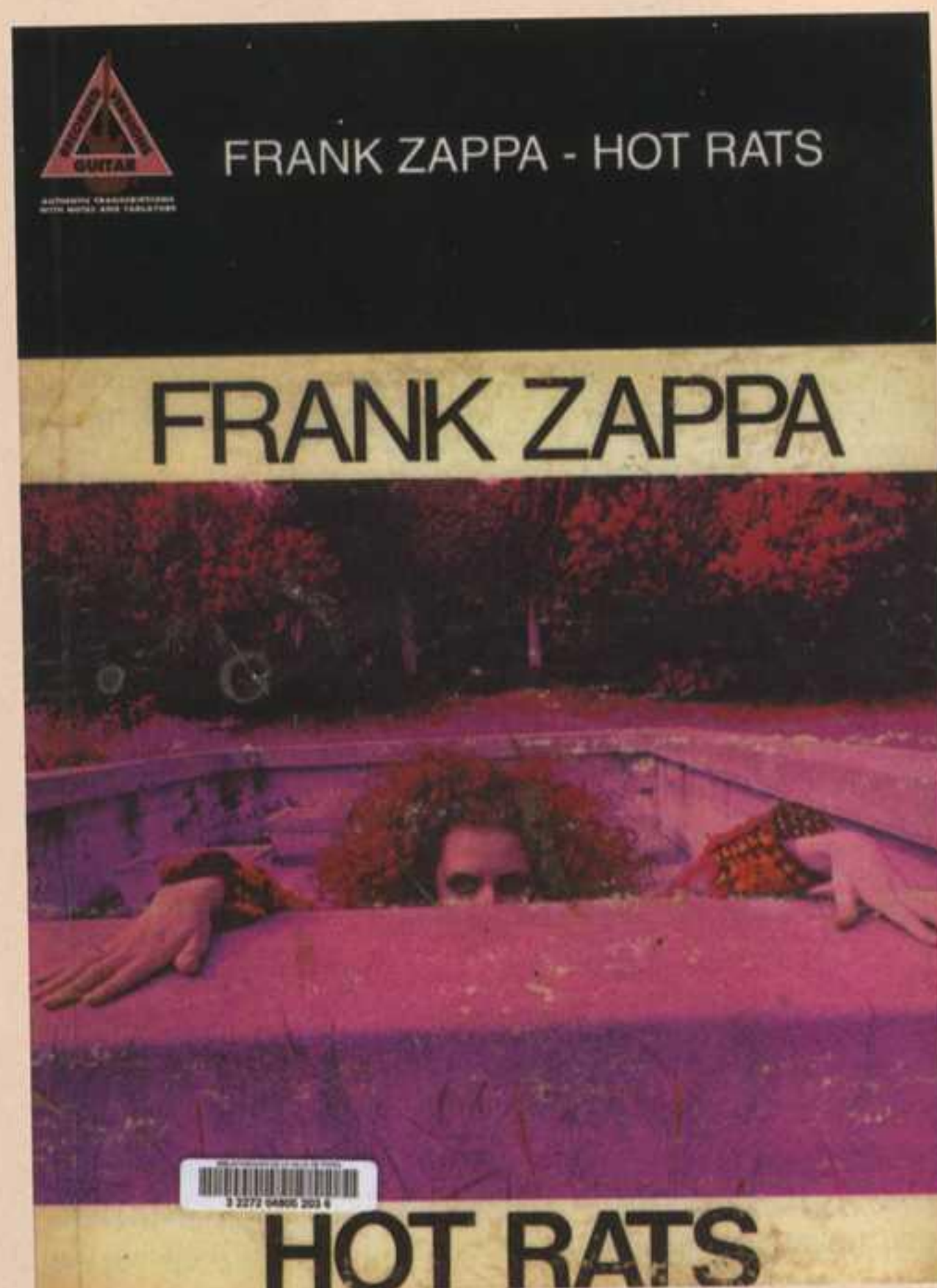
Он говорил об этом так: «Очень редко я давил на эту педаль до отказа, выжимая из нее звук старых альбомов Эрика Клэптона «уака-уака-уака». Обычно я делал с помощью вау-вау-педали фразировку: нажимая на нее очень легко, я лишь очерчивал контур звука. Я старался выбирать оптимальное положение педали на слух и, выбрав его, формировал звук в этих рамках. Фактически, я одним из первых начал применять вау-вау-педаль. В то время я даже понятия не имел о том, что на свете существует Джими Хендрикс. Я просто купил себе эту штуку и стал использовать ее с клавишетом, гитарой, саксофоном в процессе записи альбома **We're Only In It For The Money**. Это случилось несколько раньше того, как я познакомился с Хендриксом.»

В 77-м Заппа усиленно рекламировал «одну маленькую забавную штучку», которую сам же окрестил «Электро-Вагнеровским Эмансипатором». На поверку он оказался «частотным повторителем вкупе с устройством, сопровождающим исполняемое вами дополнительными нотами, произвольно выбранными из гармонического ряда. С этой штучкой нельзя играть аккорды, однако при исполнении линейных импровизаций и тянутых нот, она выдает нечто, похожее на звучание органа Farfisa.»

Известно, что Заппа обладал отменным слухом. И не только музыкальным, ибо его слуховой аппарат был невероятно точно настроен, различая многочисленные нюансы различных природных и искусственно создаваемых звуков. Именно разборчивые уши Фрэнка послужили для Слоутмэна толчком к созданию специального предусилителя-эквалайзера, который был немедленно встроен почти в каждую из гитар, на которых играл Заппа. Инженер Слоутмэн объясняет принцип работы этого девайса: «Это прибор состоит из набора одинаковых параметрических фильтров. Один из них настроен на низкие частоты в диапазоне от 50Гц до 2кГц, другой работает в диапазоне высоких частот, от 500Гц до 20кГц. Каждый из них имеет изменяемую резонансную частоту, не зависящую от настройки эквалайзера. Подобрал желаемый тон, при помощи этой штуки можно начинать поиски резонанса, соответствующего данному помещению, сканируя диапазон частот, улавливая среди них нужную и фиксируя ее. Описанная выше процедура производится путем вращения винтика на верхней деке гитары обычной четвертьдюймовой отверткой». Подобное устройство позволяло Фрэнку контролировать процесс возбуждения фидбэка в абсолютно любом помещении еще до подключения обычных эквалайзеров. Высокочастотный фильтр имел еще одну функцию, которую Слоутмэн описывает так: «Фрэнк много играл левой рукой, и, для того, чтобы были отчетливо слышны все нюансы – «присутствие струн» – при помощи упомянутого фильтра он подчеркивал верхние частоты. Он акцентировал частоты в диапазоне от 4 до 8кГц, и мы слышали то, что делали пальцы его левой руки, хотя его правая рука в это время бездействовала».

ПРОГРЕССИРУЮЩИЙ ГИТАРИСТ

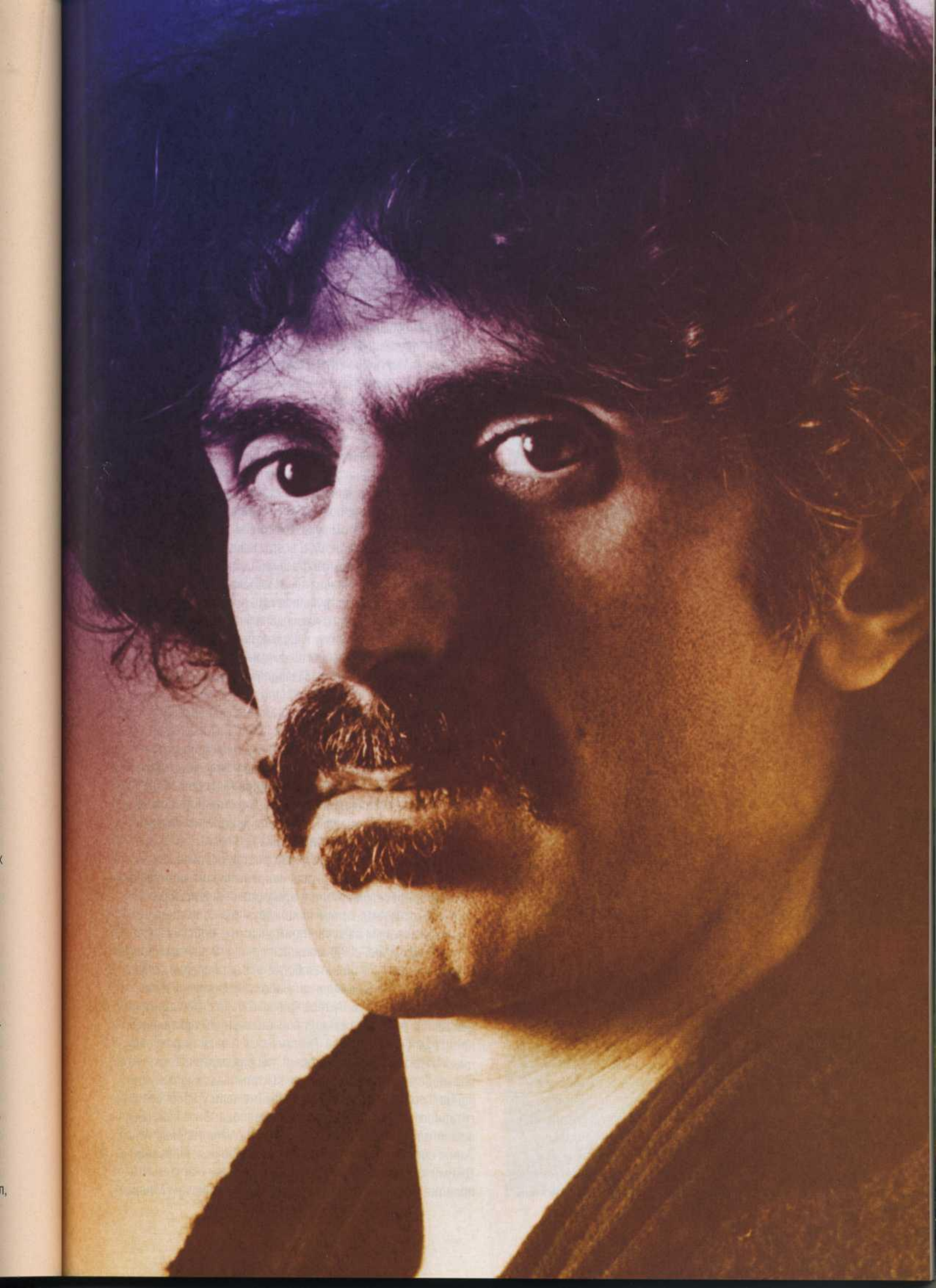
На ранних пластинках Заппы продолжительных соло было немного. Сразу же вспоминается, пожалуй, только *Get A Little*



(хендрисовщина с педалью вау-вау) и *My Guitar Wants To Kill Your Mama* с альбома **Weasels Ripped My Flesh**. А, пожалуй, первым, по-настоящему гитарноориентированным альбомом музыканта оказался **Hot Rats** (1969), который моментально полюбили британские слушатели. Это был ставший уже каноническим джаз-рок (новое поле деятельности музыканта-экспериментатора) с длиннющими гитарными соло. Альбом включал экстравагантный трек *Peaches En Regalia*, хрестоматийные *Son Of Mr. Green Genes*, *The Gumbo Variations* и *Little Umbrellas*, а в оригинальном блюзе *Willie the Pimp* появился его старый друг Кэптэн Бифхарт.

Альбом, открывший миру нового Заппу, не разбитного шутника-сюрреалиста, а в высшей степени организованного, точного и грамотного создателя звукового пространства. Звездный час Йена Андервуда, одного из самых образованных мультинструменталистов когда-либо разбравших навороченные партитуры маэстро. Фактически он и Фрэнк Заппа (гитара, octave bass, перкуссия) исполнили все основные партии. Это был второй сольный альбом Заппы (без Матерей), но если при записи первого, **Lumpy Gravy**, он ограничился дирижерской палочкой, то на сей раз и сам «пощипал струны» изрядно и к немалому удовольствию, главным образом, европейских слушателей. В Америке же альбом, к сожалению, значился по бухгалтерским ведомостям в разделе «сплошные убытки».

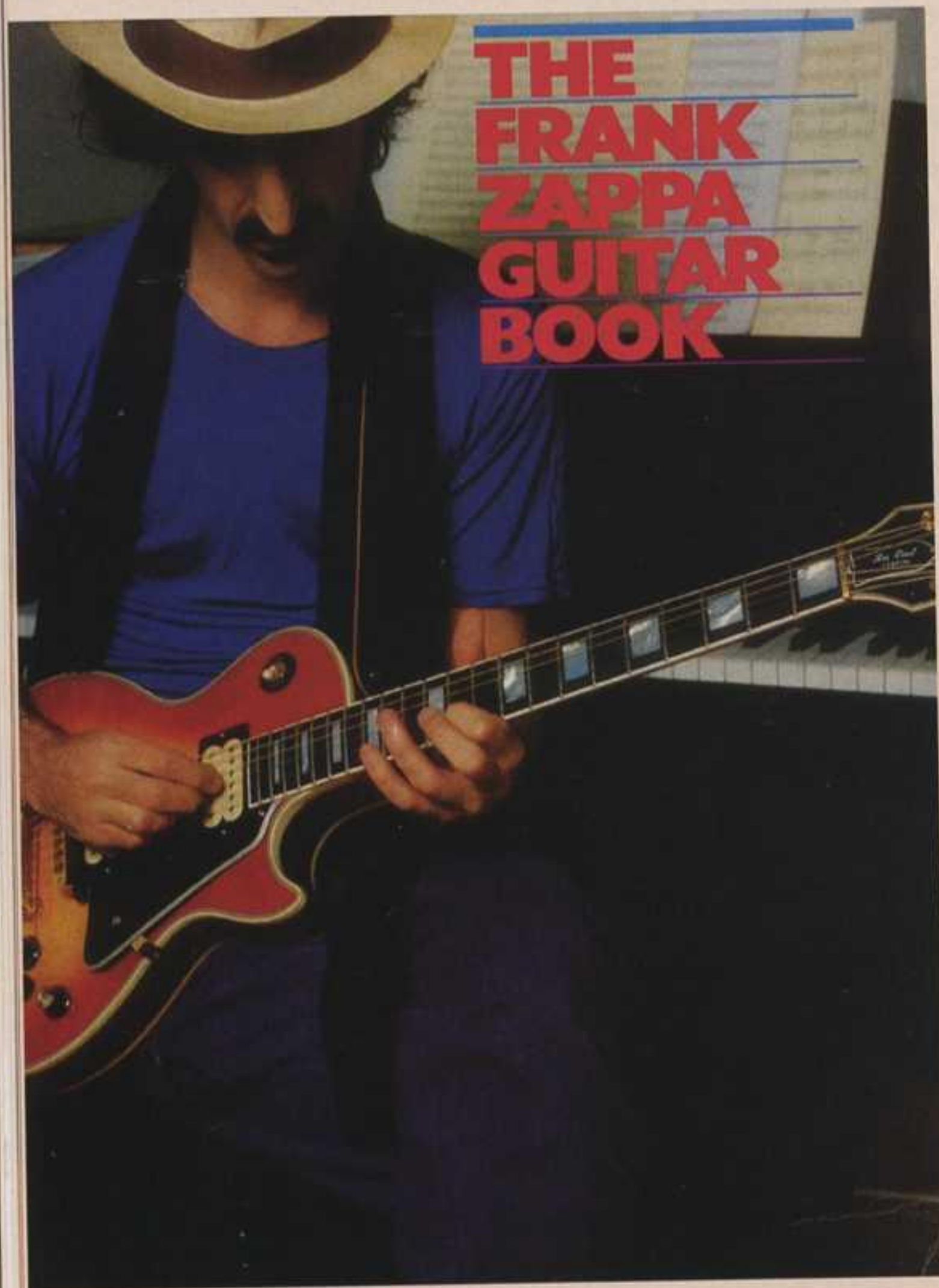
Честь игры на скрипке разделил с Шугаркэйном Харрисом внезапно возникший на горизонте «маленький французик» Жан-Люк Понти. Сам же Заппа, кажется, впервые залудил то, что в сознании многих и многих любителей музыки впоследствии станет его торговой маркой, товарным знаком, неким тавро – бесконечное, безоглядное, безразмерное гитарное соло. Кстати, если верить распространенной легенде, то все время, покуда маэстро импровизировал,



некий наглый профсоюзный хам, домогаясь то ли взносов, то ли демонстрации пролетарской солидарности, стоял в студии и дышал гитаристу в затылок. Что ж, очень может быть, иначе, откуда бы взялся таким прочувствованным строчкам, которые мы слышим в песенке *Willie The Pimp*.

Сам Заппа ехидничал, изображая критиков журналов *Billboard* и *Rolling Stone* по поводу коммерческой неудачи первого своего джазового опыта: «Сама идея! Чисто инструментальный альбом с одним лишь только вокальным номером — да и тот в исполнении Кэптэна Бифхарта. Он же вообще не певец! Какого черта мы должны тратить на этого убожество наше драгоценное американское время?»

Впрочем, тут же и добавлял уже собственным голосом: «И, тем не менее, альбом пережил в каталоге едва ли не



все изданное кем-либо в 1970-м году, а нашими горячо любимыми друзьями с британских островов вообще объявлен единственным «хорошим» альбомом Заппы...

Главным же достижением пластинки он считал следующее: «Самое революционное в этом альбоме — качество и текстура микса. Шестнадцатиканальная звукозапись только-только появилась. 16-дорожечный аппарат, с которым мы работали, был практически еще прототипом. Он был размером вот с этот камин, монстр, а не машина».

Именно в это время закладывается фундамент гитарных соло, которые уже тогда имели несколько оригинальных характеристик. Для сольных импровизаций Заппы характерны необычные комбинирования исполняемых нот. Гитарист Майк Кенилли делится впечатлениями: «Он

просто обожал пятые, седьмые и одиннадцатые сильные доли, исполняя содержащие их группы нот под аккомпанемент размеренного бита в 3/4 или 4/4. В этих размерностях он мог играть быстрые пассажи или тягучие ноты длительностью в одиннадцать долей. Когда слушаешь такие соло в первый раз, кажется, что Фрэнк нарочно корежит основную размерность, во всяком случае, трудно представить себе, что он в это время держит отсчет. Сочиняя на бумаге, он тщательно просчитывал и выписывал подобные размерности, предполагая определенный эффект. Играя соло на гитаре, он делал это на чисто интуитивном уровне, когда голова не всегда ведает тем, что творят руки. Он чувствовал этот материал, он жил этим соло. Из этих волокон была соткана его музыкальная душа».

Его ритмы были столь же интуитивны, как и мелодии. Стив Вай, сделавший немало транскрипций гитарных соло Фрэнка для книги *The Frank Zappa Guitar Book*, говорит, что его сложные ассиметричные размерности поражают воображение, а что до фразировок внутри этих размерностей — тут просто нет слов. «Фрэнк обладал потрясающим чувством ритма. В процессе исполнения соло он мог «потерять» размерность, но чувство ритма при этом не изменяло ему ни разу. Он никогда не спешил, не опаздывал — возникало ощущение, что фразировки пьес ему нашептывают на ухо инопланетяне. В итоге получалось нечто вроде монгольского джаза, или что-то в этом духе. Джазмены любят играть восьмые ноты в размерности 4/4 и всегда заканчивают на счет «раз». Фрэнк мог наложить фразу из семи нот на один такт поверх фразы из одиннадцати нот на такт и при этом чувствовал пульс этой конструкции в любой момент времени».

Что касается гитарного наследия альбома *Hot Rats*, то оно выплыло в 2000-м году в виде нотного издания *Hot Rats Guitar Songbook*, выпущенного компанией Hal-Leonard. Транскрипции всех вещей альбома выполнены Энди Элдортом.

ГИТАРИСТ-ТЕХНАРЬ

Очередным творением, на котором разнообразные гитарные соло были представлены практически в каждой композиции, был LP *Chunga's Revenge* (октябрь, 1970). Этот альбом, отличавшийся завидным стилистическим разнообразием, показал слушателю немало небанальных образчиков запповского гитаризма.

Открывающая пластинку, напористая роковая *Transylvania Boogie* содержала непрерывно, на протяжении пяти минут своего звучания, атакующее «извивающееся» соло. За это время гитара явно «дружила» с несколькими искажающими ее звук «примочками». Классический блюз *Road Ladies*, начинающийся сочными звуками органа Джорджа Дюка, становится более убедительным, когда в игру вступает гитара Фрэнка. Напоминающая звучание инструмента молодого Питера Грина, только с меньшим академизмом и чопорностью, так свойственной британским пионерам белого блюза. *Twenty Small Cigars* — превосходный образец салонного джаза, первая ласточка того, что впоследствии назовут «лаунж». Гитара максимально спокойна, гораздо более расслаблена, нежели у изобретателя гитарного смуф-джаза Джорджа Бенсона. Зато на следующей композиции, десятиминутной *The Nancy & Mary Music*, Заппа соревнуется в психоделическом звукоизвлечении с Джими Хендриком. Эта продолжительная «живая» композиция, записанная на концерте в американском Миннеа-

полисе, один из ярчайших образцов импровизационного мастерства гитариста Заппы и его музыкантов.

Tell Me You Love Me, открывающая вторую сторону пластинки — не что иное, как прото-хэви-метал в духе Grand Funk Railroad. Тяжести гитарного звука могли бы позавидовать иные современные шредеры. Незатейливый буги-вуги в духе Status Quo, представленный в *Would You Go All The Way?*, с помощью «неправильной» гитары ломает свой гармонический рисунок, трансформируясь во что-то совершенно иное. Обрушивающееся на слушателя в *Chunga's Revenge* «железобетонное» соло, обретающее в дальнейшем апгрейд в виде подключения к «вау-вау-педали», снова заставляет вспомнить Хендрикса. И снова задаться вопросом: а кто из них все же был круче?

Следующим альбомом, на котором была в изобилии представлена разнообразная гитарная игра Заппы, явился саундтрек к фильму **200 Мотелей**, вышедший в виде двойного альбома в октябре 1971-го. Со времени создания своей первой звукозаписывающей студии (Studio Z) Фрэнк не покидал интерес к кинематографу. Но выпустить в коммерческий прокат первый полнометражный фильм он смог лишь в 1971-м году, благо, кино-концерн MGM, заинтересованный сценарием, выделил под это дело нешуточную сумму зеленых. Это был киномюзикл **200 Motels** — такая сюрреалистическая иллюстрация к тому, как от гастролей может «съехать крыша». Фильм вошел в историю кинематографа благодаря новаторским спецэффектам, примененным в нем Заппой. Ну и, естественно, представленному там в циклопических размерах пошловатому и скабрезному юмору.

Звуковая дорожка фильма тоже стала знаменательным событием, причем сразу по нескольким причинам. Во-первых, здесь в полном блеске раскрылся потенциал обновленного состава The Mothers, дебютировавшего на предыдущей пластинке **Chunga's Revenge**. Первоначальный состав группы был распущен в 1969-м, и не только по экономическим соображениям. Во вновь сформированную группу органично влились два вокалиста-комика — Марк Волман и Говард Кейлан, начинавшие в молодежной поп-группе середины шестидесятых The Turtles. Также в ее состав вошли джазовый пианист-виртуоз Джордж Дюк и английский барабанщик Эйнсли Данбар, только что оставивший Bluesbreakers Джона Мэйолла. Следует заметить, что Фрэнк, как всегда, окружил себя весьма разношерстной — в музыкальном отношении — компанией.

На **200 Motels** фэны впервые услышали музыку Фрэнка в исполнении настоящего симфонического оркестра. Там же вместе с оркестром — и с чисто запповским контрастом — великолепно прозвучала настоящая тяжелая гитара. По сей день пьесы вроде *Mystery Roach* и *Magic Finger* служат пособием по исполнению гитарных риффов в унисон с другими инструментами и использованию тех участков грифа, которые в обычной практике обходятся стороной. В 1988-м Фрэнк рассказал о том, как на него повлиял Эйнсли Данбар: «В ранних The Mothers у нас было много барабанщиков, умевших хорошо держать ритм. Но когда дело доходило до исполнения соло на гитаре под барабаны, то между нами не получалось взаимодействия. Я достиг моего современного уровня исполнения соло на гитаре лишь благодаря Эйнсли. Он обожал этот процесс. Мы часами пропадали в моей квартире, играя многочисленные джемы. Барабанщика, подобного Эйнсли, я встретил очень нескоро».



Кстати, Фрэнк считал гитарное соло «...одним из способов сочинения музыки. Ведь, фактически, это процесс того же уровня, что и сочинение музыки на бумаге. Различие здесь лишь в том, что процесс сценического творчества дает сиюминутный результат, в большинстве случаев не фиксируемый на каком-либо носителе. Но в целом — все то же самое. У вас есть некоторое количество времени и сил, которые вы готовы посвятить сочинению музыки. У вас есть единомышленники, которые тоже горят желанием принять участие в этом процессе. Если все это совпадает и начинает работать (что случается нечасто), я счастлив тем, что у меня есть передвижная студия. Такие моменты нужно ловить, ибо они неповторимы».

Сложно также оспаривать тот факт, что Заппа был одним из самых интересных гитарных импровизаторов. Мощный блюзовый фундамент придавал его игре необычайную теплоту и свежесть, а авангардная сторона его натуры придавала ей раскованность и выводила ее в совершенно неожиданные сферы. Но более всего гитара Фрэнка известна своим звуком. Кому-то он напоминает звук шотландской волынки, кому-то — искаженный электроникой крик гусака. Заппа великолепно пользовался вау-вау-педалью и был одним из немногих гитаристов, использовавших весь потенциал струн и ладовых позиций с низким звучанием. Он долго смеялся над комплиментом по этому поводу: «Отлично! Мне кажется, что среди гитаристов наблюдается интересная тенденция.



Они играют так же как говорят. И если уж я не отличаюсь писклявым голосом, то, сообразно своей баритоновой природе, я играю в нижних тональностях».

Вообще, 70-е годы дали слушателю много интересных пластинок Фрэнка Заппы, и практически на всех были великолепные гитарные соло. Они очень уж напоминают детектив с лихо закрученным сюжетом. Хаотичные и непредсказуемые на первый взгляд, они всегда подчинены сложной, пугающей, но вместе с тем, стройной и железной логике. «Скульптуры из воздуха» — именно так Заппа называл свои импровизации. Используя свою гитару в качестве резца, он словно вытесывал их из «камня» воздушных молекул, беспорядочно роящихся в концертном зале. Вспомните завораживающие диалоги табы и ситара в музыке северной Индии, и вам будет легче оценить полиритмику и выразительность дуэтов Фрэнка с его великолепными партнерами-барабанщиками Винни Колаютой, Честером Томпсоном, Чадом Вакермэном и Терри Боззио.

Гитарные соло Фрэнка стали неотъемлемой частью его музыки: просветы вольнодумия в джунглях строгой гармонической организации, глоток свободы в путях жесткой исполнительской дисциплины, краткое резюме творческих идей, изложенных очень подробно и основательно. Необычными и весьма экстравагантными ритмическими рисунками, нестандартными тональностями звучаниями Заппа-гитарист создал свой неповторимый облик, очень гармонично влившийся в творческий образ Заппы-композитора.

Подтверждения сказанному выше долго искать не придется: только послушайте неистовство «пальчиков-молоточков» в *Inca Roads* из **One Size Fits All** (1975); щемящие аккорды заглавной пьесы альбома **Zoot Allures** (1976) или парящую в небесах *Watermelon In Easter Hay* из **Joe's Garage** (1979).

Одним из альбомов, который поможет насладиться изысканными гитарными работами 70-х является архивный **Later**, вышедший в 1996-м году. Представлявший собой не отредактированный цензурой материал, который должен был выйти в формате 4LP, но увидевший свет покресанным цензорами в виде осколков — **Zappa In New York** (1978), **Studio Tan** (1978), **Sleep Dirt** (1979) и **Orchestral Favorites** (1979). В нем содержатся настоящие жемчужины современного гитаризма.

Вот некоторые из них, в описании Саймона Прентиса, помещенном в буклет к альбому:

«В пьесе *For The Young Sophisticate* присутствует самая огрызающаяся гитара Заппы. Она предшествует и ложится в основу этого более воздушного толкования пьесы, чей прошедший гастрольные испытания вариант вошел в **Tinseltown Rebellion**. Что касается текста, это классический пример одержимости Заппы подачей «альтернативной информации относительно образцового поведения». Это веселое (но в меру, заметьте) отрезвление двух «искусшенных» персонажей, один из которых (юная леди) демонстрирует поддельную озабоченность вопросом, не является ли ее рассудок самой скверной частью ее тела.

Пьеса **RDNZL** показывает, как клавишные инструменты и солирующая гитара Заппы выкристаллизовываются в жемчужину барокко по принципу «минимума средств» Стравинского. Нетрудно представить тот дух веселья, который господствовал на сессии.

А эпическое приключенческое произведение *The Adventures Of Greggery Peccary* (1974) включает в себя все средства выражения, присутствующие на **Lather** в целом.

Не зря сам Заппа назвал его шедевром. Захватывающая экспедиция в царство ритма, лингвистики и музыки.

Композиция с претенциозным названием *Revised Music For Guitar & Low Budget Orchestra* (1975) — сокращенная и коренным образом видоизмененная версия пьесы, написанной первоначально для скрипки (для альбома Жана-Люка Понти **King Kong**). Звучит как этюд-карикатура, но точность и чистота исполнения этой весьма извилистой композиции может повергнуть в смертельное уныние участников вашей собственной группы.

В номере *Duck Duck Goose* пулеметная очередь неистовой гитары сменяется бессвязным коллажем, по звучанию, напоминающем сессию **Lumpy Gravy** и замешанном на булезовском музыкальном цементе. Кстати, увлеченность и энергия, с которой Заппа подошел к сессии **Lumpy Gravy**, невооруженным глазом видимы в «студийных» кусках фильма **Baby Snakes**.

Что можно сказать о *Filthy Habits*? Пожалуй, многое, но, наверное, не стоит. Слова здесь излишни. Скажем только, что это одно из самых любимых соло Заппы. Это музыка полета, она заставляет рыдать. Под нее не грех и умереть. Если хотите, на небесах Хендрикс сидит у ног Заппы.

А от того, как величественная гитара маэстро парит над невероятно нестройным дерганным аккомпанементом в *The Ocean Is The Ultimate Solution*, просто захватывает дух».

Что касается LP **Zappa In New York** (1978), то на этом грандиозном концертнике представлена отменная гитарная работа, а большая половина материала может похвастаться первостатейными гитарными соло.

Cruisin' For Burgers

Более чем двенадцатиминутная инструменталка. Grand Funk встречается с Джеффом Беком. Дуболомный и напористый хард-рок в сочетании с изысканным гитарным фьюжном.

I Promise Not To Come In Your Mouth

Весьма игривое и простецкое название инструментальной композиции компенсируется более чем необычно звучащей гитарой, будто выковыривающей свои ноты из неизвестной человечеству субстанции.



Punky's Whips

Сочетание перегруженного гитарного «фуза» с работой духовой секции и демоническим вокалом Терри Боззео дает просто убийственный результат. В конце композиции Заппа солирует параллельно с духовиками.

The Illinois Enema Bandit

Чем Заппа схож с бандитом из Иллинойса? Да тем, что его четырехминутное соло воздействует на человека не менее мощно, чем клизма главного героя этой песни.

I'm The Smile

Изощренное гитарное соло в идеальном обрамлении – Хэммонд-органа лидера UK Энди Джобсона и дудок джазменов братьев Брекерров. По ходу пьесы обрамление меняется на менее претензионное – из барабанов и баса.

Sofa

Расслабленная, ленивая и релаксирующая гитара на фоне величественных звуков не знающих отдыха духовых инструментов.

The Torture Never Stops

«Нескончаемая пытка» слушателя супервязким звуком гитары Заппы, ставшим его визитной карточкой. Из двенадцати с половиной минут хронометража добрая половина отдана на откуп бэндлидера. Данная «пытка» воспринимается с бОльшим энтузиазмом, нежели иное поглаживание по головке.

The Purple Lagoon/ Approximate

По большей части импровизационная джазовая пьеса, в которой блеснули своим незаурядным мастерством практически все участники банды, благо она длится почти семнадцать минут. Нашлось ли место для соло маэстро, спросите вы? Можете не сомневаться!

ГИТАРИСТ-ФЛАГМАН

В 70-е годы различные музыканты, в частности, гитаристы, дружно становились безоговорочными фанатами Фрэнка Заппы. Умудренные неслабым исполнительским опытом, среди которых были и выпускники главной мировой гитарной школы Беркли, они находили в творчестве Заппы непревзойденную оригинальность, необычность и новизну. И, естественно, многое брали на вооружение.

В 1973-м году один из друзей дал гитаристу Уоррену Кукурулло (который пришел в группу Заппы в 1978-м году, затем покинул ее два года спустя) послушать LP **Over-Nite Sensation**: «Я был поражен звучанием этой пластинки — маримба, тромбон, шикарные партии бэк-вокала... Но по-настоящему заторчал я тогда именно от гитарных соло. Я сказал себе: *Montana* — вот это вещь! Говорят, что Маклафлин и Холсуорд — хорошие гитаристы. Наверное, это так, но настоящий гитарист — вот он! Стиль Фрэнка блюзоориентирован, но не блюзоограничен. Он играет так, как играл бы Рави Шанкар, будь он марсианином, случайно завернувшим на Землю по пути на Венеру, и случайно услышавшим блюз. Его звук просто уникален».

Стив Вай впервые услышал игру Заппы в 1975-м. Больше всего его поразила песня о пугающем Человеке-Оладышке (*Muffin Man*) из альбома **Bongo Fury**: «Моя



челюсть упала на пол! Он играл так быстро, в его исполнении был напор, настоящая агрессия. Потрясающий гитарист! Но Фрэнк никогда не претендовал на роль Супергитариста, он использовал гитару как инструмент для воплощения своих музыкальных идей».

Гитарист Майк Кеннили похоже, понял секрет такого небывалого интереса коллег к гитарной игре Заппы. И утверждал, что самой сильной стороной Заппы-гитариста были его идеи: «Именно поэтому Фрэнк как исполнитель всегда был в форме, даже если он достаточно долго не брал в руки гитару, и его техника не была на должной высоте. Музыкальные идеи переполняли его всегда и везде. Он никогда не разменивал свои идеи на техническое совершенство и знание кучи заезженных ходов, от которых публика уже давно зевает на концертах».

Уоррен Кукурулло подтверждает: «Что бы ни держал в руках Фрэнк — гитару или шариковую ручку, первоисточником и движущей силой его творчества всегда были его идеи. Он мог работать с синтезаторами, со звуковыми эффектами, с фидбэком, но в любом случае, своим уникальным голосом его гитара обязана Заппе-композитору. И это первое, что приходит в голову, когда слушаешь его сольные импровизации. Многие гитаристы гораздо более совершенны технически, но мало кто обладает столь яркой индивидуальностью».

Совершенствованию игры Фрэнка, казалось, не было пределов. Альбом **Zoot Allures** (1976) демонстрировал редкую сыгранность и творческое взаимопонимание между барабанщиком Терри Боззио и Заппой, который сам играл практически на всех инструментах. Целью его экспериментов на этом этапе творческого пути стало исследование того, что он называл «ксенохрония»: он сводил вместе независимые друг от друга треки, создавая отрывки не-синхронизированной музыки. Наиболее удивительных результатов он добился в композиции *Friendly Little Finger*.

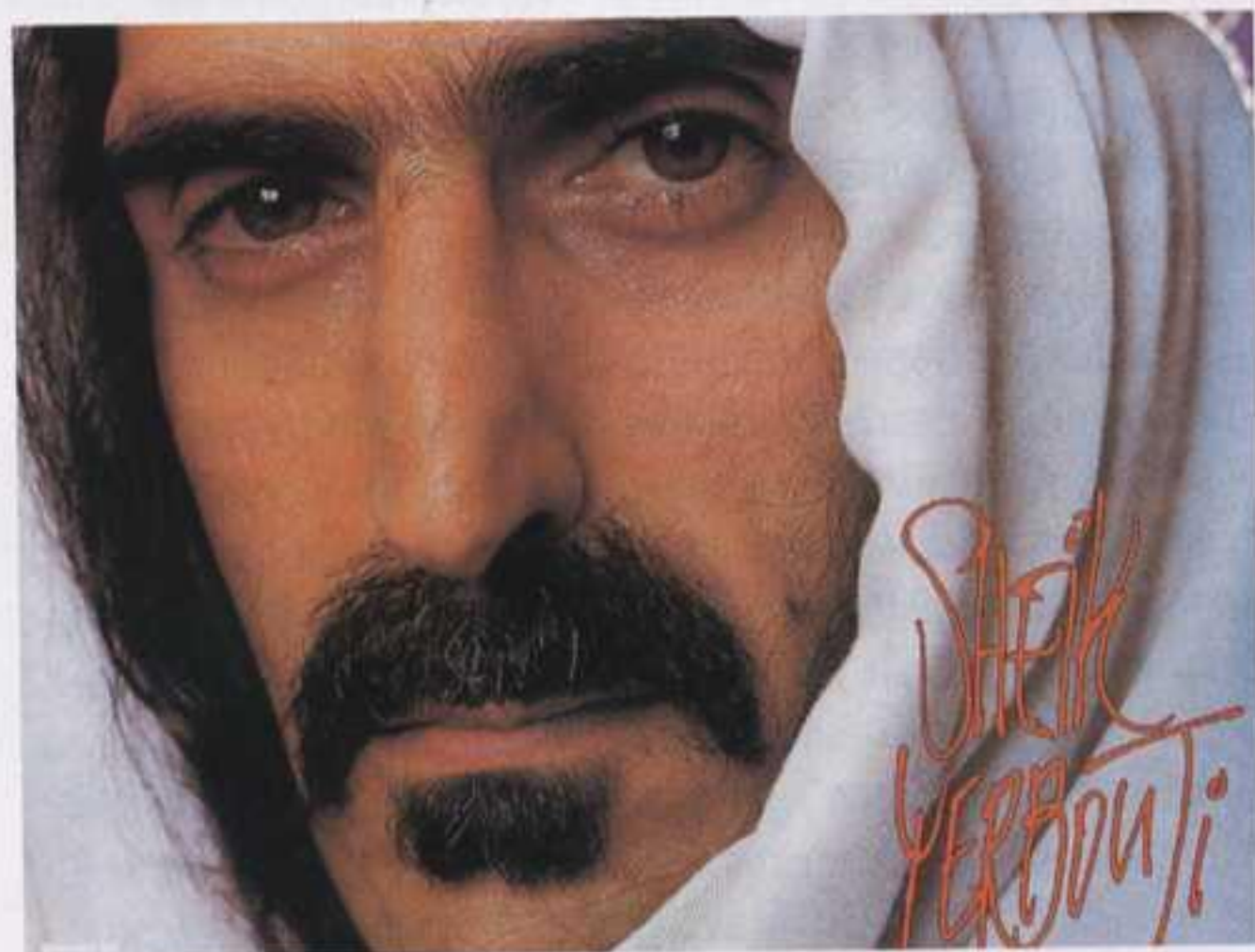
Заглавный трек *Zoot Allures* вывел на новый уровень концепцию «неряшливой» гитары, в номере *The Torture Never Stops* гитара доходила до стонов оргазма.

Сколь уникальна заповская техника игры, столь же неповторимы гармонические и ритмические структуры его сольных импровизаций. В 1977-м году Фрэнк поведал Стиву Розену, корреспонденту журнала *Guitar Player* следующее: «С точки зрения ритмики в мой стиль игры на гитаре многое привнесено из человеческой речи, а с точки зрения гармонии в ней преобладают пентатоника и полиладовые структуры. Чаще всего я использую миксолидийский натуральный лад».

В том же году Заппа объяснял журналу *Guitar Player*, почему он предпочитает хриплые соло Джонни «Гитары» Уотсона, Гитары Слима, Би-Би Кинга и других блюзовых исполнителей: «На мой взгляд, эти соло являются весьма наглядными в музыкальном отношении, потому что они очень честны, и отлично раскрывают качества человека, их исполняющего».

ГИТАРИСТ-ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

В конце 70-х гитарная техника Фрэнка Заппы как будто получила еще одно измерение: инструментальная композиция *Yo' Mama* с «жующей» время и пространство гитарой на пластинке **Sheik Yerbouti** (1979), задокументировала страсть к новым экстравагантным решениям. Теперь Фрэнк работал с вокалистом Айком Уиллисом, который с большим пониманием воспринимал его идеи и умел очень точно передавать эмоциональную беспристрастность и интимность одновременно.



Впрочем, знаменит альбом **Sheik Yerbouti** не только изысканностью сквернословья и дискотечными хитами, типа *Bobby Brown* и *Dancin' Fool*. Альбом включает несколько этапных, можно сказать, показательных инструментальных номеров. Речь прежде всего, естественно, о композиции *Rubber Shirt*. Восхитительной демонстрации того, что для гения двадцатого века творчество не заканчивается фейерверком концертной импровизации. Безумный процесс синтеза нового, невиданного, продолжается и в студии. Современный мастеру аппарат позволяет нырять в какие-то доселе совершенно немыслимые глубины электрического подсознания. И вот по наитию сведенные барабаны из одной пьесы с гитарой и басом другой, сплетаются в новую удивительную вещь, поистине алхимия воссоздания вселенной из различных ее элементов.

Заппа широко пользовался уникальными достижениями современной техники.

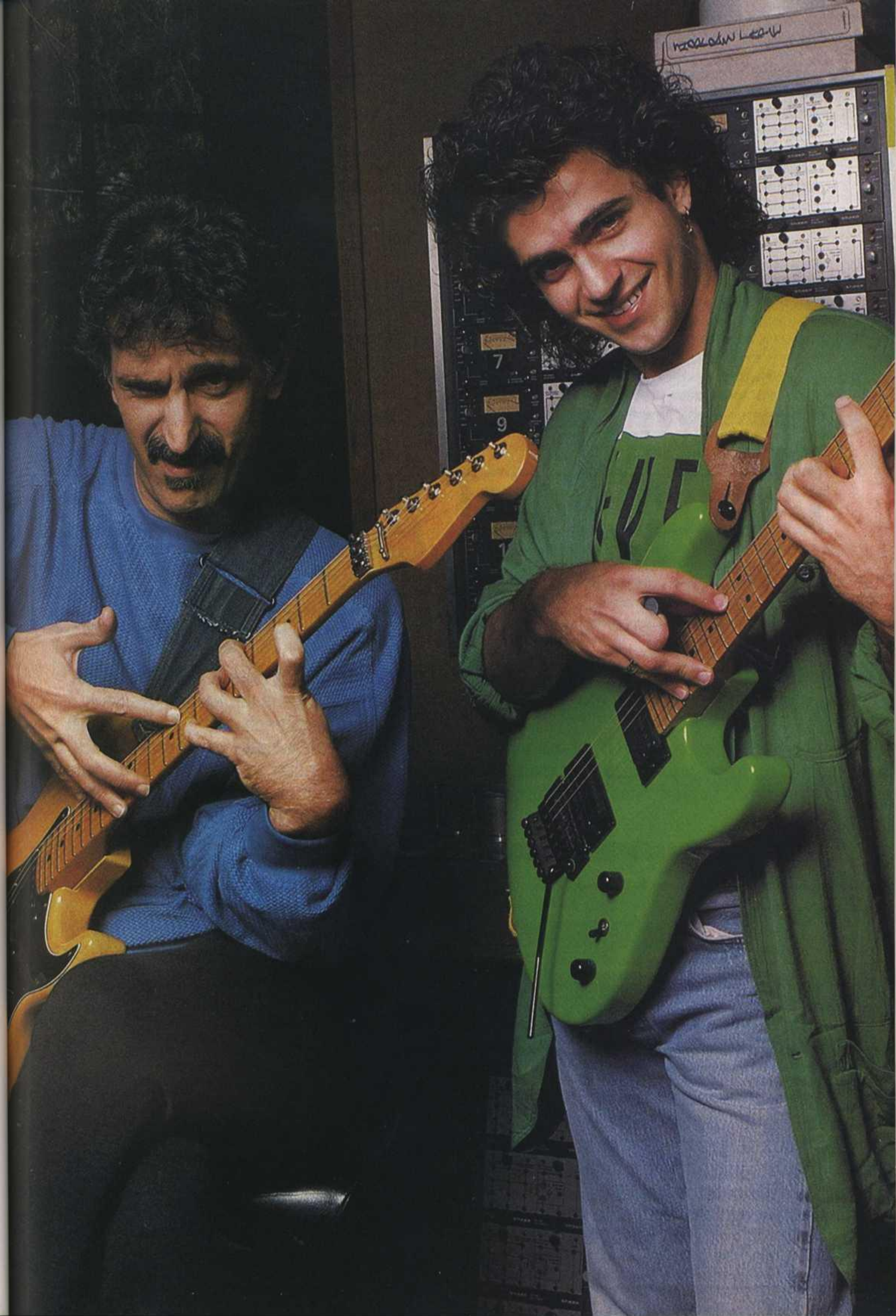
В комментариях к альбому **Sheik Yerbouti** впервые упоминаются его эксперименты с технологией, получившей от ее автора название «ксенохрония» или «странная синхронизация». Проще говоря, идея заключается в следующем: партии инструментов, взятые из разных фонограмм, соединяются на одной мастер-ленте неким музыкальным образом. При этом вместо элементов концертных фонограмм можно использовать заранее приготовленные в студии дорожки, наложив их потом, к примеру, на концертное гитарное соло. Кстати, подобную процедуру Заппа успешно применил при создании нескольких композиций альбома **Joe's Garage**. «Когда я в первый раз попросил моего звукорежиссера сделать это, он посмотрел на меня как на идиота,» — смеялся потом Заппа — «Он называл эту технологию «Ампекс-гитарой». Потому что когда приходило время вступать гитаре, вместо того, чтобы взять в руки инструмент, я нажимал на магнитофоне Амрех кнопку воспроизведения, и аппарат выдавал мое соло. Щелк — и заиграла гитара».

Здесь уместно привести комментарий Заппы к пьесе *Rubber Shirt*: «Партия баса взята из четырехдорожечной мастер-ленты с записью концерта в шведском Гетеборге, в 1974-м году: в свое время я наложил эту фонограмму на гитарное соло, исполненное в умеренном темпе с размерностью 4/4. Поскольку данная партия была исполнена Патриком О'Хэрном в студии под мое конкретное соло, ее нельзя считать «сольной импровизацией на бас-гитаре» в чистом виде. Спустя приблизительно полтора года, я выделил эту партию из шведской мастер-ленты и поместил ее на одну из дорожек 24-канальной записи медленной мелодии размерностью 11/4. Результатом подобной экспериментальной ресинхронизации (тот же прием я применил при создании пьесы *Friendly Little Finger* из альбома **Zoot Allures**) стала композиция, которую вы сейчас слушаете. Таким образом, столь изысканного диалога баса и барабанов в реальной жизни никогда не происходило... Кстати, та часть песни *Yo' Mama* с четвертой стороны альбома, где присутствует гитарное соло, записана тем же способом. Вокальные партии и второе соло гитары записаны живьем в Лондоне. Гитарное соло с четырехдорожечной ленты записано в одном городишке под Нюрнбергом, название которого я запомнил. Наложений — куча».

Только дьявольски изощренный ум Фрэнка Заппы оказался способен на столь необычную интерпретацию традиционного распределения ролей среди компонентов звукозаписывающей студии. По сравнению с его концептуальными суперструктурами упражнения Брайана Ино (на альбоме 1975-го **Discreet Music** в частности) с саморегулирующимися художественными коллажами — просто детские забавы.

Все это время Фрэнк не забывал совершенствовать и мастерство владения инструментом. Технику игры пальцами левой руки по открытым струнам Фрэнк отработал весьма детально и использовал ее очень своеобразно. В качестве примера можно вспомнить характерный рифф из *Sheik Yerbouti Tango*: «Этот рифф почти весь играется на открытых струнах, и именно поэтому он звучит так мощно — классический заповский рифф!» Дуизил поясняет, что это место Фрэнк играл, быстро ударяя пальцами левой руки по открытым струнам «соль» и «ля» на четвертом и шестом ладах: «Даже при исполнении на акустической гитаре эти интервалы кричат: «Нас играет Заппа!»

Кстати, излюбленным объектом критических нападок на гитарную технику Фрэнка является присутствие в ней якобы



«грязных» и «смазанных» звуков, особенно если ее начинают сравнивать с безукоризненным, филигранным звукоизвлечением, которое практикует новое поколение супергитаристов. Майкл Кенилли явно не согласен с критикой: «Здесь отсутствует предмет спора, ибо Фрэнк никогда не интересовался стандартным звуком, извлеченным по всем правилам — левая рука прижимает струну точно в тот момент, когда правая бьет по ней же. Прослушайте любой фрагмент любой сольной импровизации. Вам может показаться, что звук хаотичен и неуправляем, но это глубокое заблуждение. Заппа был одним из самых здравомыслящих гитаристов из тех, что когда-либо рождались под этим небом. Дело в том, что он никогда не играл заученных партий гитары-соло. Фрэнк занимался своего рода научно-исследовательской работой, постигая на глазах у тысяч слушателей еще не открытые возможности своего инструмента. Таким образом, основной отличительной чертой Заппы-гитариста я бы назвал мужество первооткрывателя. И если его звук не всегда бывал столь уж чистым и изысканным, это могло означать лишь одно: он пробовал делать то, что еще ни разу не пробовал делать до этого момента. Я считаю, что это делает ему честь».

Улавливать синхронность совершенно несоотнесимых друг с другом событий для Заппы столь же любимое занятие, сколь для иных — разгадывание кроссвордов на досуге. Во времена тотального музыкального позерства, когда многие посредственности корчат из себя великих художников, ироничное отношение Заппы к своей работе, как к одной большой и неделимой музыкальной пьесе, звучит более чем свежо. Вот уж действительно, ошеломляющая демонстрация единства и неразрывности мира художника, концептуальное постоянство не на словах, а на деле.

Пользуясь методом, изложенным выше, он мог бы выпустить бесконечное число альбомов, не так ли? Так что же получается — и *Yo Mama*, и *Rubber Shirt*, и *Sheik Yerbouti Tango* — лишь верхушка огромного айсберга? Так оно и оказалось, а в роли айсберга выступил тройной альбом, состоящий из одних гитарных соло — **Shut Up 'n' Play Yer Guitar**, появившийся на свет пятого декабря 1981-го года.

Но прежде необходимо пару слов сказать об альбоме **Joe's Garage** в трех частях (Act 1 и Acts 2&3), выпущенном в конце 1979-го.

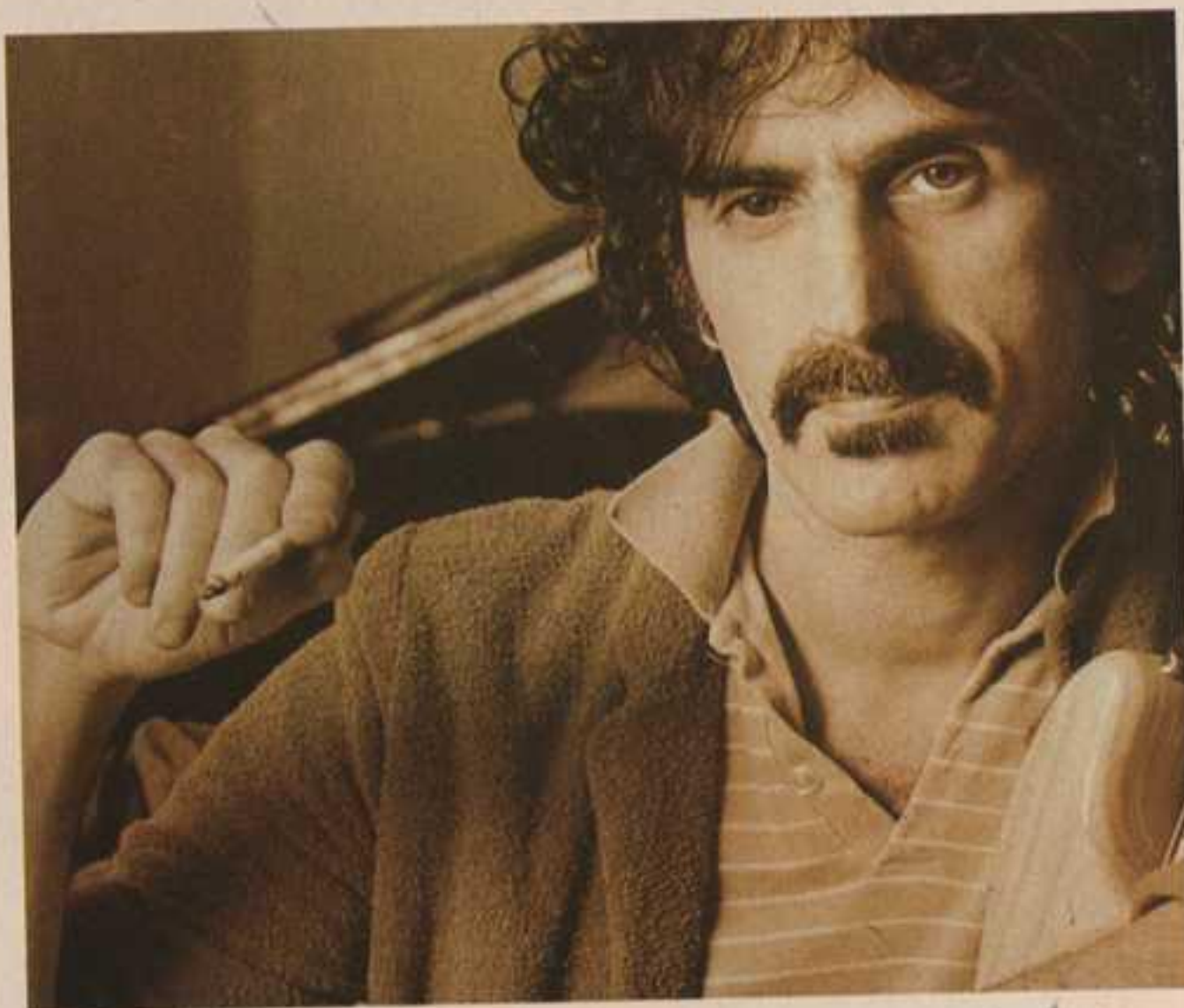
Считается, что это самое народное из всех произведений композитора. Ценителям непесенных изысков — поток отменных гитарных соло во втором и третьем актах, кстати, буквально очекрыженных от одних концертных номеров и произвольно присобаченных к другим студийным, без всякой заботы о связях музыкальных контекстов, просто между парой гаденьких куплетов. Ну да, та самая, знаменитая *хепокропу*, ресинхронизация, упоминавшаяся выше в аннотации к альбому **Sheik Yerbouti**.

«В альбом **Joe's Garage** вошли все гитарные соло из европейского турне 1980-го года. Звук снимался с двух фронтальных микрофонов на двухканальник Nagra. Это чудо — сказать нечто новое, зная, что можно использовать это соло. Я играю то, что находится на острие моих настроений, на кончиках пальцев», — говорил об этой работе Фрэнк.

А запповские соло были выше всяческих похвал! Отменные *On The Bus*, *He Used To Cut The Grass* и *Outside Now* представляющие собой сплошные гитарные импровизации на четыре, восемь и пять минут, а также «вкуснейшее» соло на *Keep It Greasy* и навороченное психоделическое — на *Packard Goose*.

Помимо мощных и мгновенно узнаваемых соло, гитара на альбоме представлена в полном объеме. Ее звук, сочный, мясистый, насыщенный, тягучий и рассыпчатый одновременно украсил и жизнерадостную *A Little Green Rosetta*, и трагичную *Why Does It Hurt When I Pee?*, и красивейшую *Watermelon In Easter Hay*. А на *Crew Slut* звучит, соревнуясь по «вкусности» с соло на губной гармошке, роскошная слайд-гитара. Правда, не в запповском исполнении, а Дэнни Волли, но так ли это важно, когда вещь шикарная!

ВЫСТАВКА ДОСТИЖЕНИЙ ГИТАРНОГО ХОЗЯЙСТВА



Итак, мы, наконец, добрались до альбома, вольготно расположившегося на трех LP, в трех частях которого — **Shut Up 'n' Play Yer Guitar**, **Shut Up 'n' Play Yer Guitar Some More** и **Return of the Son Shut Up 'n' Play Yer Guitar**, были представлены исключительно гитарные соло. Записанных в феврале 1979-го в лондонском зале Hammersmith Odeon, а также по ходу американского тура 80-го в концертных залах Нью-Йорка, Тульсы, Санта Моники, Далласа и Беркли.

Сухим же языком технолога появление этих пластинок можно, наверно, объяснить так: Фрэнку должно быть надоело облагораживать песенки внедрением между припевом и куплетом гитарных соло, и вместо того, чтобы пинцетом, да по крупице сюда немного, туда чуть-чуть, он весь бесценный материал лопатой сгреб в одну огромную гору. Вот вам, братцы, два часа одних гитарных импровизаций! Гитары на этих альбомах не просто много, а ОЧЕНЬ МНОГО. И не только запповской. На них «светятся» и другие мастера шести струн, среди которых Стив Вай, Аик Уиллис, Дэнни Волли, Рэй Уайт и Уоррен Кукурулло.

Выход альбомов состоялся 11-го мая. Издание 1981-го года в торговую сеть не поступало и рассылалось желающим по почте. Правда, чуть позже, оно появилось и в магазинах. Информация к альбому **Ship Arriving Too Late To Save A Drowning Witch** гласит: «Вследствие проявления огромного интереса к этим особенным пластинкам со стороны торговой сети, Barking Pumpkin, одновременно с **Ship...** решила выпустить роскошный набор из трех LP, какого до сего момента на прилавках не было. Если вы еще не обзавелись таковым, спешите в магазин и хватайте его — тираж ограничен. Спасибо, искренне ваш, FZ».

Заппа не скрывает восторга: «Я рад, что выпустил их. Я имею в виду, что у меня, наконец, дошли до этого руки. Многие называли меня сумасшедшим, когда видели, на что я трачу время. Однако посмотрите: комплект продается лучше, чем **You Are What You Is** и **Tinseltown Rebellion**! Альбом начал окупаться уже спустя две недели после выхода в свет. По заказам его продано больше, чем через торговую сеть. Заметьте — речь идет о гитарном альбоме, окупившемся спустя две недели. Это великий альбом».

Данной работе суждено стать бесценным и весьма существенным приложением к эпохам Фрэнка Заппы, таким как блестящая, но недооцененная инструментальная композиция *Lumpy Gravy* и выступить в роли связующего их звена. Все эти инструментальные пассажи (которые являются не просто голыми соло, но и демонстрацией превосходной работы сопровождающего состава) играли роль мостиков между песнями, исполнявшимися на концертах и, таким образом, привязаны к соответствующим этим концертам альбомам, в частности, к недавнему — **Tinseltown Rebellion**. Как, некоторые номера, записанные в Berkeley Community Theatre и Odeon Hammersmith, взятые из концертов, представленных на **Rebellion**.

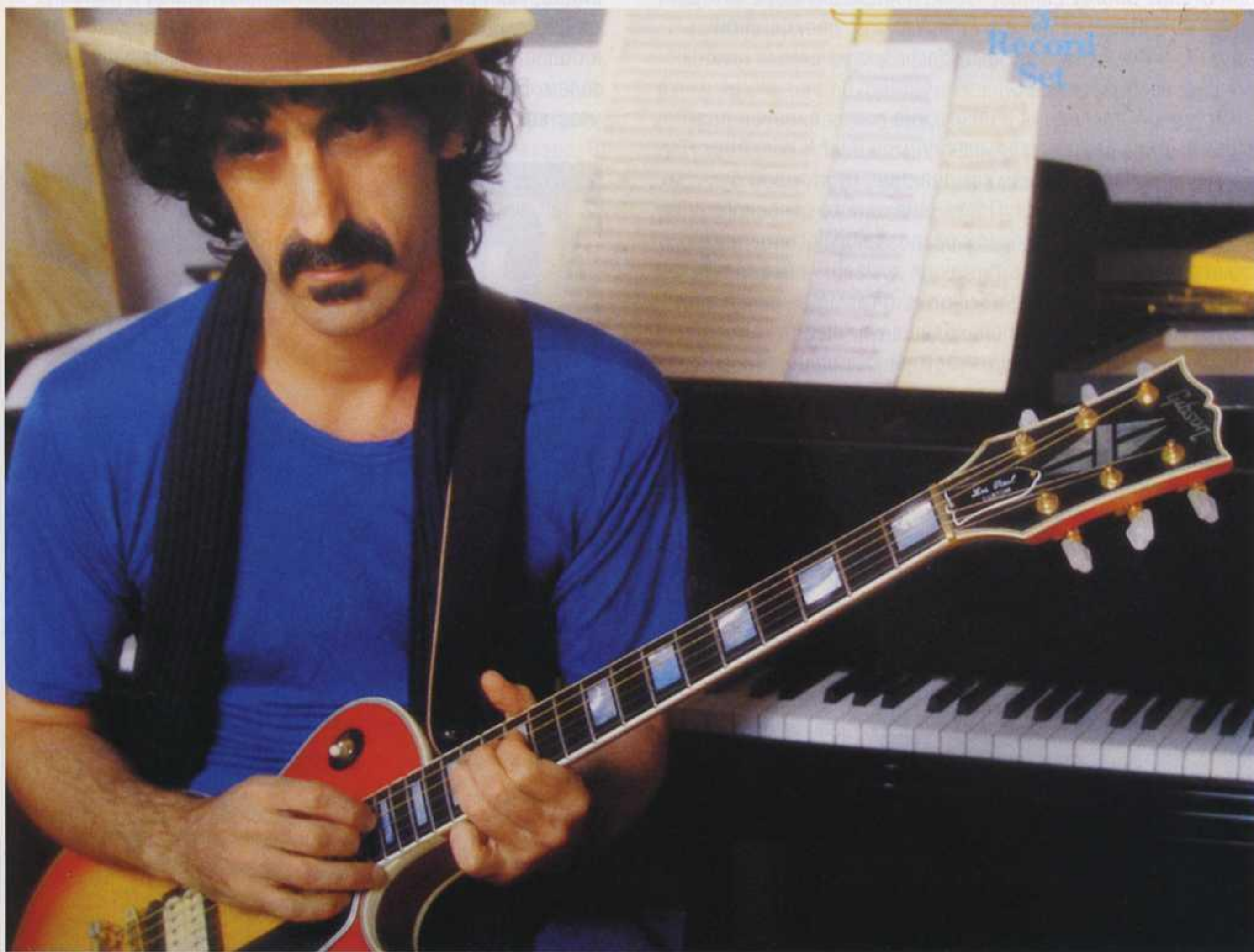
Двадцать номеров альбома все как на подбор. И что самое главное, имеющие собственную индивидуальность. Открывающая *Five-Five-FIVE* — агрессивная, *Hog Heaven* — огрызающаяся, *While You Were Out* — задумчивая, *Treacherous Cretins* — раздолбайская, *Heavy Duty July* — захлебывающаяся, *Soap 'n' Old Clothes* — разлапистая.

Ни до того, ни после, ни один из виртуозов с медиатором на подобный эксперимент не отваживался. Три пла-

стинки полетов во сне и наяву, и ни одной песенки о разбитой любви, разве такое можно продать? Да вас засмеют в первом же классе школы винилового бизнеса. И, тем не менее, благодаря домашней компании Barfko-Swill, занимающейся рассылкой по принципу mail order, Фрэнк и тут всех «сделал». То есть заведомо разорительный, убыточный продукт превратил во вполне прибыльный. Рекорд-компания с толпами менеджеров и секретарш, наверняка бы вылетела в трубу, ну а композитору, творцу, без них без всех хватило и на хлеб, и на масло. Короче, еще один стереотип между делом был выброшен на свалку.

Итак, вот она, перед нами — коробка из трех пластинок, собрание импровизаций вне времени и пространства, непревзойденное произведение искусства и коммерческий феномен:

Первую пластинку открывает композиция *Five, Five, FIVE* — мощная гитарная атака с обрушивающимися на вас энергетическим полем, бросающем от бита препарированных вокальных номеров **Lumpy Gravy** к зловещему и ошетинившемуся хэви-металу *Hog Heaven*. Заглавная композиция представлена одним из самых захватывающих соло Заппы, послойно окутывающим нас расплавленным золотом звука. Завершает сторону будоражащий номер под названием *While You Where Out*. На обратной стороне нас встречает мрачное, исполняющееся всем составом рэгги *Treacherous Cretins*, прерывающееся надрывным гитарным соло в саксофонной манере *Heavy Duty Judy* в сопровождении бурлящей ритм-секции и повторяющихся фанк-пассажей Томи Марса на синтезаторе. Закрывает пластинку поистине величественным росчерком пьеса *Soup 'n Old Clothes*.





...**Some More** открывают остроумная и не требующая дополнительных пояснений *Variations on The Carlos Santana Secret Chord Progression* и коротенькая виньетка *Gee, I Like Your Pants*. За ними следует *Canarsie*, где прекрасные глубокие тона Gibson SG Заппы обвивают сложно запутанными ритмическими пассажами ситар Уоррена Кукурулло и невероятный бас Патрика О'Хэрна. В *Ship Ahoу* фанк-гитара ерзает на фоне бурлящего варева ритм-секции. Далее следует *Deathless Horsie*, где восходяще-нисходящая мелодическая линия клавишных, приправленная гитарой, одновременно создает и ритмическую основу. Соло гитары переходит в часто исполняемую Заппой *Orange County Lumber Truck*, первые аккорды которой слышны в конце вещи. А в *Pink Napkins*, двоюродной сестре *Black Napkins* — мы замечаем одно из самых нежных прикосновений к гитаре.

Return... — последняя и возможно самая сильная пластинка, открывается надрывающимся *Beat It With Your Fist*. За ней следует заглавная композиция, от которой буквально захватывает дух. После еще одного зверского соло в *Pinocchio's Furniture*, среди разрозненных голосов мы слышим: «Гм-м, но ведь ты так не думаешь» перед тем как врывается высоковольтное частично гармоническое соло *Why Johnny Can't Read*, переходящее в джефбековский хрипящий ответ в традиции восточных каденций и, затем — в короткий блюзовый финал.

В *Stucco Homes* Заппа играет на чисто акустической резонирующей *Acoustic Black Widow*, местами звучащей как бас. Это происходит под аккомпанемент нежных фраз гитары Кукурулло и превосходных ударных Винни Колаюты.

Проект завершается композицией *Canard du Jour*, результатом неподражаемого дуэта Заппы с Жаном-Люком Понти, играющим на баритональной скрипке. В этой квинтэссенции мастерства слышится и рага, и блюграсс и симфонический авангард.

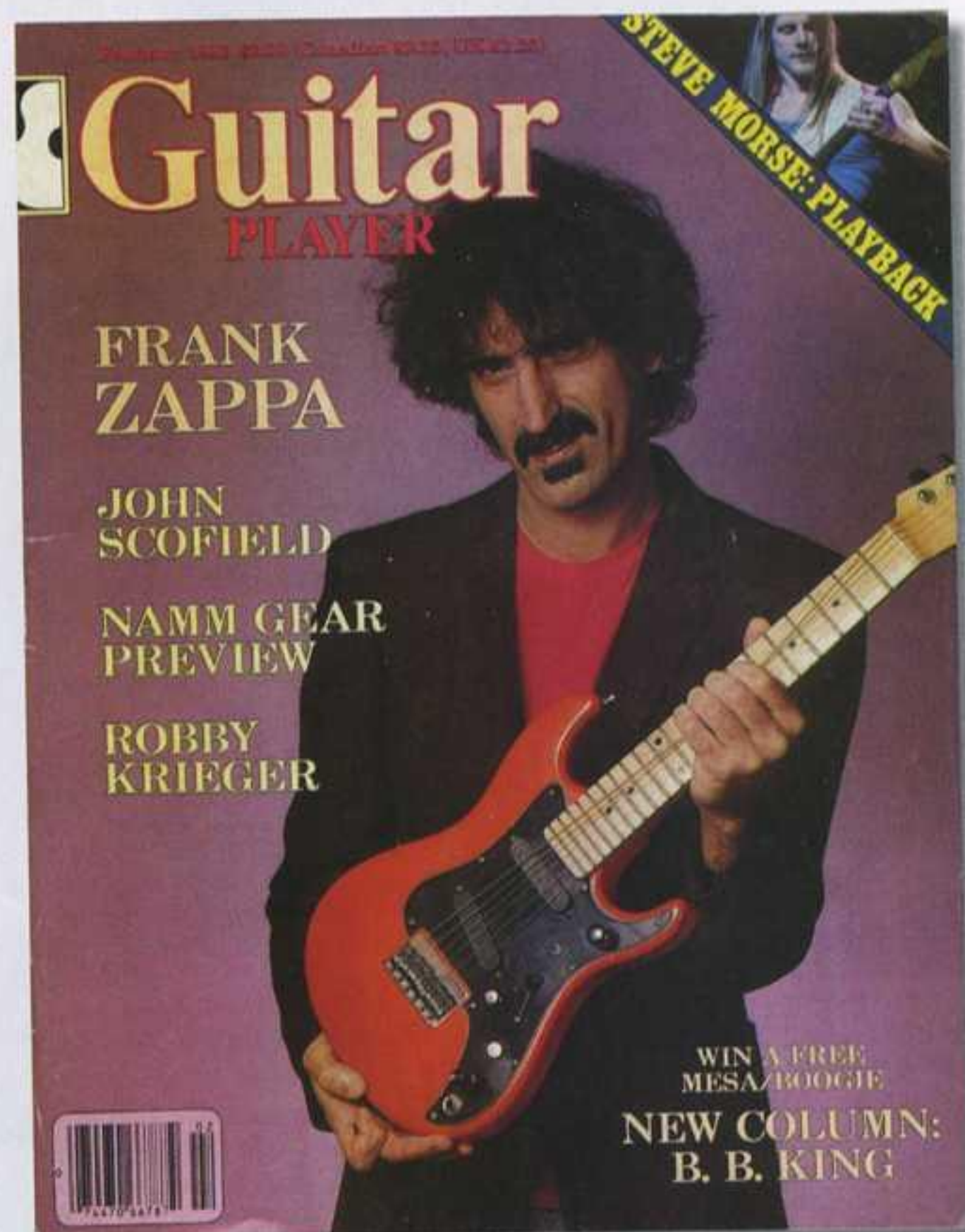
Эти пластинки представляют собой очевидную ценность не только для гитаристов, изучающих технику Заппы (особенно сейчас, когда стали доступны нотные транскрипции его работ), но и для тех, кому по душе красота и мелодическая изощренность его игры. Выход трех альбомов инструментальной музыки стал не просто очередной вехой на творческом пути Маэстро.

Этот проект явился воплощением в жизнь его расширяющегося интереса к композиционным экспериментам

с записями студийной и концертной музыки. Подобные эксперименты стали возможными благодаря прогрессу в области средств звукозаписи. Первые три альбома *The Mothers Of Invention* были сделаны на четырехдорожечных студийных магнитофонах. Во времена **Hot Rats** стали доступны шестнадцатидорожечные машины. Сегодня, объединяя соответствующее количество аппаратов с двадцатью четырьмя дорожками, можно получить практически неограниченное число каналов для записи. К тому же передвижные студии позволяют концертным записям звучать не хуже студийных, предоставляя операторам те же условия и тот же комфорт.

Пока газеты и журналы смакуют ужимки и прыжки новомодных истязателей гитары и поносят Заппу за якобы непристойные тексты песен, он тихо и спокойно продолжает извлекать из своего инструмента нечто, не поддающееся никаким описаниям. Навострив уши в ожидании, что же еще такого скажет сам Заппа, музыкальная пресса забывает слушать то, о чем говорит его гитара. Эти альбомы еще раз подтверждают совершенно очевидный факт: ей есть что сказать. Гитара Заппы обращается, прежде всего, к музыкальным критикам, забывающим порою слушать ... музыку. Да-да, именно музыку! Она просто кричит о том, как много теряют эти «специалисты».

А настоящим специалистам явно было чем себя занять. Специализированные журналы запестрели статьями, разбирающими исполнительскую технику Заппы. И как театр начинается с вешалки, анализ этих телодвижений начинался уже с обложки альбома. На фотографии Фрэнка с обложки бокс-сета **Shut Up And Play Yer Guitar** хорошо видно, как при помощи безымянного пальца и мизинца он фиксировал кисть правой руки на верхней деке гитары в области между концом грифа и верхним звукоснимателем. Большинство звукоизвлечений он делал на тех участках струн, которые лежат именно над этим местом.



Дуизил замечает: «Когда он фиксировал свою руку там, в извлекаемых медиатором звуках низкого тона появлялись дополнительные гармоники. Такого эффекта нельзя достичь, если ваша правая рука находится в общепринятой позиции». При игре медиатором Фрэнк чередовал нисходящие и восходящие удары по струнам в необычных комбинациях, использовал круговые движения медиатора, а иной раз просто скреб по всем струнам, получая очень своеобразные, «бормочущие» аккорды.

А вот что подсмотрел внимательный Кукурулло: «Фрэнк часто тащил правую руку поперек нижней части грифа по толстым струнам снизу вверх, а левой в это время прижимал струны на ладах». Заппа открывает один из своих секретов журналу *Guitar Player*: «Если правой рукой я ударяю по струне один раз, то левой рукой в этот момент я извлекаю пять звуков». Кенилли утверждает, что «скребущая» техника игры выручает в те моменты, когда нужно сыграть быструю последовательность нот в короткий промежуток времени: «Когда вы скребете по струнам правой рукой и быстро работаете на грифе левой, получается нечто, похожее на сэмплинг. Это очень емкий резервуар звуков, остается лишь зачерпнуть из него рукой и бросить горстью в публику».

На этих альбомах был обкатан ряд устройств, посредством которых Фрэнк получал весьма неординарные и яркие звучания. Среди них Mu-tron Bi-Phase, Octave Divider, а также контур фильтра управления напряжением, снятый со старых клавиш Oberheim, при использовании которого получался эффект избирательного сэмплирования с последующим повтором. Озвученный результат применения этого устройства можно услышать в фанковых линиях пьесы *Ship Ahoy* из альбома **Shut Up And Play Yer Guitar Some More**.

При редактировании гитарных соло для альбомов серии **Shut Up And Play Yer Guitar** Фрэнк пропускал исходную дорожку через два флэнжера MicMix Dynaflexer, настраивая их в противоположных направлениях стереоспектра. В 1983 году Фрэнк говорил Тому Мюльгерну из *Guitar Player*, что он подключал флэнжеры таким образом, «чтобы отследить характер затухания высокочастотных составляющих сигнала там, где принято отслеживать затухание амплитуды». Он называл это «эффектом подушки». Комментарии Дуизила: «Получается чертовски густой звук. Это можно услышать в *Beat It With Your Fist* и *Variations On Carlos Santana Secret Chord Progression*.

Концертные записи Заппы, как правило, включали в себя гитарную дорожку, записанную «напрямую». Огромное значение придавалось настройке инструментов перед выступлением, поскольку Заппа имел привычку вычленять из концертных записей свои лучшие соло и вставлять их в различные, заранее подготовленные в студии, музыкальные пространства. Гитарный материал, записанный на концерте, подвергался в студии дополнительной обработке. Об этом говорит Стив Вай: «В студии Фрэнк брал «прямую» дорожку и подключал ее к разным усилителям. Полученные сигналы он обрабатывал их своими чудовищными «примочками» и помещал справа и слева. Я слышал, к примеру, такой вариант: справа — чистый звук, чуть приправленный флэнжером, слева — усиленный в Pignose, в середине — титанический Marshall с задержкой. И каждый из них — с различными степенями реверберации. Короче говоря, звуковой эксперимент «задним числом».

Что еще можно сказать об этом альбоме? Да то, что

каждый уважающий себя гитарист должен хоть раз в жизни услышать сентиментальные жемчужные звуки *Pink Napkins*, псевдоарабские напевы *Canarsie* с наложением ситара и хитрого баса; мощное, частично аккордовое соло в *Why Johnny Can't Read*, предваряющее занятные упражнения с «фидбэком» в духе Джеффа Бека. И, естественно, грандиозный финал *Canard Du Jour*.

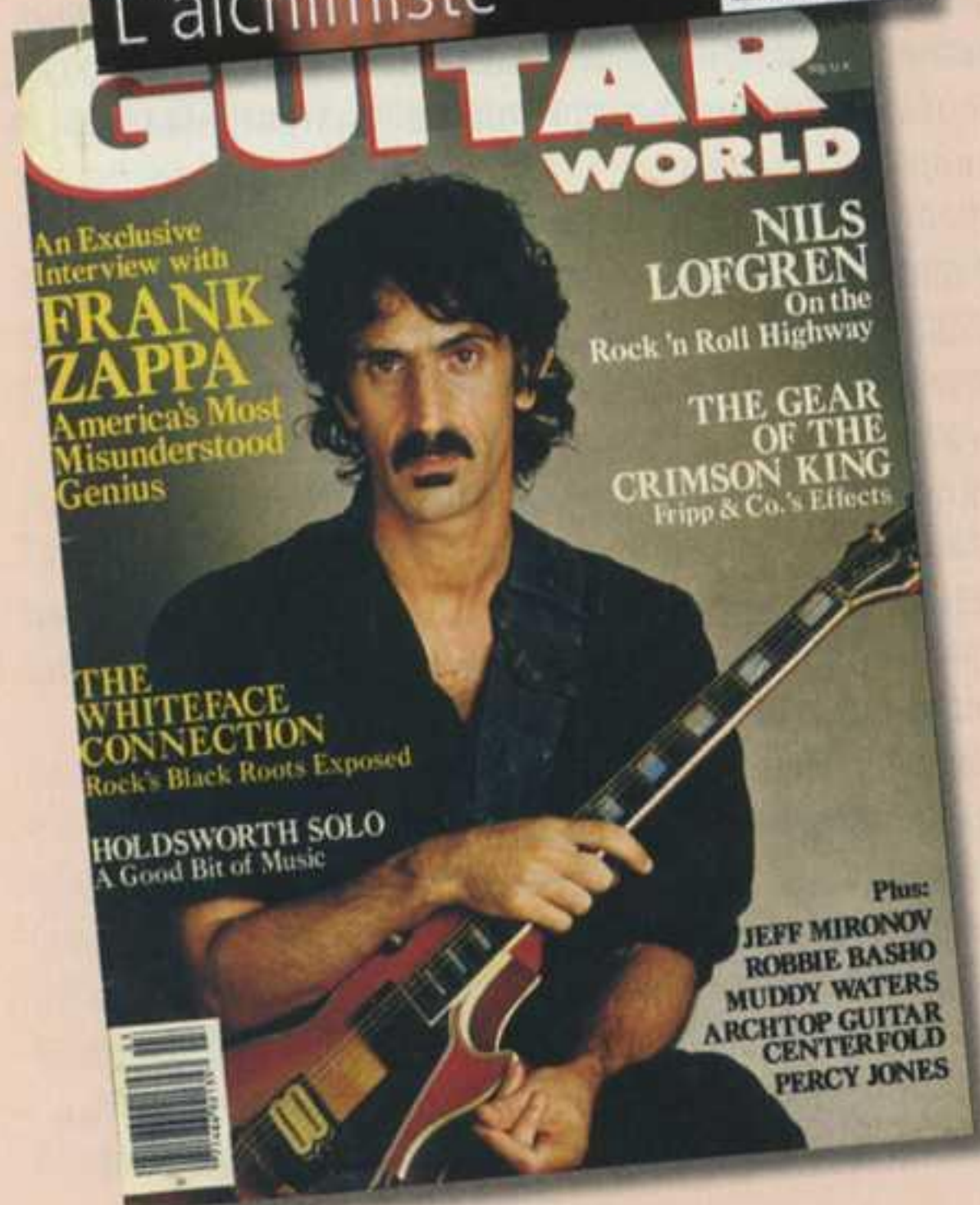
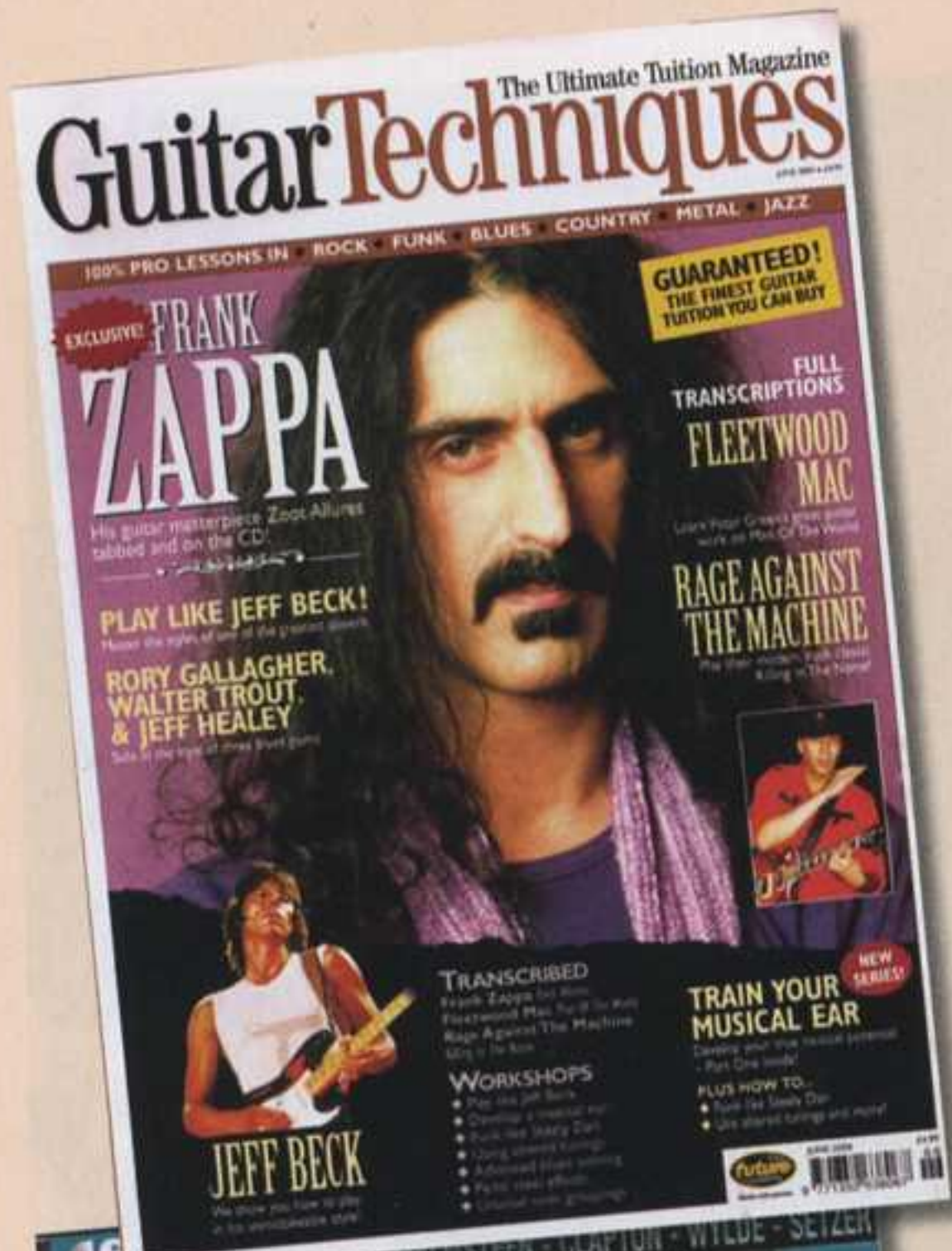


РОК-ГИТАРИСТ

В 80-е годы у Заппы вышло несколько альбомов, которые у критиков проходили по классификации «гитарно-ориентированный рок-альбом». По поводу гитарных героев декады Заппа иронизирует: «В восьмидесятые понятие о «соло на рок-гитаре» свелось в основном к «Уидли-уидли-уи, корчишь рожу, берешь гитару так, точно это твой болт, устремляешь гриф в небеса и всем видом показываешь, будто и впрямь что-то делаешь. После чего стоишь в дыму и вихре света вертящихся прожекторов и срываешь бешеные аплодисменты». И добавляет о себе: «Я на такое не способен. Когда играю, приходится смотреть на гриф, чтобы видеть, где рука».

Концертник 1881-го **Tinseltown Rebellion** не обошелся без гитарных вкусоностей. Гламурный рок-н-рольчик *For The Young Sophisticated* демонстрирует периодически возникающую на периферии «тявкающую» гитару, а стеб над хэви-метал *Tell Me You Love Me* — тяжелейший и гениальный в своей примитивности трехаккордный рифф. Что-то подобное, кстати, звучит и в других номерах альбома, таких как *The Blue Light* и *Tinseltown Rebellion*. А украсившее пластинку гитарное соло, изысканное и пошловатое одновременно, прозвучало в ска-номере *Now You See It — Now You Don't*.

Но далеко не все альбомы того периода могут похвастаться выдающимися гитарными достижениями. **Ship Arriving Too Late To Save A Drowning Witch** (1982) практически не имеет ярко выраженных соло, но он довольно жесткий по причине того, что каждая композиция имеет фундамент в виде агрессивного и прямолинейного гитарного риффа. **A Man From Utopia** (1983), несмотря на заявленный на первой вещи альбома *The Radio Is Broken* пулеметный



шред, вообще впоследствии обходится без гитар, играющих на заднем плане, не мешая главенствовать в саунде мощному басу Скотта Тьюнеса и саксофонам Бобби Мартина.

В 1984-м году один английский журналист брал у Заппы интервью. В одном из вопросов он спросил музыканта, как тот относится к тому, что его явно недооценивают как гитариста. «Не думаю, что мое творчество можно оценивать подобным образом, — ответил тогда Фрэнк. Составлять рейтинги гитаристов — довольно глупое занятие. Я — композитор, а гитара — мой инструмент. Если мы говорим о композиции, это совсем другое дело. Я обладаю заурядной, но вполне достаточной техникой игры. Существует множество людей, которые играют быстрее меня, никогда не лажают и умеют делать великолепный звук. Если Вы хотите составить рейтинг гитаристов, займитесь ими и оставьте в покое меня. Но ни у кого из них не хватает пока сил и нервов на то, что давно уже делаю я: выйти на сцену перед многотысячной толпой и заняться сочинением музыки. Для этого надо обладать некоторой смелостью, наглостью, если хотите: я не знаю, что я сейчас буду играть, и вы не знаете, что я сейчас буду играть, и это ставит нас в равные условия. Так что, поехали — пусть и у вас и у меня будет сегодня маленькое приключение. Скажите, как можно учесть в Вашем рейтинге подобные вещи? Вы либо принимаете такое развлечение, либо отвергаете его. Мне более по душе принимать все мои удачи и неудачи, которыми заканчиваются эти приключения, чем привычно восхищать публику виртуозной техникой. Мне хочется услышать новую музыку, и ради этого удовольствия я решаюсь на авантюру создания настоящей музыкальной пьесы прямо на сцене. Должен заметить, что при всей посредственности моей игры и не обязательно удачном исходе спонтанного творчества, а также при отсутствии моего имени в разного рода рейтингах, многим людям нравится то, что я делаю».

В альбоме того же года **Them Or Us** гитарные партии и соло, которых было весьма немало, разделили между собой Стив Вай, сам Заппа и дебютировавший в индустрии сын Фрэнка Дуизил.

Альбом получился весьма добротным. Настоящим рок-н-рольным, что после нескольких предшествующих работ с несколько облегченным саундом было принято поклонниками «на ура». Задает тон альбому бодренький рок-боевичок *Ya Hozna*, в котором Фрэнк взял на себя роль ритм-гитариста, выдающего жесткий пульсирующий рифф, соло же доверил Стиву Ваю, выполнившему свою работу «на отлично». А в следующей песенке — в четвертой реинкарнации неувядающей *Sharleena*, мы слышим жизнерадостное и любвеобильное соло от Дуизила Заппы. Впечатляет, скажу я вам!

В восьмиминутной *Sinister Footwear II* звучит уже очередное запповское соло, тягучее, пронзительное, клейкое и в какой-то момент кажущееся бесконечным. Классический запповский стеб *Truck Driver Divorce* сопровождается неким неорганизованным соло, поражающим своей расхлябанностью и хаотичностью, но, тем не менее, отлично воспринимающимся. Песенка, написанная на основе гастрольного фольклора, *Steve's Spanking*, повествующая о сексуальных экспериментах Стива Вая, имеет музыкальный фундамент в виде атаки железобетонных риффов от Фрэнка Заппы и Рэй Уайта, сольные же партии выдали Вай и Дуизил. Инструментальная композиция, не-

простая джаз-роковая *Marqueson's Chicken*, блещет явно на ходу придумываемым импровизационным соло Заппы, которое призывает к спонтанной импровизации и других музыкантов группы. А в композиции *Them Or Us* мы слышим только троих музыкантов – барабанщика Вакермэна, басиста Тьюнеса и гитариста Заппу, играющего свое соло нарочито грязно, грубо, развязно и иррационально. И, наконец, в закрывающей альбом *Whippin' Post* Заппа продемонстрировал (своим соло, разумеется!) свежий взгляд на затасканный донельзя сауф-рок.

Что касается гитарных изысков того времени, в упомянутом уже интервью 1984-го года Заппа очень образно описывал их различные типы, называя их «гармоническими ароматами». Если играется уменьшенный аккорд – это «небольшой напруг», минорный аккорд – «серьезное дело», мажор – «счастье», мажорный септаккорд – «включаемся по уши», увеличенная ундецима – «бибоп». Вот так то, все по науке!

В следующем альбоме, **Frank Zappa Meets The Mothers of Prevention** (1985), наявивают аж четыре гитариста – сам Фрэнк, Стив Вай, Айк Уиллис и приглашенный кумир детства – Джонни «Гитар» Уотсон. Наряду с обильно представленными синклавирными изысками, гитарные номера (да еще какие!) на альбоме имеют место быть.

Открывающая альбом *I Don't Care*, написанная Заппой совместно со специальным гостем Джонни «Гитар» Уотсоном, своим мощным блюзовым посылом уравнивает идущие следом синклавирные номера, а политическая подоплека *We're Turning Again* и *Yo Cats* компенсируется торжественностью и возвышенностью солирования в *What's New In Baltimore*. Ну и, естественно, легкомысленной вещичкой *Alien Orifice*, где во всей красе можно услышать хрестоматийную «болгарскую волюнку».

Именно в это время Дуизил подсмотрел, как играет его отец: «Его правая рука похожа на голову цыпленка, клюющую нотки прямо со струн. Его манера игры кажется весьма странной, ее сложно описать словами: лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Если вы хоть раз увидите это, а тем более – попробуете, вы поймете, почему звук получается именно таким. Его игра сродни технике Эрика Джонсона: большой и указательный пальцы держат медиатор в разных положениях, изменяя этим характер звукоизвлечения, хотя обычно это делают всей кистью руки».

Кстати, для наиболее ясного описания положения рук Фрэнка при игре в этот период Майк Кенилли рекомендует концертное видео **Does The Humor Belong In Music?**:

«Фрэнк очень необычно держал медиатор. В съемках исполнения им соло из пьесы *Zoot Allures* есть несколько отличных кадров его правой руки. Весьма изящная техника, дающая отчетливый звук – агрессивный и очень мужественный. В каждой ноте заключена нешуточная энергия». Упоминаемое видео – задокументированное на пленке Нью-Йоркское выступление коллектива Заппы времен американского тура 84-го года. Отменные музыканты: басист Скотт Тьюнес, клавишник Алан Завод, барабанщик Чед Уокермэн, саксофонист Бобби Мартин и гитаристы Рэй Уайт и Айк Уиллис создают фантастическую атмосферу.

Звук по-настоящему живой, чуть даже грубоватый, но неподдельный и сочный – результат слаженной работы за месяц турне отлично сыгравшейся команды. Гитары звучат немало, правда, похоже, не все соло удались Заппе в тот вечер. Ибо некоторые композиции перебиваются

кусочками блиц-интервью. А еще кое-какие вещи просто выкинуты из видео, как, например *Goblin Girl*, которая после вступительных аккордов переходит в очередное мини-общение с Фрэнком. Но нем не менее, смотреть это видео надо. Правда, гитарных соло несравненно больше на другом видео, *The Dub Room Special*.

Что касается одноименного концертного альбома, вышедшего гораздо позже – в 1995-м, при всей непосредственности звучания, и декларированном отсутствии перезаписи, большинство номеров альбома не являются, скажем, так, натуральными продуктами. То есть, сплошь и рядом мы имеем дело с результатом, пусть благородного, но синтеза. Замечания самого Фрэнка к песне могут выглядеть так (в данном случае описывается *Let's*

Move To Cleveland): «вступление – Лос-Анджелес, соло фортепиано – Ст. Питерсберг, соло ударных – Ванкувер, гитары – Амхерст, хор – Лос-Анджелес».

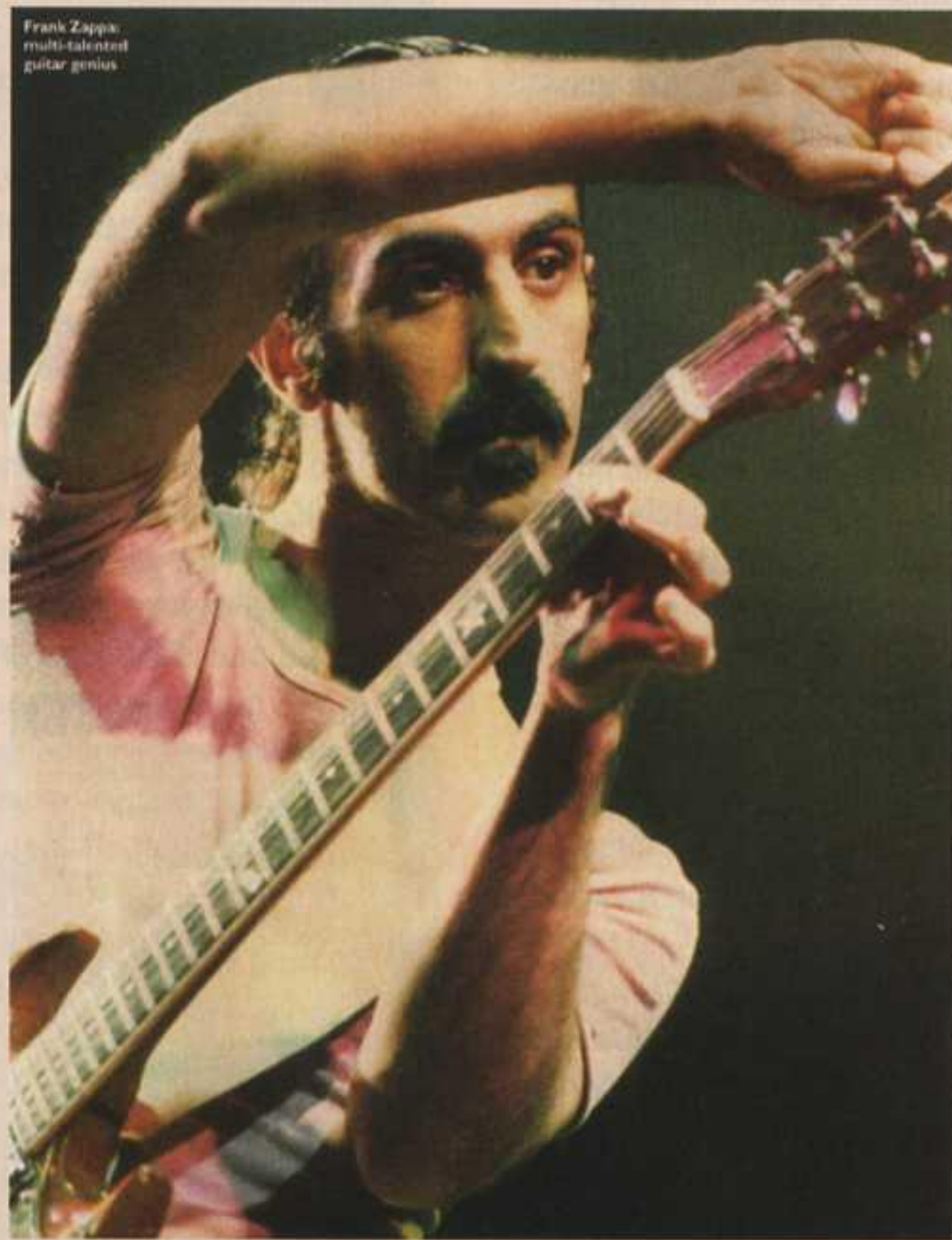
Альбом дал слушателю несколько знаковых образчиков гитаризма маэстро, явно положенных в копилку его лучших работ.

Zoot Allures

Извивающееся как змея гитарное соло с трудом продирается сквозь частоты барабанных брейков Чада Вакермэна и басовых грувов Скотта Тьюнеса.

Trouble Every Day

Данным соло Заппа дает понять современным гитаристам, что если они не научатся делать нечто подобное, каждый день будут иметь профессиональные проблемы.



Penguin In Bondage

Вот она, гитарная дезорганизация в действии! Берется соло из *Zoot Allures* и искривляется, подобно ленте Мебиуса, да еще и делается пикантнее с добавлением фидбекового перчика.

Hot-Plate Heaven At The Green Hotel

Серенада для группиз изнывающего от желания музыканта, в одиночестве торчащего в номере отеля.

What's New In Baltimore?

Гитара многократно повторяет главную фразу песни, обозначенную в названии. А потом сама же и отвечает на этот вопрос: Все ОК!

Let's Move To Cleveland

Эта джазовая, импровизационная и более чем шестнадцатиминутная композиция, на которой все музыканты наигрались вдоволь, а барабанщик Вакермэн выдал фантастическое драм-соло, сорвав бешенные аплодисменты. Не меньше проявления зрительской любви досталось и соло-гитаристу Заппе, сыгравшему здесь одно из самых тягучих и вязких соло в своей карьере.

Whipping Post

Блюз-роковый номер Allman Brothers, традиционно исполняемый на концертах запповской банды с прямолинейной хард-роковой гитарой бэндлидера, и появлением на публике другого гитариста – его сына Дуизила, внесшего в нее нотки стадионного hair-рока.

Желающим же убедиться, что и без манипуляций с ножницами живая музыка была великолепна, приходит на помощь упоминаемое видео. На котором, ко всему прочему, вы еще заметите, как подмигивая в камеру, Фрэнк в розовом пиджачке на голое тело дает согражданам такой вполне разумный и своевременный совет:

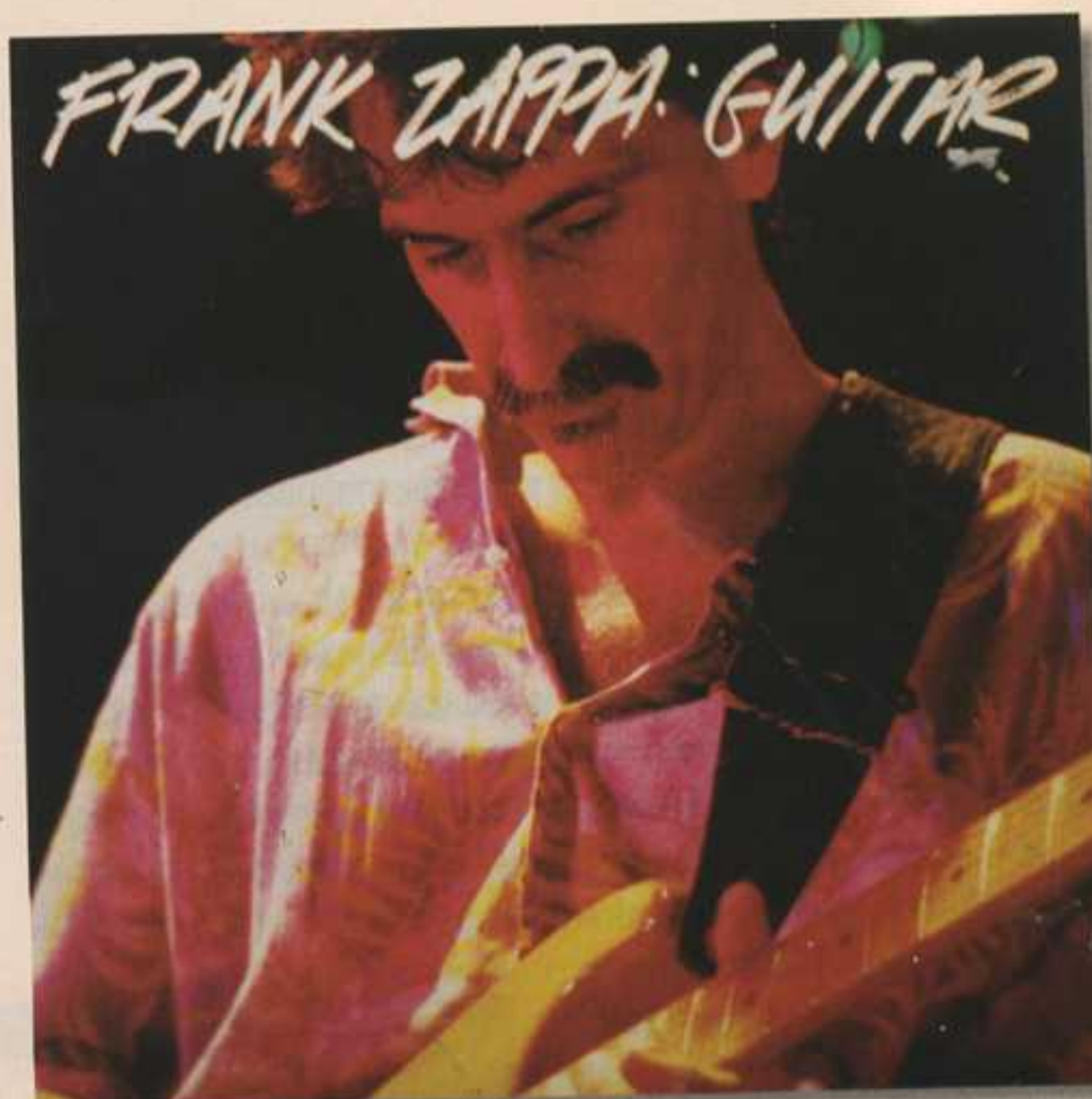
«Когда Рональд Рейган будет выступать по телевидению, включите прибор, выключите звук. Посадите вашего ребенка перед ящиком, ткните в него пальцем и скажите:

– Если этот человек пригласит тебя покататься на машине, предложит конфетку или скажет, что надо идти воевать В Никарагуа, ответь ему: – Нет!»

СОЛО-ГИТАРИСТ

После вышеупомянутого турне, Фрэнк надолго поставил гитару в угол. «Это произошло 23-го декабря, – говорит Фрэнк, – и она опустилась до девятого места моей личной шкалы ценностей. Тому было несколько причин. Во-первых, турне подошло к концу, во-вторых, мне показалось, что народу поднадоело слушать бесконечные гитарные соло. Ну а главное то, что я приобрел удивительный аппарат – синклавир, современный музыкальный компьютер стоимостью в четверть миллиона долларов и намерен плотно поработать с ним». В результате этой работы, как мы знаем, в ноябре 1986-го появился альбом *Jazz From Hell*, за который Заппа совершенно заслуженно получил премию Grammy.

Что касается гитарных соло, записываемых в турне 84-го, то они, к счастью, не пропали. А выплыли на альбоме *Guitar*, вышедшем в феврале 1988-го. «В турне 1984-го года



я каждый вечер, как правило, играл восемь сольных партий (пять вечеров в неделю, полгода подряд), из них около двадцати в музыкальном смысле достойны записи на пластинку. Остальное – мусор. Дело не в том, что я не старался сыграть; в большинстве случаев попросту ничего не вышло».

На альбом вошли также соло из тура по Германии 1979-го года, европейского тура 1982-го года, а также из отдельных выступлений в Сан-Диего и Солт-Лэйк-Сити в 1981-м. Альбом из обязательного минимума любителя запповского гитаризма. Фантастического разнообразия взлетов и пике *Shut Up 'N Play Yer Guitar* не обещает (хотя, это довольно спорно!), но традиционно каждое соло обладает своим, только ему присущим характером. И демонстрирует все оттенки настроения их творца.

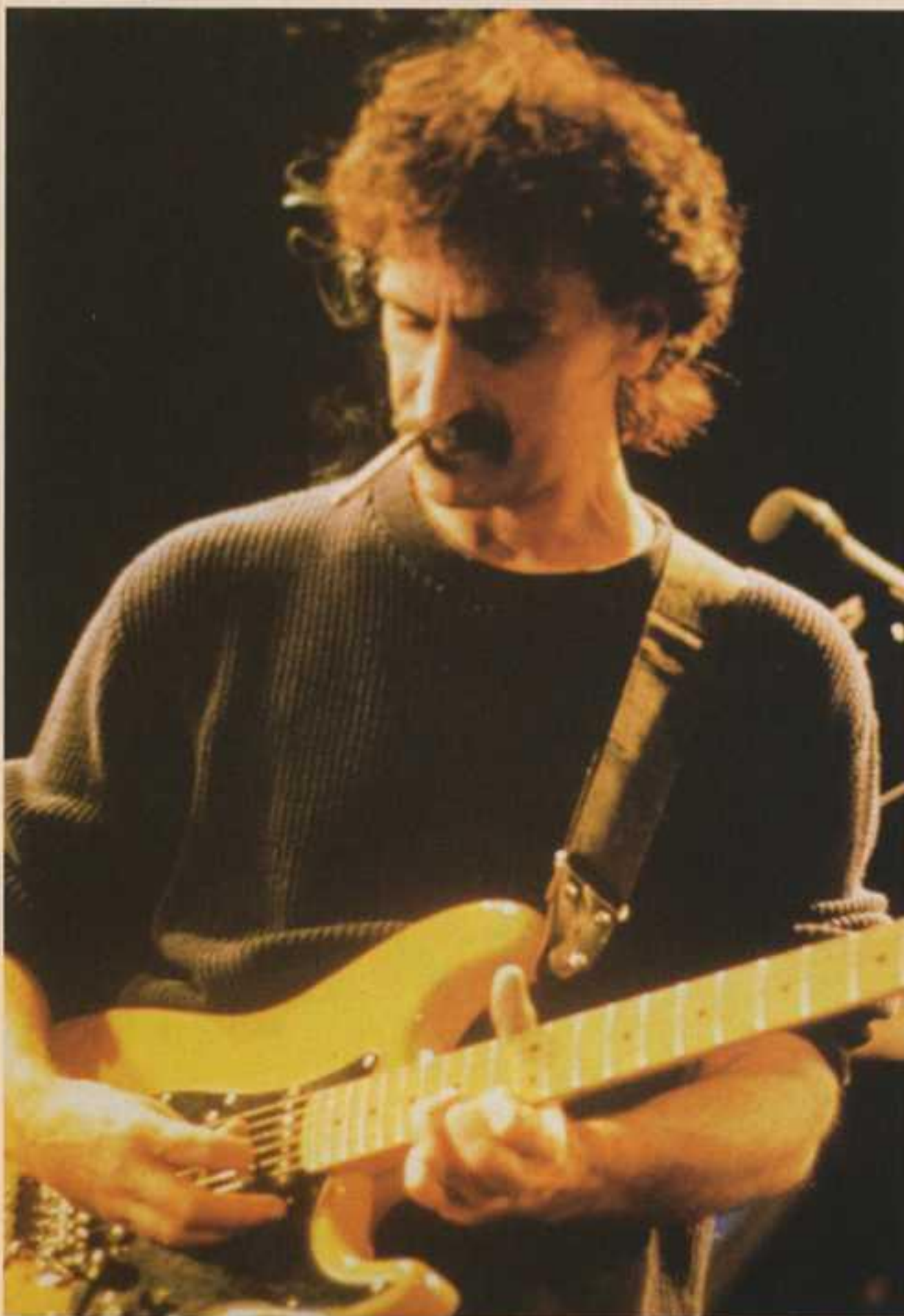
Настоящие соло были записаны в период с 1979-го по 1984-й годы, – пишет Заппа в «сопроводилке» к альбому, – Ни одно из них я не назову совершенным, но надеюсь, тем не менее, что они доставят вам удовольствие. За исключением заключительной линии синтеза-тора в *Things That Look Like Meat* в альбоме нет никаких наложений. В большинстве композиций, соло поданы полностью. Настоящий альбом не желателен для прослушивания детям республиканцев».

О построении своих гитарных соло и взаимодействии с ритм-секцией Заппа говорил корреспонденту журнала *Musician* Мэтту Резникову так: «Если ваше ухо способно улавливать гармоническую «подложку», то в хорошем соло самым интересным для вас должно стать не нагромождение аккордов, а то, как гитарист (нота за нотой, наносекунда за наносекундой) творчески развивает базовую тональность, придавая ей интригующее разнообразие. Иными словами, если мы слышим, что бас играет «до» и «соль», мы говорим себе: «Ага, парень играет в тональности «до-мажор». Наше восприятие цепляется за эту тональность и закрепляет ее. Но тут появляется солист и играет «до-диез». Внимание, он дает нам знак! «До-диез» – только начало удивительного путешествия, в которое нас приглашает этот солист. И если против басовых «до» и «соль» он играет «си-бемоль» или «фа-диез»... это как новая приправа к хорошо знакомой пище. Вообще-то играть «до-диез» против «до» и «соль» – теоретически неправильно. Но только теоретически. Если

на фоне этой последовательности мы просто проиграем все ноты, входящие в классическую шкалу «до-мажор», то у нас получится беспрюгивная, но очень пресная, хорошо прожеванная всеми жвачка. Так что выбирайте сами: либо мы давимся манной кашей, либо смакуем черную икру».

А в журнале *Guitar Player* Заппа «засветил» своего «лучшего агента в стране странных ритмических структур». Им оказался Винни Колаюта. «Мой стиль игры на гитаре, представленный в альбоме **Shut Up And Play Yer Guitar**, достиг таких высот исключительно благодаря тому, что Винни Колаюта — настоящий Барабанщик. На него всегда и во всем можно было положиться — он абсолютно точно знал то, где мы находимся, куда мы пойдем и какой дорогой мы вернемся назад. И при всем при этом он не просто околачивался поблизости, он был полноправным участником событий. Пока вы сами не поиграете с барабанщиком, способным понимать такие ритмы и плавать в них, как рыба в воде, вы не почувствуете, о чем идет речь. Поймите правильно, никто не собирался и не собирается отказываться от основного ритма вообще, просто Винни преднамеренно и сознательно исследовал ритмические структуры, выходящие за его рамки, что вполне естественно, отражалось и на моей игре. Теперь, когда я играю с другим барабанщиком (Чадом Вакермэном), это совсем другой расклад».

Итак, только вы, маэстро и его инструмент. Вернее, инструменты: Gibson Les Paul, Gibson S.G., Fender Stratocaster, Fender Hendrix Stratocaster. «Выходя на сцену, я должен быть уверен в трех вещах: (1) что работает моя аппаратура, (2) что группа ДОСКОНАЛЬНО знает материал, и мне не придется волноваться, и (3) что ритм-секции будет слышно, что я играю, она имеет об этом некоторое «представление» и сумеет помочь мне строить импровизацию. Если все эти условия соблюдены,



если в зале сносная акустика и я удовлетворен тем, как звучит мой усилитель, тогда мне остается лишь включить автопилот, шевелить пальцами и слушать, что из этого выйдет».

А вышло аж тридцать два номера, слушая которые поражаешься, прежде всего, двум вещам — отменному качеству записи и феноменальному взаимопониманию гитариста и верной ему ритм секции. А что касается этих гитарных артефактов, то вот они, перед вами:

Sexual Harassment In The Workplace.

Под шум толпы на сцене появляется легендарный «погорелец» Hendrix Strat. Его завывание, а также накаты-вающие на зрителя с каждой секундой крепнущие трели барабанщика Чада Вакермэна доводят сидящих в зале до нужной кондиции.

Which One Is It?

В руках Заппы другой инструмент — Fender Custom Strat. Но страсти в зрительном зале не стихают, ибо скорость звукоизвлечения весьма высока. Разгон очевиден, по сравнению с открывающим номером.

Republicans

Гитара начинает очень скромно, заискивая перед мощным басом Скота Тьюнеса. Вступающие клавиши Томми Марса меняют звуковую картину. Звук гитары переходит в более низкую тональность, и инструменты выравниваются в правах.

Do Not Pass Go

Разболтанные звуки гитары, расслабленные барабанные брейки. По мере раскрытия темы инструменты звучат все более четко и собранно.

Chalk Pie

Вот они, знаменитые ритмические сбивки Чада Вакермэна. Барабанщик показывает настоящие чудеса игры в различных размерностях. Гитарист, впрочем, не отстает.

In-A-Gadda-Stravinsky

Гитарное соло обрамляет «вкусный» басовый грув, создавая некий монолит. Который, впрочем, легко рушится, ибо пути гитары и баса через некоторое время расходятся.

That's Not Really Reggae

Рисунок соло крайне замысловат. Бас же упругий, фундаментальный и гораздо более прямолинейный.

When No One Was No One

Под жалобные звуки гитары мистер Вакермэн дает незапланированный мастер-класс игры на ведущем барабане.

Once Again, Without the Net

Клавишники-синтезаторщики Алан Завод и Бобби Мартин создают космическую атмосферу, гитара дополняет картину, выступая в роли НЛО.

Outside Now (Original Solo)

Хрестоматийный пример взаимодействия с любимым барабанщиком Винни Колаютой. Гитара звучит как ситар, барабаны интеллигентно задвинуты на второй план.

Jim & Tammy's Upper Room

Звук будто качается из стороны в сторону, подобно метроному. Высоким нотам соло позавидовал бы мастер извлечения таковых Стив Вай.

Were We Ever Really Safe In San Antonio?

Группа играет легкий смуф-джаз, а гитара — почти хэви-метал. Сочетание не сочетаемого в действии.

That Ol' G Minor Thing Again

Пляжная музыка, не иначе. Гитара выступает то в роли солнца, то в роли морского прибоя. Но никогда в роли тента или шезлонга.

Hotel Atlanta Incidentals

Псевдореггей с джазовыми барабанными сбивками. Дополняет эти бесчинства «пьяный» голос гитары, снабженный вау-вау-эффектом.

That's Not Really A Shuffle

Еще одно учебное пособие из разряда обязательных для многочисленных молодых гитаристов-позеров. Только в отличии от них, Фрэнк совершенно не позирует.

Move It Or Park It

Ураганное соло вполне можно рекомендовать команде, играющей скоростной хэви-метал. Оно, кстати, сыграно в связке с тяготеющим к таковым учеником — Стивом Ваем.

Sunrise Redeemer

Под крадущийся шпионский ритм бас прячется и осторожно выглядывает из-за угла. Гитара безбоязненно и гордо вышагивает по главной улице.

Variations On Sinister #3

Гитара, бас и барабаны играют разные темы. Но каким-то загадочным образом они создают комфортную атмосферу, далекую от получающейся в таких случаях неудобоваримой какофонии.

Orrin Hatch On Skis

Гитара ржет как испуганная лошадь, шарахающаяся от пушечных выстрелов, на которые так похожи мощные удары по том-томам.

But Who Was Fulcanelli?

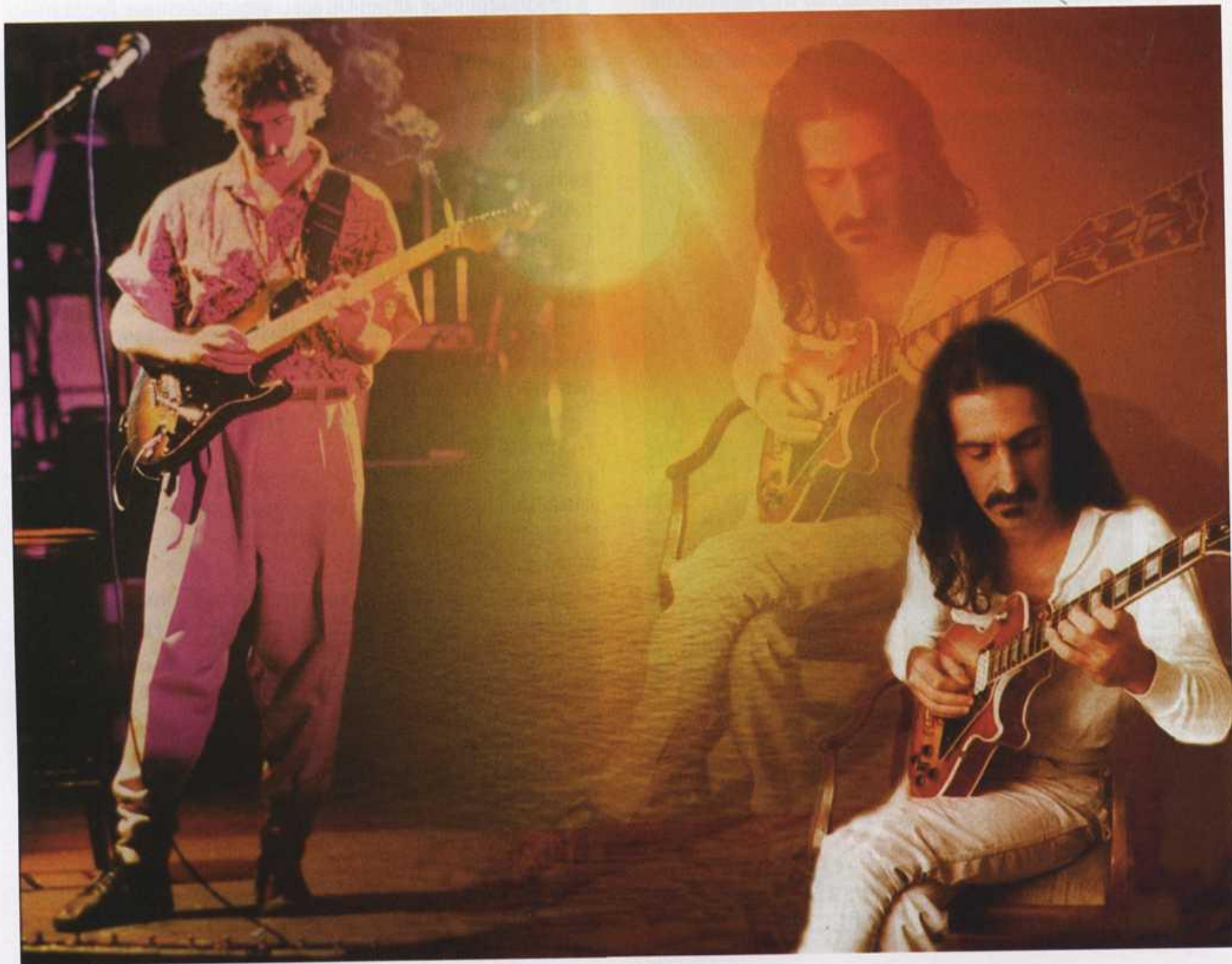
Возможно, технику игры для этой композиции Заппа подсмотрел у балалаечников. В крайнем случае, у мандолинистов.

For Duane

Беспредельщик Заппа коверкает классический блюз. Гитара в своем праведном гневе рушит каноны и устои. Блюзовый квадрат летит к черту.

GOA

Ревизия спейс-рока, жанра, где главенствуют клавишные, создающие звуки космоса и прочего инопланетного



стаффа. Гитара Фрэнка рисует картины космоса на равных с синтезаторами.

Winos Do Not March

Типичный запповский крик гусака, причем явно похотливого. Готового в любой момент наброситься на первую попавшуюся гусыню.

Swans? What Swans?

Уму не постижимо, как не пьющий и не расширяющий сознание различной наркотой Фрэнк сумел создать такое кислотно-психоделическое звуковое полотно.

Too Ugly For Show Business

Одна из самых сексуальных композиций Заппы, способствующая как расслабленным танцам-шманцам во время концерта, так и ритмичны фрикциям на заднем сиденье автомобиля после шоу.

Systems Of Edges

Гитара в роли искусной любовницы. Жарко целует, крепко обнимает и ... В общем, отправляет прямиком на Облако номер девять...

Do Not Try This At Home

Соло для многочисленных поклонников Хендрикса. Только в отличие от укуренного Джимми, хаотично терзающего инструмент, трезвый Фрэнк более лаконичен и точен в формулировках.

Things That Look Like Meat

Гитара здесь позитивна как никогда. Слушатель купается в жизнерадостных звуках, пришедших из песенок разряда «я на солнышке лежу, я на солнышко гляжу».

Watermelon In Easter Hay

Возьмите любое соло Дэйва Гилмора из Pink Floyd, сравните его с рассматриваемым здесь и найдите 10 отличий. Они все же есть, и их два: соло Фрэнка раз в десять длиннее и в нем нет математической выверенности, подобной гилморовскому.

Canadian Customs

Маэстро снова в свободном полете. Удивительно, какой необъятной может оказаться вселенная, состоящая не из миллиона миров, а всего из нескольких нот.

Is That All There Is?

Нарочито болезненный ритм, вызывающий ощущение, будто в свежую кровоточащую рану суют какую-то острую гадость. Гитара выступает в роли антисептика и обезболивающего.

It Ain't Necessarily The Saint James Infirmary

Один из тех редких случаев, когда инструмент Заппы играет конкретную мелодию (причем написанную другим автором) с точностью логарифмической линейки.

Здесь стоит вспомнить выпуск еще одного артефакта, представляющего сборник гитарных соло. В 1987-м как приложение к журналу *Guitar Player* на свете появилась кассета **The Guitar World According to Frank Zappa**. В нее вошли

следующие композиции: *Sleep Dirt* (из альбома **Sleep Dirt**), *Friendly Little Finger* (из альбома **Zoot Allures**), кусок из *Revised Music for Guitar and Low-Budget Orchestra*, *Things That Look Like Meat* (укороченная версия вещи альбома **Guitar**), *Down in de Dew* (позже вышедшая на альбоме **Later**), нигде не звучащая *A Solo from Heidelberg*, а также *A Solo from Cologne* и *A Solo from Atlanta* (удлиненные версии вещей альбома **Guitar**). Скорее всего, это был пробный ход для мониторинга рынка перед выходом **Guitar**. Кассета спровоцировала явный интерес и вызвала неслабый резонанс. Планируемый к выпуску следом за ней альбом гитарных соло уже ждали. И Фрэнк не стал мучить многочисленных ожидающих.



После выпуска альбома **Guitar**, Фрэнк все же расчехлил инструмент, дабы отправится в свое последнее турне. И оказалось, что мир успел соскучиться по концертам Фрэнка. И все вдруг увидели – и поклонники, и специалисты, и товарищи по команде, что, когда он вытаскивает Стратокастер, начинается настоящее волшебство. Результатом этого тура стали аж целых три концертные пластинки, на которых представлено немало гитарных «вкусностей». Достаточно вспомнить вышедшую первой – **Broadway The Hard Way** с чертовски обаятельными соло в некоторых композициях:

Any Kind Of Pain

Гитара в духе Криса Ри его пляжного альбома **On The Beach**, только с легким налетом джазовой психоделии.

Dickie's Such An Asshole

Этот эстрадно-джазовый номер неожиданно рушится под напором бесцеремонно вклинившегося соло с фирменной оттяжкой.

Murder By Numbers

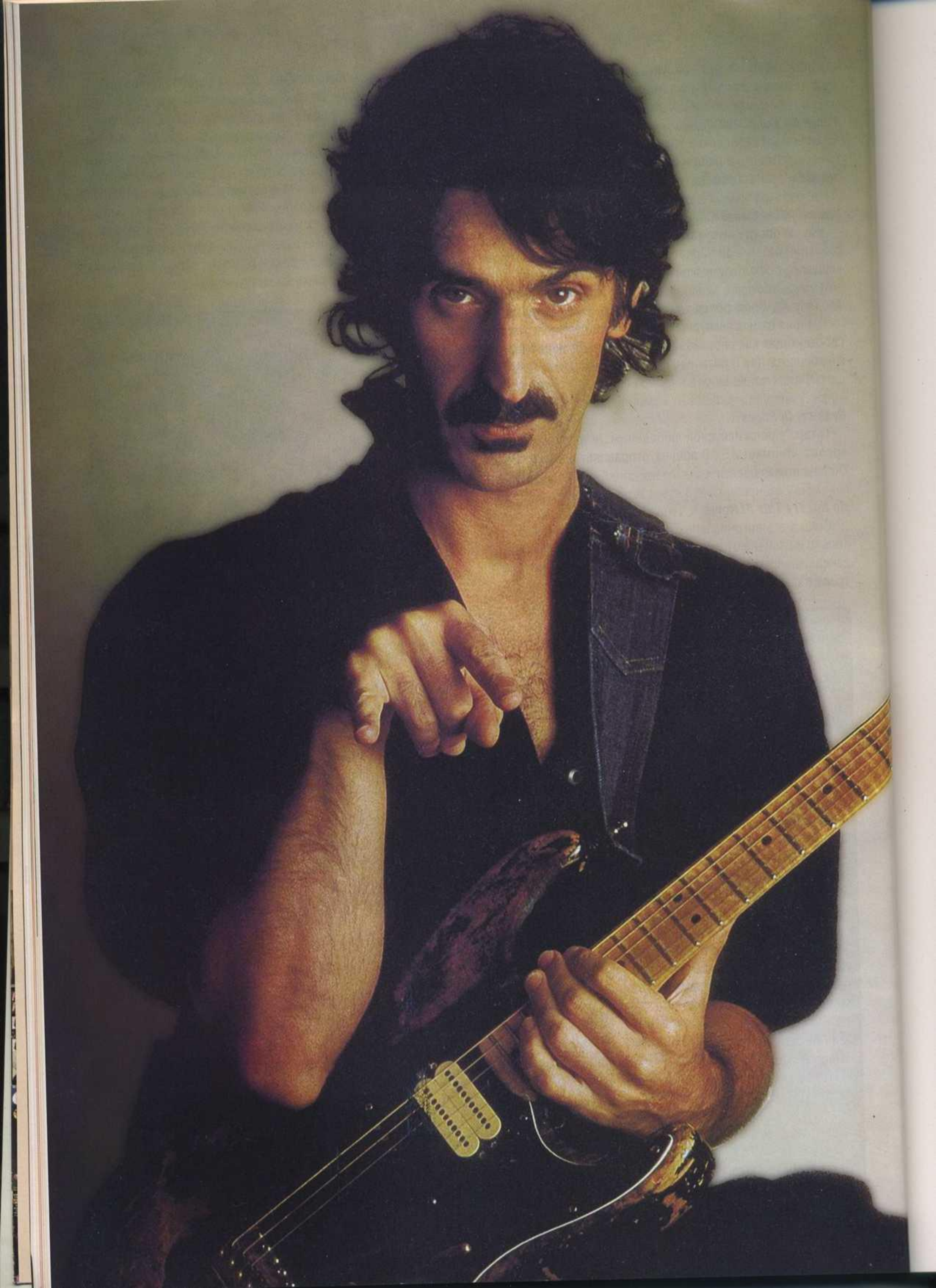
Оригинальная композиция группы Police не имеет такого расхлябанного соло, в отличие от ее запповского прочтения.

Outside Now

Задумчивая гитара, явно погруженная в темные мысли и ушедшая в себя. Самокопание длится несколько минут.

Hot Plate Heaven At The Green Hotel

Жизнерадостная песенка с веселыми духовыми. Гитара выдает дерганное соло в ином ритме и размерности.



Фрэнк признавался, что гитарные выкрутасы давались ему непросто: «Было чертовски трудно вернуться к гитаре. Я начал репетировать за два месяца до начала турне и не понял ее... У меня не было чувства, а играть было просто мучительно. Я был ужасно неловок, у меня не было сил, но сейчас я чувствую, что все вернулось назад».

Майк Кенилли, гитарист, игравший с Заппой во время этого турне, делится размышлениями: «Он — сам себе жанр, не могу представить себе Фрэнка частью гитарного пантеона, в качестве преемника славных традиций. Едва ли имеет право на жизнь логическая цепочка типа «Чак Берри — Кейт Ричардс — Фрэнк Заппа — Ян Аккерман», или что-то в этом роде. Мне кажется, что наиболее экзотическая ветвь европейской экспериментальной гитарной музыки, представленная персонажами типа Фреда Фрита, испытала на себе очевидное влияние музыки Заппы, хотя это далеко не одно и то же. Но когда я слышу то, что происходит на гитарной сцене сейчас, у меня складывается стойкое ощущение того, что Фрэнк всей своей музыкальной деятельностью оказал влияние только сам на себя, и все его усилия прошли мимо очень многих ушей». Мимо многих, но, к счастью, не всех, добавим мы.

И даже в своем последнем туре маэстро не забывал о постоянном совершенствовании звучания своего инструмента. По словам Кенилли: «От альбома к альбому, от гастролей к гастролям он его бесконечно совершенствовал. Гитарные журналы любят повторять, что пресловутый среднечастотный «крик гусака» стал запповским штампом. К счастью, этот звук — лишь малая часть потрясающего разнообразия. В 88-м, например, его звук был пугающе чист и массивен. Были моменты, когда я, стоя на сцене, буквально «купался» в соло Фрэнка».

Во время последних туров аппаратная стойка Фрэнка состояла из двух блоков цифровой задержки MXR, гитарного процессора Roland GP-8, Electro Harmonix Big Muff, двух плат фильтров управления напряжением фирмы Oberheim и Mu-tron Bi-Phase. На сцене также присутствовал его Величество Синклавир, управляемый посредством клавиатуры Roland. У ног Заппа держал лишь три вещи: дисторшн фирмы Rat, вау-вау-педаль CryBaby (звук от которой он обязательно пропускал через шумоподавитель Hush IIB) и сконструированный Дэвидом Роббом 12-ти позиционный стереопереключатель, включавший цепь обработки сигнала и направлявший его на ту или иную комбинацию усилителей.

И еще. По мнению Заппы звук зависит не только от усилителей, колонок и эффектов. Стив Вай, отыграв свой первый концерт в группе, попросил Фрэнка дать честную оценку его игре. «Ты играл просто замечательно, однако твоя гитара звучала, как бутерброд с ветчиной. Пойми, звук должен сначала оформиться у тебя в голове». Пожалуй, стоит это запомнить, не так ли?

ГИТАРНЫЙ ГУРУ

К сожалению, не все поклонники творчества Заппы принимают его безбашенные гитарные изыски. Когда они изнывают от восторга при звуках *Dinah-Moe-Humt* или *Titties And Beer*, неожиданное восьмиминутное соло в «ми» Лидийской гаммы производит на них эффект холодного душа. Майк Кенилли подмечает: «Действительно, когда во

время концерта кто-нибудь передавал Фрэнку его гитару, у определенной части публики интерес к происходящему заметно падал, но для столь же значительной части аудитории этот момент символизировал начало самого главного действия. Это вполне естественно: не каждому дано разбираться в прелестях сольных импровизаций на гитаре».

Действительно, всем, только не товарищам по цеху. Что касается гитаристов, то здесь все дружно сходятся во мнении, которое озвучил Уоррен Кукурулло: «Гитара Фрэнка обладала особым, индивидуальным голосом, не

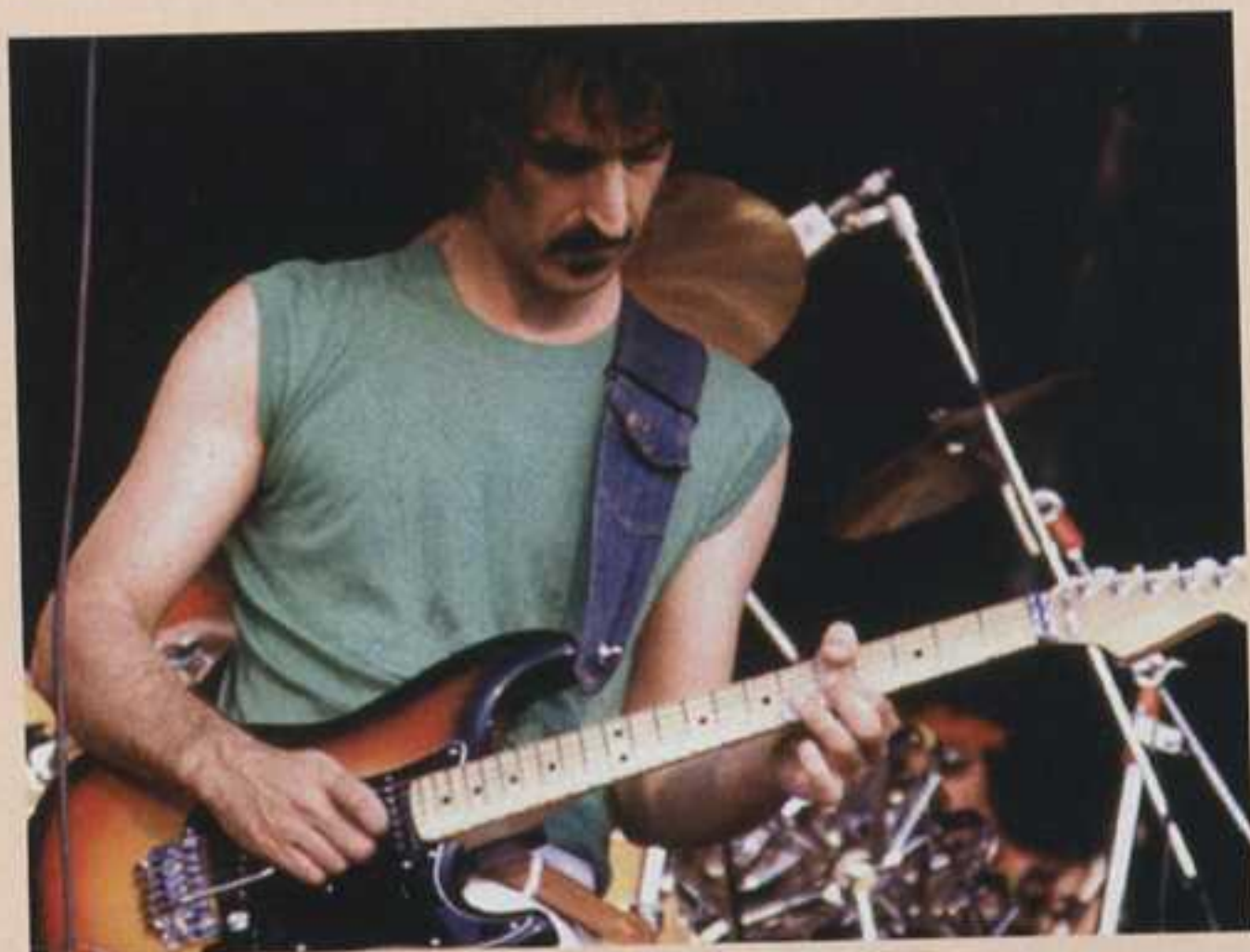


менее мощным, чем у Хендрикса, но на это мало кто обращал внимание». А вот во второй части высказывания музыкант ой как ошибся! Ибо нестандартное отношение к различным аспектам звукоизвлечения, многочисленные идеи и новые технические приемы, которые щедро выдавал Заппа, оказались в арсенале немалого количества как современников, так и последующего поколения думающих гитаристов.

Например, предтечей знаменитого приема Эдди Ван Халена «молоточковой» игры пальцами правой руки стала запповская «болгарская волынка» — своео-



бразный прием звукоизвлечения правой рукой. Краем медиатора Фрэнк ударял по струне в нижней части грифа, прижимая эту струну на требуемом ладу левой рукой. Результат применения этого приема, которому, по утверждению Заппы, научил его в 1972-м году барабанщик Джим Гордон. Который можно услышать в окончании сольных импровизаций в пьесах *Inca Roads* и *Po-Jama People* из *One Size Fits All*, *Variations On The Carlos Santana Secret Chord Progression* и *Gee, I Like Your Pants* из тройного *Shut Up And Play Yer Guitar*.



Стив Вай тоже немало перенял у Заппы. Особенно привычку весьма либерально обходиться с миксолидийскими последовательностями: «Чтобы получить «новую» гармоническую прогрессию, Фрэнк мог просто перенести на другой участок грифа обычную блюзовую пентатоническую шкалу. Его часто заносило в атональные дебри, альтерированные лады и даже минорные «венгерские гаммы», однако это совсем не было похоже на блуждание в потемках.» Поняв что к чему, Стив до сих пор пользуется наработками старшего товарища, что более всего видно на его DVD **Visual Sound Theories**, записанном с симфоническим оркестром Holland Metropole.

Кстати, о Стиве Вае нужно поговорить поподробнее. В возрасте 18-ти лет, будучи студентом Berklee College, Стив Вай стал разбирать сложнейшие соло Заппы и писать их транскрипции. «Было лето 1978-го года, — вспоминал Вай в 1983-м, — Мне как раз исполнилось восемнадцать, и я отослал некоторые транскрипции (переложение музыки на ноты) для Фрэнка Заппы. Он предложил мне плату за переложение тонн музыки, всего, начиная от основных партий до оркестровых партитур. Большой объем составляли гитарные соло, некоторые с барабанами в качестве аккомпанемента. Заппа играл на гитарах, а ударником был Винни Колаюта. Эти ребята обычно играли на ланч, много экспериментировали с ритмами и случайными фразами. Моей задачей было переложить на ноты это хозяйство максимально адекватно.

Дорожки были записаны по-разному. В некоторых случаях, команда играла вместе живьем. Иногда Фрэнк дублировал соло в студии. Иногда он делал такую интересную вещь: брал дорожку ударных из определенного места композиции, а затем брал гитарное соло из другого места и накладывал их друг на друга.

Перекладывая на ноты этот материал, я часто встречался с ситуациями, которые заставляли меня достигать интуитивных областей воображения, чтобы придумать нотационные приемы и конструкции, которых я раньше в глаза не видел. Скоро я обнаружил, что множество современных композиторов используют эти приемы».

Именно для выполнения данной работы Вай был приглашен Фрэнком и некоторое время ей и занимался. А чуть позже, видимо за старание и усердие, получил в награду роль «гитариста-трюкача» в его группе. Послушайте альбомы **Ship Arriving Too Late to Save a Drowning Witch**, **The Man From Utopia** и **Them or Us**, это пример того, что Стив делал в группе Главного Исследователя. Что касается его юношеских трудов, то они явно не пропали даром. В 1982-м вышла книга Вая *The Frank Zappa Guitar Book*, включающая ноты двух десятков длинных-предлинных гитарных соло своего кумира, а также до кучи и партий сопровождающего барабанщика Винни Колаюты и ритм-гитариста Уоррена Кукурулло. Книга сопровождалась таким комментарием Фрэнка: «Если нотная запись иногда может показаться вам несколько пугающей — ничего страшного, успокойтесь. Это нормальная реакция на данную партитуру, ибо только психованный маньяк будет пытаться сыграть все эти вещи».

Вай был в полном восторге от запповского звука: «Его звук был просто гигантский. Технологии развивались, и Фрэнк просто издевался над этим. Только что появилось тремоло Floyd Rose и это изменило подход к игре на гитаре. Он выдавал такой чистый звук, что бились стекла, а перегрузы могли сровнять с землей город. Я видел, как он

строил «многоэтажный» звук из разных усилителей и эффектов в своем рэке. Его подход, то, как он играл в то время, это напоминало контролируемый хаос. Казалось, что он играет на нескольких гитарах одновременно».

И еще о Вае. Фрэнк Заппа был безоговорочным лидером группы, как в организационном, так и в музыкальном плане. Многие из работающих с ним музыкантов многое почерпнули для себя из черт Заппы, касаемых роли руководителя коллектива. Не остался в стороне от данного ликбеза и Вай: «Я познал многое! Непросто быть лидером, и самая трудновыполнимая задача — это заставить музыканта (обладающего немалыми амбициями) играть твою музыку, как свою, так, чтобы он не потерял к тебе уважение. Нельзя приказывать человеку уважать себя. Это должно идти из души. Все, кто был вокруг Фрэнка, уважали и любили его. Когда он входил в комнату, ты просто начинал светиться, и хотелось приложить все усилия, чтобы произвести на него впечатление, играя его музыку. Фрэнк никогда не опаздывал, если он говорил, что заплатит, так оно и было, он никогда не врал и не утешал. У него была способность раскрыть твой потенциал как музыканта больше, чем ты мог. И главным для него был его собственный взгляд на творчество, так что лучше было быть готовым сыграть свою партию правильно. Кажется, что это легко, когда смотришь на эти вещи, но их соединение с моими собственными привычками и было тем главным образованием, которое я получил у Фрэнка, особенно это касается уважения к другим. Ты не можешь отмахнуться от этого. Это то, над чем я работаю каждый день, пытаюсь взрастить в себе качества хорошего лидера. Это требует скромности». Со временем Вай вырос в большого музыканта, лидера своей сопровождающей группы и автора нескольких великолепных альбомов. На одном из них, **Alien Love Secrets** (1985) мы можем прочесть теплые слова ученика в адрес своего учителя: «Я особо благодарен Фрэнку за его бессмертные слова «Заткнись и играй на гитаре».

К ВОПРОСУ ОБ ИМПРОВИЗАЦИИ

Фрэнк любил на концертах импровизировать со Стивом, вовлекая его в совершенно немыслимые космические джемы. Сначала здорово робевший Вай, через некоторое время освоился и полностью раскрывал в этом совместном музицировании весь свой потенциал: «Когда импровизируешь с другим музыкантом, то раскрываешь все сокровенные места, и это такая близость, которой нет ни в каких других отношениях. Для двадцатилетнего гитариста, каким я и был, выход в этот открытый космос вместе с Фрэнком Заппой был очень ответственным процессом. Сначала, я должен был принять тот факт, что это происходит на самом деле. Потом, я начал бояться, что наступаю ему на пятки, и дергался из-за таких вещей как: «У меня гитара строит? Он слушает, что я делаю? Он считает, что все хорошо, или что я полный ноль?» Но вскоре, я переборол в себе эти страхи и просто начал играть с еще большим усердием. И тогда «космос Заппы» стал для меня настоящим святилищем. Я научился одновременно, и слушать, и говорить. Это я о расслабленном и спонтанном сочинительстве, и том, как получать от этого максимальное удовольствие. Я думаю, что это одна из тех вещей, которые искал Фрэнк. Если бы к нему не приходили такие «музыкальные откровения», он бы застрелился в ту же секунду, как потерял вдохновение. Но наверняка, он и это преподнес бы как элемент шоу».



Об импровизациях Заппы другой соратник и партнер по джемам — Майк Кенилли может говорить бесконечно: «Фрэнк прекрасно разбирался в гармонии, тем не менее, он старался не сковывать себя рамками заранее рассчитанных и выверенных последовательностей. Я не думаю, что его музыкальная мысль предпочитала гармонию в ущерб мелодии и оперировала исключительно тональными структурами. Когда Фрэнк погружался в творческий процесс, он наверняка пользовался какими-то вещами из этой области музыкальной теории, но делал это скорее на подсознательном уровне: он начал писать интересную музыку и применять излюбленные тональные построения задолго до того, как познакомился с теорией. Чаще всего это происходило на сугубо интуитивном уровне».

Дуизил тоже неплохо «рубит фишку» в этом вопросе: «Самым завораживающим в его сольных импровизациях всегда было то, как он умел создать себе широчайший простор для маневра, правильно выбрав характер аккомпанемента. Он не имел привычки противостоять полновесным сопровождениям, какие предпочитает большинство гитаристов». Кенилли вспоминает лишь один случай, когда ему пришлось играть в сопровождении запповского соло полный аккорд: «Как правило, это были одна-две

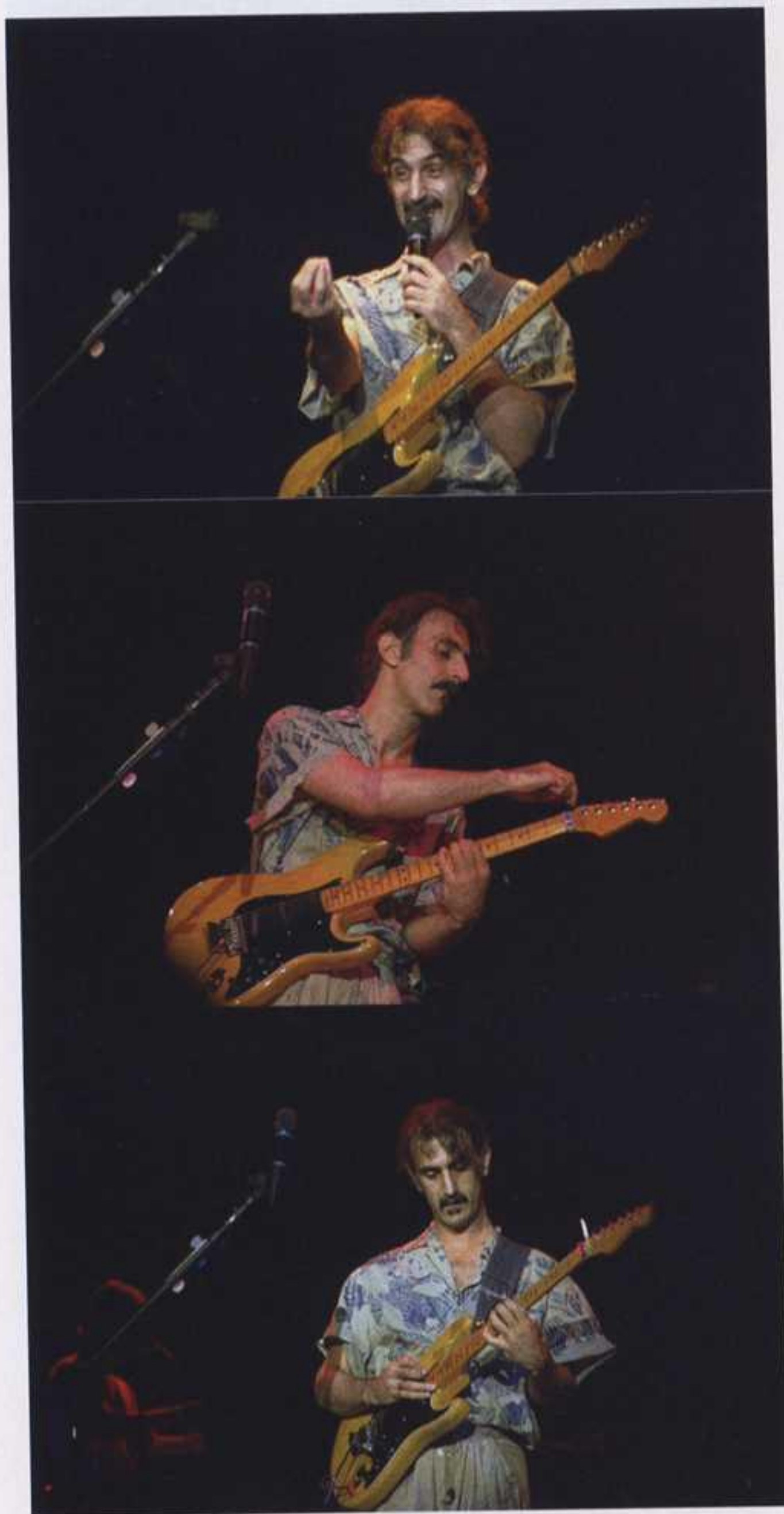
ноты или остинато, повторяющееся снова и снова. Иной раз, играя повторяющуюся фразу, по мере развития сольной импровизации и я потихонечку начинал делать вариации на тему своей партии, не забираясь при этом, разумеется, слишком далеко, ибо в этом случае можно было легко перейти дорогу Фрэнку. Который в своих соло, даже отпустив на волю свою буйную фантазию, все же придерживался неких гармонических рамок, и «столкнуться лбами» внутри этих рамок не представляло большого труда.»

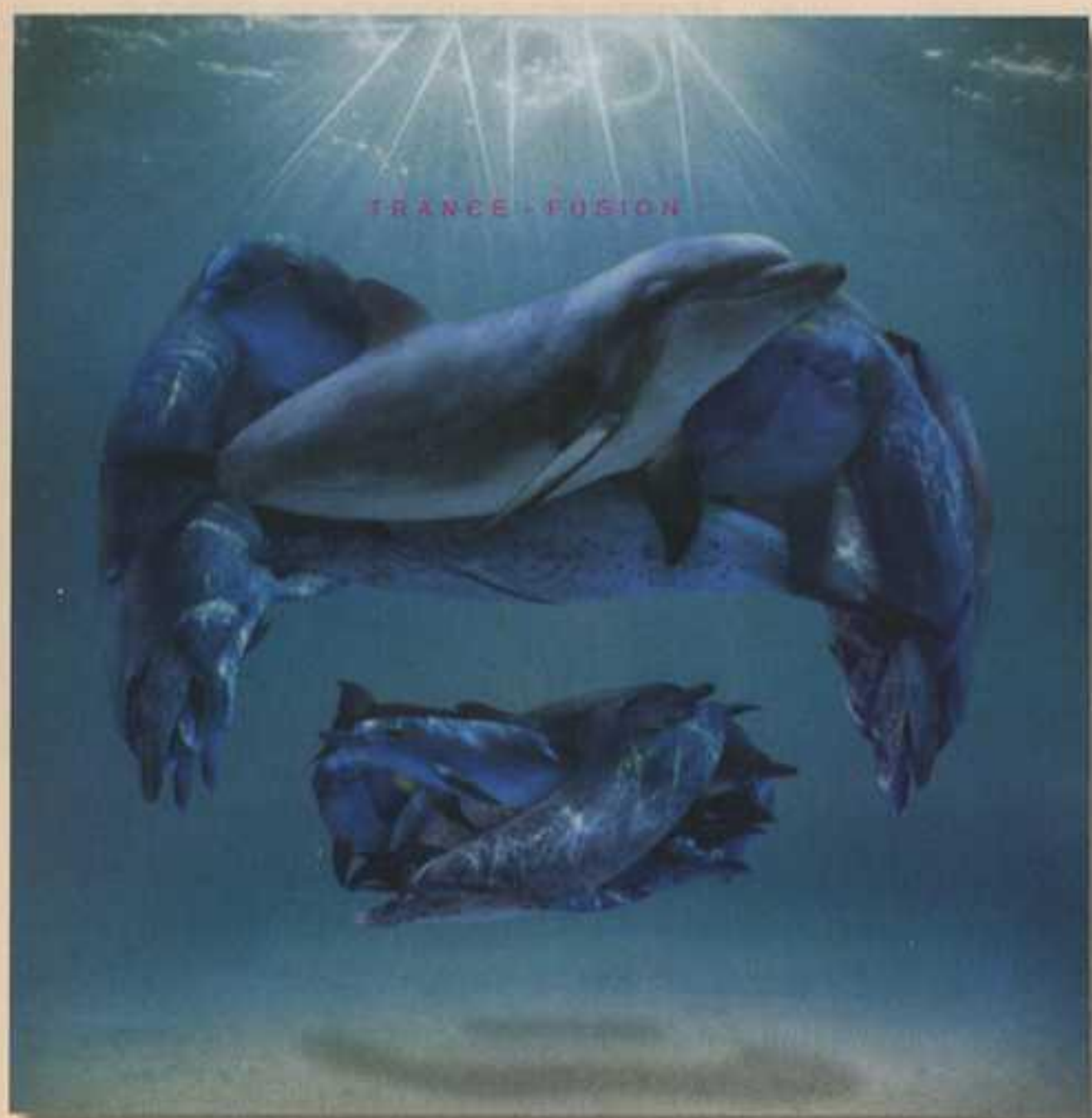
Помимо некоторой самонадеянности, запповская тяга к приключениям находила свое воплощение в чрезвычайной гармонической гибкости аккомпанемента его гитарных упражнений. Однажды он сказал корреспонденту *Guitar Player*: «Я не люблю аккордовых прогрессий в сопровождении. Чаще всего я пользуюсь одним аккордом в качестве тонального центра и добавляю иногда еще один. Подавляющее большинство моих соло строится на подобном фундаменте.» Фрэнк сравнивал этот подход с ситуацией, наблюдаемой в индийской музыке, в которой слияния мелодических линий в принципе можно рассматривать как некие аккордовые движения, однако привычной развивающейся аккордовой прогрессии в этой музыке не существует: «Мне нравится работать так: вот, к примеру, есть сопровождение к пьесе *Treacherous Cretins* (альбом **Shut Up And Play Yer Guitar**): четыре ноты играют против двух аккордов — «ре-минор» и «ля». Взятые вместе, все это создает, скажем, так, гармонический климат пьесы. Два аккорда сложно назвать «аккордовой прогрессией», лучше назовем это моим «гармоническим поведением», которое создает у слушателя определенное настроение. То есть, от того, как я «веду себя» с точки зрения гармонии, зависит то, какое настроение я смогу создать в каждой конкретной пьесе».

ГИТАРНЫЕ СОЛО, ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

В последние годы жизни Заппа сложил с себя полномочия Гитариста, занятый синклавиром, приведением в порядок своих архивов, симфоническими и камерными пьесами и борьбой с медленно но верно пожирающей его болезнью. И бесконечно грустно было от слов Фрэнка, сказанных им в одном из последних интервью: «Мне кажется, я больше не смогу играть на гитаре. У меня больше нет к этому побудительных мотивов. Я не имею сейчас сопровождающей группы, которая позволила бы исполнить то, что я играл раньше. Меня уговаривают поиграть на гитаре во время предстоящих немецких концертов (с Ensemble Modern — прим. авт.), но как раз этого я делать очень не хочу, хотя думаю, что там меня тоже ждут с гитарой. Конечно, очень непривычно и трудно выходить на сцену, держа в руках лишь маленькую дирижерскую палочку, если до этого ты тридцать лет стоял на ней с гитарой. Но еще труднее для меня сейчас было бы играть на ней. Все зависит от того, что с ней собираешься делать. То есть, если я раньше знал, как брать аккорды на гитаре, то вряд ли сегодня я забыл, как это делается. Но сольная импровизация на гитаре управляется другими участками мозга и другими участками тела, а вот с этим как раз есть проблемы. Короче говоря, сегодня я не чувствую в себе сил и способностей играть на своем главном музыкальном инструменте».

Но эта тирада уже смертельно больного музыканта, как оказалось, совершенно не значила то, что мы никогда более не услышим его новые гитарные работы. После смерти в архивах откапываются и издаются различные арте-





факты, и здесь стоит вспомнить одного человека, который работает с архивами Заппы еще с 1996-го. Это Джо Трэверс, он не только барабанщик и музыкальный сорежиссер тура *Zappa Plays Zappa*, но и главный спец, который сортирует и каталогизирует записи, оставленные знаменитым музыкантом. «Гигантский объем работ Фрэнка, был для меня большим сюрпризом, когда я начал разбираться с ними», — говорит Джо. И хотя есть целая гора никем не слушанных записей в хранилищах, Трэверс с досадой замечает о том, что еще очень много записей не сохранилось или их вовсе не было: «Мне очень жаль, что за многие годы, ни один концерт на Хэллоуин не был записан на пленку. Я был поражен, когда узнал, что Фрэнк стирал пленки старых туров, чтобы записать на них новые концерты. Так что многие выступления просто не существуют в записи. Фрэнк не видел необходимости оставлять их».

И даже после десяти лет дыхания пылью в хранилище и прослушивания тысяч бобин пленок, Трэверс все еще удивляется, на сколько Фрэнк опередил свое время. «Почти каждая новая коробка, которую я доставал с полки, вызывала у меня восторг. Я был поражен, на сколько Фрэнк использовал технологии того времени — были ли это квадрофонические миксы 70-х или шестиканальные записи девяностых» — рассказывает Трэверс. — «Он вышел за границы возможного с самого начала своей карьеры, экспериментируя с новым звучанием, формами и текстурами. Технологии просто за ним не поспевали».

Из последнего «выкопанного» материала можно отметить такие сокровища, как австралийские концерты 1976-го года и изъятые части альбома 1972-го, когда Заппа был прикован к инвалидному креслу. А также репетиции того, что позже стало альбомами *Waka/Jawaka* и *The Grand Wazoo*, съемки Zappa & The Mothers декабря 1973-го в Року (выступление, составляющее большую часть программы *Roxy & Elsewhere*) и, наконец, одна из последних записей, над которой Фрэнк работал незадолго до своей смерти — гитарного проекта **Trance-Fusion**.

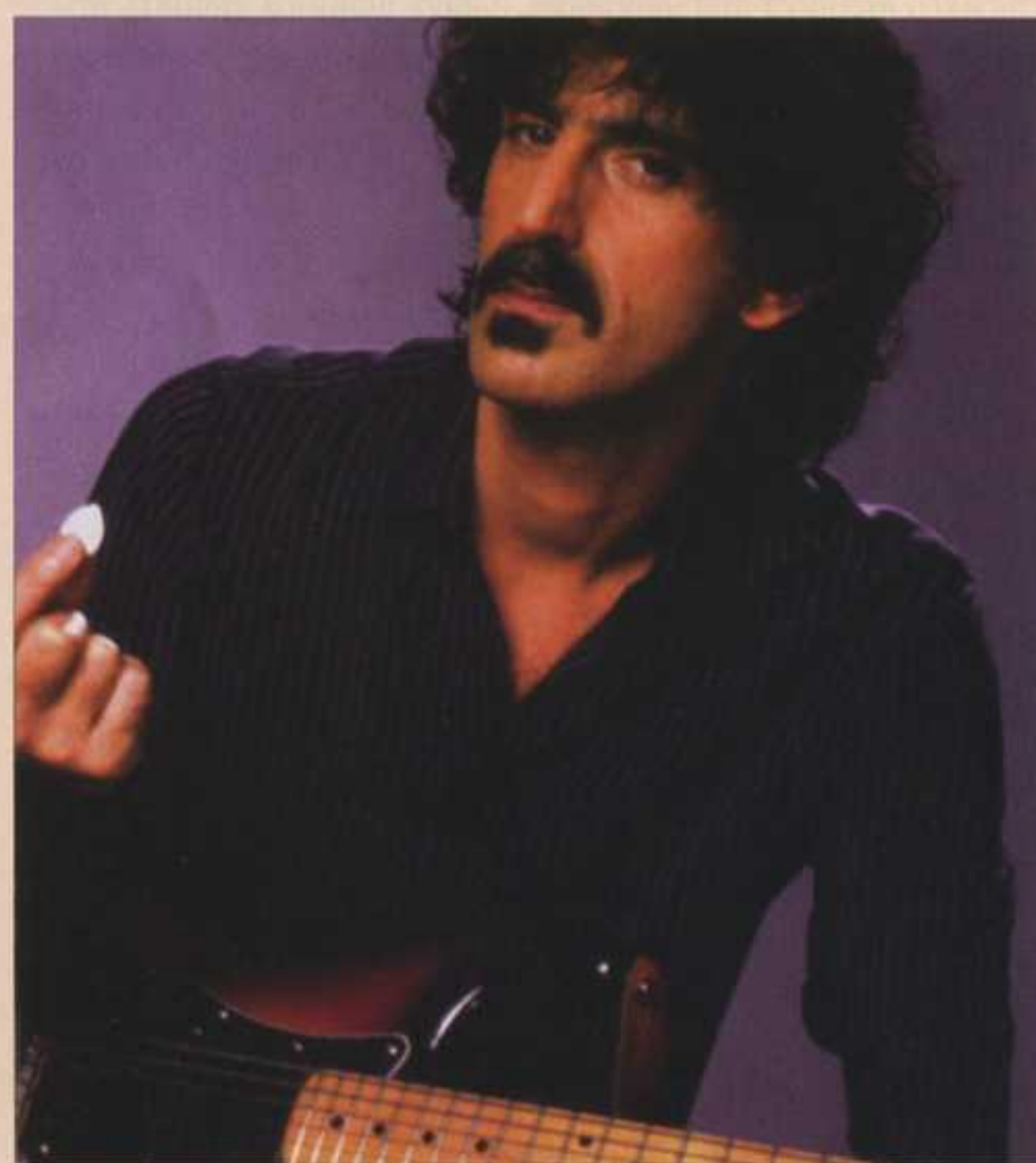
Стараниями Джо Трэверса и других заинтересованных лиц, в числе которых были Гэйл и Дуизил Заппа, а также Боб Людвиг, сделавший блестящий мастеринг, альбому **Trance-Fusion** суждено было появиться на свет в 2006-м году.

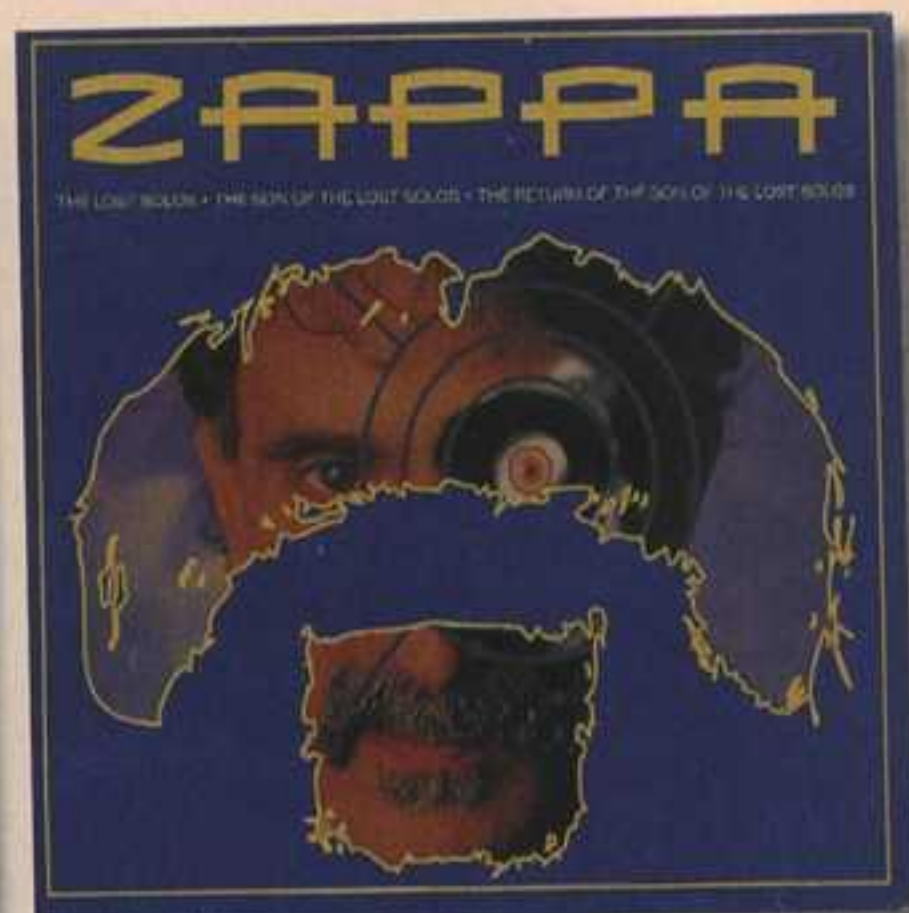
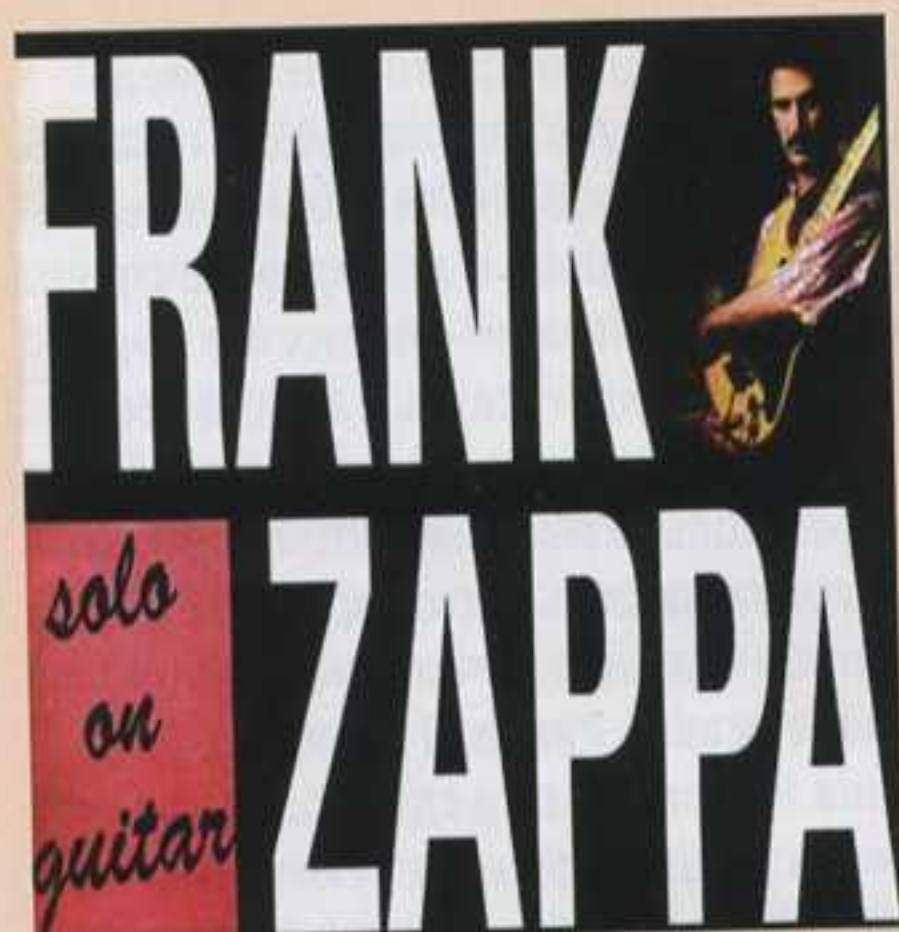
Гэйл Заппа рассказывает об этой работе: «Я не уверена, что сборник записей разных лет, вошедших в **Trance-Fusion** был для Фрэнка чем-то особенным. Долгое время эти треки существовали в хранилище и дожидались своего часа. Работа над ними велась в течение многих лет. Фрэнк не спешил — он мог собирать свои гитарные соло до бесконечности, вести отбраковку кандидатов в финальную пластинку годами. Но как только он понял, что время его подходит к концу, решил завершить и этот проект, наряду с некоторыми другими. Он стал для него не менее актуальным и значимым, чем **Civilization Phase III** и прочие».

К сожалению, Заппа не успел его доделать. И только недавно у Джо Трэверса дошли до этого руки. Поэтому так разнятся две даты — указанная на мастер-тэйпе (23-е мая 1993-го года) и непосредственно на самом диске (23-е мая 2005-го года).

Лично для меня очень важен тот факт, что альбом начинается и заканчивается треками, в которых звучит гитара другого Заппы — моего сына Дуизила. Я обнаружила это в последние дни работы над альбомом. Дуизил сказал мне тогда очень сдержанно: «Ну и что здесь такого особенного, это всего лишь гитарный альбом». Но я думаю, что его переполняли эмоции, как и меня. Да и ответственность на нем лежала немалая. Думаю, он справился хорошо, и я горжусь им».

Для меня всегда было потрясением работать с музыкой Маэстро Заппы, — говорил звукоинженер Боб Людвиг, — Последний раз это было в 1979-м году, когда я микшировал альбом *Sheik Yerbouti*. И я часто вспоминаю тот период, и эти воспоминания были со мной все время, пока я сводил **Trance-Fusion**. Мне пришлось работать с почти уже собранной и практически сведенной версией, которую нельзя было уже пересвести. Можно было только что-то подправить и подкорректировать. Но и эта работа была очень интересной — шлифовать недоделанный альбом Заппы до уровня его готовых работ. Пришлось потрудиться. Иногда из микса выскакивали громкие том-томы, и все вертелось вокруг них. Иногда очень хорошая мелодия была забита помехами, и мне приходилось вычленять детали и чи-





стить шуму. Я старался придать записи уровень заповско-го мастер-тэйпа. Я надеюсь, вам понравится эта ошеломляющая коллекция гитарной музыки. Что касается меня, то я в нее просто влюбился в процессе этой работы».

Состоящий из гитарных соло, альбом **Trance-Fusion** продолжает генеральную линию своих предшественников — **Shut Up 'n' Play Yer Guitar** и **Guitar**. На свет божий были вытасканы аппетитные кусочки (*Good Lobna, Butter Or Cannons, Diplodocus, For Guiseppe Franco* и *Light Is All That Matters*), записанные в ходе американского турне 1984-го, номера 1977-го (*Bowing On Charen*) и 1979-го (*Ask Dr. Stupid*). И, естественно, главное — великолепные записи, задокументировавшие последние соло Маэстро, сыгранные им в его последнем турне 1988-го года. Мы слышим их в обрамлении потрясающей игры профессионалов с большой буквы: гитариста Майка Кенилли, барабанщика Чада Вакермэна, клавишника Бобби Мартина, басиста Скотта Тьюенса, тромбониста Брюса Фаулера, саксофонистов Пола Кармена и Элберта Винга. Записанные в различных местах планеты — в Лондоне (*Chunga's Revenge*), Брайтоне (*Scratch & Sniff*), Штутгарте (*Trance-Fusion*), Стокгольме (*Gorgo*), Генуе (*After Dinner Smoker*) и Аллентауне (*Soul Polka* и *A Cold Dark Matter*). В нашу современную эпоху «сверхскоростных» гитаристов и «супергитаристов», эти записи — будто глоток свежего воздуха для человека, вынужденного дышать искусственными смесями «правильно скомпонованных музыкальных ингредиентов». По поводу этих соло, отличающихся изрядной долей здоровой дезорганизации, которой так не хватает современным гитаристам, Заппа говорил так: «Возможно, теперь я уступил молодым дорогу, и у них есть полная свобода разрабатывать собственную практику сольной импровизации на гитаре. К сожалению, большинство из тех ребят, что околациваются сейчас на сцене, стараются лишь поточнее скопировать соло, которое они уже записали однажды на пластинку. Им кажется, что публика рассуждает так: «Ага, раз он может точно повторить свое соло с пластинки, значит он — хороший гитарист. Чем точнее он копирует, тем он лучше. Играет быстрее и лучше, чем на пластинке? О, так он круче, чем мы думали!» Понимаете? Уходя с их дороги, я потакаю этому. Может быть, я ошибаюсь. Может быть, все это не так уж и плохо. Но если бы я играл на сцене то, что записывал на пластинки, то из шоу-бизнеса я вылетел бы уже очень давно».

К слову сказать, в природе существуют и несколько бутлеггов с записью гитарных соло Заппы. Один из них ненавязчиво назван **Solo On Guitar**. Второй — уже более изобретательно — **Magic Fingers**, номера которого датируются пе-

риодом с 1973-го по 1984-й год. И, наконец, третий — настоящий трехдисковый монстр **The Lost Solos / The Son of the Lost Solos / Return of the Son of the Lost Solos** содержит целых 76 (!) гитарных изысков маэстро. Думаю, не мешало бы современным практикующим гитаристам разыскать данные артефакты, наверняка там есть чему поучиться!

Что же касается термина или феномена Супергитарист, так его Заппа очень уж не любил: «Я не успел заготовить соответствующую речь на эту тему, но мои наблюдения наводят меня на грустные мысли: игра на гитаре, в современном понимании этого процесса, больше относится к спорту, нежели к музыке. Вокруг гитары возникает ситуация, подобная Олимпийским играм. Соперничество в этих играх происходит сразу в нескольких видах спорта: в скорости, в многословии, в пантомиме и в крутизне макияжа и одежды».

Слава Богу, Фрэнк никогда не собирался с кем-либо состязаться, тем более с героями своей статьи *Guitar Clone*, написанной им для журнала *Guitar Player*. В ней он утверждал, что современное человечество, а в их числе и гитаристы, выродилось в холеных, прагматичных амебообразных потребителей, имеющих единственной целью поддержание индустриального общества, и живущих лишь лозунгами: больше, быстрее, громче, лучше и самоее. Сам он ненавидит любые лозунги: «Мне кажется, нам лучше избегать всяческих лозунгов. Они появляются там, где общество теряет способность мыслить самостоятельно. Если вы можете свести всю жизнь к набору лозунгов — это первый признак того, что вы сидите по уши в дерьме. То есть, это послание, предупреждение. Мы — в дерьме, и нас засасывает все глубже и глубже, но никому нет до этого дела».

А ведь он совершенно прав. Уходит великая эпоха. Эпоха незаурядных личностей, эпоха удивительных музыкальных открытий. Но не все так плохо: у нас остались документы этой эпохи. И мы должны относиться к ним с должным пиететом и вниманием.

«СОВРЕМЕННЫЙ ГИТАРИСТ ОТКАЗЫВАЕТСЯ УМИРАТЬ»

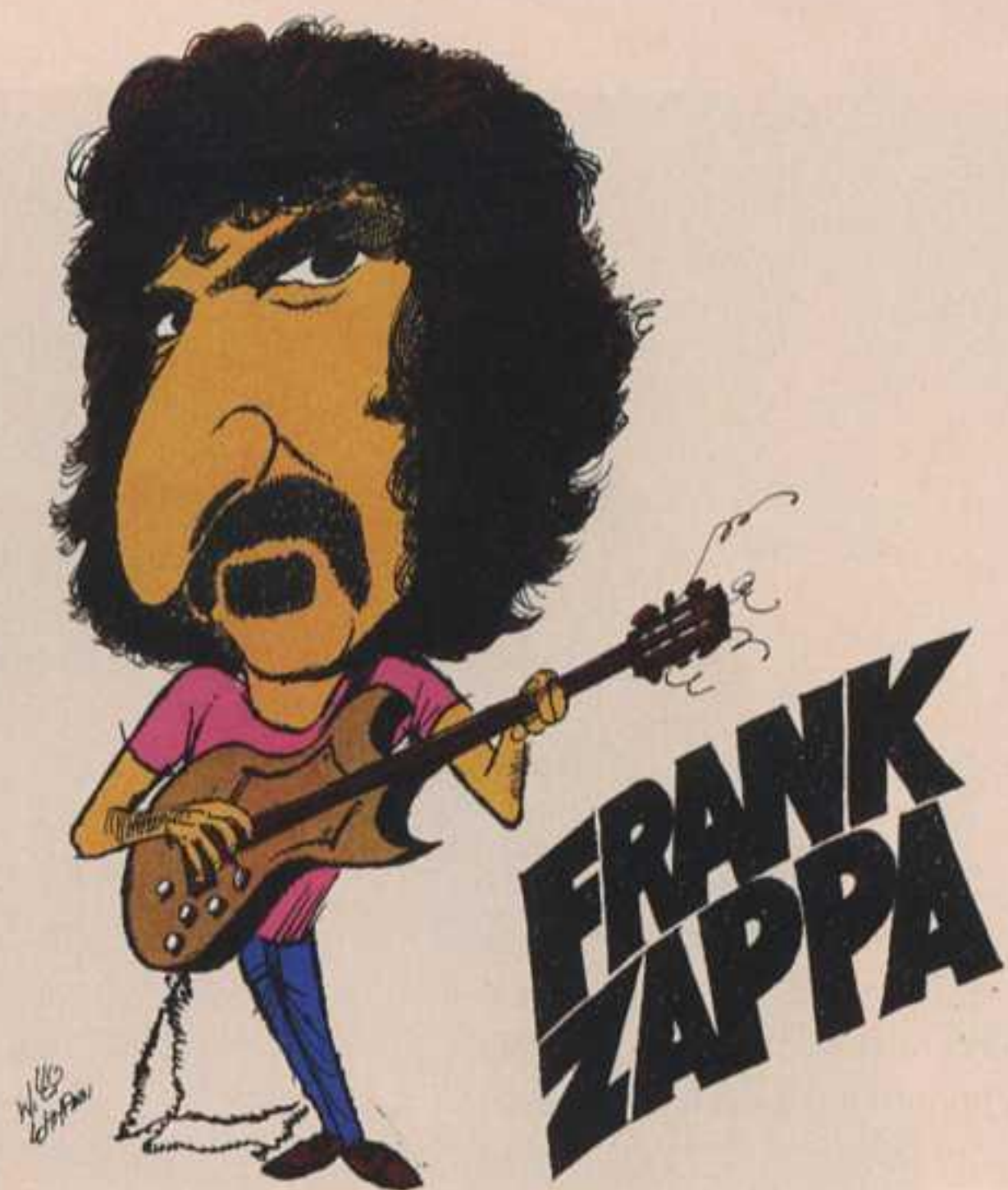
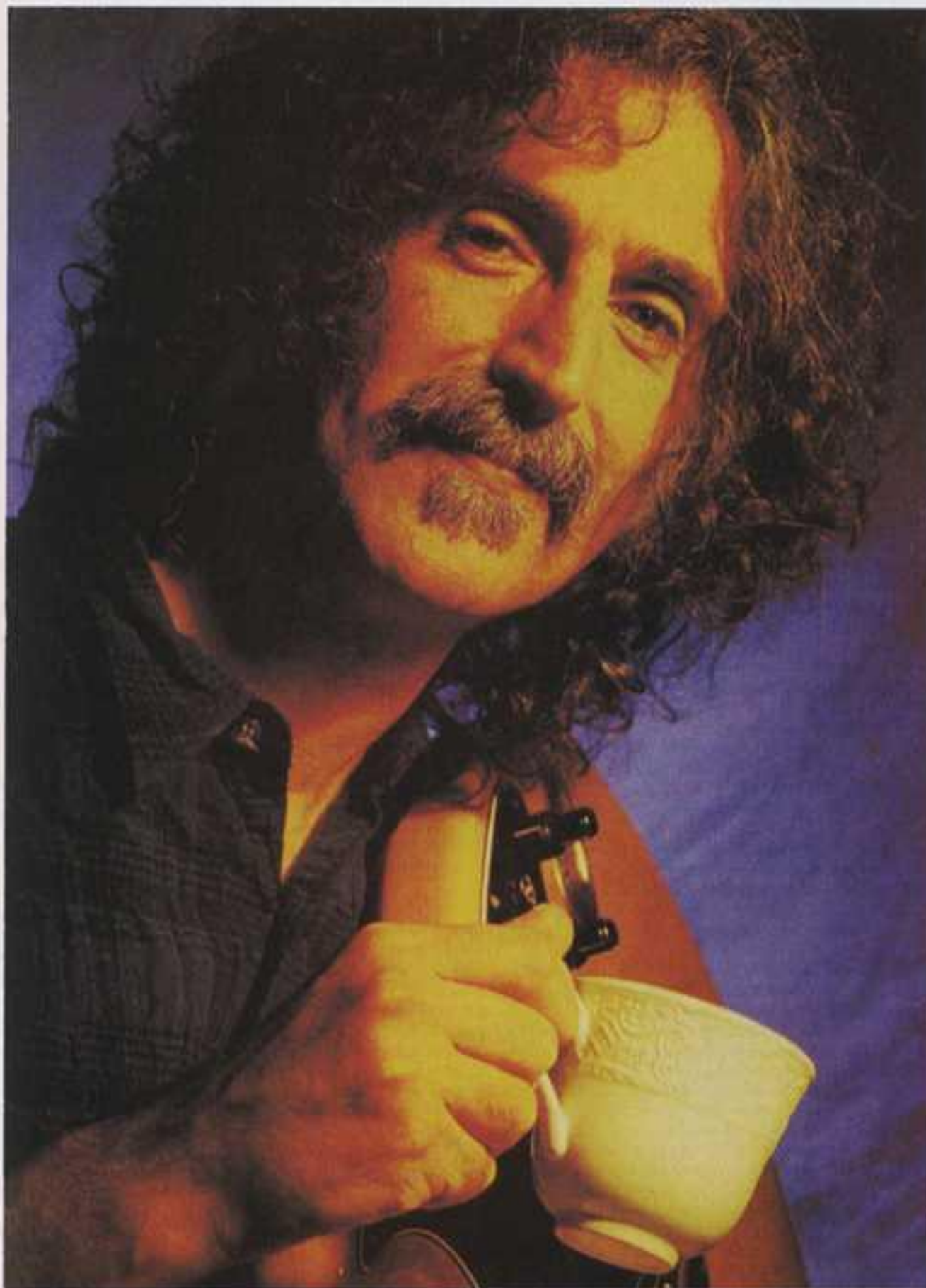
Я думаю, что в данном случае уместно несколько изменить любимое выражение Заппы, сказанное Варезом, заменив слово «композитор» на «гитарист». Ибо оно в качестве эпитафии подходит Фрэнку более, чем кому либо. «Наверное, не существует идеального слушателя. Такого, которому нравились бы и гитарные альбомы, и песни типа *Dinah-Moe-Humm*, и мои работы с оркестром», — сказал Фрэнк в 1988-м, — именно поэто-

му я иногда возьму да и сделаю оркестровую пластинку. Люди, которым нравится моя гитара, тут же обижаются. Но вслед за ней появляется гитарная пластинка, и настает черед обижаться любителям оркестра. Тем не менее, все они — мои друзья, но каждый — на свой манер. Так почему же мне не порадовать иногда и тех и других?»

Теперь, когда Фрэнк больше нет с нами, пришло время перечитать эти строки. Фрэнк Винсент Заппа упорно не переносил человеческих недостатков. Несколькими резкими замечаниями он мог уничтожить незадачливого слушателя, выкрикивающего из толпы название желаемой песни, или журналиста, неосторожно пустившего очередную басню из жизни Мазстро. Тем не менее, он хотел видеть в нас — всех, кто любит его музыку — своих друзей.

Многочисленные хардкорные поклонники Заппы утверждают, что можно с равным успехом воспринимать его сложные оркестровые пьесы и острую социальную сатиру, блистательную гитару и фольклор школьных туалетов. Проверить это на себе — весьма непростая задача. Итогом его деятельности на музыкальном поприще стало более шестидесяти альбомов. Одни пластинки более удачны, другие — менее, однако их общий уровень потрясающе высок. В отличие от многих коллег-современников Заппа находился в пике своей творческой формы даже в свои пятьдесят два года, когда после нескольких лет упорной борьбы его сразила болезнь.

Нам уже не дано узнать, чем бы порадовал нас Мазстро, живи он дольше. Но за то время, что было ему отдано, он успел сделать гораздо больше других, будучи не только великолепным музыкантом, но и кинематографистом, активным политическим деятелем, удачливым бизнесменом и просто очень умным человеком, сумевшим поднять интеллектуальный уровень современной музыки на качественно новую ступеньку.



ВЕЛИКОЛЕПНАЯ ДВАДЦАТКА

Лучшие гитарные соло Заппы, которые вы обязательно должны послушать

Willie the Pimp (Hot Rats, October 1969)

Invocation and Ritual Dance of the Young Pumpkin (Absolutely Free, May 1967)

St. Etienne (Jazz from Hell, November 1986)

Treacherous Cretins (Shut Up 'N Play Yer Guitar, May 1981)

The Deathless Horsie (Shut Up 'N Play Yer Guitar, May 1981)

Black Napkins (Zoot Allures, October 1976)

Transylvania Boogie (Chunga's Revenge, October 1970)

Zoot Allures (Zoot Allures, October 1976)

Apostrophe (Apostrophe, April 1974)

Watermelon in Easter Hay (Joer's Garage, November 1979)

Pink Napkins (Shut Up 'N Play Yer Guitar, May 1981)

Dirty Love (Over-Nite Sensation, June 1973)

Muffin Man (Bongo Fury, October 1975)

Inca Roads (One Size Fits All, June 1975)

Montana (Over-Nite Sensation, June 1973)

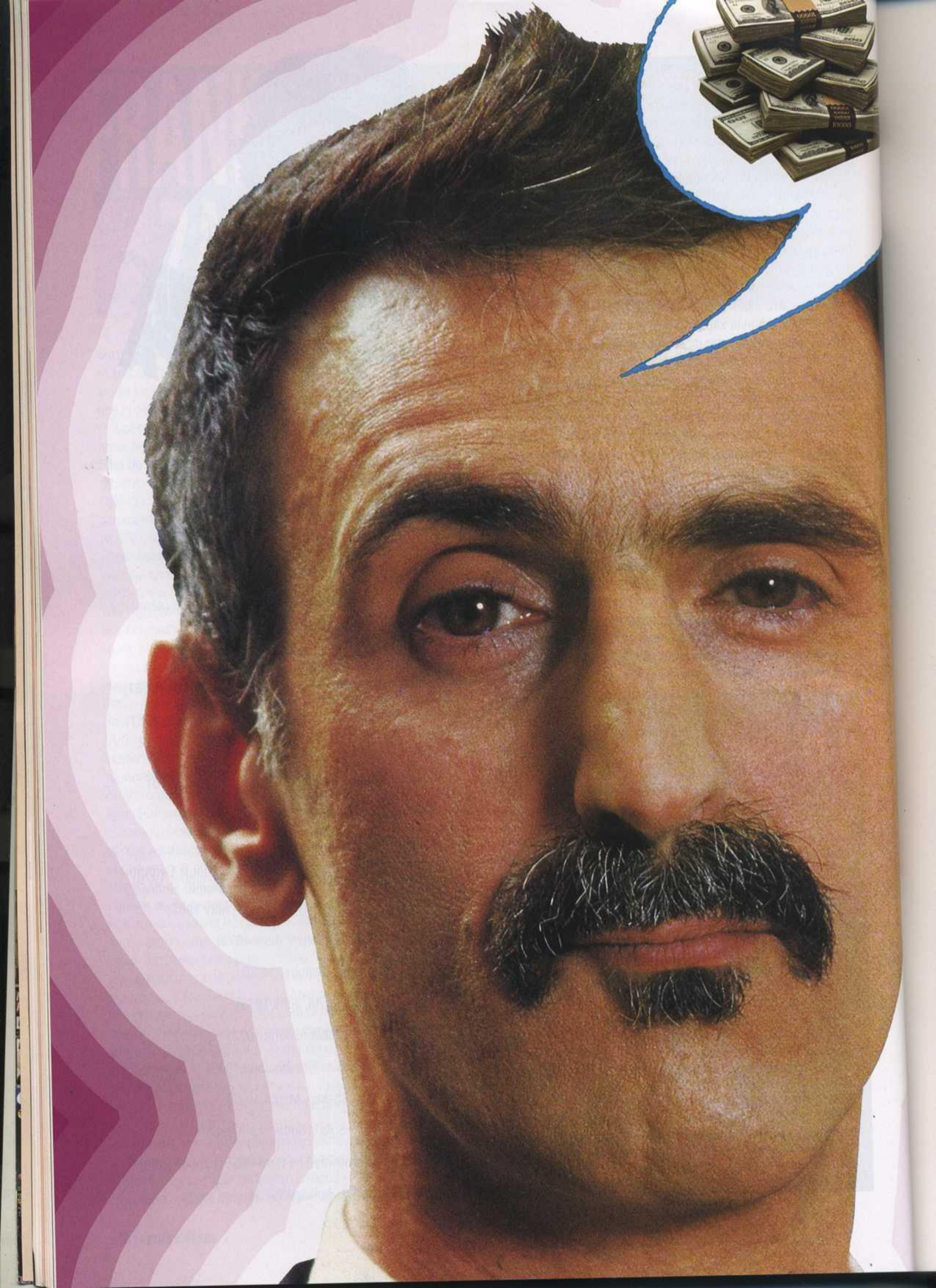
Po-Jama People (One Size Fits All, June 1975)

Punky's Whips (Baby Snakes, March 1983)

Outside Now (Original Solo) (Guitar, April 1988)

Any Kind Of Pain (Broadway The Hard Way, October 1988)

Filthy Habits (Sleep Dirt, January 1979)





«Да, я серьезно занимаюсь бизнесом. Для меня не имеет значения, кем меня называют – лучшим гитаристом среди бизнесменов или лучшим бизнесменом среди гитаристов. Важно, как сам ты оцениваешь себя и свое положение в том деле, которым занимаешься, и неважно, что об этом говорят другие.» FZ

ДОМАШНИЙ ПРОМЫСЕЛ МИСТЕРА ТВОРЦА

Работоспособности Фрэнка Заппы можно было только позавидовать. Увлеченный очередным проектом, он мог работать сутками напролет, доводя до ума очередную свою задумку. И если музыкант не находился в данный момент на гастролях, он безвылазно сидел в местах, где ему было максимально удобно работать, где его никто не доставал и не мешал творческому процессу.

Кстати, главных таких мест в его жизни было немного. Первым таким оплотом полной самостоятельности стала его Studio Z, а последним, и наиглавнейшим, в котором записаны основные его работы – его лос-анджелесский дом по адресу 8775 Woodrow Wilson Dr., где до сих пор живет его семья. В котором и сейчас продолжается то, что он не успел сделать при земной жизни.

КУКАМОНГА: ПРЕДТЕЧА ДОМАШНЕГО ПРОМЫСЛА

Сюда, в пригород Лос-Анджелеса, замкнув в 1959-ом замысловатую петлю своего скитания по стране с семейством военного инженера Заппы Старшего, переселился после окончания ланкастерской школы девятнадцатилетний Фрэнк. Здесь целый семестр в Chaffey Junior College он изучал теорию музыки, на большее, увы, не

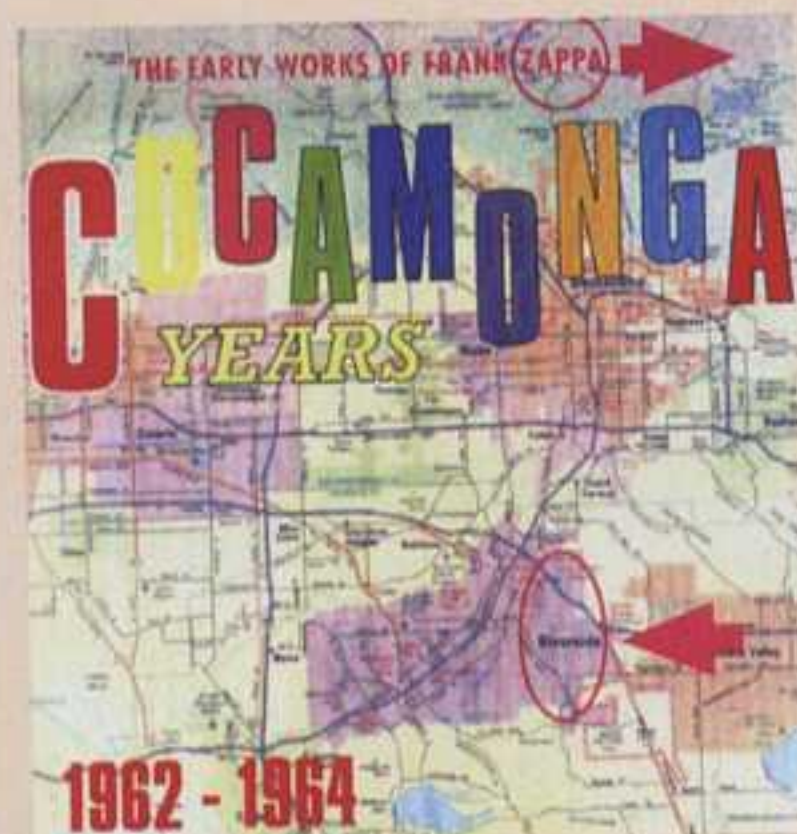
хватило, то ли все быстренько понял, то ли помешала женитьба на Кэй Шерман.

Впрочем, и с Кэй юноша довольно быстро разошелся, а всему виной гитарист Ронни Уильямс, познакомивший в 1960-м году уже исписавшего к тому времени горы нотной бумаги Фрэнка с Полом Буффом, хозяином любительской студии звукозаписи, занимавшей пару комнат на первом этаже по адресу 8040 North Archibald Avenue: «Было в то время такое место под названием Studio PAL в (не надо смеяться!) Кукамонге, Калифорния, основанное потрясающим джентльменом по имени Пол Буф. Во время службы в ВМС он проштудировал электронику и, по увольнению, построил и оборудовал собственную студию звукозаписи с намерением, ни много, ни мало, коренным образом изменить направление развития Популярной Американской Музыки. Он не имел микшерского пульта, поэтому соорудил его из туалетного столика сороковых годов.

Он, также, собственноручно собрал пятидорожечный магнитофон, рассчитанный на полудюймовую ленту – и это в то время, когда стандартом звукозаписи был монофонический звук! Я думаю, что только Лес Пол пользовался восьмью дорожками тогда. Буф мог достигнуть и этого, правда – на более примитивном уровне. Он мечтал стать автором-исполнителем,

поэтому следил за всеми новинками звукозаписи, вслушивался в различные «примочки» и своими способами воспроизводил их. Пол самостоятельно научился играть на пяти основных инструментах рок-н-ролла: барабанах, басу, гитаре, клавишных и альт-саксофоне, а затем и петь. Мастер-копии своих песен он привез в Голливуд и попытался заинтересовать ими Capitol, Del-Fi, Dot и Original Sound. Некоторые из песен стали «хитами местного значения».

К нему, то ли звукоинженером, то ли аранжировщиком, то ли студийным музыкантом и нанялся Фрэнк. Сначала просто пришел как обычный клиент, записывать какие-то (по воспоминаниям Буффа) странные джазовые вещи. А затем, целый год работал у Пола,



мечтавшего о карьере попсового композитора-исполнителя. Он сочинял и занимался аранжировками. Играл на гитаре, запросто придумывая ее партии. Записывал (на самодельный пятидорожечный девайс) и микшировал (посредством пульта, сварганенного из лишнего зеркала дамского бюро), увы, так и не запавшие в сердца

привередливого американского народа хиты Буффа.

К тому же, в это время серьезный, тощий и насупленный подросток, еще не размениваясь на рок-н-рольные пустяки, слагает на века, ваяет очередное чрезвычайно серьезное музыкальное произведение, будущую звуковую дорожку для второсортной Голливудской халтуры — кинофильма *The World Greatest Sinner*.

Первые записи, на которых появляется имя Frank Zappa, датированные 1962-м годом (данные сорокопятки выходили на маленьких фирмочках Emmy, Penthouse, Daani, Donna, Vigah! и Original Sound):

The Masters — Break Time/16 Tons.

Состав: Фрэнк Заппа, Пол Буфф и Ронни Уильямс. Сторона «А» сочинена The Masters. На обеих сторонах играют они же. На гитарную игру Ронни Уильямса были наложены партии барабанов и баса.

Bobby Jameson — Gotta Find My Roogator.

Заппа сочинил эту песню и аранжировал ритмическую линию. Он же исполнил партии гитары, а также наложил партии барабанов и баса.

В следующем, 1963-м году записей было уже значительно больше. Кстати, заметьте, что на этих сорокопятках появляются люди, с которыми Заппа будет в дальнейшем плотно работать над своими собственными альбомами:

Ron Roman — Love of My Life/Tell Me.

Сторона «А» — плод совместного сочинительства Заппы, Рона Ромэна и Дэйва Эрни. Фрэнк играет на гитаре, басу и барабанах.

Baby Ray & The Ferns — How's Your Bird?/The World's Great Sinner.

Состав: Фрэнк Заппа, Пол Буфф, Дик Барбер и Рэй Коллинз. Обе стороны пластинки сочинил Заппа. Партии лидер-вокалиста — Рэй Коллинз.

Как мы уже знаем, Рэй Коллинз позже стал одним из основателей The

Mothers, а Дик Барбер — их гастрольным менеджером.

Коллинз вспоминает: «Я сидел в кабке и тихонько себе выпивал. Фрэнк с друзьями играли в углу. Там даже не было сцены. Тут я сообразил, что впервые слышу живьем верное исполнение *Work With Me Annie*. Я уже не помню — они ли мне предложили спеть с ними, или я надрался до такого состояния, что осмелился предложить им свои услуги. Во всяком случае, мы сошлись. Я поделился с Фрэнком идеей песни *How's Your Bird* — выражение, которое употреблял Стив Аллен в своем телешоу. Спустя пару дней Фрэнк позвонил и сообщил, что написал эту песню».

Bob Guy — Dear Jeepers/Letter From Jeepers.

Обе песни написаны для монстр-фильма, как насмешка над *Dinner With Drac* Джона Зекерла. Партии всех инструментов записаны Заппой путем наложения, за перкуссию отвечал Дик Барбер.

Brian Lord & The Midnighters — The Big Surfer/Not Another One.

Состав: Брайан Лорд, Фрэнк Заппа, Пол Буфф, Дэйв Эрни и Рэй Коллинз на бэк-вокале. Это была первая запись только что основанной Буффом фирмы Vigah! и усиленно раскручиваемая в Сан-Бернардино, поскольку Брайан Лорд слыл самым популярным местным диск-жоккеем. Он был знаменит тем, что потрясюще подражал голосу Джека Кеннеди. В этой песне Кеннеди представлен в роли судьи на конкурсе серф-танца. Записью заинтересовались Capitol Records и даже выплатили задаток в размере \$800. Однако, ей так и не суждено было выйти на общенациональ-

ный уровень. В песне была строка: «Победитель награждается путешествием в Алабаму, как посланник Корпуса мира». Через неделю после покупки мастер-копии в Алабаме это посланник корпуса мира был застрелен.

Ned and Nelda — Ned and Nelda/Surf Along With Ned and Nelda.

Состав: Фрэнк Заппа и Рэй Коллинз. Обе стороны сочинены Заппой и Коллинзом. *Ned and Nelda* была пародией на *Paul and Paula*.

The Penguins — Memories of El Monte/Be Mine.

Сторону «А» Сочинили Фрэнк Заппа и Рэй Коллинз.

The Hollywood Persuaders — Tijuana Surf/Grunion Run.

Состав: Фрэнк Заппа и Пол Буфф. Вещь *Tijuana Surf*, в которой все инструментальные партии Пол исполнил сам, долго занимала первое место в Мексике. Фрэнк был автором и гитаристом инструменталки *Grunion Run*, помещенной на сторону В. Пластинка вышла на Original Sound.

The Heartbreakers — Cradle Rock/Everytime I See You.

Сторону «В» сочинили Фрэнк Заппа и Рэй Коллинз. Заппа играет на гитаре на стороне «В». Группа The Heartbreakers состояла из четырнадцати мексиканцев.

Mr. Clean — Mr. Clean/Jessie Lee.

Состав: Фрэнк Заппа и Пол Буфф. Заппа — автор продюсер и гитарист обеих сторон пластинки.



Эти записи не были потеряны. Еще в 1983-м компания Del-Fi Records издала LP **Rare Meat**, включающий шесть композиций, сочиненных, исполненных или спродюсированных Заппой. Некоторое время спустя предприимчивые японцы выпустили CD **Cucamonga Years – The Early Works of Frank Zappa**, дополнив **Rare Meat** хитом тандема Заппа/Коллинз *Memories of El Monte* и прочей веселухой самого Пола Буфа и Дэвида Эрни. К Фрэнку прямого отношения не имеющие, но довольно интересные в целях ознакомления с творчеством соратников. Новый сборник от Del-Fi **Cucamonga – Frank's Wild Years** (1998) снова лишился *Memories...* и *The World's Greatest Sinner*, зато приобрел несколько песенок Пола Буффа – *Cathy*, *My Angel* и *'Til September*. Последний на сегодняшний день сборник **Cucamonga**, выпущенный в 2004-м компанией Rhino, содержит 17 композиций и является наиболее адекватным. Так что, если желаете ознакомиться с материалом, знаете что искать.

К сожалению, эта работа не приносила ощутимых денег, более того, у Буффа начались серьезные финансовые проблемы. Фрэнк писал об этом так: «Мы работали вместе около года до того, как у него возникли трудности с деньгами, и он оказался в опасности потерять студию. Вспомним теперь тот дешевенький вестерн, сценарий которого был написан моим учителем английского в 1959-м году. После бесчисленных проволочек, съемки и оркестровка *Run Home Slow* были завершены в 1963-м году. Я даже получил гонорар – не весь, правда, но большую часть. Некоторую сумму я потратил на новую гитару, а на остальные выкупил у Пола его студию».

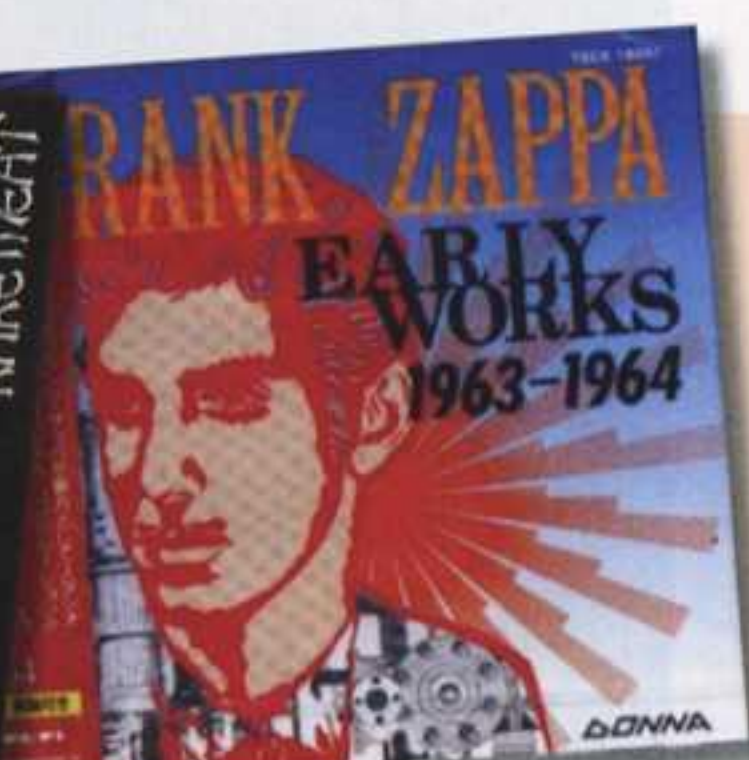
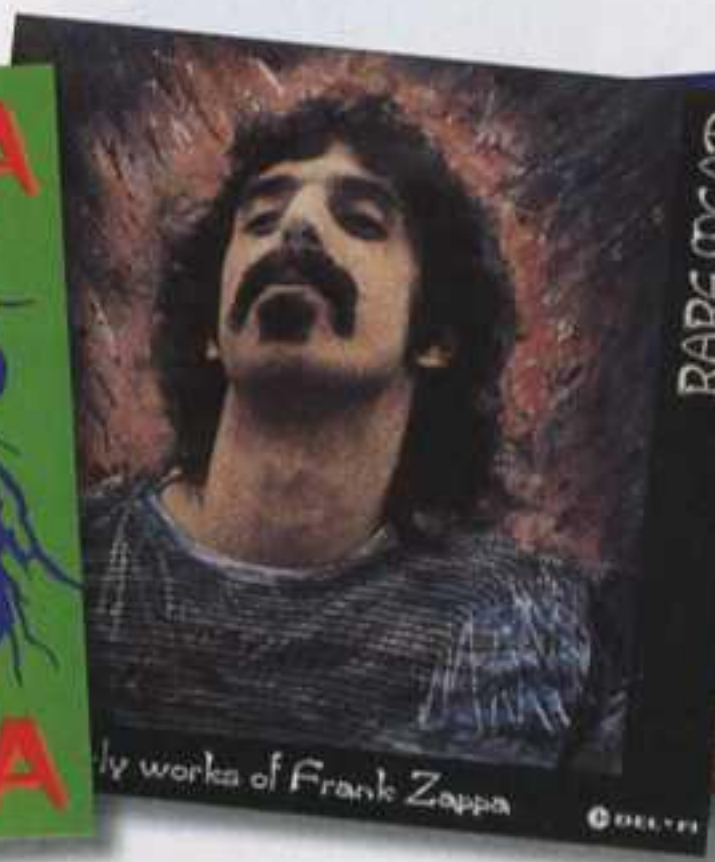
На сумму в 2000 долларов, полученную Заппой от продюсера Фрэнк купил гитару Gibson ES-5 Switchmaster, ту самую, что звучит на первых трех альбомах *The Mothers*. На оставшиеся деньги он выкупил у Буфа Studio PAL со всей электронной начинкой и двумя роялями, одним из

которых был настоящий Steinway. Сделка была совершена первого августа 1964-го года. Фрэнк поменял вывеску на Studio Z, и на вечеринке открытия попку «обмывали» Рэй Коллинз, Джим Моторхэд Шервуд и Дон Ван Влит. Но, несмотря на небольшую цену в \$13.50 за час записи, в Кукамонге, к сожалению, так и не оказалось группы, желающей быть записанной. С другой стороны это позволило Фрэнку полностью сосредоточиться на своих записях, но никто и к ним никакого интереса не проявлял.

STUDIO Z: ПОЛНАЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ

Тем временем его брак распался. Заппа подал на развод, покинул свой дом на 314 West G Street и переехал в Studio Z, начав жизнь, одержимую нескончаемыми перезаписями. И если работу с Полом Буфом можно назвать генеральной репетицией, то этот период жизни – первым этапом надомного промысла Заппы, в котором он в счастливом голодном безумии будет сводить несводимое, соединять несоединимое, клеить, резать и паять по двенадцать часов в сутки семь дней в неделю. Вот и третий ингредиент для производства на свет гениального самоучки: сочинитель симфонической музыки, ритм-н-блюзовый гитарист, и, наконец, продюсер (в дальнейшем альбомов *Animals*, *Grand Funk Railroad*, Кэптана Бифхарта и Жана-Люка Понти и прочих), и все это соединилось вместе в 1964-м.

А планов у новоиспеченного хозяина студии было не меряно: «Вскоре после переезда в Studio Z я прослышал о выставлении на аукцион Голливудской F.K. Rockett Studios. За пятьдесят долларов я скупил столько декораций, что их не вмещала моя студия. Их вполне бы хватило для съемок дешевенького фильма. Там были и двусторонняя циклограмма (фиолетовая с одной стороны, для ночи, и синяя с

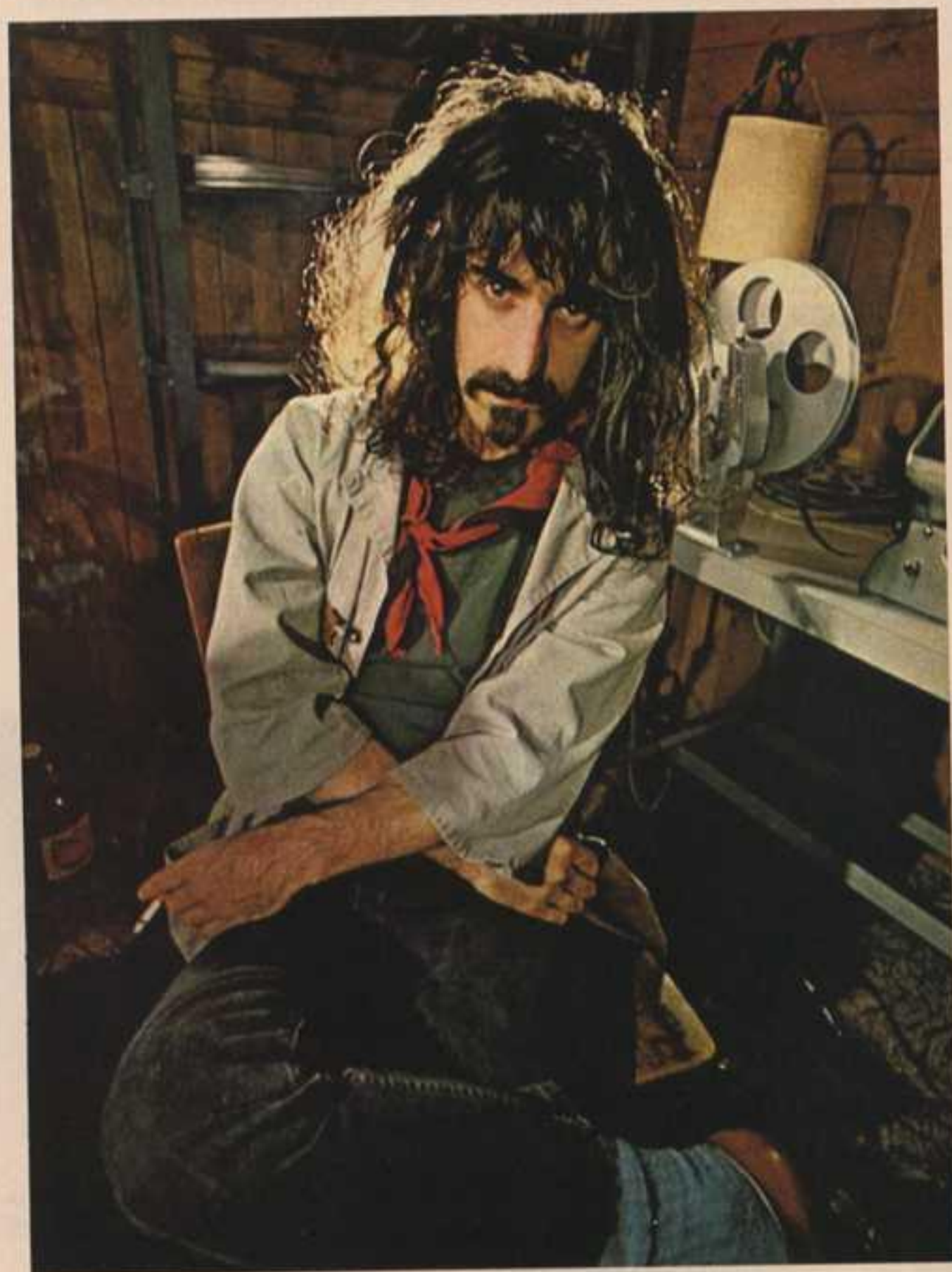




другой — для дня), кухонный и библиотечный интерьеры, фасад здания и много другое. В глубине студии, рядом с туалетом, я соорудил совершенно немыслимый плоский космический корабль из картона.

Я обновил покраску на всем этом хозяйстве и засел за сценарий кинокартины *Captain Beefheart Meets The Grunt People*. Необходимо было раздобыть деньги на съемки. Я поместил объявление о кинопробах. Газета *Ontario Daily Report* поместила в воскресном номере статью. О том, что какой-то чудака из Кукамонги пытается снять научно фантастический фильм. Один из соискателей, как я позже выяснил, оказался агентом местной полиции нравов. Он продырявил отверстие в стене студии и установил за мной наблюдение. Полиции был необходим повод для выселения жильцов, предусмотренного планом расширения улицы».

Жизнь была не сахар, ибо эта творческая работа практически не приносила денег: «Я забыл о еде, о душе, о ванной. При необходимости, я пользовался раковиной, чтобы умыться. Если бы не Моторхэд Шервуд (мы были знакомы по Ланкастеру), я бы умер с голоду. Когда он приехал в Кукамонгу, ему негде было остановиться, и я предложил ему свою студию.



Моторхэд занимался машинами и, также, играл на саксофоне. Весьма полезное сочетание, должен признаться. Когда, в конце концов, была образована The Mothers, он стал нашим водителем, а затем и полноправным участником.

Как-то он незаконным путем обзавелся ящиком, полным жратвы (картофель-пюре в порошке, растворимый кофе и мед), по его словам, стянутым из автомобиля по сбору крови у населения. Я до сих пор не могу сообразить, как все это хозяйство оказалось в mobile blood bank.

Тогда же я получил временную работу по выходным в Village Inn, что в местечке под названием Сан-Вилидж в восьмидесяти милях. Оплата составляла семь баксов за ночь, минус бензин. За эти деньги я мог позволить себе купить ореховое масло, хлеб и сигареты. Однажды я решил шикануть и купил даже пакет сыра Велвита».



На архивном альбоме **Lost Episodes** мы можем услышать несколько образчиков тогдашнего творчества Заппы:

Take Your Clothes Off When You Dance

В качестве звукоинженера выступил Пол Буфф, а играющему на гитаре Фрэнку помогали барабанщик Чак Грив, басист Каронга Уорд, саксофонист Тони Родригес, трубач Чак Фостер и пианист Дэнни Хэлферин. Пример увлечения Заппы джазом, по словам Буфа, наиболее ярко проявившемся в ранних шестидесятых. Композиция звучала впоследствии в различных вариантах на альбомах **We're In It For The Money**, **Lumpy Gravy** и **You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 6**). В альбоме **We're Only In It For The Money** эта вещь имеет текст, не оставляющий камня на камне от ценностей хиппи. Фрэнк не был уверен, что данная инструментальная пьеса имела то же название.

Tiger Roach

Дон Ван Влит — вокал, Джанши — бас, Вик Мортенсон — барабаны, Фрэнк Заппа — гитара. Группа играла в студии и записывалась на одну дорожку, а Дон, в прихожей, в которую проникал звук инструментов, прилежно вычитывал текст прикрепленной к стене книжки комикса *X-Man*, хлопывая в такт. Что касается названия вещи *Tiger Roach*, то оно родилось из последней строки этой шумной проповеди Дона. Создается впечатление, что «проповедь» эта, включающая такие в корне несовместимые понятия, как «выключатель света», «головка молотка», «эпилог», «тараканий дым» и «хороший результат при плохой машине»

произносится пронзительно воющим возбужденным боровом. Когда Влит услышал ее впервые за тридцать лет, то воскликнул лишь: «О, Боже!». Результат творчества данного состава, так никуда тогда не пристроенный, впервые звучит на этой пластинке.

Fountain Of Love

Фрэнк играет на барабанах, басу, гитаре и подпевает будущему соратнику по Mothers певцу Рэю Коллинзу. Вспоминает Джеймс Моторхэд Шервуд: «Фрэнк всегда говорил, что он не обладает способностью писать серьезную лирику или что-либо, во что можно уверовать. Поэтому он говорил другим ребятам, например Рэю Коллинзу: «Если ты хочешь написать песню о любви, то пиши. Я буду играть это дерьмо!».

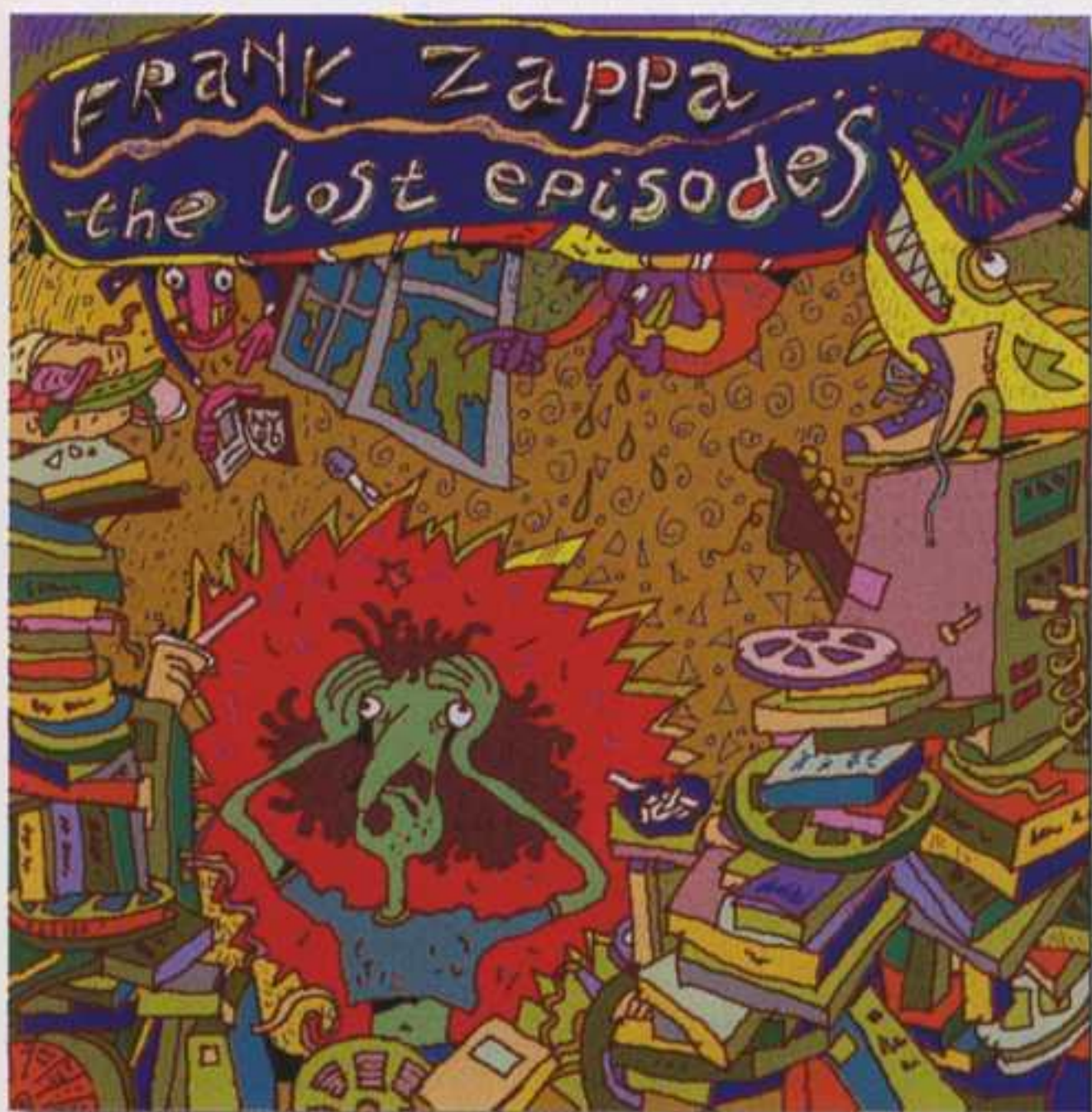
Эта первоначальная, менее безумная версия интересна тем, что, по словам Фрэнка, это возможно, первая запись фуз-баса: «Мы подключили бас к предварительному усилителю, который, в свою очередь подключили к пульту. Это была идея Пола Буфа». Песня была реализована на LP **Cruising With Ruben & The Jets**.

Any Way The Wind Blows

Снова «сладкая парочка» Заппа (барабаны, бас, гитара) и Коллинз (вокал). Очередной дружеский шарж на музыку пятидесятых. Говорит Буф: «Я не думаю, что Фрэнк так уж презирал «песни о разбитых сердцах». Да, он находил их забавными и избитыми. Но Фрэнк был не из тех, кто презирает все, что ему не нравится». Оставив в стороне тексты, заметим, что Фрэнк весьма плодотворно поработал в стиле ду-боп. В 1974-м он признался, что «всегда признавал пятидесятые одним из самых прекрасных периодов в американской музыке». Данная версия была отвергнута фирмами звукозаписи, в силу искаженного звука гитары. Песня вошла в пластинки **Freak Out!** и **Cruising With Ruben & The Jets**.

Charva.

Фрэнк играет на всех инструментах. Влияние *rachuso*, столь популярного в латинских кварталах Сан-Диего и Восточного Лос-Анджелеса, где прошла юность Фрэнка, весьма проявлено в этой поразительной записи человека-оркестра.



Еще один пример обращения к душещипательной лирике: «Я люблю тебя все сильнее, но клянусь, не потому, что твой папа держит винную лавку». Рассказывает Фрэнк: «Charva» это неправильная транскрипция имени «Sharva» — подружки Моторхэда. Как выяснилось, у англичан на сленге это обозначает, тоже, что у нас — «Fuck». Вещь была издана на LP **Mystery Disc/The Old Masters, Box One**.

Стоит сказать пару слов о совместных посиделках Заппы с Доном Ван Влитом (Кэптеном Бифхартом). Им удалось записать несколько вещей (*Metal Man Has Won His Wings*, *Cheryl's Canon* и кавер-версию *Slippin' and Slidin'* Литтл Ричарда, исполненную в манере Хаулина Вулфа), предшествующих созданию Бифхартом его Magic Band. Группа была названа The Soots. Этим записям суждено было, по словам Фрэнка, быть забракованными представителем рекорд-лейбла: «В те времена некоторые фирмы принимали мастер-копии от независимых продюсеров. Через Пола Буфа я вышел на парня, работающего на Dot Records. Он прослушал две наши вещи и сообщил, что не сможет их раскрутить, поскольку звучание гитары искажено».

Период жизни в Studio Z был завершен в том же году. Спустя некоторое время Фрэнк был обвинен в «сговоре с целью производства порнографической продукции», произведя на свет кассету с имитацией стонов совокупляющихся, благодаря чему загремел в каталажку. Выйдя из тюрьмы и потеряв студию, он принялся за поиски работы.

И как мы уже знаем, нашел ее в качестве гитариста ресторанной группы The Soul Giants, в которой пел его старый знакомый Рэй Коллинз. Что касается пристанища, то вскоре им для бомжа Заппы стал небольшой домик в одном из районов Западного Голливуда по Bellevue Avenue под номером 1819, стоящий на холме недалеко от местного стадиона. Именно в этом домике Заппой написаны первые программные рок-произведения — *Hungry Freaks*, *Daddy* и *Trouble Every Day*. И именно здесь произошли переговоры группы The Mothers с новоиспеченным менеджером Херби Козном, ставшим толкать ее в самые горячие голливудские клубы того времени — The Trip, Whiskey a Go-Go и The Action.

И именно из этого домика Фрэнк «нырял» к соседке, одной из самых скандально известных его подруг — Найджи Леннон, написавшей впоследствии весьма спорную, но, безусловно, занятую книжечку — *Being Frank: My Time With Frank Zappa*. Будем надеяться, что ее когда-нибудь для нас переведут.

BIZARRE, STRAIGHT И LOG CABIN

Потом, как мы знаем, было образование группы Mothers Of Invention и выход первых ее альбомов — **Freak Out!**, **Absolutely Free**, **We're Only In It For The Money** и **Cruising With Ruben And The Jets**. После реализации этих альбомов заканчивается контракт Mothers с MGM, и 1968-й год становится стартовым для собственного рекорд-бизнеса Заппы, ибо впервые в истории рок-н-ролла музыкант учреждает свои собственные фирмы грамзаписи — Straight и Bizarre. Отныне лейбл Straight будет украшать пластинки разнообразных фриков типа Wild Man Fisher, GTO's, Кэптена Бифхарта и Лорда Бакли. А лого Straight — красоваться на обложках альбомов самого Фрэнка. Заппа немало работал над проектами других музыкантов, достаточно

STRAIGHT BIZARRE

вспомнить его посиделки в студиях MGM с Томом Уилсоном и Дэйвом Грином при работе над альбомом *The Animals Animalism*. Песни *All Night Long* и *The Other Side Of This Life* были аранжированы Заппой. Правда, Эрик Бёрдон нашел опыт сотрудничества неудачным. Он назвал Заппу диктатором и заявил, что работа с ним подобна работе с Гитлером. Но, похоже, Фрэнк был не согласен с мнением Бёрдона, ибо решил продолжить этот опыт.

Причины открытия своего рекорд-лейбла были Запой совершенно четко изложены в одном из интервью: «Могу сказать совершенно откровенно: для меня это самая большая загадка во всей музыкальной истории человечества — загадка о том, как я смог позволить себе роскошь заниматься тем, что я люблю больше всего на свете, да еще за это и деньги получать. Одна из разгадок состоит в том, что я начал заниматься этим довольно рано, когда в шоу-бизнесе сложилась не совсем обычная ситуация: если музыкант делал нечто странное и необычное, то у него было гораздо больше шансов «попасть в струю» и получить контракт, нежели у заурядного артиста. Конечно, я говорю не о миллионном контракте, а просто о возможности записать пластинку. В зависимости от того, как и кем воспринимались «фокусы» того или иного музыканта, формировалась его аудитория. А сейчас практически невозможно получить контракт, занимаясь тем, чем занимался я в свое время. Подписав свой первый контракт, я не стал успокаиваться и искал альтернативные способы существования в шоу-бизнесе, которые, тем не менее, могли бы позволить мне остаться на плаву и не быть растерзанным звукозаписывающими компаниями. В конце концов, эти поиски

закончились учреждением собственной фирмы, правда, несколько иной по профилю, нежели страховая компания. Смею заверить Вас в том, что существует значительная разница в доходах между владельцем собственного лейбла, несущим на себе все финансовое бремя по содержанию фирмы, и менеджером большой звукозаписывающей фирмы, работающим в этой фирме по найму. Не продавая больших тиражей, я имею гораздо больше, потому что получаю более высокий процент с каждой проданной пластинки. К тому же, именно маленькие лейблы создают в сфере этого бизнеса некоторое разнообразие».

Первым альбомом, выпущенным Bizzare, был концерт Ленни Брюса (*Lenny Bruce Berkeley Concert*) — первая в истории полная запись концерта, поместившаяся на двух LP. Заппа вместе с Хербом Козном выступили исполнительными продюсерами.

Следующая пластинка, *An Evening With Wild Man Fisher*, тоже была двойной. Продюсером выступил сам Заппа. Номера, на ней звучащие, были записаны как «живьем» на концертах в клубах *The Strip* и *Wiskey a Go-Go*, так и в студиях — *Sunset Sound Hollywood* и в подвале нового дома Фрэнка *The Log Cabin*, о котором необходимо рассказать отдельно.

Когда Фрэнк с женой Гейл возвратились из Нью-Йорка в Лос-Анджелес (об этом периоде в следующих главах), они решили поселиться в *Log Cabin*, некоем маленьком ранчо, которое являло собой прообраз коммуны хиппи. Цена вопроса была 700 долларов в месяц. Это был бревенчатый сруб из тех, что можно видеть в фильмах-вестернах, что немудрено, ибо бывшим владельцем особняка был знаменитый актер Том Микс, всю свою карьеру игравший ковбоев. Обитали там Мисс Кристин и Мисс Сандра (в будущем — основатели *GTO's*), Карл Франзони и другие отвязные персонажи. *Log Cabin* располагался на возвышенности Санта-Моника, как раз над Голливудом. Вдоль фасада располагался большой цементированный рыбный пруд, поросший водорослями. За ним находилась яма с застойной водой, огороженная бетонными блоками. Существовала легенда о том, что потайной ход связывал этот дом с особняком Гудини.

История этого бревенчатого домика, расположенного по адресу *Laurel Canyon Boulevard 2401* более чем занят-





на, и не рассказать ее было бы непростительной ошибкой. Итак, привожу отрывок из публикации в журнале *Mojo*: «Согласно исследованию историка Бойда Иджерса, бревенчатая хижина была построена для Тома Микса еще в 1915-м, как убежище для богатых мужчин, чтобы отдохнуть от их женщин и мирской суеты и похмелиться в спокойствии. Его основной изюминкой была 80-футовая гостиная комната, с каменным камином от пола до потолка. Том Микс прожил здесь недолго, герой-любовник ковбойского кино, который какое-то время обменивал на деньги самые большие чеки Голливуда. После переезда Микса в Беверли Хиллз, хижина сдавалась в аренду в течение нескольких десятилетий.

В 1960-е в Лос-Анджелес начали просачиваться новые деньги, которые тащили туда молодые люди с рекорд-контрактами и ухмылками любителей марихуаны. Когда архитектор Роберт Бирд искал место, чтобы перекачаться между браками, его сын Гэри помог построить ему маленький дом как раз позади бревенчатой хижины Тома Микса, тогда пустующей. Гэри Бирд вспоминает, что отец и сын к своему удивлению обнаружили в лачуге несколько обитающих там необычных персонажей.

Это были два андерграундных хипстера по имени Вито Палуекас и Карл Францони — организаторы танцевальных шоу freeform в клубах по Сансет Стрип. Они и девушки-танцовщицы носили причудливую одежду, и сопровождали выступления таких групп, как Byrds и Mothers of Invention.

Однажды ночью молодая Памела Дес Баррес последовала за так называемыми «танцовщицами Заппы» на вечеринку в Бревенчатой хижине. В те дни, Францони был известен, как Капитан Е*арь. «Он хотел трахаться со всеми», вспоминает Дес Баррес, ныне старшая представительница рок-группиз, — У него была длинная манера разговора, он носил накидку с большим «F» на спине. В первую нашу встречу Францони стоял в дверном проеме, с большими розовыми бигудями, накрученными на его лобковые волосы».

«Мы там танцевали», — говорит Карл Францони, все еще преследуя молодых девочек в северной Калифорнии, — У нас было много репетиций. Кроме того, это был и повод потрахаться».

В 1967-м танцовщицы Заппы делят их арендную плату с сотрудниками журнала хиппи *Oracle*. Отставной журналист Джон Билби вспоминает, по меньшей мере, 36 человек, проживающих и веселящихся на вечеринках в Бревенчатой хижине и древесном доме, включая



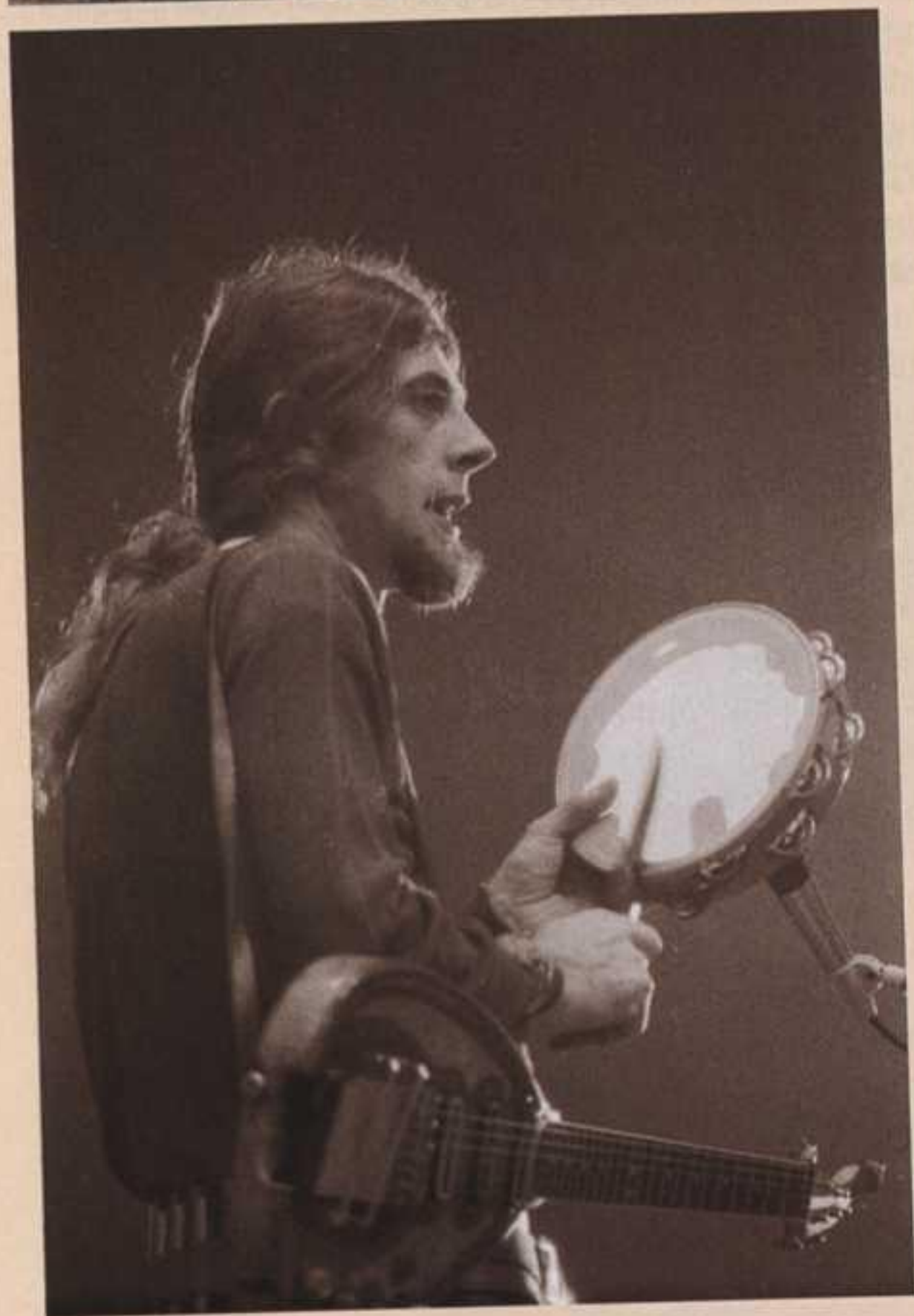
бэнд Fraternity Of Man. «Тим Лири определенно был там, Джордж Харрисон и Рави Шанкар тоже, рассказывает Билби, — Полная психоделия. Они трахались прямо на земле, за тысячу миль от цивилизации».

Весной 1968-го *Oracle* съехал, и вселился Фрэнк Заппа, только что вернувшийся после длительных выступлений в Нью-Йорке. Его причудливый, сатирический синтез Спайка Джонса и Эдгара Варезе, объединенного с виртуозностью гитары и серьезной деловой хваткой, привлек череду любопытных посетителей, таких как Пол Баттерфилд, Эрик Клэптон, и Джими Хендрикс. Среди многих проектов Заппы — создание GTOs, группы, составленной из группиз, отирающихся вокруг хижины.

«Мы сидели в гостиной», вспоминает Дес Баррес, — Я помню, Фрэнк сказал нам: «Вы должны стать бэндом. Как, девочки, понравилась идея?» Он усадил нас в цокольном этаже. Мы составили списки рок звезд, с которыми мы хотели встретиться, и написали альбом прямо там».

Журналист Джек Бульвэйр, называя это сооружение «Древесным домиком рок-н-ролла», так писал о нем в журнале *Mojo*: «1968-й год, местный магазинчик Лорел Каньона на Голливудских холмах. Барабанщик Эйсли Данбар встречает 15-летнего цыпленка-хиппи по имени Патти и спрашивает, хочет ли она пойти на вечеринку в доме Фрэнка Заппы. Они бредут по дороге к старой бревенчатой хижине. Люди блуждают в огромной гостиной, периодически уходя и возвращаясь. В подвале музыканты сменяют друг друга, катая шары по раскрашенной в Day-Glo дорожке кегельбана. К спортивному залу гостевого домика примыкает небольшой пруд для домашних уток и два дерева, растущие прямо из гостиной комнаты. Парочки уединяются в искусственных пещерах, встроенных в склон. Кто-то говорит ей, что хижина однажды служила домом кино-ковбою Тому Миксу, и что Гарри Гудини жил через дорогу. Патти косится на вызывающе одетых девушек, заботящихся о ребенке по имени Мун Юнит, и симпатичных молодых парней, играющих на гитарах, и понимает, — она в эпицентре музыкальной сцены Лорел Каньона.

Вспоминает та самая Пэтти, в миру Пэтти О'Нил: «Там был Мик Джаггер. Несколько ребят из The Animals. Марк Линдси из Paul Revere and the Raiders. Элис Купер. Дженис Джоплин. Роджер Макгуинн и Майк Кларк из The Byrds. Брайан Маклейн и Артур Ли, они были из Love. Еще один бэнд из Лос-Анджелеса, называвшийся The Seeds. Энди Саммерс. Сэм Эндрю был там, из Big Brother. Джон Мэйолл. Мик Тэйлор, он был единственным моего возраста».



«Одним из гостей дома был Джон Мэйолл, — продолжает свое повествование Бульвэйр, — он только что распустил Bluesbreakers и обретался на Лос-анджелесской сцене». Странно выглядящие девочки GTO's произвели на него неизгладимое впечатление. «Явно что-то цветистое приходит на ум», — хихикает Мэйолл, — Настоящий шок для человека, прибывшего из Англии». Со временем, Мэйолл оправился достаточно, чтобы сделать запись песен и о хижине Заппы, и о бремени венерического заболевания.

Между приемом многочисленных гостей, Заппа проводил прослушивания музыкантов для своих рекорд-лейблов Bizarre и Straight. Молодой гитарист по имени Билл Харклроуд, он же Zoot Horn Rollo, явился на прослушивание для Кэптана Бифхарта, и увидел членов Стоунз, Ху, Матерей, студийных музыкантов и приблизительно 25 других, слоняющихся вокруг. «Спустя несколько минут, я участвовал в джем-сейшне с Фрэнком, Доном Влитом, Миком Джаггером, Артом Триппом», — говорит Харклроуд, — Фрэнк и Дон были моими рок героями». Он был настолько возбужден, что смог сыграть только несколько нот.

Кроме того, Log Cabin кишел участниками The Mothers, один-два из которых обычно оставались на ночь. Здесь же прокручивал свои дела продюсер The Mothers Хэроб Коэн, а также дом постоянно был переполнен непрерывающимся потоком администраторов, роуди и прочих разнообразных персон.

В одном крыле художник Кэл Шенкел оборудовал небольшую мастерскую. Подвал располагал однодорожечным кегельбаном и достаточным пространством для репетиций. Однако, все в нем было ветхим и неотесанным как в бревенчатой каюте. «Когда нас впервые посетил Мик Джаггер, — вспоминал Фрэнк, — я как раз загнал занозу в большой палец на правой ноге. Прихрамывая, я поприветствовал мистера Джаггера. Тот поинтересовался причиной моей необычной походки. Я все объяснил и заковылял по направлению к стулу. Он опустился на пол, определил местонахождение предмета моих мучений и удалил его. После этого мы провели около часа в обсуждении вопросов Европейской истории». Элис Купер вспоминает другое появление Джаггера, когда Камень обнаружился в жопу пьяный с подружкой Мэрианн Фэйтфулл, и прямолинейный Заппа пинками выгнал их обоих из дома. «Я сидел там, точно ребенок, в ожидании начала записи», говорит Купер, — Фрэнк просто вышвырнул Мика Джаггера из своего дома, потому что тот был пьян. Для меня, это до сих пор как другая вселенная, до сих пор не могу поверить этому».

Хозяин дома отлично помнил всех своих постоянных домочадцев: «В доме в то время жили Гэйл, моя секретарша Полин Бирд, наш гастрольный менеджер Дик Барбер, Памела Зарубика (она же Сюзи Кримчиз), Ян Андервуд, Моторхэд Шервуд, и девушка по имени Кристин Фрка (это она выбирается из «склепа» на конверте **Hot Rats**). Кристин, как и Памела Дес Баррес была сиделкой нашей дочери. Мун тогда было девять месяцев, а Дуизил вообще еще не родился. Таково распределение ролей в нашей постановке».

Интересно появление в команде Заппы Полин Бирд, скромной английской девушки, которая была «одной из неприметных серых мышек, работающих для секретарского агентства». К тому же абсолютно ничего не знавших «обо всех этих странных поп-группах» того времени. «Насколько же зеленой я была ... такой чопорный и правильный английский секретарь!».

Отношение к этой девушке помогает понять отношение тогдашнего Заппы к различным окружающим его вещам.

В своем первом европейском турне, Фрэнк нуждался в ком-то, кто бы смог расшифровать лирику его второго альбома, **Absolutely Free** для газеты хиппи. Он обратился в секретарское агентство. Полин прибыла по его заказу и понятия не имела, чего



ожидать — она была потрясена текстами его «безнравственных» песен для впечатлительных девочек-подростков. Потом освоилась, правда, с большим трудом.

Характерный пример: Франк как-то взял ее с собой, чтобы посмотреть выступление Cream в клубе Bag of Nails в 1967-м. Она смеется, вспоминая, как она спросила Эрика Клэптона, на каком инструменте он играет. Именно эта наивность покорила Фрэнка, и привела к тому, что он попросил ее помочь написать статью об идеологии группы The Mothers of Invention для журнала *Life*.

Потом, когда Заппа вернулся в Лос-Анджелес, она тоже стала обитательницей Log Cabin. «Я работала с десяти вечера до трех утра, вставала в два — вот, как это было», — вспоминает Полин о своей работе в качестве секретаря. Она также вела дела его фэн-клуба United Mutations, и еще помогала в общем ведении хозяйства в доме.

Одна из обязанностей Полин состояла в том, чтобы заботиться о девушках из GTO's. Фрэнк запрещал наркотики в доме и очень расстраивался, если видел кого-то под кайфом. Так, когда она предложила Золушке из GTO's, взять ее нюхательную соль, пришлось приложить массу усилий, чтобы убедить разъяренного Фрэнка, что она на самом деле уверена, что это именно нюхательная соль.

Несмотря на то, что Заппа был одним из самых необычных и непостижимых художников того времени, он был человеком, который больше всего ценил нормальные человеческие отношения. «Моя честность привлекала его, — вспоминает Полин, — Как-то я пошла на вечеринку, где курили марихуану. Когда я вернулась домой, Фрэнк был в ярости. Он сказал, что нечего болтаться с этими людьми, и что он попросит своего друга свозить меня в Disneyland, если уж мне хочется повеселиться».

Также Полин пришлось столкнуться с дневником Синтии Пластеркастер. Как то Фрэнк принес Полин эту писанину с тем, чтобы она подготовила его к публикации. Работа Полин заключалась в редактировании текста и печатания его на машинке. «Никому не пожелаю подобного удовольствия — редактировать писанину того, кто совершенно не умеет этого делать, — делилась воспоминаниями Полин, — Я потратила два месяца за этим занятием, но

дневники так и не были изданы, потому что в них было слишком много клеветы. Фактически, не было ни одной из поп-звезд, которые не попали в описание».

В 1972-м болезнь вынудила ее вернуться в Англию, и жизнь распорядилась так, что о возвращении в Штаты думать не приходилось. Теперь ее сын — в университете, и она больше не преподает психологию в Колледже Ридинга. Сейчас она пишет для театра и радио.

«Это походило на Мои Университеты, — говорит Полин Бирд о том периоде, — Я вернулась, понимая, что эти фрики не были ненормальными. Я была типичной Тори, но мой кругозор расширился благодаря опыту работы с Фрэнком, а благодаря общению с ним я стала другим человеком, ставшим гораздо лучше понимать жизнь. Когда он подтолкнул меня писать дневники, я поняла, что писать — это мое. Он выделял меня из своего окружения, заставив почувствовать себя личностью, и я благодарна ему за это».

НОВЫЙ ДОМ И АЛЬБОМ БИФХАРДА

Одной из причин скорого переезда семейства Заппы из гостеприимного жилища Log Cabin явилось то, что все в Голливуде знали это место и в любое время дня и ночи ломились в дом в надежде на вечеринку. А когда в один из летних дней их посетил невменяемый парень с армейской винтовкой сорок пятого калибра, они начали подыскивать себе новое жилище с удвоенной силой.

И вот, год спустя, в начале 1969-го денег, заработанных деловитым Фрэнком, вполне хватило на собственный дом, который и был куплен все в том же шикарном районе Laurel Canyon, недалеко от Log Cabin, среди деревьев и цветов на склонах Санта-Моники.

Биограф Заппы Майлз весьма ярко и эмоционально описывает происходящее там при его посещении: «У подъезда нового деревянного дома Фрэнка и Гейл — белый





Jaguar, выкупленный у Кэптана Бифхарта. Все его сидения исполосованы ножами полиции в безуспешных поисках наркотиков. Рядом — Buick Riviera (с автоматической коробкой передач) и грузовик с аппаратурой The Mothers.

Дом, как зал суда, оборудован лишь тем, что служит работе. Все домашние заботы ложатся на плечи Гейл, которая, судя по всему, не спит никогда. Круглые сутки в здании наблюдается бурная деятельность. Прачечная завалена всевозможной одеждой, ждущей стирки. Кухня заполнена едой (чаще всего сдобой), приготовленной для детей, и бурлит нескончаемым потоком гостей. Оттуда доносится истерический хохот прочно обосновавшихся в этой части дома GTO's. Теперь это место непрерывной истерии. Херб Коэн со своим помощником колдуют над листом иероглифов. Двухлетняя Мун Юнит, взобравшись на табуретку, что-то ест. Из пластиковой люльки ее братишка Дуизил пялится в телевизор. В ванной обитает особа из окрестностей Орегона, называющая себя «невинной деревенской девушкой, решившей провести лето со своими The Mothers». Гейл с великодушной улыбкой относится ко



всему происходящему, как к чему-то, ее не касающемуся. Брат Фрэнка, Карл, занимает комнату, свободную в данный момент от какой-либо из вышеописанных группировок. В ней он занимается всем тем, о чем поется в песнях Фрэнка. Работает он на автомобильной мойке. До этого он готовил обеды и разносил их заказчикам. Одна из стен большой гостиной отдана во власть художника Эда Бирдсли. Это она изображена на конверте альбома Элиса Купера **Pretties For You**, выпущенного Фрэнком на Straight».

Особой гордостью хозяина дома, естественно, является подвал с современной студией — главное рабочее место Фрэнка, откуда он вылезает только для недолгого сна. В подвале, среди бесчисленных звукозаписывающих приспособлений обосновался Фрэнк. На двери, ведущей сюда, висит табличка «DR ZURCON'S LAB IN HAPPY VALLEY» («ЛАБОРАТОРИЯ ДОКТОРА ЗЕРКОНА В ДОЛИНЕ СЧАСТЬЯ»). Сам подвал громаден и, кроме всего прочего, забит лепкой, изделиями из дерева и другими творениями Кела Шенкела. Длинные ряды полок заставлены более чем семью тысячами ритм-энд-блюзовых пластинок и сотнями собственных записей на бобинах 10»NAB, предназначенных для двухдорожечного Scully 280 — центра его вселен-



ной. Scully 280 подключен к TEAC A1200U. Большинство лент являются записями концертов.

Майлз описывает часть творческого процесса: «5:45 утра. В подвале покой. Фрэнк сидит за рабочим столом. На столе кофейник и сигареты — предметы, без которых Фрэнк жить не может. Музыка пишется своего рода рывками, чередующимися с пристальным вглядыванием в незаполненное пространство нотного стана. Затем несколько новых тактов из восьмых нот, гроздь аккордов и ... неразрешимый тупик. Приходится тянуться за Gibson Les Paul. Звук гитары крушит предрассветную тишь. Пол усеян ключьями исписанных нотных тетрадей как поляна — маргаритками. К девяти утра Фрэнк отправится спать. В лучах утреннего солнца немецкая овчарка Джорди метит субтропическую растительность сада. На поверхности пруда полный штиль. Доносящиеся из подвала реплики гитары глушатся буйной листвой».

Фрэнк никогда не выходит на улицу: «Непрекращающийся поток людей просто не дает мне возможности выйти из дому, ребята». Сегодня вечером зашел перекусить Кэптэн Бифхарт. Он, как и Фрэнк ведет ночной образ жизни и избегает света. В 6:30 они выходят в сад».

Именно на запповской Straight выходит культовый двойной альбом Бифхарта и его банды His Magic Band **Trout Mask Replica**. Заппа выступает продюсером, а звукоинженером значится Дик Кунк: «Венцом наших с Доном отношений (согласно журналу *Rolling Stone* – и на чем только зиждется подобное утверждение?) была работа над его альбомом в 1969-м году».

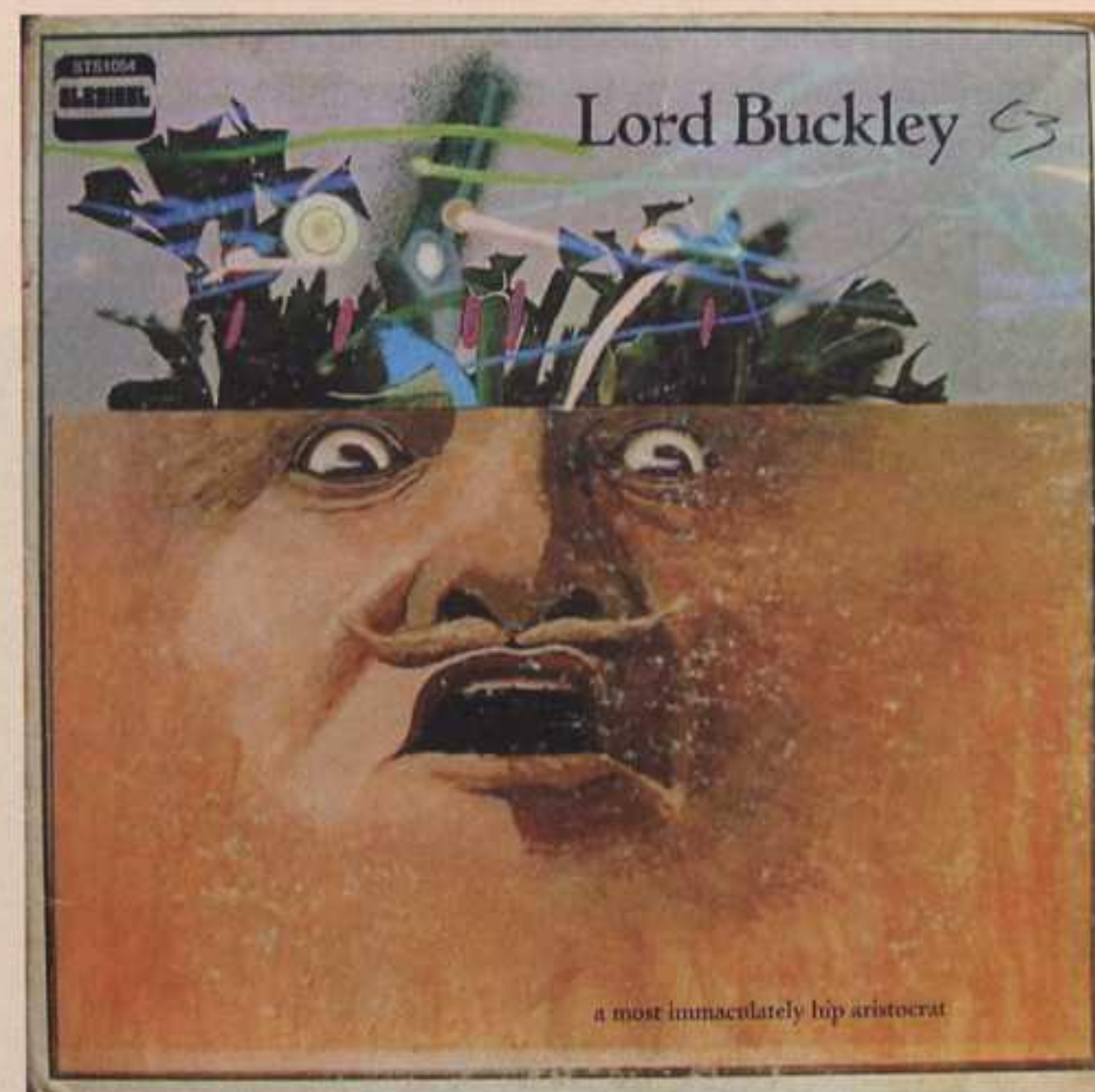
Дон не был подкован технически, поэтому Фрэнк сначала постарался помочь ему определиться в том, чего же тот хочет добиться и, затем – каким образом этого достигнуть. Дон планировал создать своего рода «антропологический» альбом – прямо в своем доме. Группа в полном составе поселилась в маленьком домишке посреди долины Сан-Фернандо, что в те времена считалось как бы культовым обрядом.

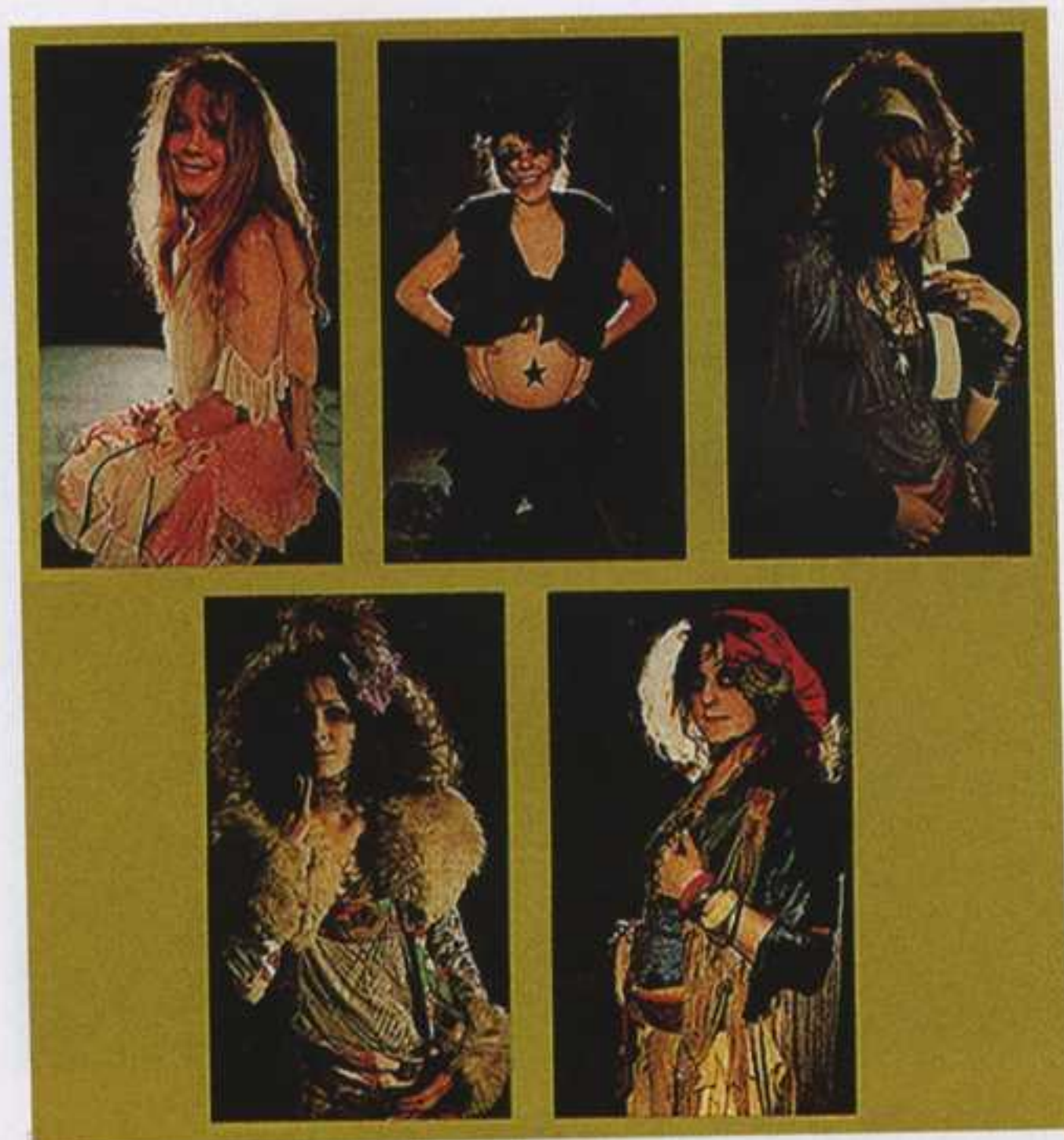
Начало процесса Заппа описывает в одной из глав *Real Book*: «Моим звукоинженером тогда был Дик Кунк. На этот случай он имел восьмиканальный переносной микшерский пульт Shure, помещавшийся в дипломате. Я использовал эту технику для записи с The Mothers Of Invention в разъездах и полагал, что было бы здорово применить ее в домашних условиях: расположить ударные в спальне, бас-кларнет – на кухне, вокал – в ванной (полная изоляция как в студии, и при этом – идиллия домашней обстановки). Так мы записали несколько вещей. Я нашел их звучание превосходным. И тут Дон поймал паранойю... Он обвинил меня в погоне за дешевизной и решил перебраться в настоящую студию».

Оборудование было в срочном порядке перемещено в Глендейл, в заведение Whitney, имеющее студию, принадлежащую мормонской церкви, где Заппа в то время активно работал. Инструментальные партии были уже записаны. Обычно, на этом этапе вокалист натягивает наушники и работает методом наложения. Однако Дон не выносил наушники. Он избрал путь пения на пределе возможностей голосовых связок под аккомпанемент просачивающегося через тройное стекло звукорежиссерской комнаты инструментального сопровождения. Вероятность синхронного исполнения при этом равнялись нулю, но, тем не менее, запись была произведена именно так.

Что касается записи ударных, тарелки накладываются отдельно, поскольку к ним невозможно подсоединить звукоусилители. Дон же настоял на одновременной записи, облачив тарелки в картон. Звук получился – как из унитаза. Заппа описывает завершение процесса: «После микширования я в своем подвале приступил к редактированию и сведению. Работа была завершена приблизительно в шесть утра в Воскресение Господне 1969-го года. Я позвонил Дону и сказал: «Можешь приходить. Твой альбом готов». Он нарядился как на праздничное богослужение и прибыл ко мне. Запись ему понравилась».

В этом же году фирмой Straight было выпущено еще несколько альбомов. Это пластинки Лорда Бакли **A Most Immaculately Hip Aristocrat**, где хозяин лейбла был замечен в качестве монтажера, и Джеффа Симмонса **Lucille Has Messed My Mind**. На этой работе Заппа представлен гораздо плотнее: он выступил в качестве продюсера (под псевдонимом La Marr Bruister), автора заглавной вещи, соавтора *Wonderful Wino* и лидер-гитариста на *Lucille* и *Raye*. А его соратник по Mothers Ян Андервуд исполнил на альбоме партии саксофона.





ПРОДЮСЕР: GTO'S И ПРОЧИЕ

Одним из самых необычных проектов, реализованных компанией Straight в 1969-м, был альбом группы GTO's (Girls Together Outrageously) **Permanent Damage**.

Заводилой этой компании была одна из самых известных группиз того времени Памела Дес Баррес. Эта незаурядная персона, коллекционирующая близкие связи с известными рок-музыкантами, среди которых замечены и Мик Джаггер, и Кит Мун, и Джимми Пейдж, была одной из «застрельщиц» собственной рок-группы The GTO's, обитавшей в доме Фрэнка Заппы. Хозяйина дома она считала одной из самых незаурядных личностей из тех, с кем ей приходилось общаться: «Фрэнк считал нас (The GTO's) очень занятой девчачьей командой, причем настолько значимой, что настаивал, чтобы мы выпустили пластинку. Мы проводили с ним очень много времени. Наблюдали, как он сидит и сочиняет музыку, пишет все прямо из головы. Но он был довольно загадочным. Загадочным и таинственным. Он был трудоголиком. Полностью посвятил себя творчеству и всех вокруг заставлял пахать по полной. Он умел разглядеть в человеке искру таланта и выжать из него все, на

что тот способен. Еще умел манипулировать людьми и заставлял их говорить то, что ему нужно. В его обществе мы чувствовали себя словно пьяными. Он умел выжимать из тебя такое, о чем ты даже и не подозревал. Я имею в виду в творческом плане. Он был мастер на такие штуки».

Компанию Мисс Памеле составили не менее отвязные девицы – Мисс Кристин, Мисс Сандра, Мисс Мерси, Мисс Синдерелла и Мисс Спарки. Они были всецело преданы рок-н-роллу в любых его проявлениях. А также были поглощены, причем, целиком и полностью, охотой на рок-музыкантов с «Большими Болтами». Еще их интересовало придумывание диких и экстравагантных нарядов, они ожесточенно соперничали в этом плане. Что касается их альбома, названного **Непоправимый Урон**, на нем им, однозначно, удалось передать неповторимый аромат своего образа жизни.

Фрэнку Заппе было безумно интересно заняться этим безбашенным проектом: «Зачем я связался с GTO's? Это очень личный вопрос. Мои партнеры по фирме, прослушав материал, наделали в штаны и сказали, что ни один дистрибьютор в мире не возьмется за такую продукцию. Я знаю, что музыканты они никудашные, но, во-первых, девчонки ничуть не хуже иных рок-н-рольных див, а во-вторых, они написали интересный материал и им, бесспорно, есть что сказать. Кроме того, они чокнутые по полной программе».

К тому же его постоянно в многочисленных турне сопровождали группиз, общение с которыми Фрэнк никогда не скрывал, даже от верной жены. Гейл принимала это как должное. В интервью 1975-го года изданию *Seconds* она совершенно не видела в этом проблемы: «Я тоже была группиз. Каждый род занятий образует своих группиз – даже если вы моряк, врач, кинорежиссер, любое ремесло. Спросите Зубина Мейту – даже у дирижеров есть свои группиз. Просто в рок-н-ролле их гораздо больше в силу большей «открытости» данной работы. В те дни существовало два типа группиз: те, кто мотались по свету, сопровождая English Pop Star, и жили в замках, и те, кто просто любил музыку, причем разных групп и в прямом смысле слова служили этим группам. Это была некая религия. Алтарем служил рок-н-ролл. Парни были богами, а девчонки – верховными жрицами».

Заппа выступил в качестве продюсера и хохмы ради сыграл на тамбурине в *I'm In Love With The Oo-Ooo Man*. В записи приняли участие члены The Jeff Beck Group, а также Ники Хопкинс, исполнивший партии пианино в *Eureka*,



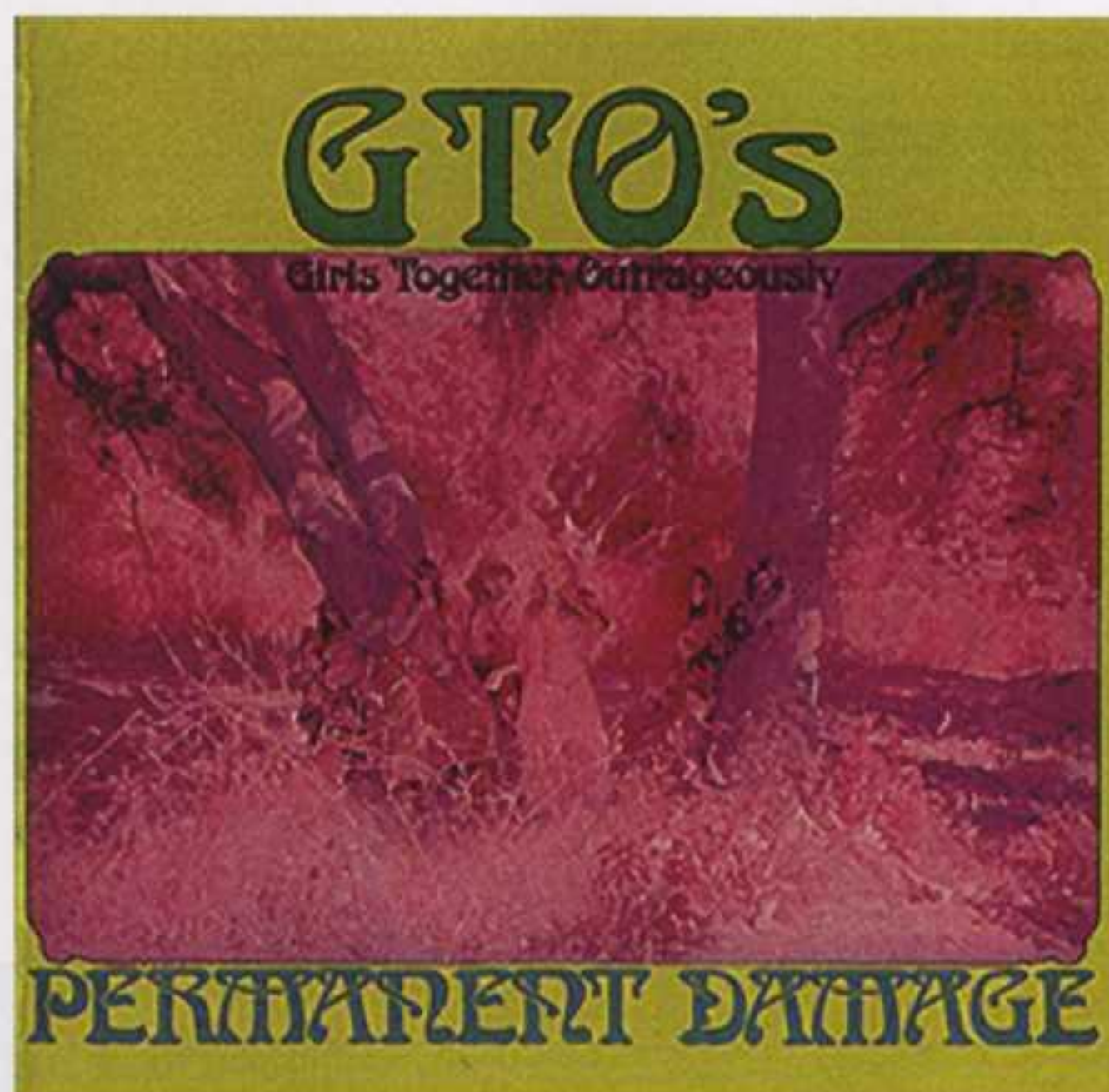
Shock Treatment и некоторых других вещах. Участники The Mothers Джимми Карл Блэк, Рой Эстрада, Ян Андервуд и Дон Престон тоже были замечены на записи, как и Род Стюарт, спевший *Shock Treatment*.

Памела Дес Баррес так описывает одну из сессий звукозаписи в автобиографии *I'm With The Band – Confessions Of A Groupie*: «Когда мы читали свои тексты Ники [Хопкинсу] и Джеффу [Бэку], те просто катались по полу от смеха. Фрэнк поинтересовался, не согласились бы они украсить запись своим виртуозным мастерством. «Когда нам приступить?», ответил Джефф. Фрэнк в мгновение ока запустил их в работу. Пока они «наполняли» наши жалкие потуги своим филигранным искусством, мы сидели, разинув рты. Род «Rod The Mod» Стюарт, понурившись, сидел всеми забытый. Затем он стал ходить кругами и, наконец, покинул здание. После долгих поисков нашли мы его сидящим на ступеньках ближайшей школы в капризном раздражении. Мы поохали-поахали над ним и препроводили в студию. Закатив глаза, он затащил *Shock Treatment*, изображая неподдельную скорбь. Девки визжали, как могли. Фрэнк лишь ухмылялся, держа в руках дирижерскую палочку»

Вышедший в ноябре 1969-го альбом группы GTO's продемонстрировал миру аж целых семнадцать музыкальных (и не совсем музыкальных) произведений. Одни только затейливые названия чего стоили – *Miss Pamela and Miss Sparky discuss STUFFED BRASS and some of their early gym class experience* или *Do Me In Once And I'll Be Sad, Do Me Twice And I'll Know Better (Circular Circulation)*! Особый резонанс вызвала вещь *Miss Pamela's First Conversation With The Plaster Casters Of Chicago*.

Фрэнк с превеликим удовольствием рассказывает о событиях, которые легли в основу этой песни: «Синтия Пластер Кастер сохранила запись своего телефонного разговора с Мисс Памелой, где они сравнивают свои дневниковые записи. Обе вели дневники и упоминали в них одних и тех же ребят.

Я познакомился с Синтией после концерта The Mothers Of Invention в качестве разогревающей группы перед выступлением Cream в 1968-м году. Существование Cream тогда уже близилось к концу – ребята просто ненавидели друг друга. Каждый имел личного роуд-менеджера, личный лимузин, личное т.д. и т.п. Во время беседы за кулисами Эрик Клэптон поинтересовался, слышал ли я о Plaster Casters. Я ответил: «Нет». «Отлично, – продолжал Эрик – после шоу заходи ко мне. Ты не поверишь своим глазам». Итак, мы направились в его отель.



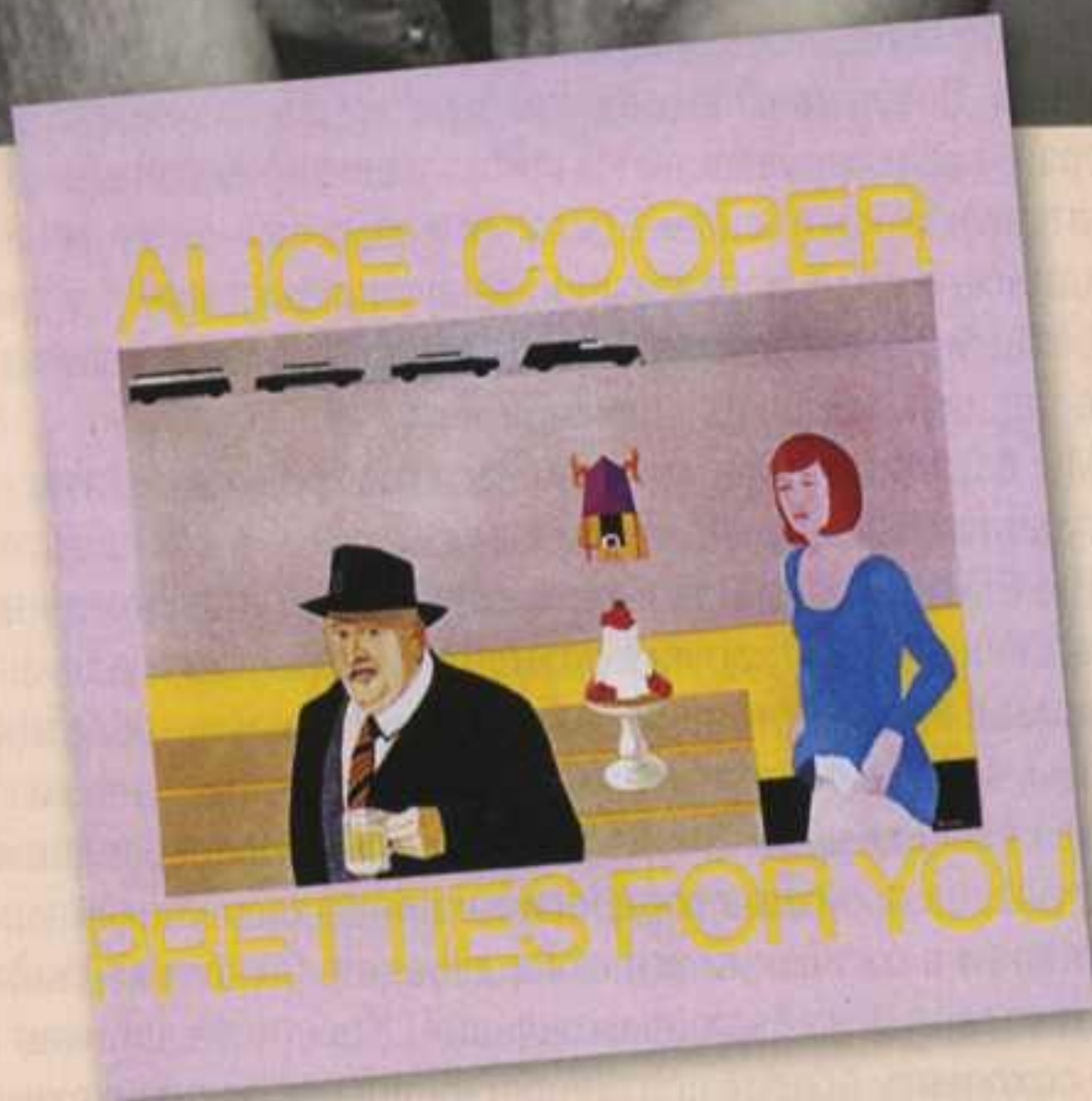
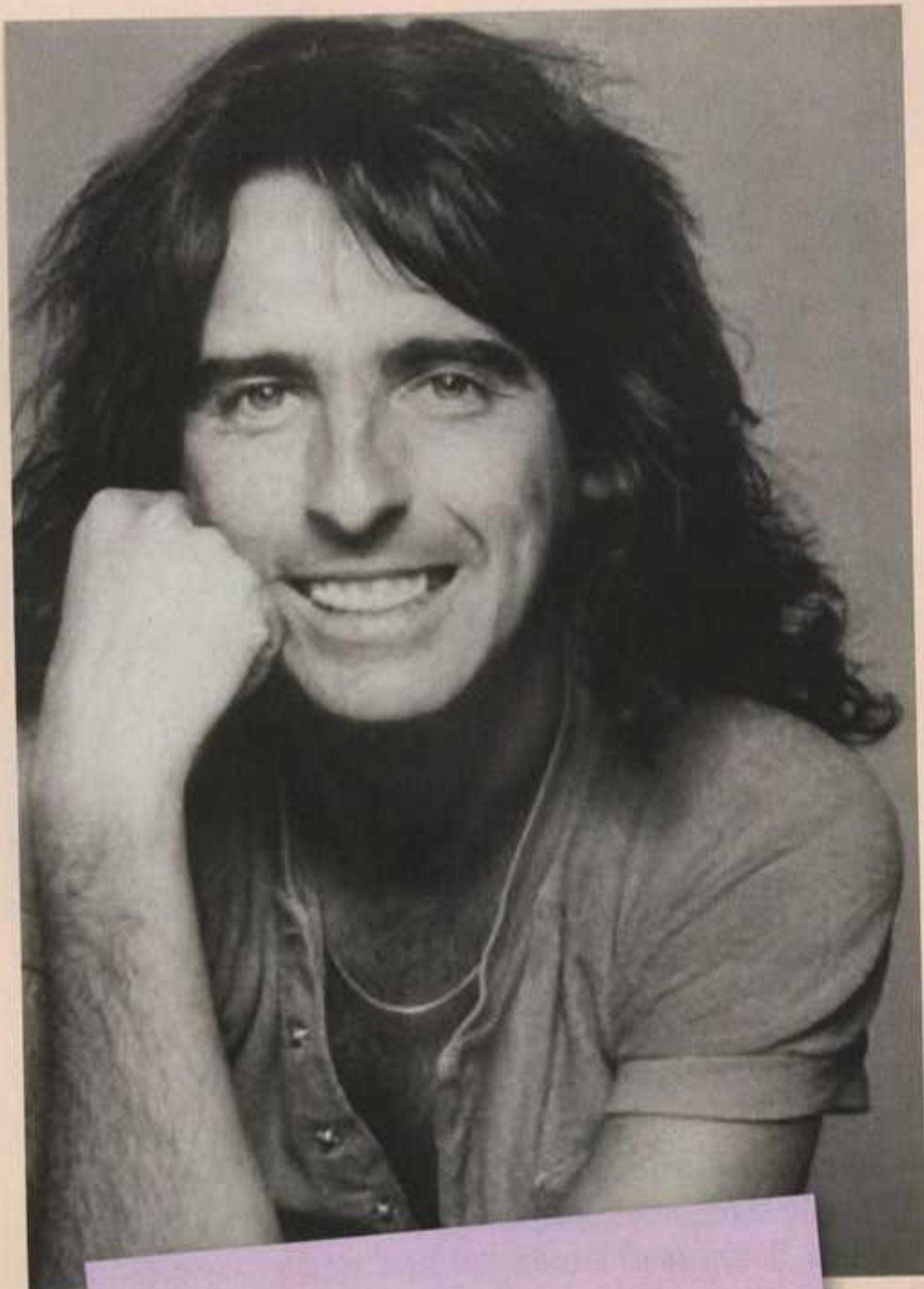
По прибытии мы обнаружили двух девушек, сидящих в коридоре. Одна из них держала небольшой чемоданчик с приклеенной на него картонной табличкой «The Plaster Casters Of Chicago» (Чикагские Отливщицы Гипсовых Форм). Другая держала коричневый пакет.

Не произнеся ни звука, они поднялись и последовали за нами. Девушка с чемоданчиком открыла дипломат. Вторая – развернула пакет. Они вытащили несколько «статуэток»: «Это – член Джимми Хендрикса, это – Нозля Реддинга, а это – роуди из...». Девушки выставили их на кофейный столик и извлекли принадлежности, необходимые для изготовления слепка пениса.

Мы беседовали два или три часа, но никто из нас не согласился быть «увековеченным».

The Plaster Casters работали следующим образом: пока одна делала минет, другая размешивала раствор, поддерживая его в состоянии готовности к приему «образца». Как вы можете догадаться, все это требует поистине научного расчета времени. Как только «пыхтелка» освободила рот, на предмете гордости захлопывался контейнер с раствором в ожидании его отвердевания. Синтия не была «пыхтелкой». Она была «мешалкой». Клиент же должен был сохранять боевое состояние, в противном случае он не смог бы «произвести впечатление».





Синтия рассказывала, что Хендриксу настолько понравился этот суррогат секса, что он продолжал трахать форму.

Фактически, недолго просуществовавшая группа GTO's открыла человечеству разве что Элиса Купера, подружкой которого была в то время Кристин Фрка. К сожалению, она где-то в начале 70-х умерла от передоза, но успела-таки посоветовать Заппе послушать группу Купера. Он их увидел и подписал на свой лейбл.

Вспоминает Купер: «От нашей группы отказывались все рекорд-лейблы. В конце концов девчонки из GTO's затащили Фрэнка Заппу на наше выступление. Мы выступали в Cheetan Club перед шестью тысячами человек. Это был день рождения Ленни Брюса. Мы вышли последними и начали с песни The Who. Естественно, публика была вся такая миролюбивая, хипповская, а тут вдруг хоррор-шоу. Мы очистили зал где-то за три песни. Зрители мигом кинулись уносить ноги, просто не смогли все сразу быстро протиснуться в дверь.

Не поймите меня превратно, мы были тогда чертовски хорошей группой. Дело было не в музыке, а в имидже. Мы производили крайне жуткое впечатление. В конце шоу Фрэнк повернулся к нам и сказал: «Нельзя не восхищаться теми, кто так быстро очистил помещение». Мы его явно заинтересовали. Так мы получили своего первого саунд-продюсера».

Если говорить о Заппе-продюсере и забежать несколько вперед, следует отметить его работу в 1976-м над альбомом Grand Funk Railroad **Good Singin' Good Playin'**. Он выступил здесь и в качестве звукоинженера, немного даже поиграл на гитаре, и был весьма доволен проделанной работой: «Все что я сделал, это лишь воспроизвел на записи то звучание, которое должно соответствовать данной музыке. Впервые Grand Funk Railroad звучит так ладно, как он должен звучать». Барабанщик команды Дон Брюэр высоко оценил это сотрудничество: «Его взгляд на то, что есть рок-н-ролл, в основе своей совпадает с нашим. Ты должен полностью войти в него и отыграть музыку без всякого «перепроизводства». Будь проще и не выпендривайся. Мы совсем не ожидали, что Фрэнк таков». А Хэрб Козн вообще был в восторге, сделав громкое заявление для прессы: «Это лучший рок-н-рольный альбом года».

СЦЕНАРИСТ: UNCLE MEAT И GRAND WAZOO

Но вернемся в конец 60-х. В это время музыкант активно работает и над своими альбомами. В апреле 69-го на Bizarre Records выходит очередное творение The Mothers Of Inventions – двойной LP **Uncle Meat**, седьмой по счету в дискографии Заппы. Записанный за пять месяцев с октября 1967-го по февраль 1968-го как музыка к фильму, лихо закрученный сюжет которого был придуман Фрэнком во время одной из многочисленных посиделок в своей домашней студии.

Блестящий сценарий фильма явно обязателен к детальному ознакомлению. Итак, вот и он:

«Ученый-злодей, уволенный с завода по производству ракет, жаждет мести. Долгие годы он таскал мимо проходной и собрал воедино в пустующем гараже заводское оборудование. Почерпнув из древних книг рецепты колдовского зелья, Дядюшка Мясо и его слуга, мексиканец Бимбо готовы вывести армию монстров-мутантов и захватить Вселенную.

Из Whisky A-Go-Go похищена рок-группа. Замаскированные под группиз, Дядюшка Мясо и Бимбо привлекают ничего не подозревающих жертв в гараж якобы для того, чтобы дать тем возможность испытать расширение сознания. Им поданы одноразовые стаканчики, наполненные наркотическим зельем.

Дядюшка Мясо и Бимбо укладывают своих жертв на небольшие механические повозки и покрывают их безвольные тела афишами психоделических концертов, которые прикрывали лабораторное оборудование. Затем они приступают к приготовлению сыворотки физиологического раствора. Каждая жертва получает порцию туманообразного газа, испускаемого компрессором.

Дядюшка Мясо, который на самом деле никогда не испытывал добрых чувств по отношению к Бимбо, неожиданно хватает его и вводит шланг с газом ему в нос. Бимбо лишается сил, теряет сознание и валится на пол. Обращаясь к зрителям, Дядюшка Мясо поясняет, что, замкнув рубильник на стене, он сможет полностью перепрограммировать сознание жертв в соответствии со своим генеральным планом. Он устанавливает в машину компьютерную ленту. Сигнал с ленты будет направлен прямо в мозг жертвы. При этом расширяется не только сознание, но и сам мозг. По словам Дядюшки Мясо, человеческий череп, а именно — лобная кость, не располагает достаточным пространством для биологической ткани выращиваемого типа и поэтому увеличенный мозг заполнит пазухную полость носоглотки, которая будет размягчена с помощью вводимого газа и, таким образом, изменит свою форму.

Он включает рубильник. Носы под афишами выпрямляются. Дядюшка Мясо поясняет, что мутанты затем будут подвергнуты тайному воздействию, разрушающему рассудок посредством жужжащего механизма. Звуковая атака разрушает голосовые связки жертв и лишает их силы воли. Тела их охватывают беспомощные судороги, в то время как в мозгу рождаются безумные фантазии.

Дядюшка Мясо прикладывает к рюмке с зельем, которое делает его бессмертным. Экран озаряется стереоскопическим изображением вспышек молний. Слышится шелест афиш. Это растут мутанты.

Зритель видит городские улицы (камера расположена в высокой точке). Они заполнены консервативно одетыми людьми. Обычная городская суeta. Вдруг, с истошным воплем одна женщина роняет сумочку и таращится в небо.

Вокруг образуется толпа любопытных и тут их накрывает зеленоватая тень. Все они охвачены ужасом.

Следующий кадр снят камерой, расположенной среди толпы и направленной в небо. Там возвышаются и раскачиваются, словно колоссы Ruben & The Jets. При этом они открывают рты под фонограмму своего последнего хита и протягивают к городу исполинские пальцы в белых перчатках. Явно намереваясь уничтожить все ценности современной цивилизации.

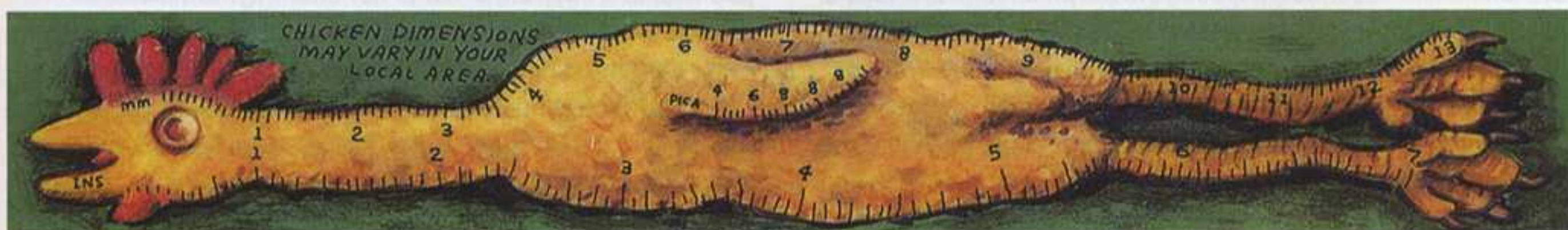
Толпа загипнотизирована. Корчась в конвульсиях, люди все более сбиваются в кучу. На небе показываются звезды и луна. Яркие разноцветные ленты серпантина вылетают из окон. Мужчины и женщины заключают друг друга в объятия и танцуют прямо на улицах под музыку в стиле подростковой романтики 50-х. Камера «наезжает» на целующуюся парочку. Слово сквозь затуманенное стекло, возникают

картины пятидесятых: вечеринки, автопрогулки, школьные сценки, война в Корее, предвыборные призывы, мечты и чаяния... Все это сменяется изображением гигантских Ruben & The Jets. Их мозги-носы двигаются в замедленном изображении.

Неожиданно на экране самым крупным планом предстает лицо Дядюшки Мясо. Он обращается непосредственно к зрителям: «Некоторые звуки, будучи изданными с определенной силой, производят поразительное воздействие на растения и плоды. Следите за моими действиями! Ха-ха-ха!» С этим его смех переходит в эхо и растворяется в пустыне, освещенной звездным небом.

Наступает покой. Его нарушает лишь легкий ветерок.

Мы перемещаемся по пустоши в направлении исполинской плотины гидроэлектростанции. Гул турбин усиливается по мере нашего приближения. Мы совершаем облет плотины и производим посадку на верхушку одной из расположенных поблизости гигантских вышек высоковольтных передач. Кадр с уровня земной поверхности открывает нам картину таинственного холодильной белизны полицейского вертолета, расположившегося на верхушке вышки. Дверца приоткрывается и появляется рука в белой перчатке, держащая огромные кусачки. Они перекусывают толстый кабель. Из-под кусачек снопом вырываются искры и падают на землю. Камера «наезжает» на точку замыкания тока на землю, когда из темноты доносится хруст приближающихся шагов. Могучая рука хватает провод и куда-то его тащит. В конце концов, особа, волокащая про-



вод, добирается до гигантского штепселя, вырывает его из разъема, подсоединяет к кабелю и втыкает его в огромное гнездо, вмонтированное прямо в землю.

Восходит солнце. Мы возвращаемся к общему плану. Рядом с кабелем, штекером и гнездом мы видим Дядюшку Мясо. Полицейский вертолет взлетает и приближается к нему в лучах восходящего солнца.

Камера, установленная позади пилота, показывает через его плечо Дядюшку Мясо в окружении кучи проводов, подсоединенных к гнездам в земле. По соседству виден некий фантастический электрорубильник и грузовик, доверху загруженный громадными растениями, какие можно встретить в гостиничных фойе. Все это балансирует на краю Большого Каньона. Вертолет совершает посадку в гнездо на одном из растений. Дядюшка Мясо приближается к вертолету. В руках у него пара микрофонов. Он закрепляет их позади выхлопных труб и врубаёт рубильник, превращая Большой Каньон в гигантский усилитель. Постепенно, Рубен увеличивает обороты. Дядюшка Мясо запрыгивает в вертолет. Звук выхлопа, усиленный до уровня рокота ракетных двигателей, приводит к небывалому росту растений. Вертолет уносится в дальний космос. Плющи с небывалой скоростью тянутся вверх. Под листовым покровом произрастают грандиозные и нелепые стручки. Они лопаются, разбрасывая зерна по земле и каньону».

К сожалению, несмотря на нестандартность и революционность, пластинки, выходящие на лейблах Заппы, совершенно не приносили прибыли. И в начале следующей декады их хозяин вынужден был продать офисы в Лос-Анджелесе и Нью-Йорке, а права на дистрибуцию сих бессмертных творений передать звукозаписывающему гиганту Warner Bros. Что ж, горький опыт тоже пригождается. И впоследствии ошибки будут проанализированы и исправлены. А пока для зарабатывания денег маэстро отбывает в очередное турне. Ему предстоят многочисленные выступления по обе стороны Атлантики, одним из которых станет печально известный концерт 10 декабря в лондонском Rainbow Theatre. Когда во время исполнения группой битловской песенки Заппа мощнейшим пролетарским хуком одного из зрителей был отправлен вниз головой на цементный пол оркестровой ямы. Практически год после этого он провел в инвалидном кресле, гастролирующая группа была распущена, но нет худа без добра — за время сидения дома Заппа тоже успел сделать немало: записать и выпустить три альбома, а также придумать очередную эпическую историю — продолжение похождения Дядюшки Мясо, названную **Легенда о Клетусе Оуретусе-Оурайтусе и Великом Вазу**:

«Дядюшка Мясо сидит в темном подвале своей секретной лаборатории. Отовсюду свисают таинственные кабели и провода. Они пронизывают и обвивают невероятное ко-

личество покрытых пылью письменных столов, сундуков, подставок под зонтики, огромную софу из каштанового дерева. И сходятся в книжном шкафу «под клен», из тех, что выдаются вам в качестве приза, если вы подписываетесь на все тома Colliers Encyclopedia.

Стью (подлинное имя Дядюшки Мясо), со злобным блеском в глазах склоняется у книжного шкафа и рыщет среди завала книг, магнитных лент, газетных вырезок, религиозных брошюр и значков «Голосуй за ...!». Слегка почесывая сыпь на шее, он бормочет: «Ага, все это вот здесь... Буквально все, что мне нужно... все, что бы создать мой величайший шедевр!».

Пребывая в крайней степени взволнованности, он набирает содержимым своего мешка верхнюю полку шкафа и, пританцовывая, спешит к письменному столу. Здесь Стью натягивает защитную маску, садовничьи рукавицы, заливается своим псевдонаучным смехом и резко дергает ручку своего знаменитого рубильника. Как вы и рассчитывали, помещение озаряется пучками ярких искр и мигающими лампочками. Проникающие звуки виолончельной сек-

ции чеканят «ДУНТ, ДУНТ, ДУНННН!», но слух просто не в состоянии воспринимать эту сумасшедшую громкость.

Когда он выключает рубильник, свет меркнет, и звуковые эффекты обрываются. Книжки, брошюры и другие вещи исчезают. Вместо этого, в километре от лаборатории в натуральную величину возникает живая и в мельчайших подробностях исторически совершенная картинка времен Древнего Рима или чего-то в этом роде, слегка искаженная подобно миражу.

Правителем этой страны является Клетус Оуритус-Оурайтус. Трусливый император, он обладает

фантастической армией из безработных музыкантов. Они заправляют страной в свободное время от боевых действий против отъявленного негодяя Медиократеса Педестриума. Медиократес также имеет фантастическую армию. Эти две армии каждый понедельник молотят друг друга. Итоги боев каждую неделю сообщаются в билбордах, расклеиваются на столбах и акведуках, выбиваются на каменных плитах под названием чарты.

Каждый император, трусливый он или нет, всегда сталкивается с определенными проблемами, которые необходимо решать и Клетус здесь не исключение. Кроме затянувшейся войны у него хватает забот и гражданского характера. В катакомбах, находящихся как раз под его сауной, возник нелепый культ мазохистски аскетичных фанатиков, не выносящих звуков музыки. Этих людей называют «Куэсченами».

В присутственных местах Клетус старается проявлять к ним благодушие. После того, как все они были отловлены и пребывали в ожидании своей дальнейшей участи, было объявлено об открытии всенародного фестиваля.



Куэсчену препровождают на известную своим грунтовым покрытием овальную арену, где Клетус, при полных регалиях, обращается к ним по необычно огромному, но, при этом довольно действенному мегафону, известному под названием «Великий Вазу». На его первую фразу: «Коты и котята, привет!», публика в едином порыве отвечает: «Оуритус! Оуритус! Оуритус Клетус!». После этого он вопрошает, обращаясь к заключенным: «Танцуете ли, поете ли, играете ли на музыкальных инструментах вы, люди?» Кое-где один-два куэсчена поднимают руки, дабы удостоверить свой скрытый и сдерживаемый дар, либо тягу к музыке. Этим «исправившимся» куэсценам, позволено покинуть арену, дабы вступить в ряды армии Клетуса (которая, на самом деле является Биг-Бэндом). Несмотря на то, что все они новички, их направляют на работу в один из многочисленных, очищенных от пива ночных топлес-ботэмлес клубов на поруки к чуткому владельцу клуба. Именно он должен подготовить их к настоящему делу.

Куэсценам, не ответившим на первый вопрос, предоставляется еще одна возможность. В их толпу спускается

Научного Общества. Источающее зловоние вместилище устанавливается в опасной для жизни близости к немузыкальным существам. Профсоюзные деятели удаляются (как это они проделывают всегда) и после получения похвальных грамот, наград, визиток и пожертвований, созывают в стороне заседание правления, где открытым голосованием вырабатывают окончательное решение по поводу куэсчену. Решение воплощается в жизнь резким звенящим звуком натянутой гитарной струны, вдребезги разбивающим стекло резервуара. Некоторое мгновение все его содержимое бродит и испускает пары, а затем, одним махом поглощает куэсчену. Над ареной воцаряется тишина. Когда пар рассеивается, оркестр исполняет торжественную часть увертюры.

После того, как арена проветривается, она принимает свой обычный вид. Клетус со всей своей челядью возвращается в императорские палаты для официального обеда. По правую руку располагаются его верные помощники в удовлетворении насущных потребностей: басист Эронеус, барабанщик Григэриэс и роуди Пэр Дайм. По левую руку



слегка одетая дева, только «набравшая сок» с ярко раскрашенным коробом, полным музыкальных ложек. Те, кто, отбивая на них, проявляет хоть малейшее чувство ритма, направляются в Нэшвил.

Предоставив арестантам все возможности проявить себя, Клетус теперь должен с сожалением в сердце, избавиться от тех, кто не хочет стать на путь музыки. Склонив голову в официозной скорби, он подает тайный знак электронному клавишнику из оркестровой ямы на исполнение фанкового интро. С его завершением, обозначенном вступлением ударных и электрогитар, колонна вымуштрованных профсоюзных шлюх, вымогателей и подрядчиков, мощным усилием тянут за конец нелиняющего нейлонового рукава. Который приводит в движение до неприличности огромное шасси от мобильного радиолокатора. На этой повозке расположено что-то типа громадного аквариума, в котором можно наблюдать впечатляющее количество неотличимых друг от друга тесненных бланков – собирательный образ всех статистических погрешностей и неудачных опытов Императорского

восседают лица, помогающие ему тянуть нелегкое бремя власти: знойная девица Тривиа, обожающая испытывать телесные наказания, биограф Кретиниэс, парень с длинными свисающими усами, дающий мудрые советы, Нифэриэс, фармацевт Эквilibrium, косоглазая женщина-оракул Дизменхорея, режиссер по световому оформлению Фотон и далее по списку.

Каждую неделю, в это же время на церемониальном обеде, перед подачей пессарий в масле, у двери валится с ног обессиленный гонец и с хрипом сообщает: «Они наступают, они окружают нас!». Гонец оживает (он всегда теряет сознание после сообщения) лишь, когда к нему подносят радио, настроенное на Вулфмэна Джека. Как только его разум проясняется, охрана препровождает его в место, где из него выкачивают дополнительные сведения.

Клетус тотчас связывается с силовыми службами. Формирование армии поручается Бен-Гуру Барету (если, конечно, Motown разрешит ему работу на стороне).

Объединенные вооруженные силы включают в себя пять тысяч исполнителей на медных духовых (BBC), пять

тысяч барабанщиков (артиллерия), пять тысяч исполнителей на различных электроинструментах (химические, биологические и физиологические СМП) и пять тысяч парней с мазонитовыми плитами закрепленными на груди, сжимающих в руках половинки кокосовой скорлупы, которыми они ритмично тузят по плитам. Это конница.

Клетус ведет их в бой сигналом своего сверкающего волшебного рожка (многие уверены в том, что этот инструмент не более чем саксофон «С» Melody», одолженный у Джеки Келзо).

Вражеская армия Медиократа Педестриума (больше известного как М.П.) имеет подобное построение, за исключением взвода злобных продажных наемников, носящего название смычковые или, если хотите, «успокаивающие». Но самым существенным отличием от армии Клетуса, является наличие у М.П. мощных вокальных сил. Они состоят из пяти тысяч энергичных певцов во фраках, с ослабленными бабочками и приподнятой бровью, находящихся в середине своего жизненного пути; из пяти тысяч энергичных вокалистов в обшитых бахромой комбинезонах, кителях и джемперах; пяти тысяч энергичных, но скрупулезно уменьшенных в масштабе, хныкающих и плачущих горькими слезами, дующихся на всех и вся и играющих на губных гармошках вокалистов в старых «ливайсах». А также пяти тысяч еще более энергичных исполнителей неопределенного пола, которые совершенно не умеют петь, зато хорошо танцуют и выписывают невероятные движения микрофонным шнуром. Все они, к тому же, имеют подкрепление в виде ста тысяч разнообразных певиц сопровождения, раскачивающихся как при езде в поезде и, по сигналу, переходящих на фанк. Если это все еще выглядит неубедительно, как вам еще пять тысяч девушек лидер-вокалисток, многие из которых столь тонки, что просто невидимы!

Каждый понедельник М.П. совершает марш в державу Оуритуса и занимает позиции в районе столицы. Используя небольшой, но достаточно мощный радиопередатчик войска Медиократеса начинают тихо и проникновенно напевать в микрофон, ходить с важным и напыщенным видом, нести всякий вздор и создавать радиостену из глупых песенок, как анестезию перед кровавым покорением добропорядочных горожан.

Клетус со своей армией маршем к ближайшему пригорку и исполнением музыки в стиле шафл выступают на защиту родной земли».

ДОМОЧАДЕЦ ПОНЕВОЛЕ

Что касается остальных работ данного периода, это были альбомы **Just Another Band From L.A.** (май 1972-го), **Waka/Jawaka** (июль 1972-го) и **The Grand Wazoo** (декабрь 1972-го): «В период пребывания в кресле-каталке я отказался от всяческих интервью и фото. Однако желание делать музыку не пропало, и я как-то умудрился выпустить три альбома». Также Заппа написал фантастический мюзикл *Hutchenfoot*, так никуда и не пристроенный, правда, вещи из него впоследствии вошли в альбом 79-го **Sleep Dirt**. Из других интересных биографических фактов Заппы этого периода можно отметить продюсирование реального ду-боп ансамбля Ruben And The Jets, появление на публике в качестве чтеца, декламирующего *L'Historie du soldat* Стравинско-



го в Hollywood Bowl и несколько выступлений с короткоживущим джаз-ансамблем **The Grand Wazoo**.

Глобальных композиций Заппы для альбомов, написанных в гипсовом 72-м, было всего две. Но каких! Первая — без малого получасовая поп-оратория *Billy The Mountain* — великолепный опус для желающего постебаться по полной комедийного комбо. И, вторая — одна из самых изощренных мини-опер Заппы *The Adventures Of Greggery Peccary*.

Повествование о Горе Билли занимало целую сторону альбома **Just Another Band From L.A.** и было исполнено с таким стебом и юмором, на какой только были способны комики-вокалисты The Mothers Марк Волман и Говард Кейлан. Подпевающие им Заппа, а также другие члены команды — Ян Андервуд и Джим Понс тоже внесли свой вклад в атмосферу всеобщей веселухи. Барабанщик Эйсли Данбар и клавишник Дон Престон обошлись без пения, но изрядно поколдовали над саундом с помощью вверенных им инструментов.

Завершает весь этот бедлам обложка диска, представляющая рисунок едущих на красной машине по огромному сэндвичу веселящихся The Mothers, выполненный неизменным художником Келом Шенкелом. На обложке также сообщается, что «она сознательно выполнена в стиле буклетов **Uncle Meat** и **Ruben & The Jets** и связана с ними четырьмя невидимыми нитями». Далее представлена фотография, на которой изображен «изможденный Шэнкел среди вороха предметов, с помощью которых он пытается сотворить декорации к *Billy The Mountain*. У его левого локтя мы видим глиняный макет трудно различимых очертаний. Над головой и чуть правее роятся «дрессированные мухи». Как жаль, что вы не видите его пепельницы!» Мощенническим образом эту ситуацию смоделировал сам Кел и запечатлел ее с помощью автоспуска. Но, несмотря на отсутствие пресловутых декораций, повесть о Горе Билли получилась что надо:

Billy The Mountain

Билли Гора, обычная, живописная гора с почтовой открытки, что расположилась между прелестными Горманом и Розамондом, с женой сногшибательной Этель — деревом, росшим на его плече. Билли был Горой, Этель — деревом, росшим на его плече.

А глаза Билли — две большие пещеры. А челюсть — утес, что ходит вверх и вниз. И всякий раз при этом Билли выпускает пыль клубами, и глыбами плюется, плюется.

И вот однажды, думаю, это было во вторник, некто в дорогом костюме подрулил на огромном Кадиллаке и положил толстый здоровенный конверт прямо на уступчик Билли Горы, как раз туда, где быть полагалось ноге великана.

«Слушай, Билли Гора, ты не поверишь! Помнишь эти открытки, для которых ты позировал все эти годы? И вот, в конце концов, твой гонорар! Там внутри чек, дорогуша!»

Да, Билли Гора РАЗБОГАТЕЛ! И его зрачки-пещеры расширились от изумления... И челюсть, что была скалой, она, короче... Уехала на тридцать футов! Пылищи клуб взметнулся... Скалы и камни полетели. Полетели! ...И в Линкольн попали ...

«Я дал ему денег, а он свихнулся! Харкнул каменюшкой и накрыл лимузин. Не знаете, где мне тягач подцепить бы, чтоб убраться отсюда. Всю ночь в этом баре не в кайф мне куковать!».

В два часа ночи, когда бары уже закрылись, Билли сообщил новость Этель. Клубясь пылью и изрыгая камни, Билли, задыхаясь от возбуждения, объявил: «Этель, мы едем на каникулы!»

Да, они едут на каникулы, и Этель, как и положено маленькой женщине, конечно же, была вне себя от радости... Она поскрипела чуток, и стая старых птиц снялась с ее ветвей.

Билли сказал Этель, что они отправляются. Да... Отправляются в Нью-Йорк!

«Этель, мы едем в Нью-Йорк! Но сначала завернем в Лас-Вегас... Закатим в Лас-Вегас, пройдемся по залам, барабанчик покрутим и выпьем пивка. О, Этель, Этель, дорогая, ты знаешь, как я тебя люблю. И рад очень, очень, что на каникулы мы едем!»

Они тронулись этой же ночью, Похрустели через пустыню Мохавк. Их голоса аукались в каньонах вашего сознания...» Этель, желаешь чашечку кофе? Говард Джонсонс, ахххх! Там забегаловка Говарда Джонсона! Перекусим чуток?»

Первой, заслуживающей внимания недвижимостью, которую они снесли, была Военно-Воздушная База Эндрюс. И по сей день обитатели первого отдела жутким шепотом

вспоминают ту ночь, когда Объект Номер Один вместе со стапелем Был ЗАПУЩЕН! Повторяю, был ЗАПУЩЕН! Знаменитой горой и его деревянной женой...

«Службе новостей KTTV компетентные органы сообщили, что существует прямая связь между этой горой, его женой, распространением наркомании и взяточничества общем криминогенном контексте обстановки в долине Сан Хоакин. Однако, мы можем заверить родителей всей Южной Калифорнии, что недавняя вспышка наркомании в Торренсе... Хауторне... Ломите... Уэстчестере... Плэй дел Рэй... Санта Монике... Тихуанге... Сунланде... Сан Фернандо... Покойме... Силмаре... Ньюхолле... Кэнога Парке... Палмдэле... Глэнделе... Ирвиндэле... Роллин Хиллз... Гранада Хиллз... Шэдоу Хиллз... Шевиот Хиллз... наконец, даст тайные доказательства, в которых Палмдэлский окружной суд нуждался, чтобы добиться обвинительного приговора и тем самым, открыть пути к ужесточению законодательства, увеличению федеральной помощи, и, кроме того, предупредить разрушительную забастовку барменов и ветеринаров во всей Внутренней империи...»

На той же неделе Джерри Люис организовал телемарафон, чтобы собрать средства для раненых и лишившихся крова в Глендейле, поскольку Билли сравнял его с землей.

В нескольких милях от городской черты Билли произвел разлом земной поверхности, как раз над секретным, подземным Хранилищем, что возле закусочной в Глен Оукс, в том месте, где хранились емкости со старыми отравляющими газами и забытыми Биологическими бомбами.

Там словно чумное торнадо прошло... Было где-то три часа пополудни, как раз скромный Ховард Каплан сидел на своем крыльце, просто играя с собакой, отдыхая со своим скромным аккордеоном, когда подул этот странный ветер со стороны Глендейла, Неся мерзких микробов прямо на него...



И все это произведено огромной горой, явившейся ниоткуда и всосавшей ненароком две трети (вдох, вдох, вдох) этой мерзости, чтобы затем выдохнуть во всю ширину...

Итак, и если я ничего не путаю, это было где-то в районе Коламбуса, штат Огайо, когда Билли получил повестку о необходимости явки на медкомиссию лично. Но Этель ему говорит: «Я не пушу тебя, Билли...»

Именно, сейчас мы имеем точные сведения от одного информированного священника из Орэндж Каунти о том, что Этель до сих пор активный член компартии и, кроме того, по мнению того же источника, она также тайно Практикующая ВЕДЬМА...

Примерно в это время раздался телефонный звонок внутри секретного кейса, принадлежавшего одному смертному человеку, способному остановить это бессмысленное разрушение и спасти Америку. Мне очень жаль кое-кого разочаровывать, но это был вовсе не Чиф Редден. Этим человеком оказался Студебекер Хок, фантастический супер-герой текущего периода экономического упадка. (Ура!) В общем, некоторые говорят, что был он вылитый Зубин Мэйта. Впрочем, другие утверждают: «Дерьмо собачье все это, приятель, он просто очередной грязный подкидыш из тех, что находят среди мороженных пирожков в магазине Boney's...»

А некоторые говорят: «Спокуха, чуваки! Он всего лишь сумасшедший итальянец с красной машиной...»

Сами видите, никто на самом деле не знал точно, как же он выглядит, И все потому, что Студебекер Хок Был ооооочень загадочным....Он был очень загадочным потому, что если кто-то таким героем станет, братва, и восхитительным сверх всякой меры, то уж точно никто на самом деле описать его не сможет. То ли он отличный парень, то ли тупо лыбится все время. То ли он имеет сына по имени Пиноккио или чего-то там еще.

Говорят одни, что он летает, а другие, что ныряет. А кое-кто уверен, что поет он как Нил Седэка, И все девушки во Флэшинге от него просто без ума...

Проходило время... Январь... февраль (июнь и июль)... март... июль... среда... август... (1937)... Ирвингдэйл... Два тридцать пополудни... (Фермерский рынок)... Воскресенье!... Глендэйл... Забавные машинки!... Уолнатс... среда... Индустриальный город, большой Джон Масаманиан!...

И вот когда зазвонил телефон в секретном кейсе, сильная мускулистая рука с часами Dudley Do-Right на металлическом браслете трубку сняла, и глубокий уверенный голос спокойно ответил: «Так... а... Ага, ага, привет, привет... Что? Как, как? Ну да, ты шутишь? Ты не шутишь... гора... с деревом, растущим на ее плече? Ну, полная жопа, мужик... Да, слушай, кстати, подожди, позже дорасскажешь. Ты получил те белые альбомы, что я тебе посылал, с обложкой с нацарапанной карандашом надписью?»

Даа? Ага, надо было перевести стрелочки на меня... Тут столько всякой... Слушай, поцелуй малышку Джеки за меня в лобик... А как геморрой твой жены? О, это плохо... Значит... У тебя там гора с деревом, значит, производящая..., ага. Дай-ка запишу..., чиркну пару закорючек тут... да? В сторону Эль-Сегундо, так? Творя немыслимые разрушения (о, Боже, о, Боже!)? Разыскивается за уклонение от призыва? Сколько, сколько командировочные?...И суточные тоже?»

Некоторые говорят, что он может танцевать. Они говорят, что он может танцевать, и это совершенно верно... Леди и джентльмены, вот он, урок танцев Студебекер

Хока. И его Космическая Молитва об указании пути с Эйсли Данбаром в главной роли!

Никто не может танцевать, как Студебекер Хок... В общем, много слухов ходит о Студебекере Хоке... Взять хотя бы этот, что был распространен недели три назад журналом *Rolling Stone* (о, это тогда чистая правда!): «Студебекер Хок может написать Хвалу Господу на булавочной головке!»

Он был рожден рядом с морожеными пирожками, под фотографией Джони Митчелл с автографом. Возле толстой чековой книжки Элиота Роберта. У катера, на котором Кросби заначил свою дурь, а менты повязали его и увезли. Рядом со спящим Нилом Янгом...

Бодро взявшись за дело, он тут же позвонил жене, державшей школу манекенщиц, После чего он... да, пронесся по задворкам бульвара Бродвей в Голливуде. В поисках нескольких больших, неиспользованных картонных коробок, после чего влетел в заведение Ральфа на Сансет, чтобы взять пару бутылок кленового сиропа, немного кухонной фольги и пару тупых ножниц, да!

Потом завис на стоянке у Ральфа... Ибо нет таких цен, чтобы были ниже Ральфовых. На автостоянке Ралфа, затесавшись как раз между двух спецгрузовиков, пока никто не видит, он вырезал маленькие крылья и покрыл их фольгой... После чего он взял эти крылья и прикрепил одно за другим к могучим рукам. Залез в телефонную будку. И захлопнул за собой гребанную дверь! Затем он приспустил свои синие полицейского кроя штаны и обмазал ровным слоем кленового сиропа ноги от колен до промежности! Очень скоро будку заполнили мухи. И он специально расправил трубы своих боксерских трусов, чтобы мушки могли влезть внутрь. И когда все и каждая из этих маленьких тварей забрались туда и зачавкали кленовым сиропом, Он наклонился, засунул голову между ног и ясным, выразительным, таким Рон-Хаббардовским голосом произнес: «Нью-Йорк»... Отчего будка вместе с ним стала подниматься прочь с автостоянки в небо.

Студебекер Хок, он ноги обливает сиропом Ант Джамайма сверху донизу, и у него мух полные трусы, которые жужжат. Студебекер Хок, это надо видеть! Студебекер Хок, это ему в кайф! Студебекер Хок, он с мухами отлично ладит, потому они его не кусают!

Хэй! Пожалуйста, в Нью-Йорк, летим в Нью-Йорк.

Он мог быть собакой или лягушкой или Лесбийской графией. Мог быть наркоторговцем или женщиной в форме. Он на руку возможно нечист, Ему за тридцать, годы идут... Откуда мне все это знать? Одет он прилично, и мухи, согласно команде, его по небу несут. И все из-за Этель и горы, на которой она растет.

И раз речь о горах... Мы застаем Студебекера Хока как раз на краю пасти Билли. Ну, давай, действуй!

«Привет, Билли, привет... Я прилетел, чтобы найти общий язык... Наша великая страна ждет тебя в вооруженных силах... Твой час пришел... Не бегать же тебе от нас вечно...»

Этель встряхнула в гневе прутиками. Однако, Студебекер Хок спокойно, холодно, уверенно и решительно продолжал: «Ага, послушай, ты... Коммунистический сукин сын... Тебе лучше немедленно оторвать жопу и двинуть на медкомиссию, или же я позабочусь о том,

чтобы ты весь изошел на гравий для работ по рекультивации болот в Нью-Джерси... А твоя подруга превратится в комплект веников, немудреных гладильных досок или собачьих будок... Ну, как тебе картинка?»

Но Билли только рассмеялся: «Ха, ха, ха. Если они думают, что смогут меня призвать, они просто сумасшедшие!».

К несчастью, Студебекер Хок стоял как раз на самом краю пасти Билли Горы. Когда гигант захохотал, Студебекер Хок потерял равновесие и, вопя, с высоты двухсот футов ухнул в дерьмо.

В общем, слушайте, о чем говорит это, о чем говорит это снова и снова. О том, что гора — штука такая, которой не надо трахать мозги. Которой не надо трахать мозги. Трахать мозги. Трахать мозги.

Помни, чем кончил этот гребаный хрен с мухами».*

(* перевод Владимира Советова)

Такая вот поучительная история, естественно, несколько сокращенная и лишенная многочисленных ахов, охов, повторений фраз и прочей авторской безделицы. В ней, кстати, выплывает несколько реально существующих персонажей. Таких как, скажем, Чиф Редден — суровый шеф лос-анджелесской полиции и поборник усиленного воспитания студентов резиновыми дубинками. Еще в повествовании появляется Big John Masamania — набившее оскомину от многочисленных радиотрансляций имя автогонщика любимой калифорнийскими реднеками формуле Funny Cars. Присутствуют здесь и персонажи шоу-бизнеса, подобные Элиоту Роберту, менеджеру Crosby, Stills, Nash & Young. И, естественно, упоминаются наши старые знакомые — дирижер Зубин Мейта и барабанщик Эйсли Данбар. А за альбомом с белой обложкой и надписью на ней карандашом скрывается концертник Матерей **Fillmore East 1971**.

Далее за растительным миром последует животный, и из под пера нашего героя занимательных историй вылетает еще одно не менее интересное повествование о похождениях кабана по имени Greggery Рессару. Правда, реализованное чуть позже, в 1978-м году на альбоме **Studio Tan**. Помогали в этом Заппе клавишник-вокалист Джордж Дюк, тромбонист Брюс Фаулер, басист Том Фаулер и барабанщик Честер Томпсон. Если подсократить канонический текст, убрав многочисленные междометия и водевильное дуракаваляние, то история была вот о чем:



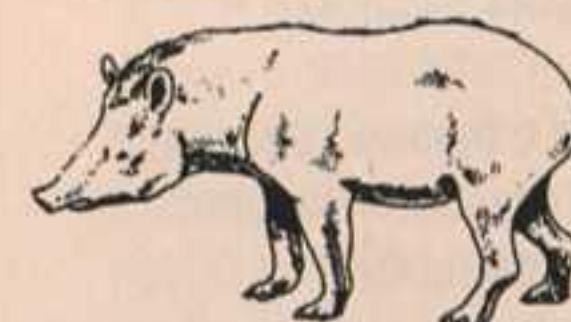
«Фрэнк Заппа: Приключения Греггери Пеккари!

Грегери Пеккери: Ах, вот и я — Греггери, малыш Греггери Пеккари — ночной, жизнерадостный дикий кабанчик.

ФЗ: Пеккари — маленький поросенок с белым воротничком, что пасется обыкновенно между Техасом и Парагваем, иногда добираясь на западе аж до Каталины.

ФЗ: Этот наш Пеккари, о котором идет речь, был представителем той бойкой, новой породы, угасание которой отмечено особым знаком, напоминающим белый галстук прямо под белым воротничком.





ГП: По его ширине может каждый догадаться, что этот галстук — символ того, насколько ум мой проворен, Ооох-ооох!

ФЗ: Каждое утро Греггери на своем маленьком красном Фольксвагене катит в мерзкий район города, где собраны Правительственные Учреждения.

ГП: Хрум, Хрум! Чуваки, тут так трудно найти место для парковки!

ФЗ: Греггери Пеккари едет на лифте до восемьдесят третьего этажа угрюмого, серого, неприятного вида здания с надписью на фасаде: Ассоциация Большого Ловкача — Торговля Увлечениями. А кто это, возможно вы хотите знать, Торговец увлечениями? Что ж, Торговец увлечениями — это некто, придумывающий увлечения и распространяющий их по свету посредством всех тех страшных инструментов воздействия, которые наука сделала доступными!

Итак, в одно историческое утро, Греггери Пеккари проходил через комнату стенографисток...

ГП: Салют, Милдред! Привет, Глэдис! ВАНДА!

ФЗ: Да, стоило им его только увидеть, как все девушки в машбюро Большого Ловкача ПО-НЯЛИ, что этот ночной, жизнерадостный дикий кабанчик С ОГРОМНЫМИ ПЕРСПЕКТИВАМИ — подарок судьбы, предвестник романтических приключений.

ГП: Право, я должен нырять туда, где Мой УЛЬТРА-МОДЕРНОВЫЙ ламинированный, имитирующий в точности красное дерево стол, со стратегически верно на нем расположенным клевым кальяном и самым последним изданием ПОЛНОГО ВСЕМИРНОГО КАТАЛОГА. Чтобы покрутив мозгами, придумать НОВОЕ УВЛЕЧЕНИЕ, которое освежит нашу хромающую экономику и даст скучающему и тоскующему народу повсеместно новое обалденное НЕЧТО для игры в избранность!

ФЗ: И Греггери проследовал без лишней суеты в свой маленький элегантный кабинет со столом и каталогом. И очень клевым кальяном. Чтобы с упрямством и настойчивостью, свойственной только хрюшкам подобного субтильного сложения, Изобрести в одиночку КАЛЕНДАРЬ!

Устремив свой взор в потолок и маленькие блестящие копытца закинув на стол, Греггери размышлял над проблемой ВЕЧНОСТИ (и бесконечного деления, соответственно), когда пение мистических АНГЕЛЬСКИХ ГОЛОСОВ долетело до него с огромной высоты, неся с собой озарение, необходимое для просчета нового обалденного УВЛЕЧЕНИЯ!

АНГЕЛЬСКИЕ ГОЛОСА: ВОСКРЕСЕНЬЕ!

ГП: Воскресенье? УХ ТЫ! Воскресенье... Суббота... С четверга по понедельник... Понедельник... Воскресенье... Суббота...

ФЗ: И таким образом КАЛЕНДАРЬ во всем своем цветном маскараде был представлен скучающему и тоскующему народу повсеместно! Греггери издал спецруководство, следуя которому, все население Машбюро увлеклось календарем СЕРЬЕЗНО и стало БОГОТВОРИТЬ ЕГО, как СТИЛЬ ЖИЗНИ. Принимать таблетки по нему. Приходить на работу, и уходить с работы по нему, Платить счета по нему. И вскоре все стали даже ДНИ РОЖДЕНИЯ В КОНТОРЕ справлять по нему, Потому что ТЕПЕРЬ, НАКОНЕЦ, благодаря потрясающему изобретению Греггери Пекарри стало возможно всем и каждому определить, СКОЛЬКО ЖЕ ЕМУ ЛЕТ!

ГП: What hath GOD wrought?

ФЗ: К несчастью, нашлись, однако, и такие типы, кто просто НЕ ХОТЕЛ ЭТОГО ЗНАТЬ. Вот почему однажды вечером по дороге из конторы домой, на Греггери обрушился ГНЕВ ХАНЧМЕНОВ!

Маневрируя в вечернем потоке машин, Греггери заметил, что большие автомашины, которые толкают и зажимают его маленький красный автомобильчик, все до одного набиты медленно-стареющими КРУТО ХИППУЮЩИМИ МОЛОДЫМИ ЛЮДЬМИ, которые явно бросали на него угрюмые взгляды из-под сожженных кислотой век. Пытаясь при этом вытолкнуть его на обочину, или направить на дерево или столб, с неприкрытым ЗЛОБНЫМ ВЫЗОВОМ!

Чтобы от них улизнуть, Греггери свернул с основной трассы на SHORT FOREST EXIT. Однако и вся кавалькада последовала за ним на всевозможных авто, грузовиках, ярко разрисованных автобусах и мотоциклах. Греггери тогда свернул с основной SHORT FOR-

EST EXIT на проселок, который привел его к подножью ЗНАМЕНИТОЙ (и очень кстати расположенной) ГОРЫ, прямо в странную пещеру. На ее склоне, что неподалеку от МАЛЕНЬКОГО КРИВОГО ДЕРЕВЦА... С глазами на нем.

Тем временем, разъяренные ХАНЧМЕНЫ (и ХАНЧМЕНШИ) носились по Шорт Форест, покуда не поняли, что маленькая Хрюшка сбежала. Тогда они сгрудили свои дымящиеся авто в псевдопилигримский караванный круг и устроили мощный ОТТЯГ! Под влиянием фантастического Количества НАИМОДНЕЙШИХ ХИМИЧЕСКИХ ВЕСЕЛЯЩИХ СРЕДСТВ они принялись непристойно гулять, срывая друг с друга скромные личные вещи, и танцевать с мрачной отрешенностью подле шестифутовой груды транзисторных радиоприемников (Каждый из которых был настроен на свою станцию.) В конце концов, ХАНЧМЕНЫ отключились в изнеможении, и Греггери, который все происходящее наблюдал с безопасного расстояния, вздохнул с облегчением... (ГП: Уф!)

И тут же был напуган снова ревом жуткого хохота, который вылетал из глубины той самой пещеры, в которой он спрятал свое авто.

БИЛЛИ: ХО! ХО! ХО!

ГП: Господи! Что это было?

ФЗ: Греггери даже не знал, что умудрился укрыться как раз в самой пасти БИЛЛИ ГОРЫ! (БИЛЛИ: ХО! ХО! ХО!) А, как вы все знаете, когда смех разбирает БИЛЛИ, он глыбами и скалами плюется, наполняя воздух на мили вокруг тоннами пыли, которая собирается в отары огромных КОРИЧНЕВЫХ ОБЛАКОВ.

ГП: КТО ИХ ЛЕПИТ, КОРИЧНЕВЫЕ ЭТИ НОВЫЕ ОБЛАКА? КТО ИХ ЛЕПИТ ТЕПЕРЬ, ЭТИ ОБЛАКА? КТО ИХ ЛЕПИТ, КОРИЧНЕВЫЕ ЭТИ НОВЫЕ ОБЛАКА? ЛУЧШЕ СПРОСИТЬ У ФИЛОСТОФА, ЧТО ПО ПОВОДУ ЭТОМУ ДУМАЕТ ОН.

ФЗ: ГРЕГЕРИ тормознул у заправки и набрал таинственный номер.

ГП: ЭТО СТАРЫЙ ЧЕРДАК С ШЕЛУШАЩЕЙСЯ КРАСКОЙ НАД УЧАСТКОМ КИТАЙСКОЙ ПОЛИЦИИ, ГДЕ НОСЯТСЯ ПСЫ? ЗДЕСЬ ДЕРЖАТ ФИЛОСТОФОВ НЫНЕ, С КОВРИКАМИ И ПЫЛЬЮ, И КНИГАМИ, КОТОРЫЕ МНЕ ПОМОГУТ? СКОЛЬКО ИХ ТАМ? Я СЛЫШАЛ НЕМАЛО, БЕЗ ДЕЛА СИДЯЩИХ НА ПОЛУ И ПО СТЕНКАМ. КОРОЧЕ, ЗВОНЮ. ПОТОМУ ЧТО МНЕ НУЖЕН ФИЛОСТОФ, КОТОРЫЙ СМОЖЕТ ПОМОЧЬ!

ФЗ: ГРЕГЕРИ было сообщено, что «Величайший Из Живущих ФИЛОСТОФОВ, Известных Человечеству» как раз располагает Сведениями, его Интересующими, и, более того, эта информация может перейти в ЕГО владение, если только Греггери запишется на «СЕМИНАР СПЕЦИАЛЬНОЙ ТЕРАПЕВТИЧЕСКОЙ ГРУППЫ» (Набор идет прямо сейчас, и можно успеть воспользоваться спецскидкой для начинающих). А сейчас он сам перед вами – «Величайший Из Живущих ФИЛОСТОФОВ, Известных Человечеству» – КВЕНТИН РОБЕРТ ДЕНЭЙМЛЭНД!

КВЕНТИН: Чуваки, вы могли и сами заметить, наблюдая, что часы ведут себя странно. Это неправильно! И вообще, ВРЕМЯ – ЭТО МУЧЕНИЕ!

Следующее заявление, возможно, напугает кого-то из вас, но, мой опыт ощущений ВЫНУЖДАЕТ МЕНЯ

ЗАЯВИТЬ: – ЛЕТОИСЧИСЛЕНИЕ ЗАВЕРШАЕТСЯ!

ФЗ: Выписывайте чеки на КВЕНТИНА РОБЕРТА ДЕНЭЙМЛЭНДА! Величайшего Из Живущих ФИЛОСТОФОВ, Известных Человечеству.

ГП: КТО ИХ ЛЕПИТ, КОРИЧНЕВЫЕ ЭТИ НОВЫЕ ОБЛАКА? КТО ИХ ЛЕПИТ ТЕПЕРЬ, ЭТИ ОБЛАКА? КТО ИХ ЛЕПИТ, КОРИЧНЕВЫЕ ЭТИ НОВЫЕ ОБЛАКА? ЕСЛИ СПРОСИТЬ У ФИЛОСТОФА, ОН ПРОСЛЕДИТ, ЧТОБЫ ТЫ ЗАПЛАТИЛ!

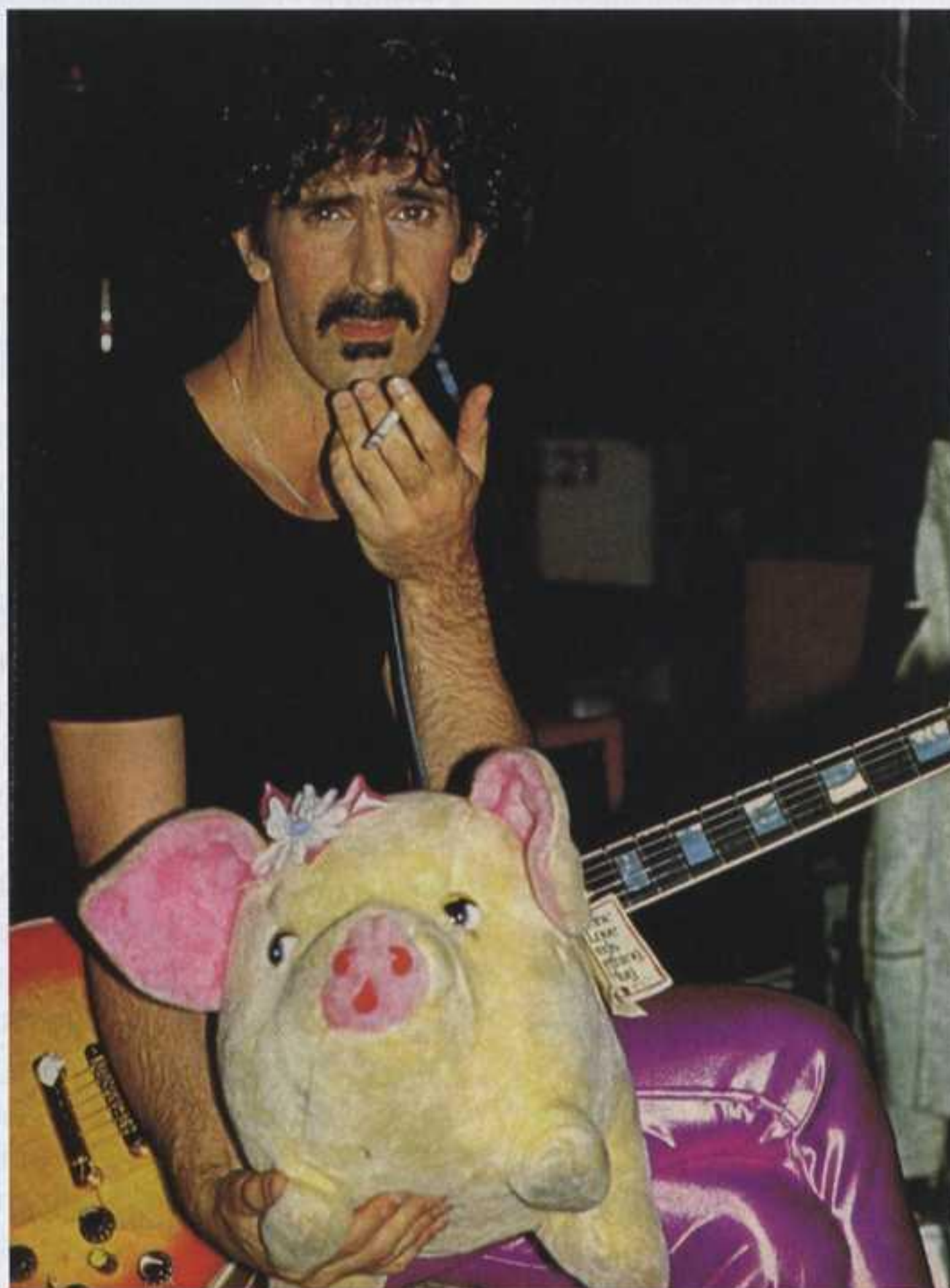
Ух-ты... придется серьезно потратиться».*

(*перевод Владимира Советова)

И снова Заппа в своем произведении дает явные ссылки на различные известные места и понятия. Что касается острова

Каталина, что расположен западнее Лос-Анджелеса, это популярное место отдыха. Белые галстуки были чрезвычайно популярны в среде молодых клерков. Фраза *What hath GOD wrong?* – первая осмысленное сообщение, которую отстучал на своем новейшем изобретении в 1844-м году Самюэль Морзе. И, наконец, груды радиоприемников, настроенных на разные волны – намек на творчество американского авангардного композитора Джона Кэйджа, среди произведений которого имеется сюита для шести радиоприемников, ловящих разные радиостанции.

Это эпическое произведение было написано для четырехдискового бокс-сета **Later**, так в свое время и не вышедшего по причине различных перетрубадий с рекорд-компаниями, о которых нужно поговорить поподробнее.



ЧЕХАРДА С ЛЕЙБЛАМИ

Так уж получилось, что предприятие Заппы Straight/Bizarre терпело сплошные убытки, и было принято его закрыть. В недолгий период существования рекорд-лейбла на нем вышли следующие альбомы Заппы:

Uncle Meat	(апрель 1969),
Hot Rats	(октябрь 1969),
Burnt Weeny Sandwich	(декабрь 1969),
Weasels Ripped My Flesh	(август 1970),
Chunga's Revenge	(октябрь 1970),
Just Another Band From L.A.	(май 1972),
Waka/Jawaka	(июль 1972),
The Grand Wazoo	(декабрь 1972).

То есть практически все пластинки музыканта с 1969-й по 1972-й, за исключением сборника **Mothermania** (апрель 1969), изданного бывшими хозяевами, Verve, и саундтрека к фильму **200 Motels** (октябрь 1971), реализованного компанией United Artists.

В начале 1973-го, сдав в архив бухгалтерские книги Straight/Bizarre, партнеры по рекорд-бизнесу Фрэнк Заппа и Херби Козн основывают новый лейбл — DiscReet. Что касается дистрибуции продукции новоиспеченного предприятия, то с ней полный порядок — подписывается соглашение с гигантом Warner Brothers. Почему Заппа, несмотря на неудачи с Bizarre/Straight, снова пробует силы в рекорд-бизнесе? Это он объясняет весьма доходчиво: «Мы опираемся на чрезвычайно верную группу поклонников в нескольких странах. И хотя объем реализации пластинок не идет ни в какое сравнение с тем, что обычно ожидается от проектов рок-звезд первой величины, те, кому нравится то, что мы делаем — встречают любую нашу идею с неизменным энтузиазмом. И это дает нам определенные преимущества перед компаниями звукозаписи. Конечно, приходится пользоваться их дистрибуторскими сетями, но контроль все равно при этом остается в ваших руках. Поскольку я сам себе компания звукозаписи и владею мастер-пленками, моя прибыль с одного проданного экземпляра заметно выше того, что получает музыкант по контракту от компании. Иными словами, я могу продавать всего ничего, и все же оставаться на плаву».



Старт нового лейбла был весьма мощным. Первым релизом DiscReet был LP **Over-Nite Sensation**, увидевший свет в июне 1973-го. Коммерчески выверенный, легкий для восприятия, он стал первой серьезной финансовой удачей Заппы-коммерсанта. Не содержащий излишней зауми и не грешащий бесконечными импровизациями и солированием музыкантов (зато имевшим в трек-листе хиты на все времена — похабную *Dimah-Moe Humm* и раздолбайскую *Montana*), он отлично был воспринят даже

среднестатистическим американским обывателем. Следующий релиз — **Apostrophe (')** (апрель 1974) был еще более успешным. Содержащий всенародно любимую песенку *Don't Eat The Yellow Snow*, он стал первым «золотым» диском Заппы, разошедшимся в количестве свыше миллиона копий. В дальнейшем компанией DiscReet были выпущены следующие альбомы Заппы — **Roxy & Elsewhere** (сентябрь 1974), **One Size Fits All** (июнь 1975) и **Bongo Fury (with Captain Beefheart)** (октябрь 1975).

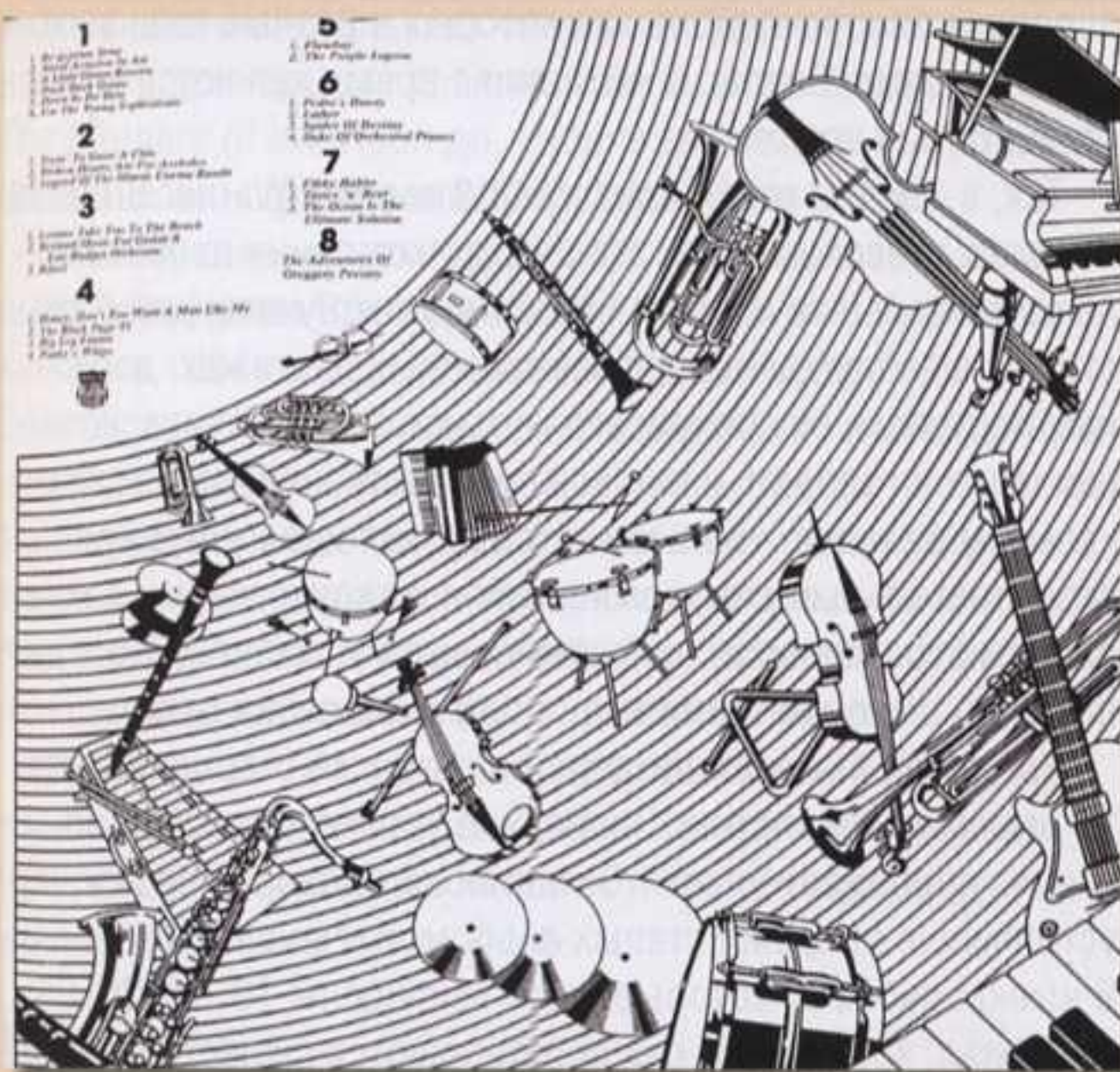
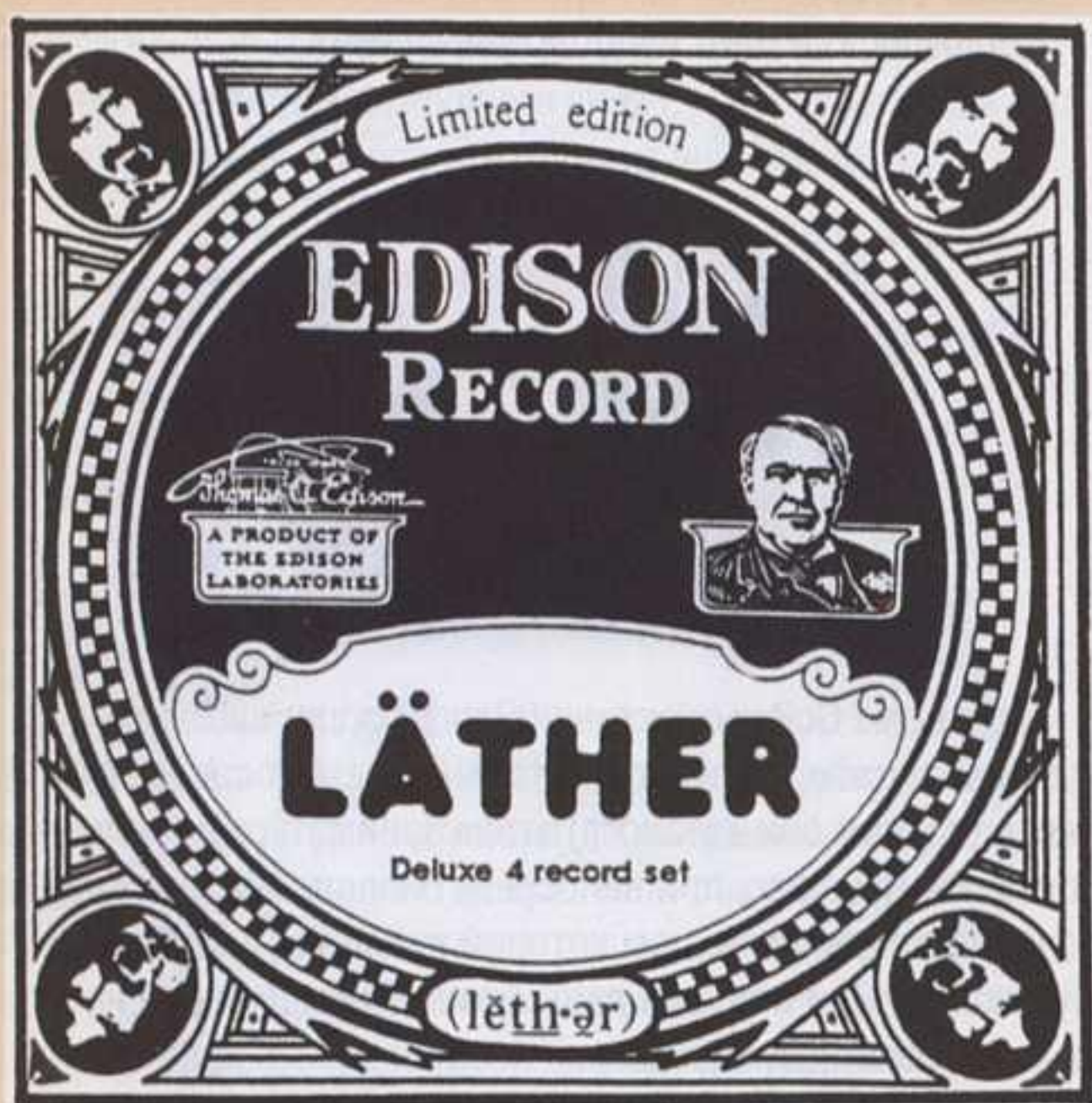
Казалось бы, что бизнес идет как надо, его можно было назвать успешным, но не тут то было. В 1976-м и данный лейбл тоже стал испытывать определенные трудности. Это произошло, когда Заппа, вернувшись с очередных гастролей, узнал, что управляющий DiscReet Козн потратил его гонорары (без согласования с боссом) на запись альбома Кэптана Бифхарта **Bat Chain Puller**. Альбом продюсировал сам Бифхарт с помощью Кэри Мак-Наба. Мастер-копии хранились в подвале у Заппы. Однако он не мог их отослать на Virgin, где писался Бифхарт, поскольку был уверен, что Козн сразу возбудит иск, так как они были в данный момент собственностью его партнера. Кстати, **Bat Chain Puller** так и не был выпущен, только некоторые его части появились в измененном виде на альбоме **Shiny Beast**.

Заппа подает на своего управляющего в суд, в процесс вмешивается Warner Brothers. Транснациональный гигант требует от Заппы того, что известный скандалист Козн не будет претендовать на часть прибыли с реализации готовящегося альбома **Zoot Allures**. Одним из самых неприятных последствий иска против Хэрби Козна оказалось то, что у Заппы не было возможности получить назад мастер-копии **Zoot Allures** с завода грампластинок. Комментирует Заппа: «Представьте себе следующую ситуацию: я являюсь президентом компании, а эти парни, которые называют себя моими друзьями, не отдают мне мои мастер-копии, пока Warner Bros не застрахуют студию от юридических посягательств Хэрби». Warner Bros пошли бы на встречу лишь в случае внесения Фрэнком страховочного залога: «Вы можете в это поверить? Артист должен страховать одну из самых крупных в мире компаний!» Для того, чтобы выпустить альбом, Фрэнк воспользовался копией с 15-дюймовой ленты. Музыкант свел альбом дома, благо после каждой студийной сессии относил резервную копию (с половинной скоростью) в свою домашнюю студию: «Вы что, думаете, что придя домой после двадцатичасовой работы, я слушал песни Боба Дилана?». Альбом **Zoot Allures** все же вышел в октябре 1976-го, хоть и потеряв в качестве, но под маркой Warner Bros.

В это же время был рассмотрен двухмиллионный иск Заппы к MGM Records, возбужденный в августе 1975-го. Заппа выиграл дело: «Нам вернули мастер-копии плюс \$100000. MGM отвоевали право на три процента с прибыли в будущем». Все эти деньги пошли на издержки по делу Козна. Что касается самого Козна, то он устроился в компанию Electra/Asylum, и одним из первых артистов, которым он стал заниматься, был Том Вэйтс. Заппу Вэйтс тоже хорошо знал: Том несколько раз выступал у него на разогреве. Заппа давал ему сорок минут, в течение которых публика, пришедшая смотреть шоу эксцентричного Фрэнка, увидев типа бомжеватого вида и услышав его неприятные песенки, кидалась в Тома гнилыми помидорами. А потом Заппа спрашивал Вэйтса: «Ну как сегодня зал?» Тому до сих пор снится один и тот же сон, что «я играю на разогреве

у Заппы, а публика кидается в меня горящими факелами, а потом поднимается на сцену и бьет меня кольями».

Суд судом, но по контракту Заппа был должен Братям Уорнер еще четыре альбома. Он усиленно работает в студии над скопившимся материалом и предлагает Warner Bros материал пластинок **Zappa In New York**, **Studio Tan**, **Sleep Dirt** и **Orchestral Favorites**. Но Большой Брат зовет Заппу на «худсовет» и настоятельно рекомендует подправить кое-какой материал, в частности убрать десятиминутную *Punky's Whips*.



Естественно, Фрэнк что-либо менять отказывается: «Warner Brothers не имели никакого права соваться в подбор вещей на альбоме. Кроме того, они не заплатили мне ни гроша за предоставленный им материал. Они были крайне недобросовестны и зашли слишком далеко в нарушении договорных обязательств. *Punky's Whips* занимает большую часть стороны пластинки. И они осмелились ее выбросить, поскольку Панки Медоус (персонаж данной песни), видите ли, не дал разрешения на ее публикацию. Я подозреваю, что к этому приложил руку Херб Козн». Ситуация возникает щекотливая, по условиям контракта War-

ners обязан выпустить пластинку в США не позднее шести недель с момента сдачи мастера, с другой, прав не имеет без согласия Автора редактировать предоставленную им пленку. Проходит пара месяцев, весна семьдесят седьмого переходит в лето, закон на стороне Фрэнка, однако Warner Bros., похоже, не грустит, надежды не теряет строптивцу показать, кто в доме хозяин. Терпеливо ждут, когда Автор созреет поправить свои произведения. А он не созрел.

Итак, промышленный гигант Warner Brothers потерпел сокрушительное поражение. Девять лет в аду вместе с братьями Уорнер — именно так Заппа отозвался о своих отношениях с этой компанией как-то прямо со сцены нью-йоркского Палладиума. Кстати, когда речь заходит о внутренней стороне музыкальной индустрии, для запповских высказываний на эту тему очень характерно плохо скрытое раздражение.

Кстати, сам факт позорного поражения рекорд-компании зафиксирован в существующей ныне формуле контракта исполнителя с компаниями грамзаписи, и этим мир обязан эпическим художествам Заппы. В нем оговаривается не только общее число композиций, кои артист обязан сдать в означенный временной период, но, также непременно, максимально и, самое главное, минимально допустимые временные границы их выпуска.

Итак, освобожденный от какого-либо рода контрактных обязательств, музыкант снова сам по себе и может уже диктовать всем свои условия.

Так он и поступил, выждал положенные шесть недель, и за отсутствием аванса и сигнальных копий, со спокойным сердцем осенью 1977-го предложил материал другой компании — Mercury/Phonogram от имени новоиспеченного юридического лица — компании Zappa Records. Правда, эти четыре альбома он решил объединить в бокс-сет **Later**, для которого что-то перетасовал, что-то добавил, что-то перемикшировал.

Мерсигу успели даже отшлепать пробную партию, но в свободное плавание четырехдисковый так и не ушел. Увы, гнусные интриганы из Warner Brothers в судебном порядке опротестовали действия конкурента, позарившегося на чужое. Гора авторского материала очередной раз зависла.

Тогда Заппа сделал следующее: в самом начале 1978-го он договорился с радиостанцией KROQ-FM и, дав возможность слушателям подтащить к радиоприемникам все, что может записывать, а потом воспроизводить звук, совершенно бесплатно пускает в эфир **Lather** с первой по последнюю дорожку. Ради Бога, записывайте, копируйте и размножайте!

Эти действия нашего героя заставляют-таки владельцев фонограмм Warner Brothers включить запустить станки и, в нарушение контракта, печатать эти альбомы в том виде, в котором Автор запретил их выпуск. И в результате данных действий и формально, и фактически освобождают Фрэнка Заппу от всех долгов и договоров. В марте 1978-го выходит, наконец, **Zappa In New York**, с кастрированной, конечно, против всех законов и правил композицией *Punky's Whips*. В сентябре поступает в продажу **Studio Tan**, в январе следующего, 1979-го, **Sleep Dirt**, и четвертого мая 1979-го — прощальный релиз под маркой DiscReet — **Orchestral Favorites**. Прощаются с композитором, а с истцом еще долго будут иметь дело, (процесс, конечно, проиграют) и, в конце концов, за все, за все заплатят сполна, и мастер-пленки к тому же вернут, как миленькие, все до единой. В результа-

те многолетнего противостояния Заппы с Warners, он в конечном итоге отсудит у этой солидной компании несколько миллионов долларов.



Что касается первенца нового торгового знака Zappa Records — несостоявшегося **Later**, ему суждено было появиться на свет только в 1996-м. А сам лейбл выдаст «на гора» три мощнейших и более чем удачных в коммерческом отношении альбома — двойной **Sheik Yerbouti** (март 1979), **Joe's Garage, Act 1** (сентябрь 1979-го) и снова двойной, **Joe's Garage, Acts 2&3** (ноябрь 1979-го). А почему только три, спросите вы? Есть тому причина. Дело в том, что компания Zappa Records работала с новым дистрибутором — Mercury. Партнеры были довольны друг другом до 1980-го года, когда написанную Фрэнком песню *I Don't Wanna Get Drafted (He хочу в армию)*, компания-дистрибутор отказалась разместить в своей торговой сети, тем самым нарушив контракт. В результате, контракт теряет силу, Заппа основывает новую рекорд-компанию **Barking Pumpkin** и начинает работать с дистрибутором CBS. Кстати, Фрэнк объясняет, откуда взялось такое необычное название: На самом деле все очень просто! Гейл курила, потом начала бороться с этой привычкой. Она стала курить намного меньше и только «Marlboro». При этом она постоянно кашляла. Поскольку я всегда обращаюсь к Гейл «моя тыквочка», на тот момент получилась «Лающая тыквочка».



А в 1981-м нестандартный Фрэнк (композитор, которому свободы ради не зазорно и поторговать) основывает собственную дистрибуторскую компанию **Barfko-Swill**, весьма популярного в Штатах типа — mailorder, заказы по почте. Результатом такого прорыва художника (с нулевыми производственными расходами) на рынок розничных услуг шоу-бизнеса явилась реализация идеи абсолютно фантастической, невозможной и нереальной — трехпластиночного альбома одних гитарных соло **Shut Up 'N Play Yer Guitar!**

Помимо выхода на Barking Pumpkin данной компиляции, на нем реализованы альбомы:

Tinsel Town Rebellion (май 1981),

You Are What You Is (сентябрь 1981),

Ship Arriving Too Late To Save A Drowning Bitch (май 1982),

The Man From Utopia (март 1982),

Baby Snakes (март 1983),

The London Symphony Orchestra: Zappa Volume 1 (июнь 1983),

Francesco Zappa (ноябрь 1984),

Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention (октябрь 1985),

Jazz From Hell (ноябрь 1986),

The London Symphony Orchestra: Zappa Volume 2 (сентябрь 1987),

Guitar (1988),

Broadway The Hard Way (октябрь 1988).



С альбома **Guitar** пластинки Заппы стали выходить на компакт-дисках, выпуском которых (как и последующим переизданием бэк-каталога) стала заниматься бостонская компания Rykodisc, при непосредственном контроле компании Заппа, владельцем которой являются наследники музыканта. Они и по сей день активно продолжают начатый им семейный бизнес.

Практически все фонограммы, владельцами которых являлись рекорд-лейблы, на которых в разные годы выходили альбомы Заппы, в настоящее время являются собственностью его семьи.

Так, в 1983-м году Заппа предъявил иск Warner Brothers Records, утверждая, что эта рекорд-компания использовала сомнительные методы бухгалтерского учета, дабы ввести его в заблуждение о лицензионных платежах, должных поступать от продаж его музыки. Эта практика, которая, как он говорил, являлась распространенной в музыкальном бизнесе. «Большинство артистов не утруждают себя тщательным ознакомлением с их контрактами с компаниями грамзаписи, — резюмировал музыкант, — Но я желаю большего контроля над продажами своих работ».

Когда иск был удовлетворен по суду, мастер-копии стали его собственностью. Заппа был удовлетворен: «Я потратил приблизительно 1.6 миллиона долларов на иск, но устойчивые продажи старых альбомов очень прибыльны. Я имею альбомы, которые были выпущены 10, 15, 20, 25 лет назад, которые до сих пор продаются существенными тиражами на компакт-дисках и кассетах».

Руководство Warner Bros. отказалось сообщать цифры от прошлых продаж альбомов Заппы, и не скрывало раздражения от судебного процесса. «Я не хочу иметь дел с любой проблемой, касающейся Фрэнка Заппы», — сказал источник в компании, пожелавший остаться неизвестным, — Если бы мы сказали, что он продал 2 миллиона записей для нас, он мог возвратиться и предъявить нам иск за лицензионные платежи». Этот источник также ответственен за следующую фразу: «если говорить о релизах Заппы, они постоянно продаются сотнями тысяч единиц; тиражами не огромными, но существенными».

МЫ – ТО, ЧТО МЫ СМОТРИМ

Для реализации своих видеореализов у Заппы существует компания – Honker Home Video.

«Я всегда полагал, что когда-нибудь возникнет понятие с названием «домашнее видео», даже прежде, чем появился рынок для этого. Я думаю, что было бы ошибкой предполагать, что каждый в США, кто смотрит телевизор, любит то, что видит на экране. Есть существенная часть американской публики, которая смотрит телевидение и сожалеет, что они не получают немного больше встряски (или немного больше содержания) за свой трудовой доллар. Именно поэтому существует рынок для домашнего видео, как альтернатива промыванию мозгов, которое выходит из ящика».



Журнал *Billboard* в мае 1990-го публикует статью Дрю Вилера *We Are What We Watch*, посвященную видеобизнесу Заппы: «Когда дело доходит до домашнего видео, американскую публику явно не оставили без альтернативы. Франк Заппа, который строил свою карьеру на создании альтернативных развлечений, оказался в числе первых.

Заппа на протяжении всей жизни проявлял интерес к визуальному изложению различных историй. Он рос от самых ранних любительских съемок в средней школы к кинематографическим проектам с капитаном Бифхартом и The Mothers of Invention до, вполне законченных, театрализованных кинофильмов **200 Motels** и **Baby Snakes**.

Первой, коммерчески доступной видеокассетой Заппы была **Does Humor Belong In Music?**, съемки нью-йоркского концерта 1984-го года. Компания, выпускающая пленку, Sony Video Software, решила, что содержание видео требует предупреждающей наклейки. Нет нужды говорить, попытка заинтересовать Фрэнка Заппу в необходимости предупреждения скорее походит на лекцию о воздержании от чтения Чарльза Буковски. К тому же решение выпускающей компании шло в разрез закона MPI о домашнем видео».

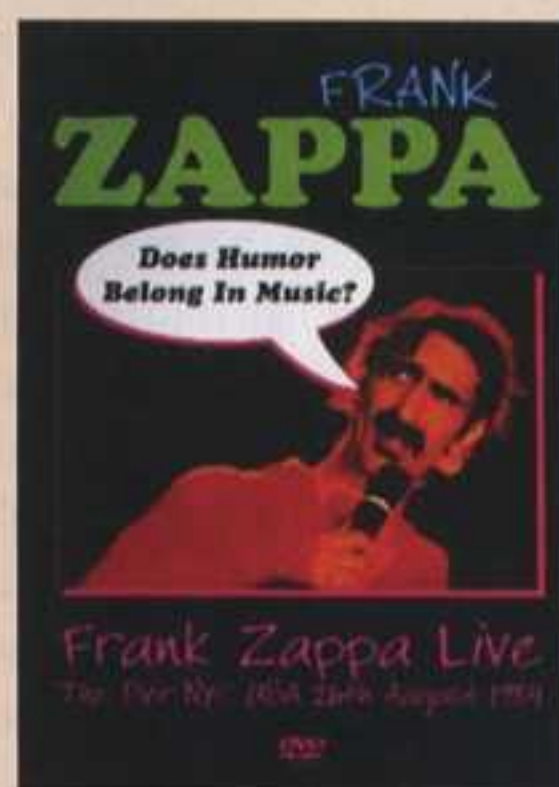
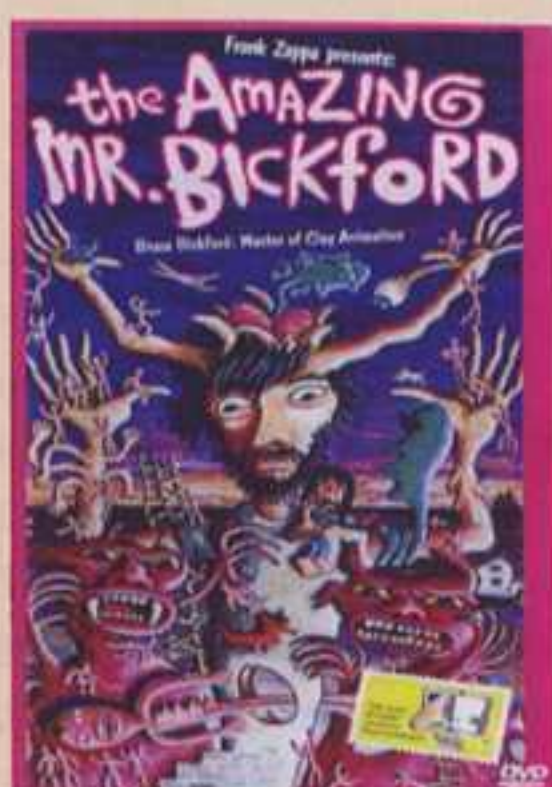
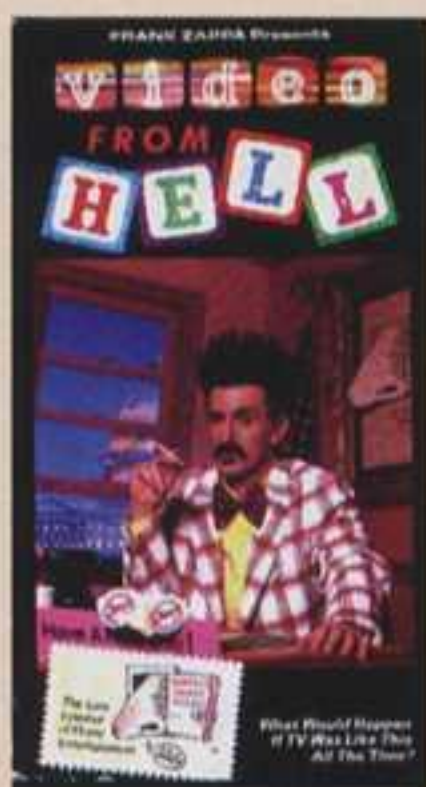
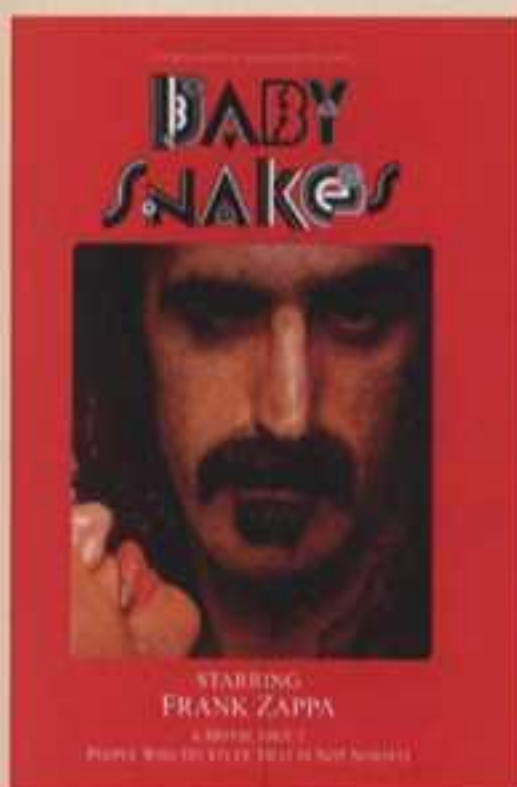
Директор MPI Валид Али поддержал Заппу в нежелании клеить на свои кассеты цензурные стикеры и предложил услуги своей компании в качестве дистрибутора продукции запповской Honker Home Video.

Первые шесть месяцев 1987-го Заппа трудился на студии Pacific Video над созданием того, что он называет «видео-объектами», которые стали первыми релизами Honker Home Video. «Я думаю, что это было впервые, когда художник развивал свой собственный лейбл в домашнем видео – если вы не хотите начать называть разминки Джейн Фонда лейблом, – говорит Али, – Что было интересного в идее Фрэнка относительно лейбла – и мы сошлись в этом с ним – реальное использование домашнего видео для всего того, что было последним оплотом способности отстоять правду и собственную точку зрения. Если вы посмотрите на то, что он запланировал или послушаете слова его музыки, знайте, что всегда есть элемент этого во всем, что он делает».

Валид Али четко понял, что альтернативное видение Заппы, представленное на его видео, является отличным дополнением линейки продукции MPI. «Мы думаем о себе, как о планировщиках сети, которая имеет будущее, – объясняет Али, – Эта сеть поставляет новости, историю, классическую музыку. Мы создаем такой каталог, в котором многие люди нашли бы себе видеопрограмму по своим интересам. Если вы взглянете в наш каталог, то увидите и биографию Джо Луиса, и Honker Home Video Фрэнка Заппы, и битловские **A Hard Day's Night** или **Help**, и материалы об Иран-контрас».

В настоящее время Honker Home Video предлагает музыку, анимацию и записи концертов на видеопрограммах **Baby Snakes** и **Video From Hell**. (Видео **Does Humor Belong In Music?** вышло до Хонкера, но также доступно через MPI.) Хонкер также раскопал и восстановил видео, представляющее исторический интерес для поклонников Заппы. Одна такая кассета – **The True Story Of 200 Motels**, документальный фильм о проблемах в ходе создания проекта, показывающего Матерей, Королевский Филармонический Оркестр и расстроенного режиссера, угрожающего сорвать весь фильм. Долгожданный **Uncle Meat** – «игровой фильм Заппы», был, наконец закончен и выпущен Хонкером. Хотя его «саундтрек» был издан за 20 лет до этого, поклонники были убеждены, что этого стоило ждать. И дождались, наконец. Мультипликация **The Amazing Mr. Bickford** представляет гениального аниматора Брюса Бикфорда с его дикой, кошмарной и кислотной (Gumby's-acid-flashback) анимацией. Выполненной в разной технике, как рисованной, так и пластилиновой.

«Материал Фрэнка – симбиоз запланированного каталога с вечнозеленым планированием», – говорит Валид Али относительно конкурентоспособности Honker Home Video, – Почти все, что он включил в этот лейбл, запланировано, как имеющее хороший сбыт годы спустя после первоначального выпуска. Например, **Baby Snakes** хорошо продается и сейчас. Все делается последовательно. Не планировалось



достичь того же уровня финансового успеха, как, например, фильм **Человек Дождя**, но есть деловое чувство планирования того, что он выпускал на рынок. С деловой точки зрения это был хороший шаг. Фрэнк редко придумывал идею, которая не была коммерчески выполнима».

Несмотря на экспансивные возможности домашнего видео, Фрэнк Заппа чувствует, что оно имеет ограниченную репутацию. «Домашний видео-бизнес был в основном преобразован в место, где сваливают фильмы, которые не заработают достаточно денег на большом экране», — говорит Заппа, — и передаются для реализации розничным продавцам. А это ошибка, поскольку есть большое количество другого материала, доступное именно на видео, которое, стоит заметить, не обязательно является игровым кино».

Заппа равнодушен к тому, что система оценки домашнего видео станет аналогична оценкам МРАА, которые уже были найдены на видеокассетных коробках. «Элементарный вопрос, который всегда необходимо задать: действительно ли необходима оценка? — спрашивает он. — Мы действительно нуждаемся в этом виде защиты? И кто квалифицирован, чтобы составить суждение, в какую категорию подпадает объект? Эта проблема основана только на вашем личном выборе и вашей личной свободе, насколько вы этим озабочены. И я буду сам решать, как позиционировать свой продукт».

Валид Али соглашается с этим: «К сожалению, в нашей промышленности есть люди, фактически закрывающие глаза на то, что кто-то норовит вторгнуться в свободу выражения в домашнем видео. Вас ограничивают на местном и федеральном уровне — по моему мнению, действительно есть попытка ограничить планирование, которому нужно позволить войти в домашний видео рынок... Свобода выражения — что-то, что не должно автоматически считаться само собой разумеющимся. Свобода выражения — это та ситуация, когда вы всегда должны держать бессменную вахту. В этом я согласен с Фрэнком».

ДОБРОВОЛЬНЫЙ ЗАТВОРНИК



Осенью 1979-го Заппа начинает записываться в собственной, по его определению, «художественной студии» Utility Muffin Research Kitchen (UMRK), выстроенной в его лос-анджелесском доме, расположенном по адресу 8775 Woodrow Wilson Dr. Отсюда, из этого трехэтажного монстра, похожего на крепость, Фрэнк двадцать четыре года жизни в нем если и выходил, то не надолго: отъедет в полугодовое турне и сразу же обратно. Здесь, в цокольном этаже осталась его удивительная студия, здесь по-прежнему живет его вдова



Гейл и его дети, Мун. Дуизил, Ахмет и Дива.

Дом Заппы, что взобрался высоко на Голливудские Холмы, чем-то напоминает захватывающий лабиринт. Количество комнат, проходов, закутков и шкафов кажется бесконечным. Количество уровней непросто подсчитать. Того, что вы называете входной дверью, в доме нет. Здесь пользуются другими способами проникновения внутрь. Чаще всего это шаткая винтовая лестница, которая ведет к подвесному проходу в кухню, своей открытостью солнечным лучам, напоминающей скорее солярий. Это сердце дома. Лестницы переходят в лестницы. Студии, как матрешки, вмонтированы в студии. И, наконец, офис с входом в виде люка подводной лодки. Сам дом упрятан среди хвой и непроходимых зарослей эпохи плейстоцена. Льюису Кэрроллу было бы здесь уютно.

Где-то в глубинах этого лабиринта расположен легендарный подвал, состоящий из беспорядочно разбросанных комнат. Здесь Фрэнк Заппа провел большую часть своей сознательной жизни и все последние ее годы. Это ниша, в которой он одержимо работал ночами напролет, чтобы подняться затем на дневную поверхность для сна, «в то время когда люди начинают творить плохие дела». И это «мозговой центр» дома.

Здесь, в своем нетронutom виде, нашему взору предстает студия будущего, окрещенная Utility Muffin Research Kitchen (название, заставляющее нас вспомнить песни *Muffin Man* и *Little Green Rosetta*), недавно расширившая свое имя до Utility Muffin Research Kitchen & Baby Milk Factory («Коммунальная кухня сдобно-булочных исследований и фабрика по производству молока для грудных младенцев»).

Поправка была внесена под впечатлением сообщений об иракской «фабрике по производству школьных дневников»,

оказавшейся предприятием по производству биохимического оружия, использовавшегося во время войны в Заливе.

Студия постоянно подвергалась апгрейду в виде инсталляции самого современного оборудования. Характерна заметка в журнале *Billboard* от 1-го октября 1983-го года, сообщающая, что Фрэнк Заппа «приобрел цифровое звукозаписывающее оборудование Sony PCM-3324 при том, что у него уже есть двухдорожечная звуковая мастер-система Sony PCM-1610». Таким образом, «Заппа является одним из немногих артистов, обладающих полным набором цифрового оборудования».

Рядышком с основной студией – дополнительная комната-студия для прослушивания, в которую можно войти через дверь с табличкой «Операционная». Вся эта обстановка так же неотделима от своего хозяина, как накладка Белы Лугоши – от своего. Огромная мягкая софа из черной кожи будто сошедшая с одной из альбомных обложек. Повсюду лаванда и лесная зелень. Стены – из окрашенных в малиновый цвет сырых бревен, что служит улучшению акустических характеристик помещения. Беспорядочно разбросаны предметы, в которых заключен свой очевидный, либо идиосинкразический смысл. Это и подарки, присланные поклонниками Заппы и имеющие свои зашифрованные названия ('RDNZL' из Вермонта, «PLOOKED» из Массачусетса, «HOTZITZ» из Северной Каролины). Это, доходящие до потолка, горы магнитных лент с мастер-копиями и набитое чучело армадилла.

В рамках – партитура *The Black Page* и особая гордость хозяина дома – письмо Эдгара Вареза от 15-го августа 1957-го года, сообщающего, что он не имеет возможности встретиться с юным Заппой по причине предстоящего отъезда. А вот – огромные русские матрешки, расписанные в соответствии с эстетическими воззрениями Заппы. Рядом – картонный Варез в человеческий рост, детский рисунок Дивы, изобразившей, ни много, ни мало – сотворение мира, а также постер с Рональдом Рейганом, выполненный в духе времен Третьего Рейха.

Повсюду выставлены различные награды, от Grammy Award за альбом **Jazz From Hell** до Pop Musician Of The 1977 Year издания *Down Beat*. Тут же – изваяние, изображенное на обложке LP **Burnt Weeny Sandwich**, тарелка с выгравированным посланием от актрисы Беверли Ди Энджело с выражением восхищения мастерством Заппы, проявленном при измерении цыплят (фильм **Uncle Meat**), кукла Thing-Fish и грелка Yellow Shark, выпускаемая в Гер-



мании. В завершение картины – авторское фото ультра-консервативного телемагната Уолли Джорджа...

В этой комнате Фрэнк любил слушать свои свежие мастер-копии, любимые записи Джонни «Гитар» Уотсона, Стравинского и песен «шанти», ритмично при этом покачивая ногой и куря неизменный Winston, запиваемый кофе.

Заппа в книге *Real Book* подробно описывал все аспекты домашнего ведения бизнеса: «Как работает наш семейный промысел? Обратной стороной ведения собственного бизнеса в звукозаписи является то, что приходится самому себя финансировать. Кроме этого, «деловая» часть отбирает время у части «возвышенной». И я не так уж много припоминаю музыкантов, справляющихся со всем этим. Я же – счастливчик. Я избавлен от мирских забот. Гейл с охотой берет их на себя. Мне и без того хватает черновой работы – печатание нот, реклама, видение оформления обложек и т.д. Остальное – сфера деятельности Гейл. Она созванивается с оптовиками, встречается с банкирами, работает с нашим бухгалтером – очаровательно безумным Гэри Ишковичем. Временами она проклинает все на свете, но я думаю, в глубине души ей все это нравится.



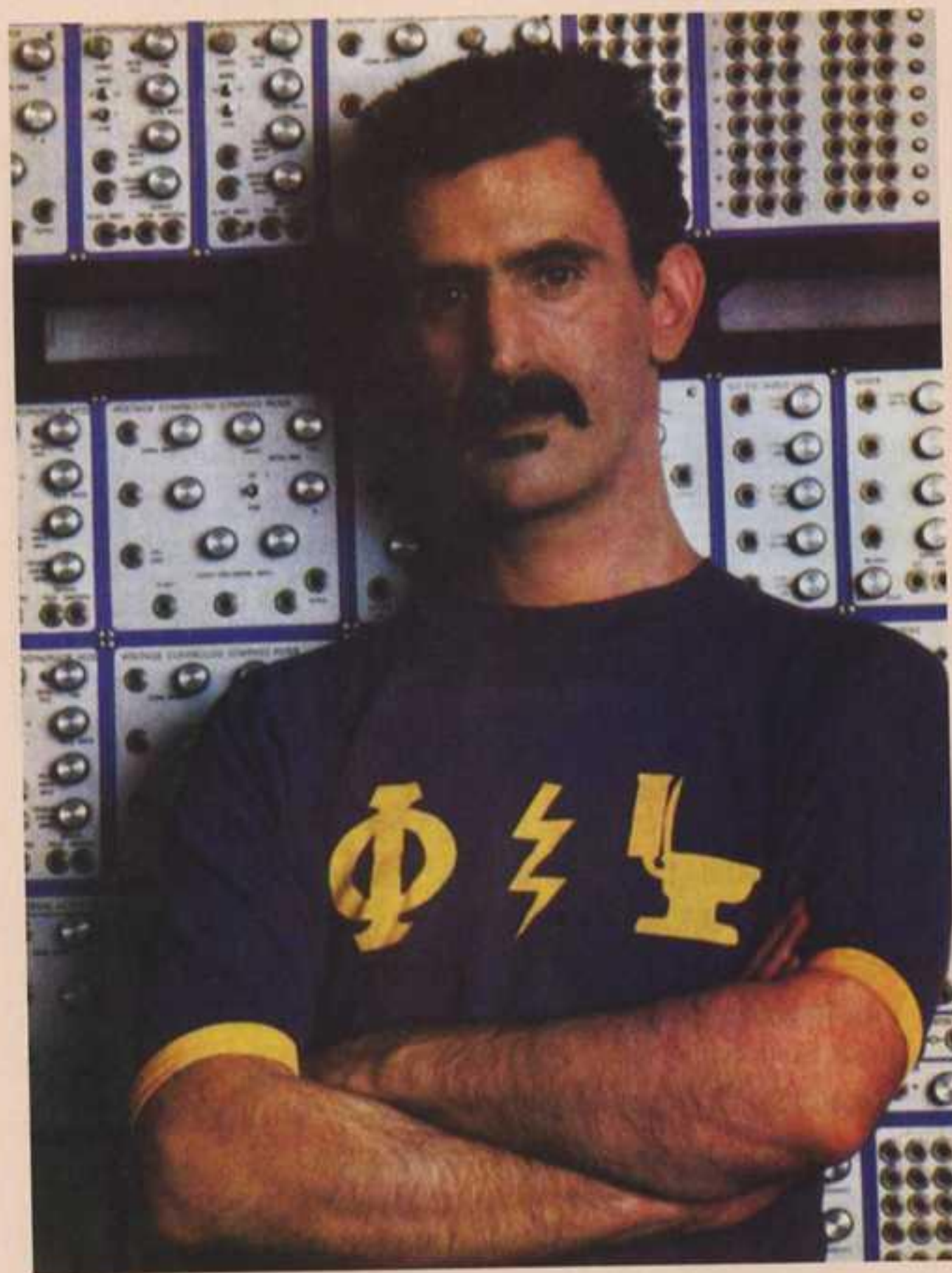
Эта часть работы лучше всего спорится, если мы редко видим друг друга. Только не подумайте ничего дурного – Гейл мой лучший друг. Дружба (напустим на себя чуточку сентиментальности) – очень важное измерение. И мне кажется, что брак без дружбы весьма отвратительное явление. В интервью Гейл уже как-то говорила, что одной из причин прочности наших отношений является то, что нам редко удается просто побеседовать друг с другом – я на гастролях по шесть месяцев в году (за исключением периода с 1984-го по 1987-й год). Когда же я дома, мы живем по разным распорядкам. Я работаю ночью, Гейл работает днем. Если бы я работал в те же часы, что и она, то ничего бы не успевал: дети идут в школу, бесконечно трезвонит телефон... Работая, я не придерживаюсь определенного распорядка. Мой «рабочий день» смещается таким образом, что при свете дневного солнца я оказываюсь раз в три недели. И тогда я ужасаюсь. Я не могу работать. Световой день – для меня самое скверное время суток. Слишком много людей бодрствует. И большинство из них совершает плохие поступки. «Белые воротнички» загоняют мир в могилу. Ночь лучше. По крайней мере, нет всей этой дневной срани. Прекращается суета. Я ничего не имею против суеты в то время, когда сплю. Потом я обо всем узнаю из шестичасовых новостей, когда проснусь.

У меня нет «друзей». Человек, являющийся «боссом» в бизнесе, лишен этой радости. У него есть лишь сотрудники и знакомые. И как бы он ни изгалялся, они все равно

его недолюбливают, поскольку он смеет подписывать их платежные ведомости. У меня нет времени на «светские рауты». Зато я имею прекрасную жену и невероятных детей, и это, скажу я вам, ребята, гораздо лучше. По мере того, как дети подрастали, я все более убеждался в правоте того постулата, что ребенок – это личность. То, что им случилось быть короче вас, вовсе не означает, что они тупее вас. Многие совершают ошибку, считая так. Они забывают значение такой вещи как интуиция и того, как она развита в каждом ребенке. Если речевые и двигательные способности ребенка еще недостаточно развиты, это еще не причина относиться к нему как к низшей «козявке», чье предназначение – вырасти в «козлице» вам подобного».

В доме есть три офиса. Один из них – вверх по лестнице, около спален. Там Заппа писал все комментарии к альбомам и прочие текстовые материалы. Другой офис принадлежит Гейл, а третий находится около ворот дома. Из этого офиса обычно велись все телефонные переговоры. В доме есть лаборатория, студия, помещение с оборудованием для редактирования записей, хранилище аудио- и видеоматериалов. Все это находится здесь, рядом с жилыми комнатами. Заппа имел еще два дома, расположенных на San Fernando Valley. Одно из них – Joe's Garage, репетиционная студия. Рядом с ней – склад, где хранится все сценическое звуковое оборудование. Всем этим заведует Гейл.

В подвале дома находится обширное хранилище. Начиная с первой половины семидесятых, Заппа коллекционировал все интервью, все концертные записи, короче говоря, все, что происходило с ним и что можно было в какой-либо форме сохранить. В частности, там находится все, что осталось после монтажа фильма **Baby Snakes**, документальные съемки, сделанные в Европе и других местах, масса видеоматериалов, снятых в любых мысли-



мых форматах: от двухдюймовых лент до цифрового видео. Там же хранятся все мастер-ленты, все гастрольные записи, все четвертьдюймовые ленты времен Кукамонги. Самые старые записи датированы 1955-м годом.

В последние годы жизни оно сослужило своему хозяину хорошую службу: «Одно дело – быть скопидомом, другое дело – содержать вещи в порядке. Другими словами, это каждодневный и нелегкий труд. Хранилище очень хорошо обустроено. Но кроме меня никто не знает, где что лежит. Для того, чтобы обеспечить быстрый и безошибочный доступ к интересующим материалам кого-либо еще, я должен иметь приблизительно год времени и мощную автоматизированную систему учета. Даже молодой и энергичный студент-архивариус опустил бы здесь руки, потому что многих лент после их записи еще не касалась рука (или ухо) человека, так что для их классификации надо сначала их прослушать. Но, даже слушая эти записи, что может понять в них пресловутый студент. Мне проще вспомнить, когда и где исполнялись эти вещи. Более того, я помню то, какие из них лучше, а какие – хуже. Чтобы проделать эту работу без меня, надо все это снова прослушать, классифицировать, выделить лучшее и составить новую классификацию».

Работая по пятнадцать часов в день семь дней в неделю («я бы работал восемь, если бы в неделе их было восемь»), без выходных и отпусков («когда я устаю, я иду спать»), он сумел сделать многое. Во-первых, выпустить глобальную серию архивных записей **You Can't Do That On Stage Anymore**, несмотря на сомнительное происхождение записывающих аппаратов, звучащую очень пристойно. Во-вторых, ремастерить и переиздать с поистине великолепным звуком свой бэк-каталог на компакт-дисках.

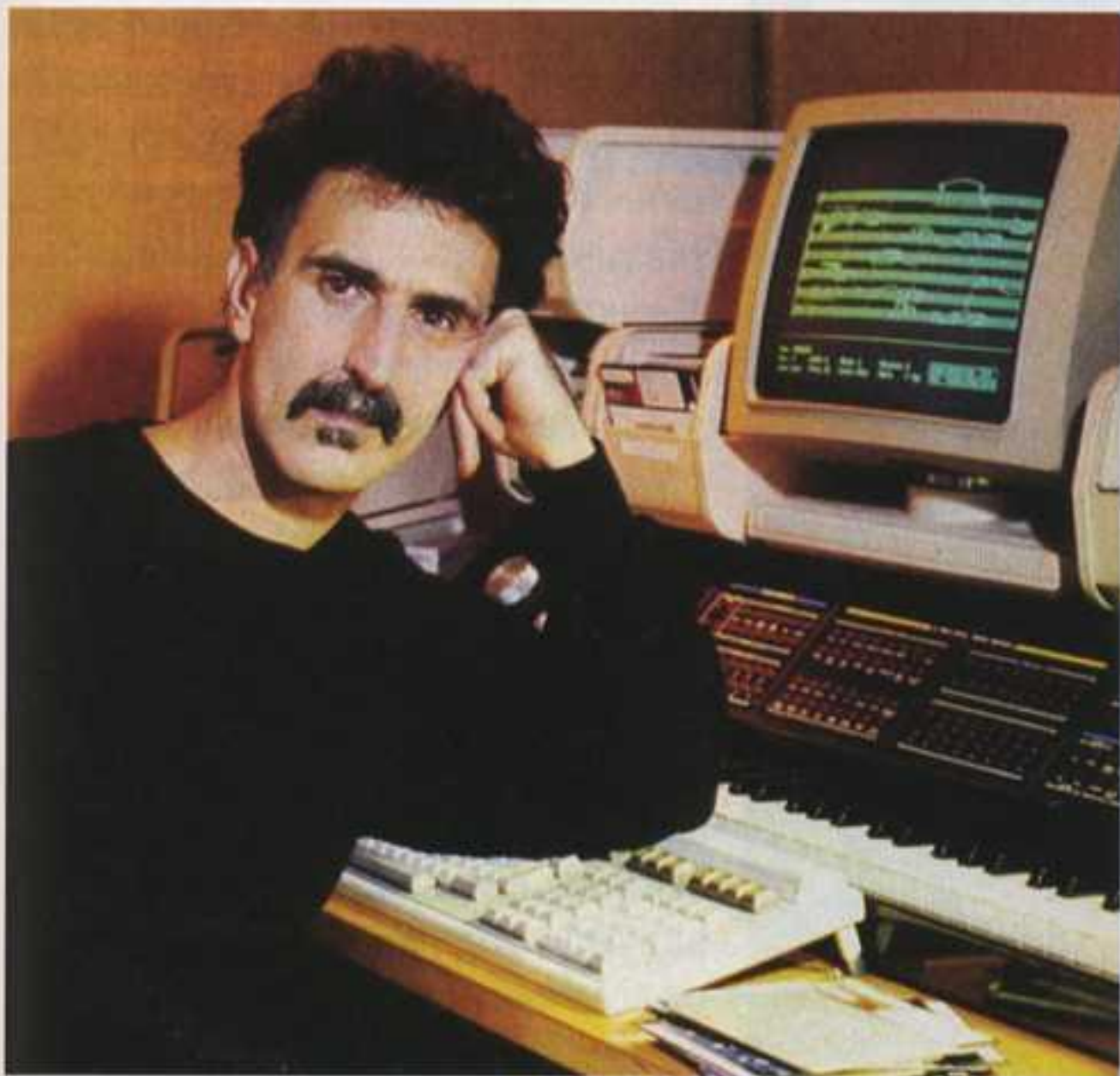
Здесь Фрэнку есть, чем гордиться: «Я отработал по максимуму, ровно настолько, насколько это возможно технически. В свое время я получил массу критических отзывов о том, каким образом я обхожусь со старыми записями при переиздании. Но теперь у меня есть система Sonic Solutions, которая дает мне возможность вернуться к старым записям The Mothers Of Invention и привести их в пристойный вид, не изменяя оригинальных миксов. Так что ревнители истории скоро смогут насладиться оригинальным звучанием The Mothers, которое будет восстановлено до вполне приемлемого технического уровня. Людям свойственно цепляться за старое. Многие утверждают, что винил гораздо лучше, чем CD, который некоторым образом извращает то, что принято называть «музыкальным звуком». Мне кажется, что главным недостатком CD являются размеры его художественного оформления. Я абсолютно уверен в

том, что одна из основных причин, по которой люди коллекционируют виниловые пластинки, заключается в осязательном удовольствии подержать в руках хорошо оформленный альбом. Как правило, в конверт кладут всякие интересные вещи, большие картинки, удобно читать текст. А что представляет собой обложка CD — просто маленькая и плоская пластмассовая штучка. Моим старым глазам уже не под силу читать эти микроскопические тексты на буклетах, которые вкладываются в CD. Я их просто не читаю. Мое зрение тоже совсем испортилось, и я стараюсь не утруждать его подобной работой. Исключение составляют случаи, когда мне просто жизненно необходима информация оттуда. Тогда я надеваю очки. Мне очень нравится CD тем, что он удобен в обращении и гораздо лучше звучит. Я ненавижу убогий динамический диапазон виниловых пластинок и постоянное присутствие шума и щелчков».

К сожалению, при жизни он не смог заняться многочисленными лентами, которые по разным причинам оказались в плачевном состоянии, и здорово сокрушался по этому поводу: «Представьте себе систему на базе компьютера Apple Macintosh, которая при помощи своего программного обеспечения может автоматически убирать со старой мастер-ленты шумы и треск. Я пока не купил эти программы, они слишком дороги, но очень хотел бы иметь у себя что-либо подобное. Это позволило бы мне заняться моими старыми лентами. Имея такую штуковину, все что вам нужно, это маленький кусочек фонограммы, где присутствуют шум ленты, посторонние шумы помещения и все такое прочее, иными словами, все то, что вы хотите из этой фонограммы убрать. Это может быть даже просто кусок записи от ракорда до первого звука. Машина «срисует портрет» всех этих шумов и создаст цифровой фильтр, пропустив через который свою фонограмму, вы получите желаемый результат». Забегая вперед, скажу, что такая работа с архивами Заппы ведется, и вполне результативно.

Еще одним аспектом добровольного затворничества Заппы в стенах своего дома было сочинение новой музыки. И исполнение ее с помощью хитроумного устройства, называемого синклавиром

ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО СИНКЛАВИР



«Сейчас большинство своих композиций я пишу и исполняю на машине — музыкальном компьютере под названием синклавир, — говорил Заппа в интервью одному музыкальному изданию в начале 80-х, — Это позволяет мне создавать и записывать музыку, которую человек исполнить либо не в состоянии, либо это чересчур скучно. В большинстве композиций кто-то должен исполнять второстепенные партии, и никто из музыкантов их не любит.

Современной музыке, зачастую, присущ бас-остинато или другого рода повторяющиеся фразы. Если эти фразы сыграны небрежно и неуверенно то вне зависимости оттого, что на них наложено — оно не срабатывает. Чтобы уберечь психику тех музыкантов, которые не могут собраться и отыграть аккомпанемент, обязанности остинато возложены на машину, если только, она не строит при этом выражение безысходной тоски.

На синклавире можно сыграть и записать все, что вы только возжелаете. Я его использую, например, для создания усложненных ритмических рисунков для группы инструментов. С помощью синклавира любая группа воображаемых инструментов отыграет сложнейшие пассажи с микронной точностью в любое время дня и ночи».

Я думаю, чтобы лучше понять, о чем идет речь, необходим небольшой ликбез. Началом эры цифрового синтеза традиционно считается начало 80-х. С чем это было связано? Три причины, по которым аналоговая техника была неудобна: во-первых, громоздкость и неконструктивность. Так, первый синтезатор Moog был величиной со шкаф и имел несколько генераторов и фильтров. Если необходимо было провести дальнейшую обработку полученного звука, нужно было покупать очередной дорогостоящий модуль. Второе — неудобство в обращении. Каждый звук синтезировался путем различных комбинаций соединений между гнездами, на сборку которых уходило много времени и нервов. И третье — нестабильность электрооборудования, главным образом температурная. Из-за нее звуки превращались во что-то очень далекое от оригинала. Выход, предложенный разработчиками — нагревание всей системы до 50-80 градусов, приводил к быстрому износу деталей, но был взят на вооружение как единственно возможный.

ДЕТИЩЕ ДЖОНА ЭППЛТОНА

Первый цифровой синтезатор был сконструирован двумя американскими техниками и композитором Джоном Эпплтоном. Назывался он Синклавиром и был запущен в оборот в 1981-м году. Джон Эпплтон, кстати, довольно загадочная личность. Никто не воспринимал его как серьезного электроакустического композитора, так как его музыка все время балансировала на грани атональной, шумовой и наивно-трогательной, мелодичной композиции. Но это не мешало ему быть в составе жюри самого влиятельного конкурса электроакустической музыки в Бурже (как пионеру в воплощении систем цифрового синтеза). В скором времени у Синклавира появился конкурент — Fairlight. Оба инструмента по существу были цифровыми сэмплерами (Синклавир — на 100%, Fairlight — на 50%). Точно так же, как и у Муга купили его имя (Муг не мог выпускать под ним свои разработки), Синклавир и произво-



дящую его фирму купил Голливуд (все саундтреки к американским фильмам с оркестром в титрах на самом деле были сделаны на Синклавире). Из-за малого размера и удобной работы они пользовались большим успехом и продолжают выпускаться до сих пор (уже больше как реликвия, конечно).

В компьютерном синтезе первенство всегда держал Макинтош, который был специально разработан для работы со звуком и графикой, в отличие от PC. Позже было запатентовано его расширение — система STEP, которую, несмотря на банкротство проекта в 1993-м году, до сих пор используют в компьютерных центрах IRCAM и

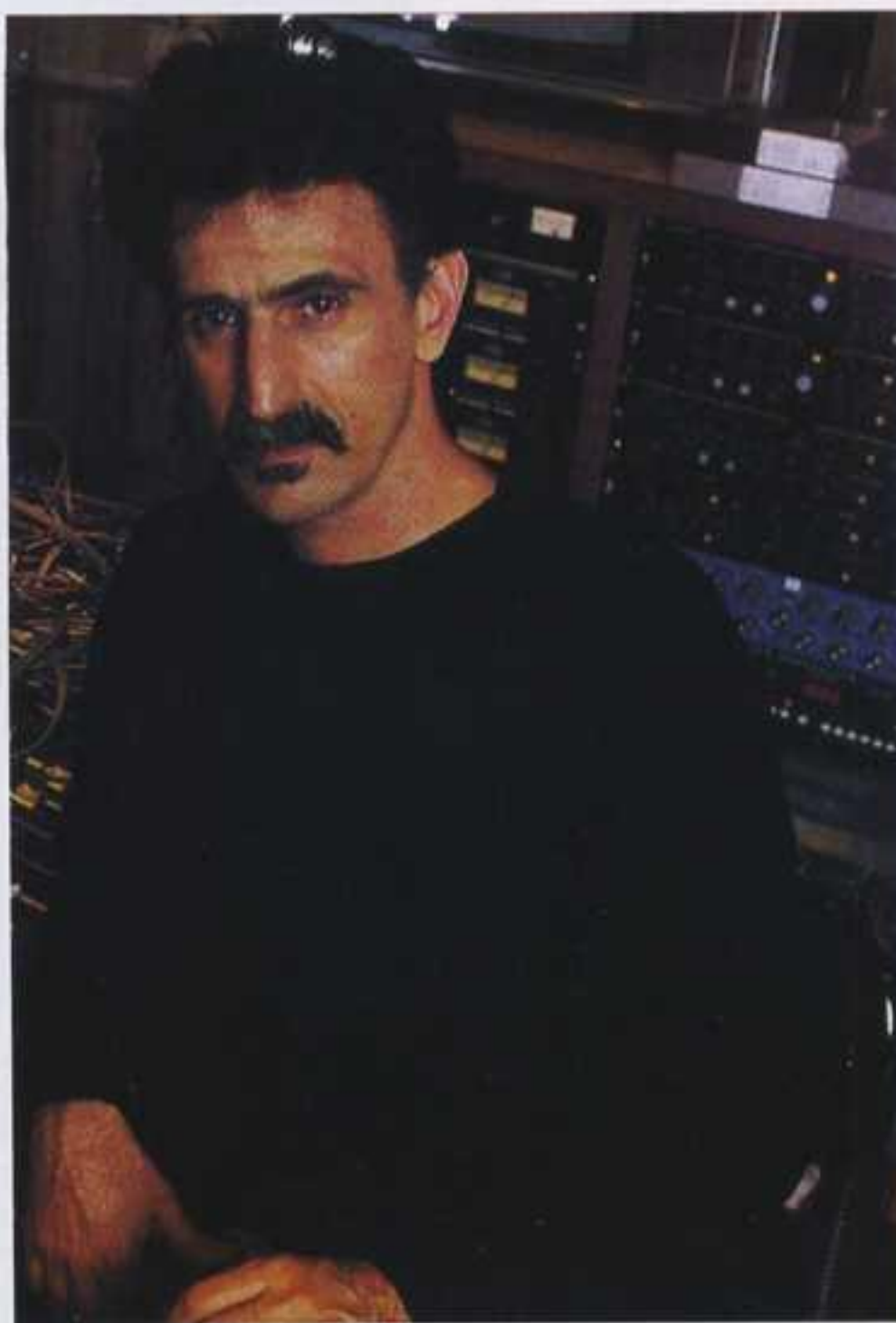
CCRMA. Atari 1040 составила незначительную конкуренцию Макам по своей стоимости, но для этой систем рынок программ был почти на нуле. То же самое относилось и к Amige, хотя Amiga развивается до сих пор и существуют фанаты этого компьютера. В качестве иллюстрации первых опытов синклавирной музыки специалисты слушали пару вещей Эпплтона (им очень понравился *Brush Canyon*, хотя откровенно сентиментальный настрой мешал сосредоточиться на тембре звука). И пару вещей — дуэтов живых инструментов и их синклавирных копий. Все пытались определить на слух, сколько инструментов играет одновременно.

Так вот, именно такими девайсами не на шутку заинтересовался Фрэнк Заппа, и в начале 80-х приобрел один из таких — Synclavier 9600: семьдесят две клавиши, педаль, плюс целая панель специальных пимпочек и рычажков. И в отличие от «человеческого фактора» — живых музыкантов со своими проблемами и ошибками, «повышения зарплаты не требует и переносчиком триппера не является. Характер ровный, поведение предсказуемое, преданность образцовая».

Фрэнк мотивировал свое новое приобретение так: «Синклавир позволяет композитору не только иметь в своем распоряжении произведения, исполненные безукоризненно точно, но и стилизовать их по собственному усмотрению — он может быть сам себе дирижер и аранжировщик. Он может доносить свои идеи слушателям в незапятнанном виде, что позволяет последним внимать собственно музыке, а не внутренним проблемам группы музыкантов, не имеющих никакого отношения к композиции».

Конечно, есть вещи, на которые способны лишь музыканты (как-то импровизация, сыгранная к месту и с чувством). И наоборот. Это независимые средства. Музыканты склонны к лени, они болеют и пропускают репетиции. Они совершают поступки, присущие любому человеку. И если вы трудитесь на обувной фабрике, это ни имеет большого значения. Однако если вы играете живой концерт, где пространство и время сжимаются, эти проблемы выпадут наружу.

Машину же невозможно переутомить, напоить или лишить имущества, ей не требуется помощник, занимающийся семейными вопросами.



С другой стороны она не способна ляпнуть в самом неожиданном месте песни что-то типа *We're Beatrice!* и тем рассмешить публику (специализация Айка Уиллиса). Если не принимать во внимание сопутствующее дерьмо и неизбежные погрешности, в случае жесткого выбора между музыкантами и La Machine, я все же, должен признаться, склонюсь к «человеческому элементу».

Но когда он ее приобрел, «человеческий элемент» был надолго забыт.

Заппа чуть ли ни сутками сидел с этой хитроумной штуковиной. И вот стали появляться результаты этих посиделок.

Первой пьесой, написанной Фрэнком для синклавира была *Ruth Is Sleeping*: «Когда я купил эту машину, един-

ственное, что я о ней знал, так это то, что у нее куча возможностей. Но я совершенно не знал, с какой стороны к ней подойти. Тогда я нанял парня, продавшего мне ее, его звали Стив Ди Фурия. Первые месяцы его работа заключалась в том, чтобы сидеть перед экраном, в то время как я указывал ему какие ноты набирать. Мы, как отмороженные, часами пялились в этот серый экран. Для него это была сущая нервотрепка, пока однажды его не прорвало: «Слушай, бери стул и смотри, как все это легко». Он показал мне несколько клавиш, на которые нужно нажимать, и уломал меня осилить машину. В один из дней я, наконец, врубился, как работать с машиной и как загонять в нее музыку. Тут уж я отвел душу и с неистовством принялся всаживать в нее все, что ни подвернется. Первые вещи были срабо-

таны именно таким образом. Они датированы 82-м – 83-м годом. Так продолжалось несколько лет, пока не изобрели Roland Digital Piano. Этот аппарат способен выдавать звук рояля, чего не может синклавир. Название отсылает нас к 73-му году. В тот час, когда я проводил инструктаж во время репетиции, перкуссионистка Руфь Андервуд скрутилась калачиком и уснула под маримбой».

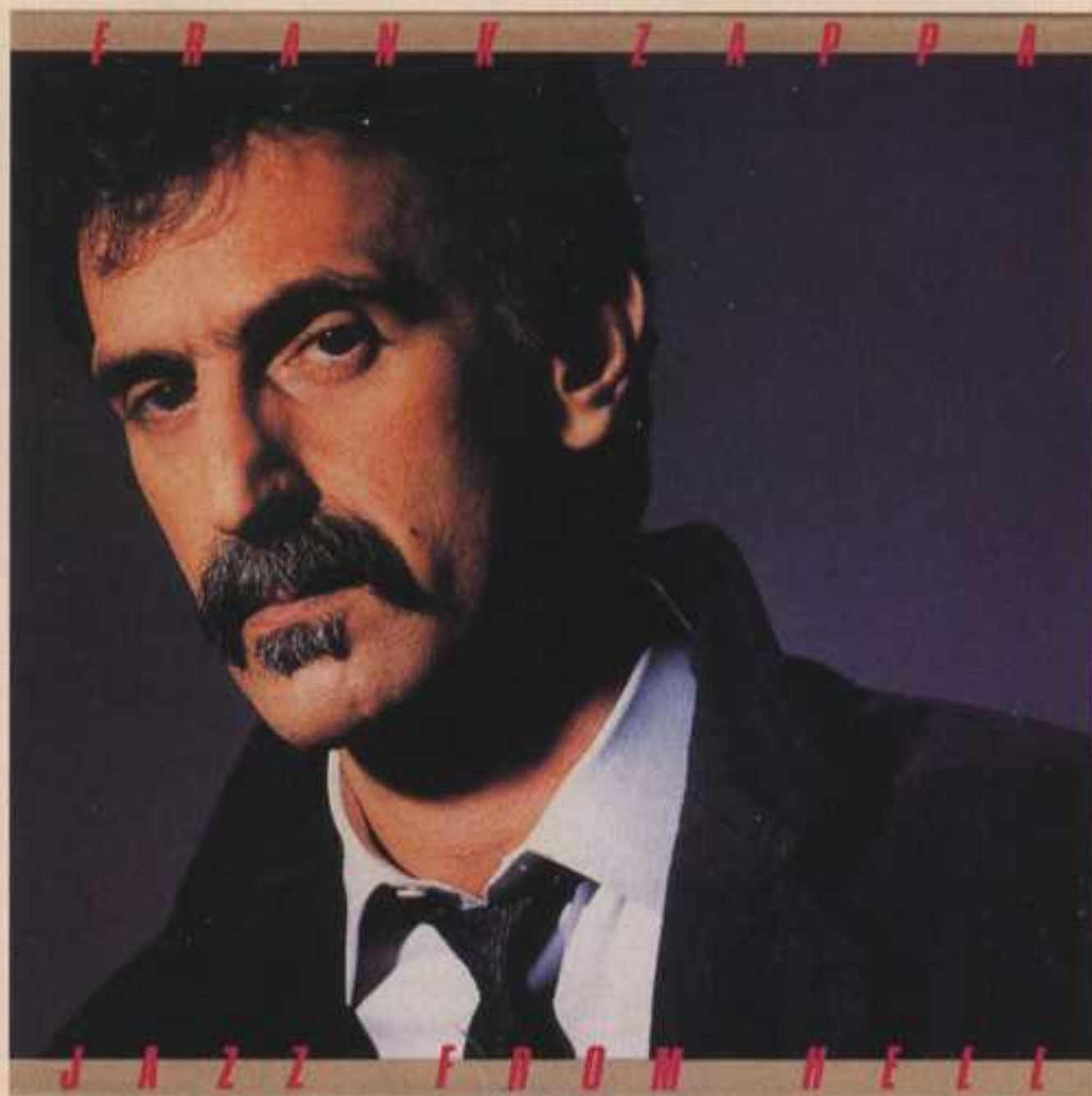
ДЖАЗ ИЗ ПРЕИСПОДНЕЙ

Результаты кропотливой работы Фрэнка над сочинением музыки и исполнение ее с помощью синклавира стали достоянием общественности в 1984-м году. В августе выходит пластинка **Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger**, где наряду с живым исполнением запповских произведений французским коллективом Ensemble Inter-Contemporain, ведомым известным авангардистом Пьером Булезом, звучит и синтетическая музыка, исполненная на синклавире. И, как ни странно, сочиненная для компьютера и исполненная машиной вычислительной музыка, которая составила (слой живой, слой электронной) художественный сэндвич данного альбома, производит более чем благоприятное впечатление.

В ноябре выходит еще один альбом, на сей раз полностью сделанный на синклавире – **Francesco Zappa**. В него вошли пьесы, написанные однофамильцем Фрэнка, итальянским композитором XVIII века Франческо Заппой. В октябре 1985-го в природе появляется пластинка **Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention**, на котором были представлены, наряду с «живыми», и синклавирные вещи, такие как *One Man, One Vote*; *Little Beige Sambo*; *Aerobics In Bondage* и *H.R. 2911*. Также это устройство активно использовалось для номера *Porn Wars*. На тройном альбоме **Thing-Fish** мы слышим синклавирную подложку, сопровождающую арии героев этого незаурядного мюзикла. Но главным синклавирным альбомом Заппы стал увидевший свет спустя год, в ноябре 1986-го года **Jazz From Hell**.

Пластинка заслуженно получила премию Grammy в категории «лучший инструментальный рок-альбом». В отличие от других работ маэстро, данная была полностью свободна от различного рода коммерческой похабщины, политики, сексологии и прочих наслоений. Причем явно открывающая новую эпоху творчества Заппы, увы, последнюю, но фантастическую по полноте и свободе самовыражения. **Jazz From Hell**, похоже, впервые в истории музыки демонстрирует (благодаря аппарату с электронной начинкой) такую непосредственность реализации замысла композитора-творца, какая до этого в искусстве была доступна, ну разве что поэтам. Никаких искажений и побочных факторов, ни толки, ни грамма опосредования – «чистейший концентрированный продукт вдохновения высоким стилем объектно-ориентированного программирования».

Заппа явно доволен работой со своим полупроводниковым монстром, о которой может увлеченно рассказывать часами: «Процесс работы с Синклавиром в корне отличается от работы с любыми другими технологиями звукозаписи. Представьте себе, что вы – скульптор. Вы запасаете себе гору материала, а потом начинаете периодически приходить к горе, откалывать от нее по кусочку мрамора и оттачивать его в мастерскую, чтобы там уже не спеша работать. Скульптура – искусство отсекаать лишнее. Когда вы начинаете работу, у вас в руках гораздо больше материала, чем тогда, когда вы



работу завершаете. Аналогия здесь очень простая: отправной точкой является черновой материал, с которым я работаю, а также мое воображение. Запасание горы материала, в моем случае выливается в создание коллекции звучаний. После того, как записан какой-либо инструмент, кувалда – в общем, все что угодно – запись нельзя загрузить в компьютер и встроить в музыкальную пьесу до тех пор, пока она не будет снабжена хронометрическими метками, по которым компьютер распознает, в какое место пьесы ее надо вставить, когда включить и когда выключить. А эта часть работы и есть как раз то, что я не в состоянии делать, и это делает Тодд. Чернового материала скапливается очень много, гораздо больше, чем требуется для работы. Это нормально, ибо на его подготовку уходят месяцы, и никогда нельзя сказать наперед, что пригодится, а что нет. Если же в моей коллекции появляются новые интересные звучания, я всегда пробую поместить их в уже существующие пьесы, работа над которыми начата очень давно. Иными словами, когда я начинаю записывать какую-либо пьесу, я использую имеющийся у меня в этот момент набор звучаний, и в таком виде пьеса звучит так. Но время идет, моя коллекция пополняется, и эта пьеса может зазвучать совсем иначе, хотя я не изменил в ней ни одной ноты, а изменил лишь характер звучания».

Шесть синклавирных пьес – *Night School*, *The Beltway Bandits*, *While You Were Art II*, *Jazz From Hell*, *G-Spot Tornado*, *Damp Ankles* и *Massaggio Galore* мирно соседствуют с единственной на альбоме композицией *St. Etienne*, записанной с помощью «человеческого фактора». В качестве которого выступили преданные соратники Заппы – Стив Вай, Рэй Уайт, Томми Марс, Бобби Мартин, Эд Мэнн, Скотт Тьюнес и Чад Вакермэн.

Но появление сложных устройств, способных синтезировать музыку любой сложности, имело и другую сторону. Если наличие полупроводниковых звукоизвлекателей самого Заппу подвигло на новые невиданные трудовые свершения и катализировало творческий процесс, то многих его товарищей по ремеслу синтезаторы, секвенсоры и прочая лукавая белиберда с электронными мозгами не только избавила от черной работы в студии. Она освободила их от тех даже обязанностей, что им обычно приходилось выполнять на сцене. Фонограмма стала плотно входить в

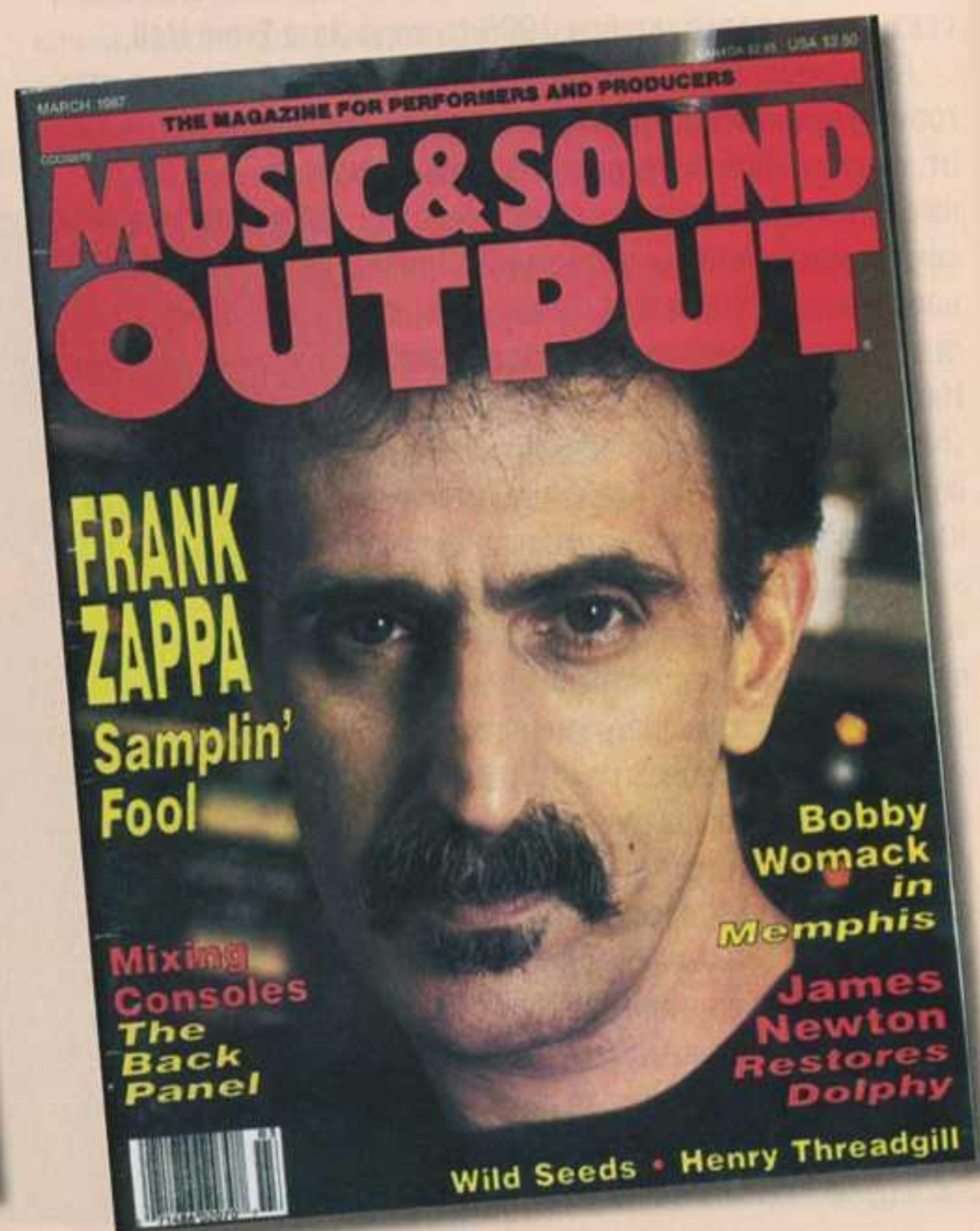
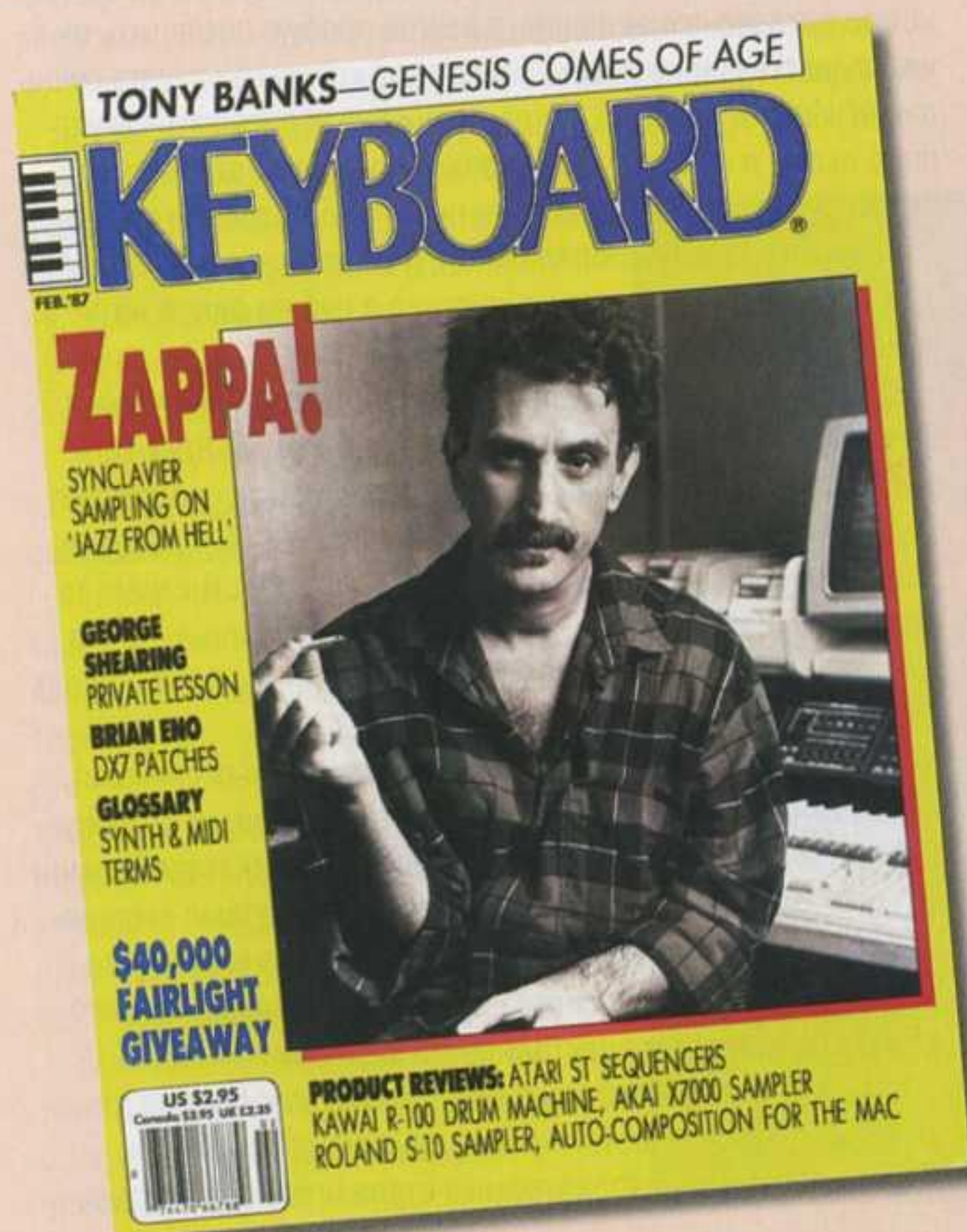


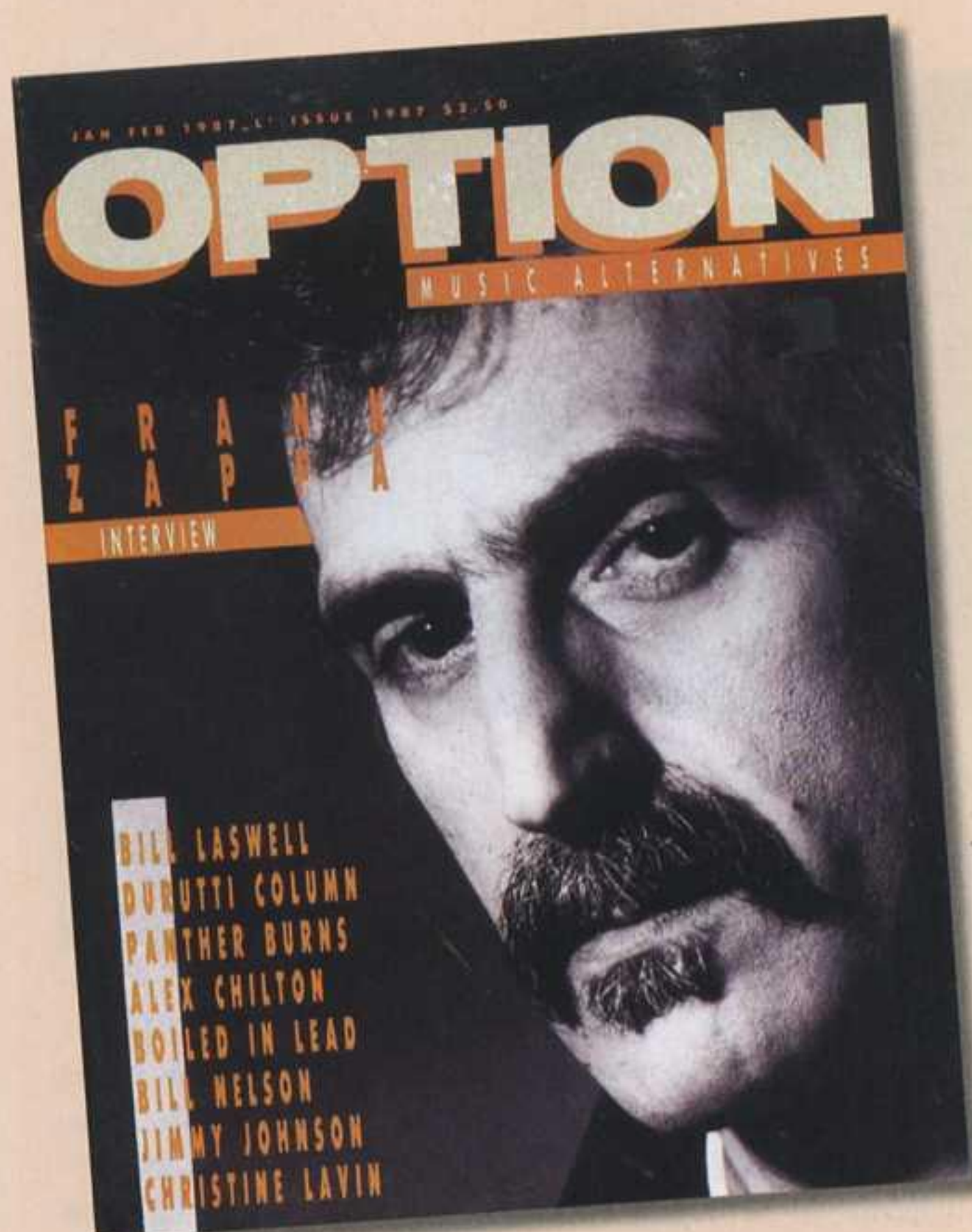
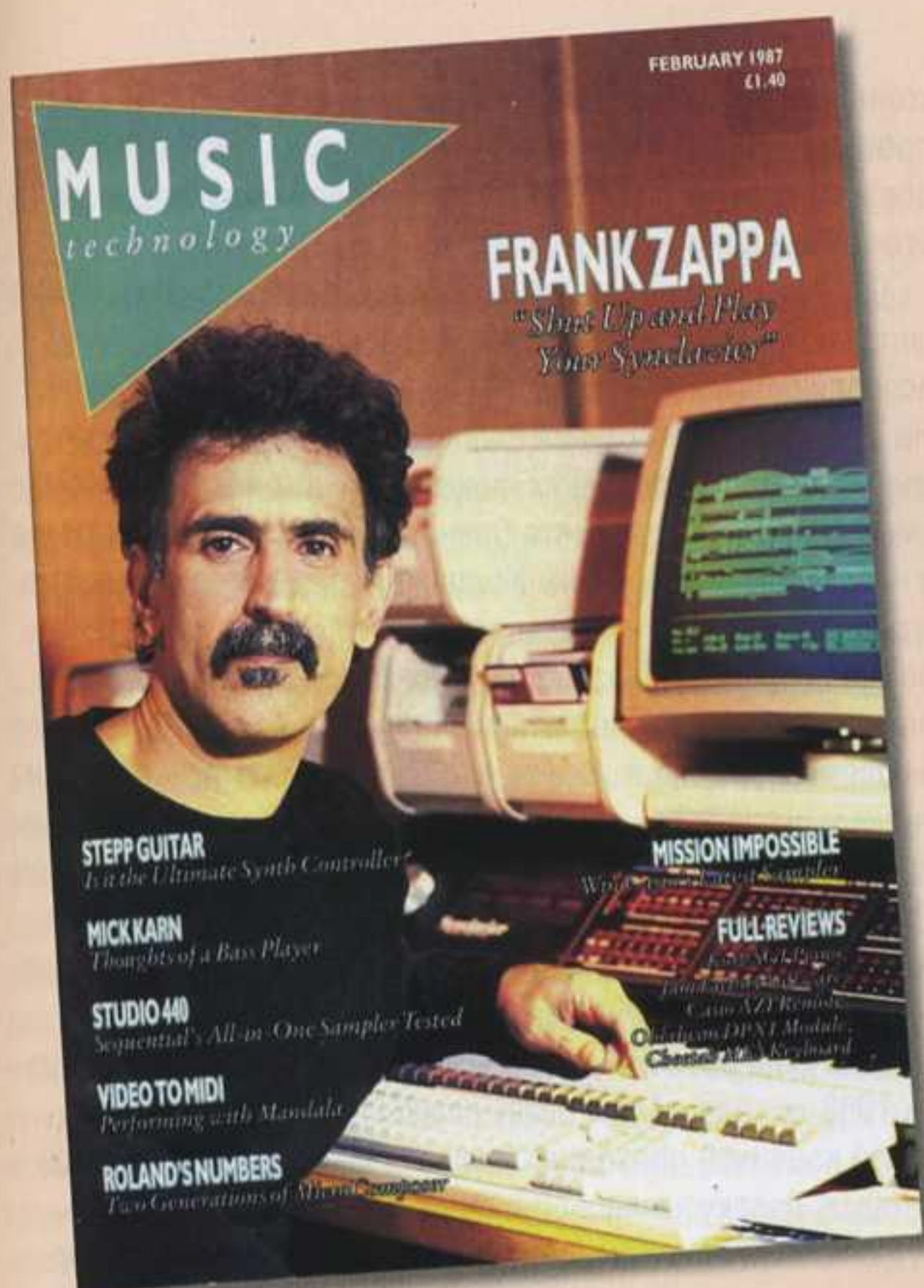
шоу-бизнес. Играть и петь народу стало лень, открывая синхронно рот и глотка не болит! Ну, а Фрэнк, разве мог он промолчать? Проиигнорировать такую профанацию и все-ленскую халтуру? Да не в коем разе! Естественно, он всегда был противником фонограммы, но никогда не исключал и возможность продуктивной работы с электронными устрой-

ствами: «Частенько приходится слышать стенания деятелей из музыкальных профсоюзов о том, что, мол, устройства типа синклавира лишат их работы. Я не думаю, что подобное может произойти. Слишком много людей пребывает в убеждении, что лишь «живая» музыка (исполненная длинноволосыми ребятами в коже) является истинной.

Музыку творят композиторы, а не музыканты. Последние лишь исполняют ее. Если музыкант импровизирует, в этот момент он превращается в композитора — в остальное время он интерпретатор. Композиторы не имеют своего профсоюза и профсоюз музыкантов, пользуясь этим обстоятельством, усложняет композиторам жизнь. Тем самым, они способствуют расширению рынка синклавира, хотя и боятся в том признаться.

Послушайте радио — многое из того, что вы слышите, как вам кажется — в исполнении распрекрасных рок-звезд, в действительности исполнено машиной. Я знаю о группах, собранных продюсером за один день. Их инструменты записаны и заложены в синклавир. Остается лишь подобрать песни, используя звук этих инструментов, наложить голос и снять видео». Но при этом Фрэнк честно признается, что все не так то просто: «Я не знаю композиторов, которые сочиняют с помощью синклавира, сидя дома. В Миннеаполисе живет человек по имени Херб Пилхоффер, который имеет установку вдвое больше моей. Он пишет музыку к фильмам и рекламным роликам. Я никогда с ним не встречался, но Тодд Айвега, работавший с ним некоторое время, рассказал мне об этой установке. Несколько Синклавира установлены в университетах, с ними экспериментируют студенты. Но вот о композиторах — пользователях таких систем я что-то больше не слышал. Ведь это отнюдь не самодостаточная система. Купил, привез домой, поставил и начал работать — так не получится. Чтобы что-то сделать и понять, что же ты сделал, теоретически, нужна полностью укомплектованная студия».





В «ЗАСТЕНКАХ» UMRK

Различные специализированные журналы, занимающиеся технологическими аспектами создания музыки, активно принялись брать у технически подкованного Заппы многочисленные интервью. Так, в начале 1987-го года вышло несколько подобных публикаций. В февральских номерах журналов *Option*, *Music Technology* («Shut Up and Play Your Synclavier») и *Keyboard* («Sample This»), и в мартовском *Music & Sound Output* («Samplin' Fool»). В них Заппа подробно рассказывает о своих смелых экспериментах со звуком и оригинальных технологических решениях. А также о таком немаловажном аспекте работы, как финансирование: «Я горжусь тем, что на все эти вещи я никогда не брал ни цента от всяческих фондов по поддержанию культуры, и не пользовался какими-либо грантами или услугами меценатов. Деньги, которые я трачу на подобные вещи, поступают от продажи моих пластинок. Так что, если уменьшаются прибыли от продаж альбомов, то автоматически уменьшаются суммы, которые я могу reinvestировать в музыкальное оборудование, с помощью которого я записываю пластинки. К тому же цены на оборудование почему-то растут. Я постепенно оказываюсь в весьма интересном положении: чем более «специализированной» становится моя музыка, тем более сложное и дорогое оборудование требуется для ее создания».

Бесспорно, эти публикации, предназначенные, прежде всего для узких специалистов, дали существенный толчок осмыслению синтеза музыки конца XX века.

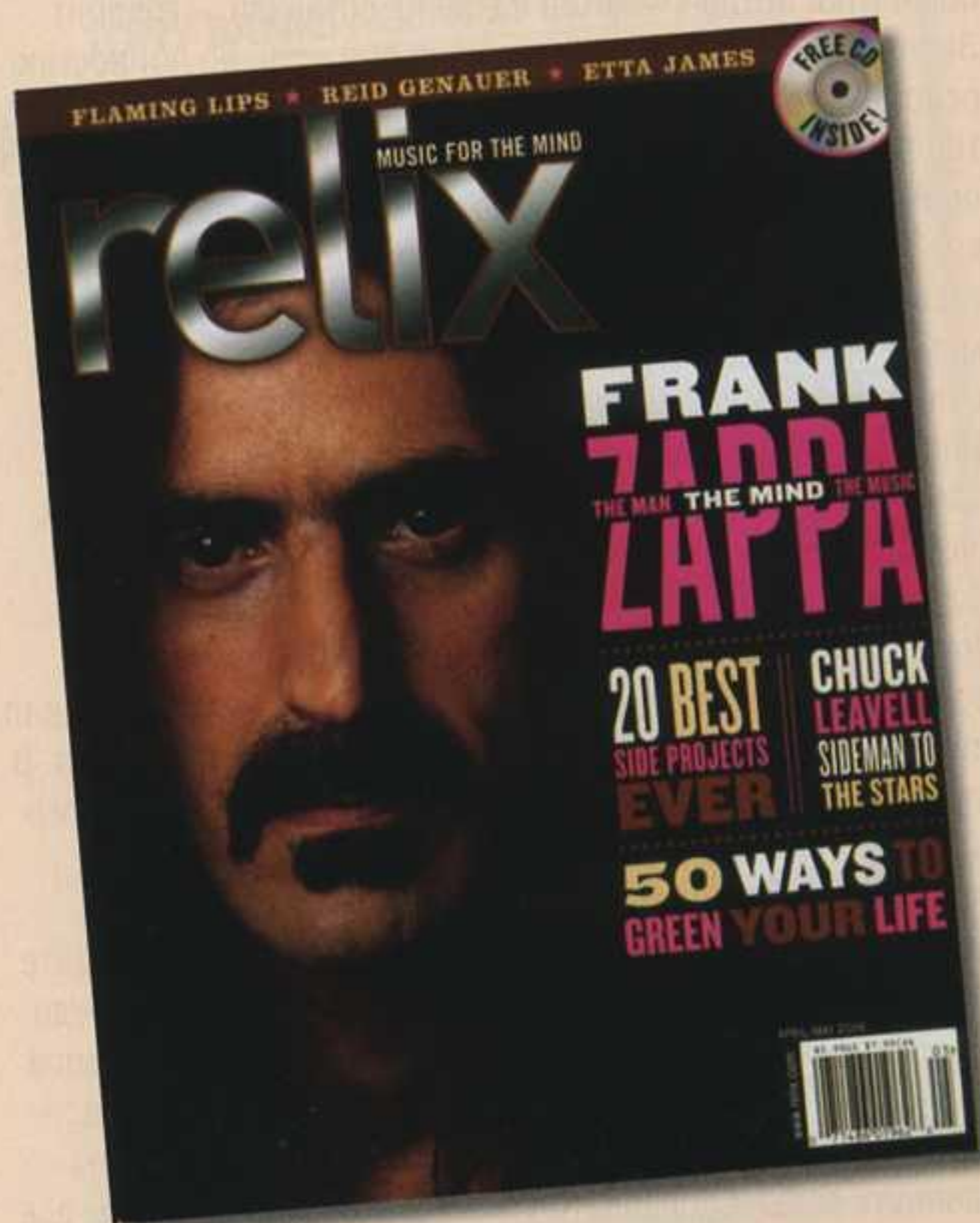
Естественно, при синтезировании новой музыки и у Заппы возникало большое количество проблем технического плана. Одна из них заключалась в том, что он не мог проиграть с любого желаемого места материал, только что набранный на экране дисплея. Программное обеспе-

чение, позволяющее вводить в компьютер музыку в виде нот, фирма-производитель не обновляла. Чтобы решить эту проблему, он нанял на работу человека, который сам писал такое программное обеспечение. В качестве отправной точки они использовали программы Coda Finale для компьютера Apple Macintosh стоимостью порядка шестисот долларов. Они полностью согласовывались со всеми кодами MIDI и системой обработки нотных текстов Синклавира. «Более сложного программного обеспечения для обработки нотных текстов я еще не встречал, — говорит Заппа, — в том смысле, что у меня оно есть, но полностью освоить его я пока не могу. Как-то раз Али Аскин, редактор партитур Ensemble Modern, решил использовать эти программы для подготовки нотной записи моих пьес. Так вот он все освоил за неделю. Как он это сделал, я не представляю. Руководства по пользованию этими программами, существующие в виде толстых книг, напечатанных очень мелким шрифтом, читать просто невозможно». Для создания новых произведений, идея Заппы заключалась в создании архива музыкальных пьес, созданных на Синклавира, для удобства их транспортировки и использования вне студии. Посредством MIDI-каналов он транслировал музыкальный материал из Синклавира в компьютер с программами Coda Finale, который переводил их в формат, отвечающий всем требованиям музыканта. В этом Заппе помогает его ассистент Тодд Айвега, которого Фрэнк зовет «Мистер Синклавир». Еще один человек, который обладает истинным талантом в своем деле и оказывает Заппе неоценимую помощь в студийной работе — Спенсер Крислу. За работоспособностью всего оборудования следит Дэвид «Древесный Хаггер» Дондорф. Заппа полностью поглощен процессом: «Когда в студии Тодд, Спенс, Дэйв и я, когда у нас все работает, мы способны свернуть горы и повернуть вспять реки! Дни, когда мы все



вместе и когда все работает, случаются очень редко, но в такие дни мир может спать спокойно».

Правда, Заппа признается, что его здорово угнетает мысль о том, что он не в состоянии делать какие-то вещи так быстро, как этого хотелось бы: «Если бы я мог, я сделал бы так, чтобы моя студия работала 24 часа в сутки. Есть целый ряд рабочих процедур, для выполнения которых мне не обязательно находиться у пульта рядом с инженером. Я могу дать ему соответствующие инструкции. Пульт имеет автоматический режим, так что, сделав один раз микширование, я могу сохранить положение ручек в его памяти, а инженеру останется лишь где-то убрать или вывести некоторые параметры. Таким образом, я экономлю массу времени. Инженер, работающий со мной — настоящий мутант. Спенс не только отлично знает старые аналоговые технологии, — дома он слушает исключительно винил, и предпочитает всем другим старые ламповые усилители — но и прекрасно управляет с новейшим цифровым звукозаписывающим оборудованием. Он понимает специфику работы с системой Sonic Solutions и разбирается в том, как взаимодействует со звукозаписывающей техникой Синклавир. Проще говоря, его я спо-



койно оставляю наедине с этой кучей техники, сказав на прощание что-нибудь вроде: «Вызовешь такую-то последовательность установок, а потом сделаешь это, это и это». Дальше он все знает сам.

Сейчас не часто встретишь звукоинженера, знающего свое дело на таком уровне. Спенс обладает прекрасным слухом, позволяющим ему создавать правильный звуковой баланс. Но для того, чтобы студия функционировала 24 часа в сутки, мне надо иметь трех таких инженеров на три восьмичасовые смены. Я счастлив тем, что Спенс работает у меня четыре дня в неделю по десять часов. Когда же его смена заканчивается и он уходит домой к семье, я вздыхаю: «Ну вот мы чуть-чуть не закончили», прекрасно понимая, что, наняв еще пару ребят для того, чтобы двигать ручки пульта, я никогда не получу желаемый результат. Все те, кто работает со мной, по-своему уникальны. И Тодд, и Дэйв, и Спенсер — весьма незаурядные личности. К счастью они прекрасно уживаются друг с другом. Для меня составляет огромное удовольствие находиться с ними в одной комнате и видеть, как протекает процесс нашего совместного творчества».

Обычный рабочий день Заппы (а после прощального тура 1988-го года он уже безвылазно сидел дома вплоть до своей кончины) проходил следующим образом. Обычно он вставал, перекусывал и спускался в подвал, прямо к пулту Sonic Solutions. Там он загружал информацию с мастер-ленты на жесткий диск и начинал редактирование. После того, как материал обретал законченный вид, Заппа перегонял его на мастер-ленту, перезагружал систему и продолжал работу. Этим он занимался, как правило, ночью. С ним работал звукоинженер Спенсер Крислу. Его рабочий день начинался в девять утра и заканчивается в семь вечера, четыре дня в неделю. Распорядок же Заппы обязательно пересекался с его расписанием на несколько часов. Фрэнк давал ему инструкции о том, что он должен делать, какой результат хотел бы получить, и тот начинал свою смену. Потом Заппа шел спать и спал четыре-пять часов. После полудня он вставал, как раз к тому времени, когда пора заканчивать микширование или перегонять материал на ленту. Потом он сидел со Спенсером с четырех до семи вечера, они отслушивали и обсуждали различные варианты. Около восьми вечера Фрэнк снова идет к Sonic Solutions и работает до четырех-пяти утра. Таким вот образом велась работа над ремастерингом старых альбомов, чисткой неизданного материала, а также над последним его творением — **Civilization Phase III**.

Для этого грандиозного произведения Заппа выжал из синклавира все, что только возможно, применив многолетние наработки в создании уникальной коллекции звуков: «В моей коллекции десятки тысяч образцов различных звучаний, каждый из них имеет свое имя, состоящее из восьмизначного компьютерного кода. Каждого из этих маленьких «негодяев» я знаю в лицо! Весь огромный каталог я помню вдоль и поперек. Работа со столь колоссальными по объему источниками звуковой информации имеет множество положительных качеств, но и не исключает ряд негативных моментов. Главным из них является то, что не всегда хватает времени на оптимальный подбор звучания для каждого отдельного случая. Чем дальше заходит ваша работа над какой-то конкретной пьесой, тем отчетливее вы понимаете, что все это могло бы звучать гораздо лучше, если бы вы учли тот или иной нюанс, более точно подобрав звучание. Оптимальный подбор звуковых нюансов требует нескольких часов изнурительной работы. Часы складыва-

ются в дни, дни — в недели, а недели — в месяцы и годы. Иногда работа становится для меня пыткой, ведь в любой работе существуют некие промежуточные стадии, которые не приносят никакого удовольствия. А определяю я момент окончания над пьесой таким образом: когда меня начинает от нее тошнить, я говорю себе: «Все! Стоп! Готово!»

Каждый из звуковых оттенков требует точного определения: задание амплитуды каждой ноты, наличие или отсутствие для нее вибрато, ее плавное перетекание в следующую ноту и многое другое. Все это вводится в компьютер в виде данных, потом транслируется на ленту и микшируется».

Данные процессы требовали немалых финансовых затрат, и эта проблема была тоже озвучена Фрэнком на страницах специализированной прессы: «Все что умеет делать Синклавир, обходится мне в очень приличные деньги. Это происходит потому, что слишком мало таких аппаратов продано и находится в эксплуатации. В процессе совершенствования своей продукции фирма-производитель по чисто меркантильным соображениям все меньше прислушивается к нуждам практикующих композиторов и все дальше отклоняется в сторону производства генераторов звуковых эффектов для кинопромышленности. В этой ситуации в первую очередь замораживается совершенствование чисто музыкального программного обеспечения. За три с лишним года я наблюдал массу усовершенствований в программах поддержки блока эффектов и блока редактирования, но я ни разу не видел изменений в программах обработки нотных текстов. Парня, который занимался этими программами, просто уволили, и все дело встало. Контракт на поддержание «в форме» моего Синклавира — куда входит и периодическое обновление его программного обеспечения — обходится мне в две с половиной тысячи долларов в год». Но Заппа был непреклонен, работа кипела и не только над этим проектом. Параллельно с финальным альбомом Заппа работал еще над несколькими проектами — **The Yellow Shark**, **Ahead Of Their Time** и **The Lost Episodes**. О последнем необходимо рассказать поподробнее.

ПОИСКИ ПОТЕРЯННЫХ ЭПИЗОДОВ

Инженер Спенсер Крислу рассказывает об одном из последних проектов Фрэнка Заппы **The Lost Episodes**: «У Фрэнка много альбомов, составленных из материала, записанного с концертов, но нет ни одного — из неизданного вовремя студийного». Почему? Как говорил по поводу этого альбома Заппа: «Среди студийного материала гораздо меньше композиций, по каким-либо причинам не изданных. Девяносто девять процентов из них годились для альбомов».

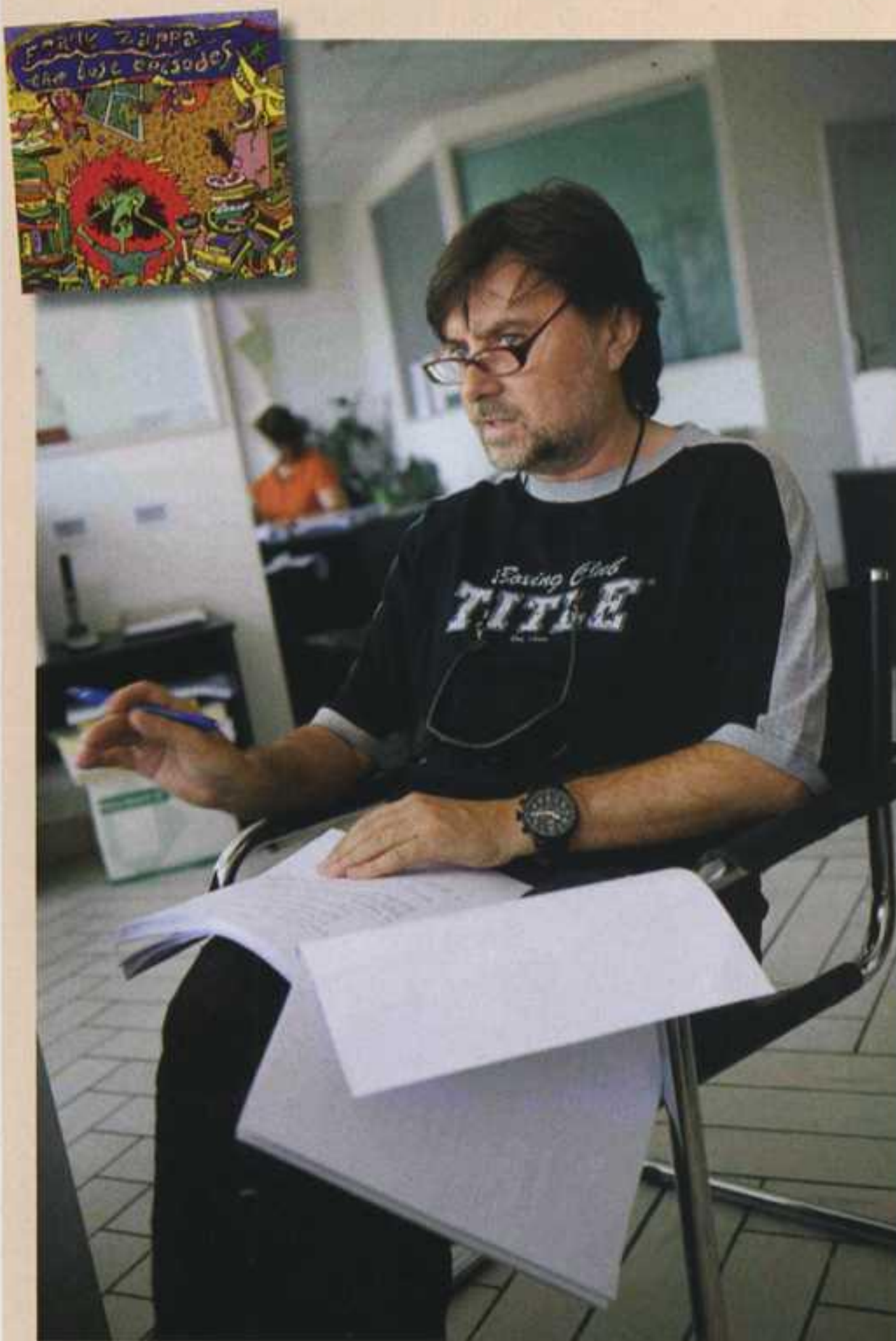
Крислу продолжает: «Мы решили выбирать лишь то, что существенным образом отличалось от привычного исполнения или было записано с участием приглашенных звезд уровня, например, Шугаркэйна Харриса. Кроме того, мы хотели продемонстрировать версии песен, исполнявшихся на альбомах одними составами, в изложении других составов».

Над **The Lost Episodes** Заппа работал на протяжении восемнадцати месяцев 92-го — 93-го годов. Несмотря на мучительную и изнурительную борьбу с раком простаты, он, вплоть до своего «последнего турне» декабря 1993-го года (выражаясь словами его родных) оставался столь же плодовитым и обуреваемый планами. Похоже, что работа над составлением **The Lost Episodes** была для него чем-то



в виде «внеурочного» интимного отдыха, если на то было время и силы. Настоящая подборка была избрана из четырех или пяти рабочих вариантов.

«Все это очень напоминало ералаш, — делится своими наблюдениями Крислу, — мы никогда не усаживались, и не говорили: «Поработаем над **The Lost Episodes**. Просто в ходе работы над чем-нибудь другим, он вдруг предлагал: «Слушай, давай-ка поищем первую запись *Sharleena*. Это был какой-то «закулисный» проект. Я и сам не знал, когда он его закончит. Просто, однажды он зашел и говорит: «Послушай, что получилось».

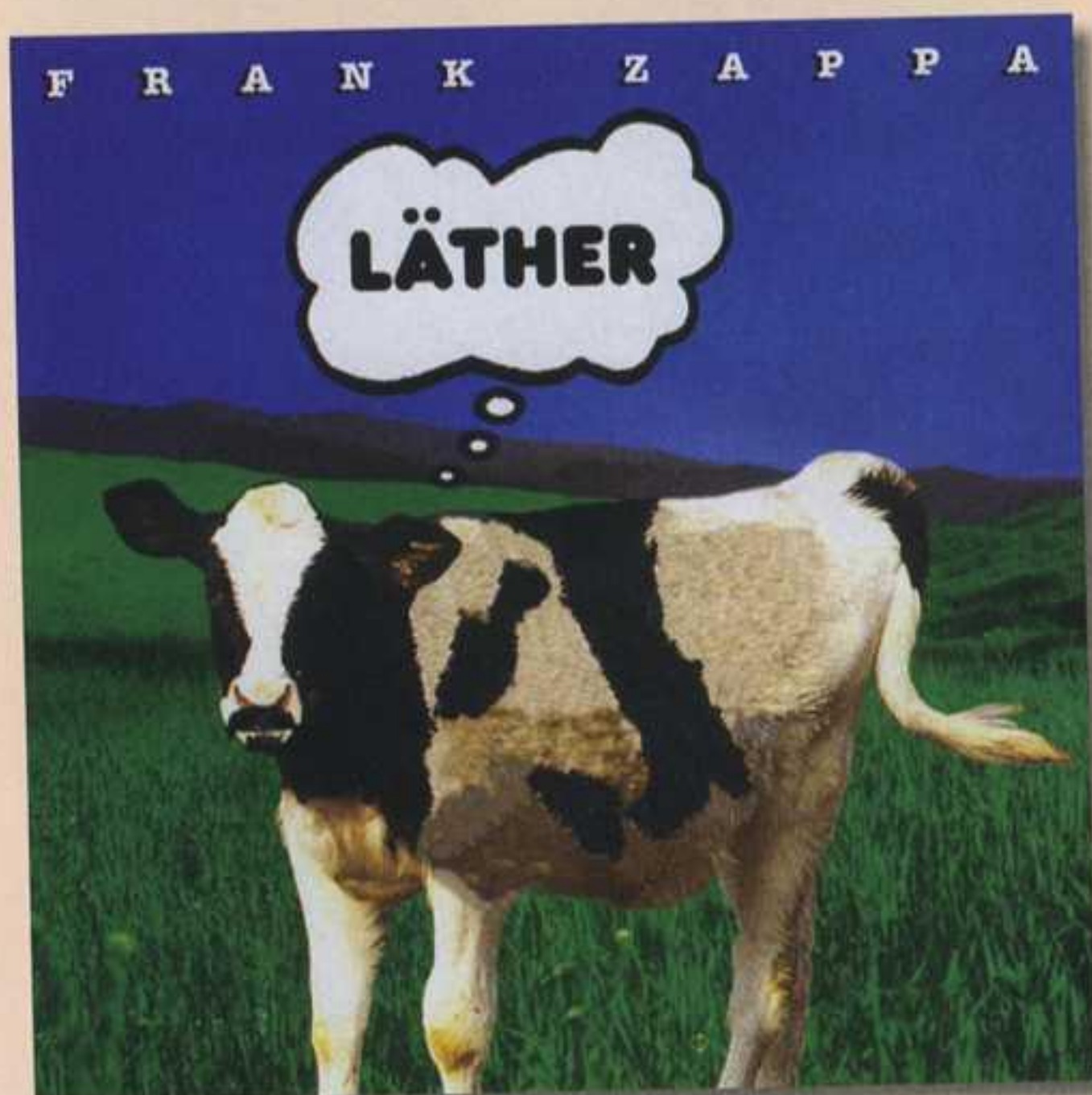


«Потерянным эпизодам» присущи все признаки автобиографии. Подборка проносит нас по всем этапам раннего творчества Фрэнка Заппы со времен группы Blackouts вплоть до начала работы с Mothers Of Invention образца начала семидесятых (одним из самых любимых составов Заппы). Нарушают хронологический порядок лишь *I Don't Wanna Get Drafted* 1979-го года и синклавирная версия 1992-го года композиции *The Grand Wazoo*, записанная с помощью Кэптана Бифхарта. Попутно, слушатель знакомится с и людьми, занимавшими в жизни Заппы немаловажное место.

Как и архивная серия концертников **You Can't Do That On Stage Anymore**, **The Lost Episodes** представляется некой формой благодарности старым друзьям и коллегам. Крислу согласен с этим, но считает, что в большей степени в проекте выражено желание выпустить что-то, отличающееся от обычного «внесценического» альбома Фрэнка Заппы, включающего ранние записи. Кстати, рабочим названием проекта было **Warts And All** («Без приукрашивания»). Из общения с Заппой Крислу вынес идею, что альбом, в первую очередь, адресовался фэнам: «Фрэнк всегда осознавал, каким подспорьем в его работе является поддержка поклонников. Я иногда удивлялся его выбору: «Это безумие! Сколько уже можно издавать версий *Sharleena* и ожидать покупательского интереса?». Он поворачивался и отвечал: «Ты не знаешь моих фэнов. Не то, что бы они покупали любую чепуху, которую бы я им не предложил, но им нравятся различные версии вещей: «Смотри, здесь Чад Вакермэн за барабанами, а здесь Винни Колаюта – послушай, как они отличаются». Вот такие у меня фэны».

Конверт альбома оформлял венгерский художник Габор Чупо. Чупо является соучредителем Klasky-Csupo Animation, поставившим такие культовые мультсериалы, как *The Simpsons* и *Duckman*. Он был большим поклонником творчества Заппы, и, по его словам «имел возможность приобретать в Будапеште альбомы Заппы почти за бесценок, потому что, как выражались на этом самом рынке, «под эту музыку не посвистишь».

Под впечатлением от *The Simpsons* Заппа сошелся с Чупо и предложил ему оформить конверт **The Lost Episodes**.



RECORD PLANT		DATE	
ARTIST	ZAPPA	CLIENT	EMI
PRODUCER	ZAPPA	ENGINEER	F2/DM/RS/LKMD
SPEED	15	TAPE	35
LEVEL	+0	DUBBY	4+5
DWS	-	LOCATION	FEB
STUDIO	KAA	AUTO	-
ASST.	-		
TAKE	TITLE	TIME	REMARKS
	"LEATHER" SIDE ONE		
1.	RE-EGYPTIAN STRUT	4:37	+3
2.	NAVAL AVIATION IN ART	1:32	+3
3.	A LITTLE GREEN ROSETTA	2:47	
4.	DUCK DUCK GOOSE	2:00	
5.	DOWN IN DE DEW	2:57	
6.	FOR THE YOUNG SOPHISTICATE	3:13	+3
		18:09	
	SIDE TWO		
1.	GOIN' TO GROW A CAIN	9:26	
2.	BROWN HEARTS ARE FOR ASSHOLE	4:40	
3.	LEGEND OF THE ILLINOIS ENEMA BANDIT	12:01	
		26:47	

LOS ANGELES | 10101 CRENSHAW BLVD. WEST 2ND STREET, L.A., CALIFORNIA 90008

BAUHAUS | 14701 CRENSHAW BLVD. WEST 2ND STREET, L.A., CALIFORNIA 90008

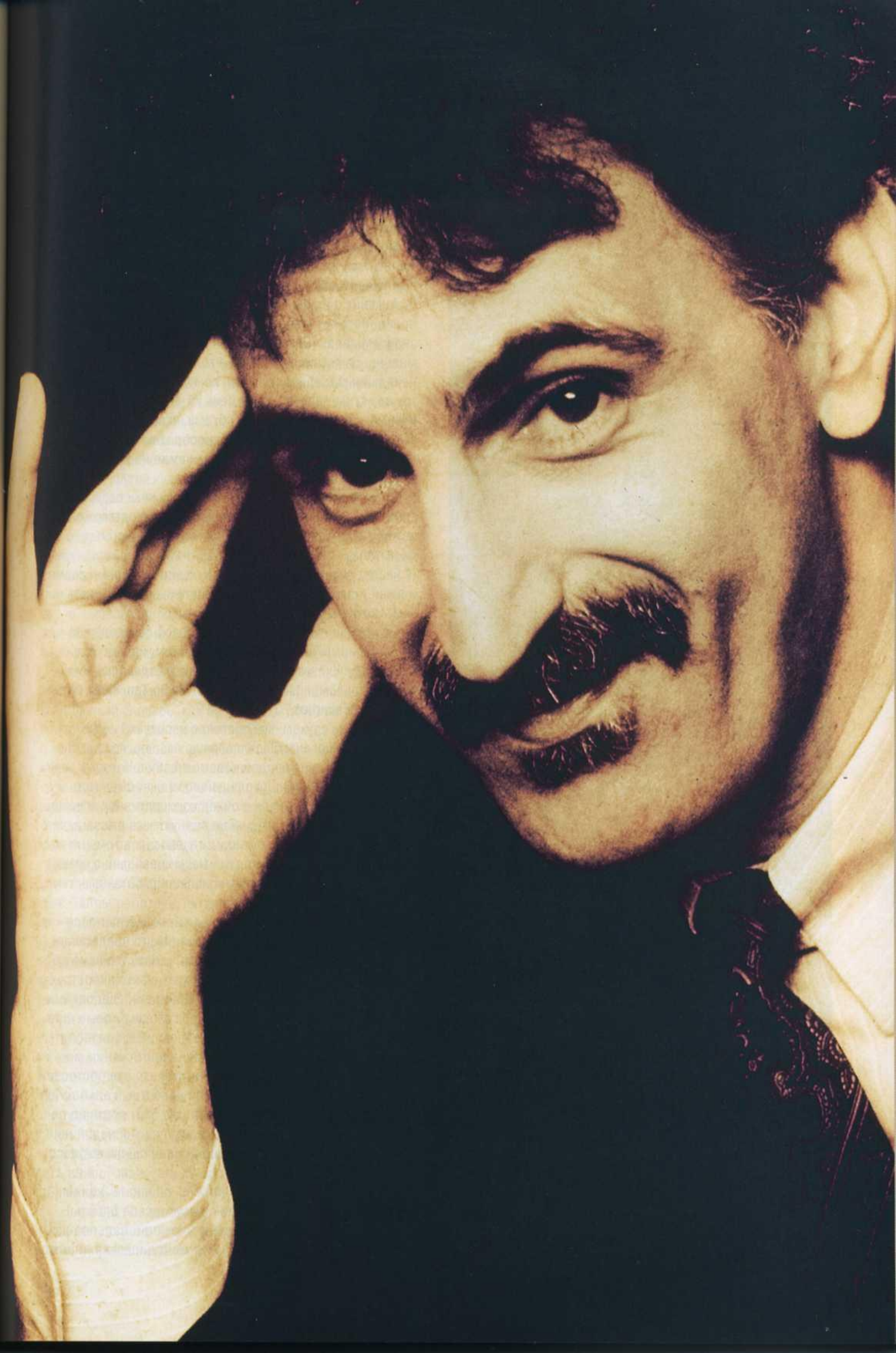
«Я был очень взволнован тем, что буду оформлять конверт Фрэнка Заппы», — рассказывает Чупо, — я спросил его, имеет ли он какие-то идеи на сей счет. Фрэнк сказал: «Нет. Делай, что хочешь». Я предложил ему три различные картинки, выполненные мною на компьютере Macintosh. Первая — его лицо, занимающее весь кадр с огромными усами, торчащими в сторону камеры. Вторая (эксперимент с компьютерной графикой) — зеленое полунегативное изображение Фрэнка, играющего на гитаре. И третья — карикатурно-клаустрофобная картинка, изображающая его затерявшимся среди развала магнитофонных пленок в своем подвале и в отчаянии рвущим на себе волосы». Чупо принес эти картинки, когда композитор сосредоточенно работал над синклавирными пассажами к **Civilization Phase III**. Он развернулся к ним, посмеялся над каждой и сразу же выбрал третью.

Альбом **The Los Episodes** вышел в 1996-м году. В том же году наконец-то свет увидел еще один шедевр Заппы — эпический бокс-сет **Läther**, представленный на трех компакт-дисках.

Гейл Заппа написала в буклете альбома так: «Вы совсем не случайно держите сейчас в руках эти замечательные записи. Некоторые из них имеют к вам прямое отношение. Некоторые имеют отношение к современным композиторам. А одна... просто нам показалось, что было бы здорово побывать в монастырской тиши того хранилища, где Время не подстегиывается и не сдерживается древними звукозаписывающими фирмами и нездоровым менеджментом, где паузы и помыслы обусловлены лишь музыкой».

Джо Треверс внедрился в подвал с целью поисков **Läther**, где обнаружил двухдорожечную мастер-копию, составленную Фрэнком и подготовленную последним с помощью Кэри МакНаба для выпуска на виниле. Джо решил также провести поиски материала, имеющего непосредственное отношение к альбому. Он наткнулся на ремикс *Regyptian Strut*, выполненный Заппой со Спэнси в 1993-м году, и на пленку, помеченную автором как «Leather Goods». Из нее Спэнси извлек одноименное гитарное соло, представленное ныне в вещи *Duck Duck*

кон-
1
аз-
с
ая
у-
е. И
ра-
ных
во-
о-
к
над
ом
-
ех
со-
а-
мое
н-
ь,
и
сдер-
и и
обу-
в
ию,
им
Джо
о не-
я на
эн-
как
е ги-
sk





Goose. На ленте с материалом, не вошедшим в **Baby Snakes**, была обнаружена отвязная *Knick Knack People*, а на ленте под названием «Odeon Persuasion» — первоначальная инструментальная версия *Time Is Money*. Много вещей откопал Джо, и все они были хороши. Спенси заявил, что издано будет все. Дело сделано, а подробности — небольшой секрет UMRC. Скажем лишь, что главным мерилom является историческая уместность и благоприятные обстоятельства.

Иней на тыквах... эра близится к концу... И, тем не менее, мы, на UMRC полны решимости... Спасибо, что выслушали нас».

Английский журналист Саймон Прентис написал «сопроводилку» к альбому, в которой анализирует его со знанием дела: «С точки зрения археологии, **Lather**, несомненно, памятник эпохи. И не только потому, что это — неизданный шедевр (для тех, кому не довелось провести тот памятный декабрьский день 77-го года рядом со своими магнитофонами). И не потому, что **Lather** — одна из самых лучших и внутренне разнообразных работ Фрэнка Заппы, не оставляющая камня на камне на концептуализме ради концептуализма.

Прежде всего, **Lather** — легенда. Надежная переправа в эпоху виниловых дисков, она лишний раз подтверждает ту истину, что солидные звукозаписывающие фирмы всегда пытались подстроиться под вкусы массовой культуры (в нашем случае — под господствующие в то время диско и панк) и весьма прохладно относились ко всему, хоть в чем-то отличающемуся от них.

По ходившим тогда слухам, правовой беспредел позволил фирме, прикрываясь контрактом, издать отредактированный материал **Lather** в виде отдельных «жанровых» альбомов **Live In New York**, **Studio Tan**, **Sleep Dirt** и **Orchestral Favorites**.

По другим слухам, все обстояло несколько иначе.

Отредактированы были в первую очередь версии, не представленные на предполагаемом **Lather**. Который «притаился» в ожидании подходящей возможности начать свою собственную жизнь в обход корпоративной машины.

Те из вас, кого так уж сильно волнуют все эти загадки, могут утешить себя следующим: главное не в том, что же было в начале, а в том, что мы имеем совершенно разные прочтения оригинального материала, обработанные, тем не менее, самим Заппой.

Взглянем на все это так: если вас так заботит переработка некоторых песен и композиций, то представьте себе, какой бы вы испытывали удар, узнав, что само понятие переработки предполагает охват всей макроструктуры с последующим ее перестроением в последовательность взаимосвязанных частей, образующих новые формы определенных отрезков темы. И если вы соизволите обратить внимание на записанный на протяжении многих лет живой материал, то подметите, что все построено именно таким образом. Вам нужен целостный альбом как средство убеждения? **Lather** скрепляет этот принцип печатью. Мало того — он прокладывает путь и к недопонятому шедевр **Thing-Fish**, поданному как средство увеселения к трапезе или танцам.

Кроме всего прочего, вы должны осознать, какие возможности по перестроению несут в себе работы Заппы. Гармонический климат и то эмоциональное наполнение, в котором развивается мелодическая линия,

предоставляет огромное поле деятельности индивидуальным построениям и предполагает самые неожиданные и контрастные комбинации до боли знакомого материала по принципу Фрэнка Заппы: КОГДА определяет ЧТО, леди и джентльмены – Концептуальная неразрывность в виде конструктора «Лего».

И даже, если вы отдаете предпочтение строгой классификации перед неровным очертанием континентального шельфа, сердцевиной всего (во всех работах Заппы) все же выступает музыка (помните фразы типа: «преимущественно инструментальный альбом»?) и еще кое-что.

Разнообразие представленных здесь стилей простирается от безжизненно-маково-банального *Lemme Take You To The Beach* до непристойно прекрасного оркестрового лабиринта *Naval Aviation in Art?*, через отточенные джаз-фанковые виньетки карикатурных построений *Greggery Peccary*. И это, не говоря о гитаре, о непревзойденной гитаре, как искусстве обратной связи. Сколько же музыки в столь многочисленных и разнообразных стилях (исполненных с щегольски непринужденной точностью) может сотворить один композитор!

Ни один другой художник (в нашем случае, творящий в области музыки) не смог до сих пор даже и приблизиться к тому широкому размаху, глубине проникновения и буйству фантазии, с которым сработан *Lather*. И это только музыка. А ведь вам еще предстоит пережевать тексты. Едкие, острые, пронизательные (относительно истинной природы гомо сапиенса), они, используя все разнообразие тех оборотов, которые наиболее остроумны в каждом отдельном случае. И играючи пробираются в самые ничтожные и потаенные уголки того отчаяния, которое притаилось в каждом из нас.

Подобно Джойсу (ну, вы знаете – Джеймсу – еще одному парню, поведенному на трусиках), Заппа создал свой собственный словарь, как неотъемлемую часть творческого наследия. Его диапазон, палитра, средства выражения и рифма бесподобны в дословном смысле этого слова. И кто-то еще осмеливается определять его творчество как «комедийную музыку»? Те неискренность, словоблудие и наглость, с которыми ставится подобное клеймо, являются неистощимым источником вдохновения для тех кто «имеющий уши, да не услышит».

Как мы знаем, процесс «поиска потерянных эпизодов» активно продолжается и в настоящее время. В архиве Заппы работают люди, вытаскивающие на свет божий все новые и новые артефакты. На помощь этим энтузиастам приходят компании, разрабатывающие новейшие технологии. Так, 2-го октября 2003-го года в ходе 115-й конференции Общества инженеров звуко-техники (AES) корпорация AMD объявила о своей поддержке компании Zappa.com и о планах по оснащению студии Фрэнка Заппы рабочими станциями и серверами цифрового аудио на базе процессора AMD Opteron. В этой студии, известной также под названием Utility Muffin Research Kitchen (UMRK), сейчас устанавливается оборудование на базе технологии AMD64, поддерживающей 32- и 64-разрядную вычислительную обработку, что позволит Дуизилу Заппе сочинять музыку и переносить аналоговые записи своего отца в новые цифровые форматы Surround.

«Новаторство творческого наследия Фрэнка Заппы не вызывает сомнений; он принадлежит к числу композиторов, оказавших наиболее заметное влияние на музы-



ку XX века, и в частности, известен своим пристрастием к новейшим технологиям, – говорит Чарльз Босуэлл, старший технический специалист Группы продуктов вычислительной обработки в составе AMD. – Продолжая эти традиции, Дуизил Заппа приступил к реализации проектов с использованием новых виртуальных инструментов и библиотек сэмплов, которые не могут быть реализованы с помощью нынешней 32-разрядной технологии. Рабочие станции на базе процессора AMD Opteron обеспечивают требуемую поддержку 64-разрядных возможностей для создания новых музыкальных произведений, а также для управления цифровыми носителями и архивирования обширного каталога записей Заппы».

«Технология наконец-то достигла уровня, адекватного той удивительной музыке, которая создавалась в этой студии, – говорит Дуизил Заппа. – AMD предоставляет нам 64-разрядную технологическую базу, которая поможет осуществить проекты, казавшиеся раньше невозможными. Сейчас мы ограничены только нашим воображением».

«Фрэнк постоянно стремился выжать максимум из имеющихся возможностей, и в этом смысле технология, безусловно, не была исключением, – рассказывает Гейл Заппа, – он очень ценил сотрудничество с людьми, способными предложить новые технологические решения артисту-первооткрывателю новых стандартов. Он всегда говорил, что главное в творчестве – не ограничивать свободу творца. Всем известно кредо Фрэнка – Anything, Anywhere, Anytime For No Reason At All (все, что угодно, когда угодно, где угодно и без всякой особой причины). Наш долг – безоговорочно следовать этому принципу».







«Дома я обычно поглощен работой и избегаю всяческого общения. Выходя на сцену, я меняюсь в корне. Без этого я был бы на сцене невероятно скучен и не интересен. Когда мы стремимся создать некую разновидность «управляемого спонтанного» зрелища с участием зрителей, то аудитория чувствует свою непосредственную причастность ко всему, что происходит и свою ценность, как единственную причину всего происходящего» FZ

ЖИЗНЬ НА СЦЕНЕ

Постоянно быть в движении – это, бесспорно, было главным постулатом запповского модуса операнди. Причем не только в движении творческом, но и географическом. За свою жизнь Заппа дал более тысячи концертов по всему миру, показав себя блистательным шоуменом и искусным бэндлидером. На протяжении семидесятых и восьмидесятых постоянно менялся состав музыкантов, работавших с Заппой. От состава к составу рос профессионализм его участников, что давало Фрэнку возможность осуществлять самые смелые проекты в любой музыкальной области. Он зарекомендовал себя весьма требовательным лидером группы. Среди музыкантов утвердилось мнение о том, что получить у Заппы работу равноценно признанию высочайшего уровня исполнительского мастерства. И действительно, каждый состав представлял собою созвездие «крутых профи». В разное время с Фрэнком играли Жан-Люк Пон-

ти, Эдди Джобсон, Адриан Белью, Стив Вай, Терри Боззидио, Джордж Дюк и многие другие, ставшие впоследствии солидными величинами в современной музыке. В выборе музыкантов как для записи пластинок, так и для гастролей Фрэнк руководствовался исключительно собственным мнением, и оно его редко подводило.

«Расслабьтесь, пожалуйста, расслабьтесь! – настраивал публику перед своими шоу музыкант. Но расслабиться не давал ни на минуту, играя ей мудреные композиции, демонстрируя сногшибательные импровизации членов группы, а также всячески ее тормоша, провоцируя и веселя. Естественно, при этом веселясь вместе с ней.

Количество записанных им концертных пластинок весьма велико, ну а число бутлегов вообще не поддается подсчету. Попробуем разобраться в извилистой гастрольной жизни Заппы, которая изобиловала как интереснейшими моментами, так и грандиозными обломами.

IN SUMMER 1967, FRANK AND GAIL MOVE TO A PEACEFUL NEW YORK APARTMENT AS THE MOTHERS PLAY AN EXTENDED SERIES OF DATES AT THE GARRICK THEATRE ON BLEEKER STREET. THE GREENWICH VILLAGE CROWD IS SPELLBOUND BY THE ABSURDIST PROCEEDINGS.



GARRICK THEATER

Полноценная гастрольная жизнь началась у группы Mothers Of Invention не с нескольких провальных выступлений в рамках тура в поддержку **Freak Out!**, а, пожалуй, с нью-йоркского периода, в котором Заппа сотоварищи довольно продолжительное время развлекали публику в помещении бывшего кинотеатра по адресу 152 Bleeker Street, в зале под названием Garrick Theater.

Есть совершенно четкое объяснение тому, почему банда покинула родной Лос-Анджелес и укатила на другой конец страны. Поднимающая голову тусовка лос-анджелесских фриков начала испытывать серьезные гонения со стороны властей. «В 1966-м и 1967-м полицейское управление Лос-Анджелеса и полиция округа развязали войну с голливудскими хиппарями, — вспоминал об этом периоде Фрэнк,

— Каждый выходной устраивалась облава (без ордеров и обвинений) на людей, что гуляли по бульвару Сансет. Их захивали в полицейский автобус, везли в центр, весь вечер держали заложниками, а потом отпускали — и все потому, что у людей были ДЛИННЫЕ ВОЛОСЫ. Заведения, где эти люди постоянно ели (Ben Franks на Сансет и Canter's Deli на Фэйрфакс) находились под постоянным наблюдением. Городские власти угрожали отобрать у хозяина клуба Whisky a Go Go Элмера Валентайна лицензию на продажу спиртного, если он не прекратит ангажировать длинноволосые команды. В Голливуде стало негде работать».

Неприятности, как и следовало ожидать, начались не только у публики, но и у музыкантов, длинноволосые тусовщики и выпендрожники по полной программе получали и резиновых дубинок, и слезоточивого газа. Полиция потрошила клубы, наезжала на бары, закрывала тусовочные точки, и к концу 1966-го года, когда второй альбом группы **Absolutely Free** уже был записан, но еще не сведен, в Лос-Анджелесе просто не осталось места, где бы Матери могли расставить свою аппаратуру без опасения ее лишиться. А, как известно, кто не работает, тот не ест. А кушать то хочется, и в канун одного американского семейного праздника Дня благодарения, Матери сваливают в Нью-Йорк, получив желанный ангажемент.

Кстати, музыкантов у Заппы прибавилось. Летом 1966-го, сразу после выхода **Freak Out!** у группы появился бородатый клавишник Дон Престон. Во время записи **Absolutely Free** к группе прибил седой спец по духовым инструментам Банк Гарднер. Кроме того, администратор ранних The Mothers, давнишний приятель Фрэнка Джим Моторхэд Шервуд переквалифицировался в певца-шоумена. Обнаружившего вдруг наличие отличного баритона и выходящего на сцену с «телегами» о карбюраторах. Ну, а четвертым новобранцем оказался второй барабанщик — Билли Мунди.



26-го ноября, в праздничный Thanksgiving Day группа начала запланированные на неделю выступления в Гэри-ке. Но оказалось, что их успех был столь велик, что контракт был продлен до Нового Года.

Выступления группы были весьма неординарными. Именно в Garrick Заппа впервые опробывает на сцене «различные зверства»: «Чего там только не происходило, включая несколько сыгранных прямо на глазах у публики свадеб. Из зала выдергивались зрители и принуждались к произнесению речей. Однажды мы вытащили на подмостки тридцать человек. Кто умел, схватились за инструменты, а остальные распевали *Louie, Louie*. Говорят, что музыка — это отображение общества. Но никакой «зловещий аккорд» не способен раскрыть его пороки в той мере, как визуальный ряд под соответствующий аккомпанемент. Как-то на концерт забрели военные моряки. Мы пригласили их на сцену, и я швырнул им куклу с предложением показать всем, как они поступят с вьетнамским ребенком. Кукла была разорвана на части. Было совсем не смешно».

Следующий, 1967-й год начался с нескольких представлений в Монреале, после которых группа снова вернулась в Нью-Йорк. И этому периоду суждено было затянуться на полтора года. Параллельно с выступлениями, в надолго оккупированной музыкантами Apostolic Studio, были записано несколько альбомов — первый сольник Заппы **Lumpy Gravy**, третья и четвертая работы банды **We're Only In It For The Money** и **Uncle Meat**, а также великолепное ду-боп стебало **Cruising With Ruben And The Jets**.

Выступления в пасхальную неделю конца апреля прошли очень успешно, контракт с группой снова был продлен, на сей раз до начала осени.

А в мае стартует очередной сценический марафон — абсолютно непредсказуемое музыкальное действо с уклоном в экстремальное животноводство и познавательную ботанику — **Pigs and Repugnant: Absolutely Free**. Шесть раз в неделю по два концерта за вечер с обязательными дневными репетициями.

Народ активно посещал эти представления, несмотря на то, что в зале стояла жуткая вонь. «Представьте себе зал, похожий на длинный и узкий тоннель... не меньше 38 градусов жары, стопроцентная влажность и никакой вентиляции, — описывает свое рабочее место Заппа, — В первых числах июля сломался кондиционер, и владелец театра (как мне сказали, отец Дэвида Ли Рота) решил, что чинить его слишком накладно.

На сцене зеленое ковровое покрытие. Когда мы снимали видео на *Mr. Green Gene*, народ раздавил море овощей и втоптал изрядную порцию сливок в эту тряпку, которую затем никто и не подумал вычистить. Фаршированный жираф и другие игрушки, употреблявшиеся во время представлений, жили на сцене в коробке вместе с огрызками овощей. Вся эта органика в конце концов подтухла и производила «нехороший запах».

Яркое описание данного действа, а также точную визуальную характеристику членам группы мы находим и в книге *The Age of Rock*, выпущенной издательством Random House в 1969-м. Автором текста является публицист Дун Арбус: «Фрэнк Заппа, композитор, дирижер, лидер-гитарист и бесспорный лидер, гуляет по сцене. Он носит фиолетовый школьный кардиган, вязанные рейтузы, и цвета жженно-го сахара ботинки с заостренными, загнутыми вверх носками. Его лицо состоит из плоскостей и углов, как карточный домик, и обрамлено мантией волнистых, черных завитков.

Усы и козлиная бородка в виде перевернутого вверх тормашками якоря. Он походит на дикого, лесного отшельника, то ли очень мягкого, то ли очень свирепого.

Остальные шесть Матерей выглядят не менее экзотично. Они представляют собой нестыкуемую группу людей. Каждый обладает ярким характером, столь же опознаваемым, как Голливуд. Билли Мунди, полный, невеселый барабанщик, словно пекарь времен Французской Революции. Рой Эстрада, лаская свой электрический бас, выглядит, озадаченно и определенно, как польский анархист. Дон Престон сидит в замкнутом кругу из фортепьяно, органа и клавикордов, задумчивый и неопределенный, будто Дон-Кихот перед сражением с ветряной мельницей. Банк Гарднер, поглощенный своим собранием духовых инструментов, не обращает внимания ни на что, кроме ожидания начала игры. С его серебряными волосами и аккуратной бородой он источает гладкую элегантность шкипера речного судна. Джим Карл Блэк, косолазый, кривоногий «молотильщик-по-гонгу», смахивает на мексиканского бандидо. Рэй Коллинз, которому приписаны в программе «голос и изобретательность» — высокобровый Викинг.

Заппа даже не взглянул на аудиторию. Он проверил соединения и настроил гитару. Невнятно перебрался словами с Доном, завязал шнурки своих ботинок-ирисок и потягивал слабый кофе от стеклянной кружки. Его невозмутимость представляет собой определенного рода безумие. Наконец он приближается к центральному микрофону и внимательно смотрит поверх огня, окидывая ряды зрителей, как инспектор: «Привет, свиньи!». Несколько человек хихикают.

Заппа говорит намеренно густым голосом, как запись на 45 оборотов в минуту, играемая в 33 1/3. Это заставляет его казаться в высшей степени беспристрастным.

Выступление начинается со смеси *My Boy Friend's Back* («рок-н-ролл, под который некоторые из вас, возможно, за-

MEET THE FAMILY: THE MOTHERS TODAY



FRANK ZAPPA



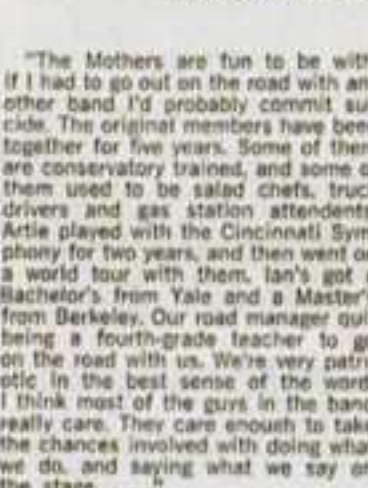
JIMMY CARL BLACK



DON PRESTON



EUCLID JAMES SHERWOOD



BUNK GARDNER



IAN UNDERWOOD



ROY ESTRADA



ARTHUR LEE

"The Mothers are fun to be with. If I had to go out on the road with any other band, I'd probably commit suicide. The original members have been together for five years. Some of them are conservatory trained, and some of them used to be salad chefs, truck drivers and gas station attendants. Artie played with the Cincinnati Symphony for two years, and then went on a world tour with them. Ian's got a Bachelor's from Yale and a Master's from Berkeley. Our road manager quit being a fourth-grade teacher to go on the road with us. We're very patriotic in the best sense of the word. I think most of the guys in the band really care. They care enough to take the chances involved with doing what we do, and saying what we say on the stage. . . ."



беременели»), сопровождаемый *I'm Gonna Bust His Head* и *Ninety-six Tears*. Рэй поет и иллюстрирует свое пение точными жестами. Он горбится и наклоняется вперед, показывая возвращение друга футбольного героя. Рэй упирает одну руку в бедро и пинает воздух, когда поет: «Я собираюсь дать ему вот такой пендель». Все Матери хищно ему подражают, хотя источник вдохновения не всегда обнаруживается.

Между номерами некоторые Матери блуждают по сцене. Другие продолжают беседы друг с другом или обмениваются тонкими замечаниями. Заппа часто говорит с аудиторией. «*New York Times* пишет, якобы мы выражаем презрение к нашей аудитории. Смотрите, — говорит он, поднимая свою кружку с кофе, — я высокомерно пью это». Он изрыгает полный рот в сторону аудитории. Большая часть кофе приземляется на краю сцены. Рэй, незаметно улыбаясь, подметает беспорядок метлой. Да, они явно создают искусство глупости.

В середине шоу Заппа представляет: «Эта странную маленькую особу в ультрасовременной одежде зовут Дядюшка Мясо». Она — очень молодая, выразительная девочка с шелковистыми волосами, которая поет, иногда в дуэте с Рэем Коллинзом. Они стоят, обняв друг друга руками, трутся торсами и смотрят друг на друга нежно и жалобно. Потом они танцуют друг с другом, разделенным целомудренным стилем.

После танца Дядюшка Мясо пристально смотрит через калейдоскоп, выстукивает гипнотический ритм на тамбурине, парируя выпады Рэя морковью, изображающей меч, используя лист салата, как щит.

Гораздо больше удовольствия смотреть на них, чем слушать. Ближе к окончанию шоу, когда они начинают уставать и пение становится спорадическим, дурачество теряет пыл, и музыка начинает утомлять. И вдруг — неожиданная концовка. Заппа говорит: «Спокойной ночи», и все семеро покидают сцену, а музыка, кажется, продолжается и без них, всеобъемлющая, с независимым ритмом, как дополнительный образ шоу».

Интересна история появления девушки со столь необычным псевдонимом в шоу Заппы. На самом деле девушку звали Сандра Элейн Хервитц, и тогда ей было шестнадцать.

Как-то прогуливаясь в Нью-Йорке с несколькими друзьями из Лос-Анджелеса, она узнала Заппу на улице, и он дал им бесплатные билеты на шоу в Garrick Theater. После не-

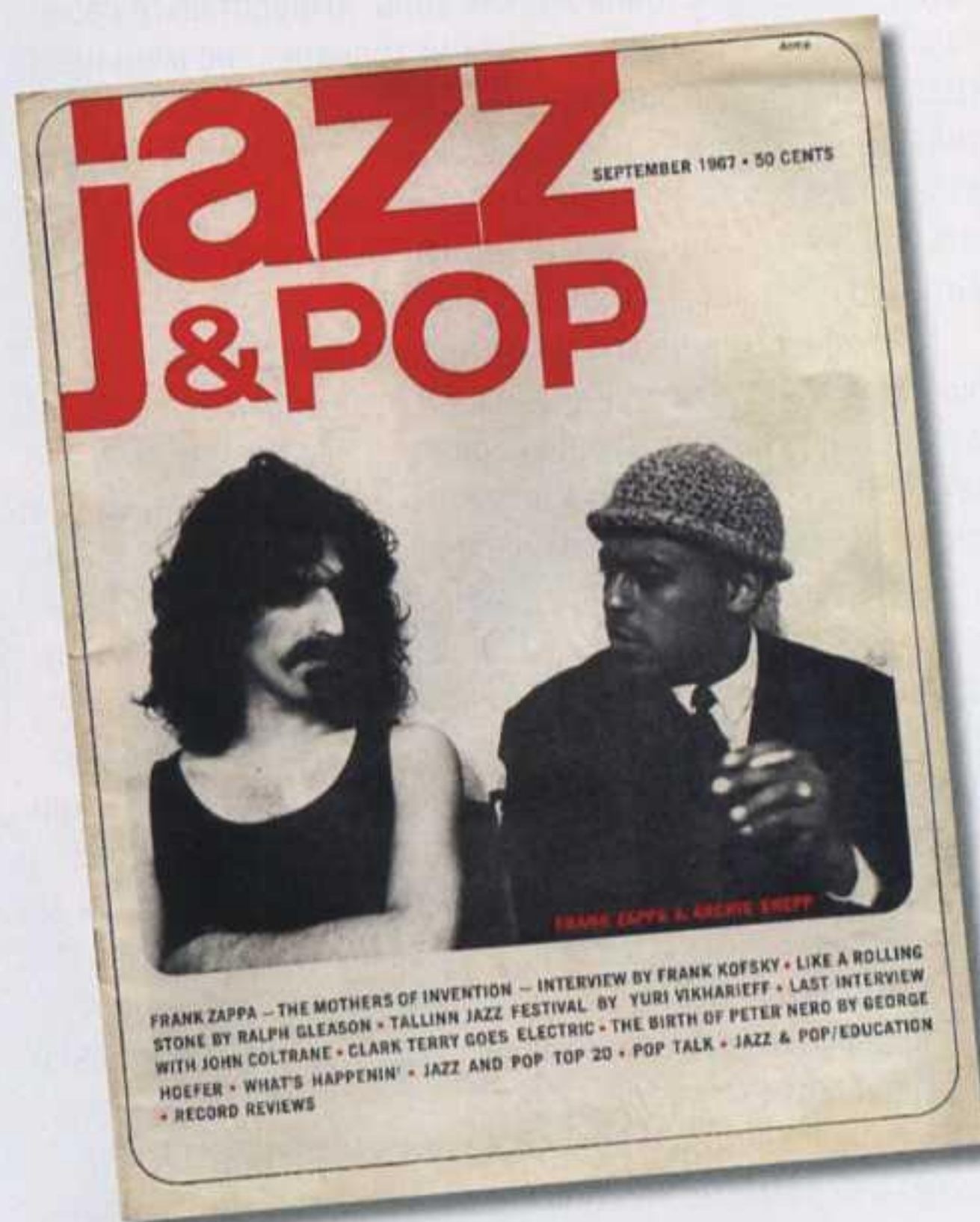
скольких дней тусовки в Гэррике Сэнди предложили работу аккомпаниатора Джереми Стейга, флейтиста, который открывал шоу The Mothers. Когда Дон Престон почувствовал себя плохо, Заппа попросил, чтобы она присоединилась к группе и заменила его на клавишных. Она хотела петь дуэтом с Рэем Коллинзом, и именно он придумал прозвище Дядюшка Мясо. Заппе понравилось прозвище, и он представлял Сэнди аудитории именно так.

Она вспоминает эти дни и рассказывает следующее: «Спустя пару месяцев после выступлений я сказала: «Эй, я действительно не хочу быть Дядюшкой Мясо!» Но Франк ответил: «Я сожалею, но я должен настоять, чтобы ты им оставалась». На что я иронично заметила: «Ладно, извините меня. Я думала, что Вы — Фрэнк Заппа, замечательный музыкант, а теперь я поняла, что Вы — Господь Бог, и намерены указывать мне, кем я должна быть». Прошло несколько дней, и он сказал: «Окей, ты не должна быть Дядюшкой Мясо. Если ты не хочешь делать деньги из имени, то это сделаю я».

И его слова оказались не пустым звуком, вскоре в природе появился альбом под названием **Uncle Meat**.

Сэнди сыграла определенную роль в создании альбома **We're Only In It For The Money**. Когда Заппа описал свою идею относительно обложки нового альбома, пародирующей битловскую обложку **Sgt. Pepper...**, девушка предложила в качестве художника-иллюстратора своего бывшего бойфренда Кела Шенкела. Который, как мы знаем, не только отлично справился с данной работой, но впоследствии стал штатным художником Заппы на долгие годы.

Что касается различных плюшевых и прочих игрушек, они были неизменными атрибутами шоу. Один из первых биографов Заппы Дэвид Уолли описывает часть концерта: «Главнейшим из аттракционов представления был плюшевый жираф — парни из группы соорудили огромного набивного жирафа со шлангом, пришитым между задних ног. Рей Коллинз подбирался к жирафу и начинал массировать его лягушкой, куклой-варежкой. Шланг начинал распрямляться и бац! — три первых ряда забрызганы взбитыми сливками. Все подобные



штучки, под соответствующее музыкальное сопровождение, назывались зверствами. Публика их просто обожала».

А музыку, там исполняемую, можно послушать на бутлеге **Pigs And Repugnance**, записанном в Гэррике 20-го июня. В данный «самопал» вошли хрестоматийные *Big Leg Emma*, *Pigs And Repugnant Variations* (длительностью почти 18 минут!), *Americans Drinks And Go Home*, *Hungry Freak Daddy*, *King Kong Variations* (тоже с неслабым хронометражем – 15:30) и *Status Back Baby*.

Биограф Заппы Майлз сделал репортаж, датируемый июлем 1967-го: «На выходе из театра стоит Фрэнк, раздает автографы налево и направо, общается с поклонниками, энергично призывает народ посетить концерт и наблюдает за тем, как продаются билеты. Одет он в цветастые брюки.

Выступление начинается в полной темноте, мерцают лишь индикаторы усилителей. Чувствуется драматизм представления.

К середине концерта сцена уже заполнена массой девчонок. Кто стучит в тамбурины, кто разрывает музыкантов на части. Во время исполнения *Call Any Vegetable* The Mothers забрасывают их овощами. Девчонки берут в руки метлы и очищают сцену. Музыкантов не назовешь виртуозами, однако те незаметные для аудитории сигналы, которые посылает им Фрэнк, позволяют мгновенно менять стилистику и темп исполнения, что выглядит как импровизация. Все это действительно впечатляет».

Именно в это время Заппа стал привлекать к представлениям различных неординарных личностей не только из зрительного зала, но и с улицы. Одним таким безбашенным персонажем был Сал Ломбардо: «Однажды, по дороге на ланч мне встретился парень, облаченный в костюм-тройку из оленьей кожи (на дворе – июль!), с черной бородой над бычьей шеей и торчащими во все стороны волосами. Он подошел ко мне со словами: «Возьмите меня в свою группу».

– На чем ты играешь? – спросил я.

– Ни на чем, – ответил тот.

– Окей, мы тебя берем.

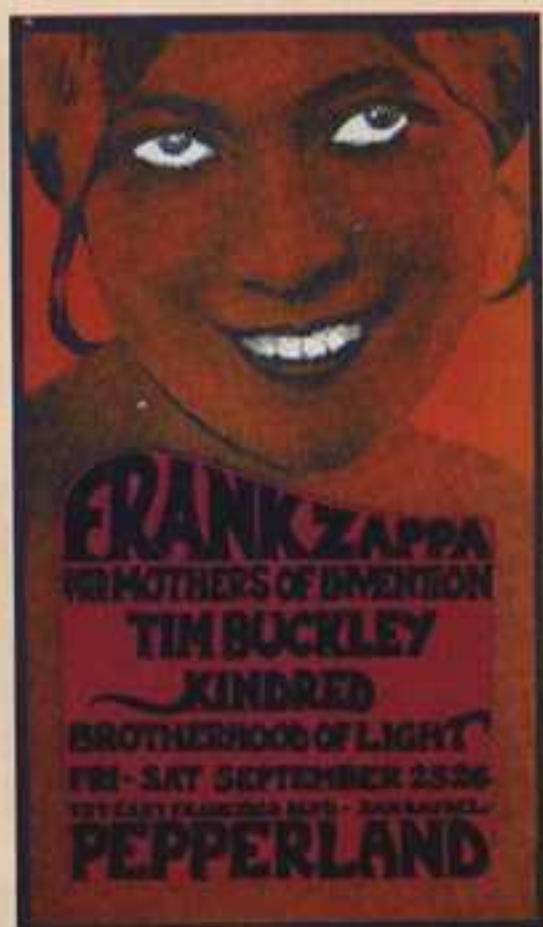
Парня звали Сал Ломбардо. Этим же вечером я вручил ему маракасы и тамбурин – он не просил никакой оплаты, лишь бы быть в группе.

Частью нашего выступления было своего рода ночное «принудительное развлечение», подразумевающее участие аудитории в представлении, причем, порой довольно рискованное.

Я командовал: «Сал, видишь того парня? Тащи его сюда». Сал выхватывал чувака из толпы и тащил на сцену. В те времена я с удовольствием изобретал «развлекательные номера» для этих несчастных субъектов, стимулируя их «участие» в программе. Вы можете видеть Сала в видео **Uncle Meat**. Это он лежит на спине с кукурузной кочерыжкой в зубах и взбитыми сливками, размазанными по морде в *Mr. Green Genes*. Тем вечером вся его тройка была покрыта настоящими взбитыми сливками. Он никогда ее не чистил. Знаком ли вам аромат взбитых сливок на кожаном костюме при 100 градусах по Фаренгейту? (прошу прощения за углубление в животноводство)».

Другим постоянным посетителем сцены был чувак по кличке Индюк Луи, прозванный так за его залиvistый смех. «Настоящим именем парня было Луи Куни, – вспоминал о нем Заппа, – Его можно слышать на альбоме **Lumpy Gravy** в роли одного из персонажей, беседующих внутри пианино. Когда Луи был в зале, мы всегда об этом знали. Его смех был





слышен из самой дальней точки. Я приглашал его на сцену, усаживал на стул, выдавал микрофон и останавливал музыку. Он сидел и ржал – не более того – и весь зал ржал вместе с ним минут пять».

У Заппы уже тогда были преданные фэны, исправно посещающие все его шоу. Одними из таких были два еврея, называвшие себя «Леб и Леопольд». «Они обожали представления в Гэррике, – с удовольствием констатирует Заппа, – Один – точно помню, его звали Марк Троттинер, любил промчаться в проходе между рядами, выскочить на сцену, вырвать у меня из рук микрофон и что есть духу в него орать. Потом он падал и принимался кататься по сцене, как пес, умоляя меня поливать его пепси-колой. Настоящий любимец публики! Кстати, после нашего последнего представления эти парни пришли за кулисы, открыли бумажники и со слезами на глазах показали мне корешки всех билетов. Это было очень трогательно».

Но далеко не каждое выступление было аншлаговым. Во время пасхальных каникул очереди тянулись (несмотря на снегопад) через весь квартал, а с возобновлением занятий в школах посещаемость резко упала. Но и здесь Фрэнк сотоварищи проявили недюжинную смекалку: «В самый худший вечер мы обнаружили троих посетителей. Им мы объявили, что сегодня, специально в их честь подготовлено особое шоу».

Garrick был соединен переходом с кухней Cafe au-Go-Go's. Все участники группы спустились в кафе, заказали горячий сидр и что-то перекусить. Затем, с полотенцами наперевес – как их носят официанты, возвратились назад, «накрыли стол» и полтора часа вели беседу с аудиторией.

В другой раз, когда мы обнаружили десять-пятнадцать посетителей, то предложили им самим сыграть этим вечером. Идея нашла живой отклик, мы вручили аудитории свои инструменты и полтора часа наслаждались шоу».

Пятого сентября летний сезон в Гэррике был закрыт. Заппа был доволен результатами этого периода: «Мы заработали сто три тысячи баксов – фантастическую сумму! Несмотря на высокие накладные расходы (ежемесячная аренда помещения – 1000\$ и 3600\$ за электричество)».

Журнал *Hit Parader* дает оценку этим выступлениям, подводя собственные итоги: С апреля по август 67-го Garrick Theater на Бликер стрит в Нью-Йорке был уничтожен вишневыми бомбами, гнилыми овощами, взбитыми сливками, надувными жирафами и сломанными пластмассовыми лягушками – целый диапазон выразительной Американы. Все это – хаотично (но чертовски умело) организованное шоу, то, что люди сегодня вероятно назовут «Love Rock Long-Hair Tribal Musical». Матери называли это **Pigs & Repugnant: Absolutely Free** (и заявили его как анти-бродвейский мюзикл). Это произошло за три месяца до премьеры на Бродвее ставшего впоследствии классикой мюзикла **Hair**.

В этот период Mothers of Invention выступали и в других местах. Среди концертов того времени можно выделить шоу 28-го июня в нью-йоркском Village Theater (вместе с Fugs, Left Bank, Алленом Гинсбуром и Тимом Бакли). А также фестиваль в калифорнийском Нортридже 15-го и 16-го июля, в котором принимали участие ведущие американские группы тех лет – Jefferson Airplane, Doors, Country Joe & Fish, Iron Butterfly, Canned Head и другие.

А один из концертов, прошедших в сентябре в Баффало, Заппа вспоминает в книге *Real Book*: «Как-то в один из дождливых дней 1967-го года я зашел в магазин музыкальных инструментов. Тут в магазин заскочил насквозь промокший коротышка и представился Полом Саймоном. Он сказал, что желал бы отобедать со мной, и вручил свой адрес».

Когда я вошел в его дом, то обнаружил Пола расположившимся на четырех конечностях перед неким предметом, при ближайшем рассмотрении оказавшимся проигрывателем

Magnavox stereo. Прислонив ухо к динамику, он слушал Джанго Рейнхарда.

Тут он без видимой причины поведал, что в этом году уплатил шесть тысяч долларов подоходного налога. Какие же бабки нужно зарабатывать, чтобы платить такие налоги?! Вскоре пришел Арт Гарфанкель. Мы говорили и говорили...

Они давно уже не гастролировали и вспоминали «добрые старые времена». Я не сообразил сразу, что речь шла о тех временах, когда они назывались Tom & Jerry. У них был даже один хит тогда — *Hey, Schoolgirl in the Second Row*. Я сказал: «Я могу понять ваше желание еще раз испытать радость живых выступлений, поэтому хочу вам кое-что предложить — завтра мы играем в Баффало. Почему бы вам не объявиться там под видом Tom & Jerry? Я сохраню все в тайне. Просто вытащите свои причиндалы и спойте *Hey, Schoolgirl in the Second Row*, никаких вещей Simon & Garfunkel». Идея им понравилась, и они согласились.

Мы отыграли концерт и, когда нас вызвали «на бис», я произнес: «Я бы хотел снова пригласить на сцену наших друзей, которые готовы исполнить еще один номер».

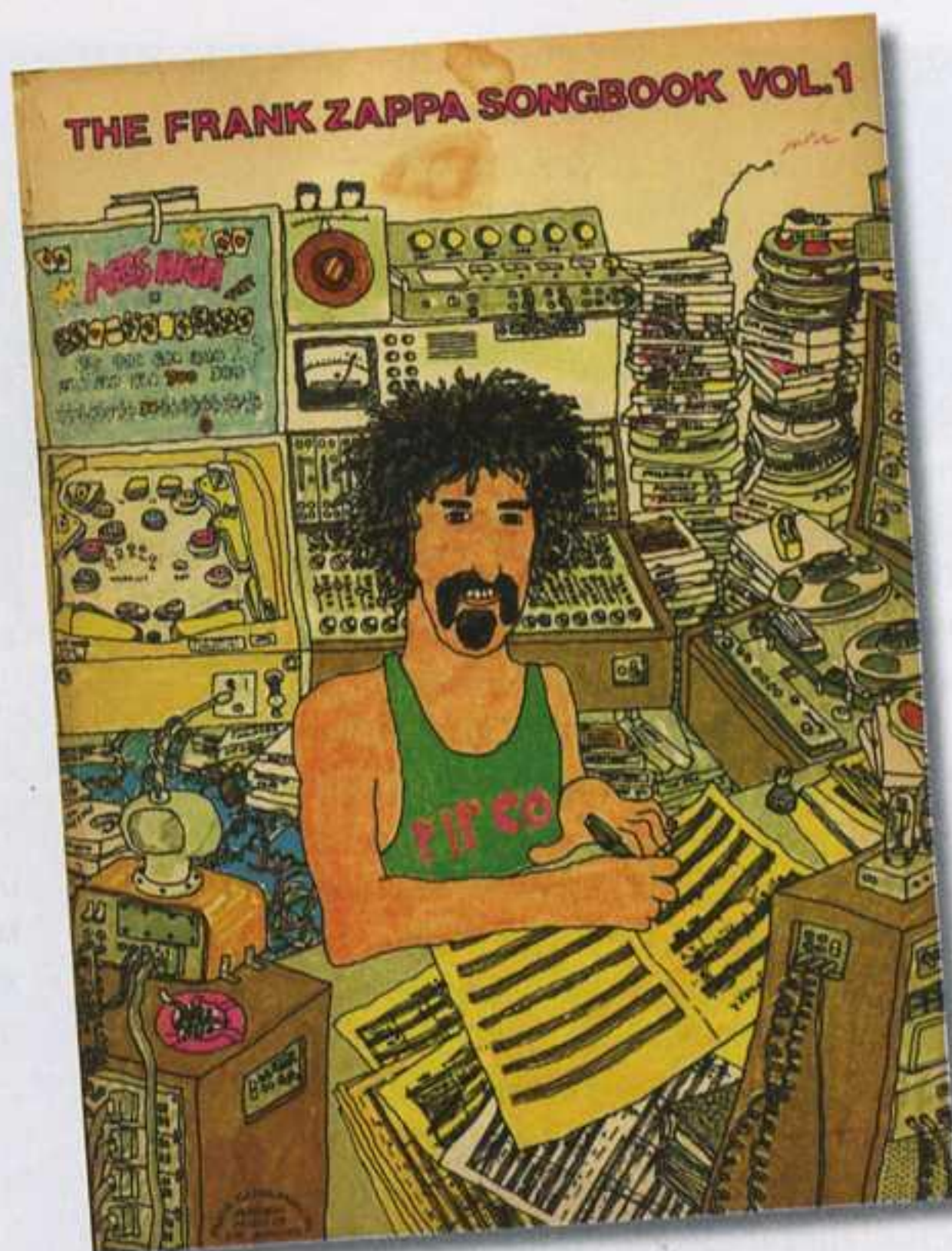
Они вышли и сыграли *Sound Of Silence*. И тут до всех дошло, что это были они — единственные и неповторимые, изумительные Simon & Garfunkel. После концерта одна «высокообразованная» особа подошла ко мне с вопросом: «Как вы могли так поступить? Зачем вы выставили на посмешище Саймона и Гарфанкеля?» — как будто я жестоко с ними пошутил. Как в ее долбаную голову могла прийти подобная мысль? Словно эти суперзвезды возникли вдруг из ниоткуда, и мы заставили их петь «OOO-bop-pa-loochy-bah, она моя!».

ВПЕРВЫЕ В ЕВРОПЕ

Осенью группа отбывает в *Pigs And Repugnant Tour* и отыгрывает в сентябре концерты в крупных городах — Нью-Йорке, Детройте, Цинциннати и Майами. А также и в мелких, о чем вспоминает известный рокер-шоумен Тед Ньюджент: «Вот вам ребята такая история. В 1967-м году The Mothers Of Invention гастролировали по Мичигану, и угадайте, кто их возил их повсюду на фургончике The Amboy Dukes? Конечно, я! У меня был Форд Эконолайн, на котором сбоку было написано Amboy Dukes Show. Мы с Фрэнком разговаривали понемногу, а потом стали большими друзьями. Способствовал ли этот факт тому, что The Amboy Dukes в дальнейшем получили контракт с DiscReet (лейблом Заппы)? Думаю, да! Он увидел, с каким искренним энтузиазмом я отношусь к делу, как предан музыке. Я ведь очень жизнерадостный чувак, а оптимизм — это всегда здорово, верно?»

В состав Mothers Of Invention вливается новый участник — саксофонист-клавишник Йен Андервуд, о котором необходимо сказать несколько слов.

Его бодрый юношеский голос можно впервые услышать в композиции *Ian Underwood Whips It Out (live on stage in Copenhagen)* с альбома **Uncle Meat**: «Меня зовут Йен Андервуд и я правильный член группы. Месяц назад я услышал выступление Mothers Of Invention в театре. Я был на их шоу дважды и после второго раза подошел к Джиму Блэку и сказал, что мне нравится их музыка, я бы хотел играть вместе с ними. Два дня спустя я пришел в студию и Фрэнк Заппа был за пультом, я подошел и представил-



ся: «Здравствуйте, меня зовут Йен Андервуд, мне нравится ваша музыка, и мне бы хотелось играть в вашей группе». Фрэнк Заппа спросил: «А что ты можешь такого фантастического?» Я ответил: «Могу играть на альт-саксофоне и пианино». Тогда он сказал: Ну, давай, задай жару!»

Отменно «задавать жару» Ян учил, кстати, в весьма почетных учебных заведениях. Молодой человек, со столь необходимой группе, по выражению Заппы, юношеской внешностью, имел Йельский диплом бакалавра музыки и степень мастера композиции от Беркли. Плюс уважаемую профессию концертирующего пианиста, специализирующегося на Моцарте. И это в пору, когда типичным образовательным уровнем рок-музыканта были два-три класса средней школы, а кормящим занятием — мелкое воровство в супермаркете.

Слушателей **Hot Rats** Ян порадует игрой на фортепиано, разнообразных кларнетах и саксофонах, а также возней с неведомым девайсом, надо полагать, немалых габаритов, названной в замечаниях к альбому *organus maximus*.

Забегая вперед, скажу, что Йен продержался в группе долго. Саксофонист и клавишник Mothers of Invention с 68-го по 73-й год, он впоследствии даже издал книгу Frank Zappa Songbook, Vol. 1 (1973), в которую вошли переложения для фортепиано шестнадцати известнейших композиций Заппы. Сам Фрэнк в разделе «Of Limited Interest» прибавил кое-

какую рукописную мелочевку, в том числе полную оркестровую партитуру нескольких не вошедших в альбом **200 Motels** вещей. А художник Кел Шенкел выдумал обложку и нарисовал дюжину картинок разной степени пристойности. Такое вот ценное приобретение в лице мистера Андервуда досталось Заппе, явно к немалому удовольствию обеих.

В конце месяца банда летит в Европу и открывает европейскую часть тура, играя 23-го сентября в понтовом лондонском зале The Royal Albert Hall.



Это историческое событие красочно и крайне эмоционально много лет спустя описал побывавший там культовый режиссер Терри Гильям: «Как бы ни дряхлая плоть моя, та часть мозга, на которую воздействовал Фрэнк Заппа, не отмирает — настолько ярки воспоминания. 1967-й год. Я только-только перебрался в Англию из Америки. Как-то осенним вечером, бродя по Гайд-парку, я лоб в лоб столкнулся с давнишним знакомым по Лос-Анджелесу, менеджером Фрэнка. The Mothers выступали следующим вечером в Алберт Холле. Хотел бы я их увидеть? Конечно.

The Royal Albert Hall — это величественный памятник Викторианской эпохи, весь в позолоте по красному, искусно декорированный. Аристократические ложи, окаймляющие пространственный куполообразный амфитеатр ассоциируются с понятиями «культура», «рафинированность», «цивилизация», выработанными поколениями добропорядочных граждан и их милостивыми правителями.

Однако тем вечером законная гордость собственной респектабельностью была поправа The Mothers Of Invention, волосатым шумным балаганом с Фрэнком в качестве инспектора манежа. Сцена ревела и грохотала. Ведомая невозмутимым Фрэнком с мудрой улыбкой на лице, группа взрывалась известными своей дерзостью песнями.

По американским меркам аудитория была «заторможенной» и Фрэнк выглядел обескураженным тщетностью попыток ошеломить ее. Не знаю, предусматривалось ли это зара-



нее или то был акт отчаяния, но вдруг в середине песни клавишник бросил свои клавиши и взобрался по колонкам на пирамиду из аппаратуры. Толпу охватил трепет ожидания. На миг он исчез в темноте. Когда луч прожектора выхватил его пеструю фигуру, он уже взбирался позади партера по скале из медных труб исполинского органа.

Зрители принялись всячески подбадривать его одобрительными возгласами. Под песнопения раскачивающейся толпы этот музыкальный Квазимодо достиг вершины и шлепнулся рядом с органной клавиатурой. Все разом затихли... и тут зал погрузился в самые чудесные и неистовые звуки, когда-либо извергавшиеся: нет, то не был ни Элгар, ни Бах, ни, даже, Сен-Санс: то был грандиозный громоподобный пердеж! Он подверг публику бомбардировке песней *Louie*,

Louie, используя все возможности Викторианского органа. Варвары возвращались! Наверное, в тот день их призраки поселились в ближних замках. «Свежий ветер» выдул все паутины. Иконоборчество торжествовало! Это было так весело и замечательно! Мы смеялись и рукоплескали: и даже невозмутимая мудрая улыбка Фрэнка стала чуть шире. Да, стоило оставаться в Англии!

Когда пришло время вести на убой священного тельца, никто не смог сделать это лучше Фрэнка с его грубой, но безупречной музыкальной точностью. Интересно, каким песням он учит ангелов сейчас? Удачи тебе, Всевышний! На этот раз ты взял как раз то, что нужно».

THE ROYAL ALBERT HALL

Здесь Заппа выступал не раз.

The Royal Albert Hall — одна из самых шикарных концертных площадок Лондона. Это красивейшее здание овальной формы в районе Южного Кенсингтона.

Не удовольствовавшись тем, что в честь принца Альберта назвали пирсинг гениталий, в марте 1871-го года королева Виктория назвала в его честь и концертный зал. Англичане с нежностью называют его «The Nation's Village Hall». Он имеет почти триста футов в окружности, построен по принципу амфитеатра и вмещает 6200 зрителей.

Естественно, учитывая времена, первоначально в Альберт Холле проходили сравнительно спокойные действия — оперы, благотворительные собрания и ежегодный летний сезон «променада-концертов», которые впоследствии стали именовать «proms». Но с тех пор все неизменно изменилось, и под этим знаменитым куполом устраивались и цирковые представления, и поэтические вечера, и боксерские матчи.



Несмотря на свой королевский статус, Альберт-Холл вполне расположен к рок-музыке. Заппа был не первым, и не последним. В ноябре 1968-го года Cream дали здесь свои прощальные концерты (а в 2007-м концерты в честь воссоединения). В январе 1970-го перед переполненным залом выступили Led Zeppelin (съемки этого события вошли в их DVD). А сравнительно не-

давно, в 1996-м году Oasis отыграли свой MTV Unplugged. Вообще, если перечислять всех рокеров, выступивших а этом зале, получится весьма внушительный список.

Цена билета зависит от обстоятельств, стандартная же цена — от 24-х до 39-и фунтов, что совершенно не отпугивает любителей музыки, традиционно заполняющих The Royal Albert Hall под завязку.

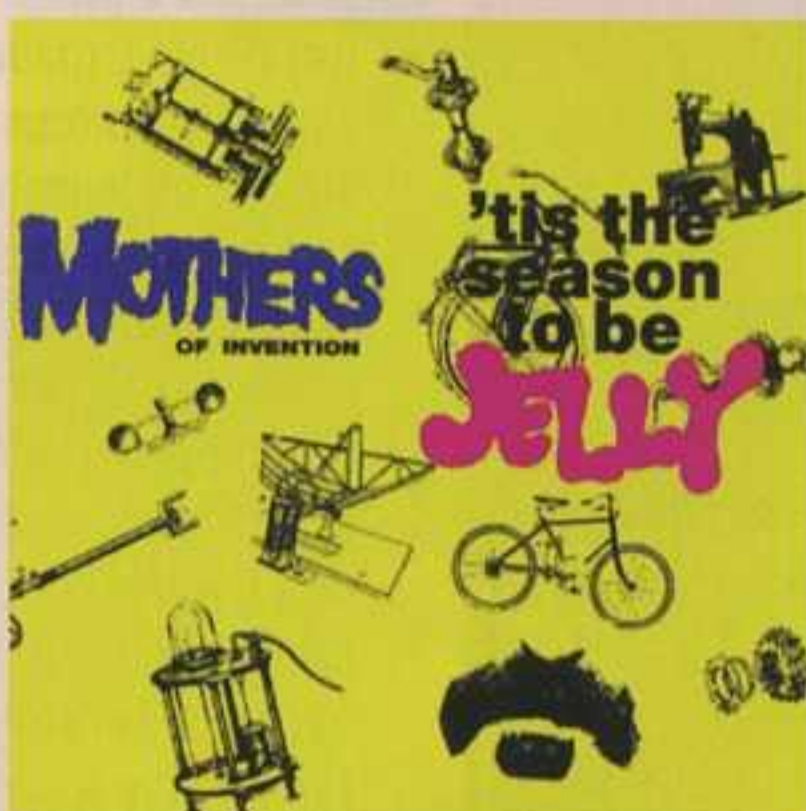


В конце сентября группа выступила в голландском Амстердаме, шведских Гётеборге, Лунде и Стокгольме, а в октябре – в Копенгагене.

«Во время скандинавской части нашего первого европейского турне, – вспоминал Заппа об этом временном промежутке, – произошло несколько весьма неприятных инцидентов. Во время частной поездки в Рим (я хотел увидеть постановку *Барбареллы*, так как Роже Вадим хотел использовать для ее озвучения фрагменты альбома **Freak Out!**) я совершил большую ошибку, выпив немного итальянской водопроводной воды. Догнав группу в Стокгольме, я свалился с приступом гастроэнтерита. На следующий день был запланирован наш первый концерт в Копенгагене. Грузовик с нашей аппаратурой затерялся в снежном буряне и не появился вовремя, что заставило нас отыграть дебютное выступление в Дании в некоем «полуакустическом» варианте, имея лишь несколько усилителей, взятых напрокат у Джона Мэйолла».

Стокгольмский концерт 30-го сентября доступен на двух бутлегах – **King Kong Ripped My Flesh** и **'Tis The Season of The Jelly** (который «добит» несколькими треками американских выступлений и древней вещичкой Фрэнка *Opus 5*).

Некоторые вещи шведских выступлений The Mothers Of Invention 67-го за протоколированы еще на одном бутлеге – **Child's Play**, содержащем наряду с композициями Заппы «интерполяцию» *Шестой симфонии* П.И. Чайков-



ского, рок-н-ролл *Blue Sued Shoes*, преслевскую *Hound Dog*, а также композицию под названием *Petrushka* (откуда – догадайтесь сами!). Так что, как видим, сет-лист банды весельчака Фрэнка был весьма непредсказуем!

Закончился тур двумя концертами в Британии – снова в Королевском Альберт Холле (с участием музыкантов London Symphony Orchestra) и в клубе *Speakeasy*, ставшем культовым после разговора Заппы с участником суппорт-группы по поводу развеивания одного из мифов о нем.

«Этот миф видоизменялся в разных толкованиях, – писал Фрэнк об этом эпизоде в книге *Real Book*, – включая (но, не ограничиваясь ниже перечисленным):

1. Я ел дерьмо на сцене.
2. Я устроил состязание извращенцев (и что за этот за хрень такая – «состязание извращенцев»?), в котором моим соперником выступил Кэптэн Бифхарт и мы оба жрали дерьмо на сцене.
3. Я устроил конкурс извращенцев, в котором моим соперником выступил Элис Купер, при этом он давил цыплят и уж затем я ел дерьмо.

В Лондонском клубе *Speakeasy* в 67-м участник группы под названием *Flock*, которая в это время записывалась для Columbia Records, подошел ко мне со словами восхищения: «Это фантастика! Когда я услышал о том, что ты жрал дерьмо на сцене, я подумал: «Да... Этот парень просто бесподобен!». Я ответил, что никогда не ел дерьмо на сцене. О, если бы вы толь-



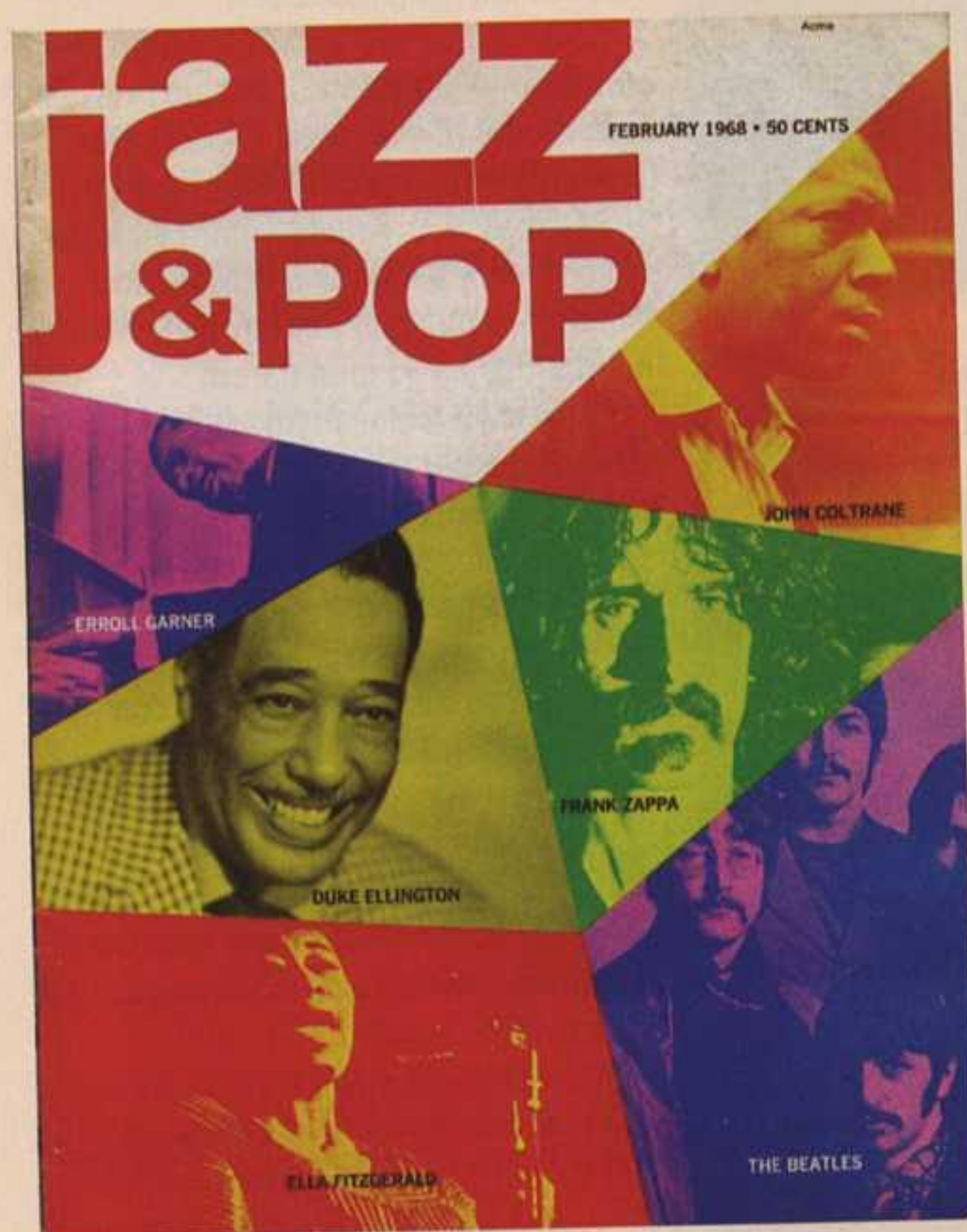
ко видели, насколько подавленно он выглядел после этого — будто я разбил его сердце!

Ребята, зарубите себе на носу: Я никогда не держал в руках дерьмо на сцене, а уж если я и был близок к тому, чтобы есть дерьмо, то это было в закусочной Holiday Inn в Фейетвилле, Северная Каролина в 1973-м году».

9-го декабря состоялось выступление в Pasadena Civic, на котором побывал обозреватель журнала *Jazz & Pop* Фрэнк Кофски. В февральском номере этого издания появилась его восторженная статья «*Motherly Love*», в которой он на все лады расхваливает команду Заппы, находясь под впечатлением от увиденного на сцене. А также дает глубокий и всеобъемлющий анализ прослушанной им музыки:

«Единственное слово для Фрэнка Заппы — «гений».

Так же, как единственным словом для оценки концерта, который он и Матери Изобретения исполнили в субботу, 9



декабря, в *Pasadena Civic*, является «великолепный». Если вы, случаем, не предпочитаете «превосходный».

Заппа и Матери, живое доказательство диалектического тезиса, что вселенная является слишком сложной, чтобы быть расфасованной в некие небольшие опрятные абстрактные каталожные ящики. Как Вы классифицируете их? (Полезный совет: ничего не выйдет!). Действительно ли Матери — рок-группа? Некоторые из музыкантов — басист Рой Эстрада, барабанщик Билли Мунди, и вокалист Рэй Коллинз (воссоединившийся с Заппой and Co. для концерта), верно, вышли из рок-среды.

Но декламаторы Банк Гарднер и Йен Андервуд, «волшебник клавиатуры» (по остроумному определению Заппы) Дон Престон, который также недавно воссоединился с группой и трубач-перкуSSIONИСТ-вокалист («индеец группы») Джимми Карл Блэк — правоверные джазисты. И, судя по совокупности импровизированных пассажей, которые

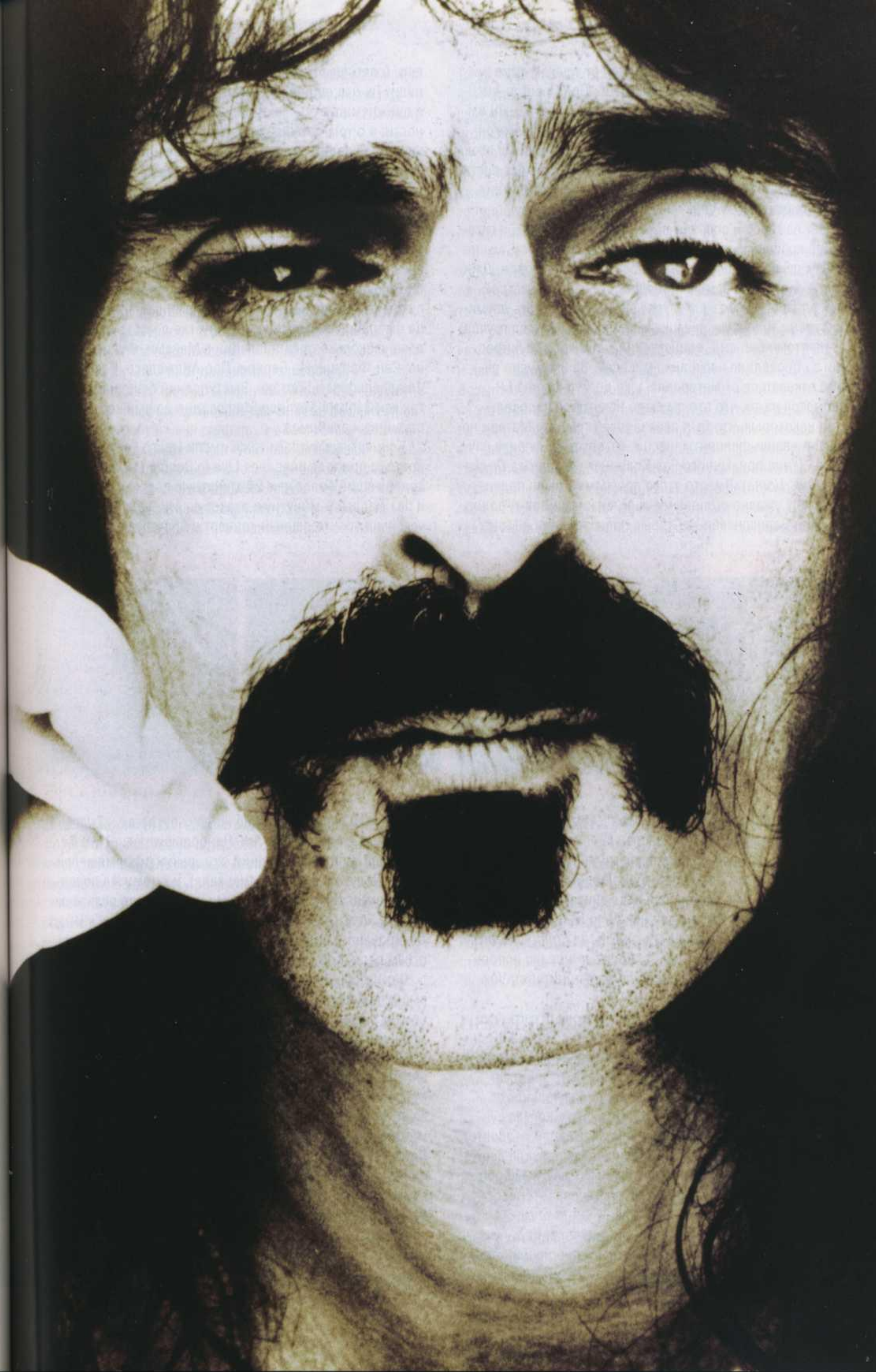
Матери играли, если Фрэнк не подумывает о медленной смерти от голода для себя и группы, он может легко иметь самый захватывающий маленький «авангардистский» джазовый модуль на побережье. Использование усилителей для дудок преподносит целое дополнительное измерение странности к их, уже и без того причудливому звуку. Некоторые из новых джазовых музыкантов на Востоке страны могут, в конечном итоге остановиться на этой новой разработке — если найдут достаточно средств, чтобы экипировать себя необходимым оборудованием!

Если эта ситуация не запутает окончательно, сам Заппа одновременно обращается к большему количеству направлений, чем может охватить глаз, или постигнуть мозг. Его игра основана на традициях гитарного блюза. Но коль вы собрались его слушать, на ум придет музыка лишенного предрассудков джазового пианиста Сесила Тэйлора, саксофониста Эрика Долфи, гитариста Уэса Монгомери и даже The Crows (напомню, они имели самый большой хит-сингл Южной Калифорнии в 1963-м, *Gee*). И, разумеется, Эдгара Вареза, чье утверждение «Современный композитор отказывается умирать» обеспечило Заппе его музыкальным девиз. Кроме того, нет ничего необычного в том, что в одной композиции Фрэнк молниеносно переходит (как в романе, почему нет?) от какой-нибудь мелодии собачьего рок-н-ролла пяти- или десятилетней давности к цитате из Стравинского, а оттуда в невероятно лихорадочную интерлюдия коллективного и индивидуального джазового выдувания. Разнообразие, имя твое — Заппа!

Как у Дюка Эллингтона, Майлза Дэвиса, покойного Джона Колтрейна, Чарльза Мингуса, и Сан Ра, одна из самых поразительных способностей Заппы — организация людей так же как музыки. Я наблюдал, как Матери репетировали в течение заключительных трех дней перед концертом, и поразились дисциплинарному методу, которым Заппа руководил своими музыкантами в процессе репетиций. Если вы были столь же впечатлены, так же как и как я, точностью сценического выступления Матерей, можете быть уверены, что совершенство достигнуто только главным и единственным путем — часами упорной работы каждого.

Способность Заппы извлекать каждую последнюю унцию, которую его музыканты должны дать, проявляется и в разнообразии других методов. Возьмите Банка Гарднера (но не забирайте его слишком далеко — Франк может захотеть его назад!). В интервью для *JAZZ & POP* (сентябрьский и октябрьский выпуски), Фрэнк сказал мне, что, когда он присоединился к группе, Банк играл то, что, по сути, было в основном тенор-саксофонным стилем бибоба конца 50-х (отголоски которого все еще сохраняются). Теперь, однако Заппа имеет Банка, владеющего флейтой, двумя кларнетами и тремя саксофонами, всеми (исключая, возможно, тенор) в убедительной неоколтрейновской манере.

Такая универсальность является характерным примером того, что Франк требует — и, так или иначе, получает — от коллектива. Самая свежая (и самая молодая) Мать — Йен Андервуд, который первоначально присоединился как замена для органиста-пианиста Дона Престона, когда Дон ушел, чтобы вернуться в Лос-Анджелес. Теперь, когда Дон вернулся, Йен играет на альт-саксофоне. Он — один из самых убедительных среди молодых белых «авангардистских» саксофонистов, на которых я натолкнулся — и дублирует свое мастерство на флейте. Но даже это не пре-



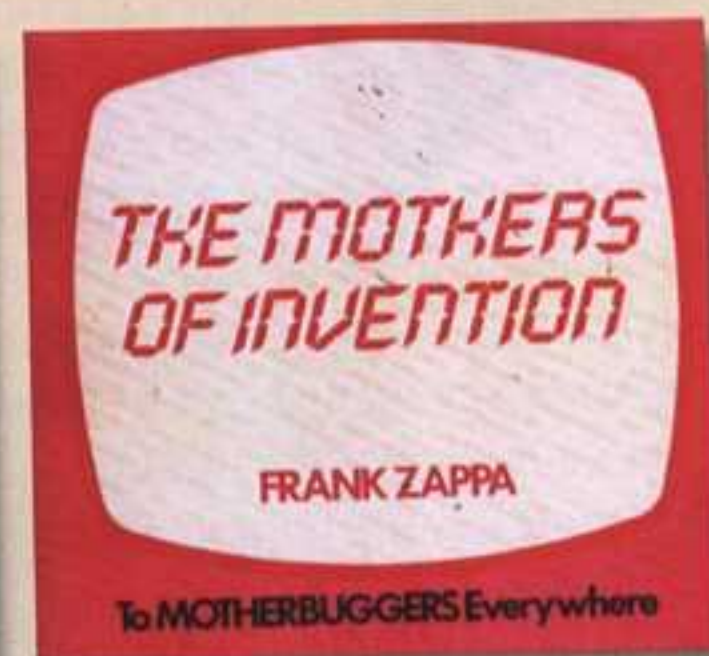
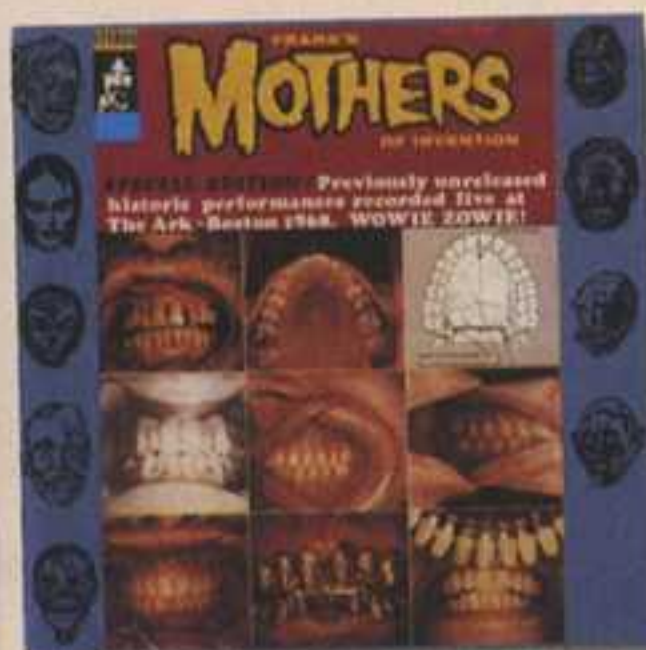
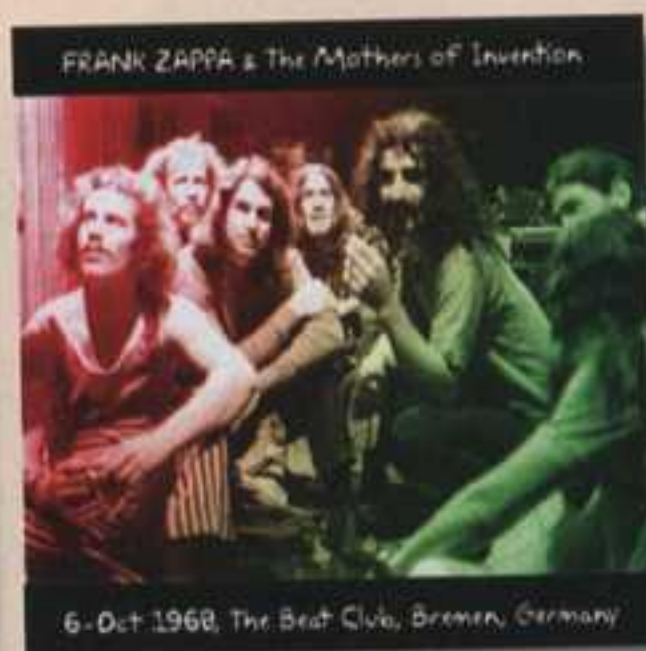
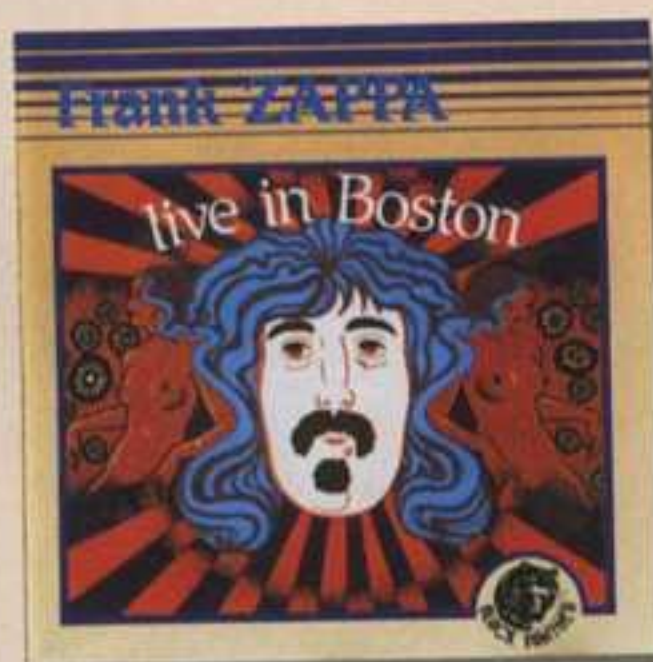
дел. Джим Блэк легко передвигается от трубы к тимпани, оттуда к барабанам, вокалу и обратно; Дон Престон, когда он не за своими клавишами или не молотит в один из экземпляров фантастической коллекции восточных гонгов Матерей, — управляет синтезатором или всякими электронными примочками. Каждый в группе, похоже, в состоянии играть на барабанах с некоторой долей компетентности, даже настройщик аппаратуры Джим Шервуд поет, играет на тенор и сопрано-саксофонах, барабанах, и гитаре (по крайней мере, на репетициях)! «Это — позор, мы не имеем денег, чтобы должным образом использовать Джима», — задумчиво замечает Фрэнк. Чувак, если настройщик аппаратуры в твоей группе способен работать двумя или тремя топорами, знаешь, — это реально крутая группа!

На этом концерте, единственном в Южной Калифорнии за последние несколько месяцев, Заппа мудро решил отказаться от материала, уже доступного на LP. Несмотря на то, что это вызвало некоторое недовольство некоторых, кто был разочарован тем, что Матери не играли «ваши фавориты, песни, которые вы любите слушать» (типа привычного Рэя Коллинза на *America Drinks and Goes Home*). Вместо этого программа была поделена между ужасно смешными исполнениями рок-н-ролла. Звучали Заплесневелые Старые произведения — Moldy

вать в пять раз или больше, работая в студиях звукозаписи. То, что они предпочитают вместо этого оставаться в прежнем статусе, свидетельствует скорее не о лояльности, а о том, что Фрэнк Заппа вдохновляет и вселяет чувство удовлетворения (и явного удовольствия!) от вовлечения в исполнение его музыки, иного объяснения я не смог найти. Если прикинуть, будь я в ботинках Заппы, лучшего и не придумаешь».

В начале 1968-го года гастрольная деятельность группы была продолжена. Первого февраля она отыграла в знакомом уже лондонском The Royal Albert Hall (где дебютировал очередной рекрут — перкуссионист Арт Трип), потом отметилась концертом в Бирмингеме, и уже в конце февраля вернулась на родину, где с марта по август дала несколько представлений в Майами, Фуллертоне, Сан-Франциско, Беркли, Лос-Анджелесе, Нью-Йорке, Филадельфии и Бостоне. Выступлений было немного, так как Заппа в этот период доводил до ума несколько студийных альбомов.

Концертные бутлеги тоже имели место быть. В частности, в природе появился **Live In Boston (18 July 1968)**, содержащий более чем 20-минутную версию *King Kong* и без малого 9-минутную знаковую *My Guitar*. Примечательно то, что данный концерт в бостонском зале Ark



Oldies (*Gee*, *Blue Suede Shoes*, *Houn' Dog*, *Shotgun* и неожиданная версия *Babylove*, сделанная в духе Supremes), с весьма пространными и сложными инструменталками, в которых было вполне достаточно простора всем солистам группы. Сам Заппа играл исключительно прекрасную импровизацию на последней из них, композиции, которую он объявил (всерьез?), как *Orange County Lumber Truck*. В ней он умело и к месту применил редко используемую (потому что это тяжело для исполнителя), Vox-овскую вау-вау педаль (квакушку).

Кое-кто, возможно, остался недоволен оттого, что Матери не играли особенно много вещей со своих LP, но я был восхищен за двоих. Не исключено, что вещам, которые услышат в Пасадене, не повезет быть записанными, по крайней мере, не в той продолжительности, что звучали той ночью. Значит ли это, что многие группы примут неявный вызов, брошенный Заппой изобретением репертуара концерта, не зависящего, прежде всего от песен с альбомов? Но тогда возникает другой вопрос, много ли существует групп — джаза или рока — способных соответствовать уровню Заппы?

В какой-то момент их репетиций меня осенило — учитывая их многосторонность и мастерство, большинство Матерей могло, вероятно, оставить группу и зарабаты-

был выпущен пиратами еще на двух бутлегах — **Twenty Years Ago... Again** и **The Ark**. Наибольшую ценность из них представляет последний, который и оформлен прилично (в духе работ Кела Шенкела), и к тому же дополнен несколькими композициями, в том числе редчайшими *The Story Of Electricity* и *Metal Man Has Hornet's Wings*. Датированными 1964-м годом и озаглавленными участием в них Кэптэна Бифхарта.

В сентябре Заппа снова в Европе. Седьмого сентября выступлением в Бремене стартовал тур, прошедший по немецким городам Эссен, Мюнхен, Берлин (где во время концерта вспыхнули студенческие беспорядки, о которых написала одна из местных газет). Эта заметка была впоследствии помещена на конверт альбома-сборника Mothers Of Invention **Mothermania** (вышедшего в апреле 1969-го). Записью одного из германских концертов мы можем насладиться с бутлега, незамысловато названного **6-Oct 1968, The Beat Club, Bremen, Germany**. Во время тура по Германии, The Mothers записываются в одной из программ немецкого телевидения, и эта запись выходит на бутлеге **To MOTHERBURGERS Everywhere**.

Следующими городами, которые захватил данный тур, были Копенгаген, Амстердам, Париж (зал Olympia, бутлеги *First Tango In Paris* и *Olympia*), Вена и снова Лондон. Дан-

ное выступление, прошедшее в зале The Royal Festival Hall и ознаменованное очередным появлением на нем музыкантов симфонического оркестра, много лет спустя вошло на официальный архивный **Mystery Disc**.

Запись амстердамского концерта 20-го октября можно обнаружить на стороне «В» бутлега **Jungle Folk Songs**, выполненного в виде picture-диска, на котором изображен Заппа, схваченный гигантским приматом (которого, естественно, зовут King Kong!), а с концертом, прошедшем в калифорнийском университете 8-го ноября можно ознакомиться посредством бутлега **Our Man In Nirvana**.

Лондонское же выступление 25-го декабря, завершающее европейские гастроли, запечатлено на бутлеге **Trick Or Treat**, оформленном по канонам хелоуиновских страшилок и добитом сердобольными пиратами несколькими (где-то раздобытыми) студийными редкостями.

«Хе-хе, добро пожаловать, мальчики и девочки, — вещает с задника пластинки монстрообразный Заппа, — На свой страх и риск продолжайте меня слушать. Я — Ваш хозяин, Фрэнсис — Хранитель Подземелья! Приготовьтесь сжечь ваши маленькие больные черепашки ослепительными звуками древности! Я страхнул пыль со своих старых костяшек — что, не ожидали такого? Я вытащил на свет Божий целую кучу звуков, назовем их Стороной Порядка — это спрессованное безумие (пар-

Тогда я сказал: «Смотрите, что получилось. Я приказал вам вскочить и дергаться, и вы задержались, так? Так. Так поступает и правительство. Оно говорит вам, что вам делать, и вы это делаете. Вы тут дергаетесь, как марионетки, ну не глупо ли это?». В это же время Заппа делится несколькими своими открытиями: «Я думаю, большинству участников группы кажется, что зрители слушают и по достоинству оценивают то, что они исполняют на сцене. Я так не считаю. Я общаюсь с аудиторией и вижу, какие они дебилы».

А высказывание Дона Престона «но ведь они так визжат! И чем шоу удачней, тем визжат они громче!», он пародирует следующим своим наблюдением: «Они визжат, потому что они заплатили деньги и хотят отвязаться в полный рост. Это не имеет никакого отношения к тому, что и как мы играем. Можете вытащить на сцену любую группу и дать ей доиграть ваш концерт — никто и не заметит». Возможно, эти высказывания — результат накопившейся усталости от колоссальной работы, которую взвалил на себя трудоголик Фрэнк, а может быть они связаны с его раздражением оттого, что публика живее реагирует на глупости и похабщину, чем на удачно сыгранный пассаж. Ведь для него, так, казалось бы, старающегося максимально развлечь пришедших на шоу, все равно на первом месте была не публика, а исполняемая им музыка: «Я не



дон за выражение) для вашего аудио-удовлетворения. Так что, устройте ваш скелет поудобнее, поместите череп между колонками — и будьте готовы к настоящему Розыгрышу Или Пиршеству. Великому Гугль-мугль!!!»

Хоть ты и не на родине, а праздник Хеллоуин грех не отметить, так ведь? Заодно и песенками своими новыми чужестранцев поугагать...

По возвращению на родину группа дала в ноябре несколько шоу. Одно из них, прошедшее 8-го ноября в Фуллертоне, запечатлено на бутлеге **The String Quartet**, знаменательном участии Уайльд Мэн Фишера, а также наличием 25-минутной одноименной с альбомом композиции.

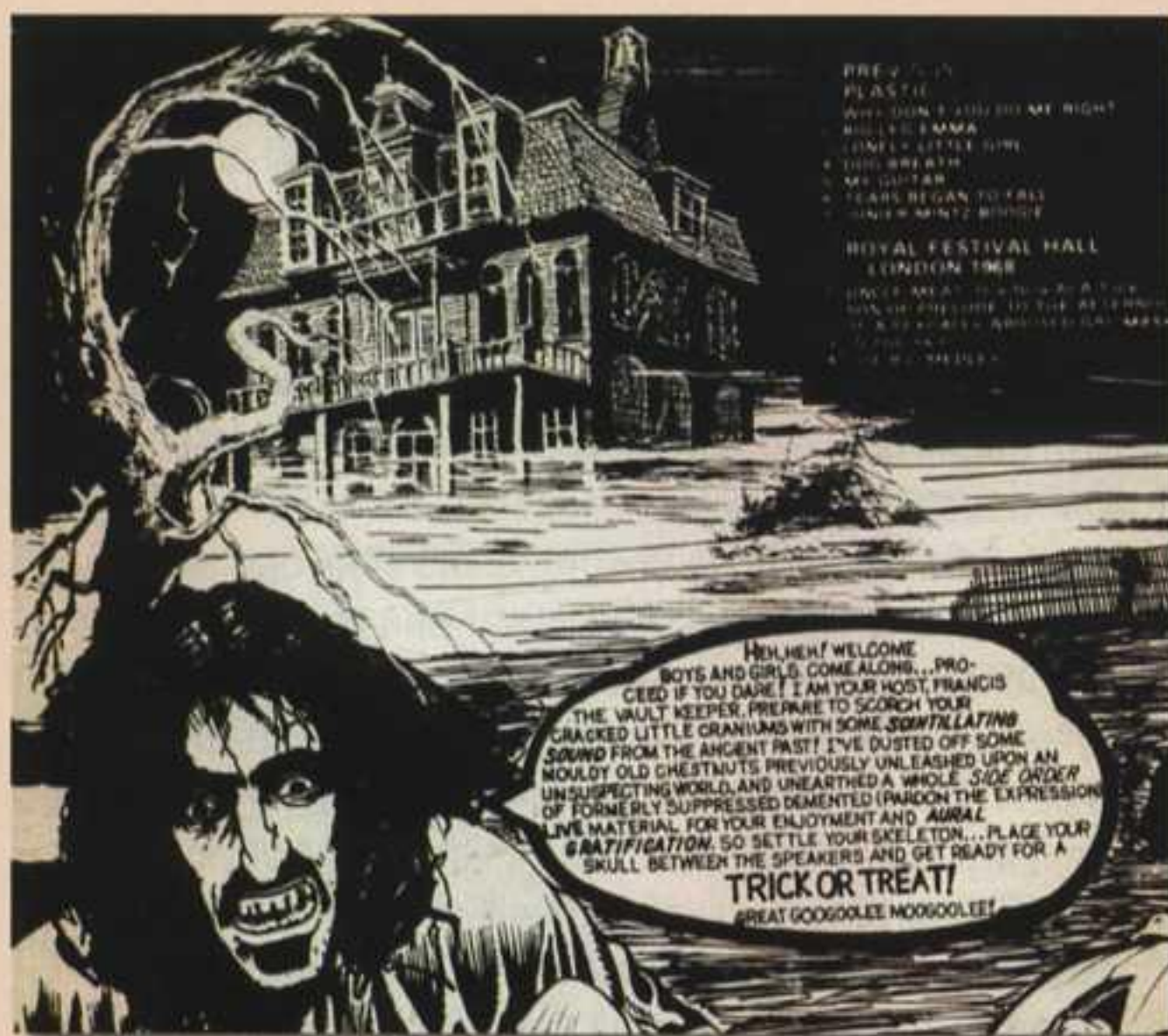
30-го и 31-го ноября проходят концерты в Berkley Community Theater, где Заппа-экспериментатор решает зомбировать аудиторию, что у него успешно получается: «Большинство приходящих на наши концерты хотят не музыки, а шоу. Они жаждут, чтобы мы сотворили для них нечто особенное. На концерте в Berkeley Community Theater три тысячи человек по моей команде изображали дергающихся на ниточке фигурки. Я им сказал: «Окей, а теперь встанем со своих мест и приступим к выполнению упражнений — вы, ребята, выглядите довольно уставшими. Подъем!». Они живо повскакивали со своих сидюшек. В зале включили свет, и я остановил музыку. Они продолжали дергаться.

обращаю внимания на публику во время исполнения. Я обращаюсь к ней только между песнями. Когда мы начинаем играть, для меня существуют только ребята и я. Мы забываем о том, что в зале находится еще кто-то».

Трудовой год маэстро закончил двумя концертами в лос-анджелесском Shrine Exposition Hall 6-го и 7-го декабря, на котором представил не только свою команду, но и артистов, подписанных на свежее испеченный собственный лейбл Straight/Bizarre — Элиса Купера, GTO's и Уайльд Мэн Фишера.

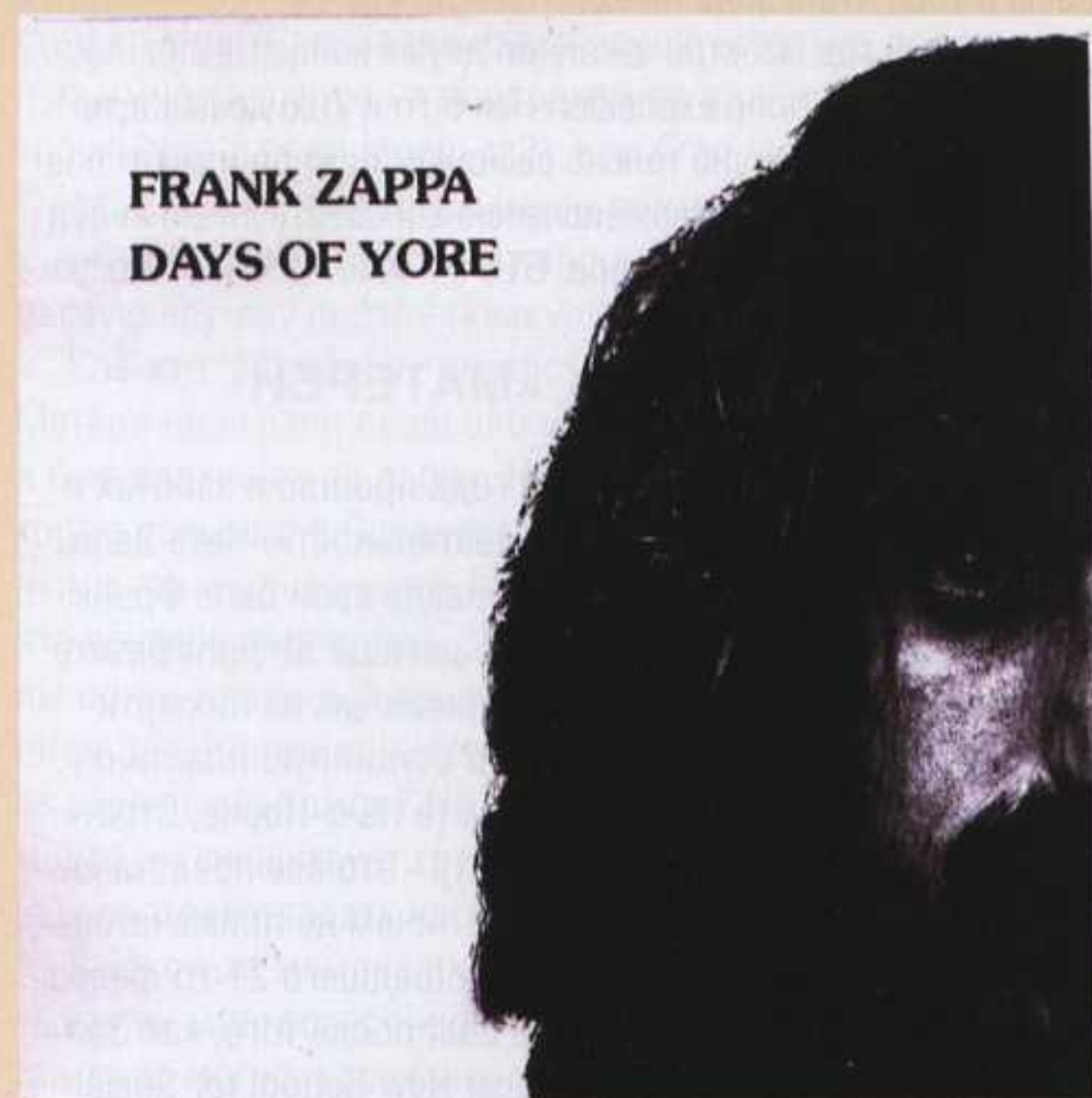
ПЕРВЫЙ РОСПУСК «МАТЕРЕЙ»

Начало следующего, 1969-го года прошло в заботах и делах, отличных от концертной деятельности. Чета Запп переехала в новый дом и обустроивала свой быт. Фрэнк активно занимался делами своего детища Straight/Bizarre и готовил несколько релизов подписанных на них артистов, да, собственно и свою новую студийную пластинку. Несколько выступлений в феврале (в Нью-Йорке, Стратфорде и Торонто (бутлеги **Rock-Pile**)) — это все представления группы начала года. Они были ничем не примечательными, кроме, пожалуй, одного. Прошедшего 21-го февраля в нью-йоркском зале Fillmore East после того, как Заппа прочитал лекцию в престижном New School for Social



Research, что было для него весьма необычным делом, ведь мы прекрасно знаем о его отношении к системе образования. Но система – это одно, а студенты, среди которых немало его фэнов – совсем другое. В этот период времени он дает концерты в некоторых учебных заведениях, в частности в Appleton University of Wisconsin, который был запечатлен на бутлере **Days Of Yore**.

Концерт в Колумбийском университете Заппа вспоминает по причине первого исполнения на нем популярной композиции *Charles Ives* и *Here Lies Love*: «Некоторые из вас, наверное, сразу заметили, что повторяющийся мотив пьесы *Charles Ives* был также использован в композиции *The Blimp* из альбома Капитана Бифхарта **Trout Mask Replica** в качестве аккомпанемента. Эта запись была выполнена уникальным методом. Я сидел в Глендейде, в студии Whitney Records и работал над пленками The Mothers Of Invention. Мне позвонил Капитан Бифхарт и начал взвешивать рассказать о том, какие классные стихи он только что написал. Потом он попросил случившегося рядом Антенну Джимми Сименса продекламировать эти стихи прямо по телефону. Я записал эту декламацию и вмикшировал ее в фонограмму с запи-



сю упомянутого мотива. Сей странный сэндвич получил название *The Blimp. Here Lies Love* – великолепный ритм-энд-блюзовый мотив (обратная сторона сингла WPLJ), который я обожаю до сих пор. Как только к нашей группе присоединился Лоуэлл Джордж, эта песня стала частым гостем списка наших концертных номеров».

На одном из архивных томов **YCDTOSA** Заппа вспоминает: «Весеннее турне 1969-го года было «автобусным» – холодным и тоскливым. Большинство залов, в которых мы выступали, были маленькими и убогими. На одной из чудом сохранившихся записей февраля, вы можете слышать The Mothers, выступающих в баре одного из заводов в Бронксе для аудитории, которая явно предпочитала группу Vanilla Fudge. Мы исполняли *Where Is Johnny Velvet?*, *Return of the Hutch-Back Duke*, *Trouble Every Day* и другие необычные для слуха аудитории вещи. К сожалению, это единственный концерт, который нам удалось дать в Бронксе. Принимая во внимание тот факт, что наш репертуар на тот момент принципиально отличался от всего того, что крутилось тогда по радио и называлось «хорошей музыкой», аудитория этого зала была к нам более чем благодущна.

Что касается другого выступления, в Стрэдфорде, штат Коннектикут, могу только утверждать, что оно произошло в тот же месяц, что и выступление в Бронксе. Аудитория этого концерта также предпочитала динамичный стиль группы Vanilla Fudge. Да и о время концерта на Лонг-Айленде люди из публики кричали нам: «Ребята, вы слишком здорово воняете, давайте лучше Fudge!».

Апрель был знаменателен выходом нескольких пластинок – бифхартовской **Trout Mask Replica**, **A Most Immaculate Hip Democrat** Лорда Бакли и **Uncle Meat** самого Заппы. А май, начавшийся концертом в канадском Торонто, продолжился европейским туром. В котором знаменательными были пятидневные гастроли по окрестностям Лондона и очередным приглашением Заппы в один из ВУЗов. «Меня пригласили прочесть лекцию в The London School Of Economics, – рассказывал Заппа биографу Майлзу, – Когда я зашел в аудиторию, то спросил: «Ну и что же вы хотите от меня услышать?». Публика состояла из молодых английских леваков, каких можно встретить по всему миру. Сродни членам автомобильных клубов, все они обладают одинаковым менталитетом: «Мы взорвем этот сраный мир, все начнем сначала и вернемся к природе!». Их мировоззрение строится на принципах Маркса, Мао Дзе Дуна и всех тех клише, которые эта «продвинутая молодежь» штудирует в своих классах. Они называют это базисом для свершения революции во имя освобождения простых людей. И это притом, что эти доморощенные революционеры никогда и не сталкивались с простыми людьми. Они, носящие наряды модов и хаки а-ля Че Гевара. Грязная это игра. Я сказал им, что они ничем не отличаются от приверженцев «власти цветов». Тягостное это состояние, скажу я вам, – сидеть перед таким количеством недоумков, собравшихся в одном месте в одно время. И все они учатся в колледже». Похоже, Заппа очередной раз получил доказательство своего постулата об ущербности образования в том виде, в котором оно в данный момент существует.

А концерты тем временем продолжались. В туровом графике значились английские города Бирмингем, Ман-

честер, Бристоль, Портсмут и снова Лондон (традиционный Royal Albert Hall).

Первого июля состоялся концерт в манчестерском зале Palace Theatre. Он был описан журналистом Рэмпси Кемпбеллом в статье «*Grandson Of Ives*», опубликованной в журнале *Stardock*. Вот выдержка из этого материала:

«Каким был концерт? Скорее джазовым, чем популярным; ближе к «серьезной» музыке, чем к джазу, и неизменно исполняемый с вторжением на пограничные территории. В конце выступления Матери исполнили трио для электрической флейты, флюгельгорна и кларнета, вяжущего, лирического и ритмично изобретательного, в котором было немного Стравинского, но в подавляющем большинстве, все же — Заппы.

Да, они играют по партитурам — говорю это на случай, если кого-то еще нужно убеждать, что они — музыканты... Заппа дирижирует, указывает «обвинительно» на членов группы, провоцируя их порой на ужасающие ответные движения. Он совершает мастурбирующие жесты, сосет леденец и говорит, что «Это — самая слизистая часть леденца, которую я когда-либо совал себе в рот — ощущение еще то, для тех, кто знает». Во время исполнения *C Minor concerto* Моцарта, он блуждает за кулисами. Его диктаторские жесты во время исполнения части для электронного фортепьяно и двух перкуссионных сильно напоминают подобные в *Circles* Берио.

Но основная часть концерта — полномасштабная вдохновленная импровизация ансамбля, достигающая своего апогея, при синтезе призрачных мгновений джаза свободной формы и Вареза. Да, она строится на базе рока, ну и что с того, также можно было законно возразить против работ Стравинского на основе джаза. Фактически основа рока поддерживает традиционную последовательность, в пределах которой Заппа может свободно проводить свои музыкальные исследования. По всей видимости, Заппа добивается в выступлениях интересного синтеза нескольких искусств: театра, музыки, хореографии. Он, похоже, уверен в том, что его поиски новых способов прорваться через традиции и очерченные ими жесткие рамки стандартов обязательно увенчаются успехом».

Кстати, к слову сказать, потребовалось целых пять месяцев, чтобы поставить статью в печать. Может быть редактор издания не поверил журналисту и опубликовал статью только после того, как другое английское музыкальное издание *Melody Maker* похвалило группу и выдало «Правду в Том Что Они не Столь же Уродливы Как Их Образ». Эта публикация («*The Truth Is — They're Not As Ugly As Their Pictures*»), написанная журналистом Крисом Уэлчем, в основном посвящена концерту Mothers Of Invention, который состоялся 7-го июня в Бирмингеме:

«Фрэнк Заппа и Матери Изобретения захватили штурмом внимание молодежи Великобритании и возможно, сделали себя предметом культа.

Поездка автобусом в Бирмингем с Матерями оказалась классным, приятным пикником, с песнями под акустическую гитару. Бирмингемская Ратуша, увиденная нами, старая, но странно привлекательна, чему немало способствует викторианский стиль. Зал просторный и уютный, зрители могут сидеть на галереях по бокам и позади сцены. Акустика достаточно сносная.

Перед нетерпеливой и жаждущей музыкальных приключений внимающей молодежью Мидленда (графства

Средней Англии), вымытой в мягкой воде, вскормленной кровяной колбасой и воспитанной Клубом Матерей (Mothers Club), который спонсировал концерт, The Mothers of Invention играли программу камерной музыки и рок-н-ролла, вызвавшую шумные аплодисменты.

Заппа расхаживал по сцене с сигаретой в руке, скрадывая задержку, пока группа настраивалась. Задержка вызывала нетерпеливые возгласы и гул недовольства. «Спокойствие, главное — спокойствие», — говорил Заппа умиротворяюще, словно миссионер перед беспокойными аборигенами.

Чертова задержка! Это что, пример вальжного Американизма? Как насчет неудачных фальстартов номеров и всего выступления? Вы слышали о его лекции в LSE?

Но сомнения и мифы растаяли, как гололед, посыпанный солью, когда Матери выпустили звук, запертый в обилии их инструментов.

И какой звук! Духовая секция не глушилась электрическими инструментами и барабанами, поскольку Матери обладают необходимым чувством динамики, присущей лучшим джазовым или симфоническим оркестрам.



Ударная секция исключительно сильна. Использование двух барабанщиков вовсе не трюк. Джимми Карл Блэк — превосходный рок-н-рольный барабанщик с безошибочным пульсом в отличие от более джазового стиля Артура Триппа, который также играет ксилофоне, вибрафоне, маримбе и тимпани.

Igor's Boogie, их сложное вступление, представило тенора, трубу, и две партии кларнета, которые Фрэнк позже расписал для меня в нашем отеле.

Последовавшая *Hot Rats* являлась прекрасным примером современной американской оркестровой музыки, которая доказала, насколько передовым оказалось сочинительство Фрэнка. И показала, насколько квалифицированы The Mothers при интерпретации его произведений.

В длинной *Shortly* Фрэнк изумительно играл на гитаре и после этого, встреченного овациями, марафона, потребовавшего концентрации и аудитории и музыкантов, легкая помощь прямолинейного рок-н-ролла расслабила аудиторию.

Джимми Карл Блэк выдавал САМЫЙ жесткий офф-бит (в то время, как духовики всю свинговали) в кра-

сивой пародии на прото-рок стиля 50-х. Самой большой неожиданностью был чарующие «подростковые» голоса, изумительно подходящие стандартам групп, подобных Ruben & The Jets, в мелодиях типа *Bacon Fat* и *My Guitar Wants to Kill Your Mother*.

Камерная музыка, написанная Заппой, не предполагавшая сопровождение трубы, кларнета и фагота, оказалась настолько восторженно принятой зрителями, что шумные аплодисменты звучали очень долго. Впрочем публика рукоплескала и после других номеров, всех, что были сыграны.

К счастью, имидж Матерей как всеми клятый паноптикум хиппи был взорван. Блеск их выступления показал, что Матери в самое ближайшее время могут стать одной из самых великих групп мира.

Один из фэнов прокричал в конце концерта, «Вы – охренительная супергруппа!» Заппа прореагировал: «Спасибо, что пожелали услышать нас. Доброй ночи».

В середине июня банда опять у себя на родине, и Заппа принимает предложение импресарио *Newport Jazz Festival* Джорджа Уэйна поехать в рамках этого феста в джазовый тур по Восточному побережью. В паре мест The Mothers Of



Frank Zappa, Philly Joe Jones, Earl Freeman, Louis Maholo, John Dyan, Grachan Moncur III, and Archie Shepp meet in a jam set.

Invention должны были выступать в одной связке с Рахсааном Роландом Керком, Дюком Элингтоном и Гари Бёртоном. В других же городах им предстояло делить сцену с другими исполнителями.

Заппа в *Real Book* вспоминает прошлогоднее выступление с джазменами: «Впервые мы играли на одной сцене с Рахсааном Роландом Керком на *1968 Boston Globe Jazz Festival*. После того как он отыграл, я был представлен ему за кулисами. Я засвидетельствовал свое почтение к его работе, и сообщил, что мы будем весьма польщены, если он соблаговолит принять участие в нашем номере программы. Я был уверен, что, невзирая на его слепоту, мы сможем сыграть».

Мы начали выступление, атонально подбираясь к поппурри из honking-саксофонных стандартов 50-х годов. И в этот момент Рахсаан с помощью своего поводыря (не могу вспомнить его имя) вышел, чтобы присоединиться к нам».

Одно из выступлений на джазовом этом фесте было описано в журнале *Down Beat* (октябрь, 1969) журналистом Лэрри Картом, назвавшим свою статью «*Frank Zappa: The Mother of Us All*»:

«Мудрец, которого я когда-то придумал, сказал: «Единственным событием, которое, возможно, заслуживает термина «прогресс», будет увеличение доли интеллектуалов». И добавил: «Те, кто работает на эту цель, известны, под разными именами – дураки, клоуны и пророки».

В целях экономической выгоды и защитной окраски, Фрэнк Заппа и Mothers of Invention заявили о себе как о группе очень странных людей. Возможно, Матери и эксцентричны, но не более других музыкантов, с которыми я встречался, но сам Заппа – человек поразительной умеренности. Иногда он даже меня заставлял чувствовать себя более фривольным, нежели он сам.

Заппа стоит на сцене приблизительно перед 10 000 человек (большинству из них около двадцати) на концерте под открытым небом прошлым летом. Он говорит аудитории: «Мы только что получили заявку на *Caravan* с соло барабанов». Смех. Крики «да!» «Сейчас мы либо сыграем *Caravan* с соло барабанов, либо откажемся играть *Caravan* с соло барабанов. Как быть? Мы думаем, что мы позволим решать вам». (Все это поставляют в свете, дразня тон голоса.) Показания «аплодисментометра» указывают, что толпа не желает *Caravan* с соло барабанов. «Отлично, мы будем играть *Wipeout!*» Это низшая точка ранней халтуры 60-х. И когда они исполняют в эту вещь в трех темпах сразу, бессмысленно-тупой риф *Wipeout* тает, как пластмасса.

Заппа начинает вторую половину концерта словами: «Йен Андервуд сейчас сыграет для вас *Piano Sonata in B flat* Моцарта». Андервуд начинает исполнение первой части фортепьянной сонаты. Он играет очень хорошо.

Заппа представляет следующее произведение как «камерную часть для электрического фортепьяно и барабанов». Название, мне кажется, было *Модерато*. Камерная часть – точно, так и есть. Партия барабанов берет типичные ритмы рока (wham-wham-awham-bam-bam) и затягивает промежуток между ударами. В результате – серия ударных тембров, словно зависающих в пустоте. Грани музыки по-голливудски зловещи (фон для некоего ужасного, невидимого монстра), но тесное взаимодействие двух музыкантов (время от времени один, кажется, подражает партии другого) придают произведению экстравагантную формальную энергию.

В течение концерта The Mothers играют несколько длинных номеров, где каждый получает шанс выделиться. Так как несколько музыкантов имеют обширные джазовые корни (Престон, братья Гарднер, и Андервуд), их игра в этом контексте показывает различия между импровизацией в роке и джазе.

Существенное качество джазового соло – чувство, которое передает солист, раздвигая границы своей вселенной. Оно является результатом, как мне кажется, раскрытия личности джазового солиста даже в самых простых контекстах. В типичном соло рока редко встречается этот вид передового движения. Вместо этого музыкантами выдаются большие звуковые полотна, украшенные эмоциональной кривой (от волнения к экстазу) с неизбежным завершением. Именно поэтому многие джазовые слушатели находят соло в роке скучными, независимо от того, насколько хорошо оно исполнено. Они походят чем-то на поднятого из могилы Бетховена, который слушает это рагу и говорит: «Я чувствую ритм, но мы идем по кругу. Где развитие?»

Во многих рок-соло, гитарных соло особенно, существует театральность, надуманность между музыкантом и тем, что он играет. И самые «захватывающие» куски встречаются

в те моменты, когда, кажется, будто он играет неубедительно. Драма заключается в том, что он вызывает в воображении вопящего музыкального монстра, который угрожает одолеть его. «Волнение» нарастает от наблюдения его схватки со «зверем»: он будет повержен, или победит и под конец разобьет или сожжет инструмент. Когда кто-то вроде Джими Хендрикса представил это как сексуальную фантазию, но оно, впрочем, вполне может сойти и за Вагнерианство.

The Mothers умело сочетают джазовые и роковые соло. Они ослабляют напор весьма аккуратно. Солисты достигают точки кипения, но их точность акцентирования и осторожность, с которыми они предлагают мотивированное развитие, предотвращают любой эффект «потери контроля».

Реакция зала на это была любопытна. Заппа топтался, словно под огромным транспарантом, написанным через всю сцену, который гласил: «Напряжение нарастает! Впереди – Взрыв!», и люди вокруг меня бормотали «да», с бессмысленными взглядами предвкушаемого экстаза, читаемого на их лицах. К концу исполнения вещи не произошло никакого взрыва, и они выглядели несказанно изумленными, хотя и аплодировали, конечно.

Фрэнк Заппу можно назвать культурным партизаном. Он считает, что поп-искусства насквозь пропагандистские в широком смысле. Даже когда они маскируются как бунтарские, они убаюкивают нашу фантазию и гомогенизируют нашу реакцию. Поэтому он проникает в их механизм и пытается сломать рамки традиционной формы, поэтому его музыка не успокаивает, она заставляет вас думать.

Очевидно, он балансирует на узкой грани. С одной стороны, он сталкивается с аудиторией, потребность которой в чем-то необычном и оригинальном настолько велика, что они могут заставить его творения соответствовать их желаниям. С другой, он должен донести свою музыку массовой аудитории, или его усилия будут бесполезны. Ибо он всего лишь человек, которому, естественно, нужны средства к существованию.

Но, каким бы ни был результат, есть его музыка, и если кто-либо из нас будет жив через двадцать лет, я думаю, мы будем ее слушать».

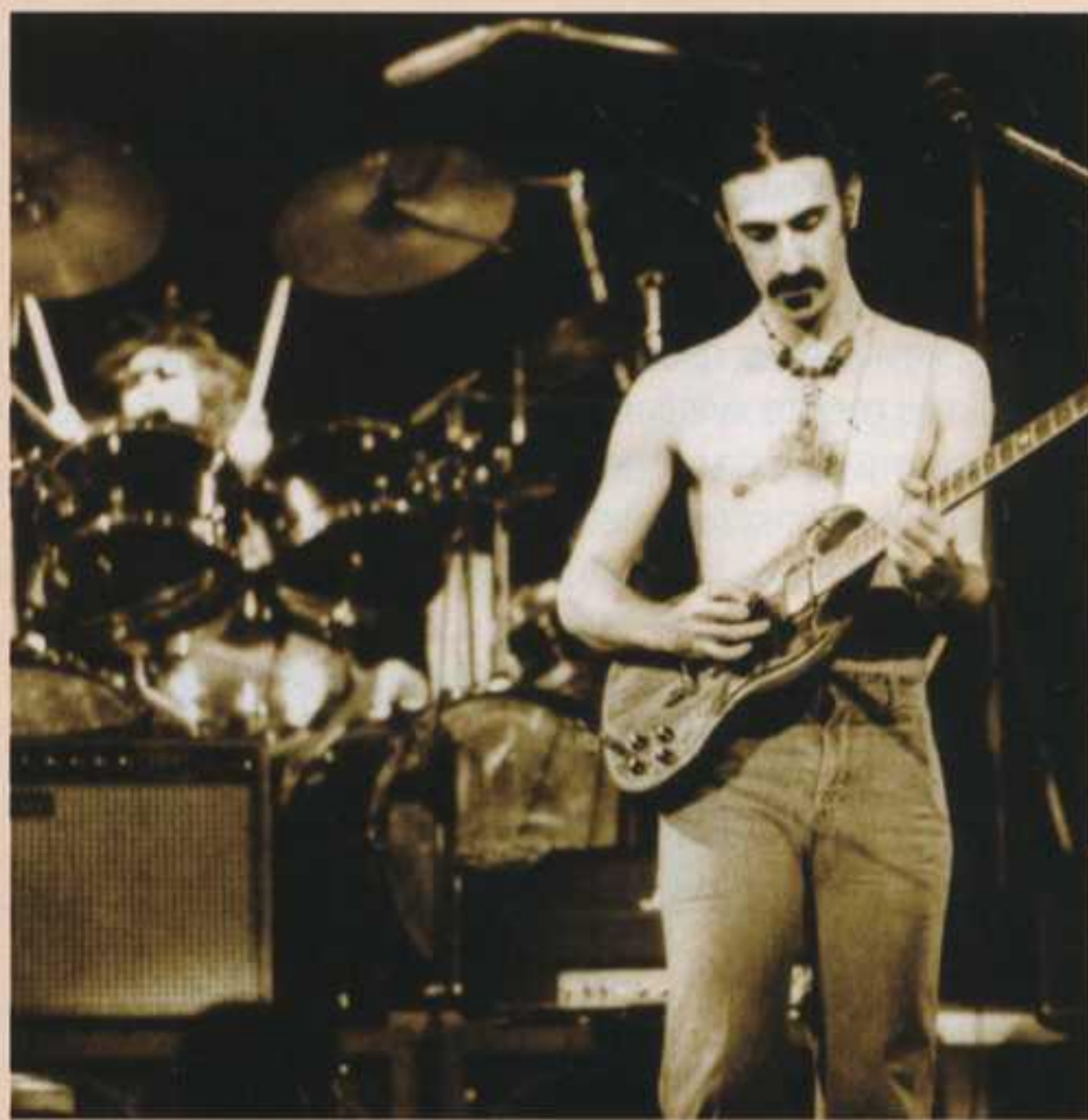
Отыграв два концерта в рамках ньюпортского фестиваля – 28-го июня в зале Coliseum (Charlotte, NC) и 29-го в зале Jai Alai Fronton (Miami, FL), группа прибывает на место дислокации очередного выступления (дату которого история не сохранила, как и название населенного пункта, затерянного «где-то в Южной Каролине»). Здесь Заппа становится невольным свидетелем неприятного инцидента, который описал в *Real Book*, назвав главу об этом «Джаз – музыка безработицы»: «Аппаратуру гастрольный состав с собой не возил – приходилось пользоваться усилителями тех залов, куда нас определяли. В Южной Каролине в зале кольцом висели маленькие динамики для музыкального автомата. Это никуда не годилось, но что поделаешь – надо было отработать концерт. Перед его началом я увидел, как Дюк Эллингтон, словно милостыню просил – умолял выделить ему аванс в десять долларов. Зрелище было настолько гнетущим, что после концерта я заявил группе: «Все, ребята, разбегаемся».

С незначительными изменениями состава к этому времени мы проработали пять лет. И вдруг – в один миг, ВСЁ показалось мне абсолютно безнадежным. Если сам Дюк Эллингтон должен вымалывать за кулисами аванс в десять баксов у какого-то помощника Джорджа

Уэйна, то, что же это я, твою мать, делал с группой в десять человек, пытаюсь исполнять рок-н-ролл или что-то похожее на рок-н-ролл?

На протяжении года я платил каждому участнику группы еженедельно по две сотни долларов, независимо от того работали мы или нет, не считая транспортных и гостиничных расходов, когда нам предоставляли работу. Ребята, конечно, выглядели ошарашенными, как если бы их пособия по безработице лишили. Однако в этот момент я пребывал дикой ярости, и ничто не могло меня остановить».

Но связанный контрактом Заппа вынужден был продолжать джазовый тур. Очередное фестивальное выступление Матерей длительностью 41 минута состоялось 5-го июля на Newport Jazz Festival Field и состояло из нескольких мудрено сыгранных вещей: *Igor's Boogie*, *Louie Louie*, *Sunshine Of Your Love*, *Some Ballet Music*, *Story of Pound For A Brown*, *Pound For A Brown*, *Sleeping In A Jar*, а также многочисленных импровизаций. В этот день на сцену выходили в числе прочих Гэри Бёртон, Майлз Дэвис и Джон Мейолл.



Дальнейший график тура, концерты которого – обратите внимание! – проходили в довольно экзотических местах, выглядел следующим образом:

8 июля, The Ark, Boston, MA – совместно с Wild Things
11 июля, Spectrum Theater, Philadelphia, PA – совместно с Sly & The Family Stone, Ten Years After, Savoy Brown и Джеффа Беком

12 июля, Laurel Race Track, Laurel, MD – совместно с Guess Who, Sly & The Family Stone, Ten Years After и Джеффом Беком

2 августа, Wollman Rink, Central Park, NYC – совместно с Бадди Гаем

3 августа, Atlantic City Race Track, Atlantic City, NJ – совместно с Дженис Джоплин, Jefferson Airplane, CCR, Карлосом Сантаной, Джонни Митчелл, Джо Кокером, Мамой Касс

6 августа, Ravinia Outdoor Music Center, Highland Park, IL
8 августа, Carousel Theatre, Framingham, MA – совместно с Ten Years After

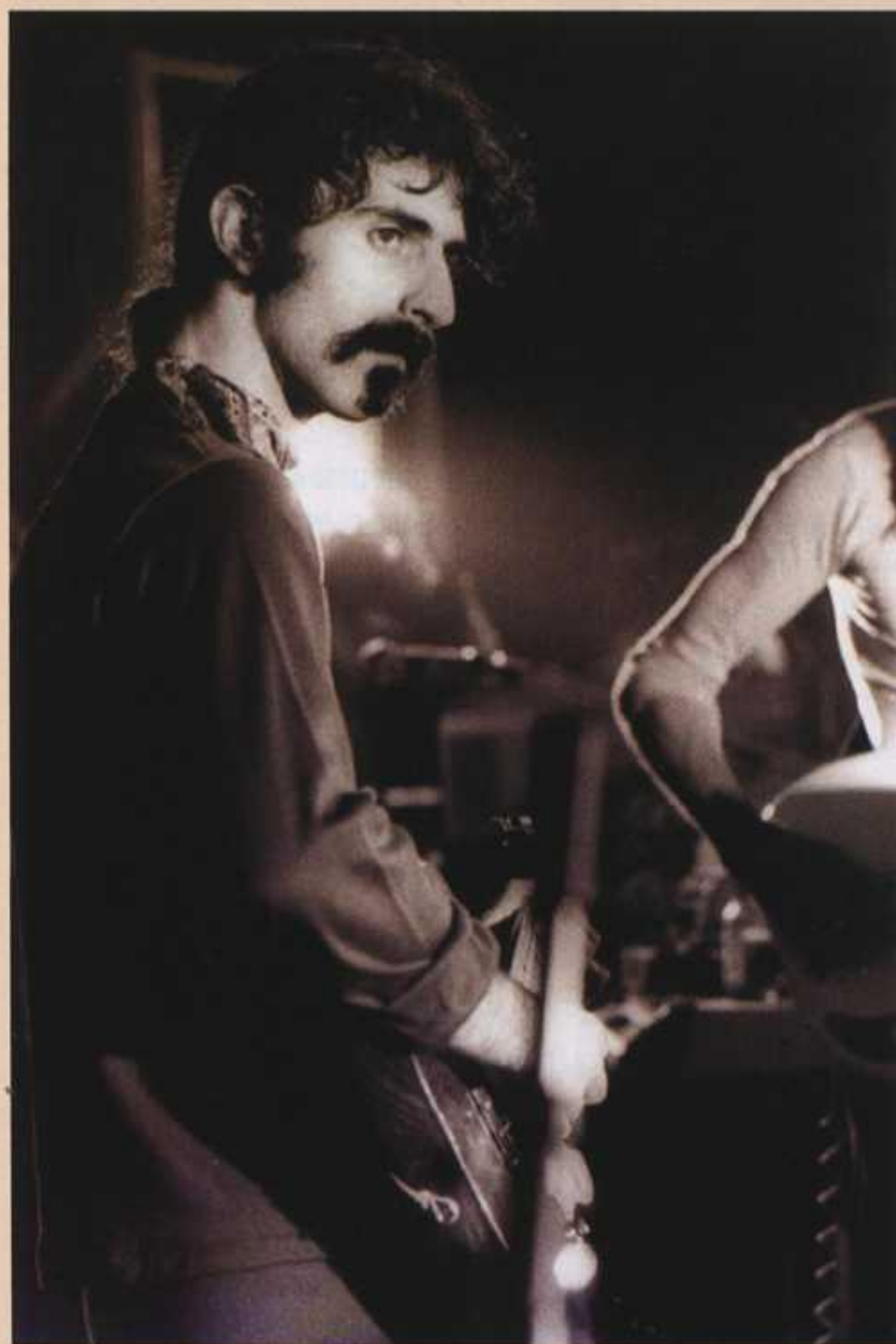
10 августа, Warrensville Heights Music Festival, OH



Далее последовало несколько выступлений в Канаде, и только после этого группы Mothers Of Invention не стало.

Через некоторое время, в начале октября в прессе появляется официальное сообщение о роспуске коллектива. Заявление Заппы, опубликованное в журнале *Hit Parader* гласит: «The Mothers Of Invention, отвратительное, с дурной репутацией рок-н-рольное комбо для подростков прекращает свои выступления...»

Джимми Карл Блэк (индеец группы) собрал другой ансамбль, который он называет Geronimo Black (названный в честь его самого младшего ребенка). Дон «Don De Wild» Престон сотрудничает с «авангардной балериной» Меридит Монк в области электронной музыки. Йен Андервуд готовит материал для сольного альбома. Рой Эстрада,



Банк Гарднер, Базз Гарднер и Арт Трипп работают студии в Голливуде. Моторхэд (Джеймс Эвклид) Шервуд ремонтирует свой велосипед и готовится сниматься в фильме с Кэптеном Бифхартом. Фрэнк Заппа продюсирует различных музыкантов для своих компаний грамзаписи Straight и Bizarre (совладельцем которых он является с Хербом Коэном), работает над фильмом и телевизионными проектами, и в настоящее время пишет аранжировки для нового альбома французского джазового скрипача Жана-Люка Понти. Этот альбом Понти, выходящий на World Pacific, ознаменует первую попытку другого музыканта сделать запись полного альбома авторства Заппы, исключая интерпретации The Mothers of Invention.

Возможно, спустя какое-то время, когда наши записи будут, наконец, восприняты слушающей публикой, группа будет воссоздана».

Расставание не прошло гладко. Джимми Карл Блэк вспоминает, как расстроен он был тогда: «Ну, это был 1969-й год. Мы вернулись из большого турне и были дома приблизительно три или четыре дня. Мне позвонил Фрэнк, и сказал, что он окончательно решил разогнать группу, и последняя наша зарплата сдохла на прошлой неделе. Я подумал, что это было довольно жестоко по отношению к нам, но Фрэнк — вообще жесткий чувак. Он строго деловой. Я имею в виду, он же написал про себя песню *I Ain't Got No Heart*.

Фрэнк не мог уволить нас из группы, потому что мы все были партнерами — мы не были сайдменами. Ну, а раз он не мог нас выгнать, он взял и расформировал группу. Но способ, которым он распустил ее, обрубая нас поодиночке, без всякого выходного пособия, и это после чрезвычайно успешного турне, из которого мы только что вернулись, нам совсем не понравился. Думаю, что группа все же «срубила» НЕМНОГО денег, чувак, или не группа, а только ОН? Мы играли в битком набитых залах; иногда пустевших, и заполнявшихся снова. Попробуйте назвать мне группу, не получающую хоть каких-то денег. Группа никогда не путешествовала первым классом, а Фрэнк — всегда первым классом. Под конец он даже не останавливался в одном отеле с нами, но нам от этого было только кайфовее, потому что мы свободно занимались девочками, в отличие от него, нам было намного лучше, чем ему. Да, Фрэнк непостижимый парень...»

Несколько позже, в интервью журналу *Creat*, в большой публикации, посвященной Заппе, бывшего начальника The Mothers снова спрашивают о распаде его группы.

«Я не был доволен первыми Матерями, как группой музыкантов», — говорит Заппа журналистам, — Но они были единственными людьми, которых я мог получить. Я не думал о них, как о музыкантах больше, нежели чем о людях. Именно их темперамент сделал группу, не их музыкальность. Я очень редко был счастлив с какой-либо из групп после.

Большинство тех людей были чрезвычайно упертыми и негибкими. Джимми Карл Блэк имел обыкновение заправлять свои волосы под воротник, когда он шел по аэропорту, мол, таким образом, никто не будет знать, что у него длинные волосы. Люди имели различные фантазии о том, как должна выглядеть группа, но в глубине души они были консерваторами. У них просто были маленькие особенности, которые я пытался усилить в одну большую, только им присущую, которую и представлял публике. Они все — хорошие парни. Фриковость, которую большинство лю-

дей приписывало группе, была чрезвычайно преувеличена. Все было театрализовано, именно я задумал комбинировать разные разновидности музыки и театр.

Мы были действительно первым бэндом, который преподносил зрителю рок-театр. Он был существенно иным, чем сегодняшний театр рока. Большинство шоу сегодня являются более примитивными по отношению к тому, что мы делали тогда, потому что они предсказуемы. То, что мы делали, было смело, мы никогда не знали, что должно произойти. Мы знали, что каждый в группе был способен к выполнению одного театрального события, или концепции. Каждое шоу было для конкретной аудитории. Мы изменялись в соответствии с настроением толпы. Большинство результатов сценического искусства рока сегодня не является спонтанным. Оно очень организовано. Без должного воображения».

Десятого октября выходит восьмой по счету альбом Заппы **Hot Rats**, а в конце октября он уезжает на каникулы в Европу.

Находясь в Бельгии, Заппа посещает **Actuel Festival**, проходивший в местечке Амужи с 24-го по 28-е октября. Об этом событии нужно рассказать поподробнее, ибо эта информация, безусловно, порадует не только фэнов Заппы, но и поклонников немалого количества групп, там выступавших.



Actuel Festival был организован двумя энтузиастами, продвигающими авангардную музыку – Жаном-Жоржем Каракасом и Жаном-Люком Янгом, при содействии журнала *Actuel* и независимого рекорд-лейбла BYG. Кстати, журнал *Actuel* со временем стал одним из ведущих органов французской контркультуры середины 70-х. Фестиваль должен был пройти в Париже или вблизи его, но власти запретили разбивать там шатер, и ставить его пришлось в нескольких милях от французской границы, на бельгийской земле. Концерты длились пять дней, публики собралось от 15-ти до 20 тысяч, а группы и исполнители, туда приехавшие были разноплановыми и представляли самые разные слои современной музыки – поп-рок, прогрессив, психоделию и фри-джаз. Среди приглашенных коллективов значилось много известных имен. В первый день феста выступили Ten Years After, Colosseum и группа Эйнсли Данбара (возможно, что именно тогда Заппа подсмотрел себе нового барабанщика). Во второй день на сцену выходили Pink Floyd и группа Алексиса Корнера, в третий – Nice и Caravan, в четвертый – Yes и Pretty Things, в пятый – Soft Machine.

Фрэнк Заппа был на фестивале (похоже, первые четыре вечера) в двух ипостасях. Во-первых, как роуд-менеджер Кэптэна Бифхарта, а во-вторых, как ведущий, при поддержке Пьера Латтэ, известного радио- и телеви-

зионного ведущего (а также редактора отдела поп и рок-музыки в журнале *Actuel*). Вторая роль далась Заппе с трудом. Он плохо говорил по-французски, а основная аудитория не понимала английского. В результате, он передал ведение концертов одному из выступавших гитаристов.



Заппа активно джемовал с участниками фестиваля. Семидесятиминутный документальный фильм *Amouges Music Power*, снятый Джеромом Лаперузом и Жаном-Ноэлем Руа (продюсер – Пьер Латтэ), содержит совместные выступления Фрэнка с группой Кэптэна Бифхарта и Pink Floyd. Этот фильм был немедленно запрещен к показу из-за протестов некоторых групп (особо громко возмущались Pink Floyd), разрешение которых не были вовремя получены.

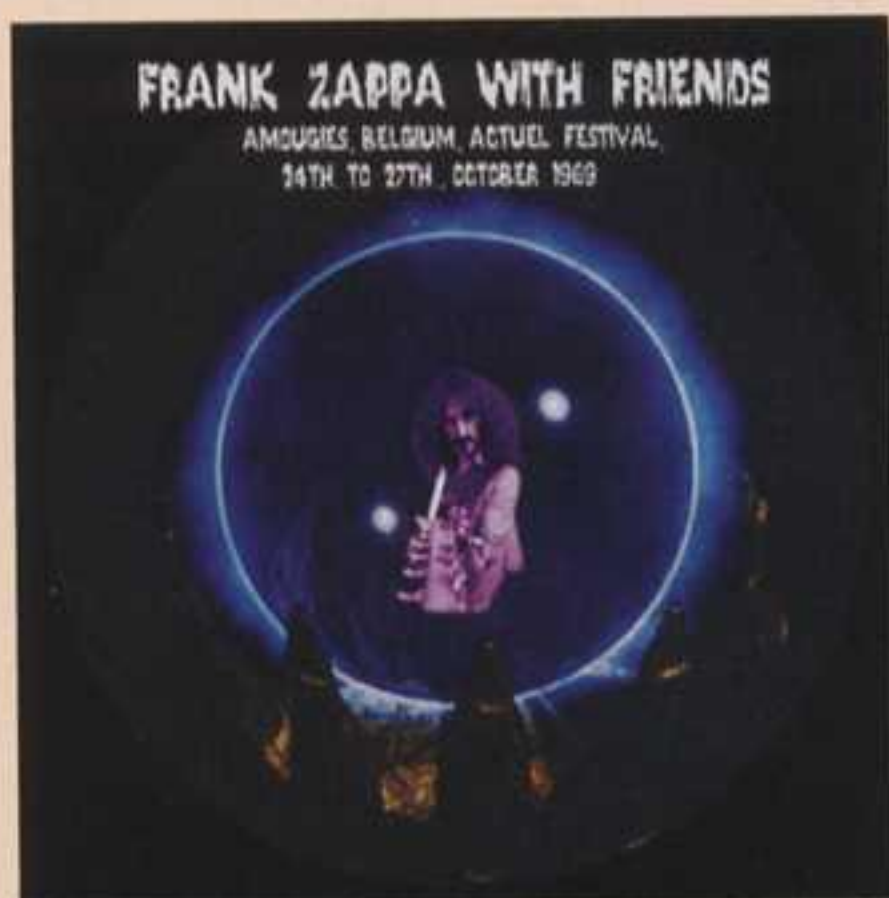
Заппа также джемовал с группой Pretty Things, но человек, следивший за записью на кассету, случайно ее затер, так что этой записи не сохранилось. Также Фрэнк принял участие в джеме с некоторыми джазовыми музыкантами, руководил которыми Арчи Шепп. К сожалению, отвечавший за запись любил рок больше, чем джаз, а посему просто не озаботился записать кого-либо из джазменов.

Аудио-версия выступления Заппы с Бифхартом, в отличие от кино, ходит по рукам, и в более лучшем качестве. Местонахождение мастер-лент не установлено, и есть ли они – неизвестно.

Те записи, что ходят по рукам (якобы саундтрек фильма), скорее всего, списаны с радиопрограмм (радио RTL Люксембурга и RTBF Бельгии). Исходные записи были сделаны молодым французом в аудитории при помощи допотопного кассетника. Оригинальные записи были почищены, но даже и после этого их качество остается плохим. Но, похоже, это единственный источник, доступный нам сейчас.

Наиболее полной записью джемов Заппы с разными музыкантами фестиваля можно послушать на бутлеге **Frank Zappa With Friends**. На нем представлены записи совместных выступлений The Mothers с Aynsley Dunbar's Retaliation, Caravan, Blossom Toes, Sam Apple Tie, Captain Beefheart и, разумеется, с Pink Floyd.

Самой легендарной записью является очень затянутый джем в композиции *Interstellar Overdrive* (20 минут 25 секунд) совместно с Флойдами. Несмотря на большую осведомленность об обилии бутлеггов Pink Floyd, похоже, многие фэны не имеют этот артефакт. Исследование различных фанатских сайтов и форумов, посвященных Pink Floyd, показывает, что люди спорят, был ли вообще такой джем. Оказывается, что был. Услышать совместное музицирование Фрэнка Заппы и группы Pink Floyd можно на флойдовских бутлегах **Interstellar Zappadrive** и **On Stage With Zappa** (винил бежевого цвета), а прочитать об этом



все в том же журнале *Actuel*. А также еще в одном популярном французском журнале *Best*, который дал подробный отчет фестиваля в Амужи.

Официальных концертных записей данного, уже не существующего к началу новой декады состава Mothers Of Invention совсем немного. Они представлены на паре альбомов — **Burnt Weeny Sandwich**, вышедшем в декабре 1969-го и на **Weasels Ripped My Flesh**, увидевшем свет в августе 1970-го. Строго говоря, эти пластинки были гибридными, содержащими как концертные, так и студийные записи.

Так, первый из них, вполне оправдывал свое название, ибо действительно был похож на бутерброд, где легковесные ду-бопы чередовались с весьма непростыми камерными и джазовыми произведениями. Здесь примечательно то, как из разных по настроению и духу, а главное, исполненных группой в разное время (с 68-го по 69-й) инструментальных пьес сложилась единая, прямо-таки, концептуальная композиция. Лишнее подтверждение основного принципа Заппы, озвученному им в 1968-м в интервью журналу *Rolling Stone*: «Материалы моих альбомов органически взаимосвязаны и если бы у меня были все мастер ленты, я бы мог взять бритвочку, нарезать их, соединить по-новому и это бы звучало, как единое музыкальное произведение. После чего мне бы ничего не стоило еще раз все разрезать и переклеить, и вновь в этом

бы остался смысл. Я мог бы двадцать раз повторить такую операцию. Да, все мои материалы взаимосвязаны».

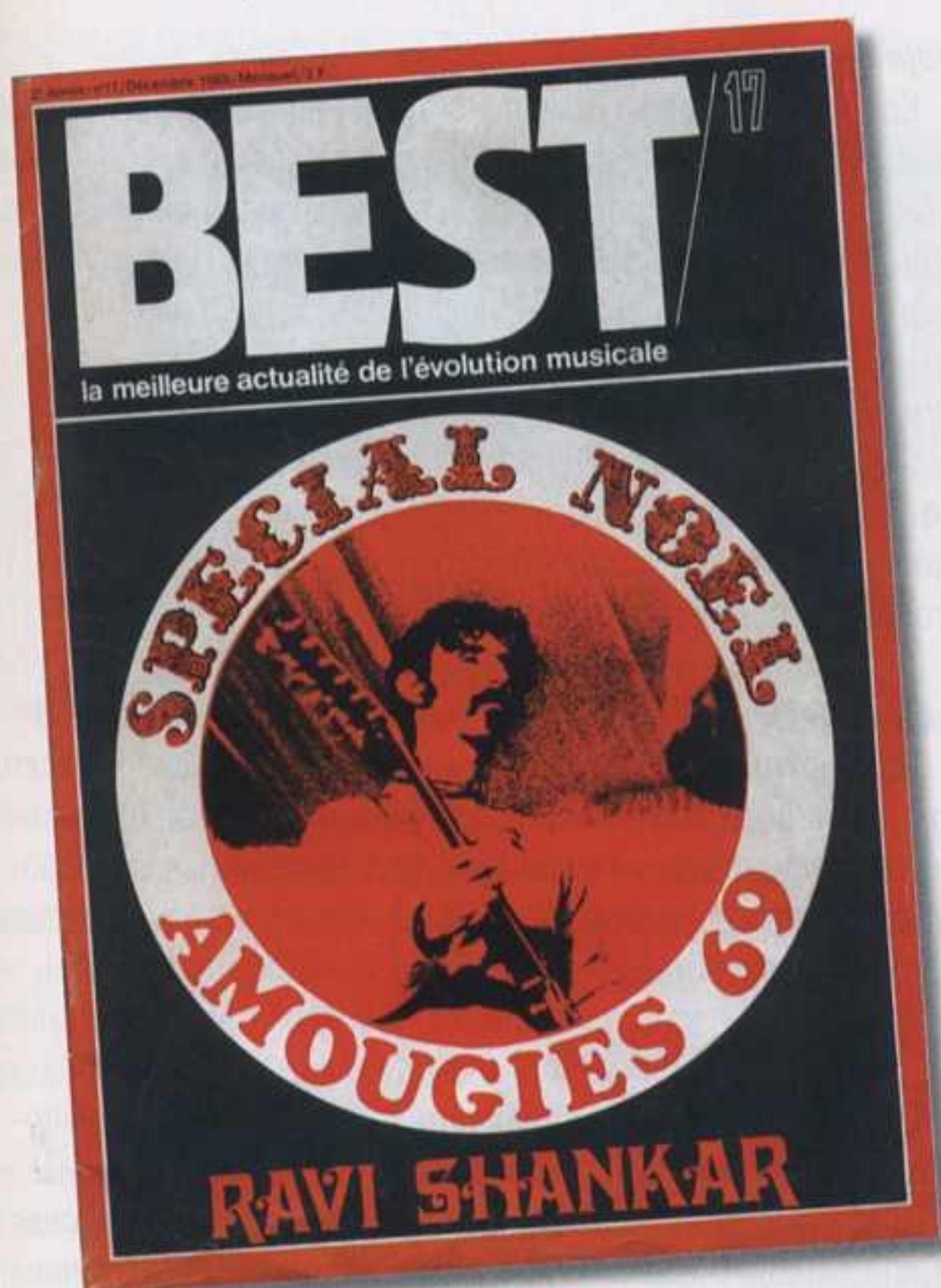
Для такого неординарного продукта потребовалась и адекватная материалу обложка и соответствующее название. Обложка была выполнена Келом Шенкелом, соорудившим хаотическое нагромождение различных, не связанных друг с другом, предметов. А название родилось, по словам Фрэнка, исходя из его гастрономических пристрастий: «Знаете, а я до сих пор их ем, бутерброды с копченой сосиской. Замечательная штука. Особенно в полдень. Берешь еврейскую колбаску, насаживаешь на вилку, поджариваешь над огнем, кладешь на хлеб, другим куском прикрываешь, внутрь немного горчицы, и готово, можно снова работать». Также Фрэнк признается, что название появилось частично и потехи ради: «Вы просто обязаны как-то называть ваши альбомы, так почему бы и не придумать что-нибудь забавное».

Где здесь студийные, а где концертные треки, угадать решительно невозможно, ибо все вещи были результатом искусного компилирования. «*Overture To A Holiday In Berlin* была записана в лос-анджелесской TTG Studio во время сессий **Hot Rats**, — скупно делится секретами альбома Фрэнк, — а соло гитары на *Holiday In Berlin*, *Full Brown* было записано на концерте в бостонском зале The Ark в 1968-м году».

Главной идеей этой пластинки были различные противостояния: мяса против овощей (вспомним различные композиции на данную тематику: *Things That Look Like Meat*, *The Eric Dolphy Memorial Barbecue*, *Call Any Vegetable*, *Mr. Green Genes* и так далее), активных людей против пассивных, и, главное, реальной музыки против прямо таки оголтелой защиты прав потребителей. При обсуждении LP **Absolutely Free** с репортером *International Times* в 1967-м, Фрэнк говорил, что «люди, даже если они бездействующие, безразличные или пассивные в определенное время своего существования, могут быть «разбужены» определенными вещами и получают мотивацию к более активному и полезному виду существования. Нужно только задаться вопросом: а насколько моя жизнь близка к овощу на грядке?»

На обратной стороне — картинка, запечатлевшая Йена Андервуда, притворяющегося есть ботинок с рифленой подошвой. Из его сознания приплывает «облако с мыслями»: «О Бог! Какой вкусный маленький леденец!» Это выражение — ссылка на строчку «*Eat your shoes*» песни *Mr. Green Genes* с альбома **Uncle Meat**. Данная фотография была сделана во время европейского тура The Mothers (сентябрь-октябрь 1968-го).





Почти все треки инструментальные, за исключением вступительного и финального. А, впрочем, вот и они:

WPLJ

Разгильдяйский гимн портвейну с лимонным соком. (The «W» is the white / The «P» is the port. / The «L» is the lemon / The «J» is the juice.) Автор вещи – не Заппа, но звучит она как хрестоматийная запповская классика.

Igor's Boogie; Overture To A Holiday In Berlin; Theme From Burnt Weeny Sandwich; Igor's Boogie, Phrase Two

Несколько разноцветных фьжновых лоскутков, сшитых в единое целое невидимыми нитками. Описывать услышанное бесполезно – не получится.

Holiday in Berlin, Full Brown

Начинающаяся как эстрадный номер с элементами вальса, композиция сначала мимикрирует в танго, а потом трансформируется в гитарный джаз-рок. Более чем занятая метаморфоза!

Из репортажа тех лет: «Для того чтобы наложить сакс на расписанную по шестнадцати дорожкам *Holiday In Berlin*, Йен Андервуд становится лицом к стене. Звук, отражаясь от стены, устремляется к потолку и уж затем к микрофону, что расположен за спиной. Заппа: «Так достигается вкрадчивость». Группа играет слегка неточно, навеяв дух пятидесятых. Фрэнк находится за пультом, поэтому музыкантами руководит Джонни Отис».

Aybe Sea

Блестящая стилизация под средневековье. Пьеса для клавесина, пианино и акустической гитары.

Little House I Used To Live In

Классический фортепианный пассаж в исполнении Йена Андервуда, переходящий в джаз-рок с неким бал-

канским колоритом, напоминающим современные изыски Кустирицы. Очень к месту гитара с примочкой Cry-baby, а также обильное солирование: Фрэнк на органе, Дона Престона на пианино и Шугаркейна Харриса – на скрипке. Точно можно сказать, что концовка записана «живьем», ибо мы слышим «финальные титры» – слова прощания Фрэнка со зрителями, только что услышавшими последний номер вечера.

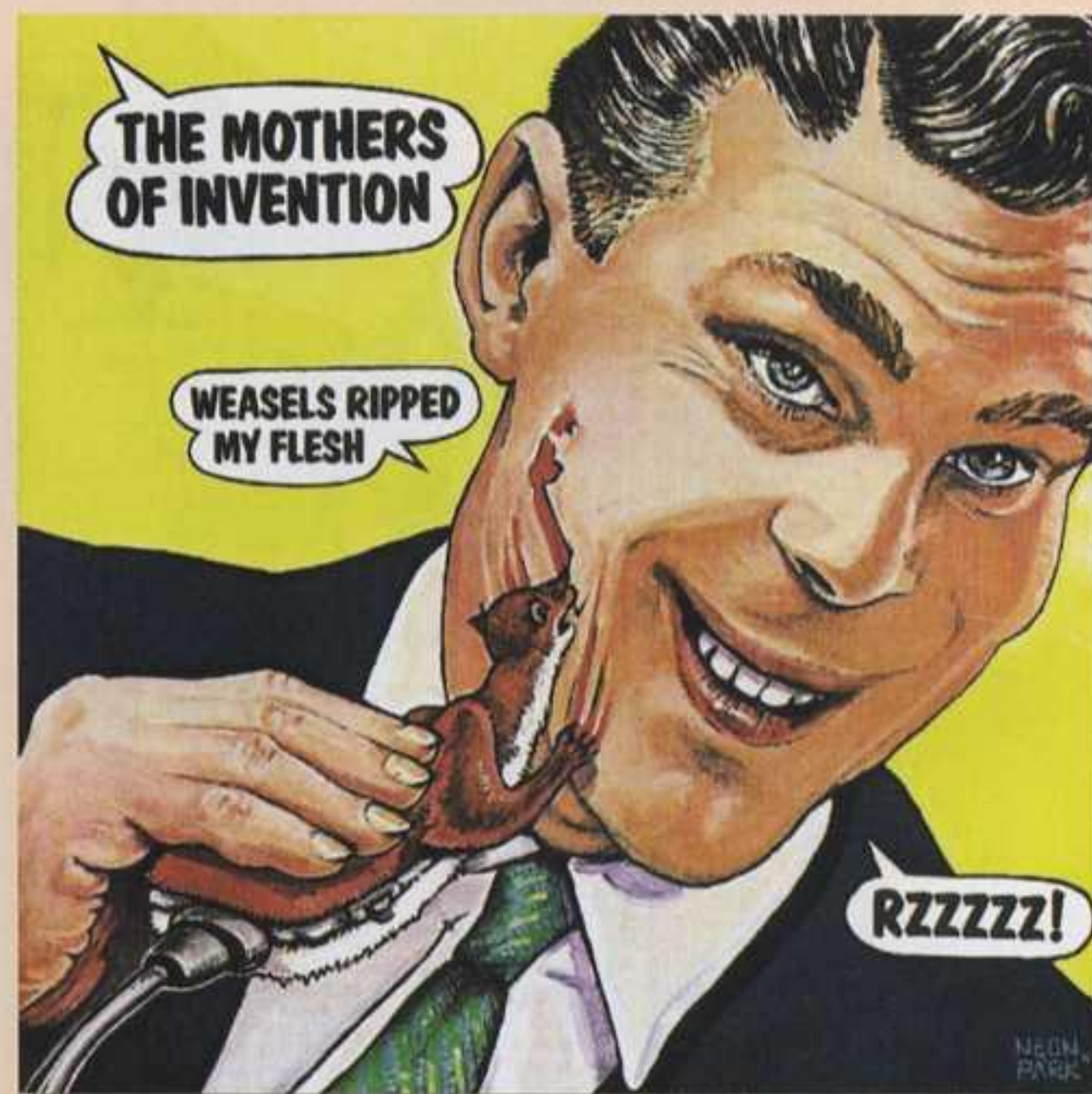
Valarie

Нарочито замедленный ду-боп, главными словами которого являются имя объекта вожделения, многочисленные «la-la-la-la-la», и, естественно (!) Don't you want me? / Don't you need me? Шикарное стебало!

Следующая пластинка, **Weasels Ripped My Flesh**, тоже была собрана из живых и студийных записей с 67-го по 69-й, которых примерно поровну. Правда, на сей раз на конверте четко указано, где записан данный трек. Заппа рассказывает своему биографу Майлзу об этом альбоме так: «Последнее время я занимался тем, что потрошил материал двенадцати альбомов, которые были уже смонтированы и практически готовы к выпуску. Покрошив их, я собрал из кусков новый – **Weasels Ripped My Flesh**, полностью импровизационный альбом. Большая часть музыки на нем – плод сценических и студийных «безбашенных» импровизаций. Это не просто аккомпанемент с соляками, а моменты, когда хаотичное музицирование членов группы спонтанно рождало музыкальные композиции».

У обложки диска, которую сделал художник Неон Парк, была интересная судьба, показывающая, что в то время все смелое и необычное вызывало у рядового обывателя отторжение чуть ли на генетическом уровне. А дело было так. Неон Парк работал художником-оформителем в сан-францисской дизайн-компании Family Dog. Ему позвонил Заппа и предложил приехать к нему в Лос-Анджелес. Музыкант уже видел его рисунки для группы Dancing Food и решил попросить оформить новый диск Mothers of Invention. Парк согласился.

Название и обложка альбома **Weasels Ripped My Flesh** были подсмотрены Заппой из журнала *Man's Life* 1956-го

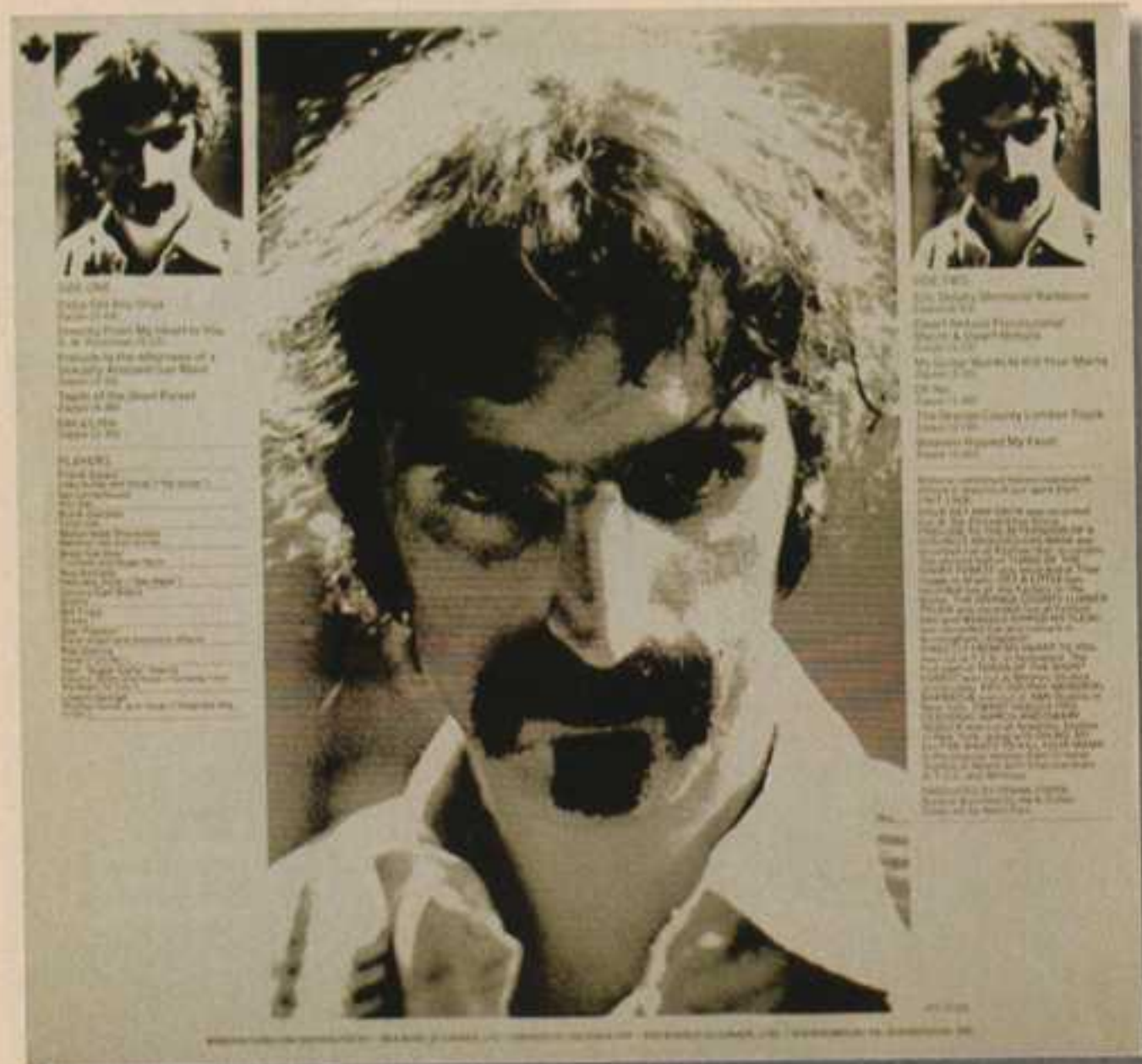




года, который он и показал Неон Парку. Художник вспоминает: «Статья, иллюстрация к которой была дана на обложке журнала и называлась «Ласки рвут мою плоть». В ней говорилось о злключениях парня, оказавшегося по пояс голым в одном из водоемов. Вода кишела ласками, они вскарабкивались на него и раздирали его тело. Фрэнк тогда сказал мне: «Вот – то, что нужно. Вы можете сделать это еще отвратительней?»

Парк смог. Он скомпилировал данный рисунок с рекламной фотографией электробритвы Schick 20 из журнала Life. Заппе обложка понравилась и авторский гонорар в размере 250 долларов Парку был выплачен. Зато вскоре картинка стала источником жуткого раздражения представителей рекорд-лейбла и прочих увидевших ее людей. «С ней вообще постоянно были какие-то проблемы, – говорит Неон Парк, – Даже когда Warner Bros. со скрипом согласились на обложку, они не закончились. Полиграфист, отвечавший за печать конверта, был страшно оскорблен. Дама, работавшая на него, заявила, что даже не возьмет ЭТО в руки».

Заппа и Парк вдоволь повеселились по поводу обложки и всего этого шума. «Мне понравилась обложка и Заппе тоже. Мы здорово прикалывались, – говорит Парк и до сих пор не понимает, с чего был весь шум-гам. «В то время обложка была признана весьма вызывающей. А по нынешним стандартам вообще невинная». Что же касается номеров альбома, то вызывающими и необычными они остались и в нашем времени:



Didja Get Any Onya?

Концертный номер. Начало, сильно напоминает *Танец с Саблями* Хачатуряна, далее мелодия переходит в атональный джаз, на фоне которого слышны голоса то ли пьяниц, то ли наркоманов, бормочущих полную белиберду. Но бесспорных достоинств музыки это вклинивание нисколько не умаляет.

Directly From My Heart To You

Студийный номер. Дельта-блюз пера Литтл Ричарда с блистательным обрамлением скрипичных дел мастера Дона Шугаркейна Харриса. Его вокал, впрочем, тоже достоин всяческих респектов.

Prelude To The Afternoon Of A Sexually Aroused Gas Mask

Концертный номер. Коллективное ржание, скорее всего над названием композиции, являющимся апофеозом абсурда. Несколько нот музыки, здесь сыгранные, тоже абсурдны и даже фантомны. Возможно, так и задумывалось. А может быть и нет.

Toads Of The Short Forest

Студийный номер. Характерная для альбома композиция, принципы построения которой Заппа объясняет следующим образом: «В этот самый момент на сцене мы имеем барабанщика А, играющего на 7/8, барабанщика Б, играющего на 3/4, бас-гитару, играющую на 3/4, орган, играющий на 5/8, тамбурин, играющий на 3/4 и альт-саксофон... прочищающий нос». Прямо в точку, добавить тут нечего.

Get A Little

Концертный номер. Как следует прокашлявшись, Заппа «дает» Хендрикса. Педаль «вау-вау», естественно, на месте. Продолжительность соло – две с половиной минуты.

The Eric Dolphy Memorial Barbecue

Студийный номер. Посвящение Эрику Долфи – джазовому саксофонисту, занимавшемуся ломкой устоявшихся стандартов. Но в этом деле Заппа его явно переплюнул. В импровизациях его группы, играющей фри-джаз, нет канонов и границ, только дистиллированная импровизация.

Dwarf Nebula Professional March & Dwarf Nebula

Студийный номер. Эксперименты Фрэнка с магнитофоном – замедление и ускорение ленты, а также запускание записи в обратную сторону.

My Guitar Wants To Kill Your Mama

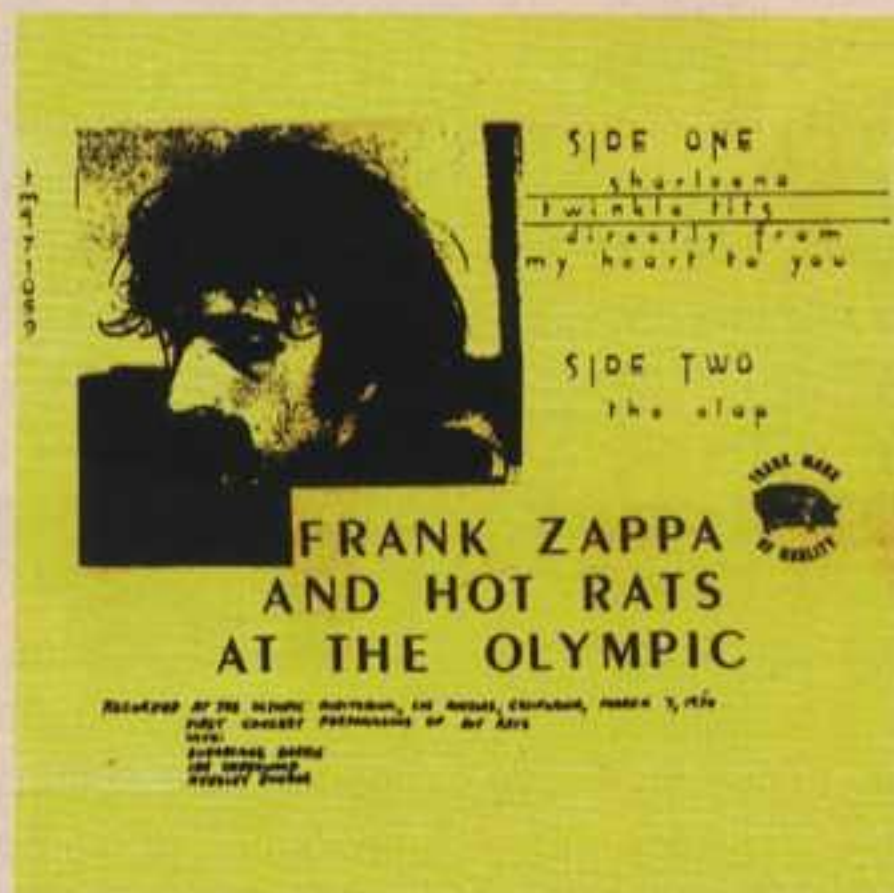
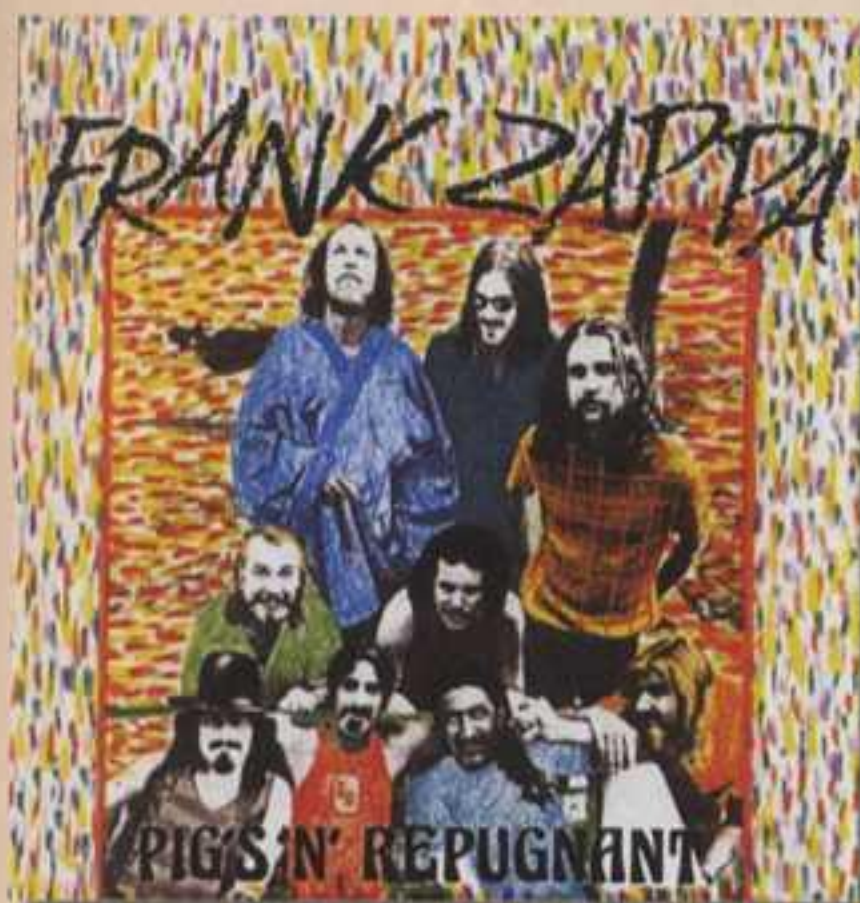
Студийный номер. Джаз-рок в духе лучших работ Blood, Sweat And Tears. Одна из первых записей с Запой в качестве лидер-вокалиста. А также роскошные духовые в начале и «вкуснейшее» гитарное соло в финале.

Oh No

Студийный номер. Инструментальная пьеса, выдернутая из эпической *Lumpy Gravy, part 1*, обрела слова и превратилась в симпатичную эстрадную песенку.

The Orange County Lumber Truck

Концертный номер. Еще одна неприятная эстрадная мелодия, которая, наверняка понравилась бы водителям пресловутых лесовозов.



Weasels Ripped My Flesh

Концертный номер. Вот она – истинная какофония! Настоящая классика нойза! Думаю, что уходящие с концерта не расслышали прощальную фразу Фрэнка «Доброй ночи, мальчики и девочки», ибо их уши еще долго будут отходить от подобной шумовой атаки.

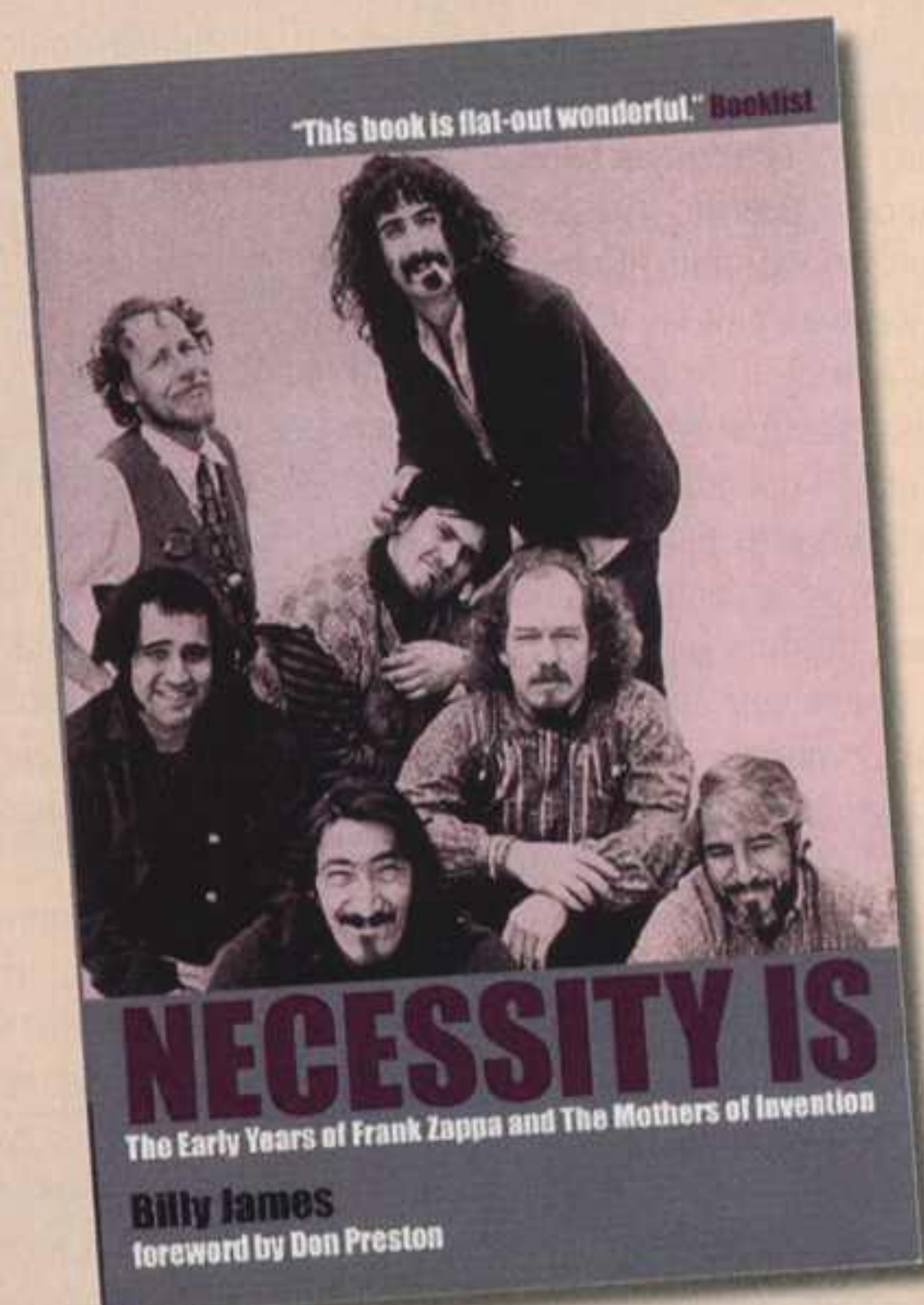
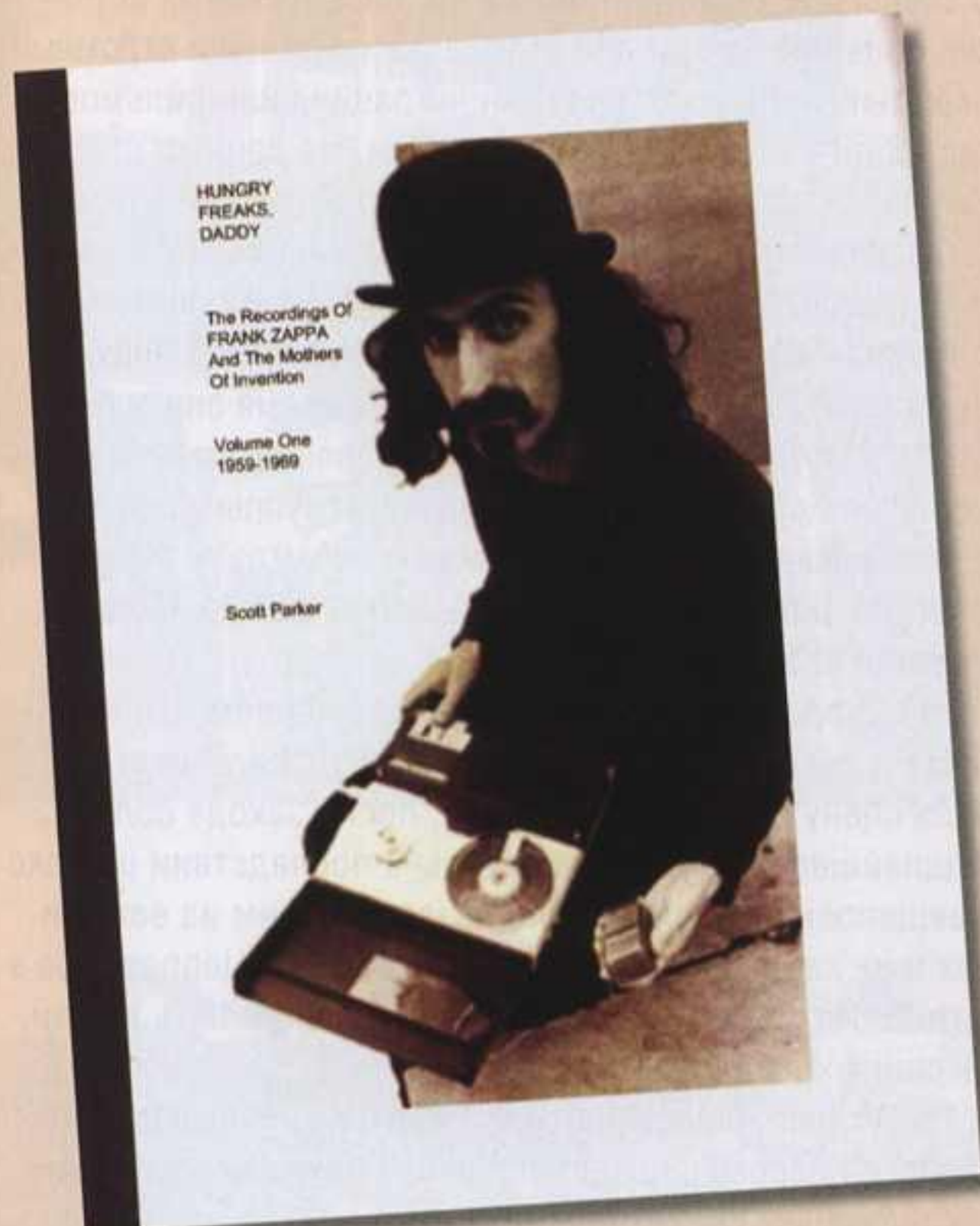
Что касается бутлегов с записями того состава, в природе они, естественно, имеются. В числе прочих выделяется двойник **Pig's 'N' Repugnant – 1968-1969 Touring Band**, записанный в разных местах: в Висконсине, в Калифорнии и в Европе. Примечателен он тем, что на некоторых треках гостит безбашенный Wild Man Fisher, а также наличием некой вещицы *The Duke* (которая, как сказано в буклете «ранее называлась *Return Of The Son Of Hungback Duke*, а в дальнейшем была снова переименована – в *Little House I Used To Live In*»). Такие вот перетрубки в песенном хозяйстве Заппы, в котором разобраться, оказывается, весьма непросто!

А из чита об этом периоде можно выделить пару занятных книжечек. Ну, во-первых, это – *Necessity Is* Билли Джеймса, в которой рассказана история The

Mothers of Invention с 1964-го по 1970-й, причем устами Джимми Карла Блэка, Рэя Эстрады, Банка и База Гарднеров и Дона Престона. И, во-вторых, *Hungry Freaks, Daddy* Скотта Паркера. Это – первый том четырехтомника, документирующего музыкальную историю Фрэнка Заппы и охватывающего 1959-1969 годы. Часть первая – всесторонняя дискография с отдельными секциями для альбомов, синглов, компиляций, бутлегов и всего остального. Часть вторая рассматривает всю циркулирующую некоммерческую запись, включая транскрипцию всех разговоров Заппы со сцены. Первая часть богато иллюстрирована и содержит как фотографии, так и художественные работы.

ЭПОХА ФЛО И ЭДДИ

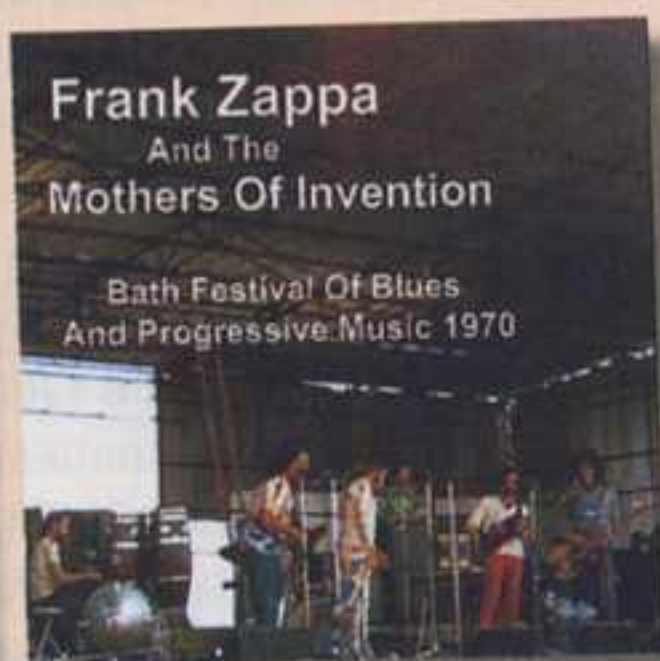
Следующий период в гастрольной истории Фрэнка Заппы начался с исполнения им своего симфонического произведения **200 Motels** совместно с Лос-анджелесским Филармоническим Оркестром под управлением Зубина Мейты. Автору сего грандиозного опуса, дабы участвовать в представлении, пришлось срочно



собирать новый состав The Mothers, в который влились вокалист Рэй Коллинз, клавишник Билл Дюк, басист Джефф Симмонс, барабанщики Эйсли Данбар и Билли Мунди. Команда предприняла в марте-апреле-мае 70-го «разминочный» мини-тур, выступив в Лос-Анджелесе, Чикаго, Мэдисоне, Филадельфии, Миннеаполисе, Майами и Нью-Йорке, в ходе которого в нее влились старые проверенные бойцы – саксофонисты Йен Андервуд и Джим Моторхэд Шервуд.

Одним из выступлений, задокументированных на бутлеге **Frank Zappa And Hot Rats At The Olympic**, было состоявшееся 7-го марта в лос-анджелесском Olympic Auditorium. Концерт был примечателен тем, что к группе присоединился старый знакомец Фрэнка – скрипач Шугаркейн Харрис. Другой бутлег, **For Sharleena**, записан там же, но в отличие от предыдущего прилично оформлен и гораздо более информативен. Так, мы узнаем, что на басу играл некий Макс Беннетт, что очередная версия классической *Sharleena* длится более десяти минут, а *Chunga's Revenge* – более 25-ти. И что представленное здесь исполнение *Twinkle Tits* является мировой премьерой...

Команда в конечном итоге неплохо сыгралась, музыканты притерлись друг к другу и были готовы к историческому событию. Которое состоялось 15-го мая в Pauley



Pavilion в рамках фестиваля *Contempo 70*.

Новая команда Заппы совместно с L. A. Philharmonic представила на суд одиннадцати тысяч зрителей, заполнивших эту огромную спортивную арену свое грандиозное произведение. В числе пришедших на шоу были бывшие участники поп-группы The Turtles Марк Волман и Ховард Кейлан, они же «Фло и Эдди». После концерта состоялось историческое событие, описанное Фрэнком: «Потом они пришли за кулисы, выказали свой восторг по поводу шоу и сообщили, что The Turtles распались, а они в данный момент безработные. Все дальнейшее – уже история». Которая распорядилась таким образом, что эти персонажи влились в состав The Mothers, причем, как оказалось, более чем органично. С конца мая комики-вокалисты уже выступают с командой, мощно дебютируя 21-го числа на концерте в Fillmore East, который записан на легендарном бутлеге **Freaks & Motherf*#@%**.

Журнал *Seconds* вскоре после приобретения Фрэнком двух певцов-комиков, рискнул предположить, что Заппа наконец-то собрал группу своей мечты. В интервью этому изданию его жена Гейл корректирует данную точку зрения: «Люди, с которыми работал Фрэнк, были лишь наемными исполнителями, не его соратниками, поймите. Фрэнк распознавал в людях таланты, о которых те и не догадывались. Он восхищался людьми, ко-

торые были профессионалами и обладали, при этом, чувством юмора. Марк Волман и Ховард Кэйлан были большой отрадой для него. А его любимой группой всегда была та, с которой он в данное время работал. Он обитал в своей собственной вселенной и не нуждался в советчиках».

Банда, обретя, наконец, недостающие ингредиенты, начала гиперактивно гастролировать. Причем, постоянно мотаясь из Старого Света в Новый, будто наверстывая упущенное за период молчания время. И, естественно, желая дать как можно больше представлений. Судите сами: 12-го июня группа выступает в Сан-Антонио, а 18-го играет живой концерт в эфире голландского телевидения на канале VRRP в популярной телепрограмме *Piknik*. 24-го июня дает шоу в Сан-Франциско, а 28-го принимает участие в *Bath Festival of Blues and Progressive Music*, в английском местечке Shepton Mallet.

Об этом грандиозном событии необходимо рассказать поподробнее. Фестиваль стартовал в полдень 27-го июня (суббота) и финишировал в полседьмого утра в понедельник. Он представлял лучшие американские группы Западного побережья и популярные британские коллективы. В афише значились: Donovan, Mothers of Invention, The Flock, Led Zeppelin (хедлайнер фестиваля), Hot Tuna, Country Joe McDonald, Colosseum, Jefferson Airplane (шоу не состоялось из-за дождя), The Byrds (акустический сет), Moody Blues (музыканты были не в состоянии играть на мокрой после дождя сцене), Dr. John, Canned Heat, It's A Beautiful Day, Steppenwolf, Johnny Winter, John Mayall, Pink Floyd, Fairport Convention и Keef Hartley. Состав участников затмил список групп другого фестиваля, Isle Of Wight Festival, прошедшего чуть позже, в августе.

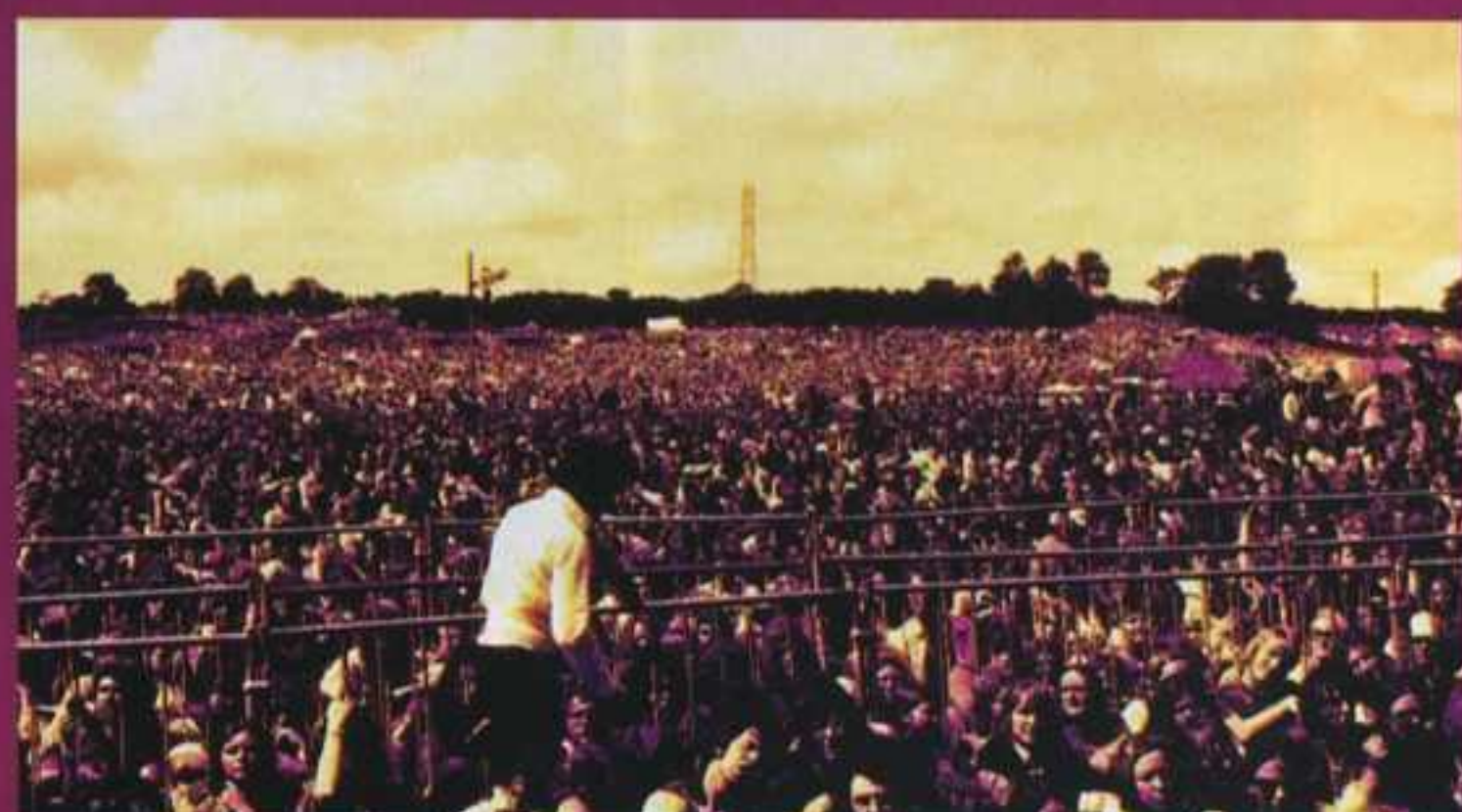
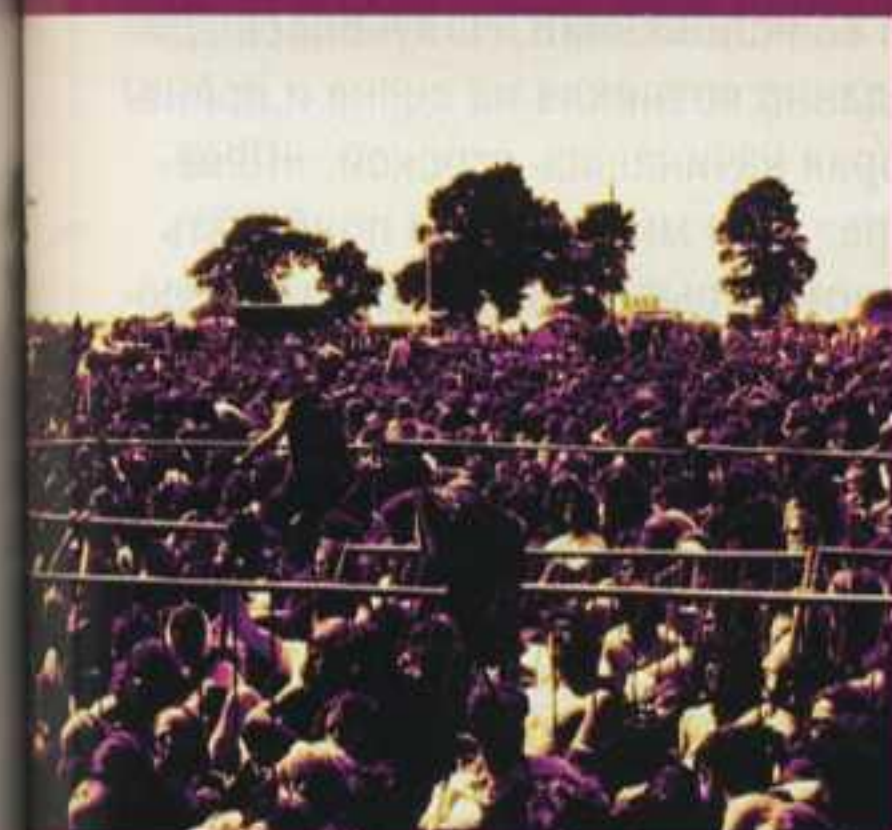
Организатором феста выступил промоутер Фредди Баннистер и его жена Венди. На данном фестивале были замечены несколько инноваций. Это, в частности, оборудование, проецирующее выступление групп на экран сбоку сцены, высококачественная система звуковых порталов, большие шатры для отдыха посетителей и огромный закрытый тентом зал для демонстрации кинофильмов (типа *King Kong*) в течение всей ночи. По данным статистики, фестиваль посетило порядка 150 тысяч человек.

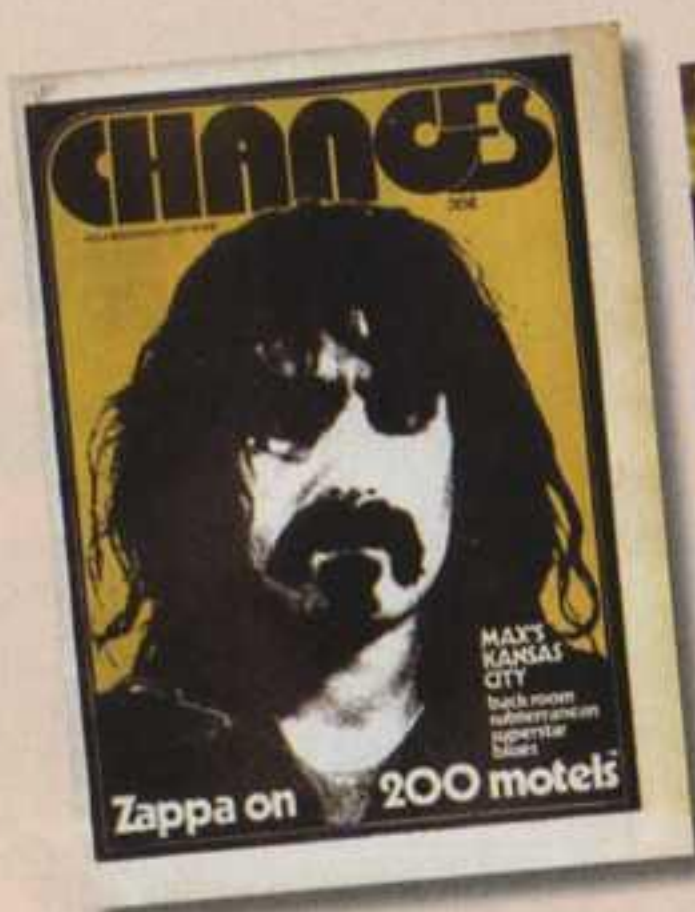
Главными фестивальными выступлениями стали сеты Led Zeppelin, Pink Floyd и The Mothers of Invention.

Группа Pink Floyd представила на суд публики новую сюиту *Atom Heart Mother*, которую в то время они анонсировали как *Amazing Pudding*. Их выступление сопровождалось игрой духовой секции и струнной группы из двенадцати музыкантов. Кроме этой сюиты они играли вещи с альбомов **Ummagumma**, **Soundtrack from the Film More** и **A Saucerful of Secrets**.

Led Zeppelin согласились с предложением Баннистера быть хедлайнерами за 20 тысяч фунтов. Они вышли на сцену полдевятого вечера, после захода солнца. Мощнейшее выступление группы в последствии широко освещалось прессой и было названо одним из важнейших в их карьере, упрочивших положение Цеппелинов в Англии. Их полуторачасовой сет включал и пять вещей, сыгранных на бис.

The Mothers of Invention, выступавшие непосредственно перед Led Zeppelin, представили 65-минутную программу, со следующим сет листом:





1. *Wonderful Wino*
2. *Concentration Moon*,
3. *Mom & Dad The Air*,
4. *Dog Breath*,
5. *Mother People*,
6. *You Didn't Try To Call Me*,
7. *Call Any Vegetable*,
8. *The Return Of The Hunch Back Duke* (вещица, содержащая фрагменты *Little House I used To Live In*, *Holiday in Berlin* и *Cruisin' For Burgers*. Во ее время исполнения Заппа активно предлагал аудитории присоединиться к пению).

В финале сета звучала хрестоматийная концертная композиция *King Kong*. Эту программу (почти целиком) мы можем услышать на бутлеге **Bath Festival Blues And Progressive Music 1970**.

Вот кусочек воспоминаний очевидца, взятый с сайта, посвященного фестивалю: «The Mothers поднялись на сцену в 14:45 в воскресенье. День был ветреным, небо затянуто тучами. Группа настроилась, и Заппа сказал: «Привет, мальчики и девочки! Вы представляете, какой здесь дубак на сцене? Прикол в том, что вам повезло больше – вы хоть на солнышке сидите!».

Погода была действительно так себе для концерта. Да и для записи тоже. Но я знаю, что одна кассета с концертом все-таки есть. И похоже, ее официально не выпускали.

Качество звука было средненьким, звук шел с многочисленными искажениями, но слушать было можно. И понять, кто что играет. Фло и Эдди приносили в саунд нехилые оттенки безумия и явно лидировали на сцене. Их дикие фальцеты рвали воздух на куски и славно дополнялись сладкими подпевками в целом ряде песен. В конце шоу прозвучала мощнейшая версия *King Kong*. Журнал *Rolling Stone* писал, что группа в конце шоу кидала в зал апельсины, но это было во время *Call Any Vegetable*. Предваряя данное действие, Заппа сказал: «Вот

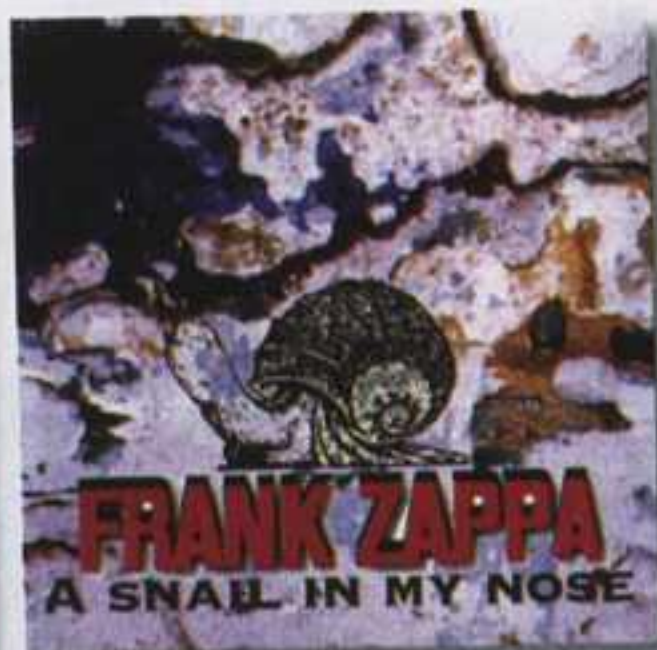
вам ваши апельсины!». И чуть позже добавил: «А я пойду погрею руки на усилителе, пальцы совсем замерзли!»

В *Melody Maker* писали про фейерверки. Я не помню, чтобы они были, хотя на бутлеге можно услышать хлопки петард. Что мне больше всего понравилось в выступлении группы Заппы? Пожалуй, длинные джемы и общая атмосфера дурачества».

В распоряжение Заппы и The Mothers был предоставлен большой особняк в Литтлхэмптоне, где они могли отдохнуть от трудностей дороги («тяжких переездов с затекшими конечностями») и провести какое-то время с другими участниками фестиваля: Доктором Джоном, Canned Heat и остатками The Turtles. Доктор Джон показал им импровизированное шоу под открытым небом, готовясь к своему дебюту в Англии. Заппа был раздражен и на это не отреагировал вообще. Видимо высокий гастрольный темп, взятый группой, а также переезды, лишённые элементарных удобств (не говоря уж о комфорте), да и разгульная жизнь стали причинами накопившейся усталости. Фрэнк признается: «Этот тур сводит меня с ума». И делает короткую передышку.

С августа The Mothers снова в Штатах. Концерты конца лета – начала осени проходят в Санта-Монике, Сан-Рафаэле и Лос-Анджелесе. В октябре следует небольшой перерыв, связанный с выходом альбома **Chunga's Revenge**, затем, с ноября месяца, американский тур был продолжен. 6-го ноября в Fillmore West Сан-Франциско записывается бутлет **Fillmore West 70**. В ряду других шоу примечателен один концерт из двух, прошедших 13-го и 14-го ноября в нью-йоркском Fillmore East. Вспоминает Заппа: «Разучивали мы 40-минутную программу **200 Motels** в репетиционном зале около 50 часов (по пять часов в течение 10-ти дней). Выделено время с 4 до 9 вечера – отправляйся туда и работай. Соседняя дверь – магазинчик с напитками, заодно прихвати бутылку бренди... На второй день к нам присоединилась Джони Митчелл, что вылилось в классную импровизацию, закончившуюся вещичкой *Duke Of Earl* в ее исполнении. Получилось здорово. Потом она неожиданно возникла на сцене и принялась читать поэму, которая начиналась строкой: «Пенелопа хочет трахнуть море». Мы мигом стали подбирать аккорды. Публика в едином порыве издала возглас недоумения и замерла в полном безмолвии, в котором читался вопрос: «ДЖОНИ МИТЧЕЛЛ???!»

А первый концерт в Fillmore был запечатлен на бутлеге с мудреным названием **Tengo Na' Minchia Tanta**, де-



монстрирующим слушателю шестнадцать композиций (строго разделенных на три части), среди которых выделяются *Little House I Used To Live In (including Penis Dimension)* и десятиминутная *Holiday In Berlin* с продолжительным гитарным соло Фрэнка. Тот же самый концерт можно послушать с бутлега **A Snail In My Nose**. Полностью идентичного предыдущему, кроме, разумеется, названия и оформления.

Один из концертов, прошедших во Флориде, примечателен спонтанным сочинением присяги *The M.O.I. Anti-Smut Loyalty Oath*. История возникновения данного произведения, со слов Фрэнка, такова: «Джим Моррисон, певец группы The Doors, за несколько дней до этого концерта был арестован по обвинению в публичной демонстрации своего члена на сцене. Страх и паника охватили устроителей рок-концертов: «Неужели эта гнусная компания, которую я подрядил выступить, сегодня на сцене задумает выкинуть ТО ЖЕ САМОЕ?» Появившись на этот концерт, мы тут же нарвались на бородатого мужика с автоматом в руках, который потребовал от нас клятвенных заверений в том, что мы не собираемся делать ничего такого, что могло бы оскорбить стены этого убогого зальчика. Присяга, которую я сочинил прямо на сцене, предназначалась для снятия чрезмерных напрягов с его куриных мозгов». Клятва была следующего содержания (Заппа торжественно вещал, а музыканты стройным хором повторяли за ним слово в слово):

Заппа: Итак, послушайте, это очень важно! Внимание, пожалуйста! Я сейчас сделаю публичное заявление. Вот тут в контракте сказано, что, если сегодня что-то плохое случится на сцене...

Публика: Бууу!!!

Заппа: Мы лишь хотим подтвердить вам, что в наших интересах сделать свою работу для вас как можно круче. круто для вас.

Народ: Да!!

Заппа: Поэтому очень важно доказать наши добрые намерения и принести КЛЯТВУ ВЕРНОСТИ МАТЕРЕЙ ИЗОБРЕТЕНИЙ ПРОТИВ ПОХАБСТВА НА СЦЕНЕ.

Народ: Да!! Да!!

ФЗ: Пусть члены команды повторят за мной... Я, Фрэнк, торжественно клянусь согласно правилам данного рок-н-рольного контракта и в соответствии с дебильными законами штата Флорида, а также согласно правилами, учрежденными всевозможными реднеками, ТОРЖЕСТВЕННО КЛЯНУСЬ НИ ПРИ КАКИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ НЕ ПОКАЗЫВАТЬ МОЙ ШЛАНГ,

ХРЕН,

ЧЛЕН,

БОЛТ,

ПИСЮН

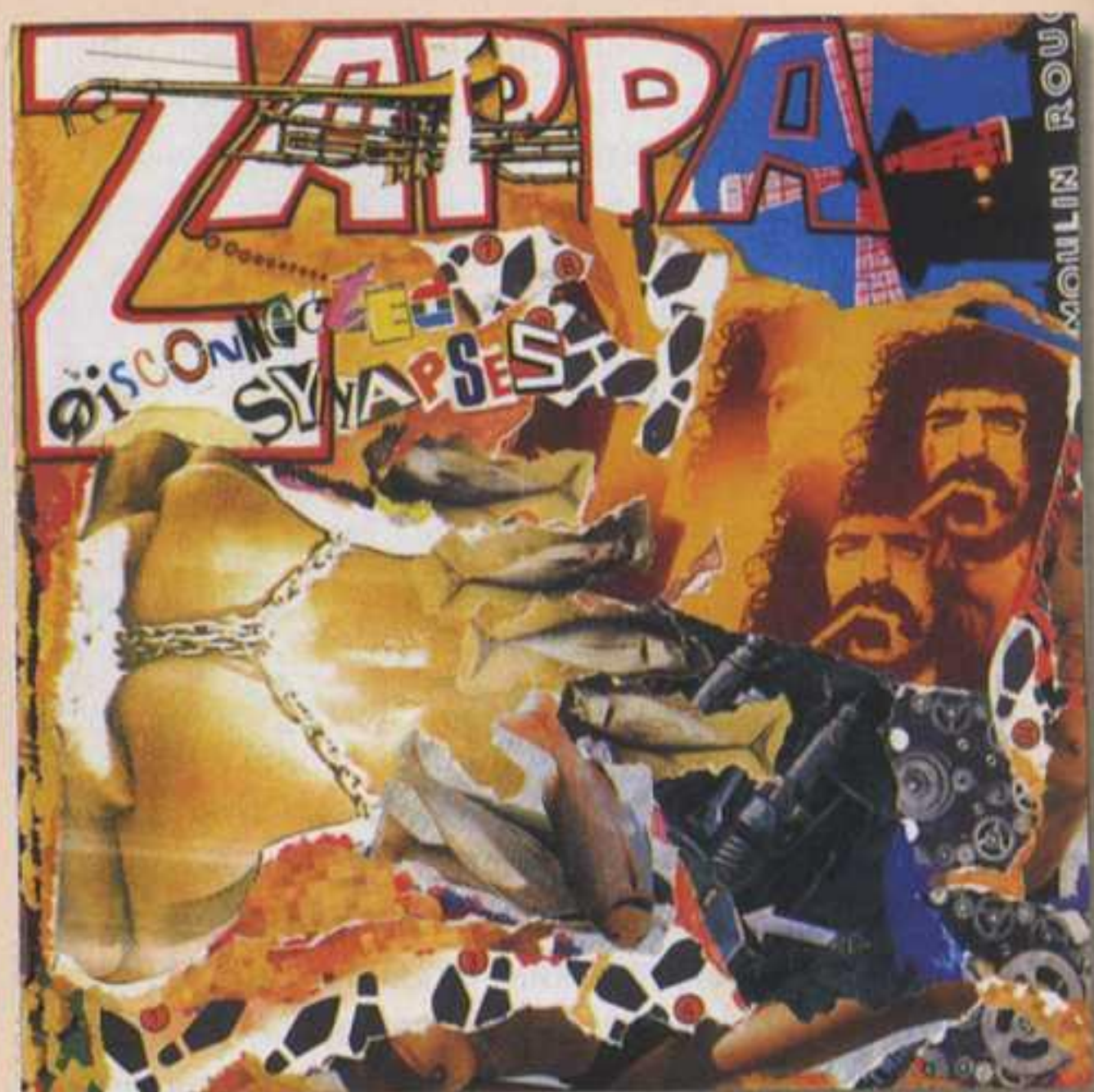
И/ИЛИ ПЕНИС НА ЭТОЙ СЦЕНЕ.

Что не распространяется на приватные показы в комнатах мотелей, подобных Ramada Inn».

В конце декабря неугомонный Фрэнк снова в Европе. Англия, Швеция, Дания, Германия, Голландия, Австрия, Бельгия и, наконец, Франция. The Mothers выступают в парижском зале Gamount Palace, развлекая зрителей нетленками *King Kong*, *Penis Dimension*, *The Dog Breath*, а под занавес вытаскивают из старого сундука фрик-гимн *Who Are The Brain Police?*. Этим концертом можно насладиться, послушав бутлеги **Not Just Another Zappa Record** и **Disconnected Synapses**. Последний примечателен тем, что ваявшие его люди гордо написали в буклете свои фамилии, которые (все без исключения) оказались итальянскими. Оказывается, микшировался альбом во Флоренции, мастеринг делал Стефано Луглии, а обложку – Ди Тилло, Франко и Фокаччи. Еще одно доказательство постулата, что итальянские поклонники Заппы в числе самых активных проводников в массы его творчества.

В 71-м году концертная машина Заппы на всех парах продолжает объезжать планету Земля, правда, несколько забуксав в казалось бы ставшим уже родном лондонском Royal Albert Hall. 8-го февраля 4000 пришедших на представление фэнов обнаруживают, что концерт Заппы с Royal Philharmonic Orchestra, на котором должна звучать музыка из произведения *200 Motels* отменен по причине непристойности текстов. Заппа комментирует это неприятное событие: «Женщина, кото-





рая всем там заправляла, была просто ненормальной. Она — дама в годах, очень жеманная и совсем больная. Она дала нам список из двенадцати слов, которые нельзя было произносить со сцены. Одно из них — «бюст-гальтер». Ну, вы понимаете, о чем я. По этой же причине дюжине других групп тоже было отказано выступать в данном зале».

Заппа, не собираясь мириться со своими финансовыми потерями, возбуждает судебный иск. Судебное заседание по этому делу он подробно описал в *Real Book*, пересказывать нет смысла. Скажу только, что процесс он не проиграл, но и не выиграл (денежной компенсации не добился), дело закончилось «боевой ничьей».

Следующей передышкой в плотном концертном расписании Заппы была съемка фильма **200 Мотелей** и подготовка его к выходу в свет, эта работа продлилась с февраля по май. После съемок гастрольная жизнь снова пошла полным ходом. В ряду майских представлений выделяется чикагский концерт, случившийся 21-го мая и знаменательный появлением на сцене победительницы одного конкурса.

Фрэнк так описывал происходящее: «Наша героиня — девушка по имени Лорел Фишман. Мы приводим подлинное имя, поскольку она гордится своими свершениями. В шестидесятые она была завсегдатаем наших концертов в Чикаго и на Среднем Западе. В 1970-м она победила в конкурсе, устроенном местной радиостанцией. Условия его заключались в том, чтобы с помощью не более чем двадцати пяти слов поведать о том, как The Mothers повлияли на ее жизнь. Наша героиня поведала, что, слушая *Call Any Vegetable*, она вошла в контакт с ее друзьями из царства растений и, в результате, ее тело стало функционировать более слаженно.

Победитель конкурса получал приглашение на сцену во время концерта. Я ничего не знал об этом, когда промоутер мне ее представил. Волосы ее были окрашены в вызывающе красный цвет. В баночке она держала «подношение» для нас. Им оказался кусок ее собственных испражнений, судя по всему, вручную вылепленный в форме безупречного шара. Она заявила, что именно в таком

виде они теперь покидают ее тело, хотя мне трудно было в это поверить.

Поскольку наш басист Джим Понс был изумлен более других, дар был вручен именно ему. Он не мог сдерживать нетерпения и открыл банку прямо на эскалаторе отеля. Из банки ударило такое амбре, что Джим едва не потерял сознание. Это было оно. С возгласом: «OOOhhh my God» он швырнул ее в корзину прямо у эскалатора».

5-го и 6-го июня состоялись концерты в нью-йоркском Fillmore East, второй из которых знаменателен тем, что был полностью записан на пленку. А еще и джемом с Джоном Ленноном и Йоко Оно, который, впрочем, на альбом не вошел, а материализовался на LP Леннона **Sometime In New York City**.

О появлении на представлении экс-битла Заппа обмолвился в одном из интервью: «За день до концер-



та меня стуком в дверь разбудил один знакомый нью-йоркский журналист. Держа в руках магнитофон, он прямо с порога объявил: Фрэнк, я хотел бы представить тебя Джону Леннону», в общем, явно ожидая, что я тут же поперхнусь и упаду на пол. «О'кей, — сказал я, — заходите». Они зашли, сели, и мы стали разговаривать. Мне помнится, что едва ли не самыми первыми словами Джона, обращенными ко мне, были такие: «А ты не настолько уродлив, насколько я тебя себе представлял». Короче, я решил, что у него отменное чувство юмора и поэтому пригласил на джем в Fillmore East. Что касается передвижной студии, то она и так была уже нами арендована, потому что мы как раз записывали **Live at the Fillmore**. После того, как они [Джон и Йоко] поимпровизировали с нами, мы договорились, что и он, и я будем пользоваться записью. Джон захотел сам смикшировать и выпустить материал, я же сохранял право выпустить свой микс. Так и появилось это [третья сторона LP **Sometime In New York City**].

Неприятность тут лишь одна. Среди вещей, которые игрались в тот вечер, была одна моя песня, *King Kong*, и я не знаю, пришла ли эта идея в голову Джона, или же Йоко, но они изменили ее название на *Jam Rag*, приписали себе авторство и даже права, поместили вещь в альбом и не заплатили мне. Хотя совершенно очевидно, что это не джем-импровизация, у песни есть мелодия, басовая партия, и, вообще, никаких сомнений, вещь вполне организованная — такое отношение несколько огорчительно. Ну, а я же так и не выпустил своего микса».

Говорилось это году в восемьдесят четвертом. А в 1992-м (27-го октября) увидел свет двойной компакт Фрэнка **Playground Psychotics** и публика, наконец, смогла прочувствовать Краткую Вечность С Йоко Оно (*A Small Eternity With Yoko Ono*) в варианте Заппы.

Журналиста, пришедшим в гости к Заппе, звали Говард Смит, а описал данное событие в своей книге *The Lives of John Lennon* публицист Альберт Гольдман. Отрывок из этой публикации очень интересен и весьма познавателен:

«Говард Смит сообщил Джону, что собирается на интервью с Фрэнком Заппой. «Вот это да! — воскликнул Леннон, к которому словно вернулся мальчишеский задор, — Всегда мечтал с ним познакомиться. Я восхищаюсь этим парнем». «В каком смысле?» — озадаченно поинтересовался Смит. «Он, по крайней мере, пытается придумать что-то новое в смысле формы, — объяснил Леннон. — Просто невероятно, как ему удастся так плотно держать группу, будто это настоящий оркестр. Он привносит в рок дисциплину, на которую никто до него не был способен». «Хочешь поехать со мной?» — предложил Смит. «Я бы очень хотел познакомиться с ним», — повторил Леннон. Смит тут же постарался вкратце обрисовать Леннонам, каким непростым человеком был знаменитый Заппа. «Он всегда пассивно-агрессивен, — объяснял он, — и при этом старается сделать так, чтобы собеседник чувствовал себя в его присутствии крайне неловко». И Джон, Йоко, Говард и его звукооператор направились на Пятую авеню, где располагался полуотель-полуобщественное для студентов, где на время гастролей остановился тот, кого Смит называл «Бартоком рока».

Когда высокий и мрачный Заппа открыл дверь, Говард поприветствовал его, небрежно сообщив: «Я тут привел

Some Time
in New York City

John & Yoko/
Plastic Ono Band
With Elephant's Memory
Plus Invisible Strings

Woman is the Nigger of the World

SISTERS, O SISTERS

ANGELA

WE'RE ALL WATER

Register to Vote

Some Time
in Fillmore East

John & Yoko
meets
FRANK ZAPPA /
The Mothers Of Invention

WE NEED THIS!

ANGELA

Register to Vote

кое-кого». Заппа взглянул на Джона и Йоко с деланной невозмутимостью и как можно более небрежно бросил: «О, привет, рад познакомиться». Леннон отнесся к Фрэнку с огромным уважением, — рассказывал Смит. — Джон будто говорил: «Пусть я и знаменит, зато именно он играет настоящую музыку». А Йоко вела себя так, словно Фрэнк Заппа украл у нее не только все, что она делала, но даже и то, о чем только мечтала. «Да. Да. Да, — говорила она, — Это я делала еще в 1962-м году». Заппа же игнорировал ее. Ему было плевать на то, что она несла.

На самом деле мысли Заппы были заняты вечерним концертом, которому суждено было отметить закрытие величайшего в мире рок-театра Fillmore East. Когда разговор зашел о предстоящем концерте Говард как бы невзначай заметил, обращаясь к Джону и Йоко: «А почему бы вам не выйти сегодня на сцену вместе с Фрэнком?» Музыканты восторженно зашумели. «Фрэнк смерил меня убийственным взглядом, — признался Смит, — Он никак не мог сообразить, хорошая это была мысль или не очень». Ответ Джона был вполне прогнозируемым. «Я очень давно не играл, — сказал он, — Я даже не знаю, где вступать! Нам надо порепетировать!» «Но только не с группой Фрэнка! — резко возразил Говард, — Тебе вообще не надо репетировать!» Наконец до Фрэнка дошло, что это и в самом деле могло бы быть грандиозно,



и он сказал, обращаясь к Леннону: «Я думаю, мы знаем твой репертуар». А ребята из группы закричали: «Ты шутишь! Мы знаем каждую ноту!» «Я думаю, никаких проблем не будет, — подытожил Фрэнк, — А ты знаешь какие-нибудь из наших вещей?»

Затем они с Джоном обсудили некоторые технические детали и окончательно договорились. Заппа предложил им выйти в конце второго отделения, примерно в два часа ночи. Через какое-то время Джон сказал мне: «Мы не сможем выйти на сцену, если ты не достанешь нам кокаина!» «И я отправился на поиски торговца, — рассказывал Смит, — На деньги, полученные у Леннона, я купил немного кокаина. Они засадили почти по грамму, и это сработало. Теперь они были готовы к действию.

Случилось так, что местный фотограф из Fillmore East Эмили Ротшильд, честолобивая молодая женщина, взяла в тот день напрокат кинокамеру. Когда она поняла, что на сцену собираются выйти Джон и Йоко, то решила втихую заснять все действие на пленку. Она устроилась недалеко от сцены и, используя широкоугольные линзы, сумела почти полностью запечатлеть на двух одиннадцатиминутных роликах все выступление.

Заппа уже в третий раз выходил на бис под непрерывные крики стоящей на ногах публики, когда неожиданно над сценой погас свет. Публика начала было неохотно покидать места, когда свет так же внезапно зажегся, и в течение какого-то времени никто просто не

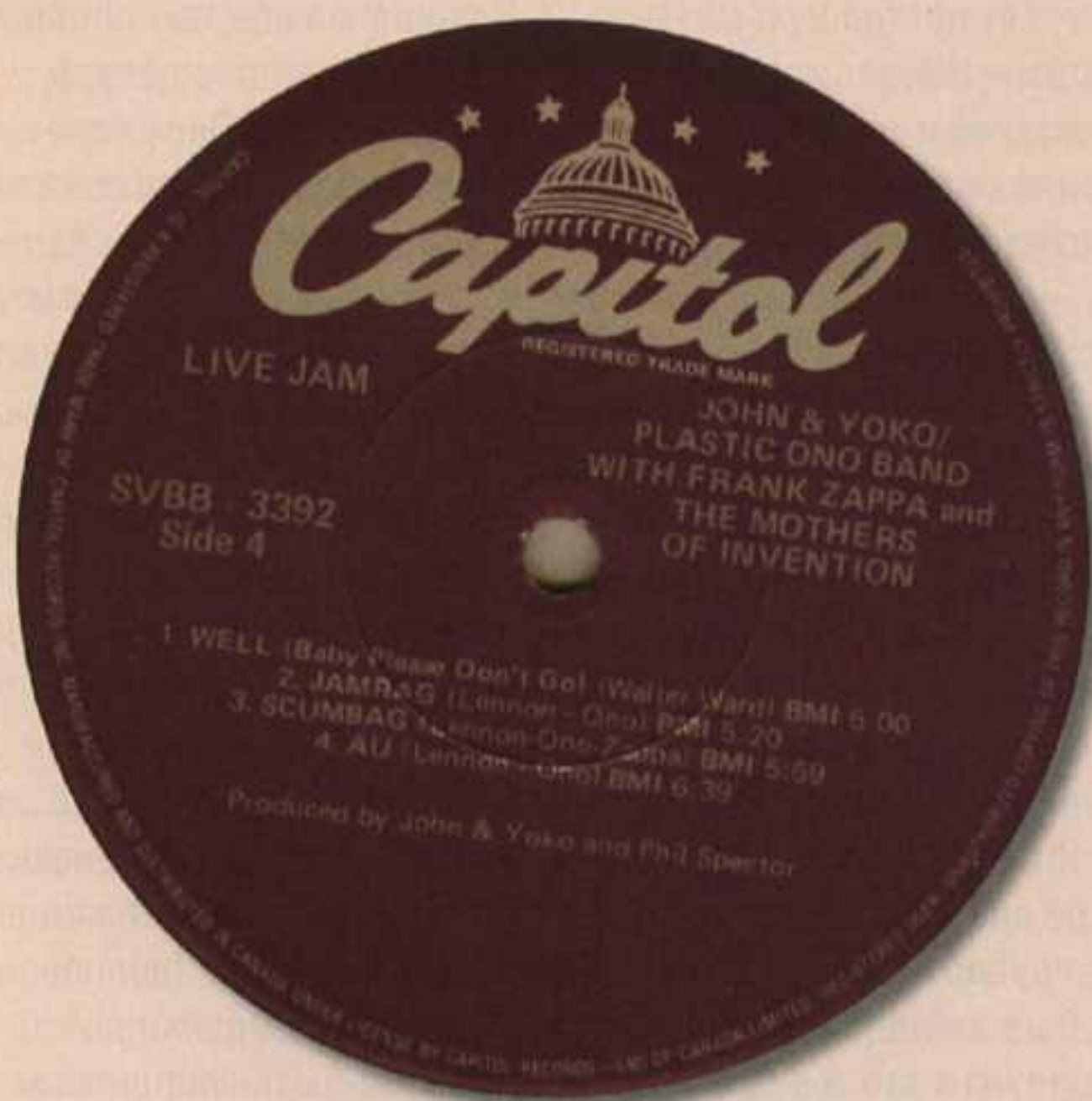
мог поверить собственным глазам. На сцене вместе с Матерями стояли Джон и Йоко! На Джоне был светлый замшевый костюм и красно-бело-синие кроссовки, которые он купил два дня назад на 8-й стрит, на Йоко — черная блузка, расстегнутая до середины груди, джинсы и широченный ремень.

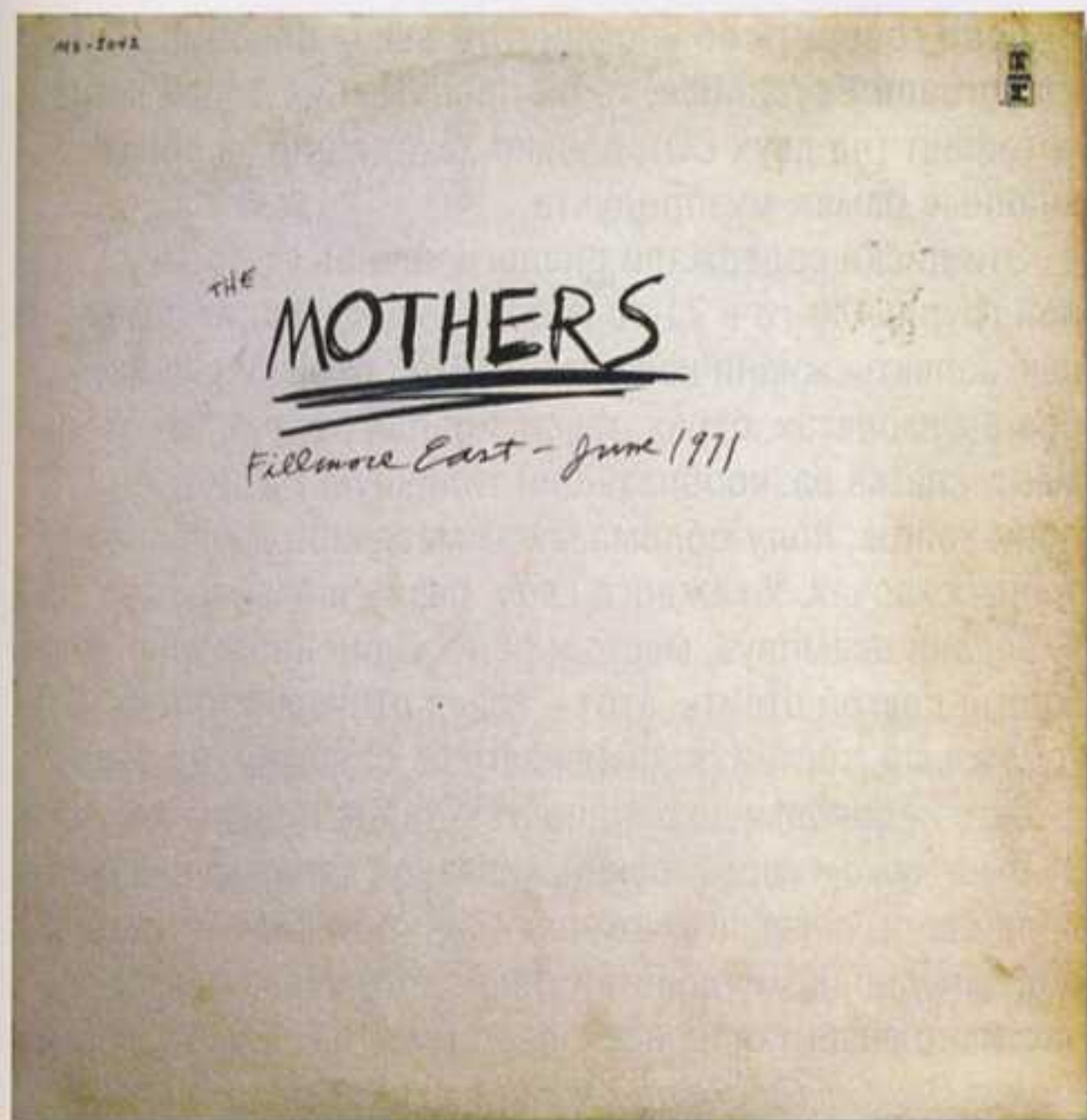
Как только публика узнала Леннонов, зал будто сошел с ума. Зрители залезали на сиденья, вставали на ручки кресел и орали во всю силу своих легких. Джон, с красной гитарой в руках и жвачкой во рту, объявил, что сейчас они исполнят песню, с которой он выступал еще в Cavern Club. Несмотря на то, что он был явно не в своей тарелке и говорил в микрофон, точно в переговорную трубу, стоило ему запеть *Well (Baby Please Don't Go)* своим протяжным, жалобным голосом, накладывавшимся на зловеющий стук барабанов, как зал мгновенно покорился его мастерству. В этот момент послышался странный, отвлекающий звук, который становился все громче. Этот звук, наподобие расстроенной электрогитары, повторял и искажал каждую из идеальных музыкальных фраз Леннона. Это была Йоко, которая решила поучаствовать в выступлении Джона. Но, странное дело, если ее назойливый голос звучал чужеродно, то внешне она выглядела в тот вечер как никогда соблазнительно. Она была молода, красива, сексуальна, полна экспрессии, а движения ее тела были чувственно грациозны, в то время как Джон всем своим видом давал понять, что дорого заплатил бы за то, чтобы находиться в этот момент где-нибудь в другом месте.

Следующий номер, который заключался в непрерывных выкриках слова «Scumbag!», сопровождавшихся ревом «кислотного» рока, заканчивался длинной кодой, в ходе которой Джон должен был сделать фидбэк, извлекаемая из гитары ровный понижающийся гул. Попытка выполнить этот простейший прием стоила ему стольких усилий, что он стал похож на бойскаута, впервые разжигающего костер. Когда, наконец, гитара издала нужные звуки, их перекрыли вопли Йоко, — она никак не могла выбраться из мешка, который накинули ей на голову музыканты. Последними словами Леннона были: «Ну, все, я вам больше не нужен, так что я отваливаю».

Когда несколько дней спустя Ленноны узнали, что их дебют на нью-йоркской сцене был заснят на пленку, они поспешили прибрать эту пленку к рукам. Эмили Ротшильд была приглашена в Plaza Hotel, где смогла вдоволь налюбоваться суперзнаменитостями. «Я была поражена показным богатством и абсолютным пренебрежением к нему, — вспоминала она. — Всюду была разбросана дорогая одежда, а на телевизоре под пресс-папье лежала стопка сто долларовых купюр высотой в пару дюймов». Когда Ленноны спросили, сколько она хочет за пленку, девушка, осмелев при виде такого безразличия к деньгам, попросила монтажный стол Стейнбек стоимостью примерно двенадцать с половиной тысяч долларов. Джон и Йоко сразу согласились».

Пластинка **Fillmore East, June 1971**, вышедшая в августе, показала банду Заппы во всей молодецкой удали и без наличия на ней злополучного совместного музицирования с Ленноном и его женой. Градус пошлости в песнях явно зашкаливал за отметку принятой в обществе пристойности, а сами песни продолжали генеральную линию рок-н-рольного повествования без прикрас и цензуры **200 Motels**.





Little House I Used To Live In

Мощнейший джаз-роковый инструментал с постоянно изменяющимся ритмом. В кульминационных моментах звучит классический хард-рок.

The Mud Shark

Смакование и обсасывание «секретного словечка вечера» — mudshark. Беззаботное «гониво» о значимости данного слова в музыкальной культуре. Придумывание новых технических приемов (mudshark arpeggio) и невиданных ранее стилей (mudshark gospels). Непринужденная атмосфера веселухи и полного релакса. Кстати, согласно рассказу членов группы Vanilla Fudge вещь The Mud Shark является реальной историей о девочке-группе, занимавшейся сексом с акулой.

What Kind Of Girl Do You Think We Are?

Расслабленно-разгильдяйский блюз с пуганьем публики страшным монстром Элисом Купером. А также содержащий полезные советы, как правильно распорядиться большим членом, если таковой у вас имеется.

Bwana Dik

Очередной гимн выдающемуся мужскому достоинству. «В любой группе есть умелец, которому на гастролях удастся развлечь больше девушек, чем остальным членам группы, — объясняет Заппа идею песни, — Это типа соревнование такое. Если довести идею до абсурда, такому человеку можно пожаловать титул Bwana Dik. В песне речь идет о том, что каждый член группы втайне верит, что он и есть Bwana Dik».

Latex Solar Beef

И снова во главе угла Mudshark! На сей раз под звуки тяжелого рока в духе Grand Funk Railroad группа всесторонне обсуждает проблемы геморроя. Ну и дает полезные советы как его избежать.

Willie The Pimp

Джаз-роковый инструментал с мощнейшим басом в духе Cream, явно предназначенный для разогрева группиз, которые в такие моменты передают на сцену свои трусики в качестве сувениров.

Do You Like My New Car?

Образчик разговорного жанра под непринужденную еле слышную фоновую музыку. Фло, Эдди и Фрэнк «трут за жизнь» в течение семи минут. О чем? Да обо всем, что придет в голову!

Happy Together

Завершающая концерт композиция Гэри Боннера и Алекса Гордона звучит как неприкрытое коверканье любовных песенок The Beatles. Трехкопеечная лирика поражает своей лубочностью и ходульностью. Гротеск явно удался, в результате чего публика настойчиво просит группу выйти на бис.

Lonesome Electric Turkey

Первый бисовый инструментал с фантастическим соло Билли Престона на мини-муге.

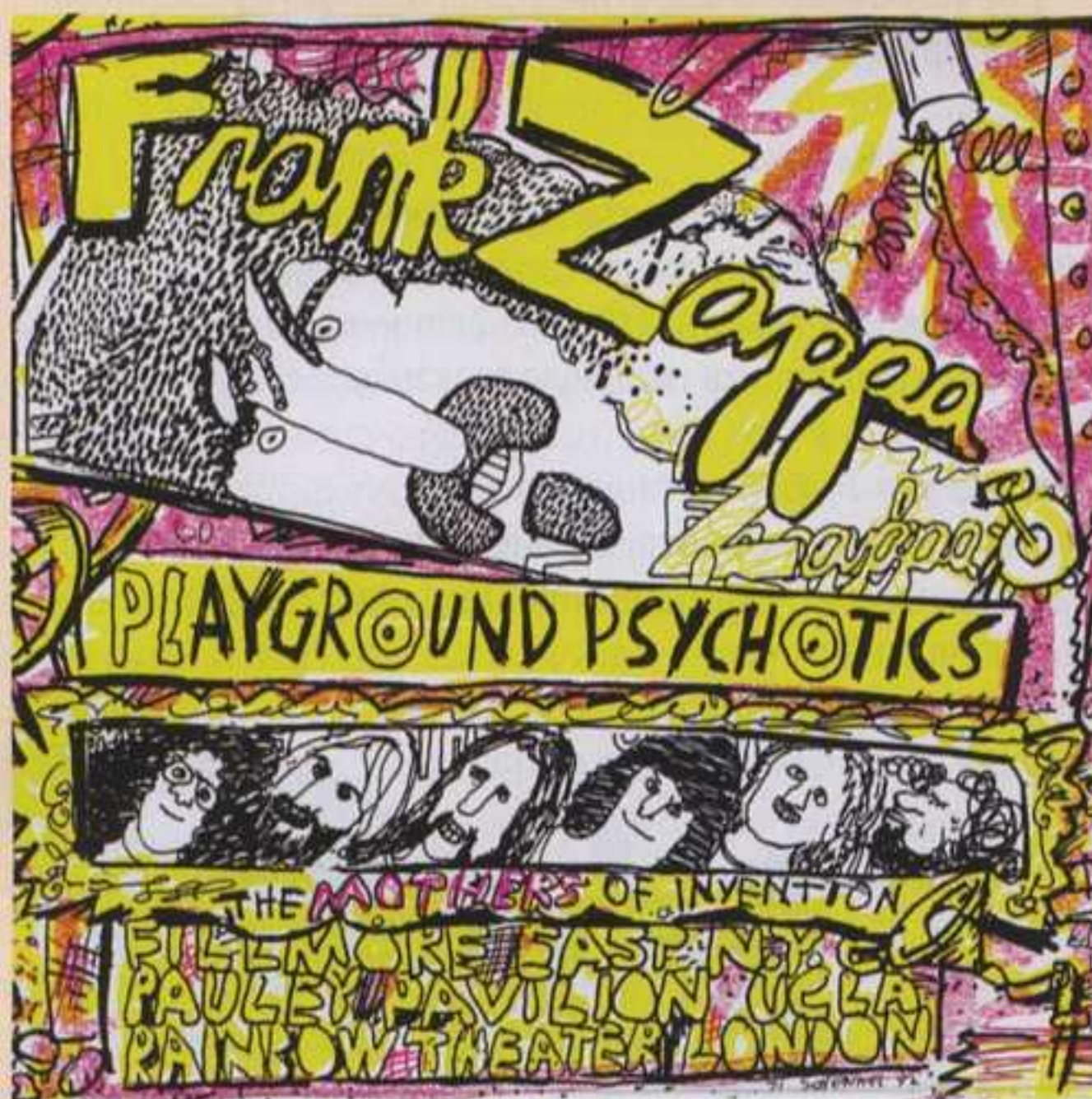
Peaches En Regalia

Одна из самых часто исполняемых на концертах инструментальных вещей. И снова клавишник блещет своим мастерством. Ему помогает Фрэнк, вклинивая в его могучие пассажи коротенькие гитарные тьяканья.

Tears Began To Fall

Несмотря на название, жизнерадостная и жизнеутверждающая песенка — идеальный номер для завершения любого концерта.





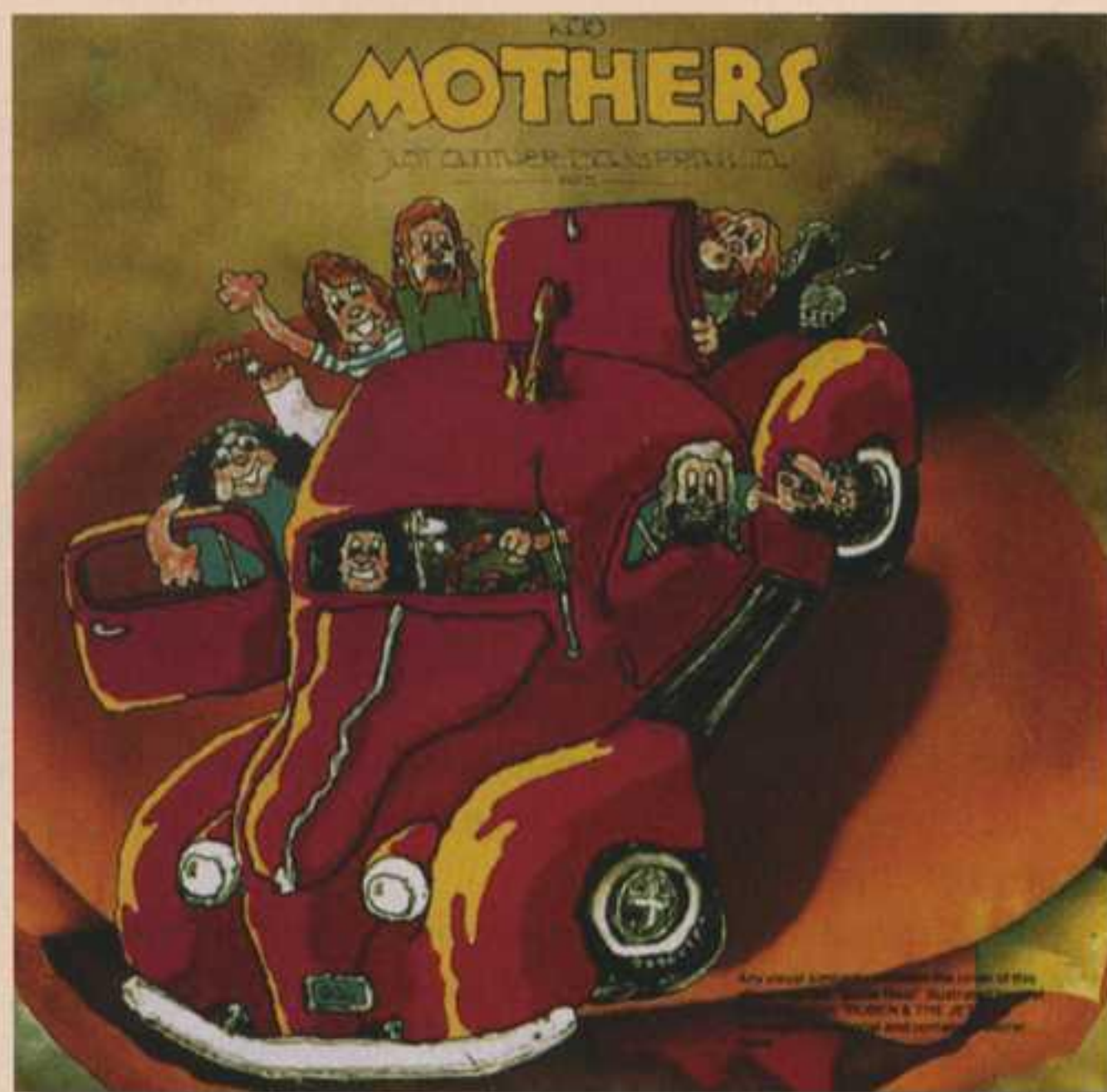
Если говорить об упомянутом выше альбоме **Playground Psychotics**, то он представлял собой некий артефакт (на двух CD), далеко заходящий за общепризнанные рамки музпродукта.

Эти диски содержали диалоги членов гастрольной группы 70-го и 71-го годов, обсуждающие различные аспекты жизни на колесах. Это обрывки разговоров в самолетах, барах, такси, холлах отелей, некий элемент, слегка разнообразящий типичную тягомотину полу-кайфа, полу-облома многомесячной жизни на казенных харчах. У каждого свое, давно и безнадежно фиксированное амплуа, место и роль. Один постоянно хочет жрать, другой отлить, этот – козел отпущения, тот – шут гороховый, третий подозревается в содомии, ну а все вместе недовольны холодностью телок и боссом, что жирует на чужом горбу, рукой железной тянет на себя одеяло почета, славы и уваженья. Занятно, забавно, а порой занудно. Кому действительно интересна болтовня, частично разбитая на несколько тематических кусков: *A Typical Day On The Road, part 1*; *A Typical Day On The Road, part 2*; *The True Story Of 200 Motels*, частично совершенно хаотично расположенная на просторах этой пары компактв, повеселится от души.

«Это – один из моих любимых проектов, которые мы сделали в том специфическом составе, – спустя много лет говорил о **Playground Psychotics** Марк «Flo» Волман, – Я думаю, если взглянуть на него с точки зрения социологического исследования потребления алкоголя и наркотиков, которые подчеркивают насилие и разбой, можно насладиться этим. В группе это происходило повально, когда мы были в турне. Я считаю, что мы настолько привыкли к Фрэнку, постоянно пишущему все на магнитофон, что мы не только не обращали на это внимания, но и наслаждались этим. Многие обычные люди, возможно, наслаждались периодом Mothers/Flo и Eddie, когда было создано много занятных вещей».

Что касается музыки, то и ее здесь тоже немало. Вторая половина CD # 1 была отдана разноплановым концертным номерам, записанным в разных местах (Fillmore East, Pauley Pavilion и Rainbow Theater) – серенадной *Divan*, этно-роковой *Sleeping In The Jar*, фриджазовой *Don't Eat There*, фьюжновой *Brixton Stillife*, хард-роковой *Wonderful Wino*, эстрадной *Sharleena*, опереточной *Cruisin For Burgers* и блюз-роковой *Well*. Концовка диска содержала сюрприз – тот самый джем с Джоном Ленноном и Йоко Оно, состоящий из композиций *Say Please*, *AAAWK*, *Scum Bag* и *A Small Eternity With Yoko Ono*, позволяющей сделать собственные выводы, кто же из этой компании самый «больной на голову». Лично я склоняюсь к кандидатуре ленновской супруги.

«Фрэнк однажды описал стычку Джона Леннона с Йоко Оно, – вспоминал Ричард Эммет, работающий в 80-х у Заппы копировщиком партитур, – Я не помню почему, но из каких-то соображений, они собирались продолжить совместное выступление в Нью-Йорке. Согласно Фрэнку, Йоко постоянно верещала высоким голосом, и Джон выходил из себя от этого. Наконец, Джон заорал: «Закрой свою маленькую японскую пасть!» А Йоко, в ответ, заехала ему по роже. Ах, эти золотые дни мира и любви! И какова была реакция Фрэнка, спросите вы? «С тех пор, Джон вырос в моих глазах», – признался мне Заппа».



CD # 2 альбома **Playground Psychotics** не менее интересен — он несет на борту озорную *Status Back Baby*, два варианта *Concentration Moon* — в стиле ду-боп и в ритме вальса, реверанс в сторону Pink Floyd *Mom & Dad* и полчасовую версию эпического сказания *Billy The Mountain*. Что касается обложки, нарисованной бессменным Келом Шенкелом, то этот рисунок (правда, не раскрашенный), красуется еще на и на бутлеге **Safe Muffinz**, запечатлевшем концерт The Mothers в El Monte Legion Stadium 71-го года. Так что пираты, оказывается, воруют не только музыку...

Следующий концерт, который был записан и выпущен в виде официального альбома, состоялся 7-го августа 1971-го года в лос-анджелесском зале Pauley Pavillion. Его материал лег в основу пластинки **Just Another Band From L.A.**, увидевшей свет в марте 1972-го.

Интересен артворк альбома, включающий несколько «секретных ключей», которые проливают свет на его концепцию. На передней обложке мы видим фиолетовый Chevi'39, а четыре секретных ключа, упомянутых в правом нижнем углу обложки, следующие:

1. Нечеткие фишки для игры в кости, висящие на зеркале заднего вида около ветрового стекла — ссылка на хор из вещи *Dog Breath* с альбома **Uncle Meat** и из данного тоже.
2. Автомобиль находится на огромном гамбургере, нарисованном Шермом Томпсоном, это напоминание о композиции *Cruising For Burgers*.
3. Носок на ноге Фрэнка рвется со звуком «snat», подобном услышанному нами на альбоме **Cruising With Ruben And The Jets**.
4. Автомобиль, представленный на обложке, был раньше замечен буклете LP **Uncle Meat**.

Роспись Шенкела стоит на номерном знаке автомобиля. Ниже названия есть еще одна надпись — Rifa. Это восклицание взято из праздничных песен пачуко. Фото группы на обратную сторону конверта сделал Базз Гарднер, который вместе со своим братом тоже будет со временем частью The Mothers of Invention.

О произведении, занявшем первую сторону пластинки — грандиозном *Billy The Mountain* вы прочли в преды-

дущей главе. Вторая же сторона LP содержала концертные версии старых вещей — *Call Any Vegetable* (с альбома **Absolutely Free**) и *Dog Breath* (с альбома **Uncle Meat**), а также парочку новых — водевильно-опереточных *Eddie, Are You Kidding?* и *Magdalena*. Вот уж где дуэт комиков Фло и Эдди оторвался по полной программе! Но, к сожалению, последующие события прервут череду веселья и беззаботности.

ДЫМ НАД ВОДОЙ (И ПРОЧИЕ НЕПРИЯТНОСТИ)

А с ноября группа снова в Европе, где совершает промо-тур кинофильма **200 Motels**. Начавшийся в Дании, он продолжился в Швеции. И именно от шведского концерта, сыгранного 19 ноября в стоковском Konserthuset, вернее от послеконцертного общения, у Фрэнка остались самые теплые воспоминания: «По завершению выступления, когда я уже покидал зал, ко мне подошли двое мальчишек. Они сказали, что ходили на оба концерта: «Наш младший братишка Ханнес тоже был с нами на первом концерте, но затем отправился домой — завтра в школу. Мы живем в двадцати минутах езды от города. Поехали к нам, разбудишь братца возгласами: «Ханнес! Ханнес! Вставай, это я — Фрэнк Заппа!»

Я согласился, и меня препроводили в типичную детскую, заполненную моделями. Ханнес спал в маленькой кровати. Было прохладно. Я разбудил его. Как и ожидалось, он был ошеломлен. Родители в ночных халатах поднялись наверх. Они оказались очень милыми людьми. До половины шестого утра мы проговорили о политике». Другие воспоминания об этом туре были более прозаическими: «Люди, не игравшие в рок-группах пребывают в наивном заблуждении относительно нескончаемой романтики Жизни В Дороге. Я не хочу сказать, что не веселился порой в гастрольных поездках, однако этой зимой были моменты, которые не назовешь захватывающими».

А тем временем гастроли продолжались. В конце ноября концерты были практически каждый день. Дания

(бутлеги **A Vegetable By Any Other Name** и **Look Out Plastic People**), Германия, Голландия (бутлег **Live In Amsterdam 1971**), Австрия, и, наконец, Швейцария. Там случился тот самый злополучный концерт в Casino de Montreux на берегу Женевского озера, увековеченный в хрестоматийной песне Deep Purple *Smoke On The Water*.

Заппа подробно описал случившееся: «4-го декабря мы работали в Женевском Casino de Montreux, что на берегу озера как раз напротив улицы Стравинского, знаменитой своими джазовыми фестивалями.

В середине синтезаторного соло Дона Престона в *King Kong* кто-то запустил петарду в потолок и зал охватил огонь (по другой версии произошло короткое замыкание). Вспыхнуло покрытие из ротанговой пальмы. В помещении находилось 25 300 подростков, что намного превышало его вместимость.

Я произнес что-то типа: «Пожалуйста, сохраняйте спокойствие. Нам необходимо покинуть помещение. Возник пожар и почему бы нам ни свалить отсюда?». Мы были поражены тем, как хорошо франко-говорящая публика понимает английский, когда дело касается жизни и смерти.

Поскольку еще большее количество находилось снаружи, пытаясь проникнуть на концерт, устроители не приду-

мали ничего умнее, чем запереть все выходы на цепи. Когда начался пожар, публика ринулась к входной двери, которая оказалась слишком узкой.

Помещение наполнилось удушливым дымом. Один из наших роуди схватил ящик из-под оборудования и метнул его в стеклянную стену рядом со сценой. Команда приступила к эвакуации публики сквозь пролом. Группа спаслась через подземный тоннель, ведущий к гаражу.

Спустя несколько минут взорвалась система отопления и некоторых просто вышвырнуло в окно. К счастью, никто не погиб. Зданию же был нанесен ущерб в тринадцать миллионов долларов (сгорело дотла), а мы лишились всей своей аппаратуры.

Это произошло в середине тура. Билеты на все оставшиеся выступления были распроданы. Собравшись в отеле, большинство участников группы проголосовали за продолжение гастролей. Хотя наше оборудование и инструменты нельзя было назвать самыми лучшими в мире, это все же были особые инструменты. Изготовленные по спецзаказу Fender Rhodes piano и синтезаторные примочки вряд ли можно было найти на полках швейцарских магазинов. Я лишился гитары. Вся наша аппаратура была уничтожена».



SMOKE ON THE WATER, FIRE IN THE SKY

Как создавалась главная песня Deep Purple

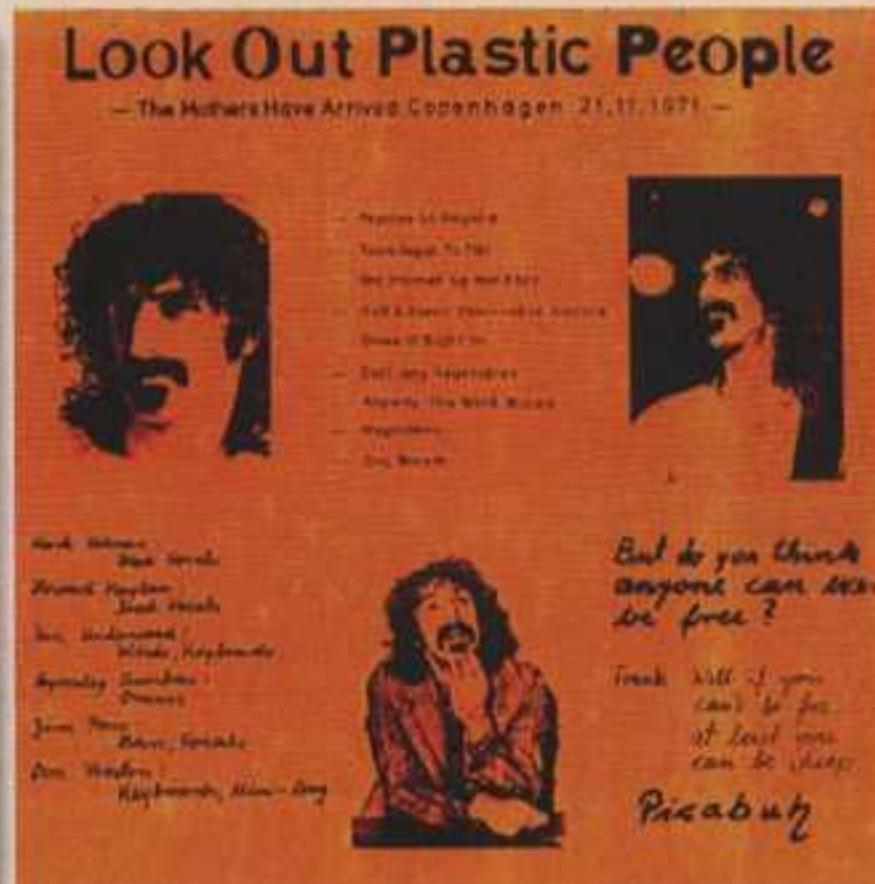
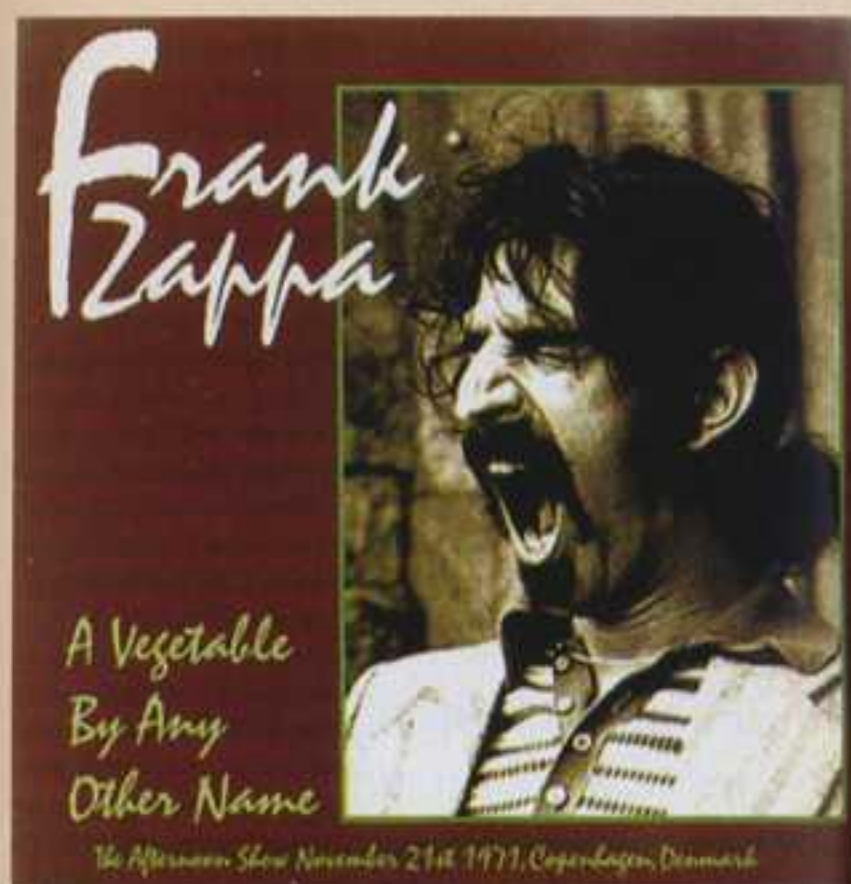
Эта песня (*Smoke On the Water*) рассказывает историю написания альбома **Machine Head**. В связи с финансовыми обстоятельствами, альбом пришлось записывать за пределами Великобритании. Был выбран швейцарский курортный город Монтре на берегу Женевского озера (*We all came out to Montreux on the Lake Geneva shoreline...*). Чтобы попытаться воссоздать на студийной пластинке атмосферу «живых» концертов, которой так славятся Deep Purple, ребята решили записываться «в живую», на сцене, при помощи передвижной студии Rolling Stones Mobile Truck. Планировалось сделать двойной альбом: на первой пластинке будет новый «живой» материал, записанный на сцене, но без зрителей, а на второй — концерт перед не-

большой, но шумной аудиторией местных зрителей. Из-за жесткого гастрольного расписания на все про все отводилось три недели (*...to make records with the Mobile, we didn't have much time...*).

Лучшим залом в округе был концертный зал казино, который проводил прощальный концерт закрытия сезона 4-го декабря 1971-го. Выступал Фрэнк Заппа с группой The Mothers Of Invention (*...Frank Zappa and The Mothers were at the best place around...*). Во время концерта кто-то из зрителей запустил в потолок осветительную ракету. Старое деревянное здание казино занялось как спичечный коробок (*...But some stupid with a flare gun burned the place to the ground...*). Заппа не потерял спокойствия и со сцены руководил эвакуацией, пока не отключилось электричество. Естественно, вспыхнула паника и часть зрителей вместо того, чтобы выйти на улицу, оказались в подвале. Устроитель концерта Клод Нобс ринулся обратно в полыхающее казино и вывел оказавшихся в подвальной западне за считанные минуты до того, как казино обрушилось (*...They burned down the gambling house, it died with an awful sound. Funky Claude was running in and out, pulling kids out the ground...*). Участники Purple были на концерте Заппы и видели все своими глазами. Казалось, вместе с дымящимися останками зала, рухнули в небытие и надежды закончить альбом вовремя (*...When it all was over, we had to find another place. But Swiss time was running out, it seemed that we would lose the race...*).

Через несколько дней было подыскано другое помещение в городе. Но звукоизоляция в нем была такая скверная, а группа играла так громко, что в первую же ночь явилась полиция и прекратила это безобразие. Остался последний вариант — закрытый на зиму Гранд-Отель в нескольких километрах от города, который удалось снять целиком за смешные деньги. Беда была в том, что помещение не отапливалось и имело совершенно кошмарную акустику (*...We ended up at the Grand Hotel, it was empty cold and bare...*). Эти недостатки были исправлены на скорую руку при помощи старых матрасов и электронагревателей (*...With a few red lights and a few old beds...*).

Основной рифф написал Ричи задолго до приезда в Швейцарию. Первоначально это была единственная инструментальная заготовка альбома. Слова написали Гловер и Гиллан. По легенде, на салфетке в кафе, из которого ребята наблюдали за догоранием останков казино. На самом деле, слова были написаны несколькими днями позже. Название песни якобы родилось у Гловера после того, как во сне ему снова пришлось пережить эвакуацию с пожарища. Первоначально заголовок песни *Smoke On the Water* вызвал у ребят сомнения — получалась явно наркоманская песня. Но ему суждено было остаться. Интересно, что никто и не предполагал, что песня окажется грандиозным хитом — «запланированными» хитами должны были стать *Maybe I'm a Leo* и *Never Before*. Но история распорядилась иначе.



Группа отменила выступления на ближайшую неделю, в течение которой нашла-таки новую аппаратуру. Музыканты решили прибыть в Англию заранее, чтобы успеть ее опробовать. У них было намечено четыре выступления в Rainbow Theater, и им совершенно не хотелось осваивать инструменты по ходу представления. Не все удалось нормально настроить – микрофоны постоянно фонили, и все же, первый концерт 10-го декабря The Mothers отыграли. Группу вызвали на бис, и она стала играть битловскую *I Want To Hold Your Hand*...

А теперь дадим слово Фрэнку: «Все, что я помню затем – это дикая боль. Очнулся я в оркестровой яме и



не мог понять, что произошло. Понадобилась неделя времени, чтобы восстановить в памяти все подробности. Все, кто был на сцене, посчитали меня погибшим. С высоты в пятнадцать футов я грохнулся на цементный пол. Голова лежала поперек, шея свернута. Глубокая рана вдоль подбородка. Пролом в черепе. Перелом ребра и ноги. Одна рука парализована.

Я не имел телохранителя. Безопасность входила в обязанности местных промоутеров. На этот концерт были выделены два огромных туземца с Антильских островов – по одному на боковые выходы к сцене. Во время вызова на «бис» они отправились курить свою траву.

Этим воспользовался 24-летний грузчик Тревор Хоуэлл. Он взобрался на сцену и столкнул меня.

Печати он дал два объяснения. Первое: я «строил глазки его даме». Это бред: ширина оркестровой ямы вдвое превышает ее глубину. В глаза бьют прожектора. Я несколько не вижу публику. Это все равно, что глядеть в черную дыру. Я даже не видел, как он приближался ко мне.

Другой газете он поведал, что почувствовал себя обворованным. Концерт не отвечал стоимости билета.

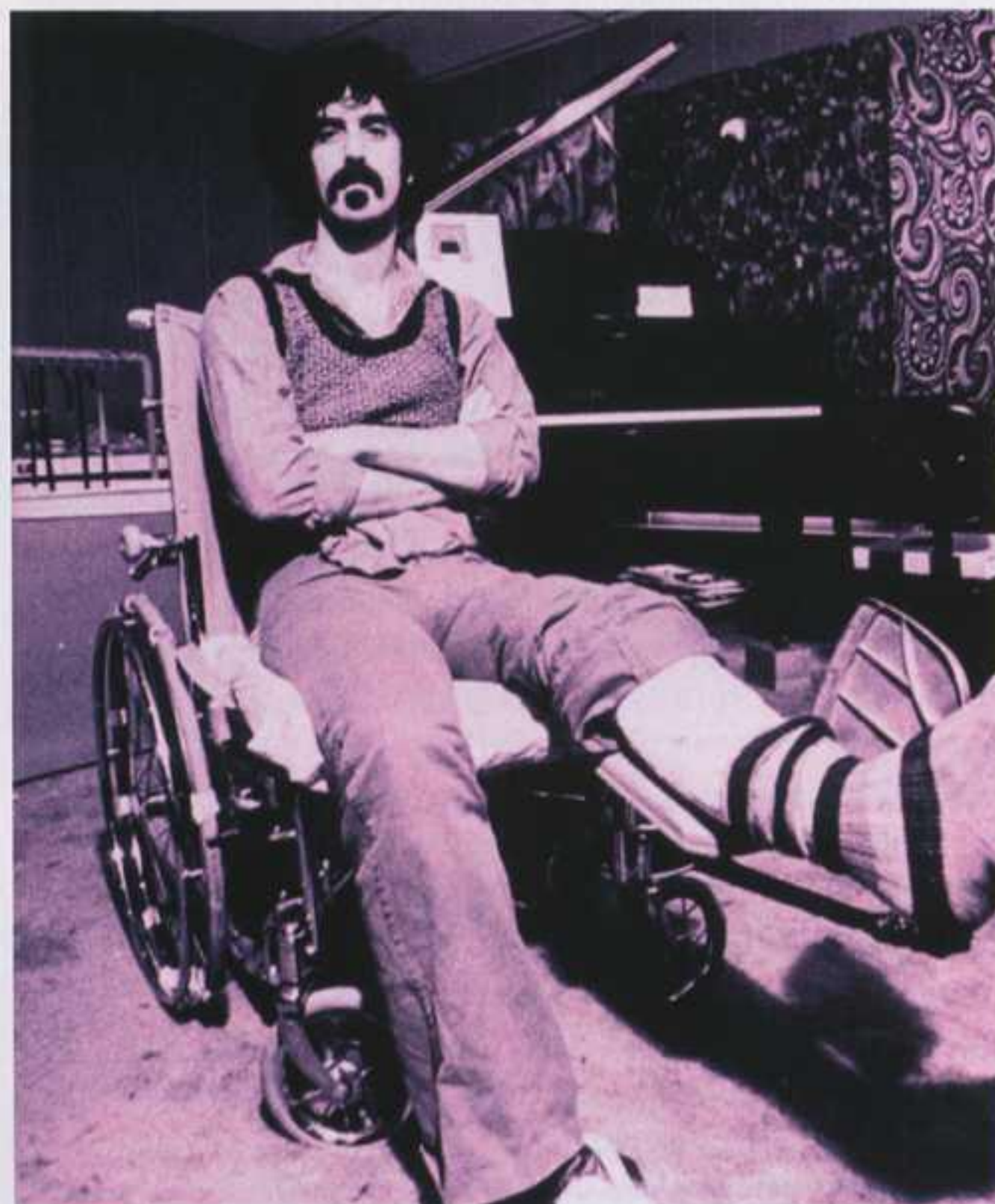
Он провел год в тюрьме за «преднамеренное нанесение телесных повреждений». Британская печать нашла этот случай забавным.

Меня доставили в общественный госпиталь. В приемной скорой помощи – собачий холод. Персонала не хватало. Парню через две койки от меня в драке разбили яйца. Его оставили без внимания. Он выл, как волк на луну.

Мне не ввели обезболивающее, поскольку я имел черепно-мозговую рану. Через некоторое время я очнулся в дурно пахнущей общей палате. По кругу располагались койки, разделенные занавесками. Передо мной раздвинулись занавески, и показалась сестра в черном. Она осмотрела мое лицо с таким выражением, будто глядела на чудище. Видно, я был хорошенько помят.

Позже меня перевели в Harley Street Clinic, где я провалялся с месяц. При мне круглосуточно находился телохранитель, поскольку тот осел, что меня столкнул, был выпущен под залог, и мы не знали, насколько он вменяем.

Когда моя голова возвратилась к своей шее, это повредило гортань. Первое время я не мог говорить. В результате тон голоса понизился на треть (приятно, конечно иметь низкий голос, однако я бы предпочел иные способы достижения оного).





Спустя месяц я выучился ходить с костылями. Я был в гипсе по пояс, однако нога не поправлялась. Мне предложили вновь переломать ее и вправить. Я ответил: «Нет уж, благодарю. Оставьте лучше этот долбанный гипс».

Лучшую часть года я провел в гипсе и в кресле-каталке. После того, как сняли гипс, меня облачили в металлические стремена и ортопедическую обувь. Нога, в конце концов, зажила, однако оказалась чуть короче другой. На всю жизнь со мной осталась хромота и хроническая боль в спине».

The Mothers второго созыва в составе: Марк Волман, Говард Кейлан – вокал, Джим Понс (Джефф Симмонс свалил еще во время съемок **200 Motels**) – бас, Дон Престон – клавишные, Йен Андервуд – клавишные, саксофон и Эйсли Данбар – ударные, остались не у дел. Ибо, ввиду потери работодателем трудоспособности, и по всей вероятности, длительной, лишились и дорожного довольствия и еженедельного жалования. Пришлось заниматься трудоустройством, что они и сделали. Правда, кое-кого выздоровевший впоследствии Фрэнк снова пригласил в свою группу (Данбара и Андервуда). А кого-то нет...

Так или иначе, но музыкальная линия **200 Motels** искусственно прервалась. Фрэнку в гипсе и бинтах суждено было вернуться назад, к джаз-року времен альбома **Hot Rats**.

ROXY BAND

Естественно, потеряв подвижность, Заппа был физически не в состоянии гастролировать, поэтому засел дома и занялся студийными проектами. Результатом одного из них стал вышедший 5-го июля 1972-года джаз-роковый альбом **Waka/Jawaka**, сыгранный командой ведущих сессионщиков Западного побережья. Следующим шагом неутомного Фрэнка было формирование «электрического симфонического оркестра» из двадцати участников под названием The Grand Wazoo Orchestra. Он состоял из музыкантов, принимавших участие в записи **Waka/Jawaka**, дополненных струнной и духовой группами.

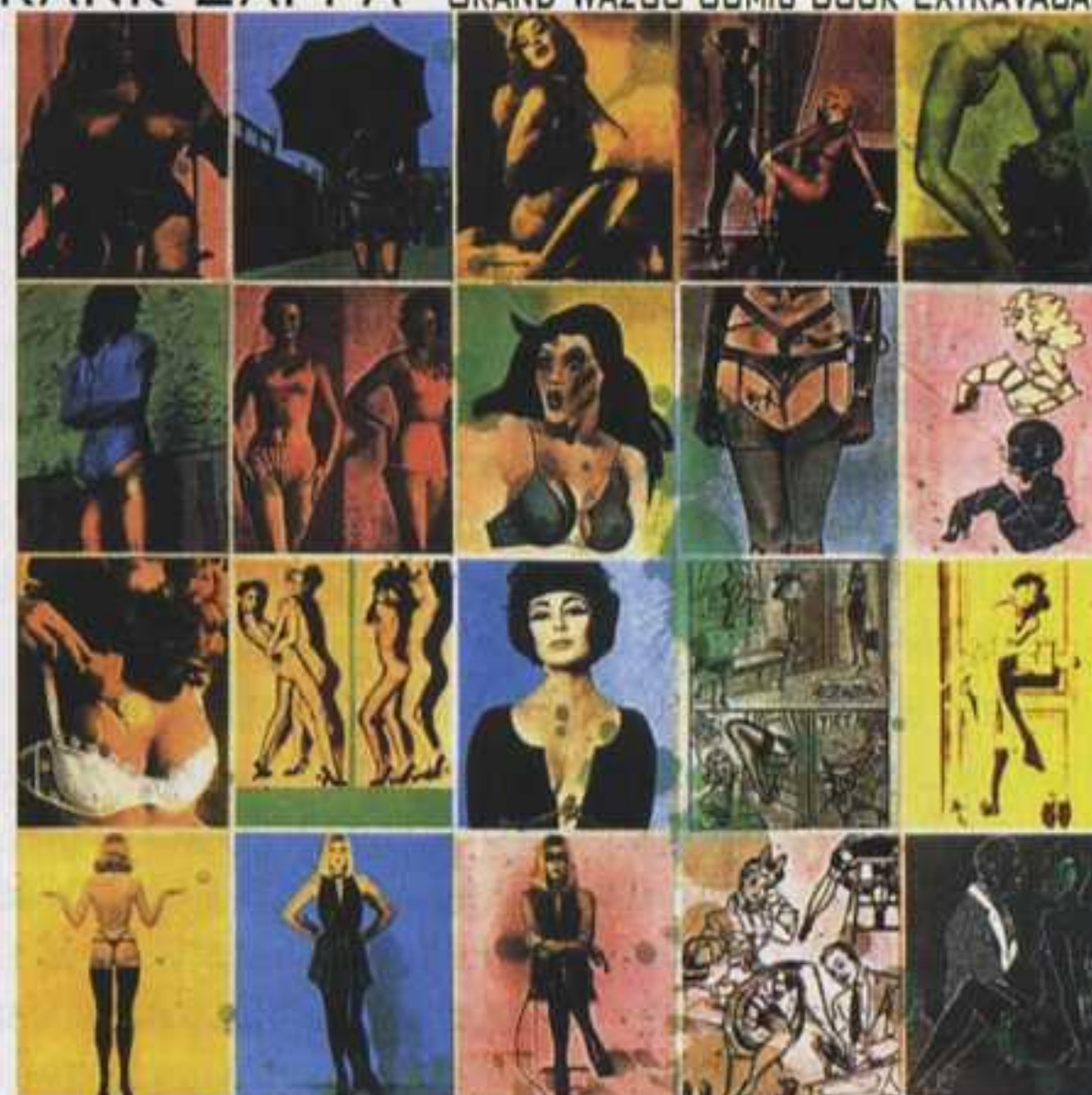
Записав с этим составом альбом **The Grand Wazoo** (релиз – декабрь 1972-го), Фрэнк, довольный полученным результатом, решает дать несколько концертов, состоящих из данного материала, несмотря на то, что передвигался на кресле-каталке. Причем концертов серьезных, приближенных к академическим: «На этот сезон мы не намечаем шутовства на сцене». Но в качестве напарников по га-

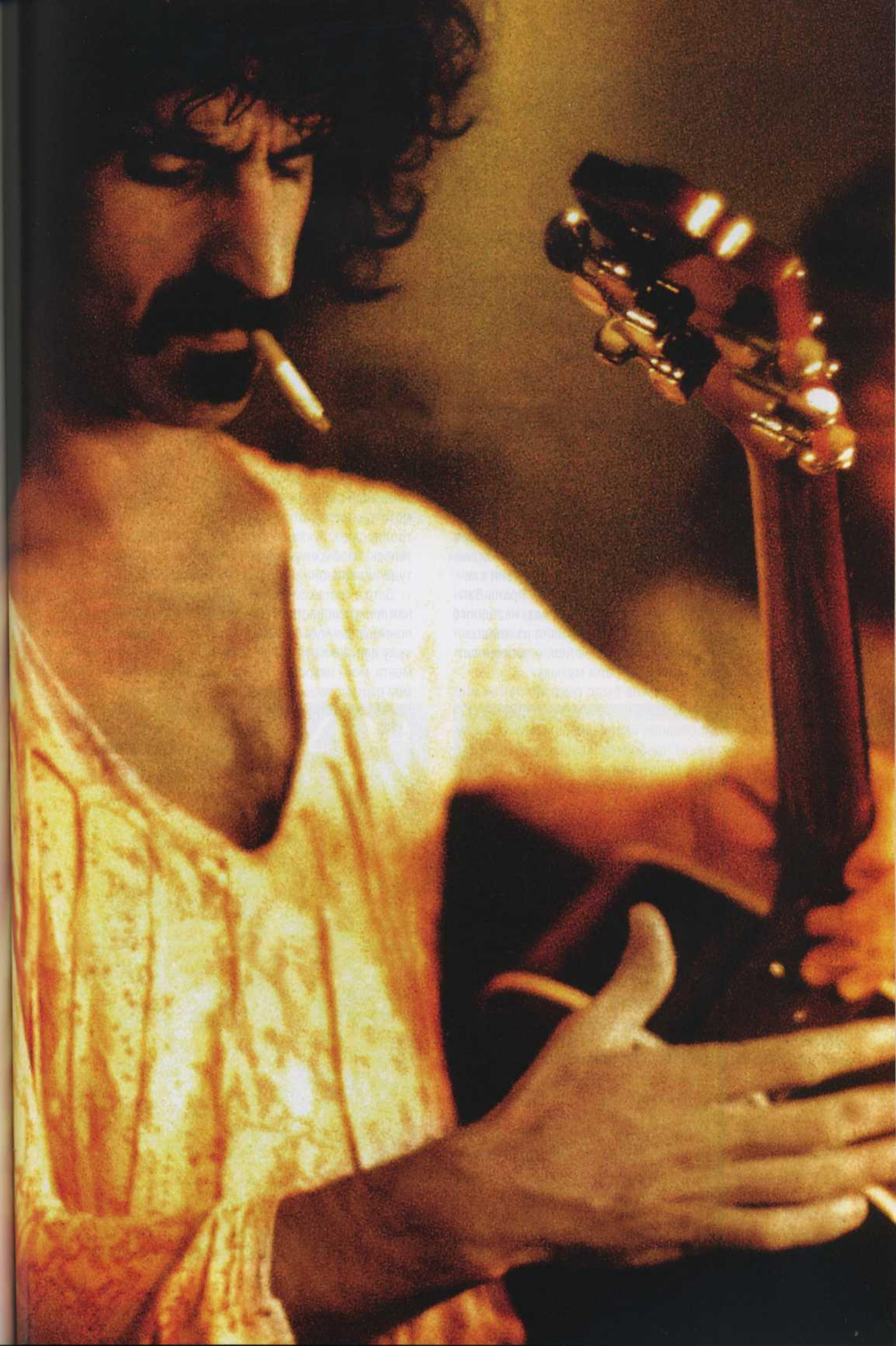
строльному туру сессионные музыканты показались ему слишком скучными, и он создал эклектичную сборную из джазовых исполнителей по своему вкусу.

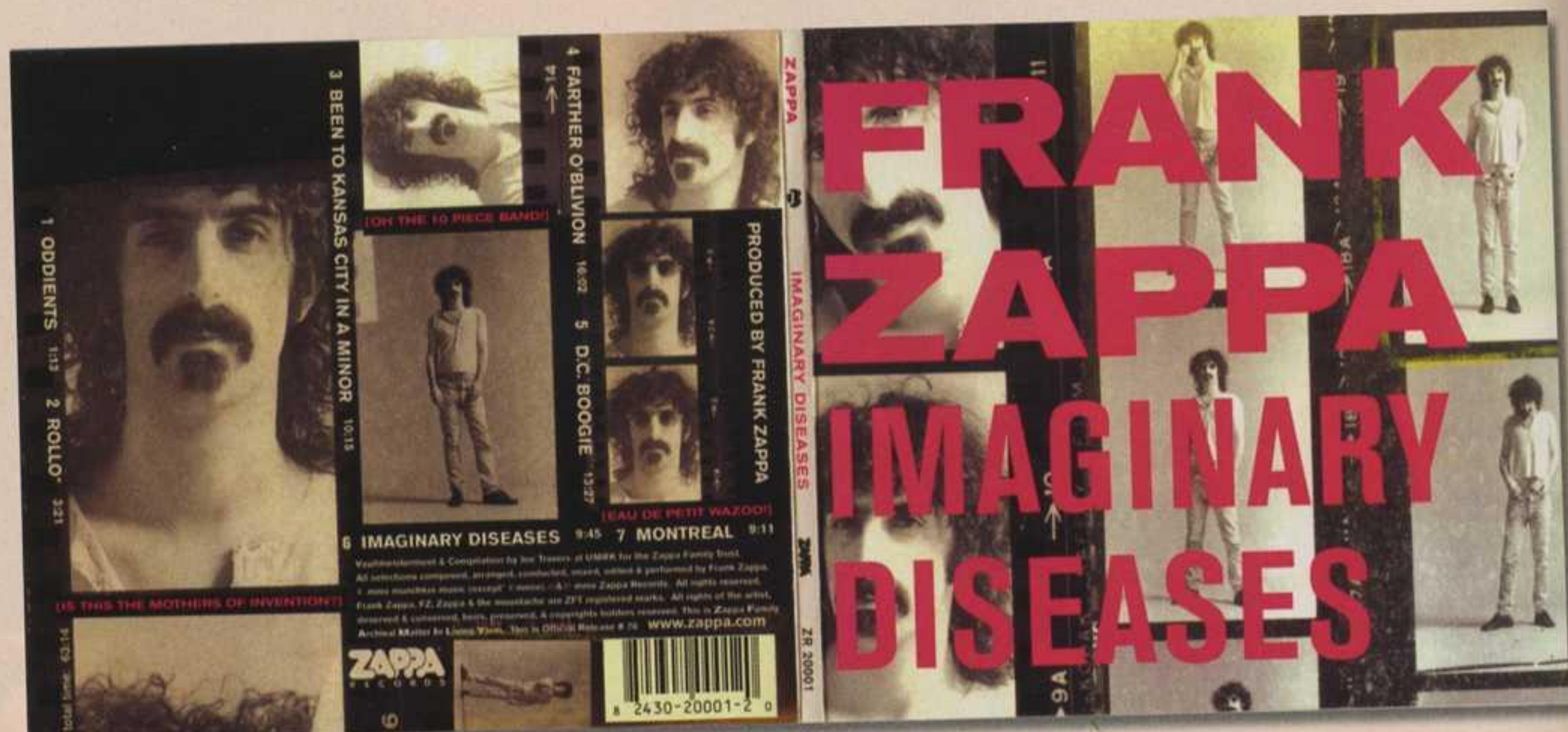
Всего у этого состава было несколько выступлений (в течение сентября) – 10-го в Лос-Анджелесе, 15-го в Берлине, 16-го в Лондоне, 17-го в голландском Ден Хаге (в афише состав указан как Hot Rats Orchestra), 23-го в Нью-Йорке, 24-го в Бостоне и 25-го снова в Лос-Анджелесе. Заппа не планировал делать этот проект долгоживущим: «The Wazoo, пожалуй, заслужила себе место в Зале Славы Рок-н-Ролла хотя бы потому, что была единственной «новой» группой в истории рока, которая осознавала с самого начала, что слава и популярность The Beatles ей не грозит. И, кроме того, все ее участники совершенно точно знали время и место распада». Концертную запись этого состава мы можем послушать с бутлега **Grand Wazoo Comic Book Extravaganza**, записанном в нью-йоркском зале Felt Forum 23-го сентября.

В октябре события развивались следующим образом. Заппа получает приглашение продолжить серию подобных выступлений, принимает его и в течение октября-декабря дает несколько концертов в городах США усеченным составом своего оркестра (из десяти музыкантов), названного The Petit Wazoo Orchestra. После концерта в Вашингтоне 31-го декабря, «электрический симфонический оркестр» уже окончательно стал историей. В то время записи этого великолепного коллектива так и не вышли, и только в 2005-м году они появились на альбоме **Imaginary Diseases**, который явился семьдесят пятым номерным творением Заппы. И несмотря на название (Воображаемая Болезнь – это состояние, которое психологи выдумывают с целью заработать больше денег), на приобретение данного релиза деньги будут потрачены совсем не зря. Мы наслаждаемся блистательной игрой духовой секции с фантастически красивыми партиями трубы. Заппа солирует на гитаре обильно и без присущей ему клоунады, здесь он придерживается строгой формы. Композиции *Oddients*, *Rollo*, *Been To Kansas City In A Minor*, *Farther O'Blivion*, *D.C. Boogie*, *Imaginary Diseases* и *Montreal*, записанные на концертах в разных городах США и Канады – Монреале, Филадельфии, Канзас Сити, Вотербери и Вашингтоне в

FRANK ZAPPA GRAND WAZOO COMIC BOOK EXTRAVAGANZA







октябре-декабре 1972-го — настоящие жемчужины музыкального наследия Фрэнка Заппы.

В 2007-м году вышел, наконец, официальный релиз, относящийся к периоду большого оркестра — **Zappa Wazoo**. Великолепная вещь. Ведущий журналист издания *Rolling Stone* Дэвид Фрики писал в своей рецензии следующее: «Большая духовая группа, которую Фрэнк Заппа недолго использовал в турне 1972-го года, незадолго до выхода диска **The Grand Wazoo**, состояла из двадцати очень серьезных людей. «Никто не пел, — вспоминал Заппа, — не танцевал, только играли музыку».

Жалко, что таких концертов было сыграно не так много. Но одним из них мы все же сможем насладиться. Этот двухдисковый сборник неизданного ранее концерта в Бостоне соединяет наиболее сложные темы музыки Заппы и аккуратные куски импровизаций под надзором, управляемых его гитарой. Его соло очень непривычно сдержанны в таких композициях, как *The Grand Wazoo* (*Think It Over*). Вещь *Big Swifty* (из альбома 1972-го года *Waka Jawaka*) открывается дервише-монотонными духовыми и слоноподобными тромбонами. Потом в эти звуки вливаются другие, более изощренные, и все это сливается в яркий звуковой водопад.

Есть тут и получасовая оратория *The Adventures of Greggery Peccary* без вокалов, и это плюс, так как этот инструментал выгодно выделяет волю и воображение Заппы и его музыки, а также бесстрашие отчаянных парней его оркестра».

Начало 1973-го года ознаменовалось выздоровлением Фрэнка и обретением им подвижности, что повлекло за собой сбор нового состава Mothers Of Invention: Жан-Люк Понти — скрипка, Джордж Дюк — клавишные, Йен Андервуд — саксофон, Руфь Андервуд — перкуссия, Брюс Фаулер — труба, Том Фаулер — бас, Ральф Хэмфри — ударные. Что касается Эйсли Данбара, который работал на *Waka/Jawaka* и *The Grand Wazoo* и был приглашен Фрэнком в новый состав The Mothers, но не принял его, свой отказ он объяснил так: «Музыку Заппы нельзя отнести к какой-нибудь одной категории. Это было смешением разных стилей и направлений. Он пробовал все подряд — от маршей до ярмарочного карнавала. Но он не хотел, чтобы ты играл так же ярмарочно, он хотел, чтобы ты помог ему превратить

это в нечто иное. Мне у него нравилось. Этот был очень значимый период в моей жизни. Но, в конце концов, я самоустранился, потому что он все сильнее стремился контролировать буквально каждый аспект музыки. А мне хотелось, чтобы он давал мне мелодию, а я уж сам вставлял туда те вариации, которые считал подходящими».

Зато в состав более чем органично вписалась блистательная перкуссионистка Руфь Андервуд, с полуслова-полужеста понимавшая музыкальный язык Заппы: «Фрэнк сочинял музыку для моих рук. Он сочинял музыку для моего темперамента, моих неврозов, моего юмора — Фрэнк идеально кроил мои партии именно для меня... Я не композитор, но я ощущала себя им, когда играла музыку Фрэнка».



После почти двухмесячных репетиций, этот блистательный состав (который впоследствии получит неофициальное название Roxy Band) отправляется в годовое мировое турне, начавшееся 23-го февраля в городе Файетвилль (с тошнотой Holliday Inn, помните слух про поедание дерьма на сцене?). С февраля по середину мая группа гастролирует по Штатам,

С концертом во флоридском местечке Daytona Beach, случившимся первого марта, связана одна из известнейших рок-н-рольных легенд. Кто был этим самым Знаменитым Музыкантом, нам остается только гадать, Заппа же рассказывает эту историю, не называя имен:

«Однажды в одном городе на севере Флориды один Знаменитый Музыкант повстречал трех девушек на автостоянке у гостиницы. Одну из них он нашел наиболее привлекательной и предложил ей расслабиться после шоу. Однако, в то время как наш герой находился на сцене, девчонку подцепил распространитель билетов на концерт. Знаменитый Музыкант, имея склонность к изучению человеческой природы, не особо расстроился на сей счет. Он был уверен в том, что:

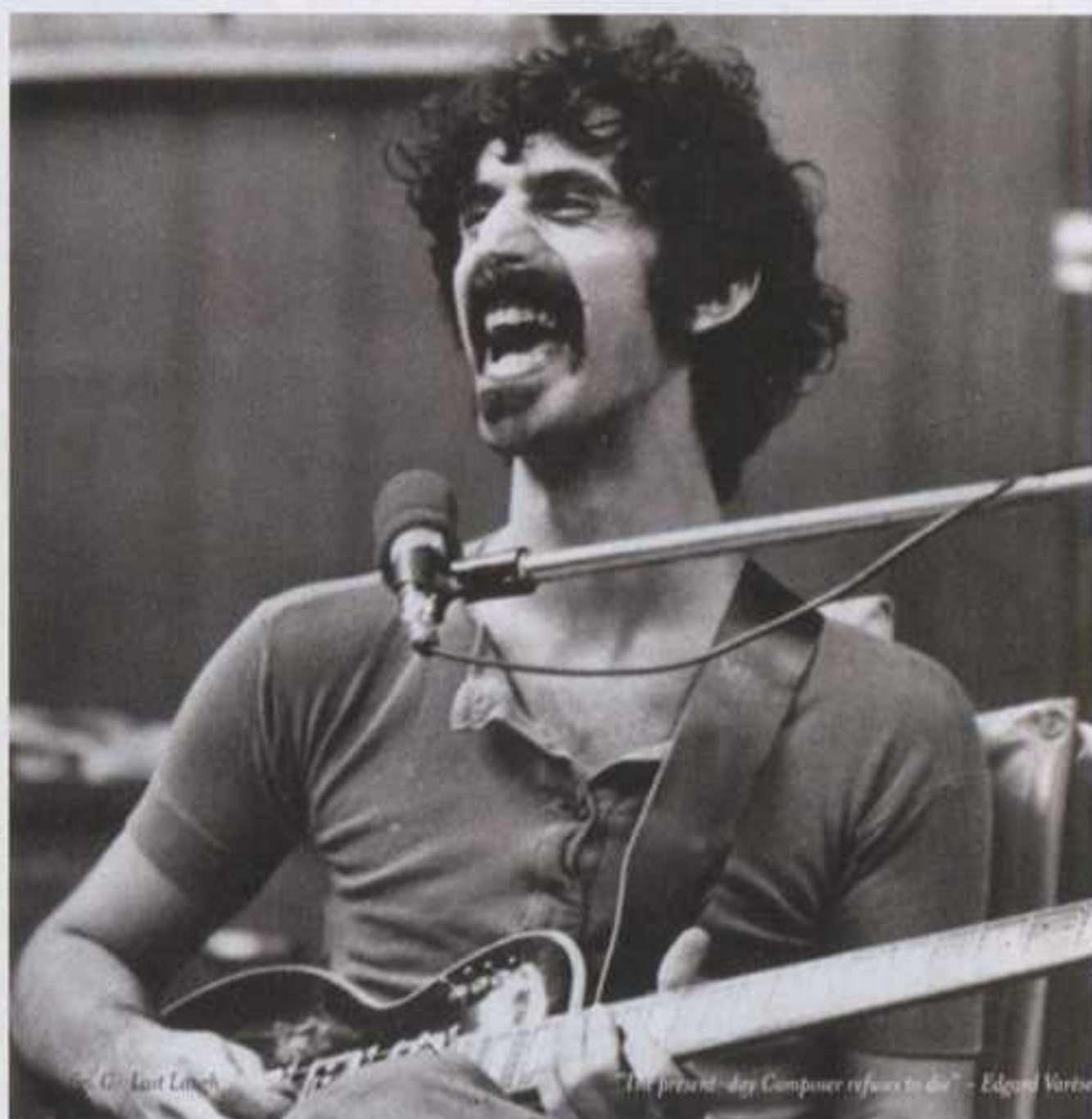
1. Поскольку распространитель – лицо, находящееся на службе, он не станет трахать девчонку всю ночь.

2. Комната, которую снял распространитель – соседняя.

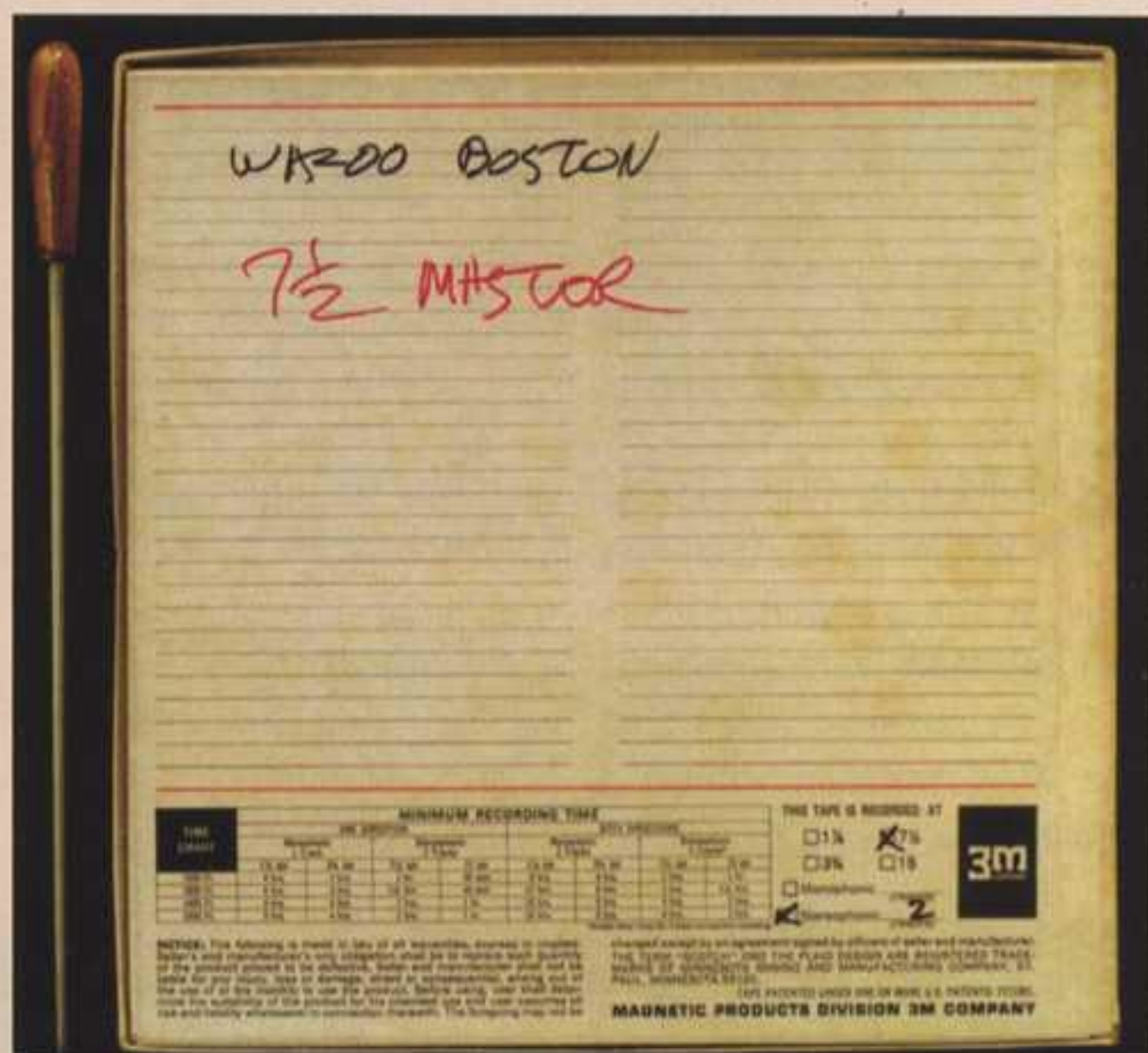
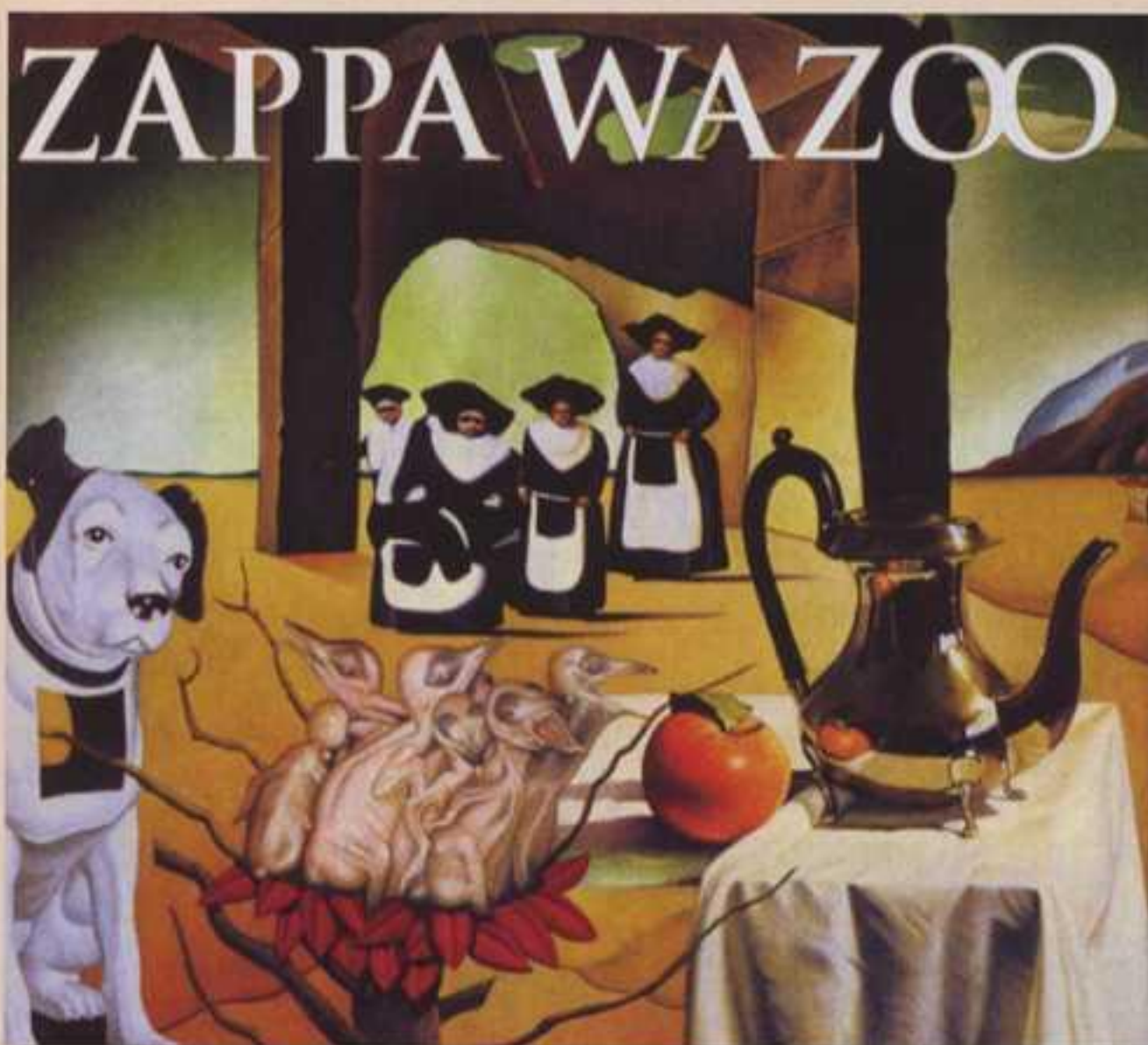
3. Поскольку на дворе лето, вряд ли в соседнем номере будет заперта балконная дверь.

Он, также, прикинул, что к тому времени, когда он вернется в гостиницу, распространитель как раз совершит свое злодеяние.

Прихватив свой верный Полароид, он перескочил на соседний балкон и мгновенно произвел съемку. В обмен на компромат, он возжелал тут же трахнуть девчонку.



Сделка состоялась. Распространитель получил карточку, забился, в чем мать родила, в угол и принялся за чтение «Крестного отца». Девчонка, несмотря на обильные месячные, с предвосхищением ожидала продолжения плотских утех. Группа уселась на кровать и в изумлении принялась следить за развитием событий, как будто находясь в импровизированном театре. Знаменитый музыкант, открыв бутылку шампанского, стоявшую тут же на столике, хорошенько взболтал ее и погрузил горлышко в «алый тоннель». Ливень пурпурной пены обрушился



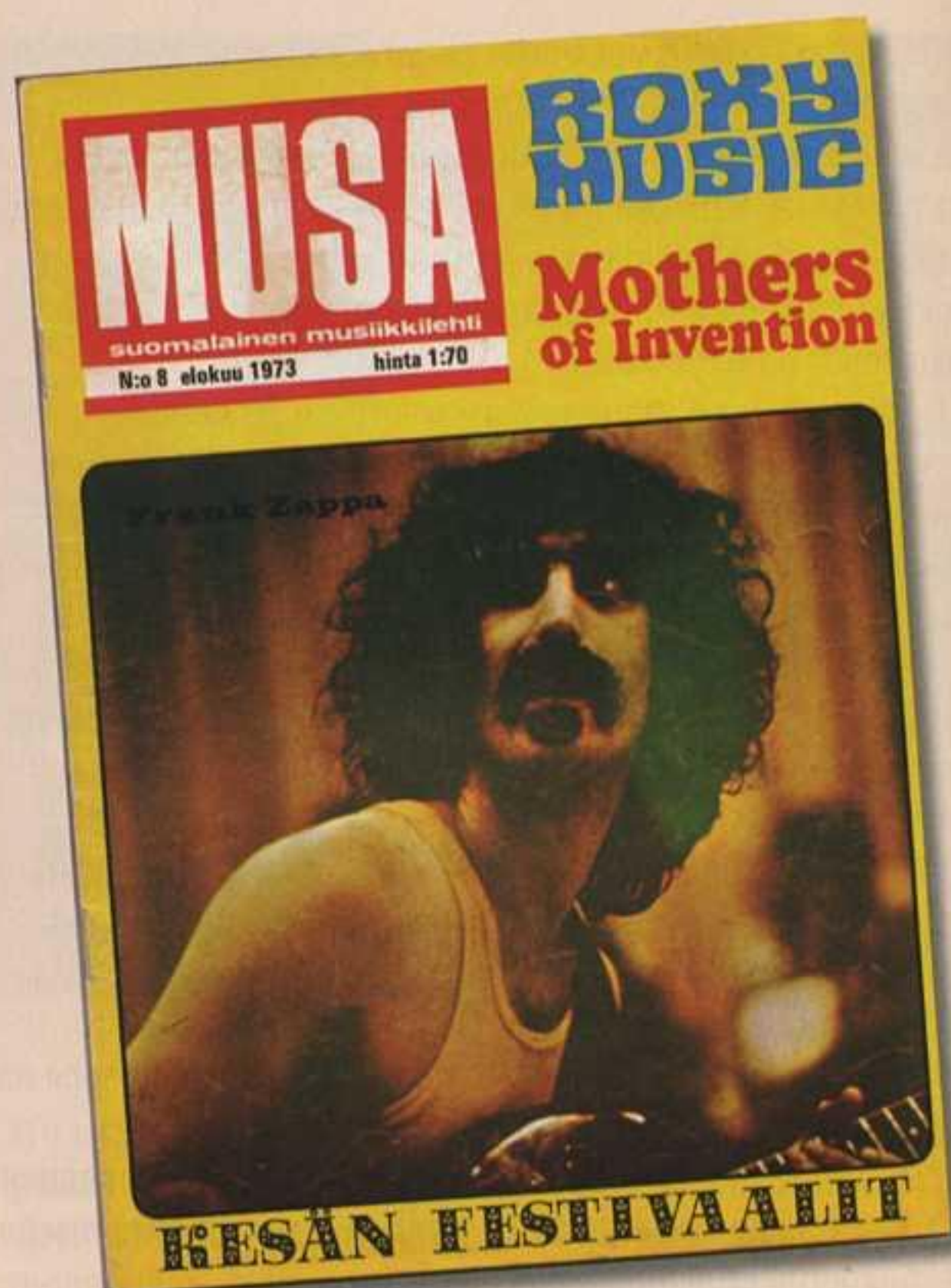


на комнату. Девчонка поймала небывалый оргазм. Знаменитый Музыкант со словами: «За гостей» театрально выдернул сосуд и допил остаток.

История о Знаменитом Музыканте, в конце концов, стала предметом рок-фолклора, дошла до Очень Скупого Музыканта (с отвратительным запахом изо рта) и побудила его «превзойти оригинал», используя свое «личное обаяние».

Он отправился в глубинку в поисках девы, согласной на подобную процедуру. После долгих поисков, найдя подходящую кандидатуру, согласную произнести заветное «Почему бы и нет?», он пригласил ее в ближайшую гостиницу. И тут он столкнулся с дилеммой экономического плана. Осознав, какую немалую сумму ему придется выложить за шампанское из местного бара (которое так и осталось пребывать в ожидании своего часа в истории), он избрал «короткий путь». Прихватив пару шипучих таблеток Alka Selzer из своего бритвенного набора, он впихнул их в девчонку и залил водой. Эффект, произведенный таким образом, оказался весьма далек от ожидаемого».

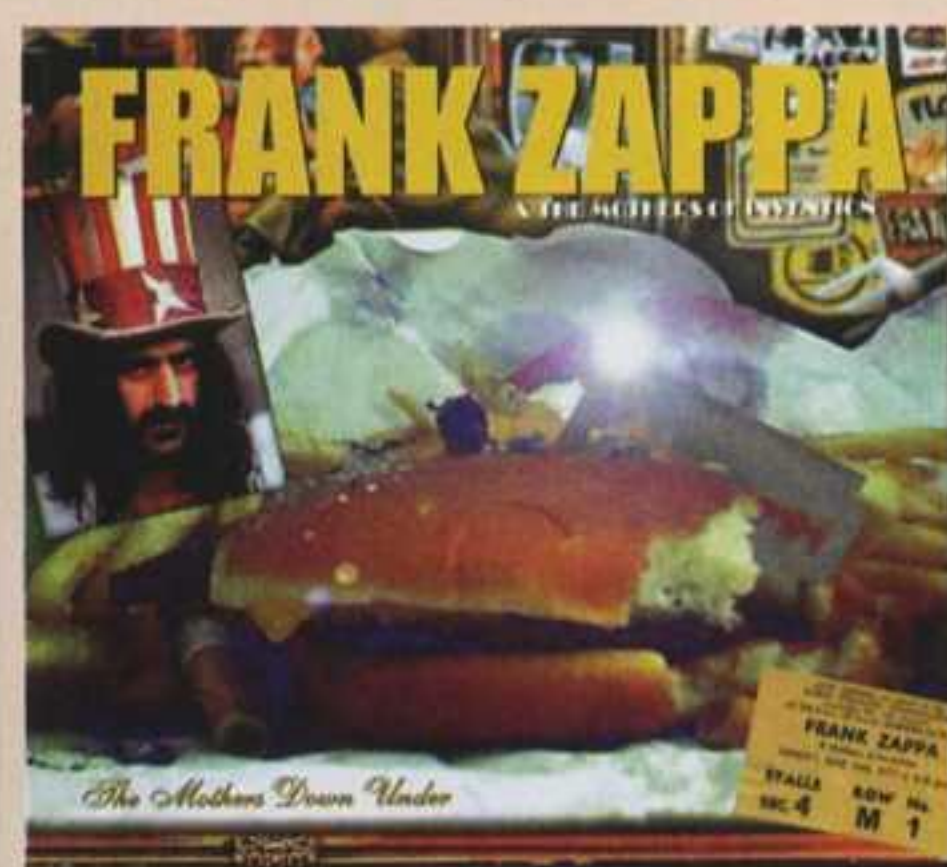
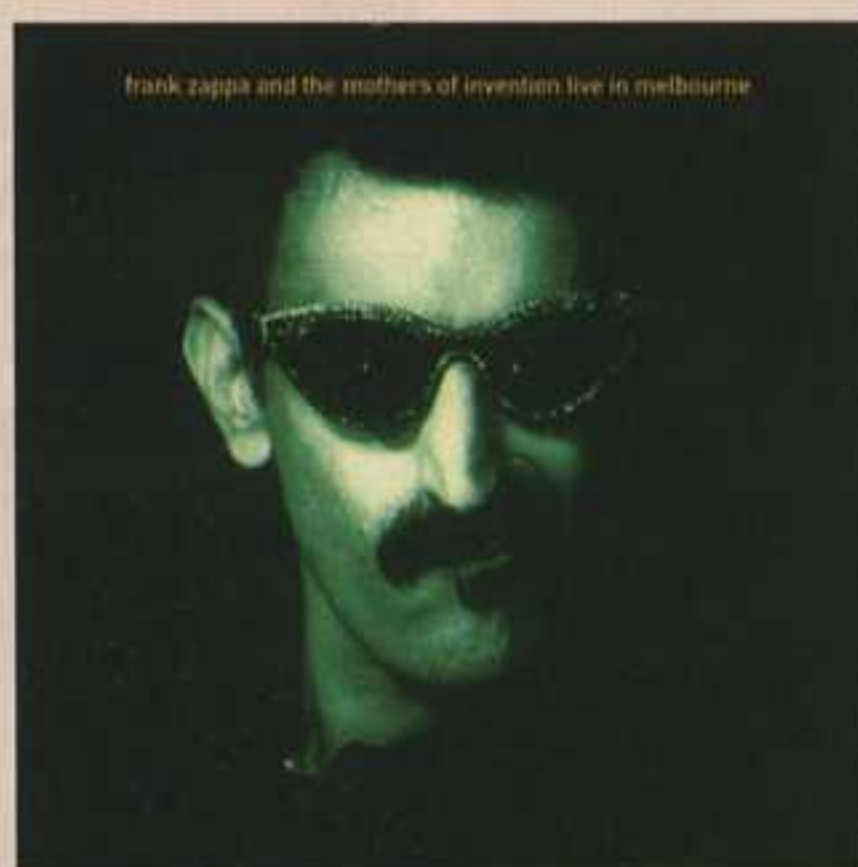
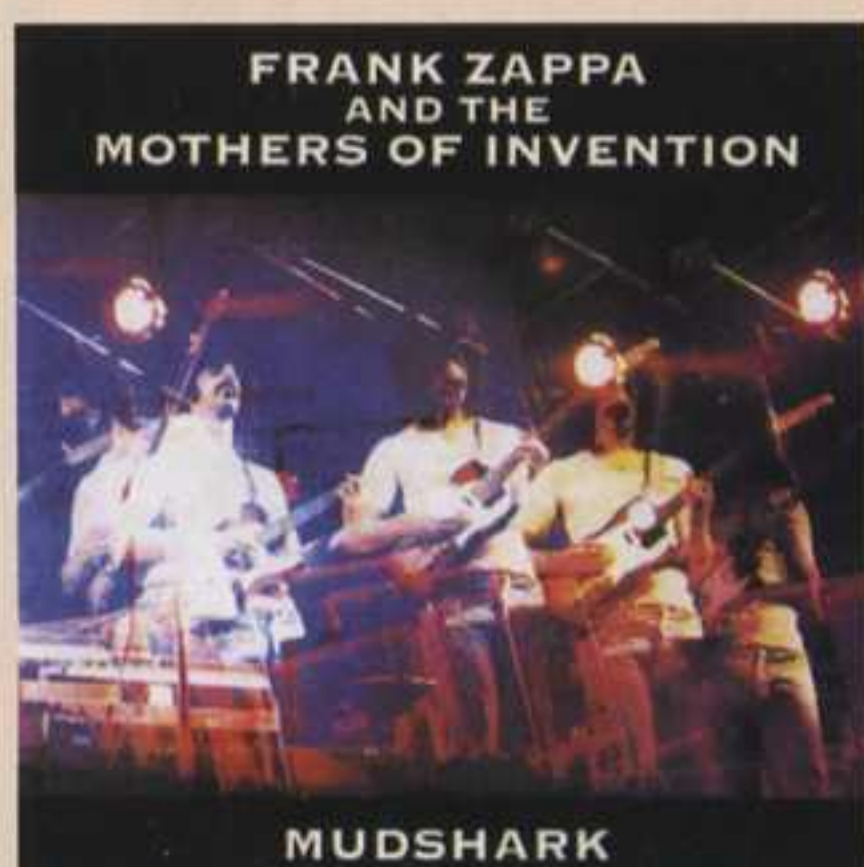
С 21-го июня по 8-е июля дает представления в Австралии. Австралийские концерты, в которых помимо вышеперечисленных музыкантов принимал участие трубач Сал

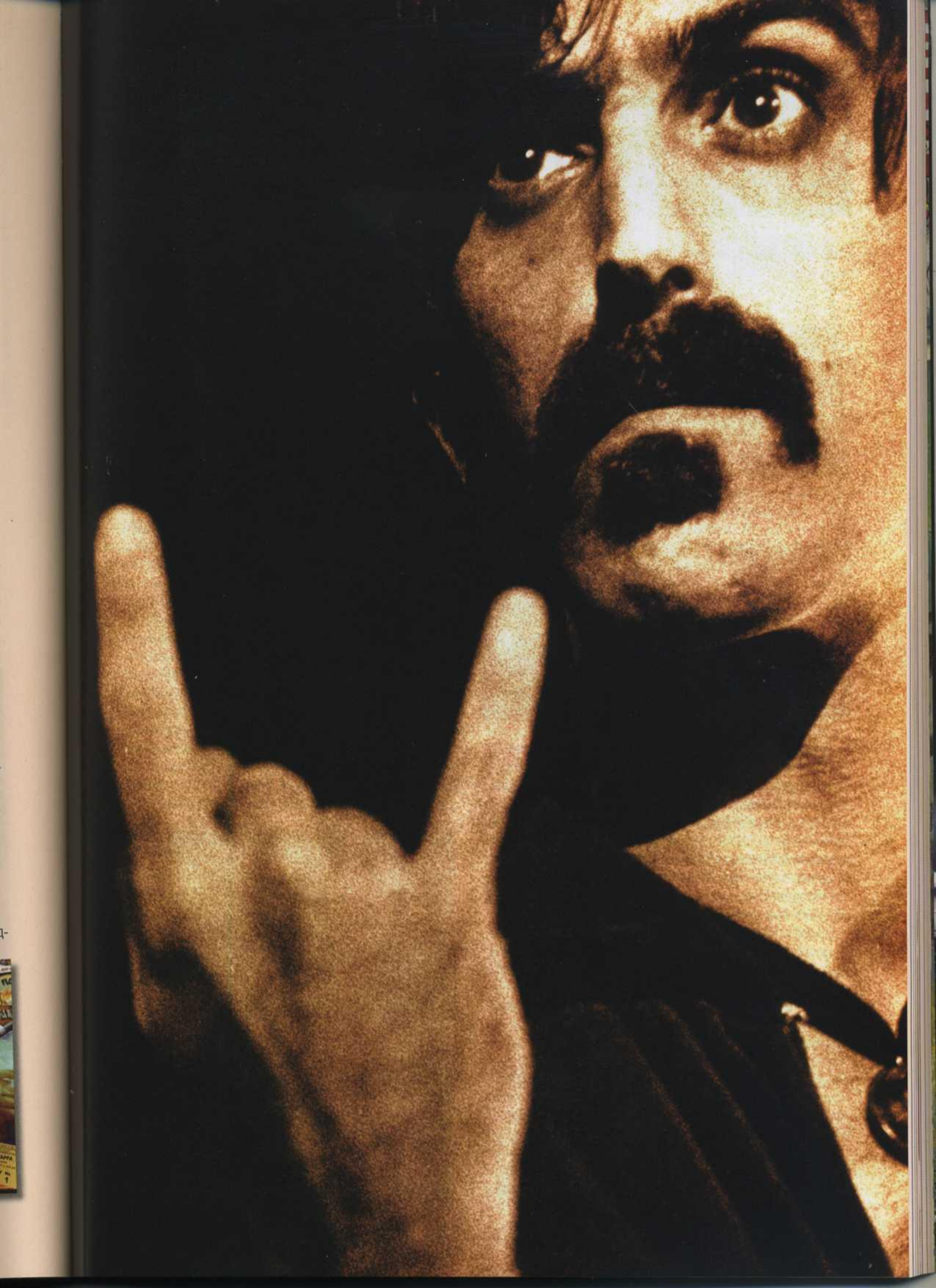


Маркез, вошли в историю как одни из лучших выступлений, когда-либо проходившие на этом континенте. Публика шла валом, местные журналисты пели группе дифирамбы, да и критики музыкальных изданий на все лады расхваливали блистательно выступающий коллектив. И было за что! Это можно понять по нескольким бутлегам, записанным в ходе австралийского тура, считающимся многими поклонниками Заппы чуть ли ни самыми лучшими его выступлениями 70-х.

6-го июня состоялось историческое шоу в Мельбурне, вышедшее аж на двух бутлегах – **Mudshark** и **Live In Melbourne**, а 24-го и 25-го июня прошли концерты в сиднейском Horden Pavillion, запечатленные на бутлегедвойнике **The Mothers Down Under**.

На архивном альбоме **Lost Episodes** мы можем композицию **RDNZL**, сыгранную в данный период. Эта версия **RDNZL** как нельзя лучше иллюстрирует то, что Фрэнк называет «необычайно сложный для исполнения джем». Руфь Андервуд считает эту композицию великолепной. А трубач Брюс Фаулер резюмирует: «Для того чтобы работать с группой, состоящей из Дюка, Понти и других представителей мира джаза, Фрэнку нужны были особые сред-



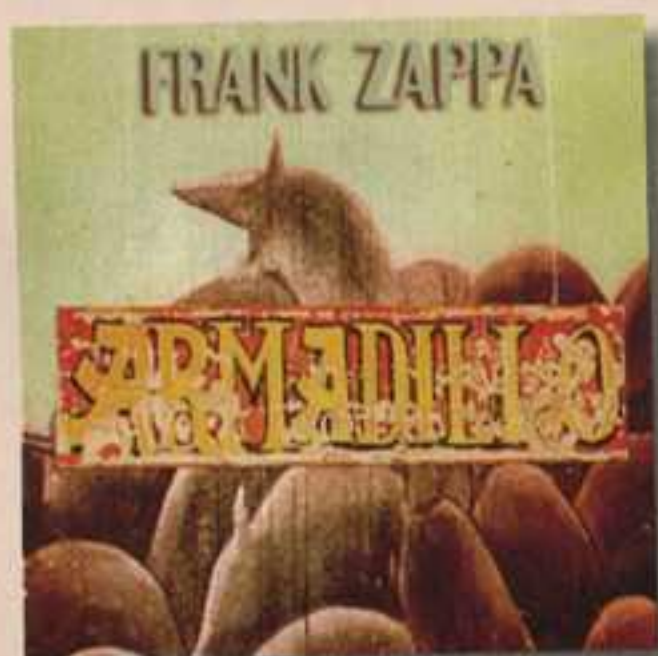




ства. Вот почему появились пьесы, предполагающие насыщенность сольными импровизациями. Одной из них была *RDNZL*. Она настолько неистова и быстра, что соло может быть сыграно только на пределе возможностей музыканта (послушайте Жана-Люка). Она требует предельной собранности. Мы репетировали ее ночами напролет, добиваясь все большей и большей сыгранности, пока не валились обессиленные с ног».

С 18-го августа по 14-е сентября группа играет в Европе.

В октябре банда возвращается на родину (концерт 26-го октября в зале Amadrilo World Headquarters города Аустин доступен на бутлеге *Amadrilo*), заезжает в Канаду (в результате выходит бутлег *Canada 1973*) и заканчивает тур несколькими концертами в лос-анджелесском зале The Roxy, проходившими с 7-го по 12-е декабря.



Выступления последних трех дней были записаны на пленку и стали доступны человечеству 10-го сентября 1974-го года, в день выхода официального двойного альбома *Roxy And Elsewhere*. Который содержал также и материал, сыгранный группой в мае 1974-го: 8-го в Edinboro State College и 11-го в чикагском Auditorium Theater (в праздник Mother's Day). Ко времени записи альбома группу покинули Понти и Йен Андервуд, а присоединились к ней гитарист Джефф Симмонс, вокалист и саксофонист Наполеон Мёрфи Брок и барабанщик Честер Томпсон.

«Дома я обычно поглощен работой и избегаю всяческого общения, — говорил Заппа о том гастрольном периоде, — Выходя на сцену, я меняюсь в корне. Без этого я был бы на сцене невероятно скучен и не интересен. Мне не дано ни умения, ни желания демонстрировать гимнастику, присущую рок-шоу, поэтому я стараюсь держать равновесие между тем, чем я на самом деле являюсь и тем, что придает шоу необходимый минимум внешней динамики. При этом я обязан еще и руководить выступлением, как бы долго мы не репетировали: «Срабатывает ли эта секвенция? Не слишком ли долго соло клавишных «раскачивается» перед разворачиванием? Верно ли воспринят знак финала *Inca Roads* после соло альт-сакса?». Я теряю самообладание лишь в момент своего гитарного соло.

Если я в плохом настроении, то стараюсь, чтобы оно не передавалось аудитории. Но я все же не из тех, кто при этом

изображает из себя счастливых в этой жизни. Лживая маска — вещь еще более отвратительная, чем сама ложь.

Когда мы стремимся создать некую разновидность «управляемо-спонтанного» зрелища с участием зрителей, то аудитория чувствует свою непосредственную причастность ко всему, что происходит и свою ценность, как единственную причину всего происходящего».

Roxy And Elsewhere — это свежий джазовый ветерок, разгоняющий унылые рок-н-рольные тучи. Кроме того, первый, не просто живой альбом, а настоящий концерт. Материалы пяти разных выступлений The Mothers настолько ловко подогнаны друг к другу, что иллюзия присутствия на представлении, обыкновенном концерте с маленькими аппаратными накладочками в самом начале, вольным балаболом между номерами, шутками-прибаутками там и сям, клоунадой и поклонами в финале — вам обеспечена. Но мало этого, предоставлена возможность оценить любимую гастрольную забаву Фрэнка — *audience participation time*. Отрыв публики под строгим руководством массовика-затейника Фрэнка Винсента Заппы младшего.

Речь, конечно, об хореографических изысках группы «добровольцев» под просто немыслимые пульсации *Be-Bop Tango (of the Old Jazzmen's Church)*: «Возможно, кое-кому из вас известно, что танго, которое не пользуется ныне особой популярностью, считалось некогда танцем необузданной страсти. В ту давнюю пору, когда было не так просто слегка расслабиться, вступив в контакт с членами, скажем так, противостоящего лагеря, приходилось удовлетворяться вещами, вроде нечаянных прикосновений во время танца и от этого БАЛДЕТЬ! Такое было время. Возможно, оно ушло навсегда. Хотя не знаю, может быть Никсон и плани-



рует вернуть нас в это золотое время вскоре. В общем, имеется тут у нас особо изоощренная мутация танго. Прямо-таки извращенное танго. К тому времени... Да! Оно такое извращенное! Это Би-Боп Танго, Специальный Развлекательный номер, Включающий хореографию в эпилоге. Так вот, леди и джентльмены, возможно сейчас, сидя в своих креслах, вы думаете: «И я бы мог то же самое». Конечно, могли бы. И вот вы получаете свой шанс. А все, что нужно сделать для начала, просто встать. Ну же. Просто встать!»

Что он их заставит делать? Танцевать? Запросто! Или снимать трупы (Berkeley Community Theater, Dec 5, 1980), или же разыграть драматическую сценку с поркой (Palladium, New York City, Oct 31, 1977), или устроить конкурс танцоров (Palladium, New York City, Oct 27, 1978). Пятиминутка тупости — просто фирменное, обязательное концертное блюдо. Любил это дело Фрэнк, возможность пообщаться с трудящимися не упускал нигде и никогда.

«Вчера вечером мы имели здесь на сцене десять человек, а может быть и двадцать, кто знает, что танцевали, вертели и старались это делать в такт с *The Black Page Number 2*. К сожалению, эта сцена слишком мала для того спектакля, который мы бы сегодня хотели вставить в наше кино! Несколько человек здесь, это не то, что нам надо, мы бы хотели, чтобы все в этом зале попробовали потанцевать под эту дурацкую песню. Поэтому встать! Встать!

Отлично! Танцуют все, кто помнит... а вот глаза закрывать не надо, никогда не знаешь, что может случиться. О'кей! Песня называется *The Black Page Number 2*. Раз, два, три, четыре...»

Концерты в The Roxу снимались для TV, правда, так и не дождалась телеэфира. И только в фильме Заппы *The True Story of 200 Motels* мы сможем насладиться антиинтеллектуальным шоу *Dummy Up*.

Итак, на дворе 1974-й год. В феврале стартуют юбилейные концерты 10 Years of The Mothers.

24-го апреля группа дает два концерта в Милуоки в Riverside Theater (на разогреве — певец Дайон), один из которых описан очевидцем в статье «*Frank Zappa and the Mothers at the Riverside*», опубликованной в издании *Bugle American* (May, 1974):

«В прошлый понедельник ночью мой друг решил напиться в труху. Все из-за того, что он столкнулся со знаменитым идиолом тинейджеров, несущим миниатюрный футляр со скрипкой, видимо, с целью использовать в своих интересах на вечернем празднестве.

Два вопроса, вылетали из ртов тех, кто узнал короля тинейджеров: «Можно получить ваш автограф» и, «На вас настоящее пончо?» Но чаще спрашивали: «Фло и Эдди выступают сегодня?»

Вечером Заппа и очередная кодла Матерей выдают два крутейших выступления в Риверсайд с Дайон в качестве разогрева. Запповские шоу длились около двух часов. Зал был забит до отказа. Дайон открыл второе шоу коллекцией длинной вереницы своих хитов: от старой *Runaround Sue*, до *Abraham, Martin and John*, — одним из лучших за последние годы. Исполнение было превосходно, но внимание, витавшее на первом шоу, подпортилось во втором. Несмотря на то, что аудитория выручила его хоровым подпеванием и была вообще доброжелательна в течение второго шоу, вызова на бис не получилось. Видимо сказался фактор времени.

И тут в свои руки взяла вожжи самая новая комбинация Матерей во главе с их лидером, ну конечно, уже упомяну-



тым подростковым идиолом! Еще более чем когда-либо похожим телосложением на струну в рубашке Сорасабана. На этом шоу он не продавал с аукциона ни одного предмета своей одежды. После быстрого представления группы, Фрэнк и Матери замутили первое из двух medleys, которые длились почти по часу каждое. В одной из коротких пауз во время первого часа, Заппа услышал из зала крик просьбы о *Camarillo Brillo*, и именно только сейчас мы начали понимать, насколько крут может быть материал *Overnight Sensation*. Расширенный брейк, акцентированный действительно прекрасной работой гитары Фрэнка, сделал живое исполнение *Camarillo* и нескольких других новых номеров намного более захватывающим, чем их студийные версии. Возможно, ключ к этому заключался в визуальном опыте Матерей и сумасшедшим импровизациям актеров этого театра абсурда.

Общее представление сочетало широкое разнообразие отменного материала Заппы и Матерей, открытых средиклада таких незабываемых мелодий как *Who Could Imagine* и короткой, остроумной *Suzy Creamcheese* (ныне *Georgy Creamcheese*), переплетенных с более новым материалом — *Cosmik Debris* и *Excentrifugal Forz* из *Apostrophe*. Работа гитары Заппы была наиболее впечатляющая на фоне его девяти превосходных Матерей.

Фрэнк Заппа — это Курт Воннегут музыки. Его юмор черного цвета, его сатира основана на им же придуманной мифологии, над героями которой невозможно не смеяться. Но наряду с весельем и шутками, Фрэнк и его Матери предлагают нам немало прекрасных музыкальных мгновений. Лучшее тому доказательство — оба этих шоу».

Интенсивные выступления проходят в Штатах до начала августа, потом, через месяц, продолжаются в Европе. Но перед поездкой за океан группа принимает участие в легендарном представлении, заснятом на киноленту. 6-го и 7-го августа в лос-анжелесской студии KCET-TV шестерка хулиганов-виртуозов, блестяще исполняет, куражась и дурачась, сложнейшие композиции, которые требует пре-



FRANK ZAPPA	GUITAR
RALPH HUMPHREY	DRUMS
JEAN-LUC PONTY	VIOLIN
THOMAS FOWLER	BASS
BRUCE FOWLER	TROMBONE
JOSE SALVADORE	
MARQUEZ JUNIOR	TRUMPET
GEORGE DUKE	KEYBOARD
RUTH UNDERWOOD	PERCUSSION
IAN UNDERWOOD	KEYBOARD

дельной собранности, взаимопонимания на подсознательном уровне и математической точности. Как музыкантам удавалось сочетать не сочетаемое, ума не приложу! Видимо, изнурительные репетиции сделали свое дело, заставив их раскрыть свой исполнительский потенциал в полной мере. Под мудрым руководством маэстро, разумеется.

Данная телепрограмма, *A Token Of My Extreme*, с материалом, позже вошедшим в студийный альбом *Sleep Dirt*, вскоре стал доступен фэнам посредством одноименного бутлега. Пиратская видеокассета *A Token Of My Extreme* тоже имеет место быть.

Официальная видеозапись доступна с 1982-го года на видеокассете, а с 2007-го и на DVD *The Dub Rum Special!* Такие вещи нужно смотреть в обязательном порядке, ибо далеко не каждой программе с непростой музыкой удастся так развлечь и развеселить требовательную публику.

На этом замечательном DVD мы наслаждаемся следующими номерами:

Room Service

Фрэнк Заппа и Наполеон Мерфи Брок затевают словесную перепалку, чем неслыханно веселят публику, и, естественно, веселятся сами. Периодически Фрэнк просто покатывается от смеха.

Approximate

Группа показывает, что является единым организмом, все внутренние и внешние органы которого мгновенно (прямо-таки рефлекторно!) реагируют на сигналы, посылаемые им мозгом, в роли которого, разумеется, Заппа. Без визуальной составляющей в полном объеме это не оценить.

Cosmic Debris

Данная версия композиции демонстрирует шикарный саксофон Наполеона, джазовые пессажи а-ля Weather Report Била Дьюка и «инопланетное» гитарное соло Заппы в финале.

Montana

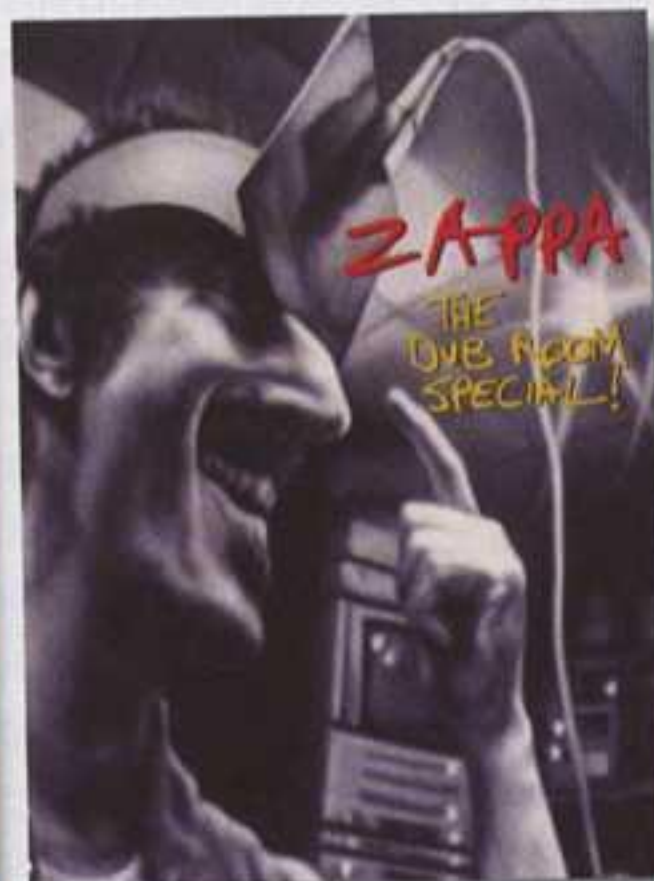
Настоящий бенефис непревзойденной волшебницы перкуссии Руфи Андервуд. Смотреть на ее игру не менее интересно, чем внимать звукам, вылетающим из-под ее магических молоточков.

Florentine Pogen

Гитара Заппы переругивается с голосом Наполеона. Руфь продолжает оставаться королевой бала.

Stink Foot

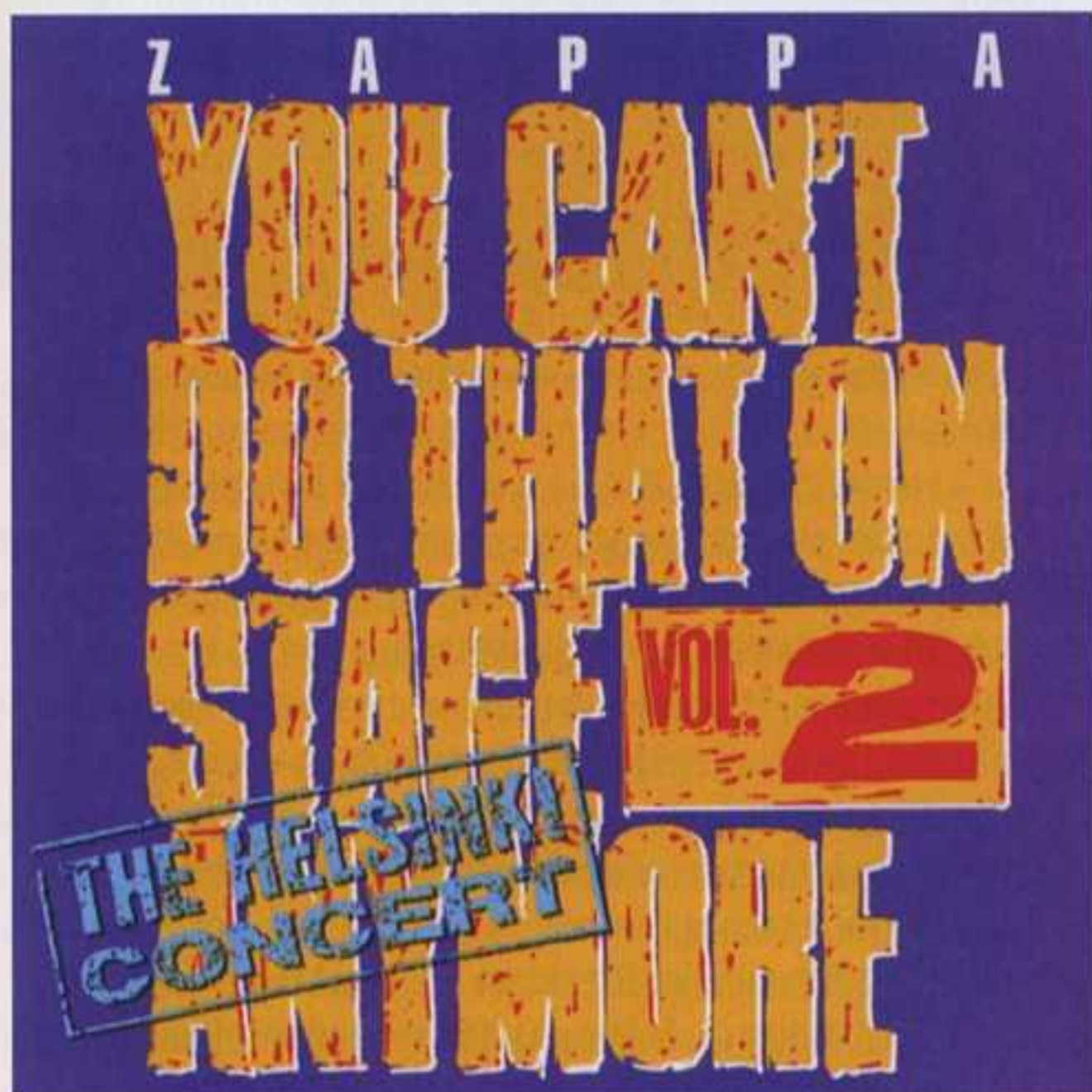
Заппа, еле сдерживая смех, заговорческим голосом декламирует опус о потных ногах. Вклинивая в свое «гони-во» гитарные пассажи с восточным колоритом.



Inca Road

Красивейшая мелодия в духе Стиви Уандера, обрамленная вокалом Била Дьюка, при помощи гитары Фрэнка ломает ритм и перерождается во фри-джаз.

Далее тур 74-го был продолжен в Европе. После выступлений в Германии The Mothers перебираются в Скандинавию. И в финском городе Хельсинки происходят два исторических события. 17-го сентября группа впервые исполняет материал, который впоследствии войдет в студийный альбом **One Size Fits All**. А 22-го дает концерт в зале Kulttuuritalo, большая часть которого задокументирована на архивном двойном альбоме **You Can't Do That On Stage Anymore Volume 2: The Helsinki Concert**, вышедшим много лет спустя, в октябре 1988-го.



Из информации к альбому мы, со слов Заппы, узнаем, что «концерт был веселым, несмотря на то, что накануне Наполеон Мэрфи Брок подхватил воспаление легких, а режиссеру по свету Кою Фэзэрстоуну охрана Hotel Hesperia разворотила морду».

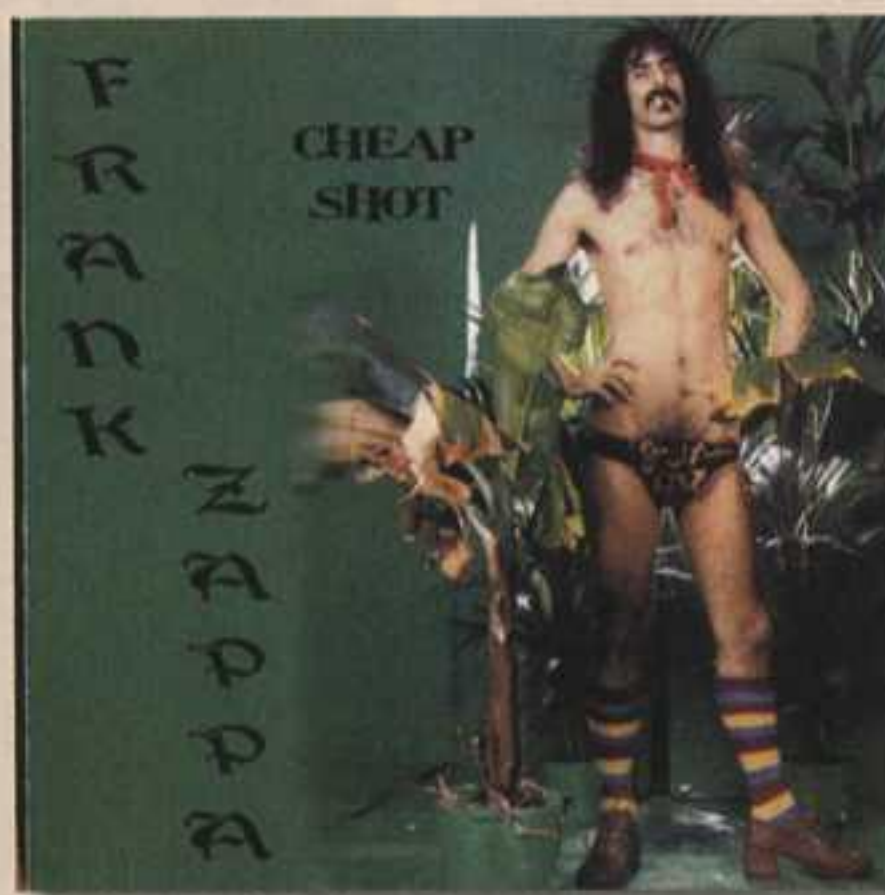
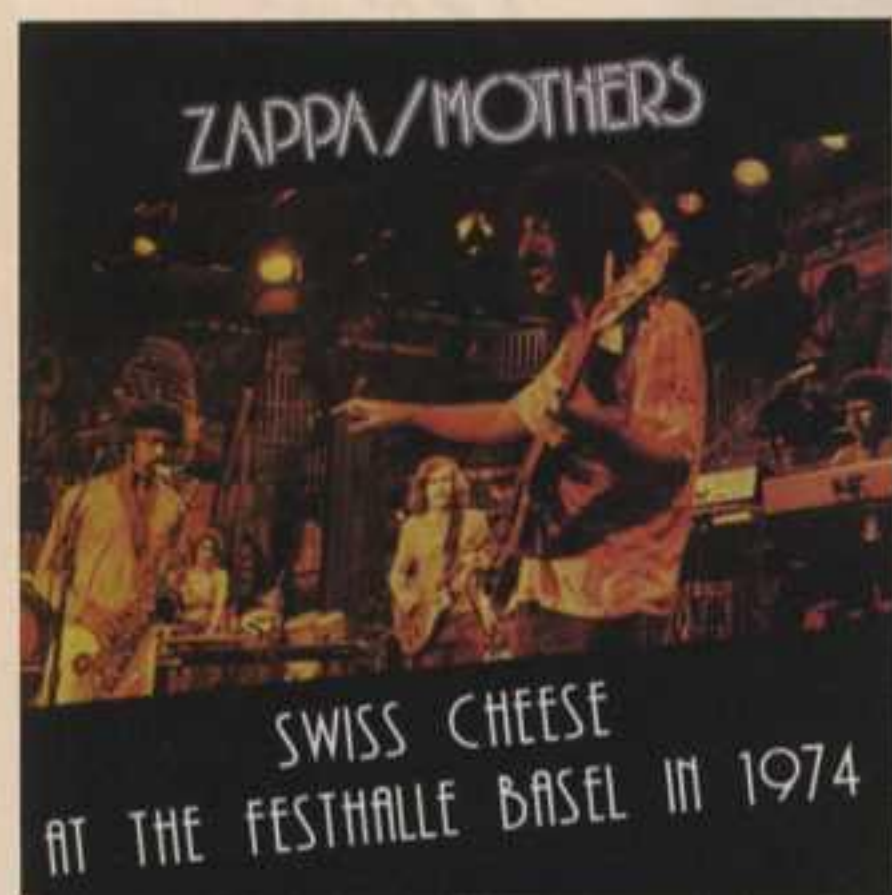
Репертуар, в основном состоял из номеров, исполненных на альбоме **Roxy...**, но в самых сложных местах сыгранных сверхбыстро. Хорошая демонстрация возможностей группы, знающей данный материал наизусть. Музыкантам не составило бы труда отыграть его с завязанными глазами. Это была классная группа (при той жалкой ап-

паратуре, что с гулом и дымом постоянно выходила из строя). Несмотря на это, альбом возвращает нас к одному из самых почитаемых публикой составов и, таким образом, представляет вниманию тех, кто жаждет «услышать его в деле», цельный концерт. В нем всего понемногу, включая вещи, какие на сцене вам никогда не сыграть».

Итак, более чем двухчасовое шоу, содержащее материал **Roxy And Elsewhere** (*Village Of The Sun*, *Echidna's Arf* (*Of You*), *Don't You Ever Wash That Thing?*, *Pygmy Twylyte*, *Cheepnis*), концертную классику на все времена (*Stinkfoot*, *Inca Roads*, *RDNZL*, *The Dog Breath Variations*), а также сочинение местного композитора Мононена *Satuma* (*Finnish Tango*), разгильдяйское исполнение которого, как я думаю, здорово повлияло на дальнейшую раскрепощенность исполнителей финской плясовой хумппы. Кое-где в расслабленном сценическом балабольстве мелькают фразы *A Little Russian Restaurant*, *Hotel Leningrad*, *Modest Moussorgski Songbook*, что, наряду с песнями, тоже приятно слуху, особенно нашему, славянскому...

Кстати, именно на этом альбоме запечатлено историческое событие (перед исполнением вещи *Montana*), подвигшее Заппу включить в свой репертуар песенку The Allman Brothers *Whipping Post*. «Я вам все объясню, — рассказывал Заппа об этом моменте некоторое время спустя, — Мы играли в одном из тихих и уютных Хельсинских залов, раздавался вопль: «Whipping Post!». Мы не знали этой вещи, и я, честно говоря, расстроился, что мы не сыграли ее и не «сделали» того типа. Ну, а когда Бобби Мартин пришел в группу, и выяснилось вдруг, что он знает эту песню, я сказал: «Больше мы не можем так оплошать, мы обязаны подготовиться к следующему разу, когда кто-то из зала попросит *Whipping Post*, нет, даже не так, мы ее сыграем еще до того, как кто-то додумается нас попросить. Я не слушаю The Allman Brothers, хотя готов признать, что *Whipping Post* мне нравится. По-моему, ее премьера состоялась во время нашего совместного выступления на Поп-фестивале в Атланте кучу лет назад. Тогда она мне понравилась, хотя я никогда не был фэном The Allman Brothers. Мы начали постоянно включать песню в концертные программы. В результате у меня на пленках штук тридцать разнообразных концертных вариантов, которые мы записывали, косясь по миру, и один из них я обязательно выберу как абсолютный *Whipping Post* столетия!»

Первого октября группа дает концерт в швейцарском Базеле, увековеченный на бутлеге **Swiss Cheese At The Festhalle Basel In 1974**, а 31-го (на Хеллоуин) Заппа празднует десятилетие Mothers of Invention. На вечеринку в нью-йоркском Roosevelt Hotel приглашены в числе прочих Кар-



ли Саймон, Джеймс Тейлор, Бьянка Джаггер и Дори Превин. *Happy Birthday* исполняет Лабель.

В ноябре-декабре группа продолжает тур по Штатам. 9-го ноября в Бостоне (Orpheum Theater) записывается очередной бутлег — **Cheap Shot**.

А концерт 17-го ноября в The Spectrum, Philadelphia вошел в историю тем, что аудитории было предложено дружно стимулировать оргазм под звуки *Dinah-Moe-Humt*.

Декабрь знаменателен очередным посещением Заппой телестудии KCET-TV, результатом которого явилась запись концерта, доступного фэнам с бутлега **We Don't Fuck Around**.

Говоря о крутости своих музыкантов, Заппа не лукавит, ибо надо быть глухим и слепым, чтобы не оценить их высочайший класс исполнения. Да и критики ведущих музыкальных изданий, в том числе специализированных, подтверждали это в своих публикациях. «Заппа был маниакально требовательным лидером группы, — писал по этому поводу журналист издания *Guitar Player* Джим Айкин, — Он набирал самых искусных музыкантов и заставлял их раскрыть такие способности, о которых те и не подозревали».

Еще долго можно восторгаться великолепиям Roxxy Band. Перечислять сложнейшие композиции, которые, казалось бы, совершенно невозможно сыграть безошибочно, подобно, скажем, вещичке *Kung Fu*, которую мы обнаруживаем на **Lost Episodes**.

В сопроводилке к композиции мы читаем следующее: «Эта крепенькая полиметрическая пьеска конца шестидесятых с акробатическими пассажами, с напыщенностью исполненными доблестным перкуSSIONИСТОМ Mothers Of Invention начала и середины семидесятых Руфь Андервуд. Помещенная на этом CD перед *RDNZL*, пьеса звучит как прелюдия к ней. *Kung Fu* названа так возможно потому, что была написана для боевика. Это прекрасная иллюстрация пожизненного увлечения Заппой перкуSSIONНЫМИ и ритмом в целом (он и сам прилично играл на ударных). Состав, ее исполняемый, Заппа назвал в **YCDTOSA vol.2** одним из самых обожаемых публикой. Это первая его группа, целиком состоящая из супер-квалифицированных музыкантов. Руфь Андервуд в своей коротенькой речи дает ей исчерпывающую характеристику: «Я знаю, что Фрэнк был счастлив, работая с группой образца 74-го. Он знал, что мы можем сыграть что угодно и быть какими угодно: естественными, крутыми, жесткими, сексуальными, неотесанными... Это была группа его мечты. Он ощущал, что с этой группой ему под силу перевернуть мир, и это действительно подтверждается некоторыми записями того времени».

Еще небольшой штрих уходящего 74-го. В журнале *Creem* (Dec, 1974) Заппа иронично дает характеристику своим тогдашним фэнам (хотя мы-то знаем, что это шутка): «Средний фэн 1968-го — парень 18-ти лет. Прыщавый. Еврей, приехавший с Лонг Айленда или его эквивалента, чрезвычайно одинокий. В отношениях с родителями — отчуждение. Он постоянно чего-то боялся: за свои гланды, быть призванным на войну, оказаться на заметке, «ты-по-имени-такой-то». Неуверенный. Он нуждался в дружественном образе старшего брата, объекта для подражания. Сегодня, наши фэны — комбинация того парня, уже выросшего, и его младшего брата, который считает, что его старший брат — поц. От них не отстают и младшая сестра. По сути, сейчас мы даже имеем вопящих девочек-подростков в аудитории. Удивительно».

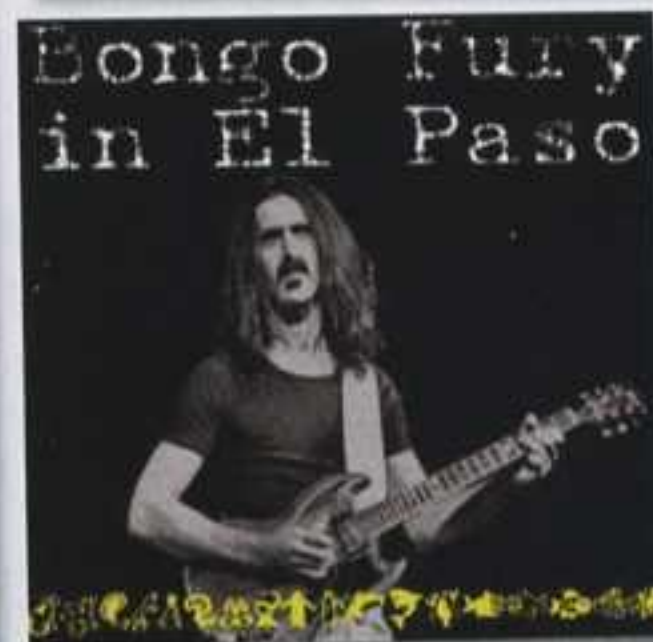
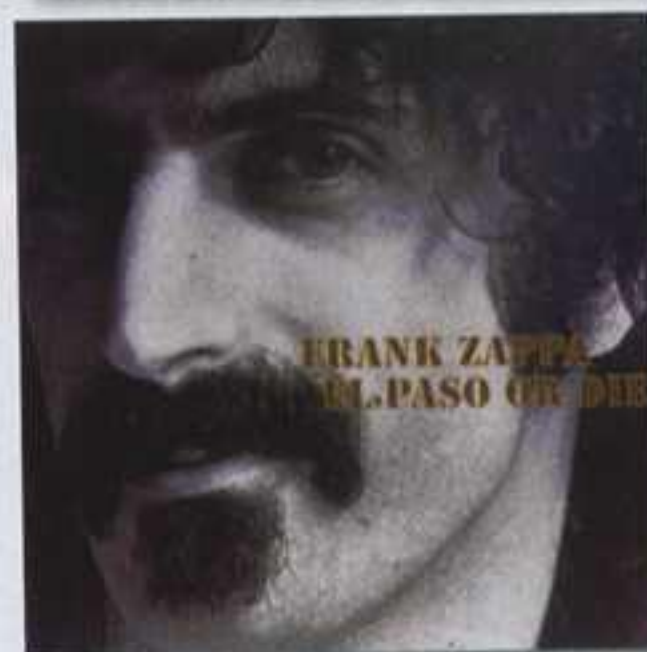
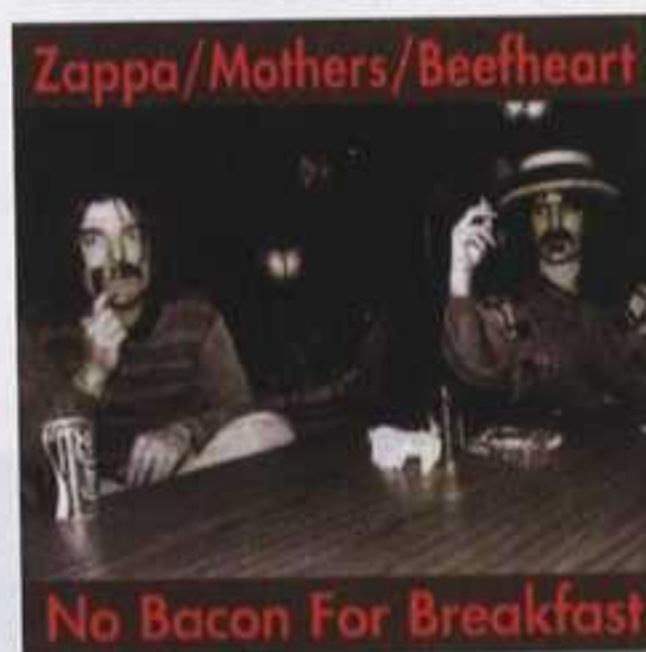
ПОИГРАЕМ БЛЮЗ

В 1975-м Заппа решает объединиться со своим старым приятелем Кэптенем Бифхардом и предпринимает совместный с ним Bongo Fury Tour. Это было, по сути, попыткой Заппы вытащить Бифхарта из глубокой финансовой задницы: «Дон в конечном итоге основал Captain Beefheart and His Magic Band, выпустил сингл на A&M и умудрился подписать такой кабальный контракт, какой вряд ли мог быть подписан более или менее адекватным человеком, способным держать в руках авторучку. Его связали по рукам и ногам. Ему ничего не платили и, при этом он не имел возможности годами записываться. К моменту наших совместных гастролей Bongo Fury Tour в 1975-м году он почти нищенствовал».

11-го апреля тур начался в концерте в Claremont College калифорнийского города Помона и спустя пару дюжин представлений был завершен 23-го мая в тexasском городе Эль-Пасо. Состав музыкантов был следующим: Брюс Фаулер (труба), Наполеон Мэрфи Брок (саксофон, вокал), Терри Боззио (барабаны), Том Фаулер (бас), Денни Уолли (гитара) и Джордж Дюк (клавишные). Барабанщик Честер Томпсон играл на нескольких выступлениях начала тура.

«Жизнь на колесах с Кэптэном Бифхартом была нелегка, — говорил Заппа о туре в одном из интервью, — Он возил с собой массу предметов своих разнообразных увлечений (его картины, поэтические сборники, сопрано-саксофон) и забывал их где-попало, доводя до припадков роуд-менеджера. На сцене, вне зависимости от громкости аппаратуры, он постоянно жаловался на то, что не слышит себя (мне кажется, он пытался орать так громко, что от напряжения шейных мышц лопались ушные перепонки)».

Записи этого тура мы можем услышать на нескольких бутлегах — **No Beacon For Breakfast** и **Violant Rare** (27-е апреля, Music Hall, Boston), **El Paso Or Die** и двойном **Bongo Fury In El Paso** (23-е мая, Country Coliseum, El Paso). Последний представляет наибольшую коллекционную ценность, так как он содержит три студийных ауттейка: *200 Years Old* (полную версию), *Orange Claw Hammer* и *ReDuNZL*. В паре вещей гостит бывший барабанщик The Mothers Джимми Кард Блэк, а к другим познавательным «фичам» альбома можно отнести несколько довесков, записанных как в этом





туре (в Бостоне), так и несколькими годами раньше – 11-го ноября 1973-го года в Нью Джерси.

А официальный «живой» альбом тандема Заппа-Бифхарт **Bongo Fury** (дата выхода 2 декабря 1975 года), вошедший в дискографию Заппы, был записан на двух концертах в тexasском городе Бостон, в зале Armadillo World Headquarters 20-го и 21-го мая. На нем присутствуют и два студийных трека – *200 Years Old* и *Cucamonga*, которые его совсем не портят. Сам альбом получился с солидным зако-сом в блюз, а также содержащим много фирменных бифхарт-овских фишек, включая губную гармошку и саксофон.

Открывающую пластинку вещь *Debra Kadabra* все зна-токи творчества Бифхарта без сомнения причисляют к его сочинениям. Оказывается, что нет, это песня Заппы, но на-писанная для друга, точно под его голос и его манеру:

*Oh Debra Algebra Ebneezra Kadabra
Witch Goddess of Lankershim Boulevard.*

О песне Фрэнк рассказывает так: «Из всей дешевой мек-сиканской кинофантастики самым дебильным является фильм под названием *The Brainiac*. Это самый худший фильм из когда-либо снятых. Здесь можно видеть не только самых дешевых монстров, но и услышать самую дешевую музыку. Труба, которая сопровождает появление чудовищ, мало того, что не вызывает никакого трепета, она еще и звучит «мимо нот». Прекрасный образчик. Вы когда-нибудь слышали пес-ню *Debra Kadabra*? Она как раз об этом. И когда вы слышите ДА-ДА-ДА-ДААА, это издевка над той трубой».

Остальными вещами, вошедшими в альбом, были заппов-ские *Carolina Hard-Core Ecstasy*, *Poofter's Froth Wyoming Plans Ahead*, *Advance Romance*, *Muffin Man* и бифхарт-овские *Sam With The Showing Scalp Flat Top* и *Man With The Woman Head*.

Дабы иметь более полное представление об альбоме **Bongo Fury**, приведу воспоминания очевидца Джона Хен-ли, побывавшего на одном из этих концертов:

«Шоу прямо так и было объявлено, как совместное вы-ступление Заппы и Кэптана Бифхарта с одновременной записью концертного альбома.

На концерте второго дня наш местный артист-философ-конферансье Джим Фрэнклин появился на сце-

не в чудном поповском облачении и прорычал: «Ladies and Gentlemen – ya Mothas!» Свет таинственно притух и банда явилась на сцену в том же духе – я помню, что Брюс Фоу-лер выполз как монстр Франкенштейна.

Самое первое разочарование – не видно было Руфи, все остальные вроде бы тут... хотя, стоп, новый барабанщик, не Честер. Черт! А вместо перкуссии, похоже, новый гитарист.

На самом деле я уже и не помню, что же еще исполнялось кроме вещей, попавших позднее в альбом. Кажется, *Carolina Hard Core Ecstasy* прозвучала одной из первых. Зато могу по-ручиться за ощущения, с самого начала стало очевидно, что, несмотря на очень малые изменения в составе группы, зву-чит она совсем не так, как я себе представлял, идя сюда. Ни-какой изысканности концертов семьдесят третьего и семь-десят четвертого. Вместо этого Фрэнк сделал основной упор на блюзовую основу. То ли ради Бифхарта, то ли потому, что сам Фрэнк как раз в это время начал входить в роль героя-гитариста. А может быть, он так хотел потрафить публике AWHQ (в Техасе всегда любили блюз и всякие там выкрутасы с электрогитарой), в общем, не знаю, могу только сказать, что это меня, честно говоря, слегка обломило, и привкус огорче-нья так полностью и не ушел до самого конца концерта.

Забегая вперед, скажу, что в общении с другими при-сутствующими я услышал мнение, что шоу было лажо-вое. Это не вполне соответствует действительности, одна-ко, процентов пятьдесят правды в этом есть. Джордж Дюк, насколько я помню, за весь вечер не сыграл ни одного соло, то есть просто зря просидел за клавишами. Наполе-он Мёрфи Брок, если сравнивать с концертами прошлых лет, был явно не в ударе. А бешеный стиль Боззио на-столько не походил на ставший уже привычным Честера, что он меня все время выбивал из колеи, и начал нравить-ся далеко не сразу. Сам же Фрэнк выглядел не то недо-вольным, не то чрезмерно сконцентрированным на чем-то.

Занятнее всего было наблюдать Бифхарта. На сцене он держался очень неуклюже, и хотя создавалось впечатле-ние, что музыка ему в кайф, он вел себя при этом так, как,



наверное, должен бы выглядеть Пол Ньюмэн (или Дин Мартин), изображая кайф. Время от времени он садился в кресло, из пакета доставал какую-нибудь свою игрушку, изучал ее, затем откладывал. (Поэтому-то на пластиночном конверте и упоминаются «полиэтиленовые мешки».)

В двух или трех вещах, точно не скажу, Бифхарт солировал на саксофоне, и делал это, как мне кажется, отменно.

Примерно в середине шоу из-за кулис вдруг появился рабочий сцены, подошел к Фрэнку и что-то стал ему говорить в самый разгар номера. Фрэнк выслушал и подал банде сигнал, и, это я видел своими собственными глазами, они остановились все разом, чисто, как отрезали. Затем Фрэнк объявил, что якобы в зале бомба и мы все его должны покинуть. Похоже, он хорошо помнил устройство здания, потому что сразу же показал на аварийный выход и рекомендовал им воспользоваться. Кстати, редко вы встретите публику столь мало взволнованную перспективой взорваться, нежели народ на том концерте.

На воздухе начались разговоры о том, что бомба – просто сценический приемчик, в чем я сразу же усомнился, поскольку едва ли Пожарное Управление Остина могло бы согласиться плясать под дудку Фрэнка. А пожарных понаехало изрядно.

Через тридцать минут нам разрешили вернуться, но, конечно, мое отличное место уже было занято и мне пришлось довольствоваться креслом в одном из последних рядов. Когда банда появилась на сцене, Фрэнк сказал: «Мы были как раз в самой середине соло Капитана Говяжье Сердце», – после чего дал отмашку, и они начали ИМЕННО С ТОЙ САМОЙ НОТЫ, НА КОТОРОЙ ОСТАНОВИЛИСЬ, соло и все такое. Это, конечно, произвело, я думаю, на всех неизгладимое впечатление.

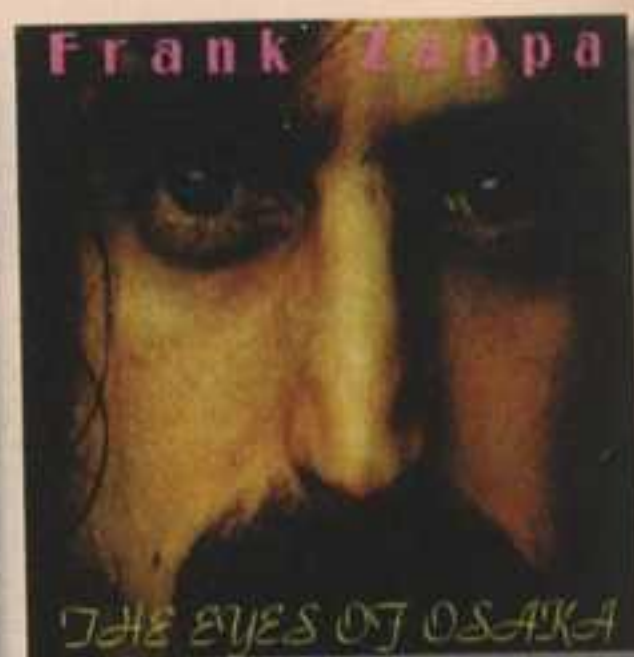
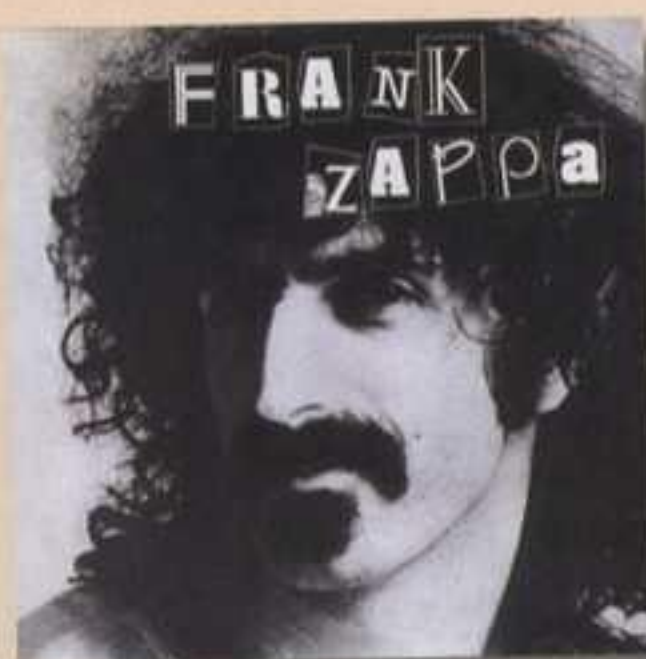
Также я хорошо помню, как Бифхарт исполнил те два своих, на диск попавших номера, в частности, *Man with the Woman Head*. Кроме того, по-моему, *Muffin Man* был не вещью, исполненной на бис, а просто завершал концерт, как Заппа его задумал. Впрочем, уверенно сказать этого не могу. Не могу и абсолютно точно утверждать, что слов у номера тогда не было, и все же ощущение такое, что это был просто инструментал. Зато прекрасно помню, что завелся от него народ, как ни от одной другой вещи. Во всяком случае, покуда Фрэнк солировал, я в каком-то трансепротопап по ногам и рукам к самой сцене, я ринулся вслед за ним в это пике камикадзе вдоль грифа. Ну, в том самом месте, где на диске снова начинают петь, (да, на пластинке то самое соло), а его мелькающие пальцы – раз и, продолжая двигаться, внезапно перестали извлекать звуки, и это немного смазало мой кайф. На самом деле, таким в памяти и остался *Bongo Fury*, немного по кайфу, и чуть больше не в кайф.

Да, я не помню, чтобы Фрэнк еще что-то играл после прощального *Good Night Austin Texas*, он просто ушел. Это наводит меня на мысль, что гитара в пластиночной коде записана на первом концерте.

В общем, вне всякого сомнения, это был запоминающийся вечер, хотя и не однозначный».

TITTIES & BEER: ВОЗВРАЩЕНИЕ К РОКУ

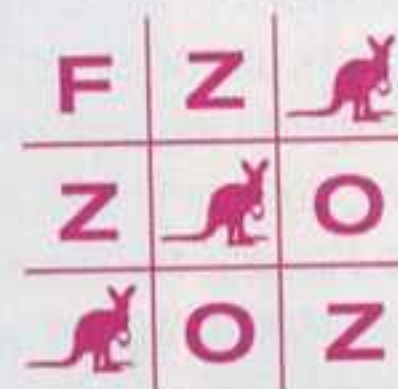
В сентябре 1975-го стартует следующий тур, уже без Бифхарта. Группа, укомплектованная компактным составом – Заппа, Наполеон Мёрфи Брок (вокал, саксофон), Терри Боззио (барабаны), Рой Эстрада (бас, вокал) и Ан-



дре Льюис (клавишные) до конца года дает концерты на родине. Оценить звучание новой группы Заппы и ознакомиться с трек-листом мы можем на бутлеге **Waterbury** (29-е октября, Waterbury Palace Theater). Из интересных событий концертной жизни этого периода можно выделить концерт 31-го октября с гостевым участием Нормы Белл, а также поездку в середине декабря в социалистическую Югославию, чтобы выступить в Загребе и Любляне.

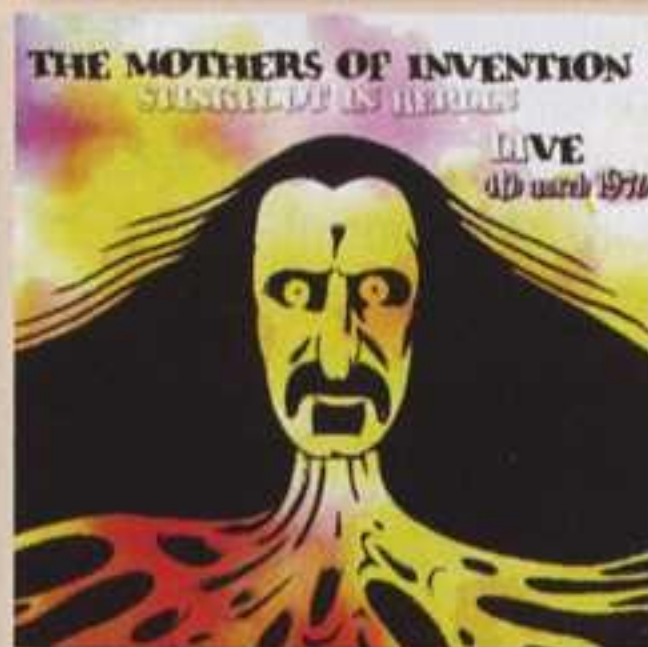
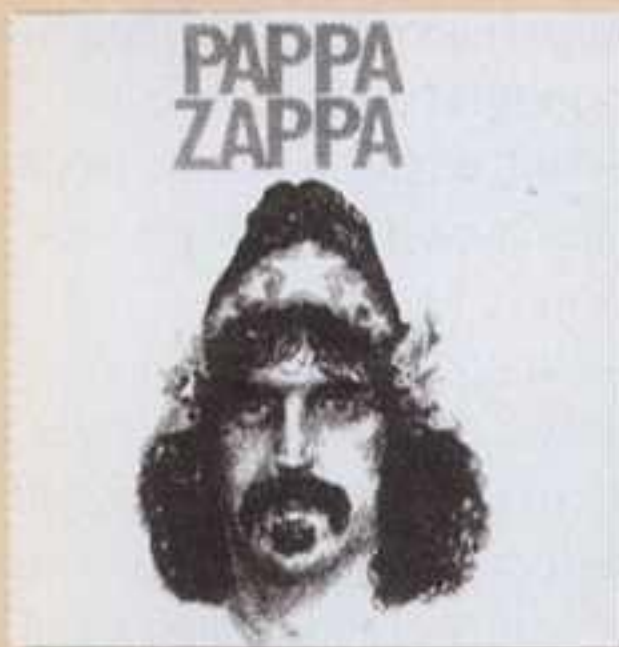
В 1976-м году тур продолжается с середины января концертами в Австралии. Запись выступления 20-го января в сиднейском Hordern Pavilion, долгое время ходившая по рукам в виде бутлега, в 2002-м году была официально опубликована в виде двойного CD **FZ:OZ**.

За Австралией последовала Япония. На концерте 3-го февраля в Осаке в числе прочих композиций звучит материал еще не выпущенного альбома **Zoot Allures**. Этот концерт запечатлен на бутлегах **The Eyes of Osaka** и **Strange Habits**. Оба они были двухдисковыми, содержащими 19 вещей, а второй мог еще к тому же похвастаться шикарным буклетом, в которую вошла история группы, а так-



ZAPPA

approximately 25 years 13 months and a bunch of days ago
played the Hordern Pavilion in Sydney AUSTRALIA on 20 January 1976.



же несколько отличных фотографий. На следующий день, 4-го февраля группа играет в Киото, там тоже записывается бутлег — двойник **Black Napkins**.

В феврале-марте в гастрольном графике группы значится Европа. Первое европейское выступление, 13-го февраля в Kulthalle, Vienna, Austria тоже попадает на бутлег — **Good Evening, Vienna**, 14-го февраля группа играет в Мюнхене (бутлеги **Let's Drink Some Beer And Hear Frank Zappa** и **Cupid's Delight**), 15-го в Людвигсхафене (бутлег **Pappa Zappa**), 4-го марта в Берлине (бутлег **Stinkfoot in Berlin**).

17-го марта — последний концерт тура в испанском Бальбоа.

В мае-июне Заппа занимается записью пластинки **Zoot Allures**, а после рекорд-сессий и небольшого отдыха собирает новый состав на гастроли, запланированные с октября 1976-го по март 1977-го. С ним в турне едут: Рэй Уайт (вокал, гитара), Эдди Джобсон (скрипка, клавишные), Патрик О'Хирн (бас), и Терри Боззио (барабаны). Первыми концертами тура становятся представления 16-19-го октября в University of Florida, Miami и 23-27-го в Music Hall, Boston.



29-го октября выходит студийный альбом **Zoot Allures**, на котором была представлена песенка *Ms. Pinky*, причем не случайно. Заппа рассказывает своему биографу Майлзу историю ее появления: «*Ms. Pinky* — это песня об одном приспособлении для одиноких людей. В Финляндии есть один наш фэн по имени Эрик. Каждый раз, когда мы туда приезжаем, он сразу материализуется перед нами со своим пакетом для продуктов. Если я не ошибаюсь, Эрик работал на заводе Volvo. Однажды он притащил нам подарки: конфеты и свой любимый порножурнал под названием *Kalle*. Там были самые похабные снимки, которые мне довелось когда-либо видеть. И еще там была проблема с балансом цвета — преобладали красные и голубые тона. А розовый цвет сам по себе выглядит болезненно. Но, похоже читатели таких журналов весьма неприязнительны...

Одна из публикаций называлась «Итак, прямо из Ленинграда». Изображенная там голая девица, лежащая на маленькой койке напоминала узницу концлагеря. Картинку уместнее было поместить в медицинское издание.

В журнале также помещались частные объявления и реклама различных приспособлений. Одно из них называлось «Pinky» и представляло собой коротко остриженную голову с открытым ртом. Я подумал: каким же надо быть недоумком, чтобы купить такую штуковину.

Будучи в Амстердаме, я решил использовать ее на сцене и послал людей за покупкой. Стоила она \$69.95. *Ms. Pinky* наяву оказалась еще безобразнее, чем я предполагал. Голова была размером с детскую. В губчатом горле располагался вибратор, снабженный двухскоростным движком, работающим от батареек. А из горла торчало нечто типа шланга с резиновой грушей для более плотного контакта». Это устройство стало-таки сценическим реквизитом, причем довольно часто используемым и пользующимся популярностью у публики.

Тем временем концерты продолжались. Среди череды выступлений наиболее знаменательны следующие:

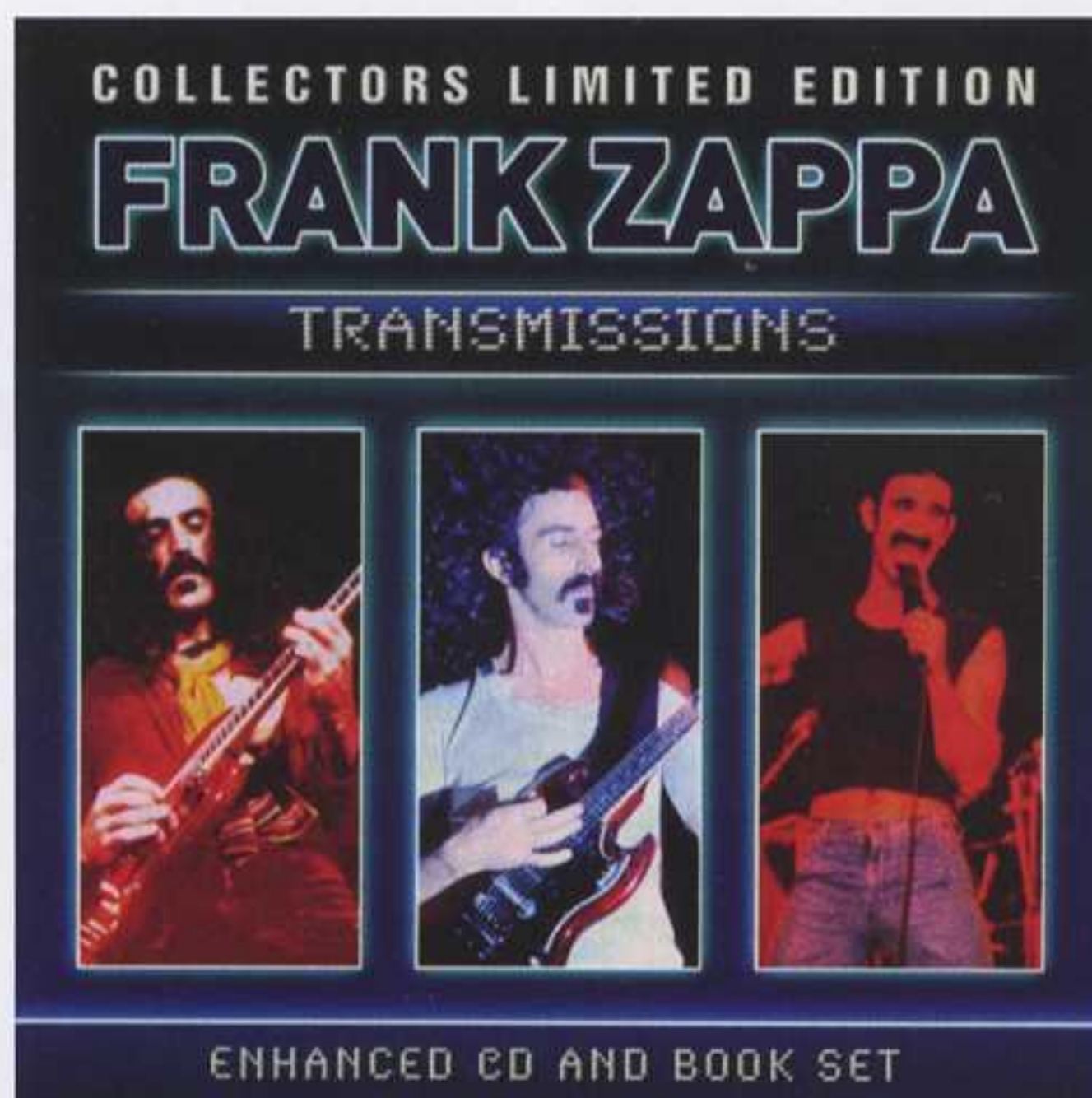
30-31-го октября группа играет в нью-йоркском Felt Forum. Эти представления записываются и становятся частью альбома **Zappa In New York**.

19-го ноября на сцене детройтского Cobo Hall появляются Фло и Эдди и присоединяются к группе. Потом происходит джем с участием Ральфа Амстронга из Mahavishnu Orchestra и барабанщика Grand Funk Railroad Дона Брюэра. Фрэнк восхищен игрой Брюэра и, поскольку Grand Funk Railroad распались, незамедлительно предложил Дону работу. Брюэр обещал подумать, но, в конце концов, отклонил предложение.

Flo and Eddie как раз проводили промоушн-тур своего альбома **Moving Targets**, однако их гитарист Фил Рид вывалился из окна отеля и погиб. Фрэнк согласился продолжить гастроли как совместные.

6-го декабря Заппа представляет британцев Black Sabbath нью-йоркской аудитории.

11-го декабря группа Заппы участвует в телешоу *Saturday Night Live*. Известный голливудский актер Джон Белуши играет роль Би-боп-самурая во время исполнения *The Purple Lagoon*. Эту запись можно послушать на диске **Transmissions**, сменившем статус бутлега на официальный релиз, который можно купить в музыкальных магазинах. Отлично записанный, содержащий 74-страничный буклет с подробной биографией Заппы он представляет слушателю номера *I'm Smile*, *The Purple Lagoon*, *Peaches In Regalia*, *Dancin' Fool*, *The*

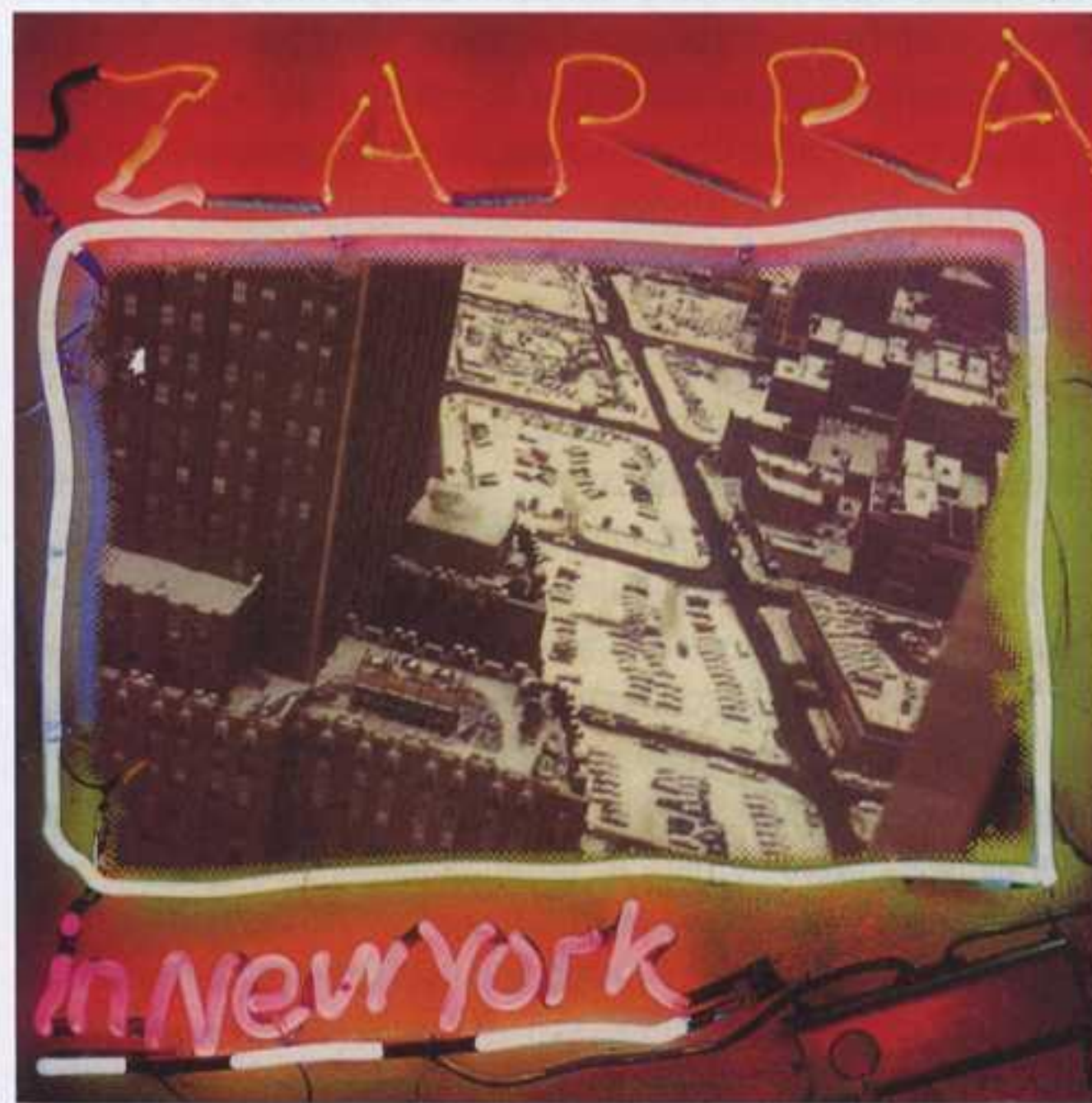


Meek Shall Inherit Nothing и *St. Alphonso's Pancake Breakfast*. А также видеoverсии этих вещей в формате Mpeg4.

26-29-го декабря, Palladium, NYC. Театрализованное музыкально-хореографическое представление с расширенным составом музыкантов. К основному составу группы присоединилась духовая секция: братья Брэкеры, Том Малоун и Лу Марини. А также дудочник Ронни Кьюбер и перкуссионисты – Руфь Андервуд и Дэвид Сэмюэльс. Материал выступления вошел в двойной концертник **Zappa In New York**.

Заппа говорит об этой работе следующее: «В 1976-м году в Нью-Йорке мы были очень тепло приняты двадцатью семью тысячами очумевших поклонников (13500 человек, пришедших на три концерта в Felt Forum на Хэллоуин и 14000, посетивших выступления в Palladium между Рождеством и Новым Годом). Все билеты на эти концерты, устроенные Ронем Дилзенером были распроданы (спасибо, Рон!) самым милым людям, которых мы когда-либо видели на наших представлениях».

Альбом **Zappa In New York** – это один из тех редких случаев, когда даже пуристы не спорят – предпочтение долж-



но быть отдано компакт. И в самом деле, вместо кастрированного Warner Bros. шестидесятиминутного double-LP имеем два компакт-диска с общим без малого двухчасовым звучанием. Причем, с шикарными дополнениями, одно лучше другого.

Наконец-то свое законное место заняла скандальная *Punky's Whips*. В буклет помещена фотография Терри Боззио, держащего некий снимок, которая сопровождается следующим текстом: «Песня о том, как Терри не на шутку возбудился от просмотра японского фэнзина *Ongaku*. Там был постер на весь разворот чувака Панки Медоуза (лидер-гитариста Angel), и это фото так помutilo нашему Терри рассудок, что им была написана настоящая оратория. Терри одновременно поет, стучит на барабанах и в припадке панкового безумия перелистывает ноты с партитурой».

Но это еще не все. Начало песни предваряет торжественно вещающий голос: «В нашем быстро меняющемся мире группы появляются почти что ежедневно и у каждой есть свой рекламный трюк. Некоторые из них оставили неизлечимые шрамы в умах юных потребителей. Один такой потребитель тут сидит перед вами, о да, Терри Боззио (*Это я...*), наш маленький пронизывающий барабанщик.

Терри недавно влюбился в фотку парня по имени Панки Медоуз, лидер-гитариста из группы под названием Angel. На фотке Панки стоит в пол-оборота с роскошной стрижкой и так шикарно полуоткрытым, бесстыдным ртом. (*ooo, Панки*)... Вид его ротика привел нашего ударника в неистовство с его страстным желанием». Такая вот песенка, которую в свое время жутко невзлюбила компания Warner Bros.

Другие дополнительные треки – *Cruising For Burgers, I'm The Smile, Pound For A Brown* и *Torture Never Stops* – с явным залезанием в дебри размашистого гитарного солирования, безусловно, сделали альбом еще краше. Гитарные изыски Заппы на этой пластинке уже были описаны в соответствующей главе, так что ограничимся комментариями Фрэнка к некоторым композициям виниловой версии:

Titties & Beer.

Популярный концертный номер с незатейливой хореографией, в котором Терри Боззио натягивает маску с рожами и предстает в роли Дьявола.

I Promise Not To Come In Your Mouth.

Душещипательная инструментальная баллада для непринужденного ночного досуга. Соло гитары – Фрэнк Заппа. Моог-соло – Эдди Джобсон.

The Legend Of The Illinois Enema Bandit.

Сюжет основан на истории, произошедшей в действительности, хотя некоторые технические детали, касающиеся бандитской деятельности, строятся на предположениях. Финальная (судебная) часть пародирует тематику, присущую традиционному блюзу, где героя, неважно за какое преступление отбывающего срок, освобождает девушка. Эта часть, как и философское заключение, является вымыслом. Фраза: «Быстрее, быстрее, быстрее клизму!» вызывает в нашей памяти заявление, которое ни с того ни с сего произнес Рой Эстрада, обращаясь к Джимми Карл Блэку во времена Garrick Theater. Поет Рой Эстрада.

Газетная врезка, присутствующая в артворке альбома информирует: «Майкл Эйч Кинайен, тридцатилетний подсудимый, на протяжении десяти лет терроризировавший соуچه-

Punky's Whips (10:59)

A song about Terry's lithoeroticization via a Japanese fanzine called ONGAKU. A full page photo of Punky Meadows (lead guitarist of "Angel") tweezed his mind so badly that a commemorative oratorio had to be constructed. Terry is simultaneously singing the lead vocal, playing the drums, and turning pages of his sheet music in a rare display of punkoid frenzy.



ниц по University of Illinois, признал себя виновным в шести случаях вооруженного грабежа. По его признанию, в трех случаях он вводил клизму своим жертвам-женщинам».

Manx Need A Women.

Аранжировка этого упражнения (с незначительными изменениями и дополнениями) представлена в журнале *Guitar Player*.

Black Page Drum Solo / Black Page

Вещь открывается совместной импровизацией Тэри, Рут и Дейва, которая переходит в авторскую часть со студийными наложениями перкуссионных Джона, Эда и Рут, чей ритмический рисунок используется как остов мелодии, являющейся своего рода связующим *Uncle Meat* и *The Be-Bop Tango* звеном.

Big Leg Emma.

Если вам захочется потопать под какую-нибудь дебильную песенку или разбудить ностальгические воспоминания, поставьте ее. В те времена, когда мы жили в Нью-Йорке и работали в Garrick Theatre, то исполняли ее регулярно.

Sofa

Этот взбудораживающий вальс впервые появился в альбоме *One Size Fits All*. Он так и не обрел популярность. Повторное его появление дает возможность некоторым дотошным слушателям изменить свое к нему отношение.

Black Page #2

Очередной раз переоркестровываем нашу тему, меняем ритм и подгоняем под незатейливый диско-аккомпанемент, на фоне которого полиритмические аномалии смотрятся просто очаровательно.

The Purple Lagoon Approximate

Для декабрьского телевизионного шоу *Saturday Night Live* с Джоном Белуши в роли «би-боп-самурая» была из-

брана особая интерпретация. Друг другу противопоставляются две темы: *The Purple Lagoon* и *Approximate* (не изданная ранее композиция времен *The Grand Wazoo*). Первое соло – Майкл Брэкер (тенор-сакс). Второе соло – Фрэнк Заппа (гитара, наложенная в студии). На концерте гитарное соло в этой вещи не исполнялось, а перкуссионный аккомпанемент оказался слишком скучен. Поэтому студийное «вторжение» оказалось неизбежным. За ними вступают «паровые» гудки баритон саксофона Ронни Кьюбера, возбуждающие резкие басовые «протуберанцы» Патрика О'Херна. Кульминация наступает с вступлением бионически модифицированной трубы Рэнди Брекера, погружающей нас в таинство очаровательных гусиных криков.

В начале 1977-го года Заппа выступает в Дании (первый концерт года – 13 января в Копенгагене). Далее следует Швеция, Норвегия, Финляндия, Германия, Франция, Голландия (бутлег **Black Page**), Англия и Шотландия. Последний концерт тура – 25 февраля в Амстердаме.

В сентябре стартует очередной американский тур, в который едут Патрик О'Хирн (бас), Эдриан Белью (гитара), Томми Марс (клавишные), Терри Боззио (барабаны), Питер Вольф (клавишные), Эд Мэнн (перкуссия) и Рой Эстрада (вокал).



В новой концертной команде Заппе видится второй гитарист. Им становится Эдриан Белью (впоследствии член King Crimson). «Когда судьба сталкивает тебя с гением, этого ни с чем не перепутать, – вспоминает Белью, – С первой

моей встречи с Заппой я видел, что он окружен интенсивной аурой человека, рожденного чтобы создать что-то, чего кроме него никто не сможет. Он был одержимым: самым работоспособным музыкантом из всех, кого я когда-либо видел. Он был абсолютно серьезен во всем, что касалось его музыки, однако откровенно наслаждал-

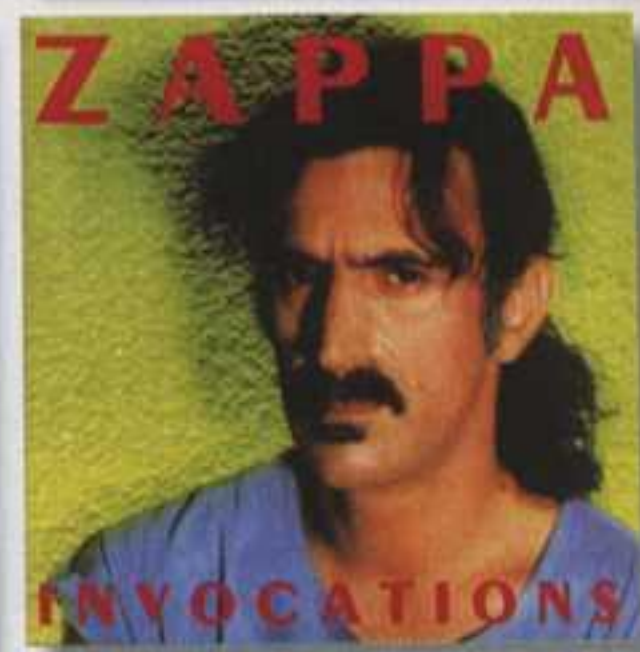
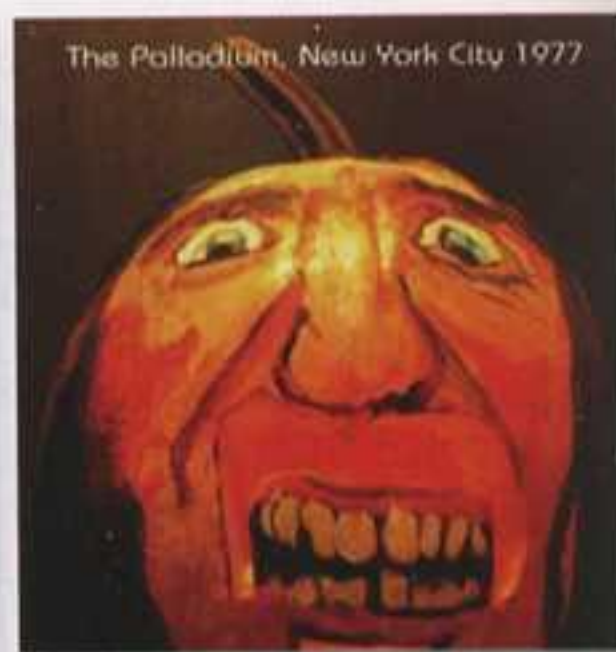
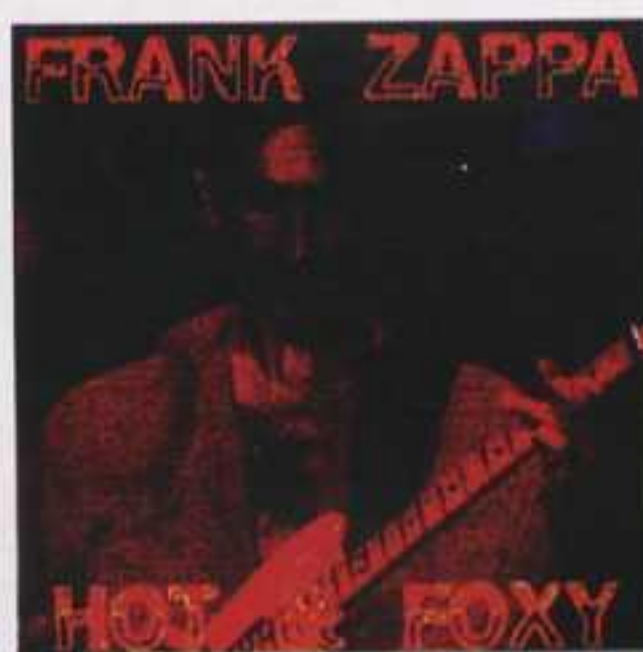


ся своей уникальной позицией — творческой силы, известной и уважаемой во всем мире».

Эдриана Белью Заппа увидел на сцене одного из клубов Нэшвилла. «Да, точно, именно так, — подтверждает сей факт Белью, — С кем я только тогда не играл, и наконец, присоединился к одной группе в Нэшвилле, которая играла музыку только других авторов, но это была довольно интересная банда, называвшаяся Sweetheart. Я писал свой собственный материал, но группа его не исполняла. Она выступала только в клубах. Мы базировались в Нэшвилле, но играли там не часто. По большей части выступали в районе Среднего Запада. Короче, я там реально прозябал. В этот день Фрэнк отыграл концерт в Нэшвилле, после концерта он искал, где бы расслабиться и спросил своего шофера, куда бы ему пойти. Тот ответил: «Ну, мне нравится бэнд, зажигающий в Fanny». В итоге Фрэнк со своим окружением, включая Джона Смузэкса, Патрика О'Хирна и Тэрри Боззио завалились в клуб. Этакая странная, экзотически выглядящая шобла. Я видел, что он вошел, как раз когда я играл. Это бесспорно был он, и знаете, все вокруг словно засияло неоновыми огнями, — я играл и пел той ночью лучше, чем когда-либо прежде.

Это было полной неожиданностью. Можно было почувствовать только по поведению зала, — произошло что-то необычное; в воздухе стоял гул голосов. Фрэнк сидел и слушал нас примерно минут сорок, и вдруг он подошел и пожал мне руку посреди песни *Gimme Shelter*. Он сказал, что возьмет мой номер у своего шофера и прослушает меня немного позже. Это было месяцев за шесть до того, как он позвонил, я уже думал, что он забыл обо мне, но он отсутствовал, завершая турне. Так я попал на прослушивание в его доме, ну а остальное — история».

Эта история была весьма познавательной и интересной, и было бы непростительно забыть о ней. «Ну, на самом деле у меня было два прослушивания, потому что я жутко нервничал на первом, — рассказывает Эдриан Белью, — Это было в доме Фрэнка. Там были люди, передвигающие фортепьяно и другое оборудование, а посреди комнаты — я с небольшим голым микрофоном, рядом — магнитофон, воспроизводящий песни Фрэнка. Он сидел за студийным пультом, курил сигарету и только говорил: «Играй это, играй так» и «Нет, это неправильно, играй это», что только добавляло мандража. Весь остаток дня я пробыл там, наблюдая прослушивание других людей, так я увидел и Томми Марса. Кстати, Фрэнк сказал мне позже, что он

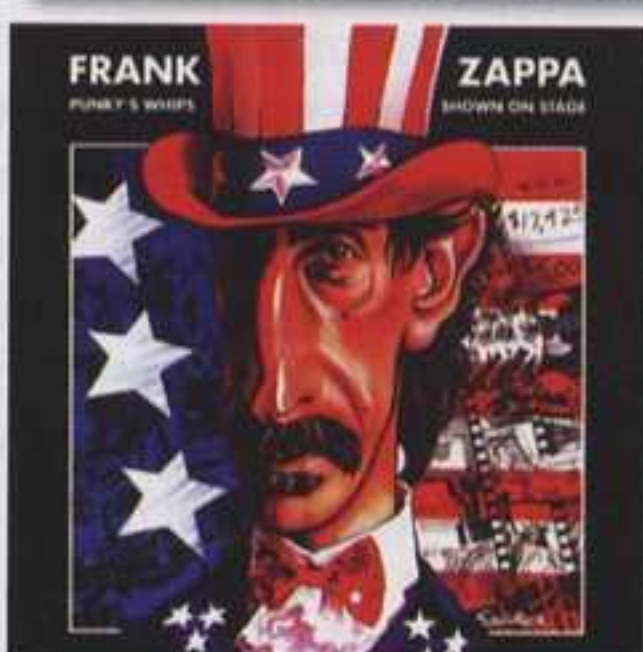


отслушал пятьдесят гитаристов, поэтому я испытывал гордость, получив положительную оценку. В конце дня, я, наконец, попался ему на глаза и сказал: «Фрэнк, я знаю, что у меня получилось не очень хорошо, но это оттого, что я считал, что мы сделаем по-другому. Я думал, мы спокойно где-нибудь сядем, только вы и я, и я буду играть и показывать, на что я способен». Он ответил: «Что ж, прекрасно. Пойдем в гостиную, сядем на кушетке, и сделаем, как ты хотел». Вот так я прошел прослушивание во второй раз; он пожал мне руку и сказал: «Вы получили работу».

В этот момент я чувствовал себя как пачка в миллион долларов! Я был настолько счастлив, что не мог поверить этому».

В состав также вливается и клавишник Томми Марс, один из лучших учеников колледжа Джулиус Нерт, закончивший это престижное учебное заведение с отличием. На последнем курсе колледжа он вместе с сокурсником Эдом Мэнном сформировал группу World Consort. Это был квинтет, состоящий из барабанов, органа и Rhodes piano, баса, флейты и фагота. Парни играли оригинальные версии произведений Бартока, Ивса, Колтрейна, музыку эпохи Возрождения. На момент прослушивания у Заппы он давал сольные концерты по клубам, играл с группой джазовую музыку, а также подрабатывал хормейстером, органистом и давал частные уроки.

«Как-то мне позвонил Эд Мэнн, которого я не видел уже долгое время, — вспоминает Марс, — Он жил в Южной Калифорнии и сказал, что Фрэнк Заппа проводит прослушивания для новой группы и не заинтересован ли я в приеме на работу. Единственная песня Заппы, которую я знал, была *King Kong*, потому что я и Эд обычно играли ее в World Consort. Я воскликнул: «Вау, конечно, я тут же примчусь!» Вот так я отправился в Лос-Анджелес. И, вероятно, это было мое худшее прослушивание. Фрэнк заработал зубную боль — и это было мое соло! Я пришел к нему домой, и все пошло наперекосяк. Он играл определенные ритмы для меня, которые я должен был повторить, затем играл другую секцию — некие странные вещи с ломаными размерами, которых я не делал с колледжа. Но я кайфовал от этого. Правда, чувствовал, что нахожусь на тонущем судне, тщетно стараясь ухватиться хоть за какую-нибудь соломинку...



Наконец, спустя примерно полчаса он спросил: «Вы хоть петь то умеете?» И я ответил: «Думаю, что я знаю около тысячи песен, Фрэнк, но меня так достало это прослушивание! Он сказал: «Меня тоже». На что я предложил: «Вы не будете возражать, если я просто поимпровизирую? Я не могу вспомнить песню целиком; я могу только петь и импровизировать?» Он почесал в затылке и сказал: «Это — первая хорошая вещь, которую вы сделали сегодня. Начинайте». И у меня все получилось. Моя игра ему понравилась, он даже позвал свою жену. Я никогда не забуду этот момент. Я помню, что пел *Sinister Footwear*. Всегда буду помнить, как он пригласил вниз Гэйл и сказал: «Сыграй для нас еще раз». И я ответил: «Хорошо, нет проблем». И чувствовал себя прекрасно».

Новый концертный состав, начав тур 9-го сентября концертом в Сан-Диего, закончили его в канун нового года в родном Лос-Анджелесе. Количество бутлегов данного периода времени не уступает другим временным промежуткам:

18-го сентября в The Fox Theater, Atlanta был записан **Hot Foxy**,

30-го октября в Palladium, NYC — **The Palladium, NYC, 1977**,

31-го октября в Felt Forum, NYC — **Donna You Wanna, Invocation** и **Jones Crusher!** (идентичные друг другу по трек-листам),

11-го ноября в Uptown Theater, Kansas City — **Kansas City 77**,

31-го декабря в Pauley Pavilion, LA — **Wax Flags** и **Punky's Whips** (тоже с одинаковым набором песен).

На концерте в Палладиуме звучит *Puddle Lecture*. Лекция о Пуделях впоследствии войдет в архивный альбом **You Can't Do That On Stage Anymore Volume 6**, в буклете которого будет опубликовано и либретто данного весьма фривольного произведения:

«Сначала Бог сделал свет.

Немного погодя, Бог совершил три большие ошибки.

Первая ошибка называлась: «Мужчина».

Вторая ошибка называлась: «Женщина».

Третьей ошибкой стало сотворение пуделя.

Причина, по которой изобретение пуделя стало ошибкой Всевышнего, состояла в том, что изначально он хотел изобрести шнауцера, но маленько облажался.

Много лет назад пудель был очень симпатичной собачкой, по маленькому и гладкому тельцу которой шерсть рас-

пределялась весьма равномерно. Следует заметить, что сначала пудель практически не отличался от остальных собак.

(Надеюсь, к тебе это тоже относится. Поцеловать тебя?)

Итак, пудель выглядел весьма достойно в глазах других собак, проживавших в близлежащих окрестностях, которым тогда и в голову не приходило над ним смеяться.

Но Женщина, как вам известно, всегда была гораздо умнее мужчины. И так было с начала времен. Слушайте дальше. Итак, Женщина всегда была гораздо умнее мужчины. Это правда. А Мужчина всегда был готов на все, ради того, чтобы потрахаться. Именно поэтому Женщина всегда им помыкала, как хотела.

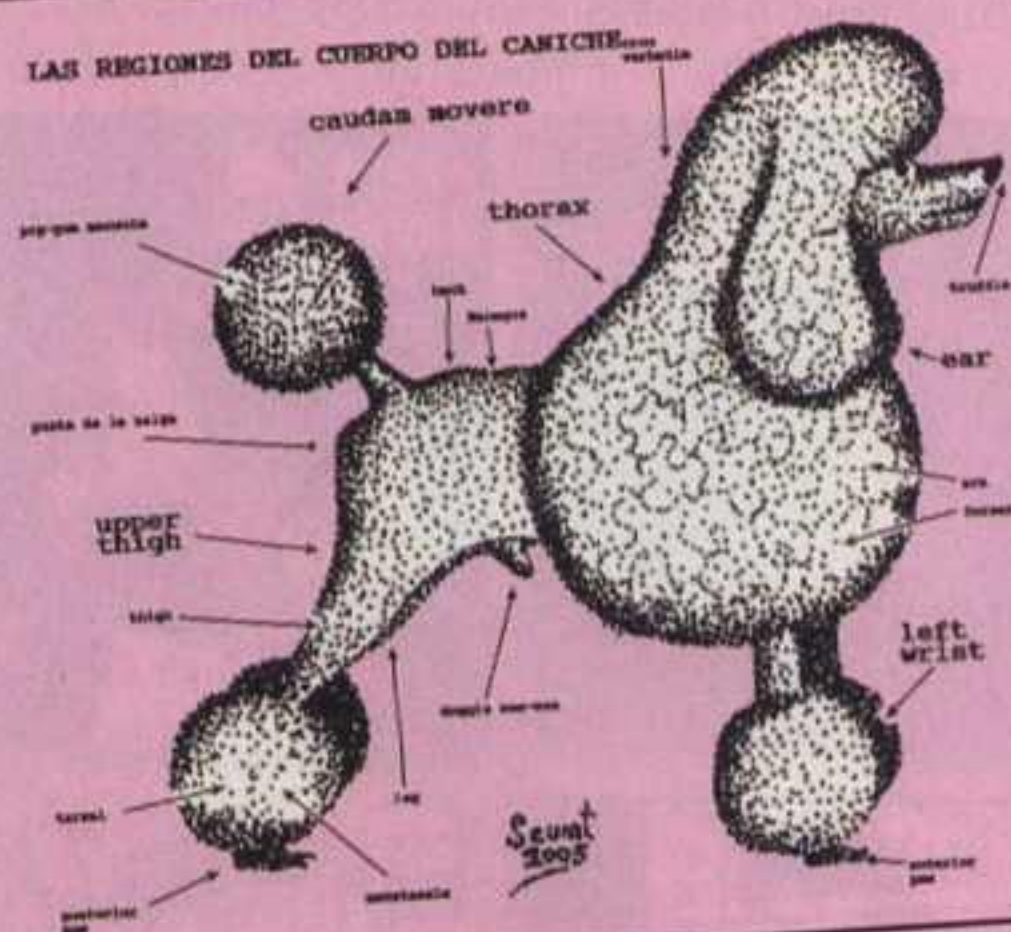
Сначала Женщина посмотрела Мужчине в глаза и сказала: «Послушай, а почему бы тебе не устроиться на работу? Мне нужно купить для дома несколько вещичек. В первую очередь мне необходимы: ножницы, щипцы для завивки и чудесный хромированный пинцетик.»

Конечно, Мужчина осознал свой долг и устроился на работу. Нудную и проклятую Богом работу за пять долларов в час. Потом он торжественно принес домой в Эдемский сад свою полочку и отдал ее Женщине. Женщина выскочила через черных ход Эдемского сада и побежала в ближайший хозяйственный магазин. Там она купила ножницы, щипцы для завивки и чудесный хромированный пинцетик, а потом вернулась домой. Пока зверски уставший на работе Мужчина спал, она сделала пуделя Пуделем.

Ранее она заметила, что длина тела пуделя и его пропорции требуют изменения в меньшую сторону, иными словами, его шея гораздо длиннее, чем ей бы хотелось. А главное: на теле пуделя очень много шерсти, что не соответствует внешнему облику в стиле «диско», очень популярному в наши дни.

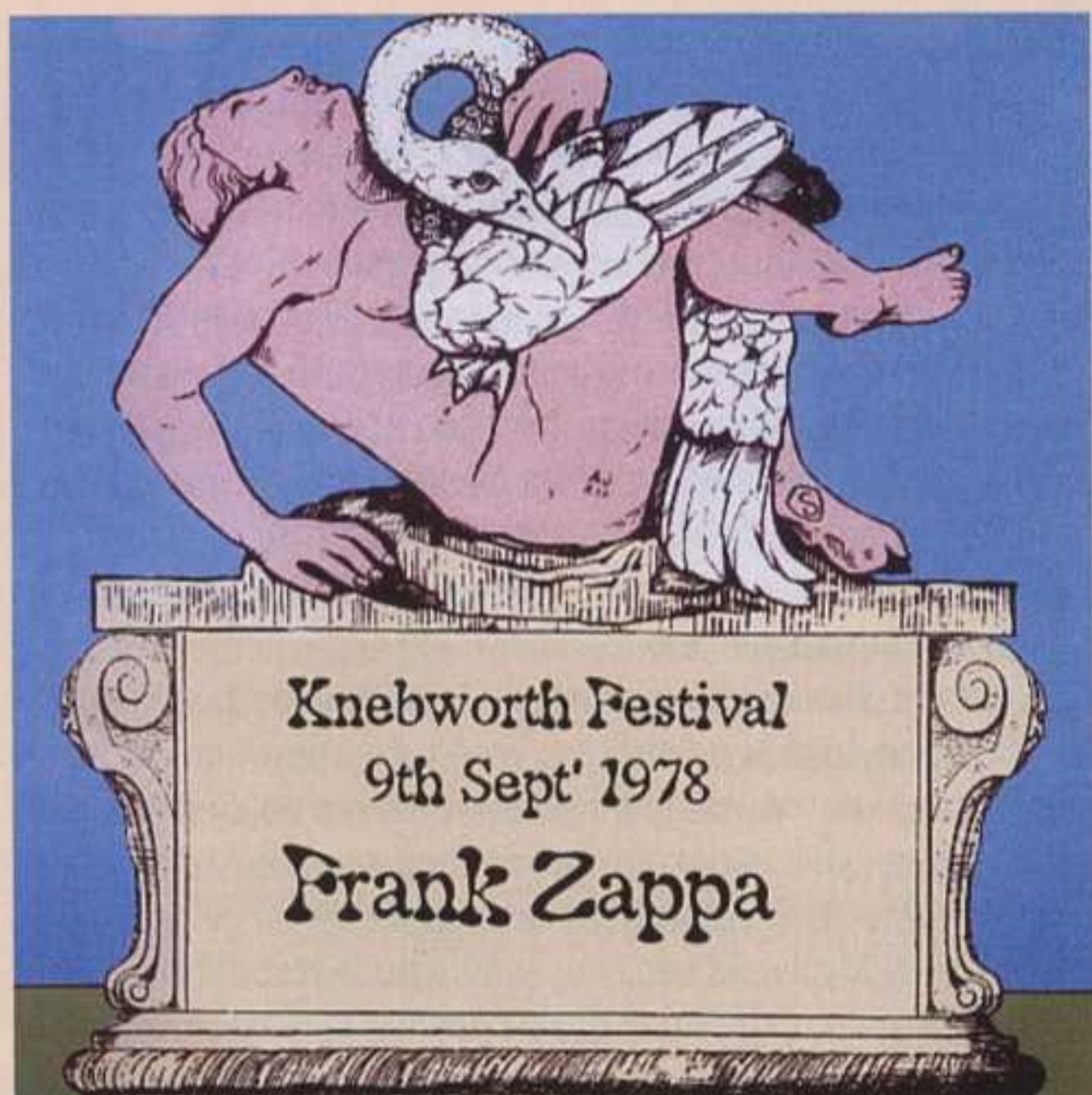
Итак Женщина решила модифицировать нашу заурядную собачку. Она подозвала животное и немножко его почистила. Я покажу вам как, чтобы вы представили себе это

Academy Zappa



Proceedings of the First International Conference of Esemplastic Zappology

Edited by Ben Watson and Esther Leslie



более наглядно. Сначала вот тут, сзади. Потом вокруг шеи. Потом голени. Потом она убрала еще немного лишнего и сделала то, что мы называем «испанским воротником».

Потом она посмотрела на этого ублюдка и сказала: «Замечательно!», скривила свой милый ротик вот так и, глядя Пуделю прямо в глаза громко скомандовала (знаете, что она сказала собачке?): «Отдай мне свою порочную любовь!...»

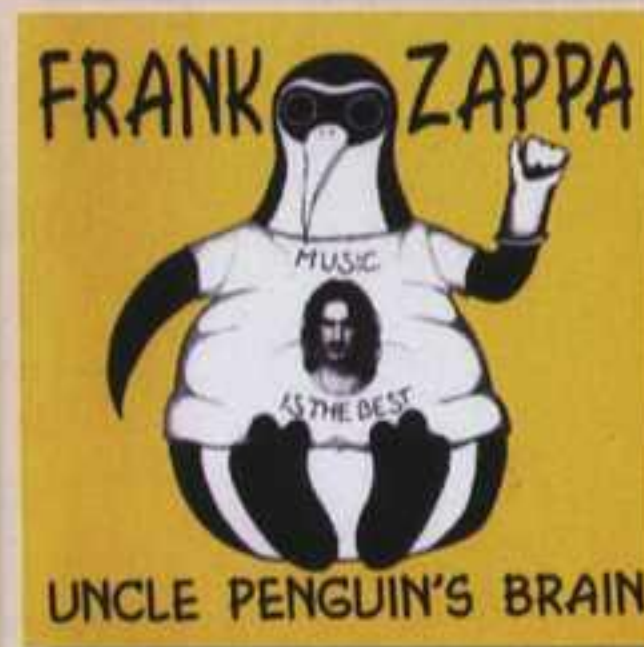
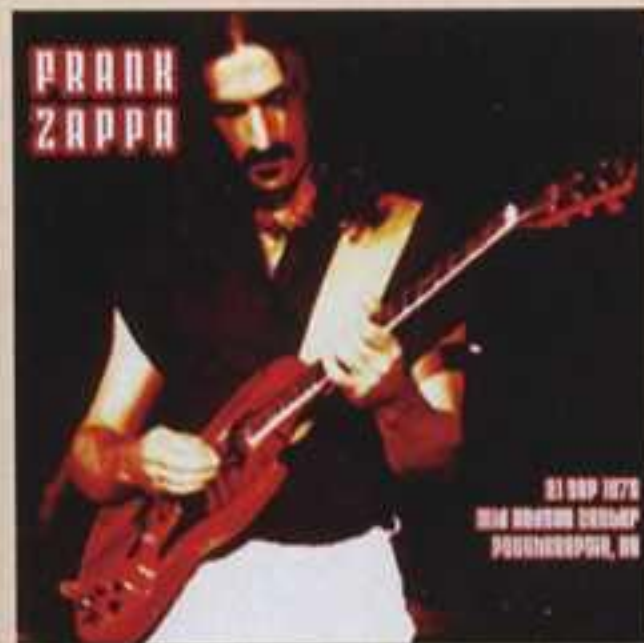
Естественно, следующим концертным номером была вещичка *Dirty Love*.

1978-й год начинается европейскими концертами (24-28 января – Hammersmith Odeon, London), которые продолжаются до марта.

Выступление 15-го января в Берлине задокументировано на бутлеге **Berlin Deutschlandhalle**, 24-го февраля в Хейдельберге – на **Steaming Jukebox**, 25-го февраля в Нейкирхене – на **Wanna Buy Come Acid?**, 3-го марта в Вене – на **The Best Slidin' Is Horse Ridin'**.

Концерты возобновляются в июле, а с середины сентября группа выступает на родине.

Из бутлегов того времени можно выделить:



Saarbrücken 78 (выступление 3-го сентября на стадионе Ludwigsparkstadion в рамках большого фестиваля),

Mid Hudson Center (21-е сентября, Poughkeepsie, NY),

Peepers (то же самое шоу),

Uncle Penguins Brain (2-е октября, Кэмбридж; шесть концертных композиций добыты шестью вещами с телешоу канала R.A.T.V. мая 1973-го).

Перед большим летнее-осенним туром был период интенсивных репетиций, о которых вспоминает Эдриан Белью: «Мы усиленно репетировали три месяца, прежде чем добрались до сцены. И это был очень познавательный и интересный период для меня. Я работал пять дней в неделю с Фрэнком и группой, а по выходным приходил к нему домой и начинал отрабатывать песни следующей недели. Другими словами, он дал мне шанс выучить их наизусть прежде, чем он покажет материал остальным парням. Так я буквально проводил семь дней в неделю в течение трех месяцев, изучая материал Фрэнка Заппы и оставаясь в его доме, чтобы поработать с ним ранним утром. Изнурительная работа, но я любил каждую ее минуту. Это было великое время для меня. У меня всегда будут только превосходные эпитеты в его адрес, потому что он всегда был действительно моим учителем. Я знаю, другие люди говорят, что он был требователен или с ним трудно работать; да он требовал, но для меня это всегда была радость».

Естественно, за время и репетиций, и собственно тура, глобально менялись не только аранжировки песен, но и сами песни. Об этих метаморфозах вспоминает Белью: «Фрэнк прорабатывал различные типы аранжировок, и было удивительно наблюдать, как он полностью изменяет песню. Я изучил пять часов материала, из которых, скажу я вам, добрых два часа были совершенно новы. На этом материале он проверял все свои новые идеи и различные подходы. Он отрабатывал песню примерно пятью или шестью различными способами прежде чем, наконец, был удовлетворен. К примеру, я помню ситуацию с *Flakes*. Когда Фрэнк показал мне ее у себя дома однажды ночью на уикенд, он сидел и играл это на гитаре. Это походило на паршивую народную песню, я даже начал шутить по этому поводу, мол, песню петь только Бобу Дилану, а он ответил: «Она будет в репертуаре. Ты тоже поможешь ей в этом».

В это время записывается очередной концертный альбом **Sheik Yerbouti**, треки которого в основном взяты из выступлений в лондонском Hammersmith Odeon и нью-йоркском Palladium. Выбор мест проведения записи Фрэнк объясняет так: «До того момента, когда мы наконец купили свою UMRK Mobile, нам приходилось брать подобные вещи в аренду. Это обстоятельство однозначно подразумевало то, что качественные концертные записи могли быть произведены лишь в больших городах, где имелась соответствующая техника (как правило, это были Лондон или Нью-Йорк). Таким образом, по уже сложившейся традиции мы решили сделать концертные записи текущего европейского турне в зале Хаммерсмит Одеон в Лондоне (если бы это было американское турне, то это был бы Палладиум в Нью-Йорке).

Отрицательной стороной этой традиции являлось то, что, если кто-либо из концертирующего состава заболел в день записи, то на пленке оставался не самый удачный, урезанный вариант выступления. Это было тем более обидно, потому что полноценные блистательные концерты

в маленьких городках и деревеньках оставались на двух- и четырехдорожечных лентах и звучали ужасающе.

В день записи этого концерта, большинство участников группы были больны, но, не взирая на это обстоятельство, выступление было просто бесподобным, одним и лучших за все время этих гастролей (вы сможете лишний раз в этом убедиться, послушав последнюю пьесу данного диска).

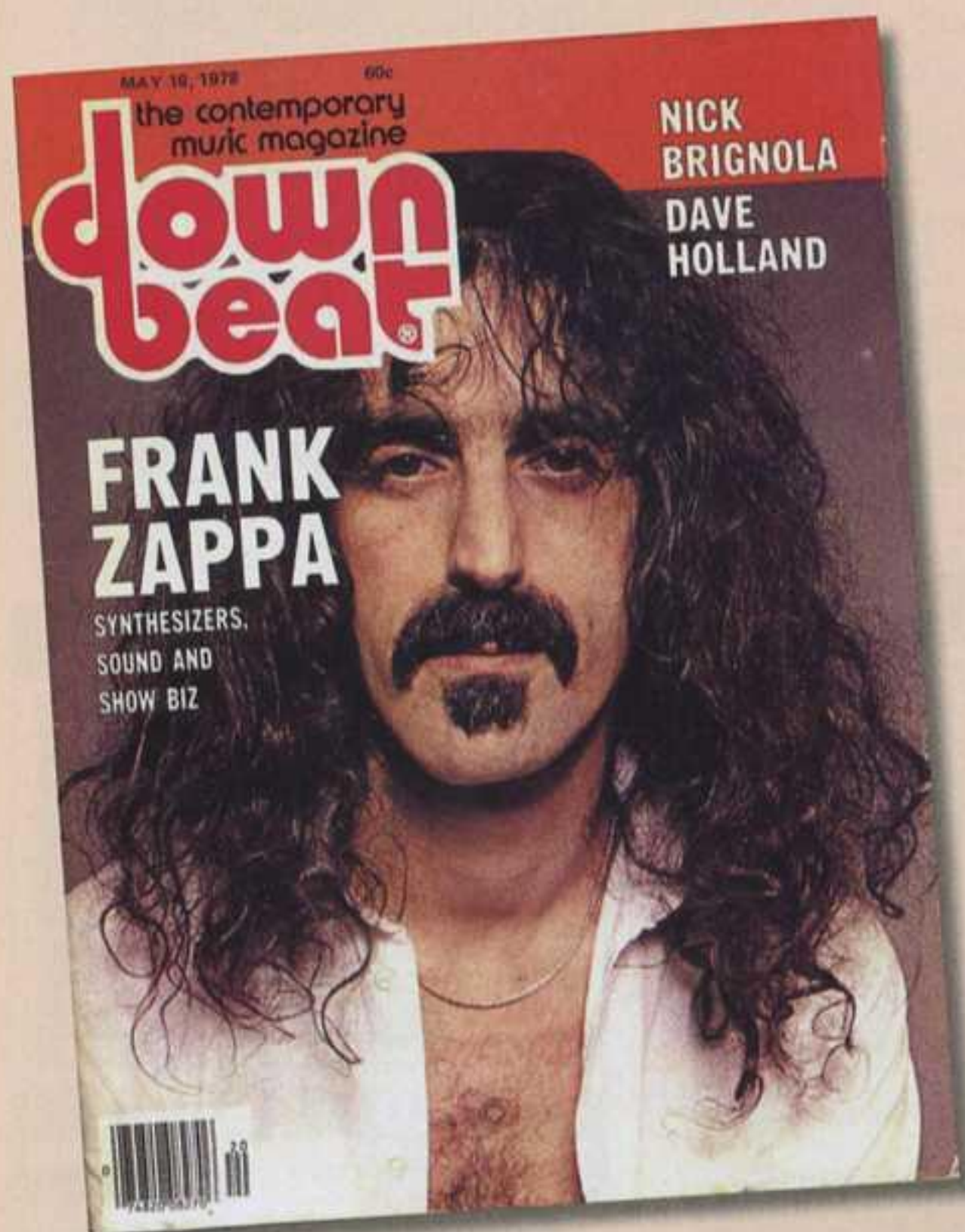
Слушая песню *Trying To Grow To A Chin*, вы наверняка заметите, что Дэнни Уолли забыл слова (что нередко случалось с ним при исполнении именно этой песни). Что же касается возгласов «WOOLY BULLY» («Mattie told Hattie», и прочих других), то это относится к еще одной необъяснимой традиции группы и повторяется периодически на разных концертах».

Альбом *Sheik Yerbouti* оказался более чем успешным в коммерческом плане, и посему его описание вы найдете в следующей главе. Скажу только пару слов о информации, уместной в данном разделе. Из комментариев к некоторым песням мы узнаем, где студийные штучки-дрючки имели место, а где — нет:

Rubber Shirt.

Партия баса извлечена из четырехдорожечной мастер-копии гетеборгского концерта 1974-го года. Тогда она была наложена Патриком О'Хэрном на гитарное соло, сыгранное в среднем темпе с размером 4/4. Поскольку та басовая партия определялась темпом и размером, ее нельзя было назвать импровизацией в полном смысле слова. Спустя полтора года ее «отделили от плевел» и наложили на двадцатидорожечную мастер-ленту с песней в медленном темпе (размер 11/4). Вашему вниманию предлагается плод сего опыта по повторной синхронизации (та же техника была использована в песне *Friendly Little Finger* из альбома *Zoot Allures*).

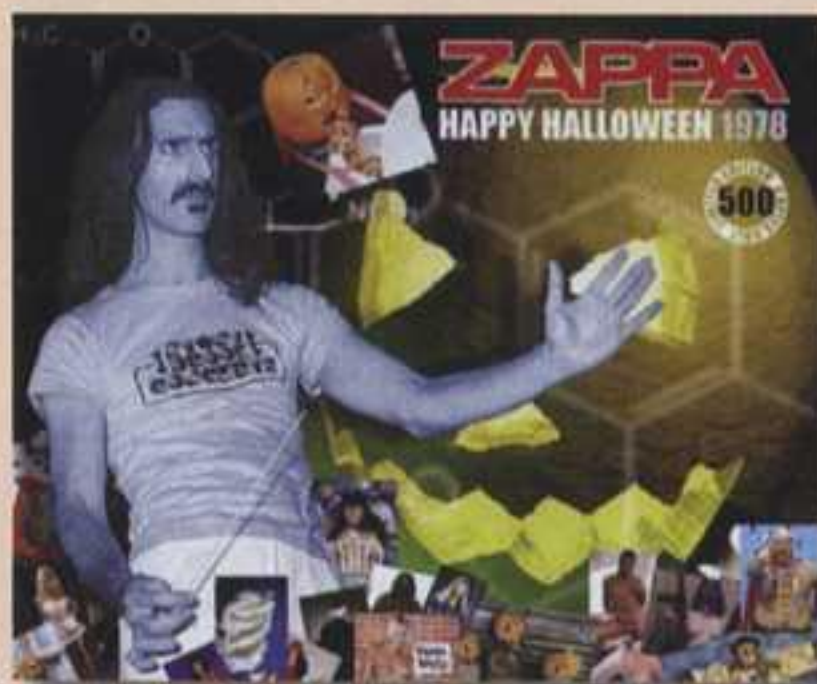
Вся та чуткая взаимность, в которой пребывают бас и ударные, на самом деле не имела место быть в действительности. Кстати, гитарное соло из песни *Yo' Mama* — плод подобного опыта.



The Sheik Yerbouty Tango.

Записана живьем в Берлине, никаких наложений. Вместе с *Rat Tomato* записана с помощью переносного четырехдорожечного аппарата Scully, поэтому звучание не такое чистое, как в других вещах.

Традиционные концерты в честь праздника Хелоуин проходят в нью-йоркском Palladium с 27-го по 31-е октября. Полный сет-лист двух последних шоу можно услышать на трехдисковом бутлеге **Happy Halloween 1978**. Не-



которые номера этих шоу вошли в видео *Baby Snakes*, а саундтрек к нему — на виниловый picture disc. Огромное удовольствие доставляет просмотр уже слышанных нами на предыдущих концертах номе-

ров, в числе которых нетленки — *Punky's Whips*, *Dinah Moe Humm*, *The Black Page #2*, *Baby Snakes*, *Disco Boy* и *Titties 'N' Beer*, где, наконец-то мы сможем воочию наблюдать за спором Терри Дьявола с Фрэнком Мотоциклистом. Здесь же можно насладиться новой версией *Лекции О пуделях*.

«Фрэнк создавал такую атмосферу, что ты сам начинал обнаруживать свои юмористические способности и легко понимал все, чего он хочет от тебя добиться, — рассказывал Терри Боззио, — Он был щедр на похвалы, и тут уж тебя не остановить. Ты входишь в роль прежде, чем он дает тебе сценарий. В известном смысле он был режиссер. Мне всегда было весело с ним. Я чувствовал себя ребенком».

Помимо Боззио, мы видим отменную работу на сцене других членов группы, в ряду которых выделяется гитарист Белью (своим мешковатым прикидом, шлемом с полицейской мигалкой и гримасничаньем), впрочем, остальные тоже хороши — беря пример с Фрэнка, они веселятся по полной программе. Публика показала себя крайне доброжелательной, а некоторые персонажи из зала оказались истинными фриками. Но не отморозками, как на одном из декабрьских концертов в местечке штата Мэн, где Заппе в плечо угодила бутылка из-под пива. Он остановил выступление и объявил, что «концерт не возобновится, пока этот засранец не покинет зал». «Засранцем» оказался двадцатитрехлетний Джеймс Коллинз.

Из других примечательных событий декабря можно отметить выступление 2-го числа. Заппа читает главу «Talking Asshole» из *Naked Lunch* Уильяма Берроуза во время Nova Convention (чествования Берроуза) со сцены нью-йоркского Entermidia Theater.

В сборнике Литературный Преступник: Жизнь и Время Уильяма С. Берроуза, нью-йоркский публицист Тэд Морган пишет следующее:

«Nova Convention состоялась 30-го ноября, 1-го и 2-го декабря 1978-го в Театре Entermidia на углу Второй Авеню и Двенадцатой Улицы, где в пятидесятых находился легендарный Phoenix Theater. Аудитория была странной смесью академиков, издателей, писателей, художников, панк-рокеров,



группиз, представителей контркультуры, и группировки bridge-and-tunnel kids, привлеченной Китом Ричардсом, который воспользовался случаем появиться на людях.

В субботу ночью Entermedia был забит до отказа, в значительной степени молодыми людьми, жаждущими увидеть Кита Ричардса. Однако, была маленькая заминка, которая заключалась в том, что выступление Ричардса было отменено. У него были проблемы в результате употребления героина в Торонто, и менеджер убедил Кита, что его появление в одной программе с Берроузом явилось бы плохой рекламой. Но шоу должно было продолжиться, и композитор Филип Гласс, играя одну из своих повторяющихся фигур на синтезаторе, первым был брошен на растерзание толпе. Разочарованный молодняк, желавший видеть одного из Стоунз, кричал и свистел. Выступление продолжил поэт-авангардист Брион Гайсин, но его голос утонул в море криков. Устроителю вечера Джеймсу Гроерхолзу все же удалось утихомирить толпу, заменив Кита на Фрэнка Заппу. Он предложил Заппе прочитать отрывок «разговора жопы» из *Обеда Нагишом*. Заппа согласился. Вскоре его выступление было прервано появившейся Пэтти Смит, которая должна была выступать после него. Она прямо-таки зашла в приступе враждебности. Джеймс приложил все усилия, чтобы восстановить мир, говоря, что «Фрэнк появился в последнюю минуту, его уговорили, и он делает это для Уильяма, не с целью затмить Вас». Надувшись, Пэтти Смит отступила в глубины своей раздевалки, и Заппа снова получил контроль над аудиторией – ведь это главное из того, что они хотят, эти капризные рок-звезды.

Во время последовавшего совместного обеда Заппа предлагает Берроузу поставить мюзикл по *Naked Lunch*.

Но эта блестящая идея так и не была воплощена в жизнь. Они оставались друзьями, и Заппа послал дюжину роз Берроузу на его 70-летие в 1984-м.

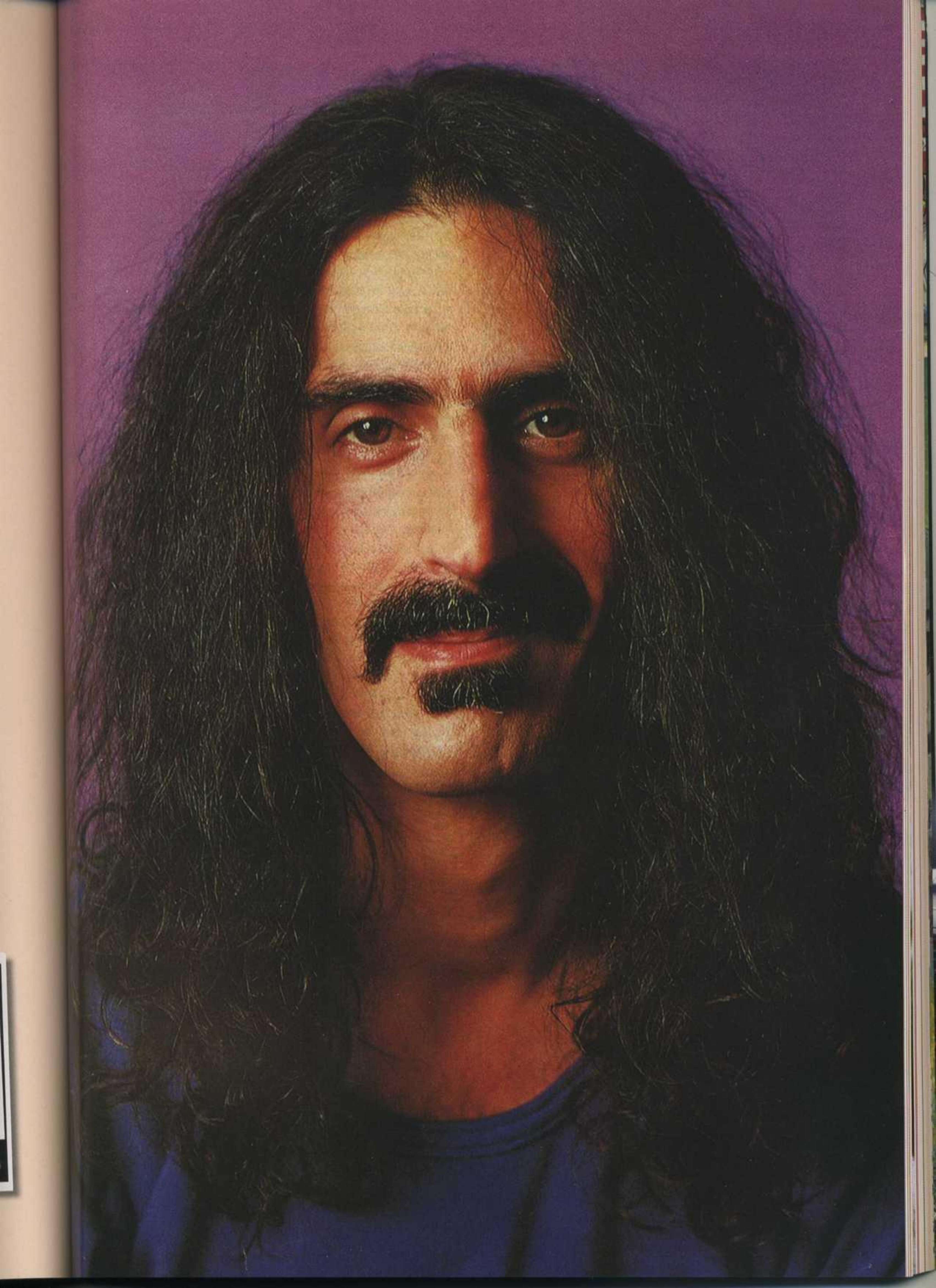
В конце года группу покидает Эдриан Белью. Брайан Ино увидев шоу Заппы в Кельне, позвонил Дэвиду Боуи и сказал, что нашел гитариста, которого он (Боуи) обязательно должен задействовать в своем следующем турне. После этого звонка Боуи в компании Игги Попа пришли за кулисы после берлинского выступления Заппы и познакомились с Белью. Там и было сделано предложение сменить босса. «Заппе это не понравилось, – говорит Белью, – Не думаю, что Фрэнк отнесся слишком отрицательно к Дэвиду Боуи лично, скорее всего ему не понравилось МОЕ решение оставить группу столь скоропалительно. Но он пожал мне руку и сказал: «Удачи, и я надеюсь, что у тебя все получится». Он только что разогнал всю группу и был очень расстроен по этому поводу. Это не имело никакого отношения ко мне, так как меня он уже в некотором смысле вычеркнул из списков, я не чувствовал себя слишком обязанным, но тем не менее, в последний вечер турне, после концерта, я зашел к нему и он пожелал мне удачи. Роcпуск группы имел некоторое отношение к кое-каким инцидентам, которые случились во время турне, когда у парней возникли неприятности с наркотиками. Не у меня, я не посажен на наркотики».

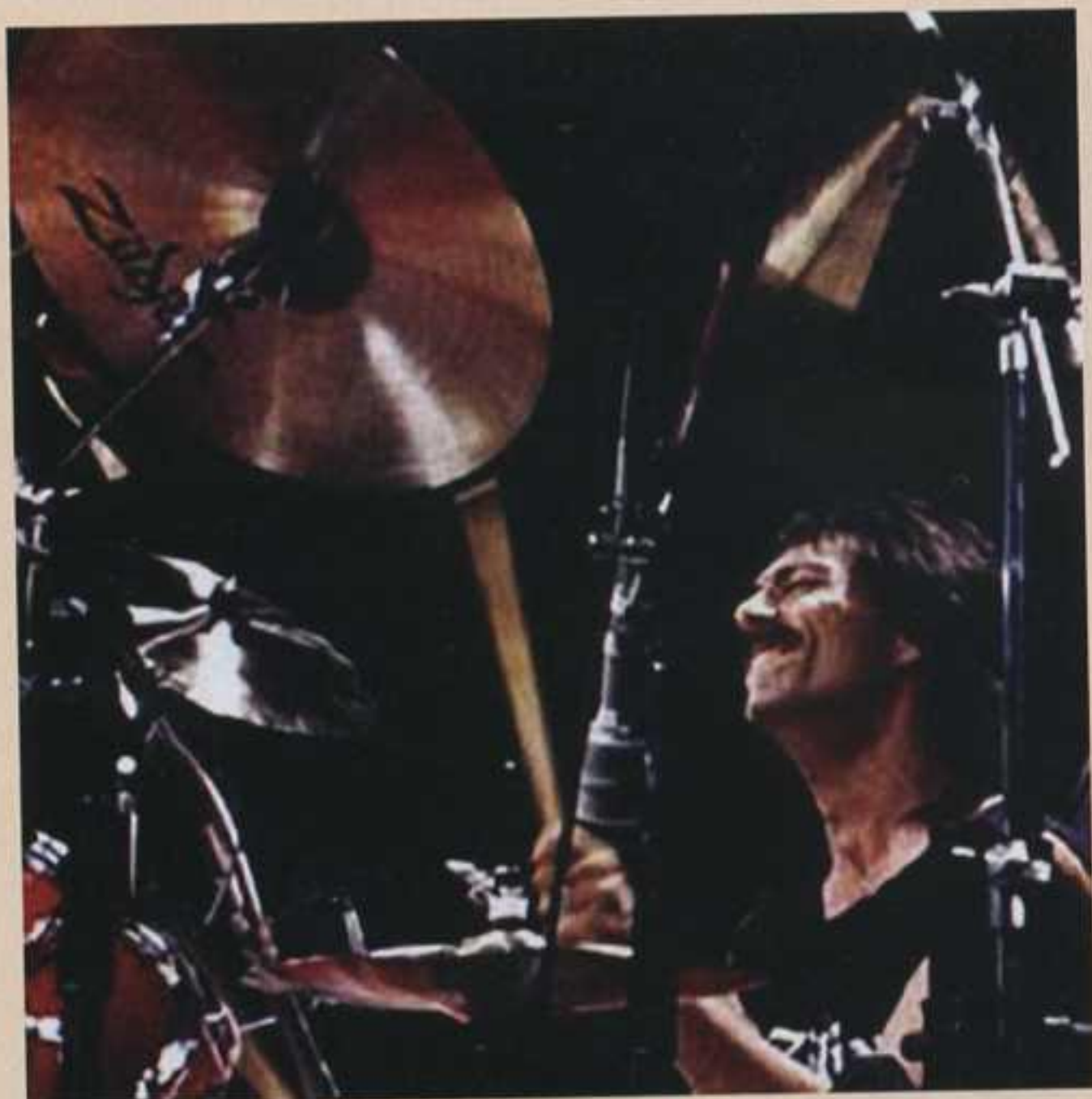
Так что расставание Заппы с Белью было мирным, в отличие от «развода» с другими членами группы, потерявшими работу из-за любви к наркоте. Поэтому Эдриан всегда в дальнейшем говорил о своем гуру только теплые слова: «Я считаю, что Фрэнк был по-настоящему замечательным человеком. Я не исключаю, возможно, он творил много вещей в жизни, чтобы считать его циничным, но сам он был искренне очень теплым, доброжелательным человеком, с огромным чувством юмора. В него нельзя было не влюбиться. Достаточно было побыть рядом с ним в течение десяти минут, чтобы смеяться и получить большое положительный эмоциональный заряд. Он был всегда очень справедлив со мной, абсолютно простой, без выпендрежа».

Записи этого состава можно послушать еще на нескольких бутлегах. Это, в частности, **Rubber Slices**, **Stream Flash Conservative** и **Project-Object**.

В европейский тур 1979-го поехал следующий состав – клавишник-вокалист Томми Марс, гитарист-вокалист Аик Уиллис, басист Артур Бэрроу, барабанщик Винни Колаюта, перкуссионист Эд Мэнн, клавишник Питер Вольф, гитаристы Дэнни Уолли и Уоррен Куркурулло.







В лице нового драммера Колаюты Заппа приобрел, как он неоднократно признавался, музыканта, тонко чувствующего ритмическую составляющую его музыки.

«Порой мне бывает очень сложно объяснить новичкам, приходящим в группу, мои ритмические концепции,» — говорил Фрэнк в интервью журналу *Musician*, — потому что они связаны с особым балансом размерностей. Это наложение длинных тягучих звуков на плотные группировки или исполнение множества коротких нот на одну долю такта. Такого рода вещи я делаю сплошь и рядом. Я могу сыграть тринадцать нот на половинную ноту аккомпанемента, и ничего — проходит. Это, если угодно, некое противостояние рок-н-роллу, где все очень гладко, и размер всегда можно отбить ногой. Если хотите устроить мне пытку, заставьте меня играть двудольные и четырехдольные пьесы. То, от чего любой нормальный человек ловит кайф, я играть не в состоянии. Я могу сидеть и без конца мусолить пятидольные и семидольные пьески, но как только начинается нечто вроде «тум-там-там-там, тум-там-там-там», я начинаю чувствовать себя неловко, словно меня впихнули в тесные ботинки». Играя с Винни, Фрэнк явно не испытывал подобного дискомфорта.

«Тур начинается в Англии, — рассказывает о предстоящем маршруте Заппа, — затем идет на юг до Испании, потом далеко на север, до Норвегии, потом на восток — до Мюнхена, и все это с промежуточными пунктами. Турне становятся дольше и дольше. Я в них все больше и больше нуждаюсь».

Из бутлегов того времени можно отметить **Dead Girls In Glasgow**, записанный в Apollo Theatre, Glasgow, 14-го

февраля и **Any Way the Wind Blows**, записанный в Nouvel Hippodrome, Paris, 24-го февраля.

Энергия музыканта бьет через край. Его новый состав высокопрофессионален и понимает его с полуслова. Фрэнк в отличной физической форме. И он хочет по максимуму пропиарить свой тур: «Как-то раз я позвонил своему менеджеру: «Мы хотим поиграть в этом большом телевизионном шоу в Париже, ты не против, чтобы я это сделал как раз по пути с Брюсселя в Париж?» Он ответил: «Нет, я против». Я стал ему доказывать необходимость этого шага: «Но там в воскресенье три миллиона зрителей будет!»

«Хорошо, тогда лучше возьми выходной, — ответил он, — Если не начать брать выходные среди всего этого, здоровье сильно ухудшится. Я не поклонник холодной погоды, странной пищи, ужасных условий, плотных графиков и недостаточного сна. Несколько месяцев всего этого, и я ты не взглянешь в сторону своей гитары. Ты этого добиваешься?»

Плотный график турне по европейским странам показал, что слова менеджера не лишены здравого смысла. В апреле Заппа временно приостанавливает деятельность группы и отменяет весеннее-летние выступления. Его друг заявляет журналу *Rolling Stone*, что «Фрэнк крайне переутомлен многочасовыми ежедневными репетициями и выступлениями в режиме нон-стоп. Кроме того, его жена ожидает появления ребенка. К первому сентября должны быть завершены работы по строительству собственной домашней студии». Остаток года Заппа проводит в техническом переоборудовании студии, а также готовит к выпуску очередную эпохалку — тройник **Joe's Garage**.

В конце года Фрэнк, наконец-то, стрижется: «Это не следование моде, а просто короткая стрижка. Когда я забывал стягивать волосы резинкой, они спадали на лицо. В конце концов, я сказал: «Черт с ними!». И Геил остригла их».

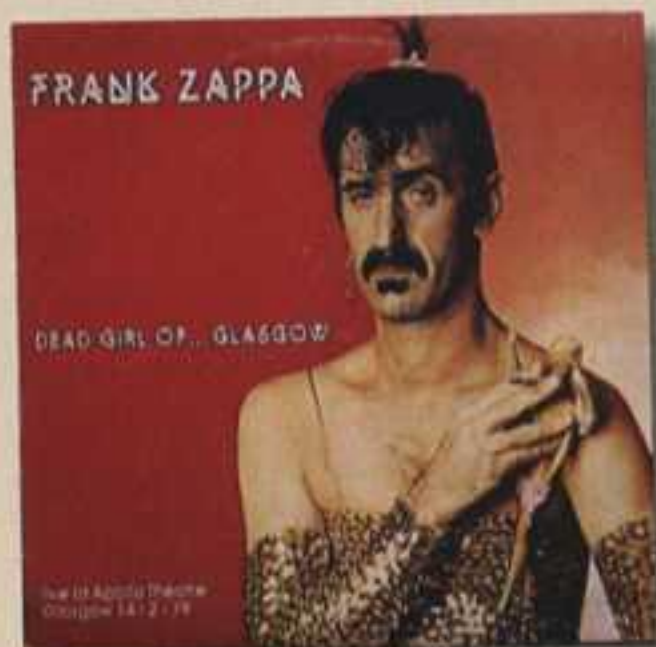
Итак, в новое десятилетие — с новым имиджем. В очень непростое для музыки десятилетие, как мы знаем.

FRANK ZAPPA APOLLO THEATER MANCHESTER, UK

February 12th, 1979

Special Correction Notice

Several hard-core fanatics from Europe and the U.S. have informed me that the name and order of the songs on the cover has been inaccurate. Thanks to them all, errors on the cover are corrected on the other side. Sorry and fuck that !!!



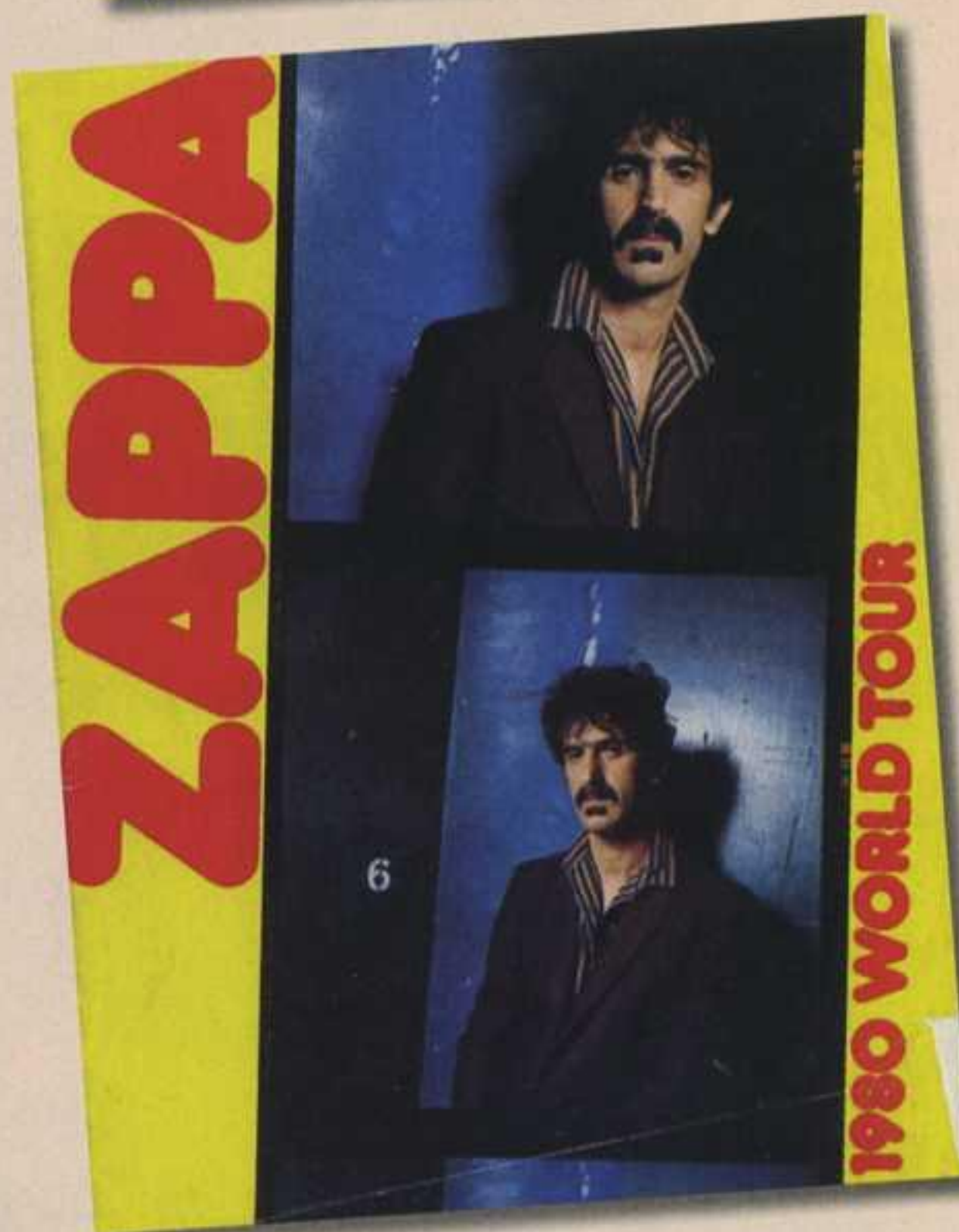
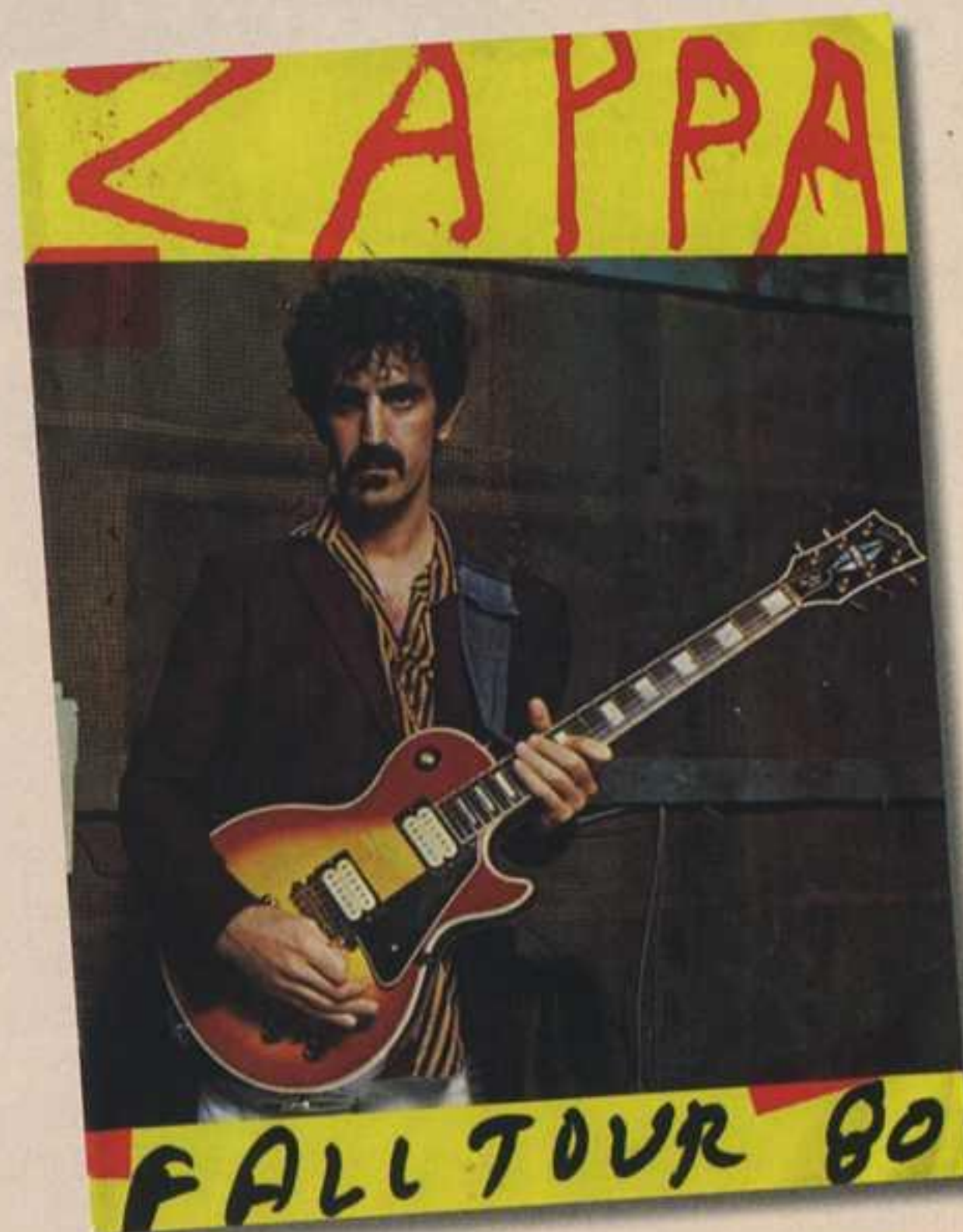
МЯТЕЖ В ГОРОДЕ БЛЕСКА

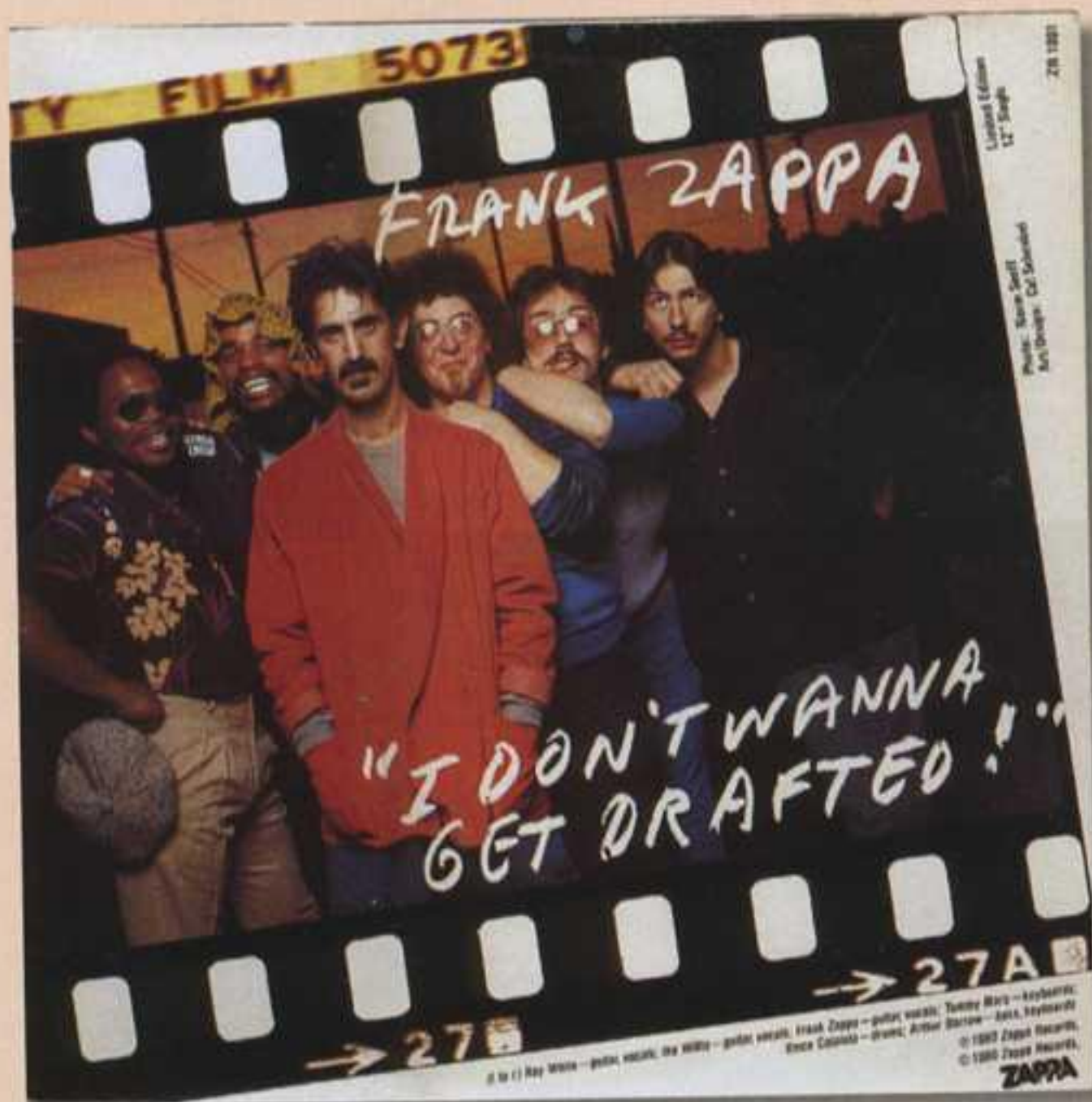
1980-й год не дал Заппе и его составу передышки. Концертов в этом году было более чем достаточно. В феврале группа в составе Фрэнка, гитариста-вокалиста Айка Уиллиса, гитариста-вокалиста Рэя Уайта, басиста Артура Бэрроу, клавишника Томми Марса и барабанщика Дэвида Логмена собралась для репетиций предстоящего весенне-летнего тура по США, Канаде и Европе, а 25-го марта дала свое первое шоу в Сизтле.

Выступление 20-го апреля в Атланте красочно описал в запповском фэнзине *Mother People* персонаж, подписавшийся как Джеймс Дизель. Статья называлась «*When All The World Was Young (Zappa At The Fox Theatre)*» и была более чем эмоциональной. И содержащей немало ценной информации. Вот этот текст, несколько подсокращенный и подкорректированный:

«Вернулся домой с работы. Пятница 18-го апреля 1980-го. Ну, наконец-то неделя подошла к концу! Ожидается большой уикэнд! Вы спросите, почему? Ну, помимо того, что мне 25 и я одинок, у меня были билеты, на целых два шоу Фрэнка Заппы в воскресенье вечером 20-го (4-й ряд на первом концерте и 1-й на балконе второго шоу)! Я покормил своего любимого пса Айка (все верно, в честь м-ра Уиллиса), открыл бутылку пива и поставил **Joe's Garage Act I**. Послышался шум, шорох, скрип, ну, что тут поде-лаешь, этот LP живет на моей вертушке с прошлого сен-тября, когда он был выпущен. Всю эту ночь и весь следу-ющий день только музыка Заппы звучала из окон моего дома. В воскресенье я уже ошалел от ожидания. К этому времени все мои знакомые чуваки подтянулись в мой дом: Коди (по жребью — наш водитель), мой брат Тонза, Рэнди, еще один Рэнди... Мы были готовы. Мы прикидывали, кто будет в группе сегодня вечером, что сыграют. Не забывай-те, в 1980-м не было никаких интернет-чатов или вебсай-тов, существовал какой-то тряпочный телефон о Заппе. Порой, ты понятия не имел, что идет турне, пока не услы-шишь по радио о продаже билетов, ну, может быть в жур-налах *Circus* или *Rolling Stone* выловишь.

Мы примчались около 16:00, за 3 часа до начала, хотя нам добираться до места нужно было, всего-то каких-то минут двадцать. Слушая всю дорогу **Waka/Jawaka**, кото-рый мы знали прекрасно. Припарковались. Прикончили еще несколько Будвайзеров, достав из автохолодильни-ка, который купили в воскресенье, в Джорджии. Потом за-вернули за угол ко входу в Fox Theater. Подошли ко вхо-ду и застопорились. Вот тут мы все были равны. Одни и те же рожи из года в год. Фэны Фрэнка Заппы. Мы спрята-ли камеры и магнитофоны (жутко трудно в апреле на ЮГЕ, в футболках и шортах), хрен знает как, но нам это уда-лось. Наконец открылись двери, и мы окунулись в звуко-вую волну проверки аппаратуры. Подошли, на полусогну-тых к микшерскому пульта и устали на панель управ-ления. И сразу ошатели, когда увидели полоску клейкой ленты у клавиши одного из каналов, на которой черне-ли слова ВОКАЛ РЕЯ... Может Рэй Коллинз? Шучу, навер-няка Рэй Уайт! Я увидел Томми Марса, стоящего через не-сколько рядов позади пульта, разговаривающего, похо-же, с какими-то друзьями. Он улыбнулся и поздоровался с нами, проходя мимо на сцену. Только мы пробрались к на-шим местам в 4-м ряду, как огни стали медленно гаснуть. Сесть мы успели. Showtime!!





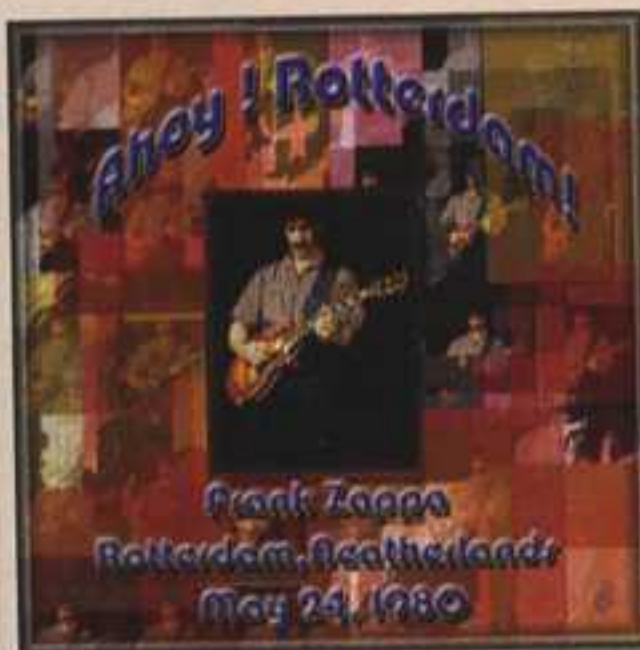
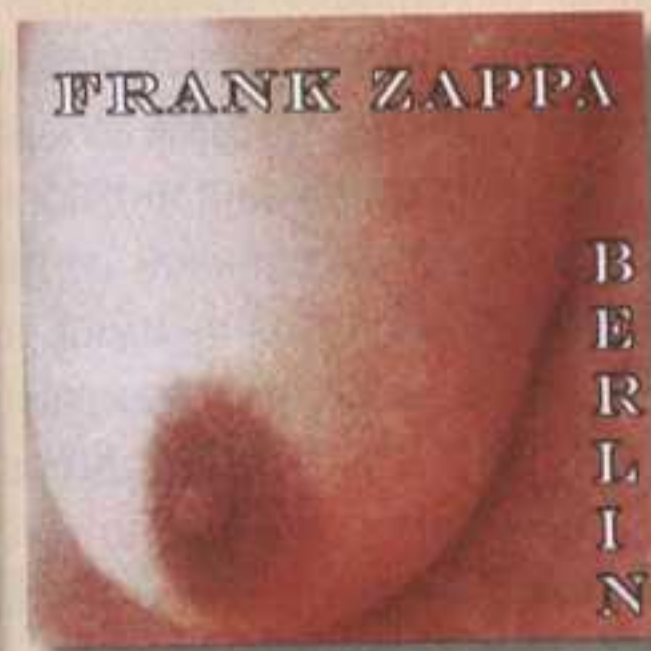
Первое шоу. В первых же тактах музыки я мгновенно узнал *Watermelon In Easter Hay*. Это был улет! Гитара просто порхала над бэндом! После *Watermelon* (он был интродукцией), Фрэнк и его парни ворвались с убийственным новым материалом, лучшей была *Pick Me I'm Clean*. Я помню вокалы Айка и Рея, по-настоящему классные, а соло гитары Фрэнка вообще сорвало нам крыши. *The Mudd Club* вспоминается как еще одна порция удовольствия. Когда они сделали *Heavenly Bank Account*, старый экран Fox Theater осветился изображением долларовых банкнот. У меня есть большая фотография этого момента. В конце первого шоу они сыграли *Jumbo Go Away*, вводя в нее *I Don't Wanna Get Drafted* и *Drafted Again*. Потом Барроу выдал свое большое соло на органе а-ля The Doors. Вызов на бис прошел как во сне (что там игралось, я идентифицировал позже, когда смог послушать пленку). Великое представление!!! Мы вышли наружу после первого шоу, возбужденно обсуждая великую музыку, которую мы только что услышали. Вокруг толпился народ в ожидании момента, когда их

пустят в зал на шоу номер два. Разумеется, мы хвастались тем, что только вышли с первого концерта, и насколько круто это было. Это не походило ни на что, случавшееся прежде, но вот открыли двери, и мы снова оказались в зале. На сей раз, наши места были на балконе. Огни погасли и Фрэнк Заппа с группой вернулись на сцену и сделали убийственную версию *Chunga's Revenge*. Я помню, насколько улетными были *Outside Now* и *Lucille*! И тут Фрэнк объявляет, что они сыграют песню, которую в этом турне еще не исполняли. Этой вещью стала *Zoot Allures* (просто невероятно!). Рей, спел расширенную версию *City Of Tiny Lights* и затем вырубил нас с *The Illinois Enema Bandit*. У меня до сих пор перед глазами клизма, висящая у него на плече, толпа буквально взбесилась на этой вещи. На бис они сделали *Yellow Snow* и *Night Owl*. Зажегся свет, и я подумал: как же быстро все закончилось! Уух... Как описать наше состояние, когда мы шли назад к автомобилю: ошеломленные, опьяненные, ошарашенные. Домой мы ехали молча, только, слушали свежезаписанное шоу номер два, растворяясь в ночи Джорджии. Я надеюсь, что кто-то из вас тоже там был...»

До начала мая группа колесила по Штатам и Канаде, а в конце мая перебралась в Европу, где имела очень плотный график выступлений, закончившихся 6-го июля в немецком Кельне.

Среди бутлегов того времени стоит отметить:

You Are Phoenix What You Is (8-е апреля, Феникс),
Ahoy Rotterdam (14-е мая, Роттердам),
Personality и **Rotterdam 80** (то же самое шоу),
Erdbeben In Munchen (3-е июля, Мюнхен, Olympiahalle),
Berlin (то же самое шоу),



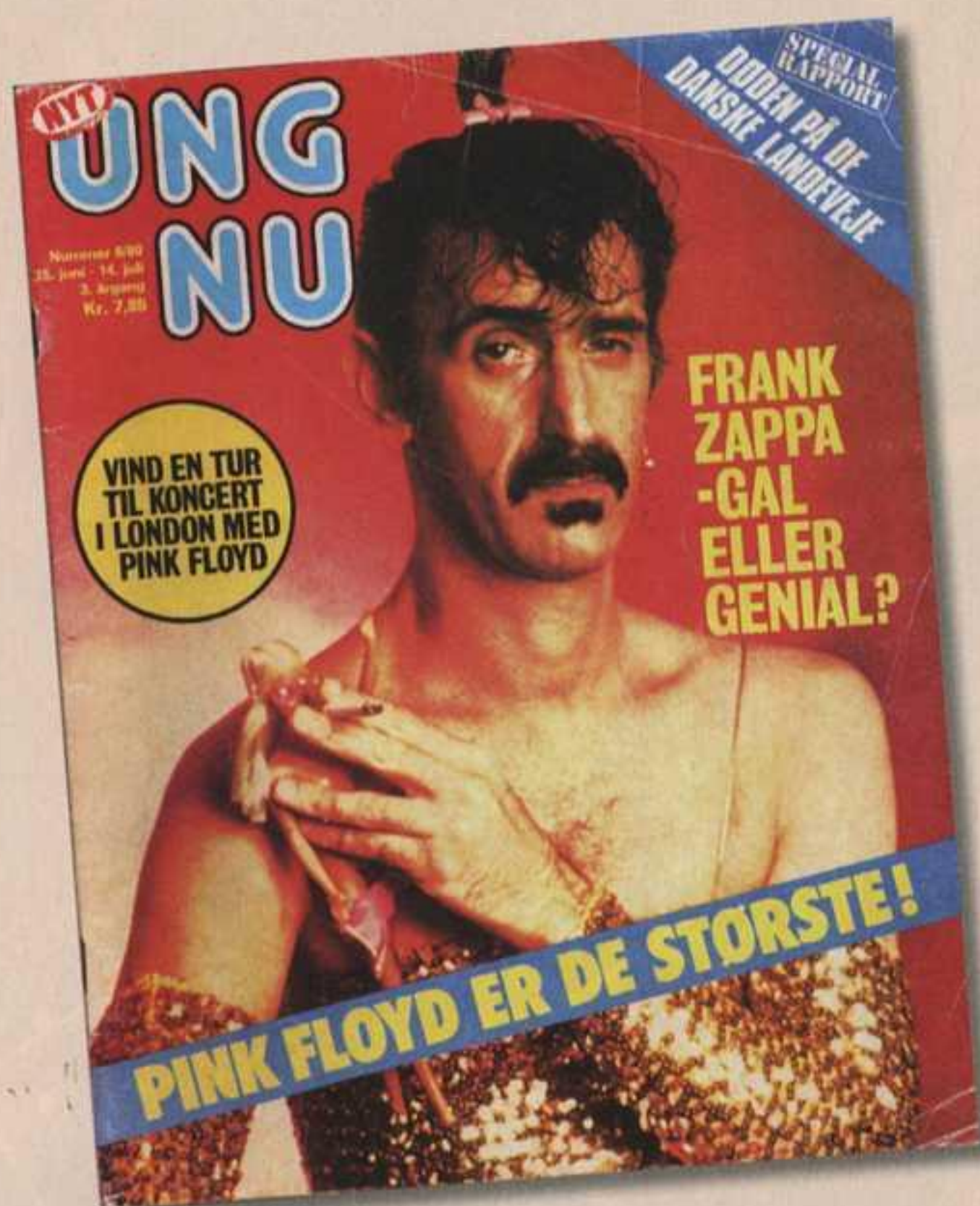
King Biscuit Flower Hour
 (3-е июля, запись одноименной телепрограммы германского TV).

Незадолго до окончания тура команда Заппы становится обладательницей новой аппаратуры, которая была впервые задействована на концерте в мюнхенском Olympiahalle.

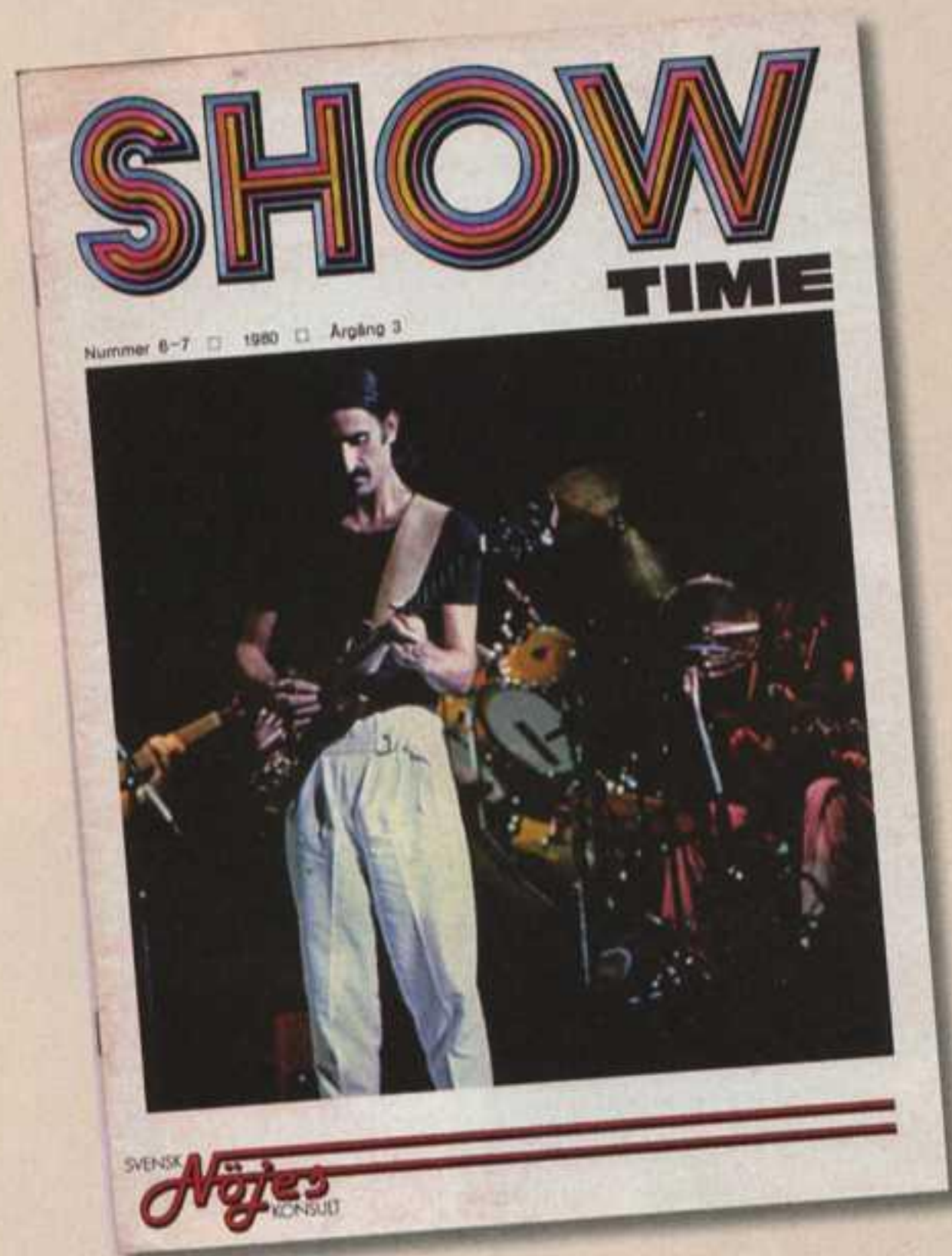
На одном из архивных томов **YCDTOSA** присутствует композиция *You Didn't Try To Call Me*, записанная на новом оборудовании. «Во время наших гастролей в Европе фирма SONY предлагала гастролирующим группам попробовать их новую цифровую двухканальную систему PCM 1600, — комментирует этот факт Заппа, — Данная запись представляет собой результат нашей работы с этой системой, которая была установлена в гримерной и была подключена непосредственно к микшерскому пульта».







После рекорд-сессий очередного студийного альбома **You Are What You Is**, группа Заппы претерпела изменения в составе, в который влился выпускник Беркли гитарист Стив Вай. С его участием стартовало осеннее турне, отправной точкой которого был концерт 1-го октября в Сиэтле. А закончился тур в середине декабря. По поводу появления в концертном составе гитариста, предыдущей работой которого была транскрипция музыки Заппы в ноты, Фрэнк говорил, что настало время показать зрителю «невероятные соло Стива». »Это произошло через пару лет



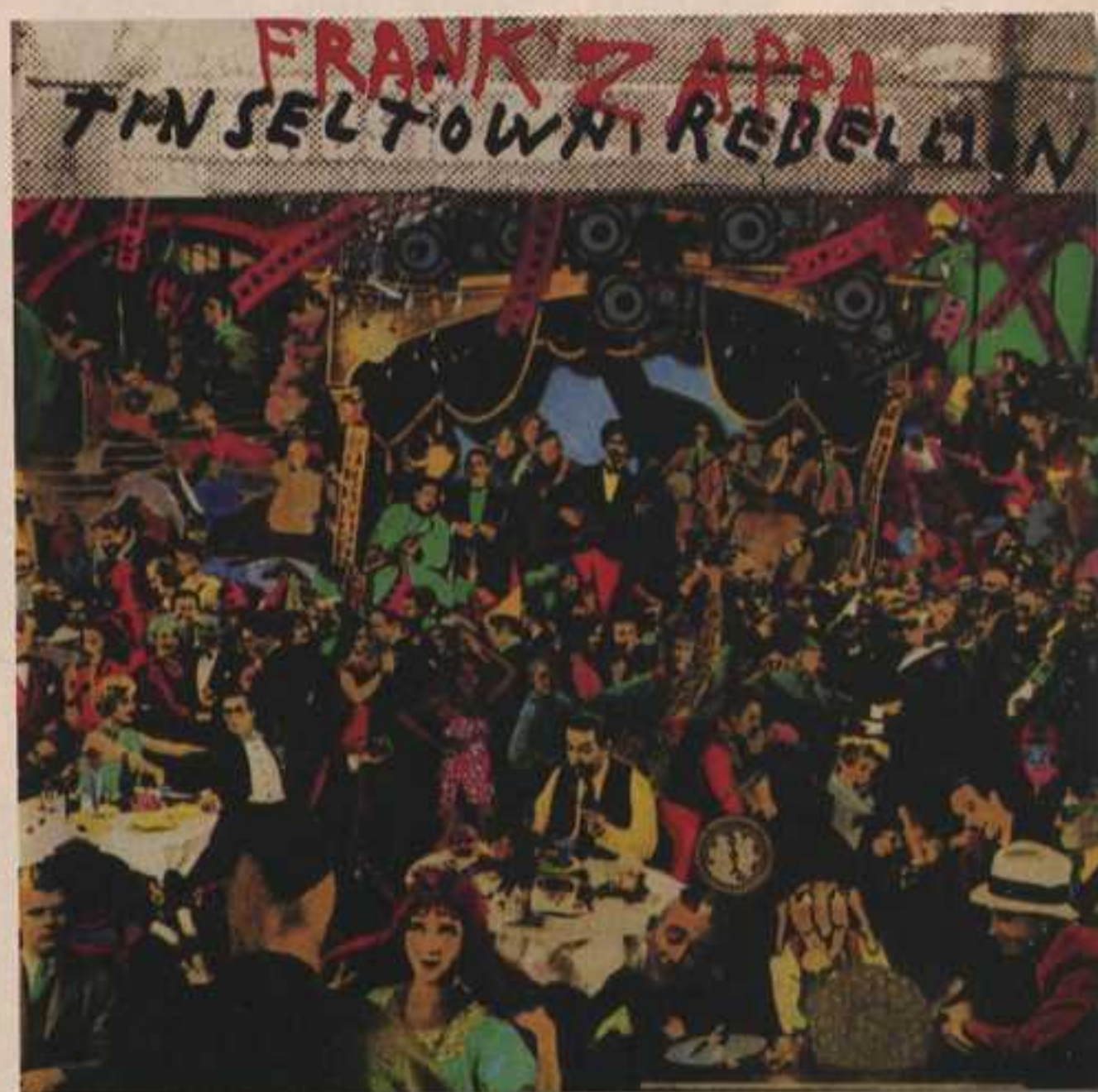
моей работы на Фрэнка, — вспоминал Вай, — Я спросил его, можно ли мне играть в его группе. Он задал встречный вопрос: «А зачем?» На что я ответил: «Я знаю каждую твою песню. Я слушаю их всю жизнь!»

О новобранцах в целом Заппа говорил так: «Музыканты стремились играть со мной по многим причинам, и у каждого была своя. Но в основном работавших со мной можно разделить на две категории. В первую попадают те, кто предполагал сделать музыкальную карьеру, а во вторую — те, кто, играя со мной, хотел повисить свое мастерство. Я предпочитаю последних, но, к сожалению, в Соединенных Штатах многие музыканты заинтересованы в карьере больше, чем в музыке. Правда, я всегда имел возможность выбирать, и старался работать с хорошими музыкантами».

В нескольких локациях велась запись очередного альбома, которым стал двойник **Tinseltown Rebellion** (релиз — 17-го мая 1981-го года).

«Это хорошая работа, — говорил Заппа в интервью тех лет, — Конечно, это не панк и не нью-вэйв. Это вообще не то, чему сейчас поклоняются. Но это хорошая работа. Оцените ее».

Фрэнк долго комбинировал музыкальный материал нескольких турне 79-80 годов, то тройной альбом ему



виделся **Warts And All**, то одинарный **Crush All Boxes**, в конце концов, он выпустил семь дисков! Пару двойных — **Tinseltown Rebellion** и **You Are What You Is**, а между ними тройной — **Shut Up 'N Play Yer Guitar**.

Концертник **Tinseltown Rebellion** имеет стопроцентно живой звук без каких-либо студийных подчисток. Естественно, без комбинирования и наложения партий с разных шоу не обошлось и тут. К несомненным достоинствам альбома можно отнести несколько отменных гитарных соло и пару образцово-показательных номеров **Panty Rap** и **Dance Contest** — экспериментов Фрэнка над жаждущей развлечений публикой.

Естественно, присутствует тут и секретное слово вечера. На сей раз в роли структурообразующего куска абсурда выступает обыкновенное человеческое имя — Винни, ибо героем вечера становится барабанщик группы.



«Привет всем, добро пожаловать на шоу, — начинает гнать свою «телегу» в *Panty Rap* неугомонный Заппа, — Нет, мы сейчас не будем играть *Cheepnis*. Давайте лучше займемся делом — будем собирать у присутствующих кальсоны, трусы, бюстгалтеры и маленькие предметы женской нижней одежды. Мы из них одеяло шьем, честное слово! Итак, если у девушек есть что-то под платьем, почему бы не снять это и не отдать нам? Нет, платье приподнимать не надо. В общем, предложение такое: если вы девушка и сегодня в платье, просто стяните их, всего лишь, ага? Все нормально. О, да тут значок... И что за надпись? «Nobody's Perfect». «Никто не совершенен», Да, пожалуй... Так, что это тут? О! А что же внутри? Ага, невинное пи-пи. Отлично. Еще, еще... Трусики, бюстгалтеры, передавайте сюда, Все нормально. О! Нужно просто настроиться. Если вы сегодня в брючках и трусы у вас под ними, порвите резиночку и вытяните их. Если же вы в больших страшных хлопковых маминых штучках, пройдите в туалет и снимите их там. Итак, дамы и господа, реакция здешней общественности, прямо скажем, не вдохновляет. Возможно, вам малость мешает ваша интеллектуальность...

Хотел бы вам только напомнить, что вы соревнуетесь с Чикаго, городом, покуда давшим самый большой урожай женского белья в Соединенных Штатах. Ага, еще одни, спасибо большое. Чикаго, хочу напомнить, это то самое место, где мы получили те самые знаменитые Voodoo Butter Underpants — Круто Засаленные Трусы... Ха, ха... Трусы, едва не сломавшие шею Томми Марсу, стоило ему нюхнуть это дело. И голова у него откинулась аж сюда, а из горла вырвалось: О, Бооооже!»

И еще какое-то время продолжается веселое балаболство, общение с публикой и, естественно, сбор трофеев

Если уж веселиться, то на полную катушку — этот принцип Фрэнка работает и здесь, поэтому данная тема была продолжена и на помещенной на заднике конверта информационной врезке: «И напоследок, небольшая информация о пошиве стеганых изделий из нижнего белья. В этом направлении изобразительного искусства в настоящий момент работает художница из Колорадо Эмили Джеймс. Она утверждает, что если все те славные предметики женского белья, которые вы преподносите в качестве дара на концертах, не отправлять затем в стирку, то сохранные следы естественных выделений смогут предать производству завершенность и изысканность. По ее подсчетам, на эту работу ей потребуется год. Затем она планирует организовать выставки по всей стране».

Что касается *Конкурса Танцев*, то в зале происходило следующее:

ФЗ: Оказывается, самое классное в Нью-Йорке — так это публика, которой, выражаясь профессионально, можно дирижировать. Я бы очень хотел участия зала. Послушайте. Я думаю, мы должны устроить очередное Танцевальное состязание. Состязание слегка покалеченных людей. А вот и парень, который бы хотел принять участие.

Бутч: Ты клевый парень. Ты лучший. Спой Dinah-Moe Humm!

ФЗ: погоди минутку. Тебя как зовут?

Бутч: Бутч

ФЗ: ОК, живчик Бутч. А вот и девушка. Она хочет потанцевать с Бутчем. Как твое имя?

Лена: Лена.

ФЗ: Приглашай на танец Лену, Бутч. Пара номер один. А вон там парень в футболке... нет, не тот, вон тот... ты очень милый. Ты мог бы себя потише вести? Тебя как зовут?

Парень: (набор пьяных звуков)

Парни: Уроды... уроды...

Парень: Фрэнк, мы же с тобой друзья!

ФЗ: Ага, погодите... у меня важное сообщение для всех прекрасных и красивых людей. Вы хороши и милы, но нас — уродов и засранцев гораздо больше!

Парень: Ты девку-то мою на сцену-то пригласишь?

ФЗ: Да, конечно! Он хочет свою подружку на сцену... Ну что ж, приведи же ее!

Парень: Эй, Заппа!

ФЗ: Рад тебя снова видеть!

Парень: Я не грёбаный педик!!

ФЗ: Это чувак хочет сказать нам, что он не педик... а теперь вы такое станцуете, чего в жизни не танцевали...»





Из информации к альбому мы узнаем (со слов Заппы), что: «Настоящий альбом посвящается всем нашим друзьям по всему миру, из года в год посещающим наши выступления. Без их поддержки представленные на ваш суд номера были бы неосуществимы. Спасибо, что посетили наше шоу. Надеемся, оно доставит вам удовольствие, и... ждем вас на следующем».

Далее Заппа кратенько комментирует песни альбома:

Fine Girl

Это студийная работа, включенная в альбом для того, чтобы консервативные радиостанции смогли запустить хоть что-нибудь из него и, тем самым осведомить слушателей о его существовании.

Easy Meat

Это большей частью запись с концерта в Tower Theater Филадельфии с наложением дополнительного вокала и, главным образом, мощных клавишных в «классической» части (и то и другое – Томми Марс). Гитарное соло и бэк-вокал перенесены с записи концерта в Santa Monica Civic Auditorium. В целом же – это «живой» альбом без наложений.

For the Young Sophisticate, Bamboozled By Love, Brown Shoes Don't Make It, Peaches III

Записаны в лондонском Hammersmith Odeon. *Peaches III* – Это третья записанная версия *Peaches (En Regalia)*. Первая вышла на альбоме **Hot Rats**, вторая – на **Live At The Fillmore**. Однако это видоизменение столь чудакливо, что я подумал, вы не откажетесь прослушать эту вещь вновь.

Love Of My Life, I Ain't Got No Heart, Panty Rap, Tell Me You Love Me, The Blue Light,

Запись с концерта в Berkley Community Theater. В *The Blue Light* наложены некоторые партии с концерта в Санта-Монике. Припев, гитарное соло и бэк вокал *Pick Me, I'm Clean* взяты с выступления в Dallas Convention Center.

Now You See It

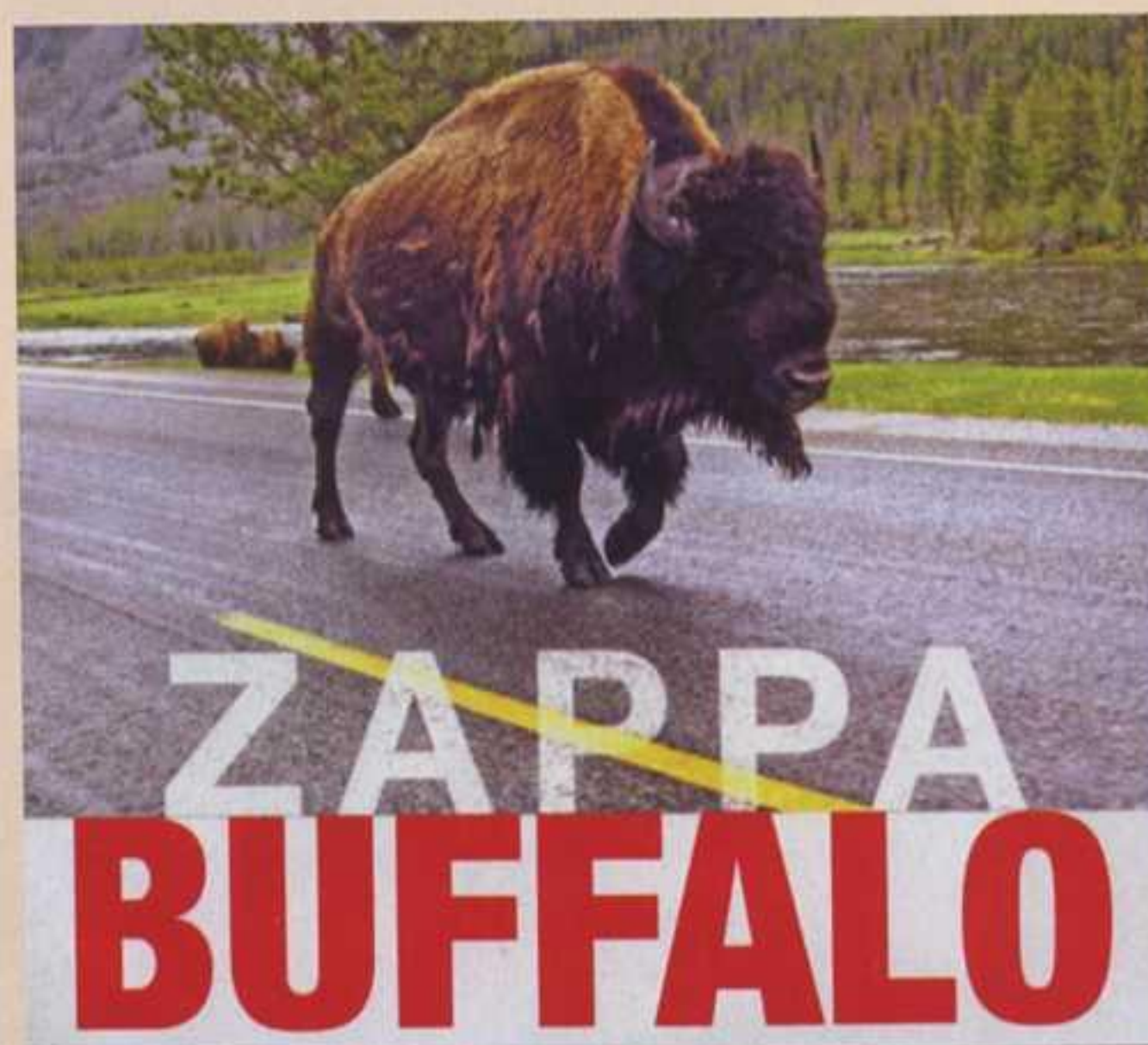
Вещичка, открывавшая концерт в Карбондэйле, штат Иллинойс. В одном колледже на Homecoming Night... Ну, вы помните... Вы же там были, верно?

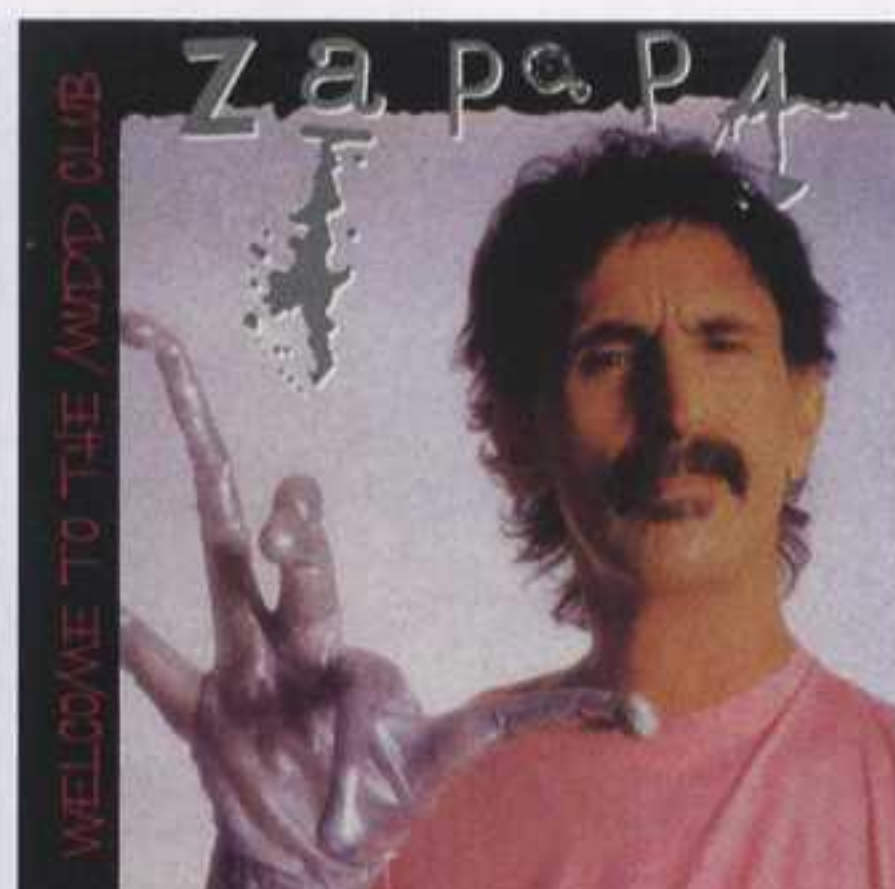
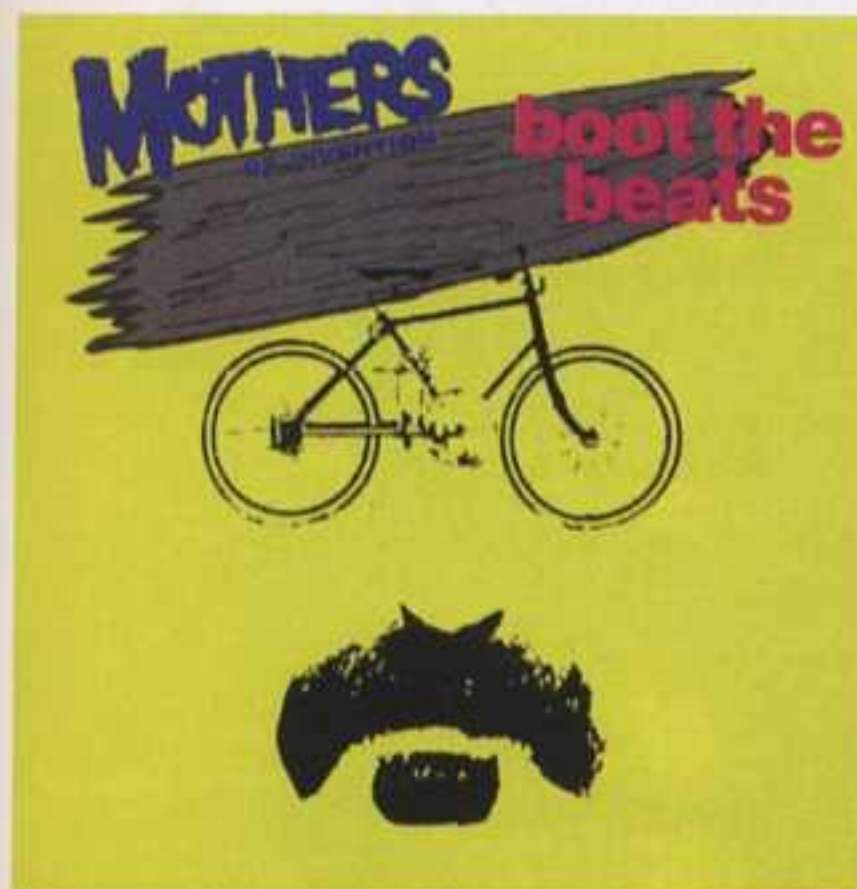
Dance Contest

Запись была сделана в нью-йоркском зале Palladium.

21-го ноября группа играет в University Of Illinois. Чтобы как-то спасти выступление, проходящее в совершенно не приспособленном для концертов зале, Заппа идет на ухищрение, описанное им в *Real Book*: «Как-то мы играли в жутком месте – что-то вроде спортивной арены – на юге штата Иллинойс. Группа располагалась посреди зала. Звук упирался в бетонную стену высотой с два этажа, отделяющую «сцену» от аудитории, которая «нависала» над нами. Хуже не придумаешь. Я едва ее лицезрел и, при этом, решился на «участие публики».

Я разделил аудиторию на пять секций, которым полагалось образовать «народный хор» численностью в пять тысяч участников и произнес: «Сейчас вы, ребята, приступи-





те к исполнению *Harbor Lights*. Они не имели ни малейшего представления о том, что такое *Harbor Lights* и нам пришлось ее напеть. Затем я обратился к каждому сектору: «Вы поете *In-A-Gadda-Da-Vida*. Вы напеваете соло фагота, открывающее *Весну Священную*. Вы напеваете прелюдию к третьему акту *Лознгрину*. Ну а вы, счастливики, исполняете *Ave Maria*. Слышали бы вы, какая дивная какофония из этого вышла!

Таким образом, я пытаюсь возмещать неприятные ощущения от дрянной акустики залов и долгих часов ожидания в гримерках, пропахших разной спортивной блевотиной (и ради чего меня занесло в рок-н-ролл в ущерб фаготу?)».

Из бутлеггов конца года стоит отметить **Boot The Beats** (30-е октября – 1-е ноября, Нью-Йорк), **Santa Monica's Night Owl** (11-е декабря, Санта Моника) и **Welcome To The Mudd Club** (разные локации). Концерт 25-го октября в Memorial Auditorium Города Баффало, долгое время имевший хождение в виде бутлега, в 2007-м году вышел в виде официального релиза **Buffalo** на лейбле VAULTernative records.

ВЗБУЧКА СТИВИ

В следующем, 1981-м году Заппа ограничился только американским туром, не очень длинным (с конца сентября по конец декабря), но довольно интенсивным (более пятидесяти шоу).

Именно в этом туре в одной из локаций была написана классическая *Steve's Spanking*, впоследствии вошедшая в альбом **Us And Them** и прочно прописавшаяся в концертном сет-листе. Краткая история ее написания, со слов Фрэнка, такова: «В 1981-м, во время одних из первых гастролей со Стиви Ваем, мы играли в Notre Dame University, когда появилась наша старая знакомая Лорел Фишман. После недолгих заигрываний, Стив пригласил ее в свой

номер, где они приступили к различным «упражнениям», применяя, в том числе и щетку для волос. С непривычки, Стив измазал свое белье еще на той стадии, когда она приступила лишь к возбуждающим играм. Во время «утренней сводки» я был ознакомлен с полным перечнем их программы. Вскоре об этом родилась песня».

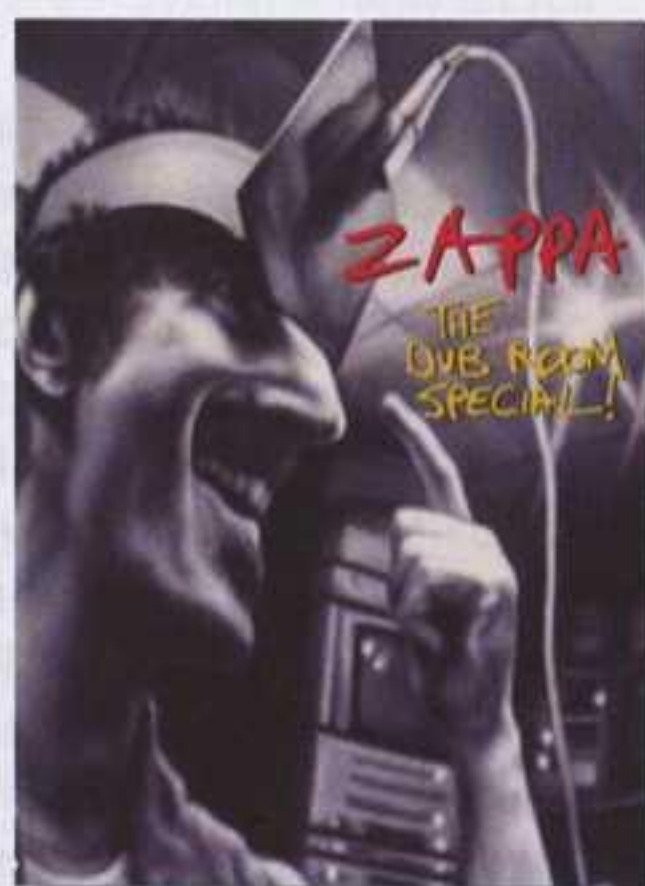
31-го октября группа играет в нью-йоркском зале Palladium. Эта запись стала доступна на вышедшем в 2008-м году DVD **The Torture Never Stops**. Другой DVD – **Dub Room Special**, представлял собой телетрансляцию концерта, осуществляемую телеканалом KCET и транслируемую по сетям MTV. В целом Заппа был доволен: «Эта подборка была исполнена и транслирована по телевидению как часть передачи канала MTV *Halloween Show*. Очень сомнительно, что нам когда-нибудь еще раз позволят сделать нечто подобное».

Но не обошлось и без досадных накладок. Имеется в виду интервью Заппы телеканалу *CNN*, в котором музыкант позволил себе довольно резкие высказывания по поводу политики администрации Рейгана. Вместо отведенного на его показ времени в прайм-тайм оно было запущено в полночь – как раз во время трансляции MTV концерта из Палладиума.

С администрацией данного зала у Заппы возникли серьезные проблемы, а главными инициаторами этих трений выступили доблестные американские профсоюзы. Этот эпизод своей гастрольной жизни подвигнул Заппу на серьезные размышления: «Когда мы говорим о свободе творчества в этой стране, то, зачастую, упускаем из виду тот факт, что свобода нередко определяется финансовыми возможностями. Например, если вы совершили техническое открытие, вам необходимы средства и механизмы для его воплощения. Вам предоставлена свобода это сделать, но нет финансовых возможностей его реализации.

Также и в искусстве. Вы написали великую оперу, но не в состоянии поставить ее, пока не всучите взятку профсоюзу, «обслуживающему» искусство. Как мне кажется, одной из самых негативных особенностей сегодняшней Америки является способность профсоюзов влиять на качество того или иного произведения. Профсоюзы навязывают нам миф о том, что их предназначение состоит в борьбе за права трудящихся. В начале, возможно, так оно и было. Но сейчас они превратились в развитую сеть по сбору денег у рабочего класса с целью финансирования организованной преступности.

Я сам попадал в такие ситуации, когда профсоюзу рабочих сцены были уплачены убогоумрачительные суммы просто ни за что. Эти профсоюзы действительно в состоянии влиять на качество шоу, что не раз подтверждалось.





Путем вымогательства и фантастического перекручивания нормативных положений они шантажируют приезжие группы. Если вы решили произвести живую запись концерта, представитель профсоюза подойдет к вам со следующим предупреждением: «Размещение записывающей аппаратуры обойдется вам в тысячу долларов».

- За что?
- Дополнительные расходы.
- Какие дополнительные расходы?
- Мы должны отдать часть денег одним парням.
- За что?
- Так решил профсоюз. Если вы не заплатите, мы сорвем концерт.

Будьте уверены, они в состоянии сорвать шоу. Иногда, когда данное выступление необычайно важно для записи, мне не остается ничего иного, как платить. Иногда я не плачу — и запись срывается, как это произошло недавно в Чикаго. Профсоюзы запросили три тысячи доплаты. Моя команда техников все сделала сама. Местные лишь сидели вокруг и жевали свои сэндвичи. Почему я должен был платить кучке бездельников, не имевшим никакого отношения к моей работе?

На Хелоуин 1981-го года, когда мы играли в нью-йоркском Palladium (живая трансляция по MTV и по радио) они запросили по девять тысяч долларов с моей компании (которая сама провела все работы по монтажу и демонтажу оборудования), MTV и Westwood One Radio. Я сказал, что больше никогда у них не выступлю. Palladium не был избалован живыми выступлениями, а я навещал их из году в год. Они подумали и предложили мне скидку. Но я не изменил своего решения».

Но, несмотря на эти накладки, само шоу было просто фантастическим. Мы наслаждаемся просмотром нескольких номеров:

Niz Biz

Дуэт Фрэнк Заппа/Айк Уиллис исполняет что-то в духе госпелс. Все обильно солируют — Айк на своем Стратокастере, Томми Марс — на органе, Бобби Мартин — на саксофоне. Финал отдан Заппе, вдоволь пощипавшему гитарные струны.

Cocaine Decision

Фрэнк поет эстрадную песенку, не выпуская из рук сигарету. Бобби Мартин голосит как резаный, Стив Вай вклинивает в эту браваду аппетитные кусочки различных популярных мелодий.

E.Z. Meat

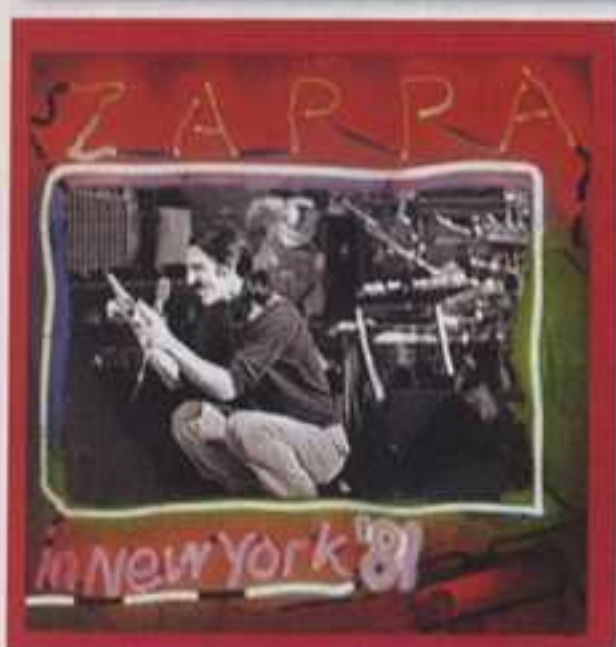
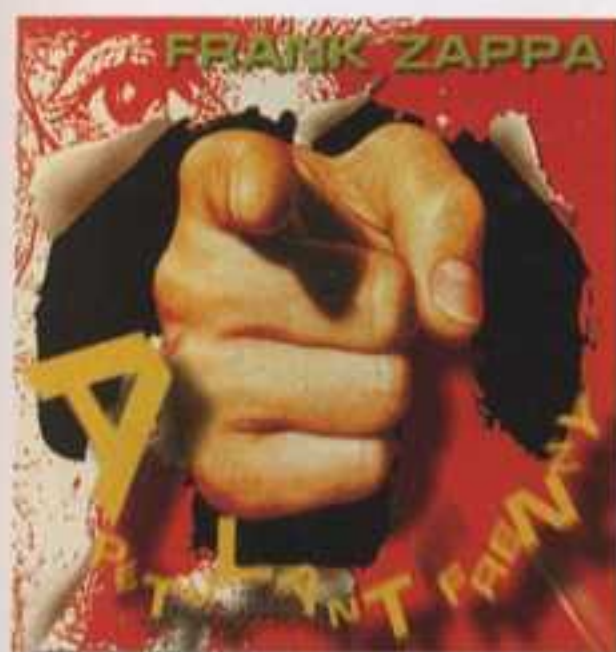
Фрэнк берет в руку дирижерскую палочку и энергично руководит вверенным ему бэндом. Бэнд слушается беспрекословно, реагируя на каждый нюанс телодвижений начальника.

Steve Spanking

Гитарная дуэль Заппы и Стива Вая. Бобби Мартин поет фальцетом, а Вай по ходу выступления корнает свои пряди непонятно откуда взявшимися ножницами.

Пиратские записи того же самого шоу в Палладиуме появились в природе на бутлегах **Petulant Frenzy** и **Arrogant Mop**.

17-го ноября Заппа выступает в Нью-йоркском зале Ритц. На первом концерте исполняется тридцать песен, на двух из которых (*Clownz On Velvet* и *Ride Like The Wind*) «гостит» гитарист Аль Ди Меола. Это выступление можно услышать на бутлеге **New York '81**. Второе выступление попало на бутлег **Standing Room Only**.



Другие бутлеги того времени:
Cobo Hall, Detroit, Mich (детройтский Cobo Hall, 25-е ноября),
Events Center, University Of Colorado, Boulder (Колорадский университет, 6-е декабря),
Santa Monica Teenage Prostitute

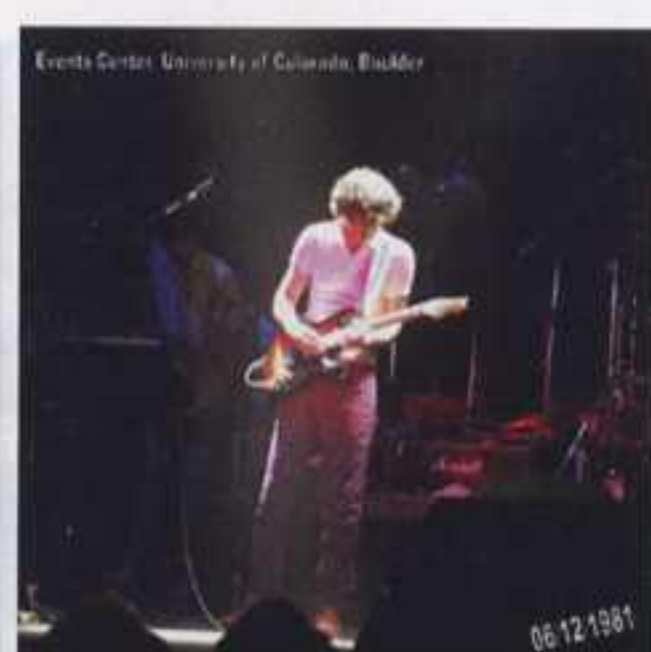
(Civic Auditorium Санта Моники, 11-е декабря).

Далеко не все американские шоу этого года можно было назвать распроданными. Недовольный сим обстоятельством, Фрэнк решает отменить тур по США, запланированный на начало следующего года. Поэтому гастрольная деятельность Заппы возобновляется только в мае 1982-го концертами в Европе. Этому туру традиционно предшествуют изнурительные репетиции.

Басист группы Артур Бэрроу вспоминал о подготовке нового тура: «Фрэнк не прекращал работу над музыкой после ее выпуска, обновляя и перекраивая уже знакомые песни. Это был его путь в музыке. Выступления всегда были безупречно отрепетированы, но после прошедшего в гастролях месяца он мог пригласить всех в свой номер и объявить: «Мне все меньше нравится шоу, наш материал слишком хорош для такого жалкого воплощения. Завтра мы начнем его менять!» Опять мы вкалываем, и в результате этого – вуаля! – получается новый концерт, грандиозней старого!»

Про отбор песен для гастролей Фрэнк рассказывал так: «Репертуар, из которого мы выбираем для нашей своеобразной группы – шестьдесят песен, которые музыканты играют без проблем. Перед выступлением делается список того, что мы играем сегодня, чтобы не надоесть публике. И каждый раз на саундчеке мы репетируем новые песни. В 1982-м мы отбирали программу из восьмидесяти песен».

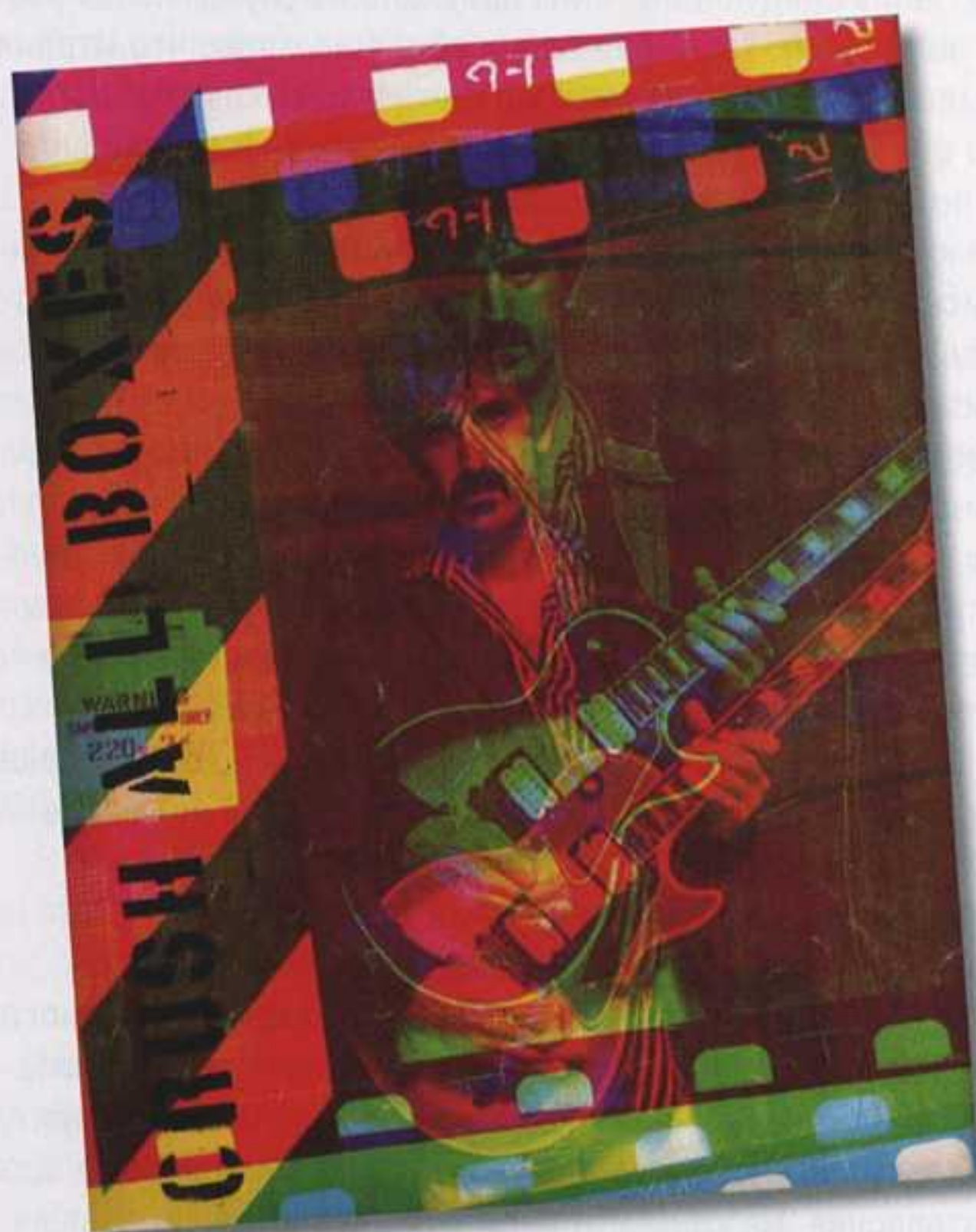
Бэрроу оперирует другим количеством исходного песенного материала: «Перед турне Фрэнк дал нам список песен, в котором содержалось абсурдное их количество, порядка двухсот. Разучить их было совершенно нереально! Фрэнк обычно выбирал песню, мы играли ее, и если

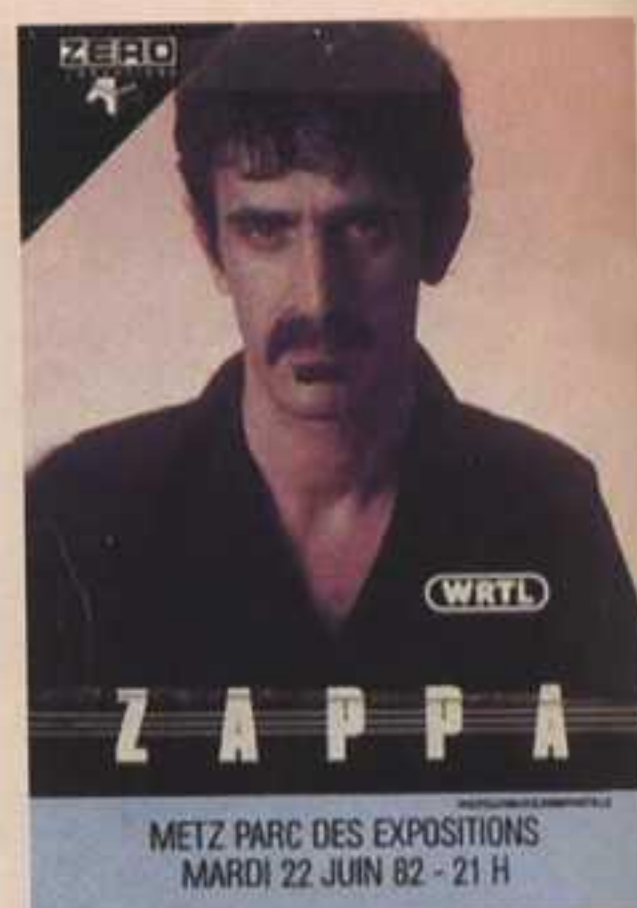


она ему нравилась, он говорил: «Хорошо, можете ставить ее в сет-лист.» Я отобрал любимые песни, ибо не могли же мы репетировать их все! Но он попросил проиграть мелодии, которые мы не знали! Мы сыграли (довольно гнусно) и он задумчиво сказал: «Хорошо, что так дерьмово звучит, мы возьмем из этого списка только такие песни!», на что я лишь смог выдавить: «Хорошо, босс!» Так вышли *Florentine Pogen*, *Inca Roads* и подобные композиции в стиле «кул».

Заппа назначил Бэрроу «клонмейстером» и тот служил буфером между Заппой и остальной группой: «Заппа всегда появлялся в последние четыре часа репетиции, и я записывал его реплики на диктофон, а после садился с блокнотом. Фрэнк говорил кому-то: «Ты делаешь это здесь, а ты делаешь такой звук там...», где что кому делать. Если кто-то этого не помнил, я говорил: «Надо делать это так...». Это напоминало сержанта, тренирующего солдат. Фрэнк писал задания и замечания то на клочке бумаги, то показывал что-то на пианино или на компьютере. Он вопил, уговаривал и убеждал. Он обладал даром внушить свое видение и понимание песни. Удивительно было видеть вдохновенных людей, которым действительно удавалось получать классные, по-настоящему запповские песни!»

Тур это дался группе нелегко. «Эти европейские гастроли оказались для нас слишком трудны, – констатировал Фрэнк, – Выступления и перевозка были чересчур дорогостоящи. И все это, вдобавок, в напряженной атмосфере





антиамериканских настроений. Нелегко выходить на сцену и заниматься своей работой, чувствуя себя козлом отпущения американской внешней политики».

Несколько концертов было отменено из-за агрессивных действий публики, а также по другим причинам.

23-го мая в немецком Киле шоу прекратилось спустя десять минут после того, как группу забросали различными предметами. Некоторые последующие концерты в Германии были отменены.

6-го июня в немецком Манхейме концерт был остановлен по другой причине — мощный ливень, обрушившийся на стадион, сделал невозможным продолжать шоу спустя десять минут после его начала.

17-го июня в Лилле, Франция, выступление было отменено сразу же после саундчека (причины отмены не выяснены)

30-го июня в Женеве концерт был остановлен на пятнадцатой минуте по аналогичной с Килем причине — группа не могла играть, уворачиваясь от многочисленных предметов, летящих на сцену.

Тур по городам Италии тоже был «веселым». В ходе его группу подстерегали различные незапланированные приключения. Так, концерт 5-го июля в Генуе запомнился Заппе следующим: «Мы приехали на саундчек как раз в тот момент, когда пришло сообщение о том, что Италия выиграла чемпионат мира по футболу. Мы выступали на футбольном поле. Концерт чудом не был сорван еще и потому, что в фургоне передвижной студии сломался кондиционер, а у половины нашей команды расстроились желудки. Можете представить себе итальянский город, родину Христофора Колумба, где мы не смогли купить приличную пиццу? Не верите? Тем не менее ТАК ОНО И БЫЛО! После саундчека мы послали за этим редким деликатесом одного из водителей, который божился, что знает место, где можно купить отличную пиццу. Этот парень привез нам ужасающего вида пищевой имитатор: полупрожаренное чудовище с консервированными грибами. Томми Марс все равно ел эту гадость».

6-го июля группа Заппы выступает в миланском парке Redessio. И здесь не обошлось без «зарубок на память». «Миланский концерт 1982-го года вошел в фольклор группы по двум причинам, — вспоминает Заппа, — Первая — это место. Представьте себе маленький скверик, приютившийся неподалеку от большого промышленного района, с оградой и прудиком, плотно населенным комарами (на севере Италии подобные места почему-то принято называть словом «парк»). Вторая причина была еще интереснее. На концерт пришло около пятидесяти тысяч

человек. Большинство из них попали к месту нашего выступления, просто проломив ограду скверика. Как только начался концерт и включилось сценическое освещение, мы были немедленно атакованы полчищами комаров. На протяжении всего концерта нам пришлось бить себя по разным местам, а также укорачиваться от ле-

тящих на сцену использованных шприцев, которыми нас забрасывали «обдолбанные» зрители с первых рядов. Все случившееся весьма наглядно проиллюстрировано рисунком-комиксом на обложке альбома *The Man From Utopia*.



И, наконец, последнее из ряда вон выходящее событие произошло 14-го июля на стадионе Comunale в Палермо на Сицилии. Заппа комментирует происходящее: «Номе-ром *The Mummy Anthem* мы открыли тот самый печально известный шоу в Палермо, который закончился перестрелкой. По-моему, трое были убиты во время концерта на стадионе. По непонятным причинам полиция запустила в толпу слезоточивый газ. Все, что я мог видеть со сцены, это то, что публика стала бросать гранаты обратно в полицейских. О погибших я до сих пор ничего не могу выяснить».

Это выступление прекратилось спустя тридцать минут после начала.

Даты записи основных бутлегов того времени таковы:

12-е мая, Берлин (*Live In Berlin; Ship Arriving To Late For Steve's Spanking In Berlin* и *What's New In Berlin?*),

15 мая, Роттердам (*Charlie's Favorite* и *Pink Elephant Never Cry*),

21-е мая, Кёльн (*Zappa Volare*),

3-е июля, Бользано (*Underground Record*),

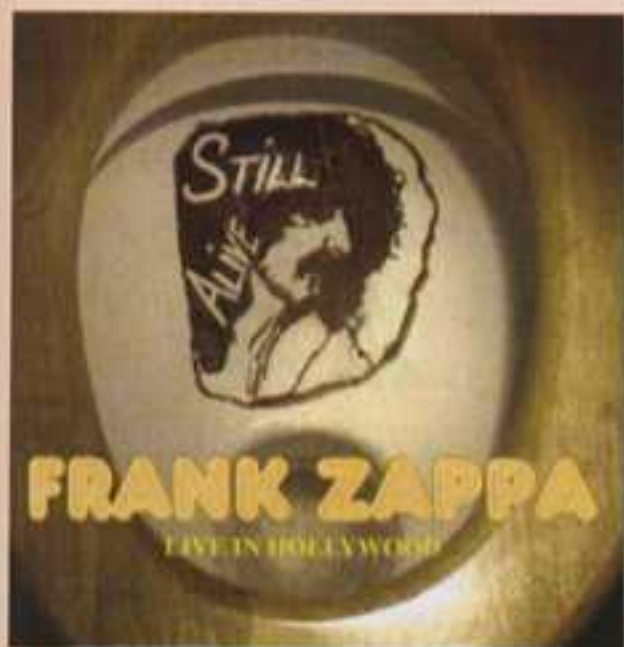
7-е июля, Милан (*Volare*).

УМЕСТЕН ЛИ ЮМОР В МУЗЫКЕ?

После годичного перерыва, в 1984-м, Заппа набирает новую концертную команду, дабы отправиться в полугодовое турне по Новому и Старому Свету. Фантастический состав – гитаристы-вокалисты Аик Уиллис и Рэй Уайт, клавишник-вокалист Бобби Мартин, саксофонист-вокалист Наполеон Мёрфи Брок, басист Скотт Тьюнес, барабанщик Чад Вакерман и клавишник Алан Завод.

Кстати, именно Алан своими сценическими выходками, о которых написано чуть ниже, спровоцировал Заппу в книге *Real Book* поиронизировать по поводу клавишников в рок-группе: «Вокруг них витает аура разочарования тем обстоятельством, что они не гитаристы. Действительно, многие музыканты убеждены, что «сексуальная часть шоу» достаётся в первую очередь лидер-гитаристам и верят в то, что они автоматически ее получают, если будут подражать звукам гитары. Именно поэтому современные клавишники навешивают на шею некое подобие аккордеона, попавшего под бульдозер и встают в позу, говорящую: «Что,

все еще водишься с гитаристами? Взгляни на мое хайтек-устройство для трахания!». Большинство рок-клавишников – музыканты посредственные. Их роль зачастую сводится к созданию гармонического поля, в то время как гитарист выводит свои «уидли-уидли-



уи». Да и на сцене место клавишных – в глубине. Это и зарождает убеждение в том, что чем ближе ты к аудитории (а если еще и скачешь, тряся яйцами в лучах голубых прожекторов), тем выше шансы получить сами знаете что. На самом деле, это промоутеры всех мастей требуют держаться поближе к краю сцены, несмотря на опасность быть стянутым за лодыжку вниз и оказаться разорванным на части».

Что касается гитаристов, которым в группе живется лучше всех, оказывается, и у них возникают серьезные проблемы. В новом составе группы уже не было Стива Вая, который покинул ее в конце 83-го. Он говорил, что время работы с Заппой стало одним из самых необычных периодов в его творческой биографии, но в какой-то момент его одолел жестокий цинизм, никак не уравновешенный чувством юмора, как, например, в случае его работодателя. Стив утверждал, что покинул группу именно по этой причине.

«Я старался не лезть в душу к Стиву, – отвечал Заппа на вопрос, был ли он осведомлен о том, что происходит с Ваем, – Я подписывал чеки на оплату его труда, но мне не приходило в голову разбираться в том, что с ним происходит. Несколько раз я видел его на сцене больным, но физически – не душевно. Мы тогда играли в Солт-Лейк-Сити, и Стив держался настоящим бойцом: несколько раз он блевал за кулисами в мусорную корзину, но играл феноменально, как всегда. Я всем говорил и говорю: Стив Вай – серьезный, талантливый, профессиональный, одним словом – великолепный музыкант, которого любой посчитал бы за счастье иметь в своей группе. И мне не приходило в голову, что Стив настолько уж серьезно впал в цинизм и депрессию. Не понимаю, что плохого в некоторой доле цинизма? Неужели это так плохо на нем отразилось? И отражается до сих пор? На мой взгляд, Стив просто проходил испытание цинизмом. Прошу не забывать: мы говорим о рок-н-ролле, где совершенно неуместны восторги типа: «Ах! Жизнь так прекрасна!» Не та сфера! Если уж вы попали сюда, то разочаруетесь в жизни, рано или поздно».

Итак, в июне группа собирается для репетиций, чтобы спустя какое-то время начать *20th Anniversary World Tour*.

С 18-го июля по 4-е сентября группа дает концерты в Штатах. Тур проходит с неизменным успехом, выступления, естественно, активно записываются пиратами, в результате чего количество бутлегов Заппы значительно возрастает. 21-го июля – выступление в Голливуде, бутлег которого на сей раз не выделялся хитроумным названием, ограничившись лаконичным *Live In Hollywood*. Первого сентября в нью-йоркском Saratoga Performing Arts Center состоялось выступление, запечатленное на бутлеге *Kreega Bondola*. А по результатам американской части тура 84-го года вышло еще несколько «самопалов», записанных в различных локациях Соединенных Штатов: *Kiss My Volcano*, *All You Need Is Glove*, *Frank's Place*, *Big Mother Is Watching You* и *Just Another Live Album*.

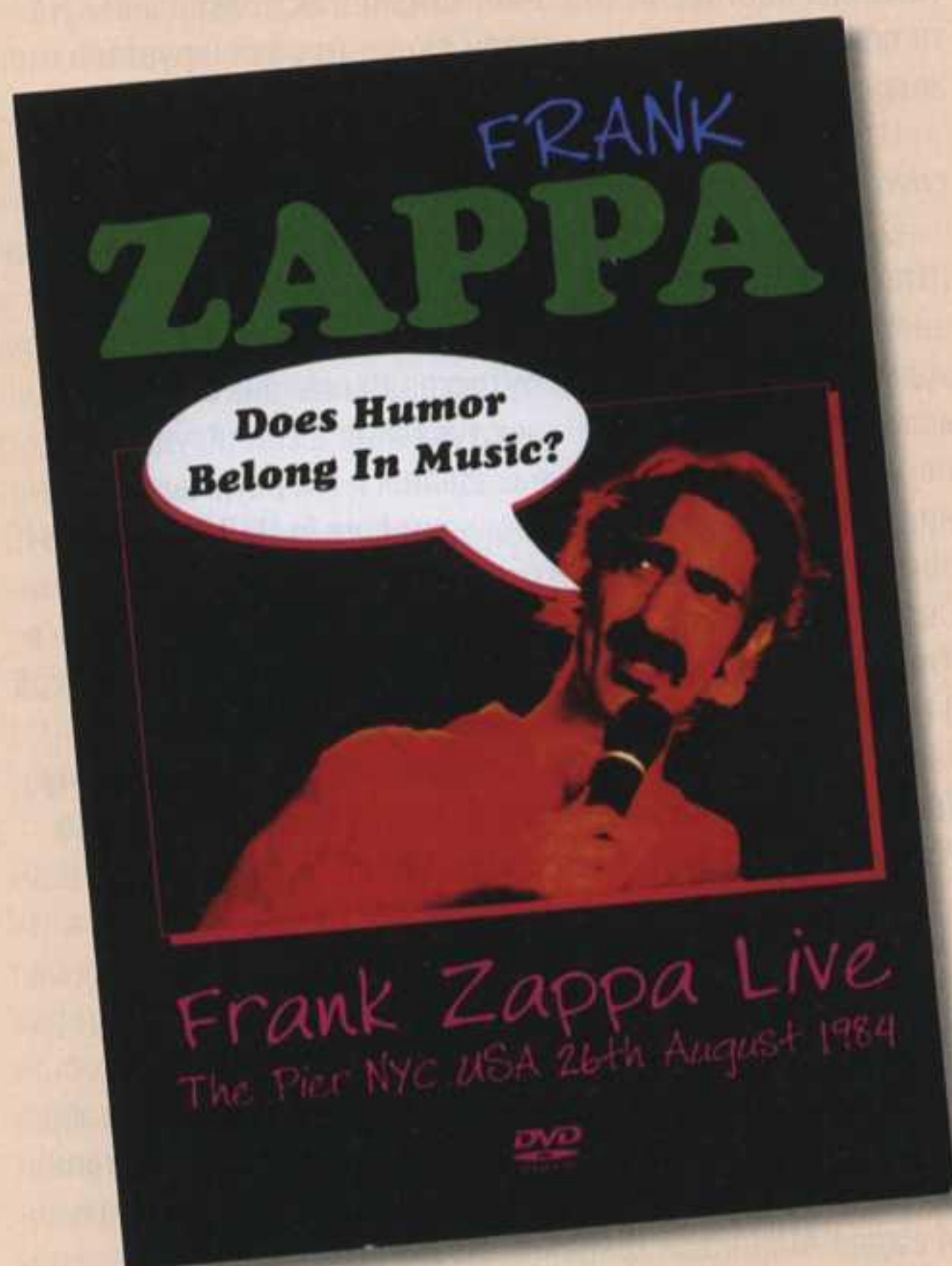
В разгаре американского турне, 29-го июля, Наполеон Мёрфи Брок покидает группу. Заппа объясняет это тем, что «увлечение химическими препаратами не способствует чистоте исполнения».

18 августа группа дает два шоу в зале The Pavilion города Чикаго с суппорт-группой Jerry Garcia Band. Свидетель события Лен Коло так описывает данное действо в статье «*A Zappa Affair*» для фэнзина *Mother People*:



«Когда мы, наконец, прибыли к полностью распроданному залу The Pavilion, то столкнулись с крупными фигурами марионеток. Это была комбинация кукол Muppets и Cabbage Patch, только с отличающимися выражениями лиц. Марионетками управляли балерины, иногда больше одной. Так, Decamorph двигался благодаря усилиям, по крайней мере, четырех балерин. Огромный Декаморф перемещался подобно некому экранному монстру и имел 2 трехфутовых пениса, столь же большое влагалище, яйца размера «кинг-сайз» и много чего еще.

Фрэнк выходил в перерывах между каждыми частями шоу и беседовал с аудиторией. Через проход от меня я мог видеть Гэйл, Ахмета, Мун, и других. Дуизил тоже был там. Поддача материала была более, чем очень хоро-



шей. Концерт транслировался и по радио - на волне радиостанции KPFA-FM.

Постконцертная пати дала аудитории, ее активной части, шанс потолкаться вокруг Фрэнка в ожидании возможности сказать и услышать от него хоть слово. Мы в перерыве пошли отлить и вернулись, чтобы увидеть Фрэнка поглощенным толпой - люди облепили его, как пчелы - свои соты. Все это происходило на уровне бельэтажа. Вино и еда наличествовали. И надо заметить, все было вкусным.

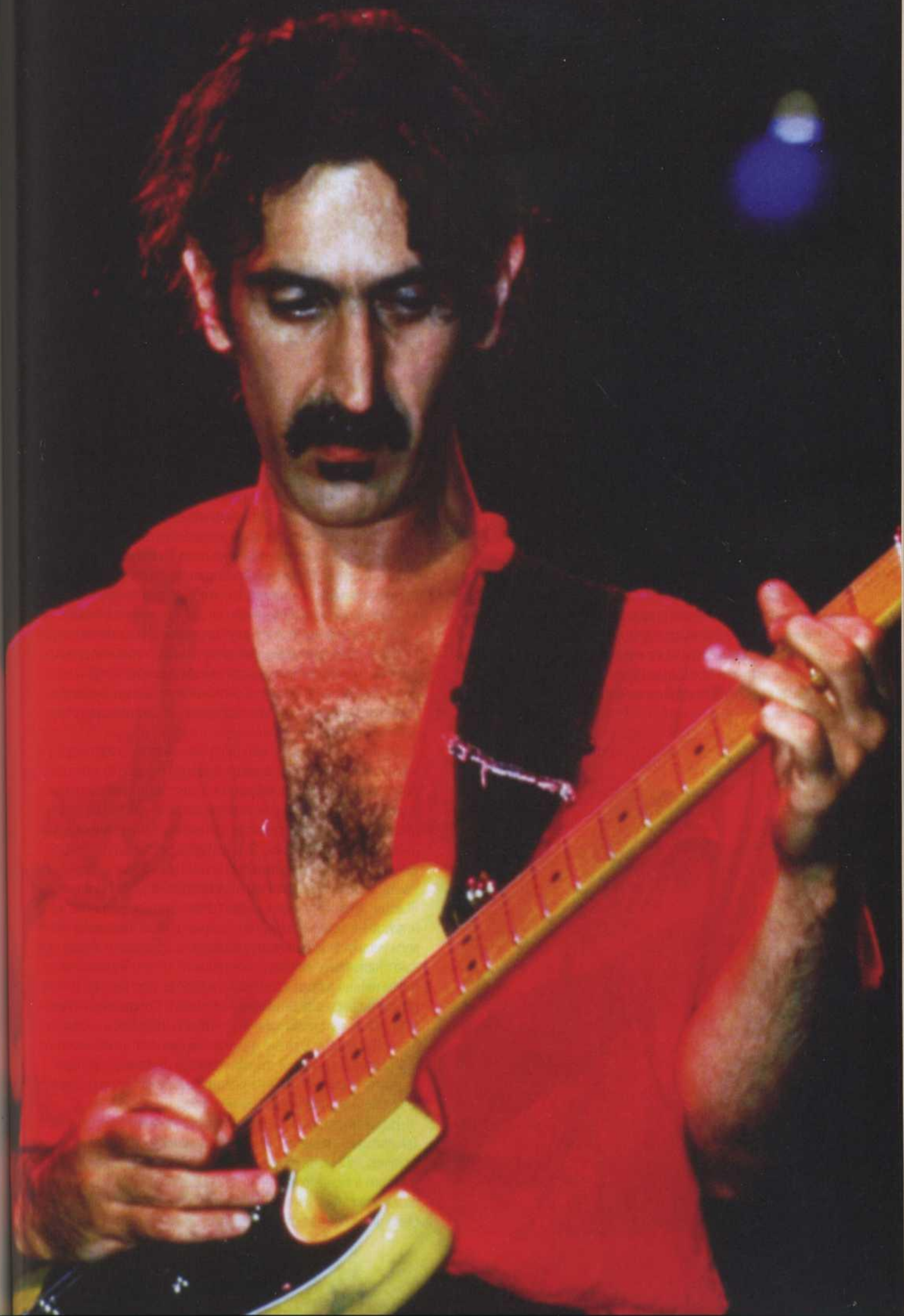
Фрэнк и его неизменный бодигард Джон с головой, гладкой, как бильярдный шар, стояли в окружении поклонников, сующих альбомы, программы, обрывки билетов, и Бог знает чего еще, чтобы заполучить автограф. Спустя час, или около того, Фрэнк, наконец, начал спускаться по лестнице, через дверь, медленно, шаг за шагом, прокладывая сквозь толпу каждый дюйм пути к своему лимузину. Он не отказал никому в желании иметь его автограф, и, покончив с этим, наконец, умчался на большой скорости, чтобы отдохнуть перед завтрашним рабочим днем».

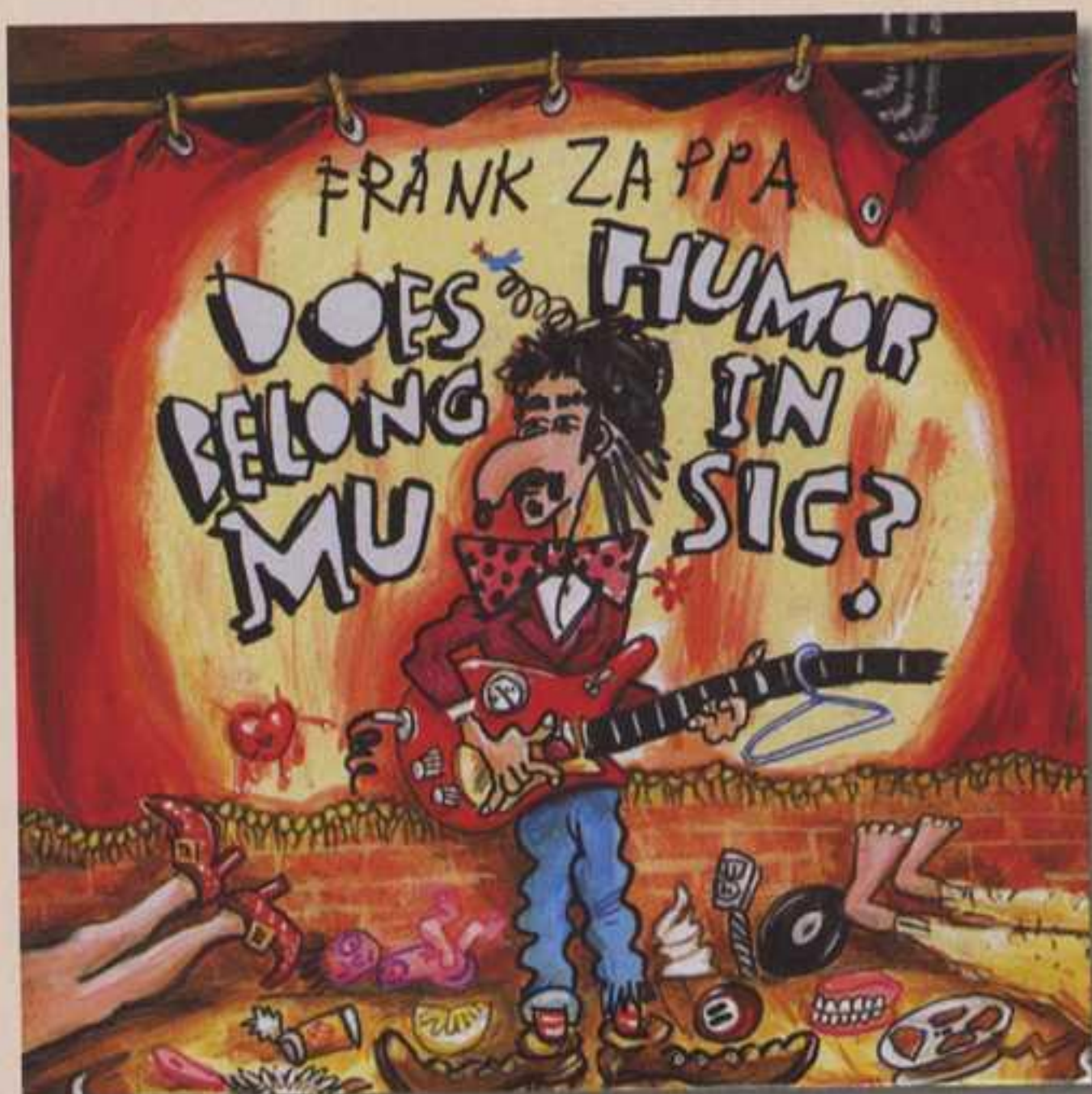
Концерт 24-го августа в Детройте запомнился Заппе по причине сочинения им песенки, название которой он позаимствовал у своего младшего сына: «Мой сынишка Ахмет как-то болтался по дому, напевая песенку собственного сочинения под названием *Frogs With Little Dirty Lips*. Слова ее каждый раз менялись. И я каждый раз просил его исполнить последнюю версию. Мне очень нравилось само понятие «лягушки с маленькими грязными губками». Но со временем он утратил к ней интерес, и мне пришлось написать ее самому. Случилось это за пятнадцать минут до саундчека перед концертом в Детройте». Впоследствии данная вещь появится на студийном альбоме **Them Or Us**.

Официальных релизов, задокументировавших эту часть тура два - это видео концерта 25-го августа на портовом пирсе Нью-Йорка **Does Humor Belong In Music?** (выход - 27.01.1986) и одноименный альбом, который не является звуковой дорожкой этого шоу, а собран из номеров, записанных в различных городах США. Первоначально он вышел лишь в Англии и Германии без авторского разрешения и потому был изъят из торговой сети. Официальный его выход состоялся чуть позже. Эти работы были описаны в гитарной главе, повторяться нет смысла.

Стоит лишь сказать пару слов о вещице *Let's Move To Cleveland*, где представлен просто ураган клавишных. Любопытна история этой вещицы, пересказанная британцем Нилом Слейвеном в книге *Electric Don Quixot*: «Выросла композиция из набросков, которые Заппа делал к одной концертной штучке, заказанной ему неизвестным скрипачом еще в 1968 году. «Мне так и не удалось закончить эту пьесу для скрипки и фортепиано, - сокрушался по этому поводу Заппа, - но заготовок было так много, что если бы у меня собралась группа, способная это исполнить, я мог бы сделать концертную аранжировку...»

Случилось это в 1976-м и первым названием стало *Canard Du Jour*. Затем в 1980-м после уговоров тогдашнего барабанщика Винни Колаюты появилось новое - *Young and Mond*. Следующее придумал уже в 1984-м Аик Уиллис - *Kreegah Bandolo* (кажется, выудил из книги Эдгара Бэрроуза о Тарзане). В конце концов, все тот же коллектив (поразительный при полной диктатуре маэстро факт), устав от зауми, начал просто напевать: «Давай переберемся... в Чикаго... Нью-Йорк... Копенгаген» и т.д., сообразно текущему географическому положению. В общем, по-





сле одного очень теплого приема в Кливленде, постановили на сем остановиться».

Но, юмор-то, который никогда не кончается в музыке, состоит в том, что на пластинке эта же тема имеет еще и название *What's New In Baltimore?*

Такие вот гастрольные заморочки.

Кстати, в названии этих релизов не случайно проскакивает словечко «юмор». Заппа всегда был неравнодушен к веселому времяпрепровождению на сцене, а также внедрению в свои сочинения различных приколов: «Когда говорят о юморе в музыке, то, как пример приводят лишь *Till Eulenspiegel's Merry Pranks* (вспомните, как в музыкальном классе вам рассказывали о кларнете, выводящем «ха-ха-ха» в ми-бемоле.) Ребята, поверьте, вы способны на большее.



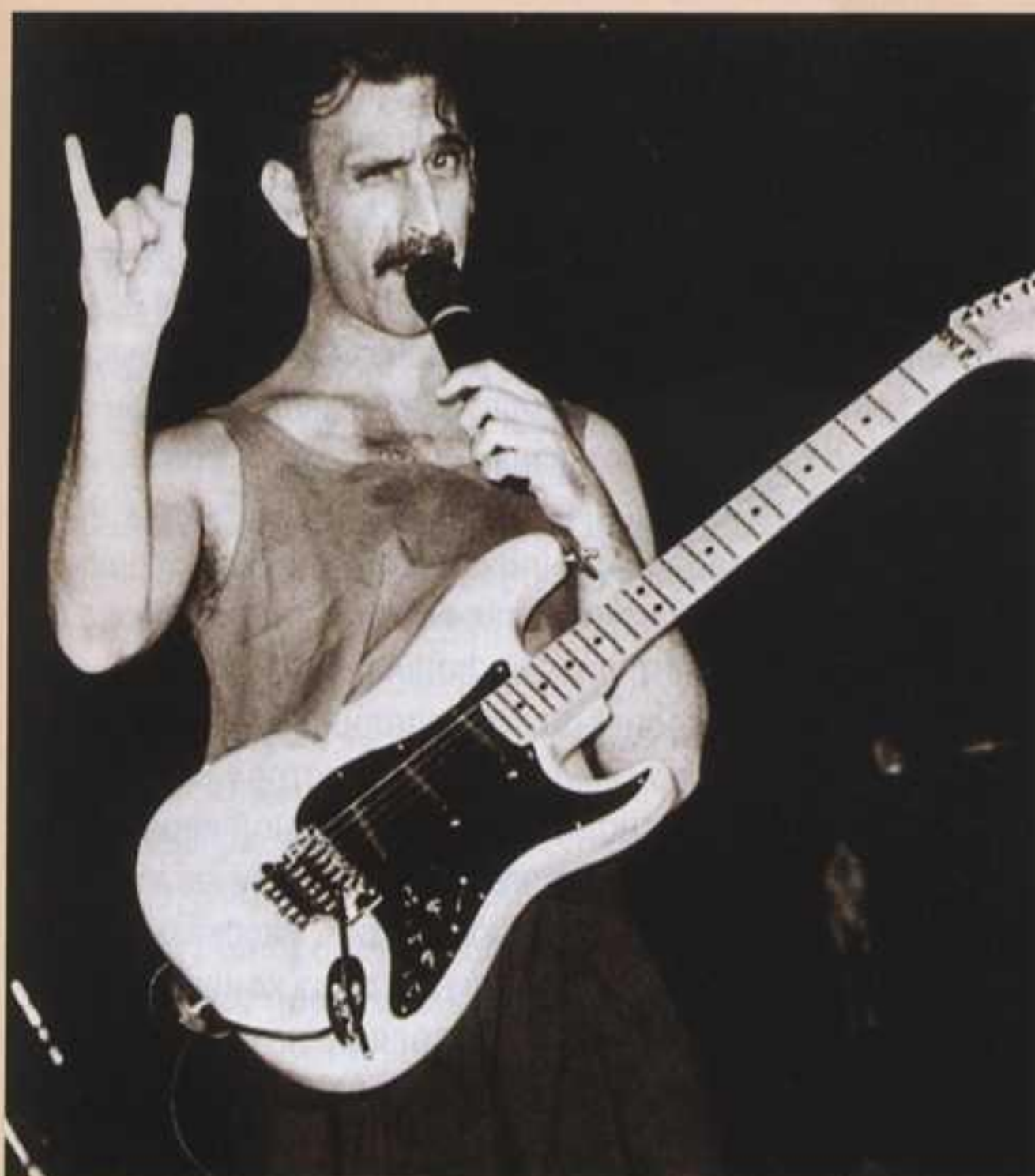
Я уже где-то высказывался на тот счет, что даже работа в области тембра, в некоторых случаях, может привести вас во «владения Его Величества Юмора». Так, в тот момент, когда вы слушаете корнет с сурдиной, то определяете это как что-то потешное. Бас-саксофон в нижнем регистре вызывает другое, но также веселое настроение. А как насчет старого знакомого — ерзающего тромбона? Без сомнения, этот выразительный и изящный механизм также снабжен встроенным смехоизлучателем.

Я разработал формулу, определяющую, что же все эти тембры означают (по крайней мере, для меня). И я могу таким образом их выстроить, что они расскажут больше, чем текст. Особенно американским слушателям, выросшим на клише, заложенным уже в подсознание и сопровождающим их от колыбели до эскалатора в супермаркете».

Но не только на юморе Заппа строит собственный музыкальный язык. Он также активно использует различные его производные, блестяще владея искусством мимики и жеста, а также придумывая оригинальные аранжировочные ходы, позволяющие ему ломать устоявшиеся музыкальные стандарты и порядком заплесневевшие композиторские шаблоны: «Я не устраиваю новым музыкантам допрос на предмет того, где они учились и каков их музыкальный кругозор. Я просто слушаю, как они играют. Как только я обнаруживаю определенный пробел в их познаниях, я предлагаю выразить музыкальным языком то, что я описываю им в сжатом виде. Если они либо не знакомы с соответствующими музыкальными терминами, либо — даже если они великие музыканты — от них никогда не требовалось исполнять то, что старожилы группы играют благодаря выработанной годами «памяти пальцев». Скажем, я обращаюсь к Чаду Вакермэну: «Приближается буря». Это короткое описание приема игры на ударных, присущего heavy metal, когда барабанщик исполняет наибольшее (насколько это позволяет его мастерство) количество нот, используя всю установку и заканчивая сокрушительным финалом.

В аранжировках мы используем некоторые заготовки. Если музыкант обладает чувством юмора, то это здорово ему помогает разобраться в том, что происходит на сцене. Если же парень неохотно «натягивает абажур» и продолжает «как по рельсам» играть ординарный рок, он не годен для работы. Эти шаблоны включают «Twilight Zone-стандарт» (то есть исполнение по образу исполнения *Twilight Zone*), «Mister Rogers-стандарт», «Jaws-стандарт», «Lester Lanin-стандарт», «Jan Garber-ism» и звучание, копирующее *Louie Louie*. Все это архетипные американские музыкальные иконы и их элементы в обработке выворачивают наизнанку любой исполняемый текст. Слушателю не обязательно знать, кто такой Ян Гарбер или Лестер Ланин, чтобы оценить исполняемый стандарт. Среднестатистический чувак не станет кричать: «Эй, Ричи, смотри — они делают Лестера!». Однако он знает, с чем этот стиль ассоциируется — со всеми этими старыми фильмами по тринадцатому каналу. Группа использовала этот подход еще с альбома *Absolutely Free* 1966-го года.

На сцене я пользуюсь различными «знаками-сигналами». Так движение пальцев в виде заплетания косичек справа означает: «Переходим в регги». То же с обеих сторон: «Переходим в ска (это рэгги, но вдвое быстрее)». Во время исполнения любой вещи, вне зависимости, в какой манере она была разучена, просто из прихоти, я могу развернуться и



группа изменит язык. Если мне нужен heavy metal, я опускаю руки вниз и изображаю «Большие яйца». Участники группы понимают, какому из стилей присущ тот или иной сценический имидж и чутко реагируют на эти «сигналы».

С 7-го сентября группа начинает европейскую часть тура, играя в Брюсселе. А 13-го сентября в зале Drammenshallen города Осло проходит концерт, который Заппа описывает в *Real Book*, причем это описание наводит его на глобальные размышления относительно гастрольной жизни: «Как только группа отправляется на гастроль, приоритеты музыкантов в корне меняются. Если на протяжении репетиционного периода они прилежно и старательно работают над материалом, то на гастролях все их мысли заняты тем, чтобы, пока не потух свет в зале, успеть высмотреть в первых рядах какой-нибудь «персик». Это присуще всем группам. Я никогда не бывал на гастролях с оркестром, но уверен, что и у них есть свои «удильщики». Я с пониманием отношусь к проявлениям подобной идиосинкразии — это придает дополнительный заряд выступлению. Исполнение становится более энергичным, если тебя впереди ожидает приятная работенка. Да, я хочу, чтобы они подыскивали себе эту редкую помесь официантки с промышленным пылесосом».

В обязанности лидера группы входит такая неприятная работа как поддержание внутренней дисциплины во время выступления. Я знаю, что «радары» работают на полную мощность и — пусть. Они свое получают. Но это нужно заработать, и заработать честно — исполняя свои партии надлежащим образом. А по-честному и красиво получается не всегда, ребята.

Возьмем сольные импровизации. Существует множество причин, почему музыканты стремятся к их исполнению. Но в случае с рок-н-роллом, главная — секс. Одним из способов, создающих впечатление величия происходящего на сцене в тот момент, когда вы исполняете «свое потрясающее соло», является завершение его на бешеной скорости: «О, как я поливаю!».

Скрипач Жан-Люк Понти, который недолго работал в составе ранних семидесятых, как только врубился что к

чему на гастролях, закачивал все свои соло (в не зависимости от того какого оно характера) одним и тем же пассажем. Он подбирался к высоким регистрам и поливал все и вся последней нотой. Толпа приходила в состояние дикого восторга. Остальных участников группы, наблюдающих за тем, что повторяется каждый вечер, все это заставляет призадуматься.

В некоторой степени и Алан Завод, клавишник из состава 1984-го, грешил подобным. Концовки его соло мы прозвали «вулканом». Он выжимал педаль фиксации, предавая тем самым звуку некую расплывчатость, а затем, резко и броско заканчивал соло. Прodelывал он это постоянно, что стало, в конце концов, предметом шуток в группе. В действительности, Алан — великий пианист (и кинокомпозитор). Просто он, видимо, считал, что в рок-н-ролле такой способ исполнения создает некую безбрежную ауру.

Крайне неуместными я нахожу эти штучки, когда группа выходит на сцену для настройки аппаратуры, и кто-то начинает выписывать «солоэт», лишь бы привлечь к себе внимание.

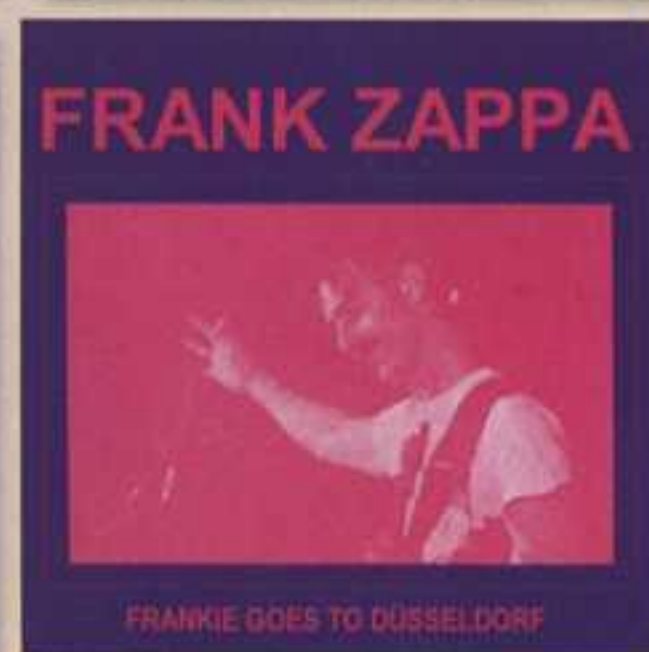
Осенью 1984-го года мы играли в Норвегии в Drammenshallen. За несколько месяцев до этого Аик заразился словечком «spoo» — приблизительным эквивалентом слова «трах». Я не знаю, где он его подцепил. Во всяком случае «spoo» в тот вечер было выбрано в качестве «секретного слова». Когда нас вызвали на бис, Аик вышел первым и, опустившись на колени начал выпиливать гитарное соло — жалкое подобие Хендриксовского «уии-уии-уии-уии». Когда я увидел этот акт безумства, то крикнул: «Spoo!». Он верно меня понял.

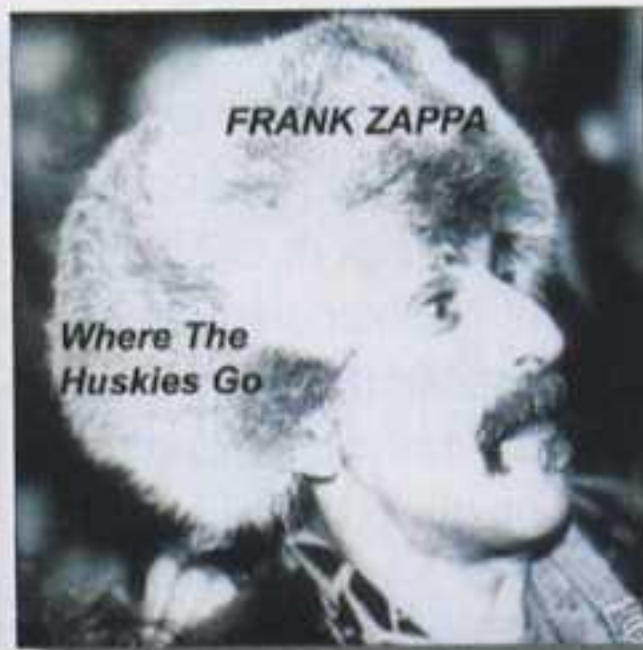
Последнее шоу в Старом свете состоялось 15-го октября в Palazzo de la Sport итальянской Падуи. Во время европейских гастролей чуть ли не каждое шоу группы записывалось доблестными пиратами. Судите сами:

9-го сентября выступление в Берлине (бутлг **Carousel**),
16-го — в голландском Роттердаме (бутлг **Frankie Goes To Rotterdam** и **Live Ahoy Rotterdam**),

24-го — в лондонском Hammersmith Odeon (бутлг **Snake Hips Etcetera**),

28-го — Дюссельдорфе (бутлг **Frankie Goes To Dusseldorf**),





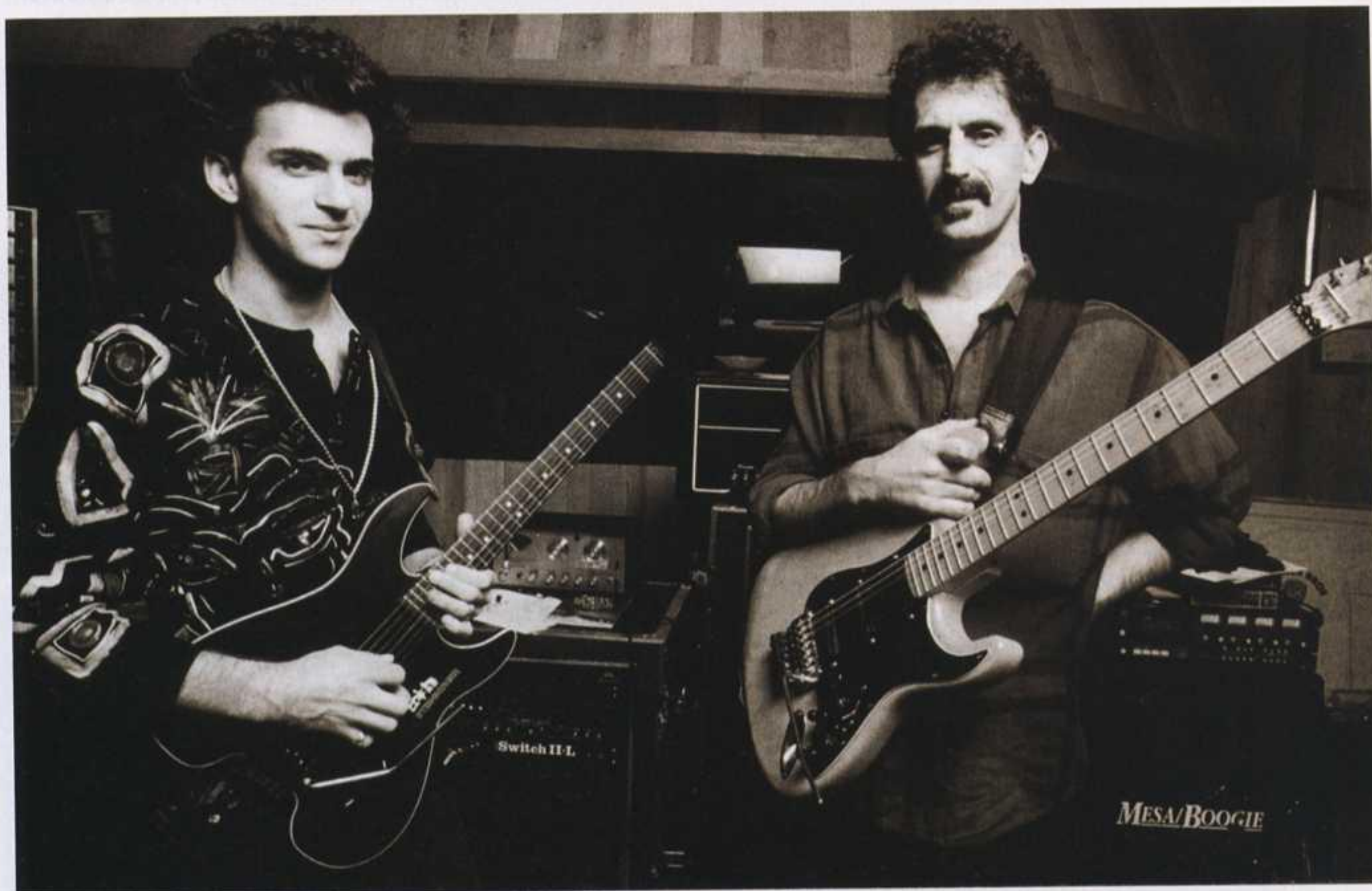
3-го октября – в Мюнхене (бутлег **Dead Girls Of Munich**). Демонстрация поистине беззаветной любви к творчеству кумира.

20-го октября в зале Coliseum города Нью-Хэйвен, штат Коннектикут, стартует американская часть осеннего тура. 8-го ноября в канадском Квебеке записывается бутлег **Where The Huskies Go**, но это памятка для меломанов. Заппе же ноябрь памятен тремя другими датами. Первая из них – 23-е ноября, место – отель Bismarck, Чикаго: «Мы с успехом исполнили композиции *Bamboozled By Love*, *Owner Of a Lonely Heart* (вещь группы Yes), *Lucille Has Messed My Mind Up* и *Advance Romance*. Эта подборка служит достойной иллюстрацией для серии концертов в рамках нашего большого шоу в честь Дня Благодарения в Чикаго. Все прошло очень здорово, несмотря на то, что, когда мы появились к полудню на саундчек, вся еда из-за кулис уже куда-то исчезла, что стало для нас не самым приятным сюрпризом ко Дню Благодарения».

На этом концерте исполнялась вещь *In France*, слова которой слегка сконфуженный Заппа несколько сглаживает: «Тысяча извинений моим французским друзьям за слова этой песни. Однако, мне кажется, что маленькая-маленькая капелька истины в них есть».

По поводу прозвучавшей на том шоу композиции *Why Does It Hurt When I Pee?* Заппа вспоминает некую особу из Солт-Лейк-Сити: «В полдень перед концертом в Солт-Лейк-Сити нашему гастрольному менеджеру позвонил местный доктор и умолял предупредить всех и каждого о черноволосой девице, которая якобы больна и которая уже доставила определенные неудобства двадцати четырем участникам гастрوليрующего ансамбля, выступавшего в этом городе непосредственно перед нашим приездом. К сожалению, некоторые из наших парней получили это предупреждение слишком поздно. В том числе и гастрольный менеджер, фраза которого «Почему мне так больно, когда я писаю?» накрепко вошла в гастрольный фольклор группы».

Интересна судьба еще одной исполняемой в тот вечер композиции – *Cocaine Decision*, запись которой впоследствии появилась на одном из томов архивной серии **You Can't Do That On Stage Anymore**. В данном случае не обошлось без «манипуляций с ножницами». Рассказывает Фрэнк: «Первая часть этой песни взята из концерта в День Благодарения 1984-го года и присоединена к версии, исполнение которой совпало с началом беспорядков на стадионе в Палермо, Сицилия, в 1982-м году. На этой записи прекрасно слышен громкий треск, с которым разорвалась первая граната со слезоточивым газом, что повергло нас в моментальное замешательство. Нам не было видно, что именно происходит в центре футбольного поля. Армия и местная полиция (которые, к тому же, относились друг к другу более чем прохладно) оказались совершенно дезориентированы и начали как попало пулять в толпу эти очаровательные гостинцы. На дальних трибунах показалось пламя. Слезоточивый газ пополз на сцену, однако мы все же продолжили выступление. Видео, иллюстрирующее вышеизложенные события, включено в программу **The Dub Room Special**, доступную через Barfko Swill».



Второй памятной Фрэнку датой стало 17-е декабря, когда его группа выступала в театре Paramount города Сиэтла. Исполняемая там композиция *Drowning Witch* примечательна тем, что, по словам Заппы, «это очень трудная для исполнения вещь! Насколько трудная? Да настолько, что состав 1984-го года за все время шестимесячного турне НИ РАЗУ не сыграл ее правильно, а состав 1982-го года ЛИШЬ ЕДИНОВРЕМЕННО был близок к правильному исполнению. Финальная редакция композиции, составленная из двух выступлений (театр Paramount и стадион Палермо на Сицилии) и вошедшая на **You Can't Do That On Stage Anymore** демонстрирует наиболее удачные попытки обоих составов».

На выступлении в Сиэтле звучит хулиганская *Keep It Greasy*, о данная версия которой наводит Фрэнка на следующие размышления: «Я не помню, откуда взялись все эти возгласы типа «*Hi-ho Silver*», но мы с Айком хохотали до упаду. Лишняя иллюстрация к тому, как во время гастролей едет крыша».

И, наконец, последней датой, запавшей в память Фрэнка стало 23-е декабря. В этот день состоялся финальный концерт мирового тура 84-го года. А примечательным он стал по причине того, что на сцене с Запой-отцом во время исполнения нетленки *Sharleena* появился Заппа-сын — Дуизил: «Это был первый раз, когда Дуизил и я вместе играли на гитарах на сцене. Ему тогда было пятнадцать, и до того, как была сделана эта запись, он играл на гитаре уже почти два года».

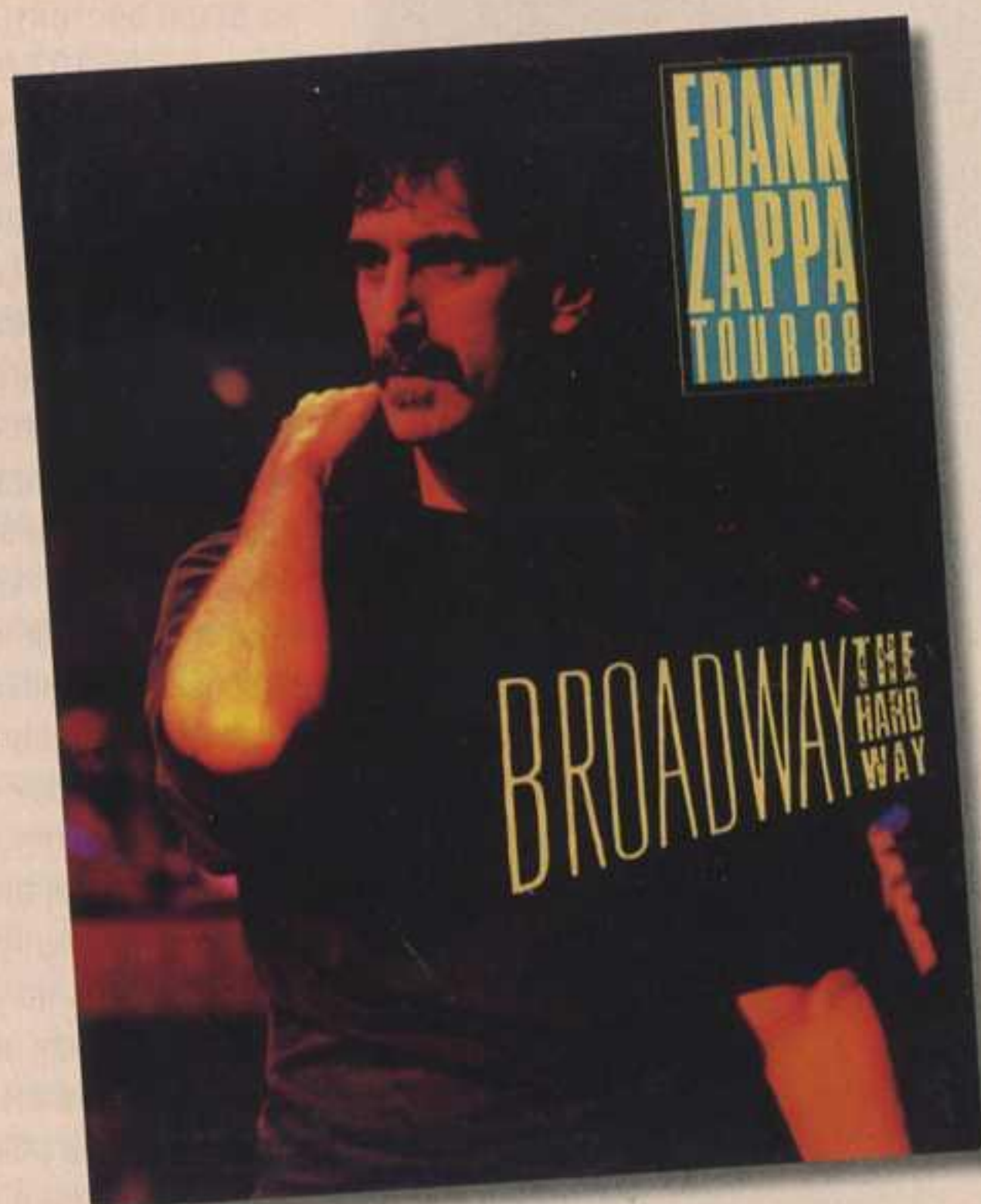
По окончании этого турне Заппа надолго запирается в своей оборудованной по последнему слову техники студии и осуществляет несколько серьезных проектов, используя революционные цифровые технологии. И только довольный наигравшись в студийные игрушки и получив премию *Grammy* за альбом, сыгранный без наличия «человеческого фактора», Заппа решает расчехлить гитару и отправиться в очередное мировое турне. Которое, как оказалось, стало для него последним.

ПОСЛЕДНЕЕ ТУРНЕ

В самом начале 1988-го года Заппа осуществил очередной глобальный проект: собрал команду из двенадцати музыкантов, которым было предложено исполнить множество, как старого, так и нового материала: кавер-версии рок-классики, сложнейшие инструментальные произведения и ряд политических памфлетов на злобу дня.

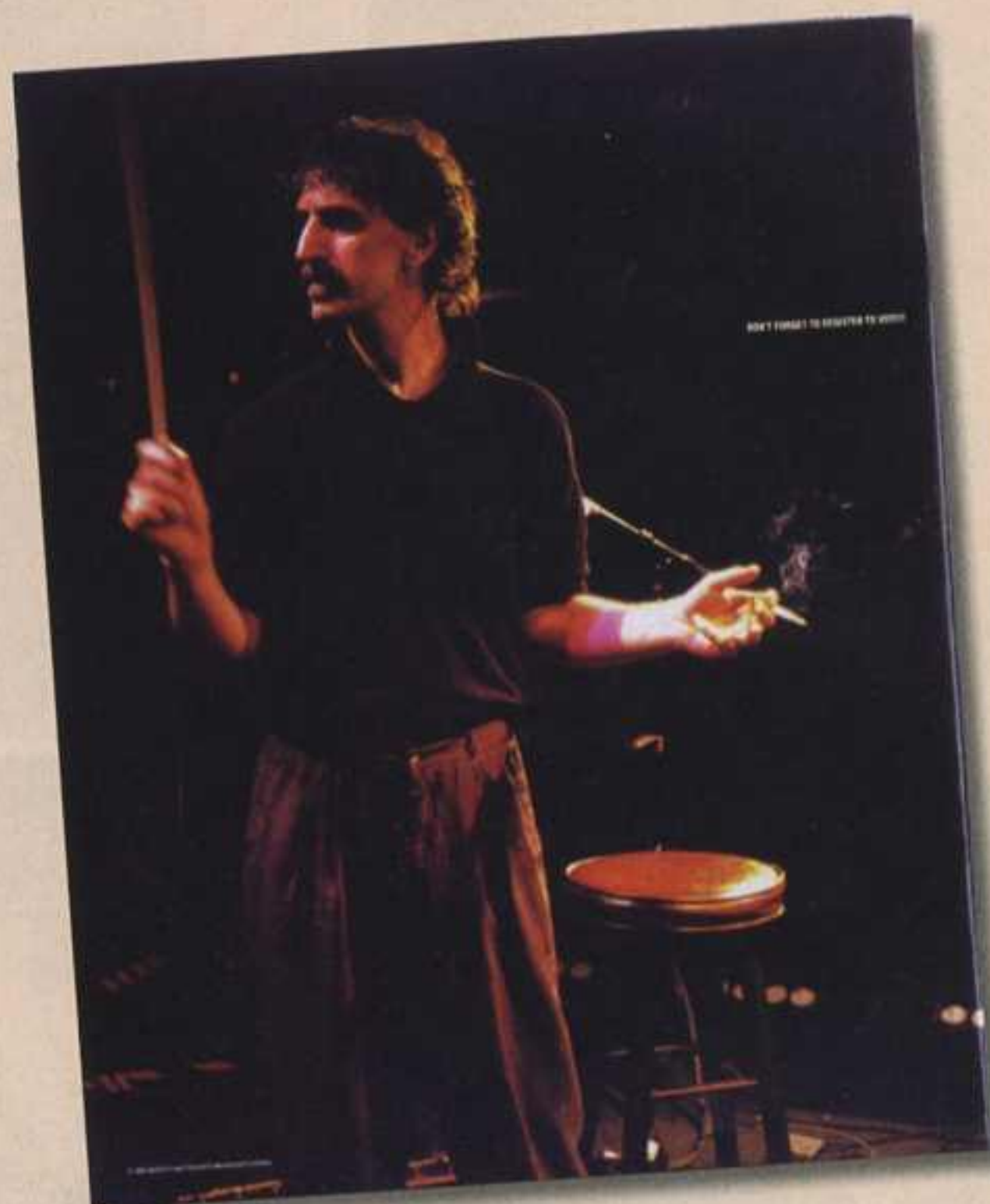
После месяца интенсивных репетиций, в феврале стартовал *Broadway The Hard Way Tour*, продлившийся до июня и давший миру три шикарных концертных альбома, так непохожих друг на друга — **The Best Band You Never Heard in Your Life**, **Make a Jazz Noise Here** и **Broadway the Hard Way**. А количество бутлегов с концертов данного тура чуть ли не тождественно количеству выступлений.

По мощности звучания, виртуозности и сыгранности коллектив представлял собой нечто уникальное. В группу входили профессионалы высочайшего уровня: басист Скотт Тьюнес, барабанщик Чад Вокермэн, вокалист-клавишник Бобби Мартин, вокалист-перкуссионист Эд Мэнн, гитарист-синтезаторщик Майк Кенилли, а также духовая секция в составе трубача Брюса Фаулера, трубача-горниста-синтезаторщика Уолта Фаулера, саксофонистов Элберта Винга, Пола Кармэна и Курта МакГетрика. Репертуар группы был просто огромным — что-то около двухсот



вещей! Исполняемых в среднем примерно двадцать, двадцать пять за вечер, причем, как вспоминает очевидец, список на первое отделение музыканты получали перед выходом на сцену, а на второе — во время антракта. Фрэнк строил звуковую картину вечера по вдохновению, он вез по миру свою вселенную, меняя ракурс, перспективу и точку обзора в зависимости от огромного количества факторов, только ему видимых.

Кстати, на место барабанщика он приглашал и Эйнсли Данбара. Но Данбар был вынужден отказаться: «В конце 80-х Фрэнк снова позвал меня в свою команду. Он собирался поехать в крупное мировое турне, которое долж-

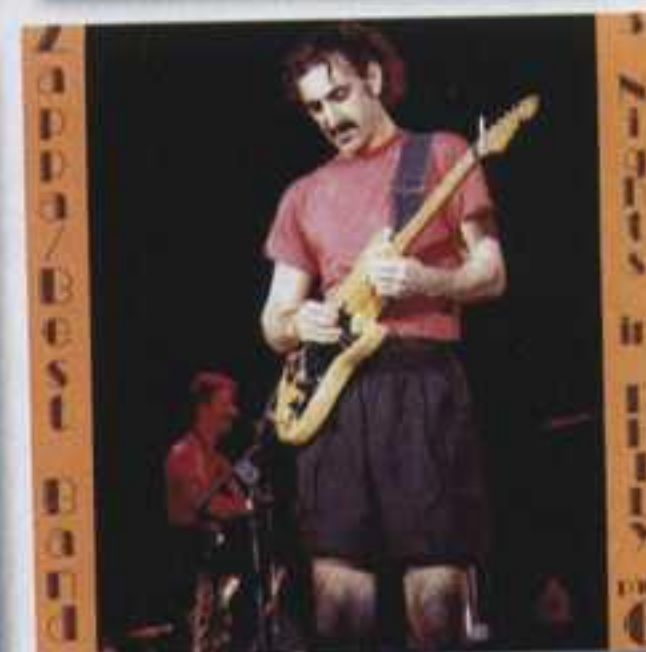
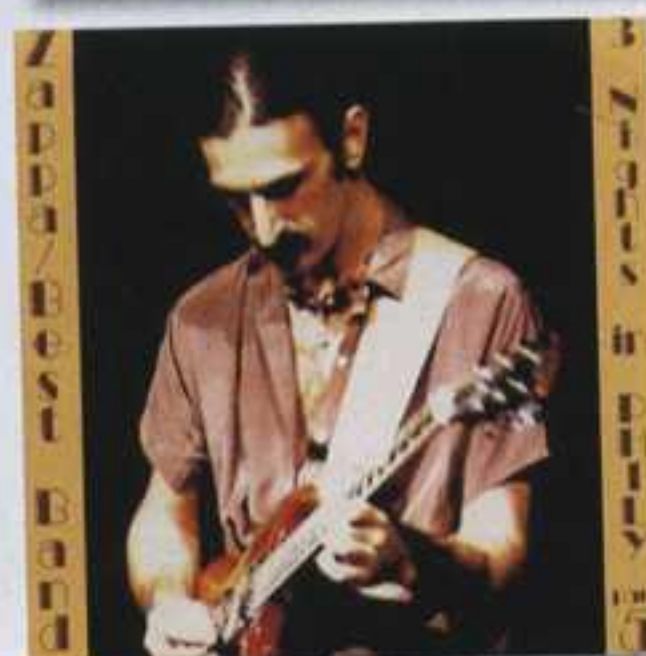
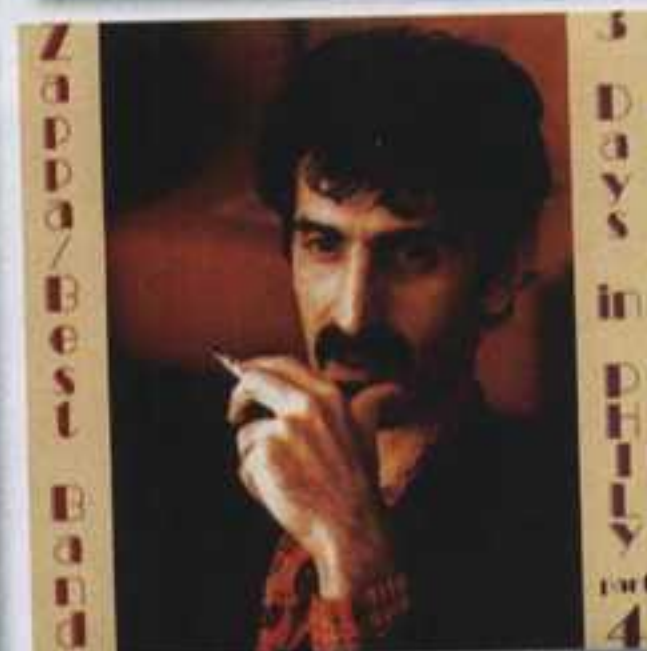
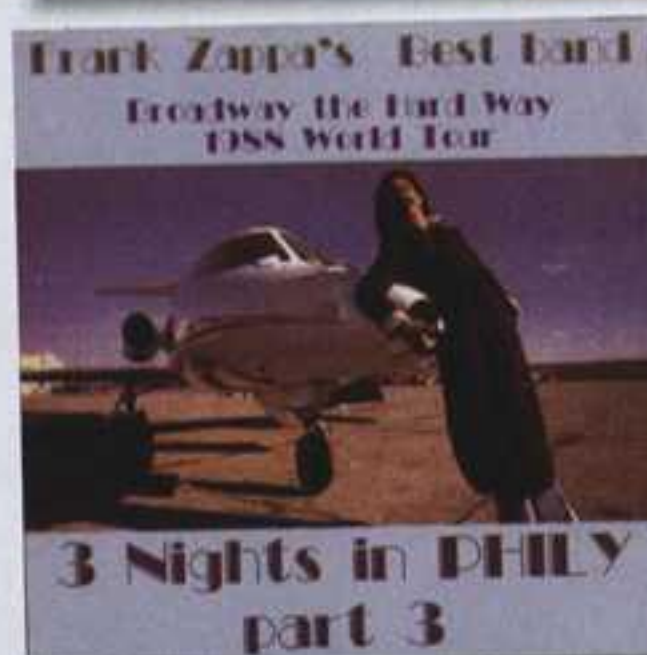


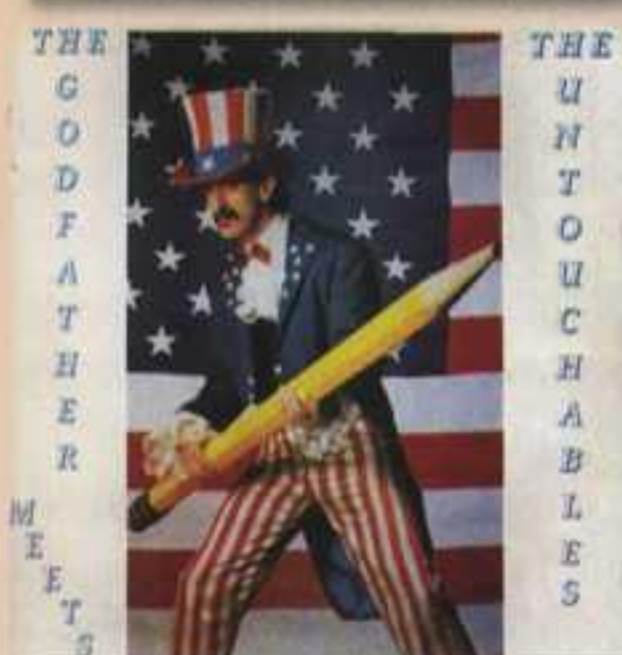
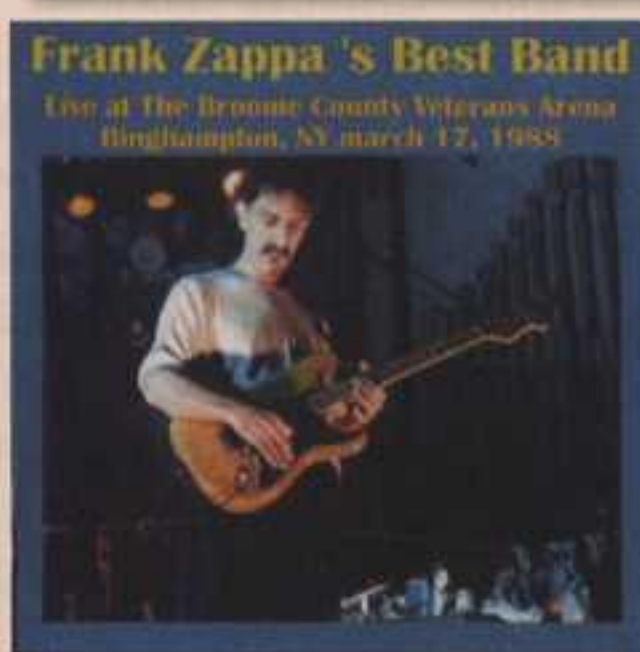
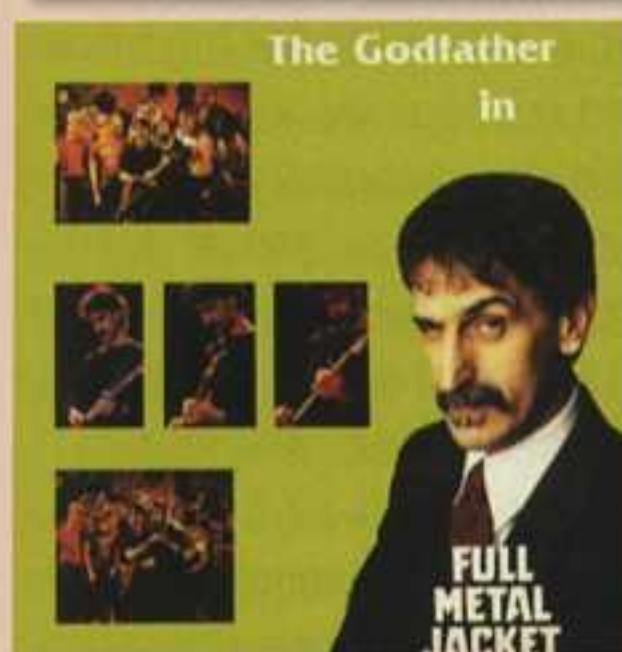
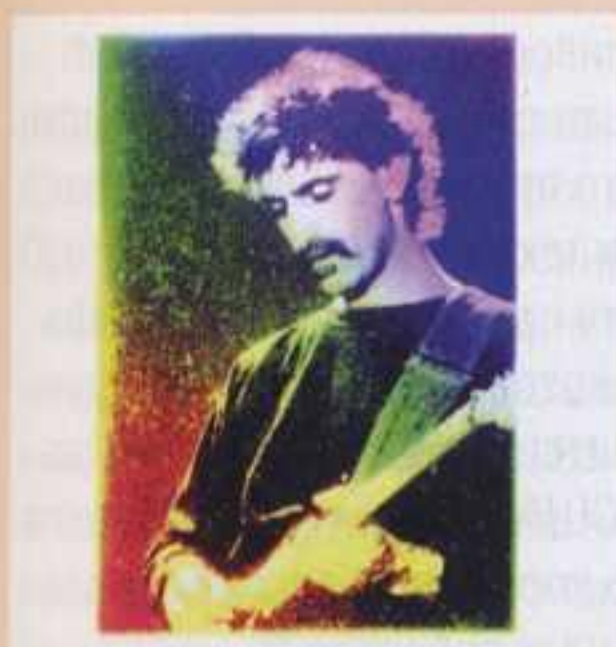


но было состоять дня через четыре. Он сказал мне: «Эй-сли, у меня 102 песни. Сможешь освоить их за четы-ре дня?» Я ответил: «Не думаю, Фрэнк. Твои песни длят-ся от трех минут до трех часов, и там постоянно меняется размер. Как я выучу все это за такое время?»

2-го февраля состав начал свое поистине триумфальное шествие по планете с шоу в городе Олбани штата Нью-Йорк. Далее последовали концерты в Вашингтоне, Филадельфии, Хартфорде, Питтсбурге, Детройте, Чикаго, Кливленде, Ко-ламбусе, Баффало, Спрингфилде, Портленде и в других го-родах Соединенных Штатов.

Успех этого тура Зappa считал совершенно закономер-ным и объяснял его так: «Я — не диктатор. Я тот парень, который подписывает чеки. Я отвечаю за все. И за то, что идет неправильно, и за хорошее настроение у зрителей. Так что я рефери между аудиторией и группой. Я плачу деньги за работу, выполненную для меня от имени ауди-тории, которая оплачивает представление, сделанное для них. И я должен удостовериться, что, купив билет на кон-церт, зритель не уйдет разочарованным. Они приходят на группу, которая знает то, что она делает, и делает это хо-рошо. Любите ли Вы этот стиль музыки, неважно. Каче-ство шоу есть результат огромных вложений наличных денег, которые я делаю до начала турне. «Сделать» звук группы, подобно нашей, стоит четверть миллиона дол-ларов. Гастроли готовятся приблизительно два месяца, включая репетиции по 8 часов 6 дней в неделю. Я плачу за все: жалование, арендную плату репетиционного зала, оборудование, и я оплачиваю это прежде, чем я получу деньги от того, кто купит билет. Это мой бизнес. Если что-то делается не так, об этом узнают: результаты говорят за





себя». О взаимоотношениях с музыкантами группы он говорил следующее: «Пусть парни в группе рассматривают меня не совсем как приятеля, и мы редко вместе проводим свободное время. Все знают, что я справедлив, и если я выписал чек, это не станет неприятным сюрпризом».

В ряду американского тура примечательны филаделфийские концерты, проходившие в Tower Theater с 12-го по 14-е февраля. Местные любители творчества Заппы озаботились записью этих выступлений, и на свет родился грандиозный бутлег **3 Nights In Philadelphia** аж на шести компакт-дисках! Строго говоря, на семи, последний из которых содержал видеоматериал – три видеоклипа, записанных, правда, в другом месте.

Следующий пиратский продукт, **Illinois Enema 1**, был записан в чикагском Auditorium Theater 3-го марта. Концерты 12-13-го марта в Бёрлингтоне и Спрингфилде запротоколированы на бутлеге **The Godfather In Full Metal Jacket**. А запись выступления 17-го марта в Broome County Veteran Arena города Бингхэмптона стала доступна фэнам посредством бутлега на двух CD **St.Patrick Day**.

Также по результатам американского тура февраля-марта пиратами был выпущен бокс-сет из четырех (!) LP **The Godfather Meets The Untouchables**. Еще один подобный артефакт, выпущенный некой фирмой RXZ Records под названием **Broadway The Hard Way In USA / Broadway The Hard Way in Europe** состоял из двух боксов по шесть компакт-дисков в каждом.

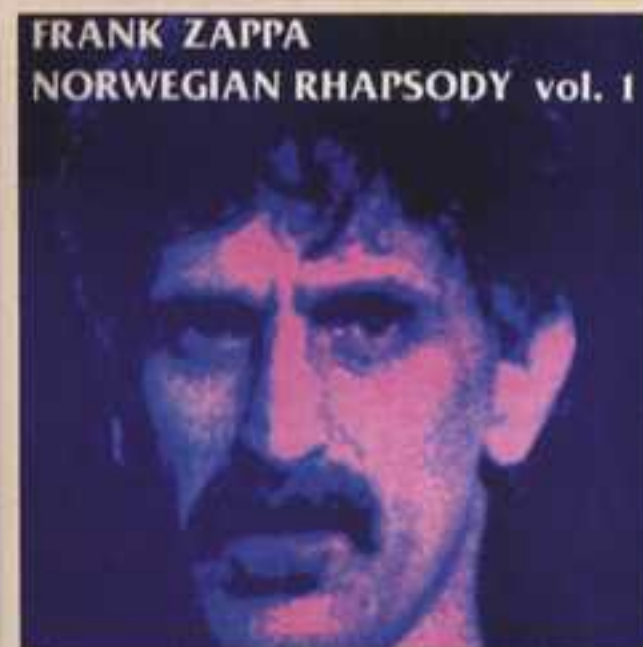
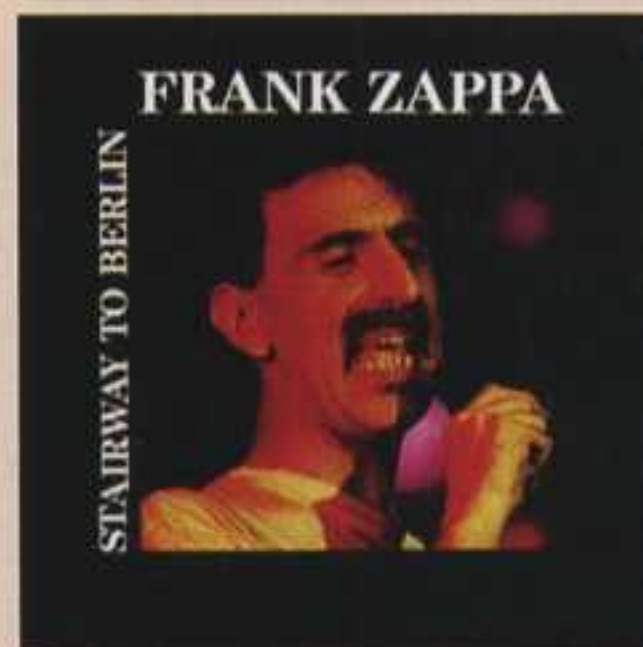
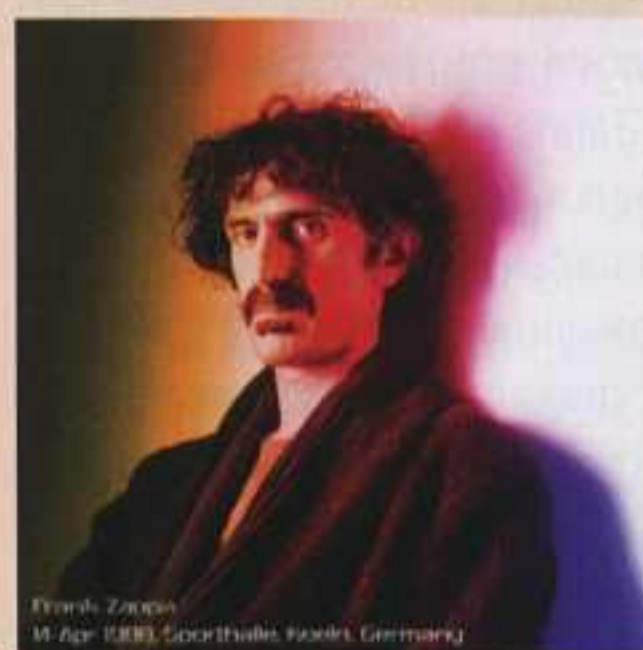
Воистину, деятельность подпольных «писателей» в ходе этого тура поражает масштабами прямо-таки гигантскими!

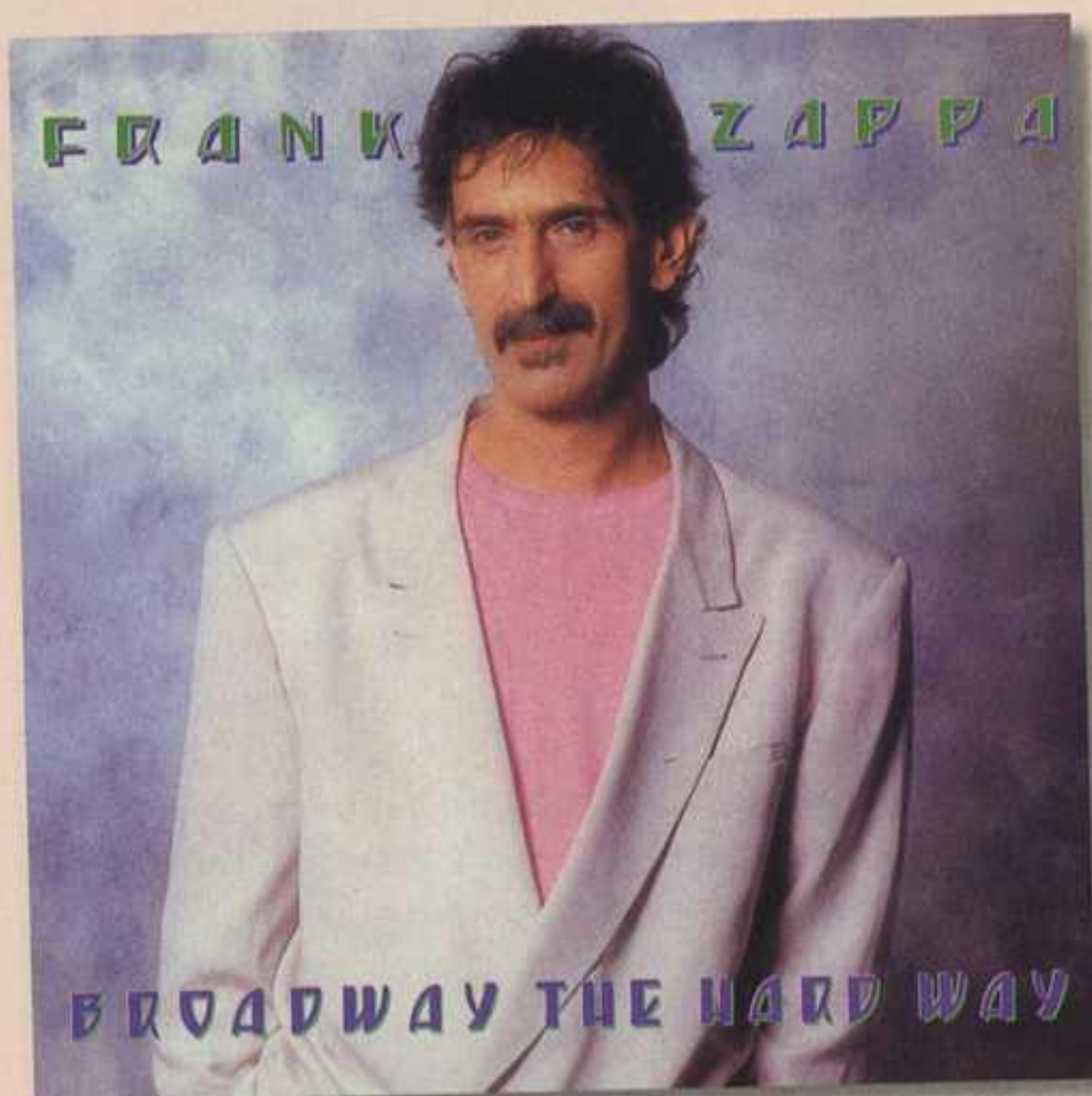
В апреле бэнд продолжил тур европейскими выступлениями, побывав практически во всех крупных стра-

нах Старого Света – во Франции, Бельгии, Германии (бутлеги **Sporthalle, Koeln, Germany** и **Stairway To Berlin**), Англии (бутлег **Zappenstance**), Дании, Норвегии (бутлег **Norwegian Rhapsody**), Финляндии, Швеции, Голландии, Австрии, Швейцарии, Испании (бутлег **Ole, Marqueson**) и Италии. По результатам немецких выступлений в природе появился солидный бутлег **Sherade, part 1 & part 2** (на 4-х носителях разных форматов – CD, LP и кассетах). В этом ряду примечателен **Norwegian Rhapsody, vol.1** на двух дисках, представляющий запись концерта в Осло 27-го апреля. На четвертой стороне этого артефакта мы находим прямо-таки провокационную **The Texas Motel Medley**, в которой Фрэнк и компания переиначивают на свой лад наследие The Beatles.

С первого по девятое июня проходит мини-тур по городам Италии, и последнее итальянское выступление, которое состоялось 9-го числа, стало самым последним выходом Фрэнка Заппы на сцену в роли музыканта и бэндлидера. Турне могло бы и продолжаться, но Заппа недрогнувшей рукой свернул его, ибо на это были веские причины.

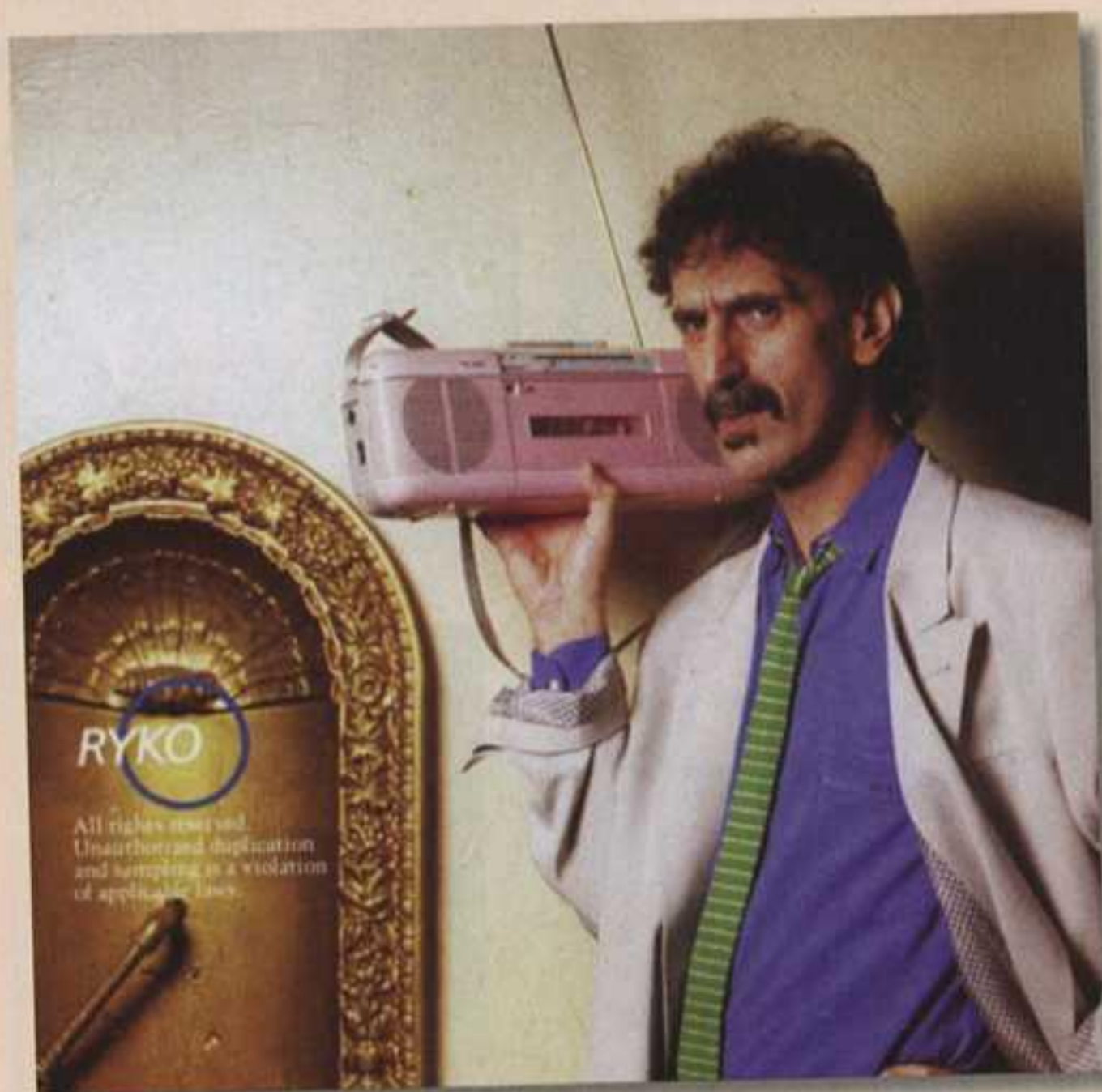
А начался весь сыр-бор с форменного бунта. Как мы знаем, репетиции в составе группы Заппы – неперенный ежедневный атрибут гастрольной жизни. Ведет их, как правило, не Фрэнк, занятый более важными делами (сочинительством и аранжировками), а назначаемый Заппой «староста», ему и почет, и жалование, естественно, выше. Последнее время им был перкуссионист Эд Мэнн. А тут, вдруг раз, и на его место назначается совсем другой – басист Скотт Тьюнес. Великолепный музыкант, толковый и деловой мужик, но грубый и бескомпромиссный. Обиженному Эду удалось поднять бунт еще на американском бе-





регу Атлантики, настроив всех против Скотта. Вот что говорит об этом гитарист Майк Кенилли: «После чего и начался мелкий террор со стороны недовольных анонимов — кто-то взял его пропуск и соскреб фотографию; от торта с именами музыкантов, который нам преподнес антрепренер в каком-то городе, неизвестный отчекрыжил кусочек Скотта. В конце концов под занавес европейской части турне Фрэнк вызвал каждого отдельно и спросил, согласны ли они еще на десять или что-то вроде этого оставшихся недель турне по Западному побережью Штатов, если Скотт останется в группе. Все, кроме меня, ответили — нет. Конечно, они надеялись, что таким шантажом заставят Фрэнка найти нового басиста. Заппа же сказал, хрен вам, и всех уволил. Вот такая сказочная история о смерти группы, которой вам вовек не услышать».

Сам Заппа комментирует сложившуюся ситуацию так: «Скотт — уникальный человек с уникальными музыкальными способностями. Мне нравится, как он играет. Он нравится мне просто как человек. Но многие его терпеть не могут. Он весьма непрост в общении: Скотт не любит бол-



тать попусту и молчать из вежливости. Ну и что? А кто из нас прост в общении? Надо уметь слушать и понимать друг друга. К сожалению, в жизни это происходит очень редко. Я не хочу упоминать имена всех тех, кто все это затеял, но они начали форменную вендетту против Скотта. Заводилами всяческих пакостей были некоторые члены нашей группы. И это после двух месяцев интенсивной совместной работы на восточном побережье США, двух месяцев в Европе и в преддверие предвещавшего хорошие сборы большого турне по американскому западному побережью.

После европейской части турне ситуация обострилась настолько, что мне пришлось по очереди беседовать со всеми участниками группы и задавать каждому вопросы типа: «И что, ты так ненавидишь Скотта, что не способен выйти вместе с ним на сцену летом в Америке?» И все, кто был замешан в этой истории, гнули мне в ответ: «Да, мы его ненавидим, мы его презираем, он — нехороший человек, и, к тому же, не умеет играть на бас-гитаре.» Они были настолько уверены в этом, что у меня просто не оставалось выбора. Если вы собираетесь заменить участника группы, которая репетировала четыре месяца, то у вас есть только одна дорога — снова в репетиционный зал. Я не мог заменить Скотта в угоду невзлюбившим его членам группы. Не было такого гитариста, который смог бы осилить эту работу — огромный репертуар и очень сложные партии. Короче говоря, никаких шансов найти замену. Я потерял все вложенные в гастрольные деньги только потому, что какие-то идиоты не захотели выйти на сцену вместе со Скоттом Тьюнесом! Именно по этой причине я выпустил альбом **The Best Band You Never Heard In Your Life**.

В интервью журналисту *Musician* Мэтту Резникову он резюмирует: «Позвольте мне сделать некоторые выводы из сказанного выше. Группа предпочла быть распущенной. Труд каждого, кто работал над этим турне, был оплачен, кроме моего собственного труда. Я потерял четыреста тысяч долларов. Прошло полгода. Все это время я только и слышал: «Как мы ошибались! Скотт — не такой уж плохой.» Те же самые люди, что марали Скотта, потом таскали его по ресторанам и поливали его слезами раскаяния: «О, Скотт, прости нас! Это было просто наваждение!» Детский сад какой-то!

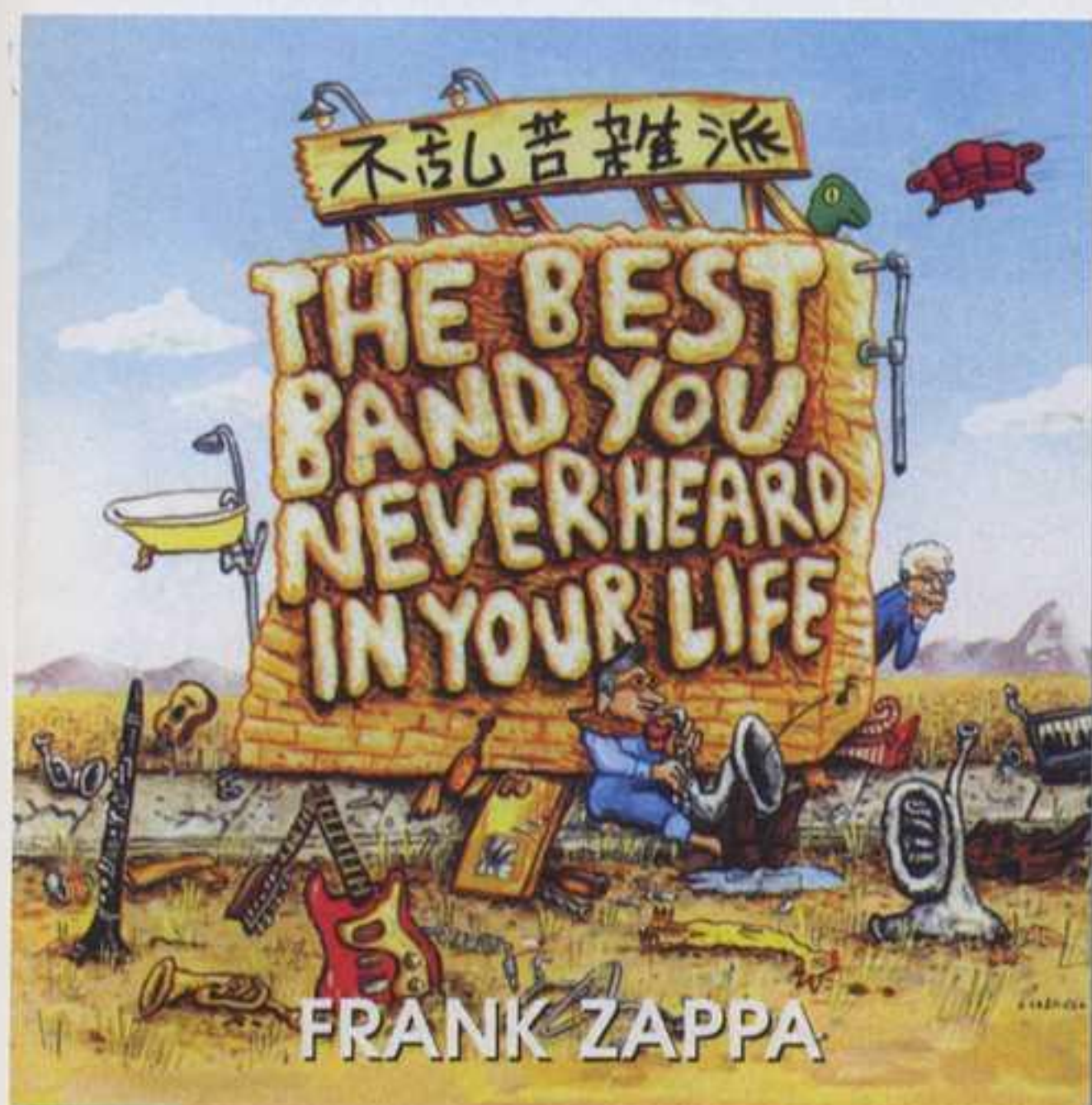
Постарайтесь запомнить: я никогда не претендую на истину в последней инстанции. Я очень люблю музыку. Пусть это был не самый лучший в мире концертирующий состав, но если бы он не развалился так по-дурацки, я до сих пор играл бы на гитаре, и передо мной не стояла бы сейчас дилемма: играть в Праге и Будапеште, или не играть.

Я плачу людям деньги за то, что они репетируют и исполняют мою музыку. Чтобы заменить любого из участников группы, я должен снять репетиционный зал за две тысячи долларов в день, собрать там всю группу и платить каждому из них за то, чтобы они учились мирно сосуществовать с новым бас-гитаристом. Я должен был распустить группу даже только для того, чтобы защититься от такой ситуации, когда уже вся компания набрасывается на меня за то, что я выгораживаю любимчиков. Мне действительно нравится играть со Скоттом. Ну и какого черта? Один из саксофонистов, который особенно яростно «наезжал» на Скотта за то, что тот якобы не так ему аккомпанировал, однажды пришел ко мне поделиться своими впечатлениями от прослушивания **The Best Band**. Он сказал: «Знаешь, а мое соло звучит там очень неплохо.» Меня тошнит от таких людей!»

Какие еще аргументы необходимы, чтобы окончательно, раз и навсегда для себя решить — долой «человеческий фактор», больше никаких людей, ничего одушевленного. Пусть останется только синклавир.

Официальные концертные альбомы, задокументировавшие этот поистине уникальный тур, чудо как хороши! Первым вышел (в октябре 1988-го) **Broadway The Hard Way**, оказавшийся милым, приятным и доходчивым, с которого вполне можно начинать знакомство с творчеством Заппы. Этому способствует неслабый налет эстрадности и активное обращение в музыке к актуальным музыкальным стилям, популярным в данный момент времени. Можно даже сказать, что он является показательным, содержащим практически все «фишки» данного тура — блестяще аранжированные и нереально круто сыгранные композиции, моментальный отклик Заппы на текущие события политической и общественной жизни и, естественно, кавер-версии различных (и не только рок-н-рольных) композиций.

Альбом проходил как номинант на получение премии Grammy в категории «Лучший альбом года».



В ряду концертных пластинок данного тура **Broadway The Hard Way** выделяется, прежде всего, мощнейшими политическими и социальными прокламациями. Однажды Фрэнк признался, что тексты к музыке, вообще говоря, пишет от скуки или заработка ради, и лишь на политические скандалы откликается с искренним энтузиазмом. Или на различные телепередачи. Характерный пример — песня *Promiscuous*, сыгранная в стиле хип-хоп, да еще и с рэп-речетативом.

Ее появление Заппа объясняет так: «Как-то по CNN я мог наблюдать выступление Рейгановского министра здравоохранения доктора Купа, в котором он заявил, что, с фармакологической точки зрения, табак, героин и кокаин — одно и то же. Ой ли! И вообще, кто этот урод с липовыми эполетами? С каких это пор главврач облачается в униформу! Во время своих официальных «гастролей» этот «врачеватель» известил американский люд откровением, которое иначе, как плодом дремучего невежества (явно фундаменталистского происхождения) назвать нельзя. Вот его разъяснение СПИДа: «Переносчиками вируса являются зеленые африканские обезьяны, которыми

питаются туземцы. Разделявая тушку, последние заражают кровь при неосторожном порезе».

Я же уверен, что СПИД в Африку или там на Гаити занес медперсонал из числа евангелистских миссионеров либо умышленно (воплощая «богоугодные» планы республиканцев), либо по преступной неосторожности при обращении со шприцами. Как эпидемия достигла берегов Америки? Возможно, кто-то из этих миссионеров разделяет благословенные сексуальные наклонности госсекретаря Джеймса Бейкера. Кому, как не доктору Купу объявиться теперь на Симпозиуме PMRC, в роли разработчика научного обоснования фундаменталистского шабаша. Ну не заслуживает ли парень песни?»

Еще одну «телегу» на злобу дня Заппа прицепил к песне *Dickie's Such An Asshole*: «SNN передал репортаж на той неделе, а там шла речь о новом продукте для наших тюрем. Назвали его Ломоть Заключенных. Ну, это продукт, который призван решить проблему в тюрьмах. Диета заключенных состоит из этого Ломтя и чашки воды. И эта еда их должна, типа, успокоить.

Итак, вопрос — как скоро Ломоть появится в американских школах?»

А в мелодию *The Untouchables* был вклеен пылкий монолог Айка Уиллиса, адресованный различным политическим деятелям современности:

«Рико! Молодая кровь! Вставай! Страна в руинах, мы им нужны. Сухому закону конец!

Нам надо провести кое-какую очистку! Особо, когда речь об ЭТОМ ПАРНЕ.

Наденьте пальто с белыми лацканами! Они вновь в моде. Посмотрим досье на некоторых подозреваемых из 80-х...

АДМИРАЛ ПОЙНДЕКСТЕР! Возвращайся назад во времена мультика про Кота Феликса — вот твоя эпоха! Вынь свою трубку изо рта! Ты — история! Тебя уже нет!

ОЛИВЕР НОРТ! Нет больше никакого секретного правительства для тебя! Тебя тоже нет, ты кончился!

БИЛЛ КЕЙСИ! Ты мертв!

БУШ! Ты — слюняй! Ты в прошлом!

ДИВЕР, НОФЦИГЕР! Вы жулики! Хватит грязные делишки проворачивать! Валите отсюда!

РЕЙГАН! Проснись, ты спишь! Страна в состоянии бардака!

Вы все в прошлом! Вы — трупы! С вами кончено! Вы — пыль, мясо! Вы — фальшивки!»

Эти истошные вопли с успехом компенсируются легкими эстрадными номерами. Симпатичным и крайне неприятным вальсочком *Elvis Has Just Left The Building*, опереточно-водевильными *Planet Of The Baritone Women*, *Any Kind Of Pain*, *When The Lie's So Big* и *Jesebel Boy*, смуз-джазом *Stolen Moments*. В добротной кавер-версии данного стандарта Оливера Нельсона звучит фантастически красивое соло трубача Брюса Фаулера, которое настраивает слушателя на романтический лад, и, как оказывается, не случайно. На сцене появляется неисправимый романтик Стинг и исполняет боевик *The Police Murder By Numbers*, не забывая, впрочем, вставить во вступительную речь крепкое словцо.

На сладкое остается приплюсованная поп-песенка *Outside New*, жизнерадостное стебало *Hot Plate At The Green Hotel*, псевдоджаз *What Kind Of Girl?* и идеальный

саундтрек к детскому мультфильму (правда, с совсем недетскими текстами про согрешившего телепроповедника Джимми Сваггарта) *Jesus Thinks You're A Jerk*. Фрэнк здорово веселился по поводу пойманного со спущенными штанами в компании дешевой проститутки в третьесортном отеле святого отца, и с огромным удовольствием смаковал сей факт и в сценических «телегах», и в свеженapisанных текстах, присобаченным к старым песням.

Второй альбом с материалами Величайшего Турне Всех Времен и Народов, **The Best Band You Never Heard In Your Life**, вышел в апреле 1991-го. Он содержал песни, проверенные годами гастролей и составляющие золотой фонд концертной запповской классики — *Cosmic Debris*, *Zomby Woof*, *Mr. Green Genes*, *Zoot Allures*, *Inca Roads*, *Sofa #1*, *Let's Move To Cleveland*, *The Torture Never Stops*, *Florentine Pogen* и прочие. Тексты некоторых из них переделаны исходя из последних скандальных событий, происшедших, в частности, с телепроповедником Джимми Сваггартом. Так, ярлык «swaggart version» получили *Lonesome Cowboy Burt*, *More Trouble Every Day* и *Penguin In Bondage*.



«Гастрольная группа 1988-го года самоуничтожилась перед туром по северу и западу Соединенных Штатов, — представляет альбом Заппа, — Тем не менее, ее успели услышать и высоко оценить слушатели Восточного побережья и европейского континента во время ее короткого существования (четыре месяца репетиций и пять месяцев гастролей). Данный альбом составлен на их основе. Программа представляет биг-бэнд-обработки излюбленных концертных номеров, малоизвестных вещей из предыдущих альбомов, безумных кавер-версий и нескольких новых песен».

Пластинка начинается с неожиданного пендаля, отведенного одному из классиков американского кантри: «Привет! Парень, не создавай толкучку, не тесни других, о'кей? И что же тут в записке: «Спасибо за приезд в наш город, а какое секретное слово сегодняшнего вечера? Твои приятели, Дирк, Том и Томми». Итак, парни, вам нужно новое секретное слово? И секретное слово вечера — RING ON FIRE! Я все объясню, народ, — сегодня днем меня познакомили в отеле с Джонни Кэшем. И он хотел прийти на концерт сегодня вечером. И спеть с нами. Но, к

сожалению, отказался, сказав, что его жена заболела. И его не будет здесь сегодня. Мы выучили регги-версию его песни *Ring On Fire* и все думали, станет ли Джонни петь с нами регги. А нам без него стоит ее спеть? И вы нам можете решить. Кто из вас НЕ хочет, чтобы мы спели *Ring of Fire*? А кто за? Итак, она звучит вот так, народ...»

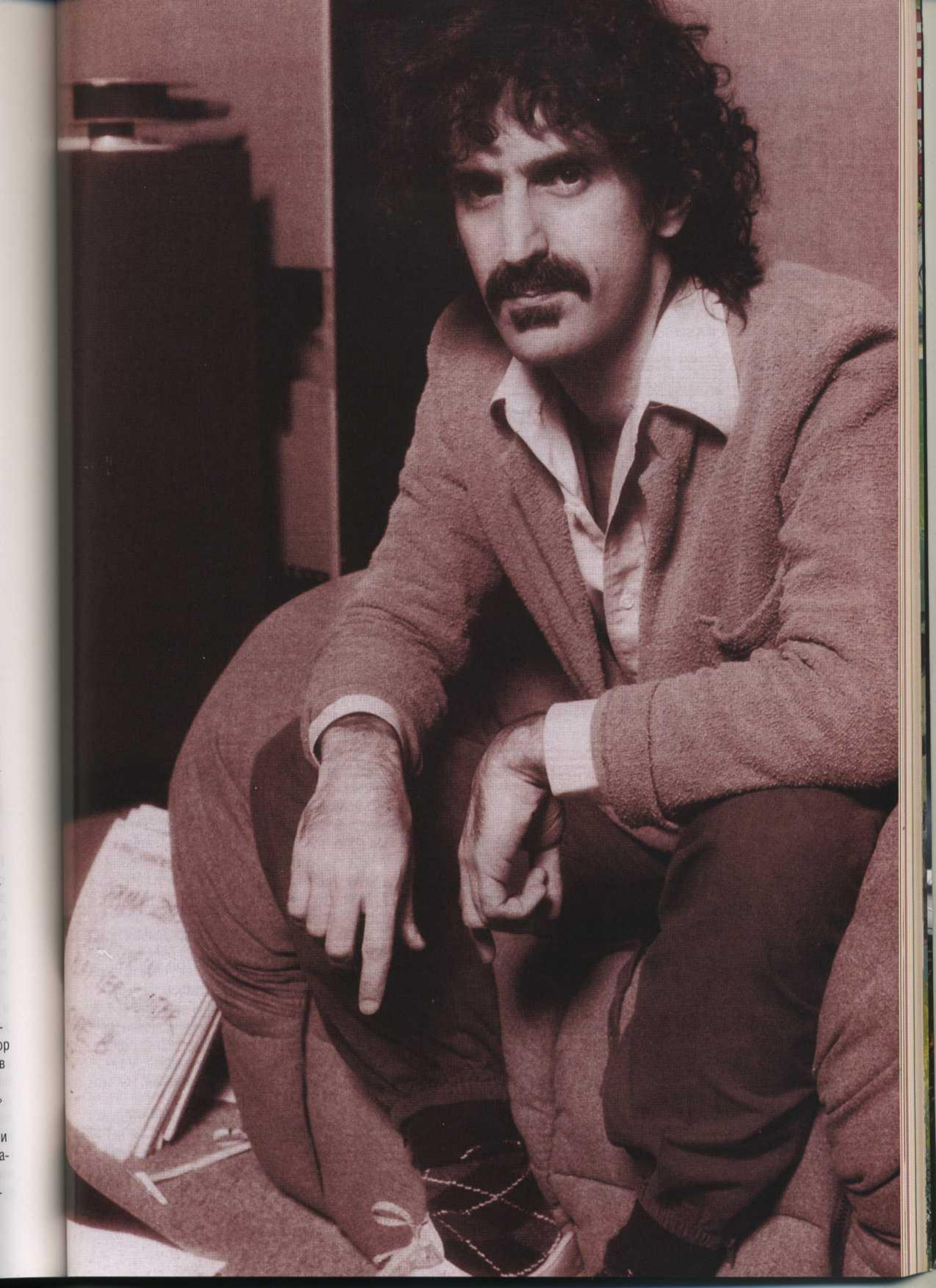
Вольным переложением песни Джонни Кэша, которая получила спотыкающийся ритм и стебный запал, Заппа дал публике настрой на тотальную веселуху и полный расслабон. Тем самым показав, что юмор из его музыки никуда деваться не собирается: «На репетициях мы хохочем до слез — насколько идиотичен порой материал. Строя аранжировку, я при каждом удобном случае пихаю туда какой-нибудь блок, а поскольку на гастролях мы ежедневно репетируем по два часа, аранжировки порой неожиданно меняются по мотивам последних новостей или автобусного фольклора. На предгастрольных репетициях музыканты ансамбля вписывают эти «дополнения» рядом с «настоящими нотами», так что разучив наконец всю программу, они знают не только песню в первоначальном виде, но и наложения — подвижную сетку, которая служит основой непрерывно изменяющегося коллажа босяцкой американской культуры.

Наука еще не дала объяснения, почему многие люди находят забавным звук клаксона древних автомобилей. Я тоже хочу знать ответ, поскольку я — один из этих идиотов. Я обожаю звуковые эффекты (перкуссионные и голосовые) и часто использую их в аранжировке.

Послушайте концовку *Deluxe Version of Peaches en Regalia*, где они сочетаются с многократно наложенными А.М.А.И. (Архитипными Модулями Американских Икон). После второго вступления *Fake Devo* накладывается на ритм-секцию *Twilight Zone* и милая лирическая мелодия попадает в «объятия зловещих аккордов». Затем наступает короткая пауза, во время которой Аик произносит: «Уу-ууу!», как это делает Count Floyd из передачи, идущей на SCTV. Ничего особенного, но парочка этих коротких пародий в середине вещи смотрятся приятно. Для того чтобы быть до конца уверенным, что вы обратите на это внимание, следующая пауза слегка затягивается и «Уууууу» произносится дважды. Все это, конечно, свехидиотизм, но именно оттого я это и люблю. Когда я впервые увидел Каунта Флойда, то чуть не подавился со смеху. Лежа на диване, я тихо и мирно попивал кофе и паялся в «ящик», когда Джо Флэрти «выдал» квинтэссенцию всех этих дебильных телевизионных «ужастиков», не прибегая даже к английскому языку. Вот так «положил глаз»!».

В альбоме присутствует много «юмористических» звуков, часть из которых (явно физиологического происхождения!), принадлежит различным фрикам, приглашаемым на сцену Заппой и членами его группы, дабы показать свое «мастерство». В интервью, которое появилось 16-го марта 2003 в выпуске *The Sunday Times Magazine*, можно вычитать следующее высказывание одной экстравагантной особы: «Фрэнк Заппа дал мне прозвище Доктор Дот. Я рыгала во время его саундчека, и он включил это в свой альбом **The Best Band You Never Heard In Your Life**». Ну что ж, разделим несколько мгновений с Дороти «Dot» Стайн, она же Доктор Дот.

«После нескольких лет поездок с различными группами (в 17 лет я была в турне с Grateful Dead, затем меня пригласили в тур с The Rolling Stones), я решила поступить в институт в Нью-Хэмпшире, — вспоминает Дороти, — Я отпра-



вила в Бостон, чтобы увидеть концерт Фрэнка Заппы. И попытаться при этом остаться просто обычным фэном, не стремясь приблизиться к группе. Но, как только мы с другой вышли после концерта, Скотт Тьюнес постучал в автомобильное окно. Я подумала, «Я – гребанный магнит для рок-звезд!». Так оно или нет, не знаю, но он стучит в окно и говорит: «Вы знаете, где Holiday Inn? Я слишком долго раздавал автографы и опоздал на свой тур-автобус». Слово за слово, он сел в наш автомобиль, мы поехали в клуб, заказали пиццу и коку, от которой пошла отрыжка... и Скотт пишет наши имена в гостевой список на каждое шоу! Во время турне мы пошли на один из саундчеков группы в Портленде, штат Мэн. Я глазам своим не поверила, там было еще несколько других фанатов. Группа репетировала *Bolero*, и внезапно я начала рыгать. Фрэнк останавливает их и спрашивает: «Кто это сделал?» Ну, я и отвечаю: «Извини, Фрэнк – это я». И он говорит мне: «Иди сюда, я хочу записать образец». Я объяснила, что мол, не все так просто, нужна кока. Тогда он сказал своим парням: «Кто-нибудь, принесите ей Пепси», на что я возразила: «Нет, это должна быть диетическая кока». Он не сдаётся и просит принести мне диетической кока-колы. В конце концов, я выдала три или четыре отрыжки. Он использовал их всюду в турне всякий раз, когда он хотел взбодрить Джима и Томми. На пластинке *The Best Band You Never Heard In Your Life* мои отрыжки лучше всего слышны в *A Few Moments With Brother A. West*. А если прислушаетесь, то услышите и мой пердеж!»

Веселье продолжается и при исполнении различных кавер-версий. *Purple Haze* Джими Хендрикса и *Sunshine of Your Love* Cream звучат в начале альбома #2 под видом саундчека, при этом шибко напоминая заговорческие версии *Easy Meat* и *Stinkfoot*.

Композиция *Stairway To Heaven*, классика Led Zeppelin, регулярно играемая в турне, как правило, в заключение шоу, так сказать, на десерт, тоже весьма игрива, с внедренными в нее попукиванием и порывиванием.

Занятна и история ее появления в репертуаре, рассказанная гитаристом Майком Кинелли: «Однажды на репетиции Фрэнк спросил у музыкантов группы, может ли кто-нибудь из них сыграть ему эту песню. При этом он уверял, что до сих пор саму ее не слышал, и толь-

ко знал о ее культовом статусе гимна. Те из нас, что считались «роковыми», слабили вещицу, познакомив таким образом с ней Фрэнка. Спустя какое-то время появилась аранжировка для группы. Изначально, в середине песни предполагалась гитарная импровизация Фрэнка, но как-то я показал саксофонисту Полу Кармэну оригинальное соло Пэйджа, и при следующем исполнении вещи мы с Полом стали играть вдвоем оригинальное соло как раз в тот момент, когда Фрэнк начал свое. Он остановился, и просто смотрел на нас, покуда мы это делали, после чего махнул на коду и сказал: «О'кей, пойдет. Покажите, как играть остальным духовикам».

Звучит здесь и пара серьезных композиций – *Bolero* Равеля и *Godfather Part 2 Theme* Нино Рота. Заппа убрал из них пафос и напыщенность, в результате чего получил забавные lo-fi образчики, будто сыгранные группой Devo.

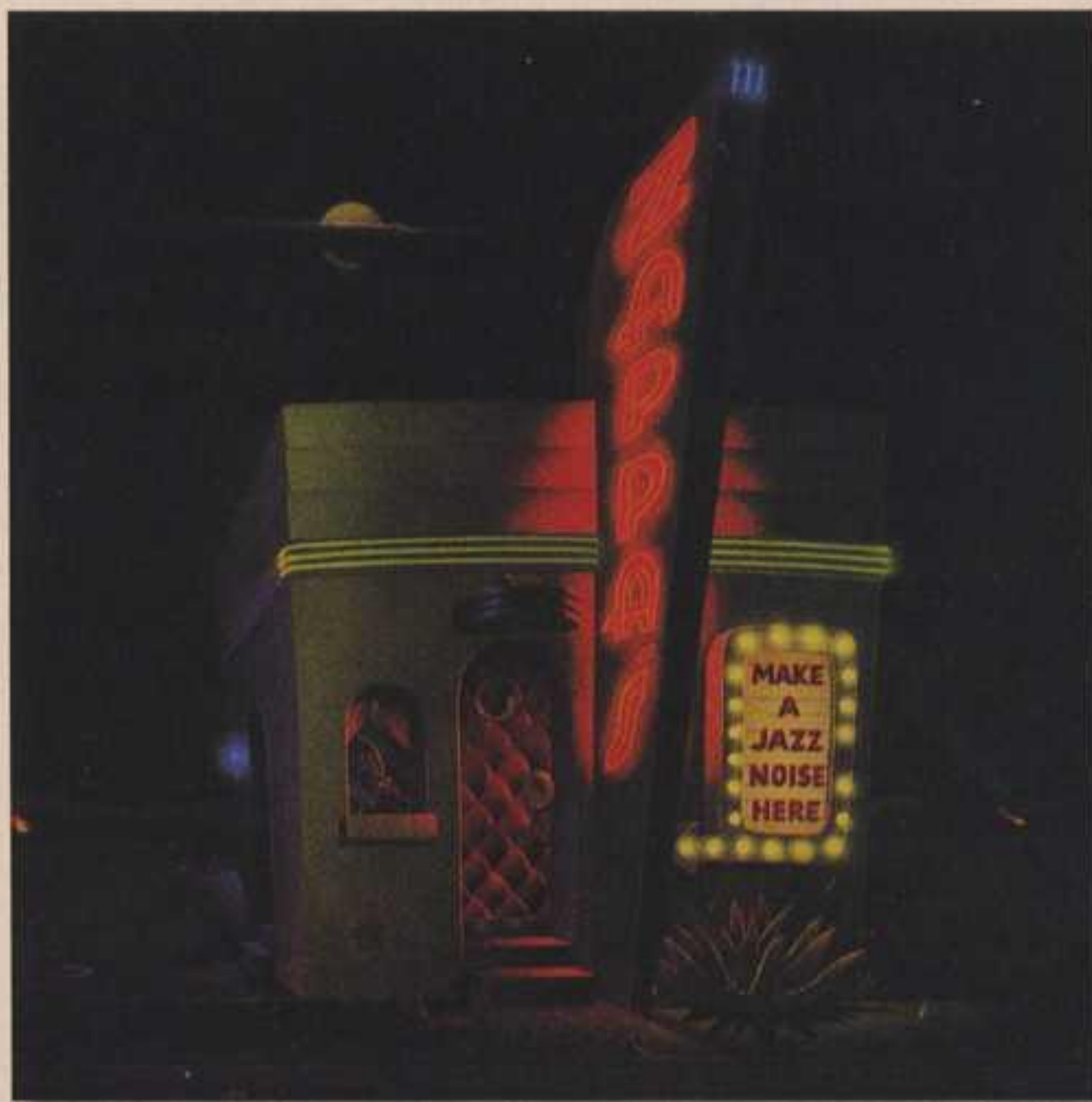
Третий альбом итогов турне 1988-го года, *Make A Jazz Noise Here*, вышел в июне 1991-го. Он начинается классическим концертным номером *Stinkfoot*, перед которым звучит пламенный призыв к электорату, а также очередная новость о Джимми Сваггарте: «Итак, к делу. Я хотел, чтобы вы знали – и вы слепы, если не заметили, но мы предлагаем людям принять участие в голосовании. Вчера уже 400 человек зарегистрировались, сегодня мы надеемся превысить эту цифру.

А, кстати! Слышали шикарную новость сегодня? Джимми Сваггарт попал под следствие! О, Иисус! Однажды все это членососы попадутся! Как и мистер Сваггарт, который не раз пользовался услугами проституток. Явно он большой любитель юных милашек. Он сказал Кэлу Томасу из комитета Морального Большинства, что его половой акт был прерван. Но он согласился, что сотворил что-то порнографическое с той девицей. Только представьте себе это, леди и джентльмены!»

Заппа на этом альбоме показывает блистательный состав, который берется за исполнение наиболее сложных его композиций (*Theme From «Lumpy Gravy»*, *Black Napkins*, *The Black Page (New Age Version)*, *King Kong*, *Strictly Genteel*, *Cruisin' For Burgers*, *Dupree's Paradise*, *Sinister Footwear* и так далее). И не только его, но и не менее сложных произведений Стравинского (*Royal March From «L'Histoire Du Soldat»*) и Бартока (*Theme From The Bartok Piano Concerto #3*). А также с шутками-прибаутками заставляет своих супермузыкантов творить на сцене настоящие чудеса сверхточного музицирования и блестящие образцы аранжировочных красот, зная, что им по плечу любой мудреный пассаж: «А вот особый случай. Это – Эд Мэнн. Наведите-ка на него свет! Один из преданных фэнов Эда наехал на него за то, что он переврал и облажал кусок в *Dickie's Such an Asshole*. Когда? Несколько недель назад.

Оказывается, что люди, которые приходят на наши шоу, слушают партии музыкантов очень внимательно, и поэтому тот человек был здорово обижен ошибкой Эда. И чтоб сегодня он свои деньги заработал честно, мы посвятим этому некоторое время, Эд практиковался, разогревался перед тем сложным кусочком песни, мы его сейчас и проверим. Итак, соло...»

А некоторые переаранжированные по-новому его хрестоматийные вещи (*The Orange County Lumber Truck*, *Big Swiftly*, *Advance Romance*, *Let's Make The Water Turn Black*, *Stevie's Spanking*) засияли новыми, доселе неведомыми гранями. Заппа говорит, что это результат колоссальной рабо-



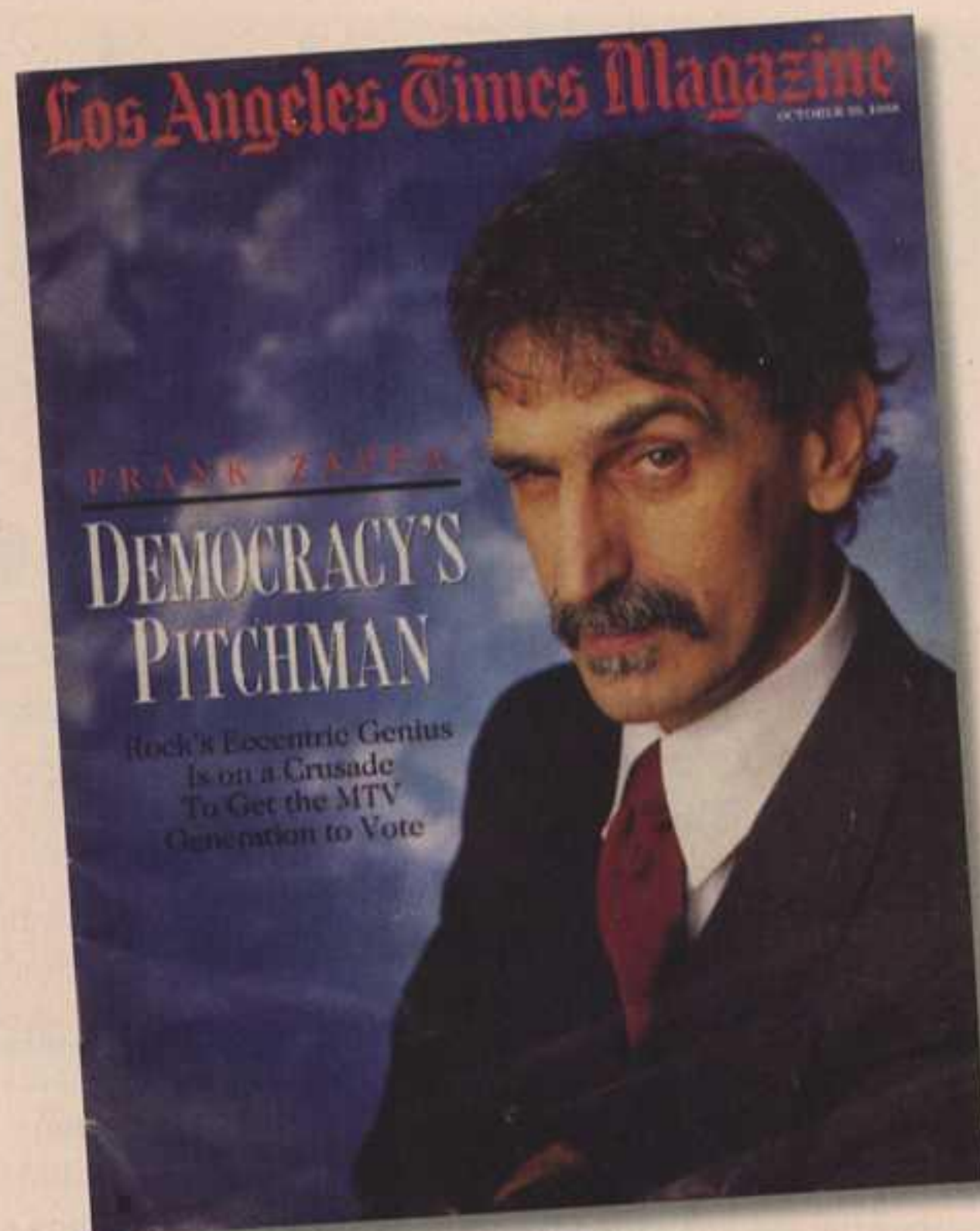
ты, а также объясняет алгоритм изменения старых композиций, канонические варианты которых уже неинтересно исполнять: «Когда песня задумана таким образом, что ее исполнение речитативом выглядит более забавным, чем собственно пение, слова предстают как составная часть аранжировки, если, конечно это не бессмысленный набор звуков, издаваемых ртом. Подобное часто происходит, когда какая-либо группа исполняет свою версию известной песни. Скелет песни, ее мелодическая линия, слова и аккорды остаются прежними, однако «убранство» или оркестровка зависят от искусности берущегося за их изменение.

Составу 1988-го года из двенадцати музыкантов удавались шикарные оркестровки старых песен всего лишь потому, что я не хотел, чтобы эти люди «отбывали номер» на сцене. Песни в корне меняли свой первоначальный смысл, как только я слышал какую-либо вокальную трансформацию во время репетиции. Я могу услышать какой-либо «намек» (часто — просто чей-то ляпсус) и возвести его в крайнюю степень бредятины. В группе мы используем выражение: «положить на это глаз» для такой ситуации. Это обычно относится к вокальной части, хотя мы можем «положить глаз» на что угодно. После того как «глаз положен», считайте, что основной ущерб вещи нанесен. Он и определяет дальнейшее ее развитие. Исполнителю остается лишь врубиться в замысел и воплотить его. В противном случае, для меня песня не годна к исполнению. Многие американцы применяют то, что мы называем «положить глаз», к манере своей речи. Отчего нельзя использовать подобный подход к оттенкам композиции?

Музыкант во время репетиции может создать видимость того, что он понимает, чего я хочу добиться от него в определенном пассаже, однако самым трудным является — добиться верного исполнения одного долгими ночами в дороге, поскольку большинство музыкантов просто забывают со временем, что же от них требовалось в самом начале».

КРЕПКО ДЕРЖА РУКУ НА ПУЛЬСЕ

Средства массовой информации, не только музыкальные, но и общественно-политические, активно комментировали итоги последнего тура Заппы и его нежелание продолжать их впредь. Типична публикация в *Los Angeles Times* «Zappa Keeps Eye Now On Bottom Line», написанная журналисткой Патрисией Аподакой и опубликованная в декабре 1989-го года: «Заппа, который сегодня познакомился со своими 49-ю годами, всегда торил собственную дорогу, отличную от его более коммерчески успешных современников. Но в этом году, в то время как рокеры средних лет, типа The Who, Пола Маккартни и Rolling Stones вновь подтверждали свою популярность в высококлассных концертных турах, Заппа, был достаточно умен, чтобы остаться дома. Он повесил на гвоздь свою дорожную амуницию после того, как потерял 400 000 долларов в своем туре 1988-го, который сам финансировал. «За все платил я», — говорил он. Даже при том, что четырехмесячный тур по Соединенным Штатам и Европе был распродан на 90 %, Заппа заявил, что потери накатывались из-за высоких транспортных расходов и зарплаты для 12-членного оркестра. Всего было 43 человека, три автобуса и пять грузовиков. «Я должен был оплачивать стоимость всех авиабилетов, все автобусы, все питание, все суточные и зарплаты», — подытожил Заппа.



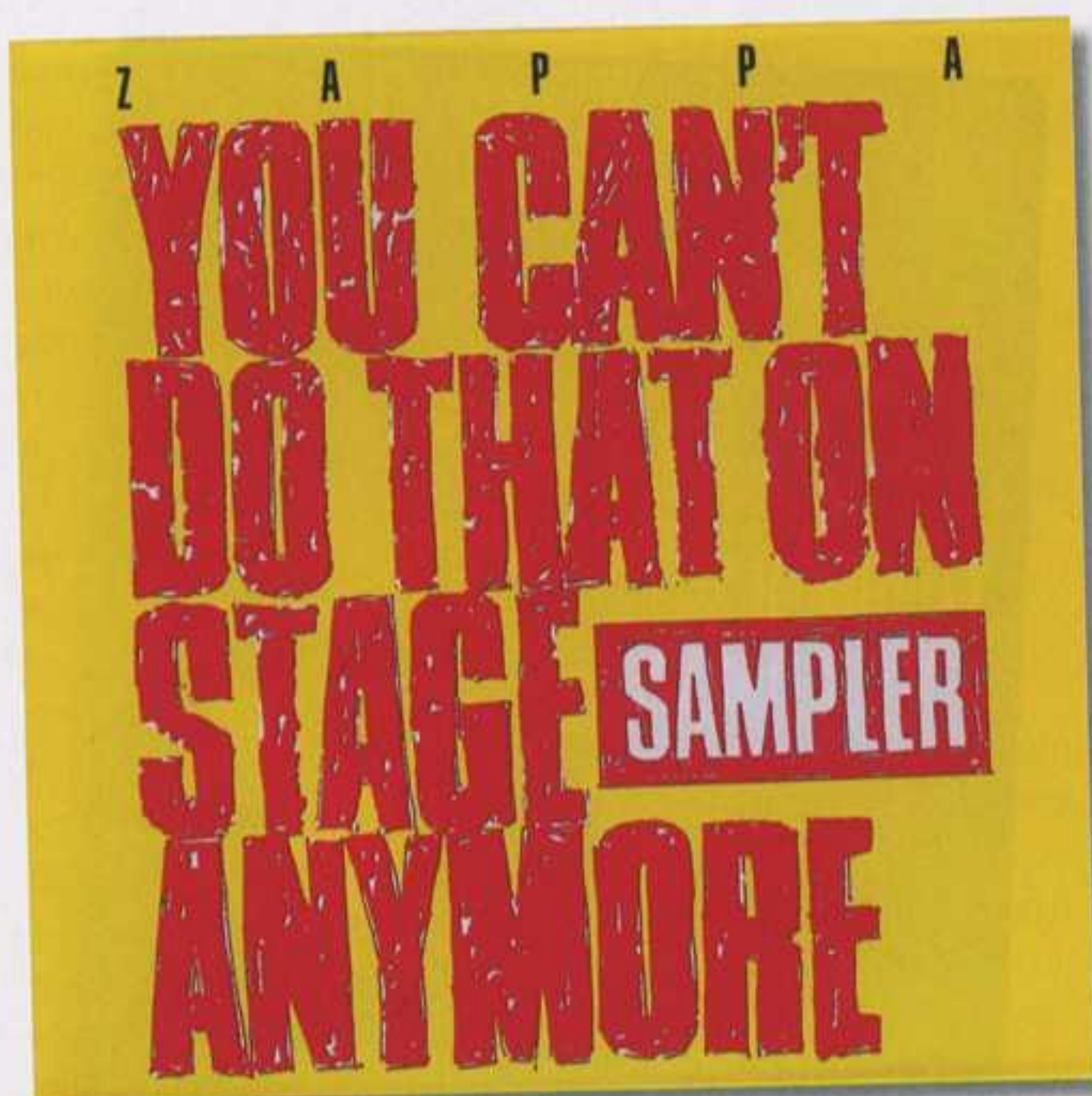
«Это снижает энтузиазм отправляться в очередное турне», — сказал он, добавив, что он не желает принимать финансовую поддержку от корпоративного спонсора, потому что это означало бы обязательную продажу таких продуктов, как пиво или безалкогольные напитки.

Но известный музыкант продолжает борьбу. Как любой другой бизнесмен, он работает над сокращением своих накладных расходов, и ищет новые деловые возможности везде, где можно найти их, даже в таких далеких странах, как Советский Союз. Из офисов в Северном Голливуде и его доме на Лорел Каньон, Заппа и его жена с 22-летним стажем, Гэйл, управляют несколькими фирмами. Это — рекорд лейбл, компания заказов по почте, видео-компания и музыкальное издательство. Все фирмы — 100% принадлежность Заппы и его жены, и он говорит, что они выгодны, хотя не распространяется об объемах продаж и получаемом доходе».

Итак, последнее турне Заппы стало историей. Закончив активную гастрольную деятельность, он с головой ушел в многочисленные проекты другого рода — написание симфонической музыки, ведение домашнего бизнеса, и, естественно, переиздание своей музыки на современных носителях — компакт дисках. Тщательная и кропотливая работа по выкапыванию из кладовых архивного материала тоже имела место быть. Многочисленные концертные треки, записанные в разное время и в разных местах планеты, требовали классификации и издания. Результатом этой работы стала архивная серия **You Can't Do That On Stage Anymore**.

В мае 1988-го выходит выжимка из планируемого шеститомника — **You Can't Do That On Stage Anymore Sampler**.

Вот как Заппа объясняет выпуск «образца»: «Полное время звучания **You Can't Do That On Stage Anymore** составляет более тринадцати часов. Единственной возможностью выпустить такое количество музыки представляется комплект из шести двойных компакт-дисков. Для тех из вас, у кого еще нет CD-вертушки, мы предлагаем эту выборку. Мы надеемся, что она понравится вам и послужит толчком к покупке CD-плеера, дабы прослушать собрание целиком».



Информация ко всем томам серии предваряется сообщением:

«Настоящее собрание охватывает более чем двадцатилетний период и представляет, тем из вас, кому интересна моя музыка, всеохватывающую выборку неизданного «живого» материала, абсолютно лишенного каких-либо наложений и записанного с помощью средств, начиная от семи с половиной дюймового двухдорожечного магнитофона и заканчивая двадцатидорожечной цифровой аппаратурой.

Огромные усилия были приложены для того, чтобы добиться наилучшего звучания, хотя представляющую исторический интерес подборку первоначального состава The Mothers Of Invention не назовешь hi-fi. Вещи этого периода включены в собрание специально для тех слушателей, которые считают, что лишь тот состав был хорош. Их сравнение с работами позднейших составов, возможно, положит конец этим странным представлениям.

НАСТОЯЩАЯ ПОДБОРКА СОСТАВЛЕНА НЕ В ХРОНОЛОГИЧЕСКОМ ПОРЯДКЕ.

Любой состав любого года может быть (и зачастую так оно и есть) «сведен» с любым другим составом (иногда в середине вещи).

Этот сборник является ответом на следующие предположительные вопросы:

1. Представляет ли данная запись самое удачное прочтение ДАННОЙ ПЕСНИ в исполнении ДАННОГО СОСТАВА?
2. Чувствуется ли в ней присутствие «туземных мотивов»?
3. Является ли она премьерным исполнением?
4. Является данное исполнение единственным, либо это вообще плод импровизации?
5. Присутствует ли в нем достойное соло?
6. Позволит ли «дотошным маньякам» данная серия считать свое собрание полным и завершенным?
7. Привносит ли в общее настроение альбома данная песня некий контраст либо сглаживание.
8. Представляет ли собой данное исполнение аудио-версию номера, присутствующего на видео- или киноленте.

Мы надеемся, что настоящий том **You Can't Do That On Stage Anymore** доставит вам удовольствие и вы, в конце концов, найдете время, что бы прослушать подборку целиком.

Серия посвящается музыкантам, запечатлевшим себя в данных записях и слушателям, на протяжении двух десятилетий ценивших их мастерство. Спасибо вам».

Первый том серии **You Can't Do That On Stage Anymore** показывает широчайший временной разброс – здесь перемешаны вещи, взятые с концертов начиная 1968-м годом и заканчивая 1982-м.

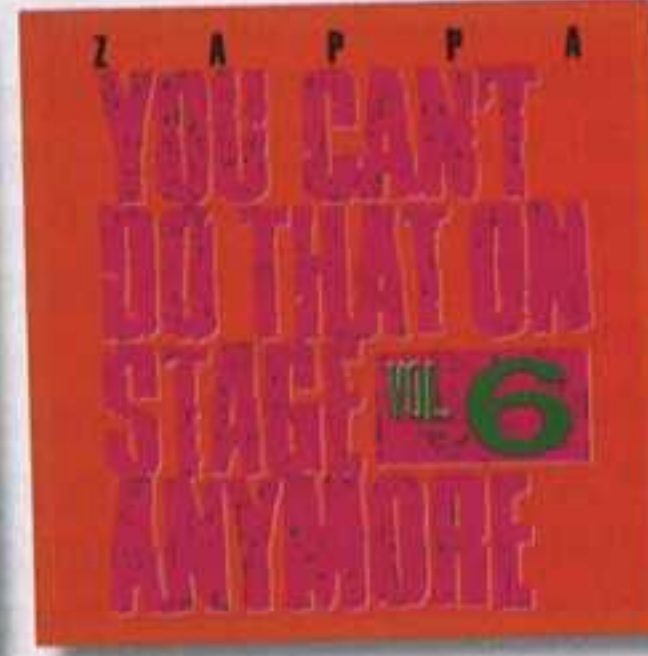
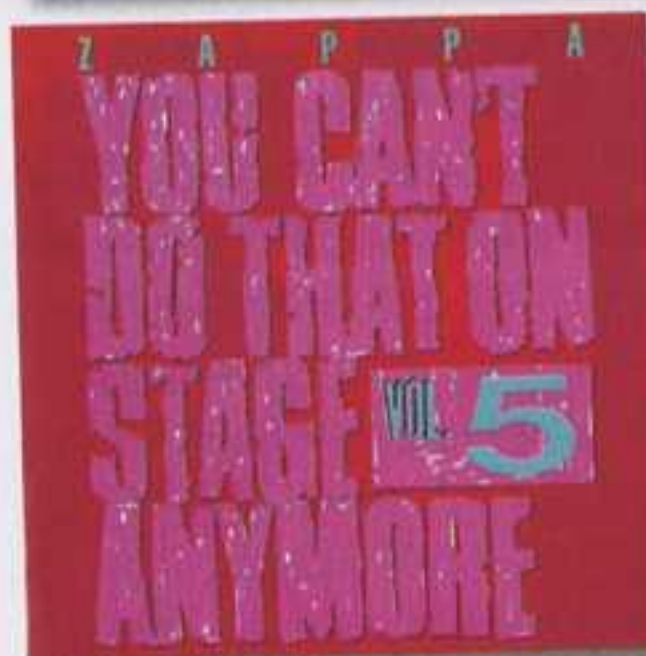
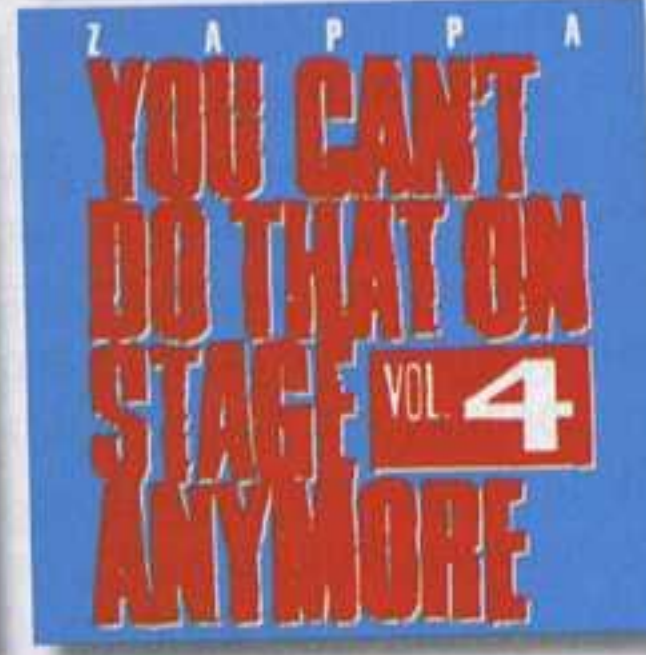
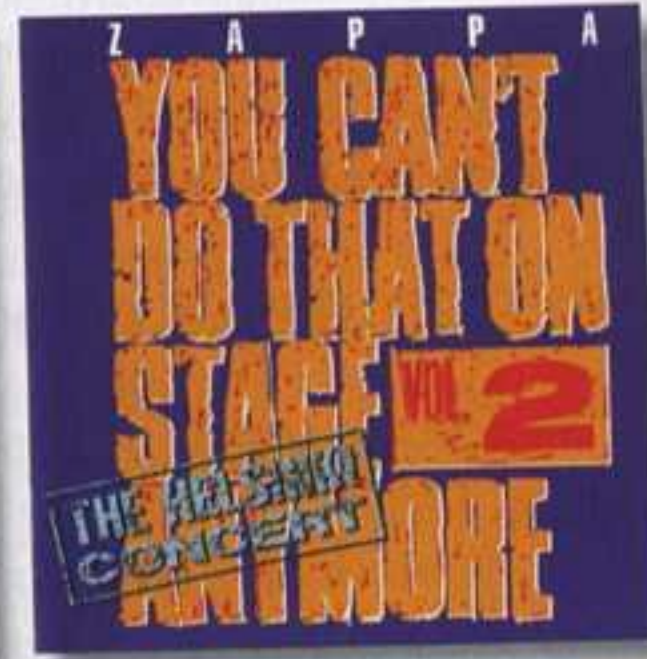
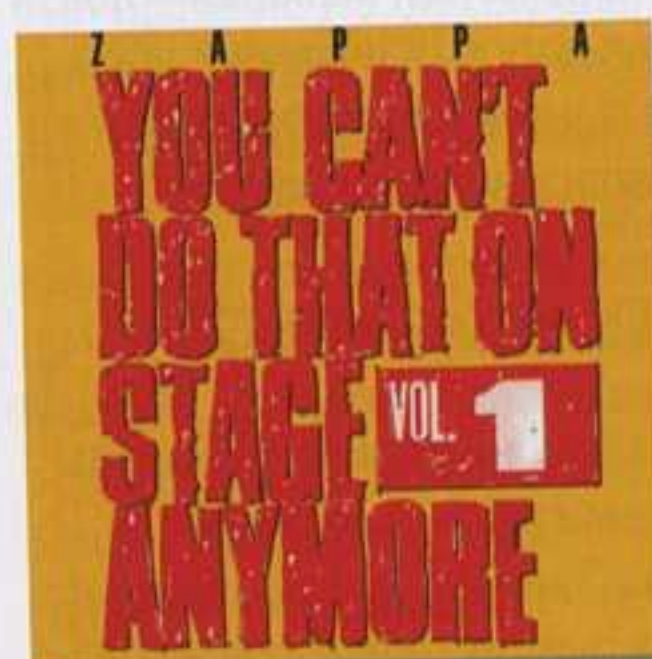
«На этом двойнике представлены «живые» выступления начиная с 1968-го года, – комментирует Заппа. – Сегодня не так уж и много групп способны играть живьем. Они выходят на сцену с расписанным по секундам шоу и, в большинстве случаев, отыгрывают его либо с помощью секвенсора, либо под фонограмму. Публика уже забыла тот «Золотой век», когда люди выходили на сцену и не знали, окажется ли сегодняшнее выступление удачным. Возможно, именно тогда у меня был лучший подбор музыкантов.

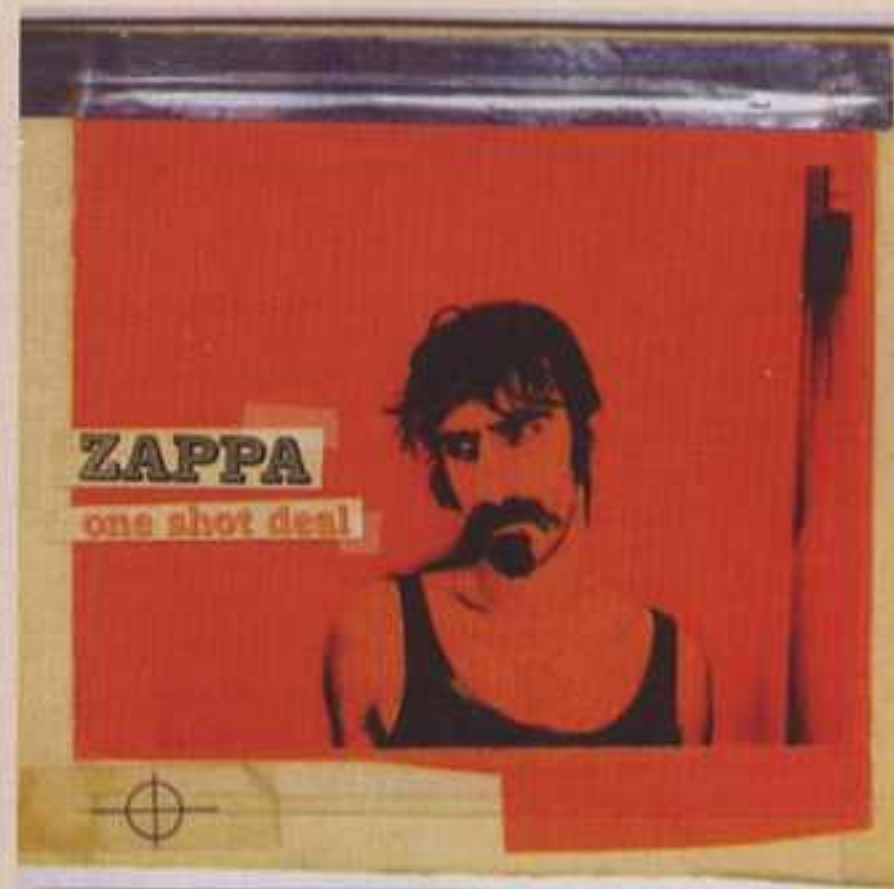
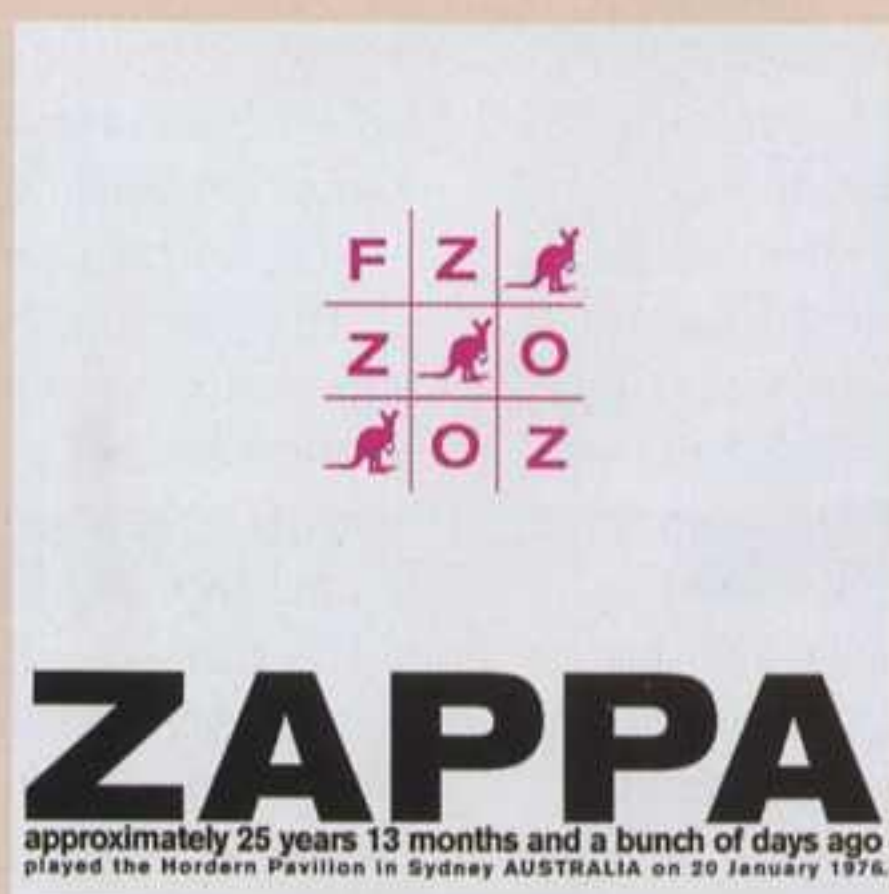
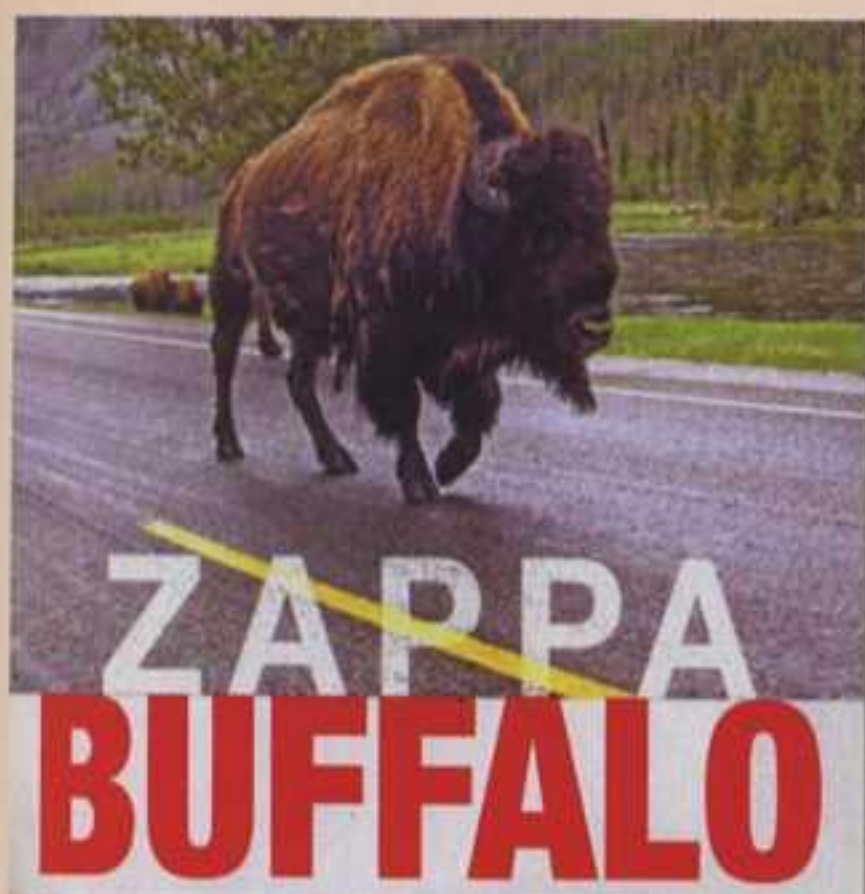
Послушайте Лондонские выступления 1978-го года. Они великолепны! На дневном концерте мы исполняли попурри из *St. Alphonzo's Pancake Breakfast* и *Don't Eat the Yellow Snow*, когда какой-то сумасшедший выскочил на сцену и принялся читать стихи, перебивая песни. Мы ему не препятствовали. Результатом явился чудный пример «народного творчества».

Второй том серии представляет собой запись концерта в Хельсинки 22-го сентября 1974-го года. Он подробно описан выше.

Третий том **You Can't Do That On Stage Anymore, Vol. 3** в основном содержит записи тура 1984-го года, «добитые» номерами 73-го, 75-го, 77-го и 82-го годов.

Остальные тома тоже демонстрируют гигантский временной диапазон и интереснейший музыкальный материал.





До сих пор продолжают выходить «утерянные» концерты Фрэнка Заппы. В последние несколько лет вышли архивные альбомы **FZ:OZ** (австралийский концерт 1976-го года), **Zappa Wazoo** (концерт в Бостоне с двадцатью музыкантами в рамках некоммерческого тура 1972-го года), **Imaginary Diseases** (концерт в Монреале состава Petit Wazoo 1972-го года), **Buffalo** (концерт в Баффало 1980-го года), **One Shot Deal** (сборник композиций, сочиненных в дороге и объединенных блюз-роковой направленностью) и **Everything Is Healing Nicely** (неопубликованные записи сессий Заппы с Ensemble Modern).

Сколько это будет еще продолжаться? Год, два, пять? И что дальше? Закончится ли эпоха великих музыкальных открытий?

Лично я уверен, что не закончится. Думаю, на наш век их хватит.

БАБУШКИ И ВНУКИ

Рок-наследие Заппы активно продолжает свою жизнь на сцене. И прежде всего благодаря двум составам — Grande Mothers Of Invention, в котором играют бывшие участники The Mothers Of Invention, и проекту Zappa Plays Zappa, основанным его старшим сыном Дуизилом.

В состав активно гастролирующего состава Grande Mothers входят: клавишник и вокалист Дон Престон, басист и вокалист Рой Эстрада, саксофонист и вокалист Наполеон Мёрфи Брок, которые играли с Фрэнком Заппой в разные годы в промежутке с 1974-го по 84-й. Журналист *Classic Rock* обнаруживает, что голос Эстрады в разговоре не так высок, как во время пения. Он интересуется, какие именно произведения из огромного музыкального наследия Фрэнка Заппы исполняют сейчас Grande Mothers. «Группа игра-



ет те песни Заппы, в создании которых принимали участие я и Дон, а также те, соавтором которых был Наполеон, — говорит Рой Эстрада, — Это ранние вещи The Mothers Of Invention с альбомов до 1984-го года. Материала там просто завалилось. Нам безумно нравится вновь играть все это и по-новому обрабатывать. Фрэнк был нашим главарем, но за это время мы успели перенять у него эстафетную палочку. Многие, возможно, назовут это сборищем старых пердунов, но я бы посоветовал не спешить с такими ярлыками!»

Интересно, а как быть с Zappa Trust, который не очень-то одобряет деятельность группы? «Фонд родственников Заппы много раз заявлял, что подаст в суд на любое нелегальное использование творческого наследия Фрэнка, — признается Эстрада, — но меня, честно говоря, не очень это волнует. Я понятия не имею, что там происходит с его женой. По электронной почте мне уже приходили всякие там правовые наезды, но я в этих разборках участвовать не собираюсь. Для нас просто важно, чтобы музыка Заппы оставалась такой, какой мы играли се изначально. Главный принцип Фрэнка заключался в том, что музыку надо играть правильно. И это именно то, чем мы занимаемся. Меня часто спрашивают, как мне удастся до сих пор петь фальцетом. Сейчас мне, конечно, это дается нелегко. С моей астмой я вынужден прилагать намного больше усилий».

Другой же проект, Zappa Plays Zappa, одним из главных действующих лиц которого является старший сын Заппы Дуизил, естественно, не сталкивается с проблемой нарушения авторских прав. Этот коллектив активно гастролирует с музыкой Заппы и в настоящее время.

«Если бы кто-нибудь спросил Фрэнка, как бы он хотел, чтобы люди его вспоминали,» — говорит Дуизил, сидя в аппаратной, в студии, спрятанной в лабиринтах по-деревенски простой штаб-квартиры семейства Заппа, — он бы ответил: «Я не знаю. Это не важно». Ну, а для меня это

важно. Я хочу, чтобы мои дети и дети моих детей чувствовали музыку моего отца так же сильно, как и я, потому что она уникальна. Особенно живя в мире, где так много одинаковой музыки, но нет ничего похожего на Заппу.»

Итак, молодой Заппа, который наслаждается тем, что его увековечили вместе с отцом на обложке юбилейного номера *Guitar Player* в январе 87-го, решил сделать что-нибудь, чтобы убедиться, что о деле его отца не забывают. В процессе он не раз обжигался как гитарист.

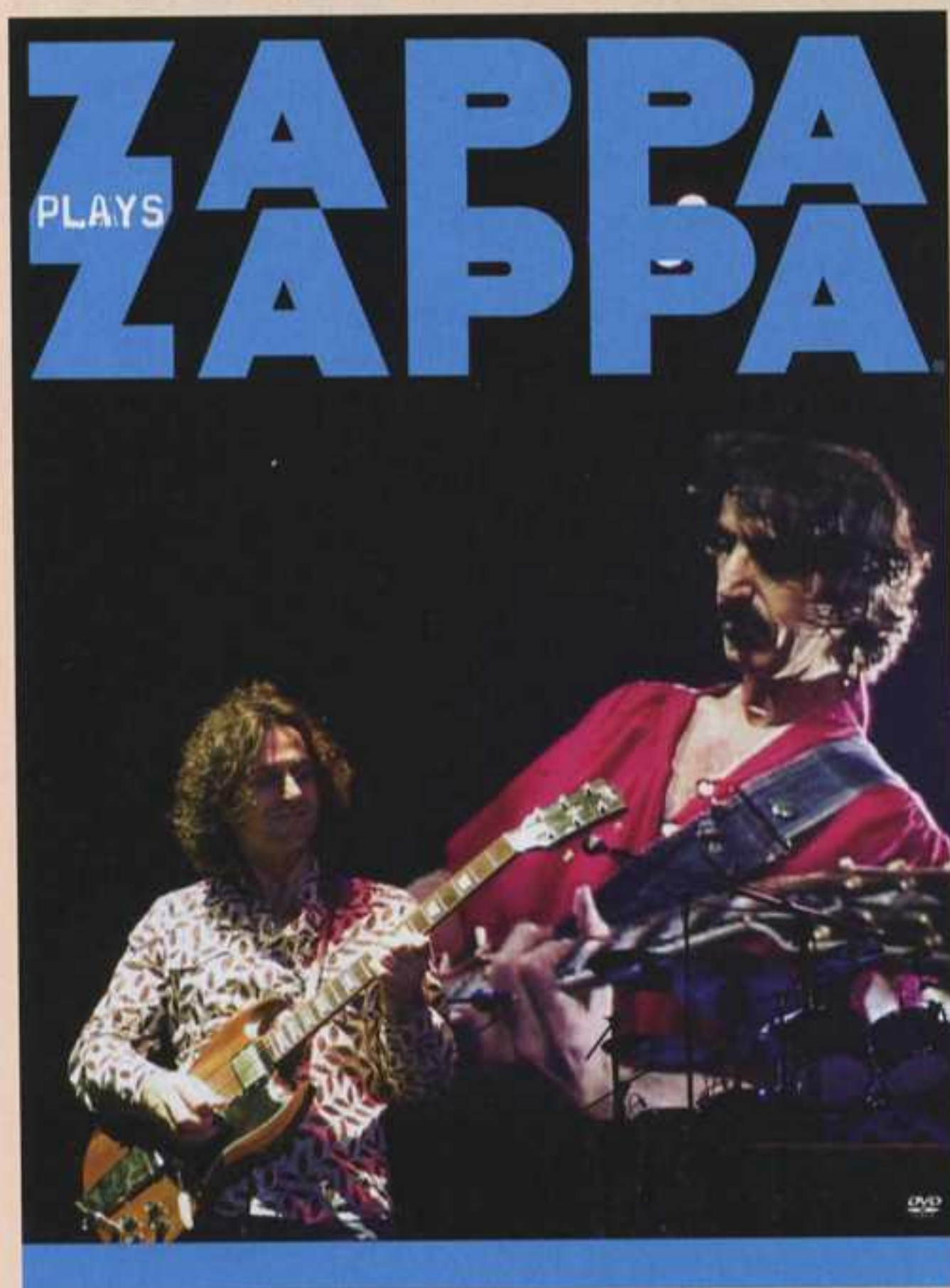
Он говорил: «Я думал, что лучший способ заинтересовать людей музыкой Фрэнка — это исполнять ее живьем. Но в ту самую минуту, как я решил сделать тур Zappa Plays Zappa, я понял, что главная задача — это собрать все свои навыки игры на гитаре воедино. Я должен был сыграть действительно трудные, невероятно сложные партии так же как Фрэнк, но с другой стороны, — должен был импровизировать, не выходя из контекста его музыки. Так что, нужно было провести ревизию того, как я играю. Не только технической стороны, но и уровня сознания, потому что я старался привнести особенности его игры в свою».

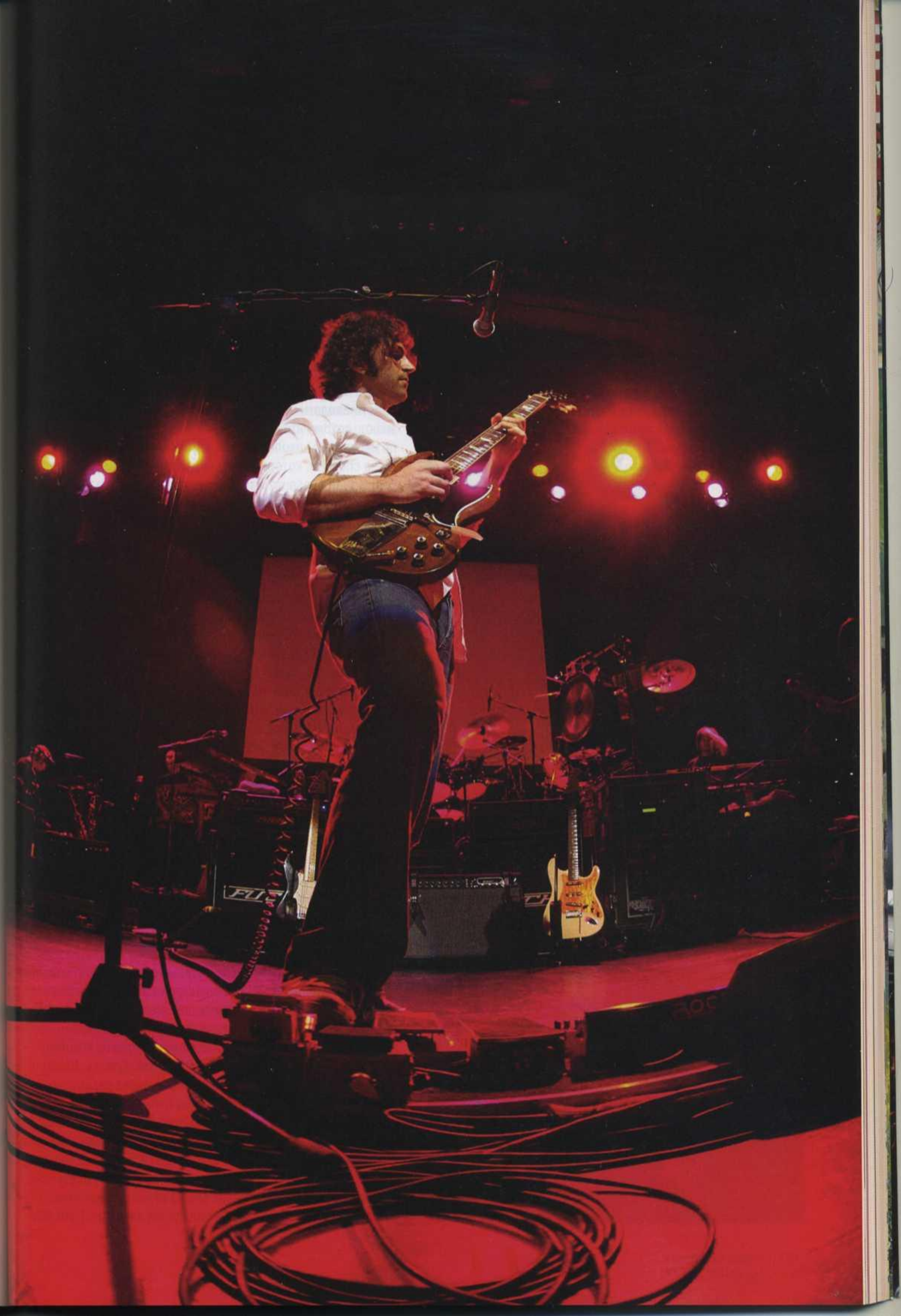
Вот так Заппа собирался работать, под лозунгом «Переосмысление гитары». Он собрал группу из молодых музыкантов, возрастом — немного за двадцать, и трех приглашенных исполнителей, которые работали в группе его отца: Терри Боззио, Наполеона Мёрфи Брока и Стива Вая.

«Я чувствовал, что если не сделаю этого, то есть вероятность, что его музыка канет в безвестность, — делится мыслями Заппа-младший, — Фрэнк, действительно, один из выдающихся американских композиторов. Он получил широкое признание и уважение в среде классических музыкантов. Но мир классики совершенно другой, нежели мир поп/рок музыки, мир классики может легко отвергнуть что угодно. Я не хочу этого».

Для Дуизила это было нелегкой задачей. Пришлось здорово поработать, чтобы музыка отца зазвучала адекватно. Поэтому группе соратников Дуизила была дана соответствующая установка. «Моей главной целью было убедиться, что группа действительно преподносит дух музыки Фрэнка, а это значило, что мы должны играть все без ошибок, — говорит Дуизил, — Я не хотел, чтобы это действие ассоциировалось с цирком, чтобы казалось, что мы играем на потребу публики. Потому что слушатели Фрэнка знают, что все, что он делал — он делал честно. Мы не хотим превратить это в коммерческое мероприятие. Прежде всего — нельзя коммерциализировать то, что по определению не является коммерческим. Но с другой стороны, — я говорю это не из жадности, но я думаю, что у музыки Фрэнка есть потенциал, чтобы стать коммерческой. Все дело в том, какой смысл этому предавать, и как преподносить — и людям это понравится. А если Заппа будет звучать по радио после песни Эшли Симпсон, ты скажешь, что это коммерческая музыка? Я так не думаю».

Тур Zappa Plays Zappa позиционируется как «официальное исполнение музыки Заппы». Дуизил убежден, что именно этот проект играет музыку Заппы максимально приближенно к оригиналу, полностью передавая ее дух, в отличие от многочисленных трибьют групп: «В какой-то степени, это ответная реакция на то, что делают другие группы. Я понимаю, почему люди выходят и играют музыку Фрэнка. Это такой небольшой способ собрать свою аудиторию слушателей. Но у нас другие цели. Я считаю, что мы «официальны» потому что я связан кровным родством

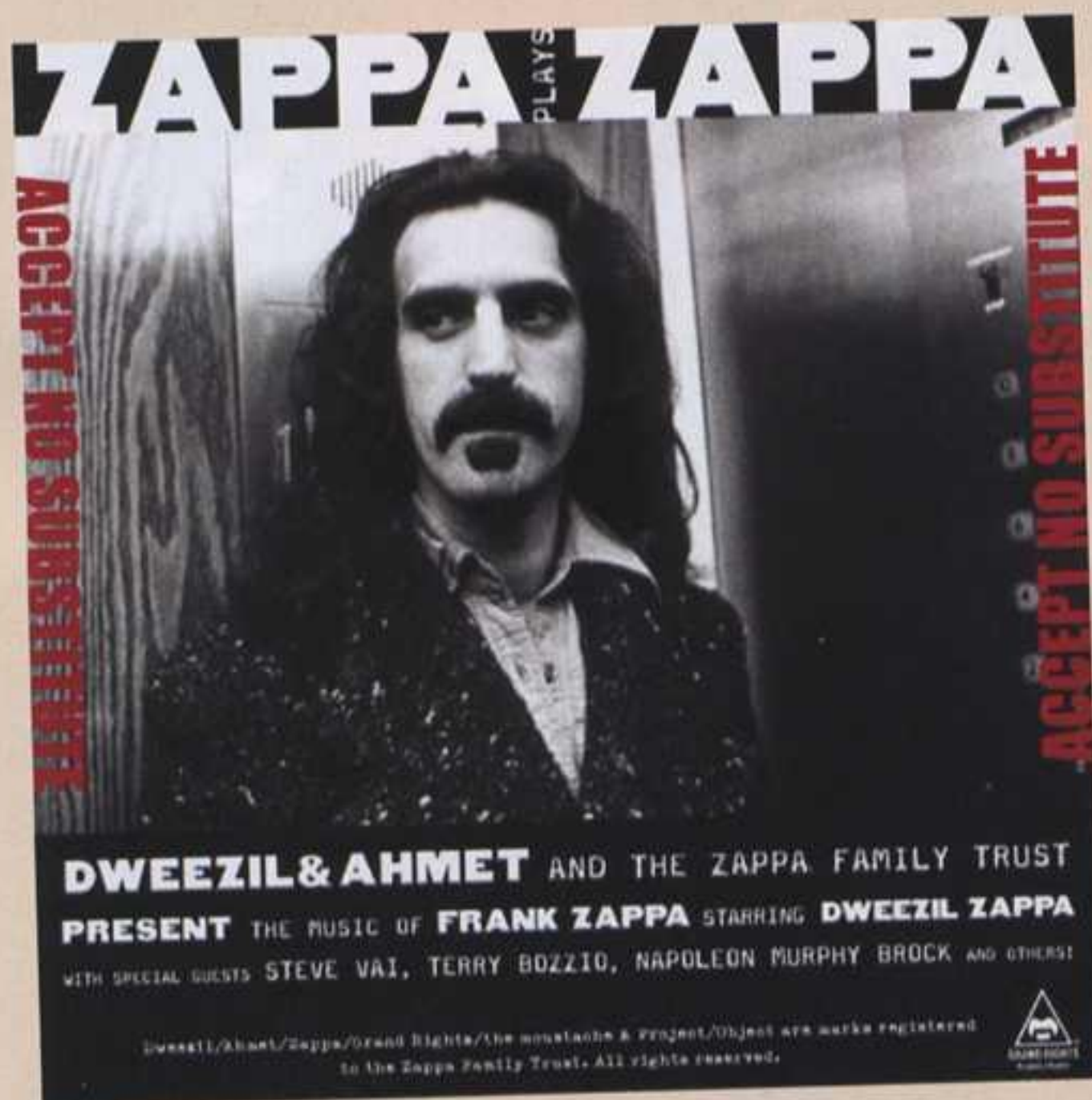






с этой музыкой, и я полагаю, что это делает меня самой подходящей персоной, чтобы собрать этот проект. Я думаю, что мое «посвящение» пройдет весьма легко.

Я слышал, как много разных людей делают версии музыки Фрэнка, и я не слышал ничего, что бы за-



ставило меня сказать: «Ни фиги себе! Они правильно это поняли». Пока не слышал. Поверь мне, если бы я услышал что-нибудь подобное, у меня бы точно крыша съехала. Знаешь притказку «Надо быть шизанутым, чтобы сделать такое»?



Все версии, которые я слышал были слишком приближенными, потому что, если ты не можешь сыграть музыку правильно, то начинаешь вставлять свой собственный материал. Вот это мне и не нравится. Я знаю, как трудно играть музыку Фрэнка, и я понимаю тех, кто пытается это сделать. Но если они хотят играть Заппу, я хочу, чтобы это звучало правильно, потому что, если аудитория с начала слышит плохую версию, сомневаюсь, что эта вещь получит справедливую оценку. Вот какие задачи мы ставим в туре Zappa Plays Zappa – заинтересовать людей еще больше исследовать музыку Фрэнка».

В группе есть помимо знаменитых, и молодые, неизвестные музыканты. Это было сделано Дуизилом намеренно: «Мне кажется, что музыка Фрэнка очень современна, поэтому я хотел показать на сцене, как ее может воспринимать молодой человек – и это значит придать новый взгляд, соответствующий его возрасту играя это. Я думаю, ребята студенческого возраста и даже младше, должны просто балдеть от такой музыки. Просто они об этом не знают, потому что, кажется, что музыка Фрэнка пропустила несколько поколений. Это произошло главным образом из-за способа, которым масс-медиа сообщали о нем в течении всей карьеры. Отчасти оттого, что материал, который он специально делал для радио, например *Valley Girl* в действительности не показывал то, кем он был на самом деле. Спроси человека, который не слишком знаком с творчеством Фрэнка, какие песни он слышал – и наверняка это будет *Titties & Beer*, или может быть *Don't Eat the Yellow Snow*. Конечно, эти песни демонстрируют его чувство юмора, но он же не Сверхъестественный Эл Янкович. Он пламенный, замечательный композитор, музыка которого прошла испытание временем. Я хочу, чтобы люди больше узнали о нем в таком аспекте, а не судили по тому, что случайно прилипло к общественному сознанию.

Другая причина – мне кажется, что его музыка прошла мимо молодого поколения потому, что нужен большой уровень музыкальности, чтобы играть ее. Раньше, музыканты стремились бы к такому уровню, а сейчас многие больше заботятся о том, как они выглядят и надеются, что толковый маркетинг поможет им оказаться на обложке. Для меня это не было важно, – я искал хороших музыкантов. Может быть джазовых музыкантов, но играющих в строгих формах.

Ведь Фрэнк смешивал множество стилей, и это было настолько музыкально, что услышав это однажды, вы понимаете, что никто не сможет сделать ничего похожего. Кто пишет такую сложную музыку? Он писал сложную музыку не ради сложности. Это очень музыкально, незабываемо и к тому же, искусно аранжировано. Я говорю это не ради красного словца. Вот еще одна причина, почему я считаю, что более молодые слушатели будут под впечатлением от этой музыки, потому, что, возможно они не знают, чего можно добиться от инструмента».

Дуизилу было нелегко найти молодых ребят, которые смогли бы сыграть труднейший материал Фрэнка. Ведь он требовал от членов группы не только знания различных музыкальных стилей – рока, джаза и классики, но и умение охватить импровизационную природу музыки Заппы. Сет-лист Zappa Plays Zappa – это двухчасовая программа, охватывающая период с 1972-го по 1979-й годы.

«В то время его звук был лучшим, он много ездил в туры, и соответственно очень много играл, – объясняет выбор композиций Дуизил, – Послушай альбомы *Over-Nite*

Sensation и Roxy & Elsewhere — это вехи не только в гитарной игре Фрэнка, но и в написании песен и аранжировке. Он смешивал рок, джаз, классику и фанк».

Для того, чтобы играть сложнейшие композиции, такие как *Black Page #2*, *St. Alphonzo's Pancake Breakfast* и *Inca Roads*, Двизилу пришлось глобально изменить свое представление о гитарной игре. Он полностью перекроил свою технику, потому что понял, что строго переменный штрих был слишком обременителен. Он начал изучать метод Фрэнка Гамбале, который многие называют «Экономная Игра». Основная идея этого метода — экономные движения руки с медиатором с использованием последовательных штрихов. То есть если вы играете, например, арпеджио «по три ноты на одну струну» — движение начинается на низкой струне Ми, спускается вниз, вверх, вниз. Движение вниз происходит тогда, когда вы спускаетесь к струне Ля. То есть последний звук на струне Ми и первый на струне Ля извлекается как бы одним движением. Нужно сочетать высокую скорость с чистым извлечением каждой ноты и очень небольшим движением руки. Это полностью изменило приемы игры Дуизила и позволило играть то, что он слышал в своей голове.

Еще он брал уроки у таких исполнителей как Жан-Марк Белкади и Ти Джей Хелмерих. Это было настоящим гитарным университетом Дуизила. Также он работал с Бреттом Гарзедом, который показал ему, как использовать все пальцы руки с медиатором, чтобы добраться до всех широченных интервалов, которых очень много в музыке Фрэнка, и которые он не мог извлечь. Сейчас он использует этот прием, когда играет *Black Page #2*. Молодой музыкант выучил и несколько поздних уроков Тэда Грина, чтобы закрепить свои знания аккордов и гармонии.

Дуизил взял на себя огромное количество соло на концертах Zappa Plays Zappa. Стараясь не только скрупулезно копировать их, но и внести в свое выступление элементы импровизации. «Да, это так. Я занимался по книге Уэйна Кранца, которая называется *Тонкости Импровизации для Гитаристов*, и прошелся только по верхнему слою. Это блестяще написанная книга, с огромным количеством идей и примеров, местами она напоминает *Сборник гамм и мелодических примеров* Николаса Сломинского. Мой отец любил эту книгу, и они со Сломинским были друзьями. Самая клевая вещь в книге Кранца — это упражнения, которые учат резким переходам к соло. К примеру, ограничить себя, скажем, тремя нотами. Ты можешь играть только эти три ноты, но ты можешь играть их в любой последовательности и октаве. Скажем, ты ограничен тоникой, малой секундой и уменьшенной квинтой. Ты думаешь, что исчерпал идеи почти немедленно, но когда глубже вникаешь в это, и пытаешься смешать их ритмически и прыжками по октавам, понимаешь, что возможности бесконечны. Многие из этих понятий присутствуют в игре Фрэнка, и в том, как он писал музыку.

Все эти дисциплины — просто новый мир для меня. Раньше, у меня были любимые фишки, специальные приемы, которые я просто подбирал к нужному случаю. Я был парнем «рок-школы», что значит — вставлять в соло все фишки, которые знаешь. У Фрэнка, был совершенно другой подход. Он описывал соло как «Воздушную Скульптуру», и это увлекательная концепция ставит во главу угла не только импровизацию, но и главным образом, — удовольствие от игры на гитаре. Его взгляд на солирование требо-

вал от меня слушать, что происходит вокруг меня и реагировать на это, и отучил слушать только свою игру».

Дуизил, кстати, не отрицает, что многие взгляды Фрэнка на гитарную игру передались ему на генетическом уровне: «Это смешно, но мне всегда было относительно легко понять его причудливые фразы и странные группы нот. Наверное, потому, что я рос, слыша, как он играет. Я недавно слушал пленки, которые записывал, когда мне было лет двенадцать, и на них я звучу больше похоже на Фрэнка, чем на Эдди Ван Халена или Рэнди Роудза. До того как я решил улучшить себя как гитариста, я был исполнителем, который не стал бы говорить о гаммах и интервалах. Изучение всех этих вещей сделало меня гораздо лучшим исполнителем, музыкантом и импровизатором. Это был титанический труд — у меня было шесть месяцев, чтобы изучить партии, некоторые из которых были короче 30-ти секунд — но в то же время, это было очень забавно. Я жалею только, что не нашел причины заняться этим пятнадцать лет назад. Тогда я мог поговорить с отцом об этом. Мне так жаль, что понимание этого пришло ко мне слишком поздно, но я прилагаю все усилия, какие могу».

Периодически гостящий в проекте Zappa Plays Zappa Стив Вай высоко оценивает деятельность группы молодых музыкантов. И указывает не только на недостатки их игры, но и на неоспоримые достоинства: «Недостатки в том, что Фрэнк не может сказать тебе, что играть, или поделиться с тобой очередной идеей. Но Двизил с группой сделали замечательную работу, и нашли правильные ноты. Другой недостаток — это то, что молодые музыканты не застали то время, когда было круто играть такую музыку.

Сегодняшние музыканты конечно могут бросить вызов себе и всем стилям музыки, но, чтобы играть музыку Фрэнка нужно иметь совершенно другой мозг. Большая часть материала, что сейчас играется — переделана. Упрощена, чтобы можно было сыграть это живьем. А то, что невозможно играть, становится своего рода стимулятором. И как результат — если ты из тех, кто старается расширить свои горизонты в игре на инструменте — ты откроешь обширный каталог Фрэнка, в котором различные гармонические ходы резко контрастируют с тем, что творится в музыке сегодня. Музыка Фрэнка ЗАСТАВЛЯЕТ ТЕБЯ ХОТЕТЬ ИГРАТЬ».

Итак, передача музыки маэстро другому поколению состоялась. На стадионе эта дисциплина зовется эстафетой, а в искусстве — преемственностью. Самый лучший способ отдать долг старшему товарищу. Принять флажок, пронести не выронив, и передать дальше. При этом, естественно, хитро подмигнув.



NEW
FROM THE
Mothers
of iNveNtion



BLOODY!



WERE ONLY IN IT FOR THE MONEY

V/V65045X

THAT SAME WONDERFUL, WHOLESOME AND AMERICAN
TEEN ROCK COMBO THAT IS RESPONSIBLE FOR:

**FREAK
OUT!**

& ABSOLUTELY FREE E E E E

THRILLING L.P.S
I'M SURE YOU WILL
WANT TO OWN
BOYS AND GIRLS!

**THRILLING
CLEAN FUN!**

CLEANS
YOU!

THRILLS
YOU!

CLEANS &
THRILLS YOU!

FUN

EXPENSIVE

*NOTE

NT
&B
©1967



a division
of MGM



UNITED MUTATIONS

BOX 103
PRINCE ST. STATION
NEW YORK, N.Y.
ZIP 10012

FILL OUT THIS COUPON
OR WRITE US A LETTER
AND MAIL IT TODAY
IN A ENVELOPE.

* THOSE WHO DO NOT COMPLY RUN THE RISK OF A SERIOUS STATUS LOSS



«Наибольшее потрясение в моей жизни произошло в день, когда высокое должностное лицо из Columbia Records в доверительной беседе открыло своим ближайшим друзьям страшную тайну о том, что The Mothers Of Invention бесперспективна в коммерческом отношении» FZ

МЫ ДЕЛАЕМ ЭТО РАДИ ДЕНЕГ

«Я никогда не хотел писать рок-н-ролл», – сказал за восемь месяцев до своей кончины Фрэнк Заппа в одном из интервью, – Я всегда был настроен сочинять более серьезную музыку и исполнять ее в концертных залах, но понимал, что никто ее не будет играть. Поэтому, для того, чтобы хоть кто-то услышал то, что я сочинил, я должен был собрать группу и играть рок».

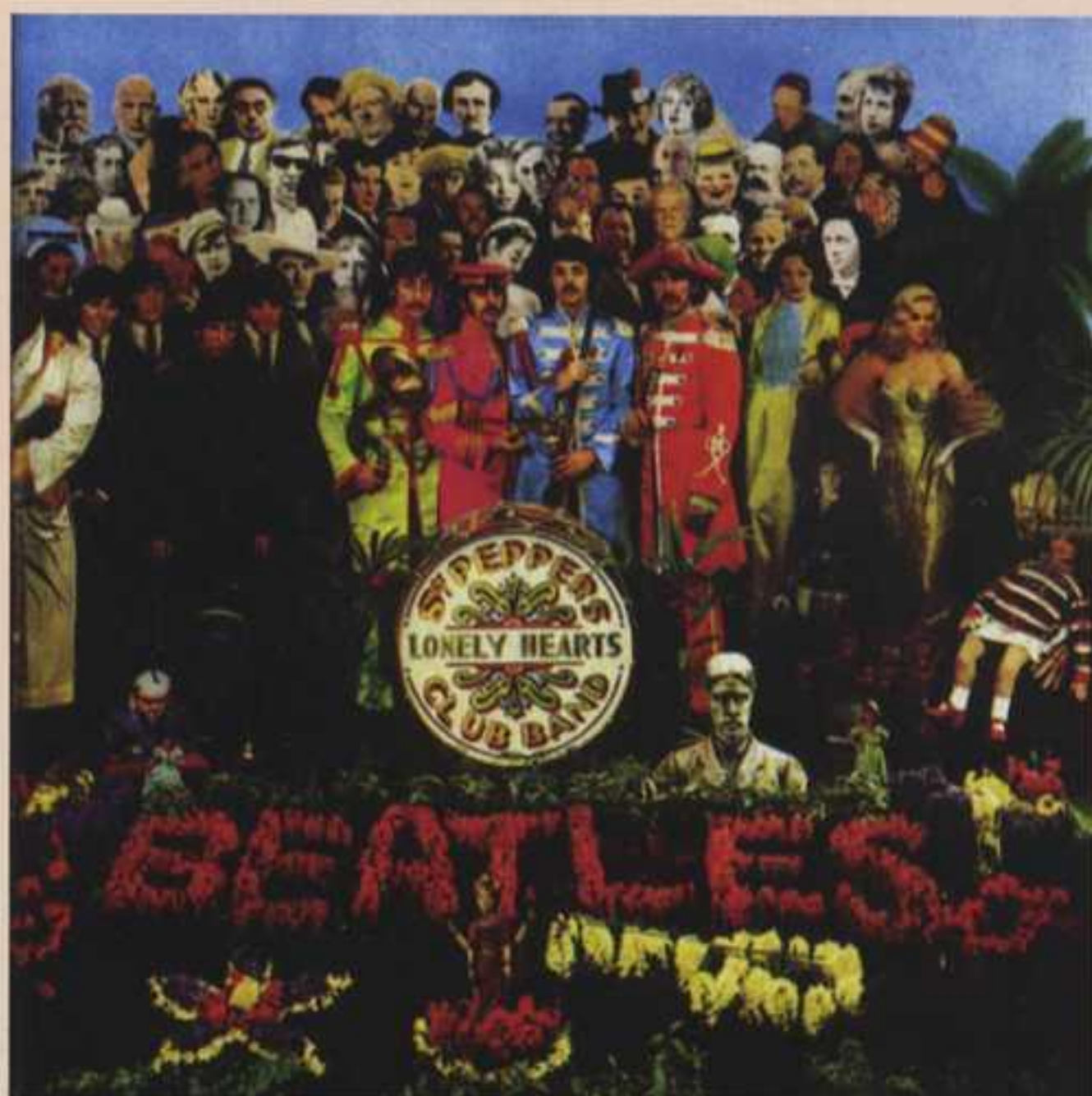
В то время как Заппа дюжинами писал современные классические сочинения, исполняемые еще при жизни как им самим, так и многими другими (без сомнения, их будут исполнять и в следующие века), он оставил неизгладимый след и в мире рок-музыки. И хотя, как он частенько признавался, рок-музыкой занимался ради зарабатывания денег на реализацию своих амбиций в области серьезной музыки, в этом жанре он весьма преуспел. Его рок-альбомы имели-таки коммерческий успех, а некоторые из них по результатам продаж получили золотые и платиновые сертификаты. Но чтобы добиться этого успеха, музыканту частенько приходилось проявлять всю свою изобретательность и идти на немалый риск. И результаты не заставили себя ждать.

СЕРЖАНТ ПЕППЕР НАИЗНАНКУ

Как мы уже знаем, во время ангажемента The Mothers of Invention в нью-йоркском Garrick Theater происходили и активные студийные посиделки. С августа по сентябрь 1967-го в Mayfair Studios был записан, а в октябре в Apostolic Studios сведен новый альбом группы.

Первоначальное название этого альбома было *Our Man in Nirvana*. Фрэнк планировал записать новую музыку The Mothers of Invention и совместить ее с комедийными монологами Ленни Брюса, записанные им на концерте в Беркли.

К моменту выпуска третьего лонгплея The Mothers of Invention были не ахти как известны и популярны. О них мало кто знал, и хотя концерты экстравагантной банды собирали кучу народа, пластинки группы продавались из рук вон плохо. Нужно было что-то делать, чтобы привлечь внимание СМИ и читающей их публики. Решение было найдено – Заппа решил постебаться над всеобщей шумихой, вызванной выходом пластинки The Beatles *Sergeant Pepper's Lonely Heart Club Band*.



Песня *Bow Tie Daddy* была одной из первых кандидатов для нового альбома Матерей. Она была записана в конце 1965-го наряду с *Hungry Freaks, Daddy, Who Are the Brain Police?* и *Oh No* (в то время называющаяся *Oh No, I Don't Believe It*). Первоначально он хотел включить ее инструментальную версию в альбом *Lumpy Gravy*, но изменил свои планы. На новом творении она появилась в качестве реакции на только что вышедшую песню The Beatles *All You Need Is Love*. А потом Заппа принял решение высказать свое отношение к движению «власти цветов» по полной программе.

В своей передаче *Рок-посевы* на радиостанции *BBC* легендарный ведущий Сева Новгородцев четко просек фишку: «В современном русском разговорном есть выражение, которого в середине 60-х Америка не знала. Скажем: стебало, стебаться. Оно вполне могло бы быть отнесено к Заппе и его Матерям изобретений. Стилистический юмор Заппы, его постоянное надергивание музыкальных



цитат с тем, чтоб показать, как писали критики «экзистенциальную абсурдность современной американской жизни», был для Заппы делом совершенно серьезным. Он как бы продолжал дело дадаистов, художественного европейского течения периода Первой мировой войны, нападал на буржуазность во всем.

От дадаистов его, однако, отличало одно — при всем кажущемся хаосе музыки Заппа требовал абсолютной отточенности и отполированности исполнения. Другими словами, плохой игры он не терпел. Вторым альбомом вышел под названием **Absolutely Free**, за ним, в 1967-м году, последовал альбом под названием **We're Only In It For The Money**.

Незадолго до этого вышел битловский **Sergeant Pepper**, и конверт альбома Заппы был выполнен как пародия на него. Современники, боготворившие все, что The Beatles производили на свет, очень тогда на Заппу озлились. Я бы, может, и сам возмущался, может даже и сейчас возмущен — но мы с вами должны подняться выше личных пристрастий и взглянуть на наследие Заппы с гладкой высоты долины ровных истории. Непреодолимое желание Заппы наносить пощечины общественному вкусу уводит его корнями и в российскую околореволюционную художественную среду: Давид Бурлюк, Велемир Хлебников, Маяковский. Взять хотя бы известную фотографию Заппы, восседавшего на унитазах, она обошла все музыкальные издания того времени. Ну чем вам не желтая кофта? Кстати о желтом. В 1974-м году, когда энергии и злости у Заппы уже поубавилось, а привычка едко шутить осталась, на пластинке **Apostrophe (')** у него была такая песня *Don't Eat The Yellow Snow* («Не кушай жёлтый снег»). Ну, вы, северяне, знаете отчего снег может вдруг пожелтеть!»

Запповское стебало заключалось, прежде всего, в извращении обложки битловского альбома.

Это была первая из многочисленных пародий на **Сержанта Пеппера**, типично в стиле The Mothers, демонстрирующая полное неуважение к объекту пародирования. «Концепцию извращения обложки The Beatles придумал Фрэнк, — вспоминал художник Кел Шенкел в интервью журналу *Mojo*, — Он сделал карандашный набросок большой толпы и сказал, что хотел бы видеть на обложке всех этих людей. В итоге получилось порядка ста человек. Мы попытались всех их собрать, но не удалось. Джими Хендрикс был одним из «живых» персонажей, попавших на обложку наряду с членами The Mothers, сотрудниками студии звукозаписи, а также Херби Коэном и Томом Уилсоном».

Были здесь и близкие Заппе люди, в частности, его жена Гейл. Остальные — случайно оказавшиеся в студии персонажи и те из знакомых, кого удалось разыскать. Было задействовано много картинок, часть из которых были взяты из школьного запповского журнала выпускников *High School Year Book*, некоторые другие были выбраны из различных журналов совершенно спонтанно.

Фото-сессия состояла из трех частей. Главная — The Mothers на переднем плане, следующая — различные люди на втором плане, и третья — различные картинки в бэкграунде. В конечном итоге из этих частей и был слеплен художником Шенкелом финальный коллаж. Фотографии сделал Джерри Шатцберг, знаменитый фотограф, работающий в индустрии моды. Он владел собственной студией в Нью-Йорке (где и происходила съемка) и имел аж целых десять ассистентов!

«Фрэнк Заппа связался со мной, — вспоминает Джерри Шатцберг, — после того, как увидел фотографию, сделанную мной для сингла The Rolling Stones *Have You Seen Your*



Mother, Baby, Standing In The Shadows. Он хотел скомбинировать данное фото с обложкой Сержанта, только вместо атрибутов хиппи — всяких там цветов и мечтаний о прекрасном, распорядился обильно разбросать по студии всякий мусор и остатки жратвы».

Заппа четко знал, что ему надо, поэтому при установке различных объектов в то или иное место студии споров не возникало. Подготовка всего этого бардака заняла целый день, полдня следующего было потрачено на съемку. Все знали, что Джими Хендрикс придет, и он действительно появился. Джимми, кстати, присутствует на обложке в нескольких обликах. После фото-сессии, которая проходила очень весело, студия превратилась в настоящую помойку во всеми этими гнилыми фруктами, овощами и раздавленными гамбургерами.

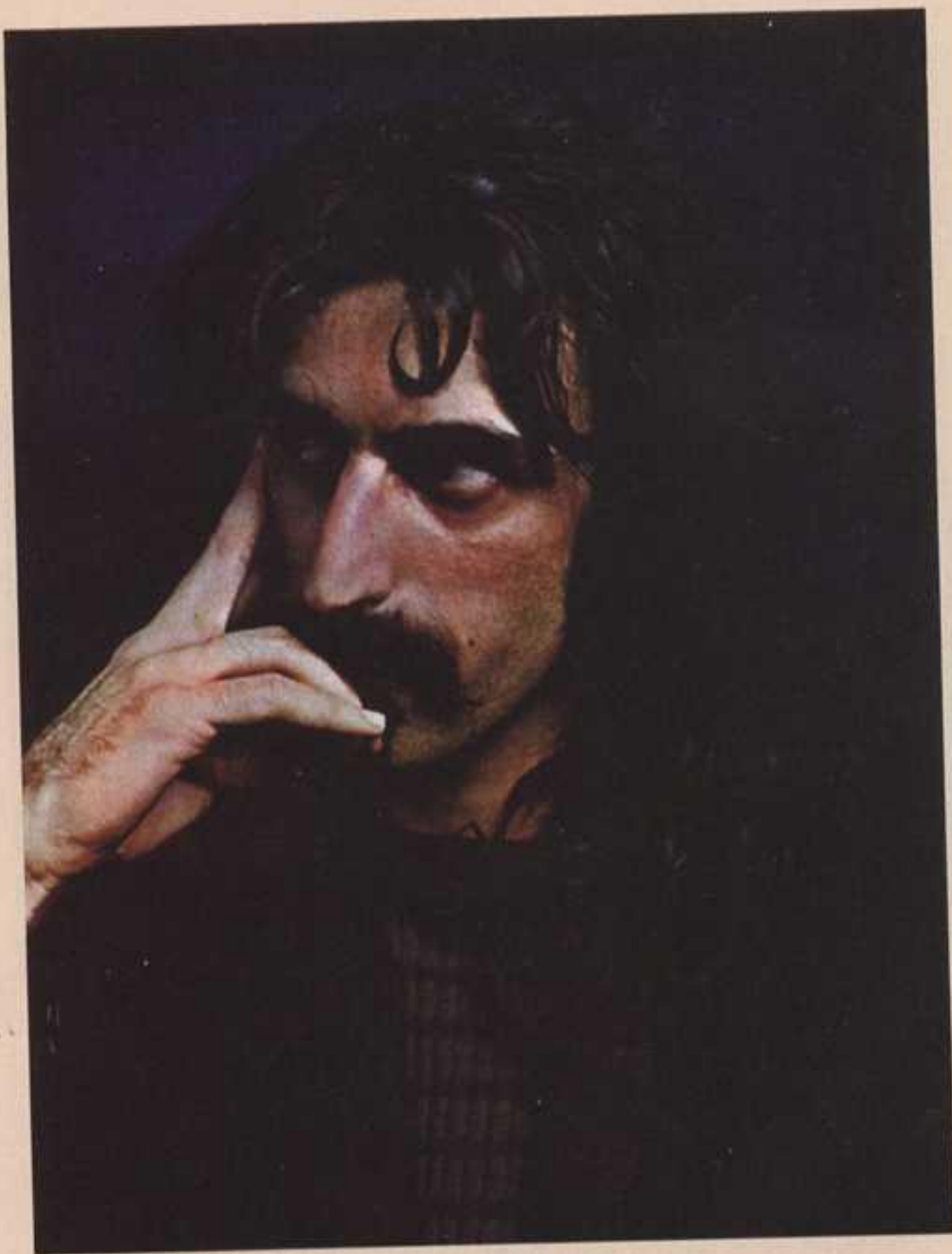
«Это была моя первая серьезная работа, — говорил Шенкел, — Сложно было скомпоновать все отснятое в финальный коллаж, так как различные фотографии трех раз-

ных объектов представляли собой явно нестыкуемые элементы. Но мне это удалось. К тому же мы печатали обложку на принтерах компании MGM, аналогичных тем, на которых был напечатан Сержант. Вышло ярко и броско.

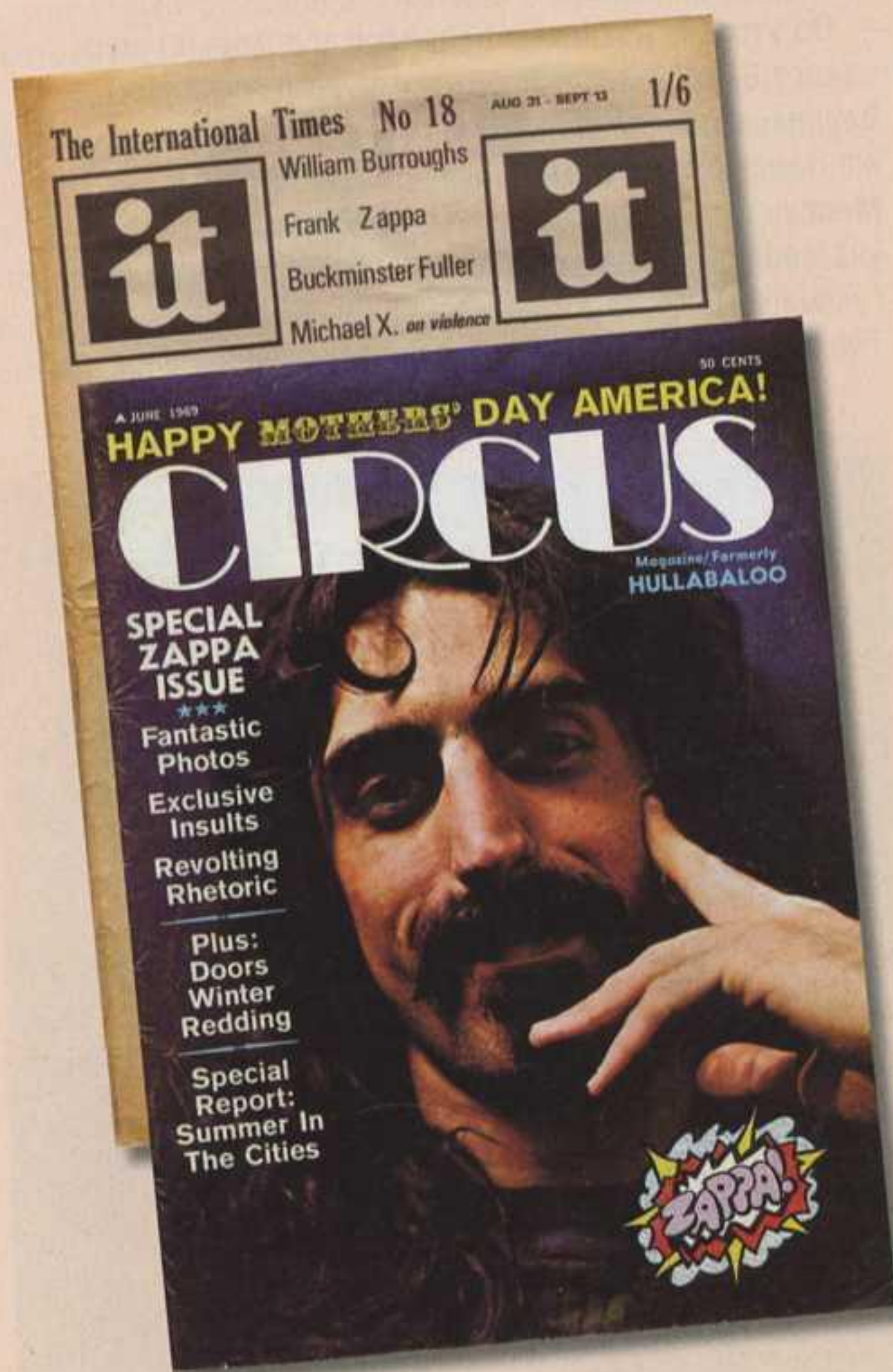
Помню, что надо было решить много и правовых вопросов. Многие из которых были инициированы паранойей MGM, особенно это касалось черных полосок, закрывающих глаза нескольких персонажей. А также картинок, на которых персонажи были даны в зеркальном отображении. Они боялись всего такого...»

Об утряске правовых вопросов вспоминает журналист Бен Уотсон: «Фрэнк хотел встретиться с The Beatles, чтобы получить разрешение на пародию Сержантовского конверта для его **We're Only In It For The Money**. Я много раз видел Пола Маккартни, который участвовал в издании андеграундного журнала свингующего Лондона второй половины 60-х *International Times*». Идея этого издания, кстати, возникла на гран-





диозной вечеринке в ночь с 11-го на 12-е октября 1966-го года в здании бывшего паровозного депо Round House, куда набилось более 3000 человек. Среди известных персон присутствовали Пол Маккартни с под-



ругой Джейн Эшер, итальянская кинозвезда Моника Витти с кинорежиссером Микеланджело Антониони и певица Мэриэн Фэйтфул. А главным культурным событием был концерт начинающей группы Pink Floyd.

«У меня был номер Маккартни, я позвонил Полу и предложил ему поговорить с Фрэнком, — продолжает Уотсон, — Он согласился, и я устроил им встречу. Они встретились, но между ними возникло серьезное расхождение в общении. В те время культурные различия между Ливерпулем и Лос-Анджелесом были настолько велики, что они разговаривали будто на разных языках. Пол был удивлен; он очень неплохо знал пластинки The Mothers и ожидал увидеть некоего веселого и разбитного чувака, с которым он мог бы «оторваться», покурить и поболтать. Вместо этого, Пол сказал мне, что Фрэнк говорил как американский бизнесмен: «Он постоянно упоминал термин «продукт».

Пол дал свое согласие, и позвонил в офис Брайана Эпштейна уточнить, может ли Заппа реализовать задуманное. Но в компании EMI заартачились, и стало понятно, что не The Beatles, а их лейбл был владельцем всего и конверта альбома тоже.

Фрэнк также был удивлен. Он говорил мне: «Но он же Битл! Он может делать, что хочет! Все что ему нужно, лишь дать EMI отмашку». Вероятно, это было правдой в США. Для остальной части мира The Beatles тоже были Богами, и любой продюсер записывающей компании пресмыкался под ними и исполнял беспрекословно указы лишь бы получить расположение. Но The Beatles были на EMI, и EMI в те годы состояли (подобно BBC), из мужчин в белых пиджаках, носящих пюпитры и секретарш, толкающих повсюду огромные тележки. The Beatles же были всего лишь штатными сотрудниками одного из их поп-лейблов».

Фрэнк позднее говорил журналисту: «Пол Маккартни был в замешательстве, когда я сказал ему, что отношусь к тому, что мы делаем, как к продукту. Но это легко объяснить: я имею дело с бизнесменами, которым нет дела до моей музыки, моего искусства и кто я такой вообще. Они хотят делать деньги, и я отношусь к ним на таком же уровне, иначе они будут меня воспринимать как очередного рок-н-рольного придурка».

Фрэнк принял решение все же использовать пародийную обложку Кела Шенкела, но лишь на внутреннем развороте конверта. Первое издание альбома вышло с обложкой, на которой представлена фотография The Mothers, наряженных в женскую одежду. Позднее, при переиздании, Заппа вернул-таки легендарный коллаж на передний план. И сейчас он красуется, в частности, на Золотом издании альбома компании Mobile Fidelity. Кстати, логотип *International Times* на этой картинке присутствует — в качестве упоминания о визите к Полу Маккартни.

Смакование скандальной обложки дало неплохие результаты: журналы, активно это освещавшие, заодно писали и о музыке, которая, как оказалась, была весьма недурна. Вот некоторые цитаты из рецензий на пластинку, вышедшую в феврале 1968-го:

«В альбоме высмеивалась декларируемая «антибуржуазность» движения хиппи: зубоскал доказывал, что они так же зависят от стереотипов общественного мнения и коммерческой рекламы, как и самая размещанская обывательщина. Назвать в те годы движение хиппи «лицемерием комплексующих буржуа» — для этого требовалась не только грамотная социальная позиция, но и неслабое мужество».

«Позиция автора замечательно странная: он сочиняет как бы «музыку в музыке», при этом издеваясь над своими слушателями».

«**We're Only In It For The Money** насыщен сатирой на хиппи и лето любви. Композиция *Flower Punk* является пародией на песню *Hey Joe*, известную, в частности, в исполнении Джими Хендрикса». (Если быть точным, она базируется на этой известной вещице, которую кто только из «цветочных» групп не исполнял — Love, The Leaves, The Byrds, The Surfaris).

«Какова же самая уродливая часть твоего тела?», — спрашивал Фрэнк Заппа в песне *What's The Ugliest Part Of Your Body?* И отвечал: твой мозг. **We're Only In It For The Money** является громадным трудом, результатом студийных неудач и беспощадной сатиры на все, что просто выводило Заппу из себя во времена расцвета «власти цветов» — торкнутые хиппи, истеблишмент, что угодно».

«В социальном аспекте (каковой кажется по меньшей мере бессмысленным в приложении к музыкальному произведению) это вершина ранней борьбы нормально-го с ненормальным. Костоправ с жилистыми руками земледельца убедительно продемонстрировал свою способность и, главное, готовность делать больно всем. Целым из цепких пальцев не ушел никто».

И, ладно бы, только привычные уже персонажи **Absolutely Free**, кретины в бабочках и недоумки в нагутаиненных ботинках, обгаженным оказалось все поколение, что числило маэстро своим глашатаем и трубадуром. Весь хиппидом сверху донизу он прополоскал с тем же презрением и высокомерием, с каким до этого песочил папин мир: «Несмотря на все их наряды, образ мышления большей части молодых американцев ничем не отличается от образа мышления их родителей, они попросту приняли все ту же старую тупость и предубеждения в новой оболочке». Короче, *Flower Power sucks!*»

Наиболее удачной я бы назвал цитату из специального издания журнала *Rolling Stone* (публикация «*Top 100 Albums 1967-1987*», август 1987-го):

«Квинтэссенция шестидесятых, уместенная в тридцать девять минут. Как «**Sgt. Pepper** навыворот» он является самым безжалостным сарказмом по отношению к рок-среде, когда-либо исполнявшимся ее же обитателями».

Тексты песен действительно были смелыми и даже провокационными. Возьмем, скажем, кусочек из *What's The Ugliest Part Of Your Body?*:

«Все вы несчастные дети,
Жалкие жертвы
Системы, которая вам
Неподвластна.
Чума на вас всех
За невежество и серое отчаяние
Вашей мерзкой жизни.
Все вы несчастные дети,
Жалкие жертвы вранья,
В которое верите.
Чума на вас всех
За невежество, которое
Отнимает у молодых правду,
Принадлежащую им по праву».

В личностном плане альбом, видимо, надо воспринимать как провозглашение абсолютной независимости Заппы не только от общества, но и от поклонников. Типа, чихал я на все! За исключением, естественно, помощи в промоушене.

С музыкальной точки зрения пластинка являлась высшим достижением раннего периода творчества Заппы. По-



We're Only In It For The Money

This was the first of many parodies of Sgt. Pepper and very much in the Mothers' irreverent style. Cal Schenkel: "It was Frank's concept, and it was just a question of parodying what existed. First Frank did a little sketch of the cover and said, 'I want to find all these people and get them and put them in the picture. And there were like 100 people. We started to try and get people and it was just impossible. Jimi Hendrix was the only live person there other than the Mothers and the corporate members and Willie Cohen. Tom Wilson and a few other people like Gail. The rest were either just found images or some of them came out of Frank's High School Year Book and there were some old pictures I had."

"We put the cover together in three pieces, foreground, the Mothers and the foreground people, then the rest was all collage and stripped in. The photography was done by Jerry Schatzberg, who was a pretty famous fashion photographer. We went to his studio, a really upscale New York fashion studio, and there were like two assistants. It was great!"

"Frank approached me," remembers Jerrold Schatzberg, "because he'd seen the sleeve that I did on the Stones' 'Can You See Your Mother, Baby, Standing In The Shadows?' when they were in drag, and he had an idea that he wanted to do a combination of that and Sgt. Pepper. And instead of flowers and wonderful dreams, he wanted pagans and old food and what you see around on the floor. We both knew Jimi Hendrix so we asked Jimi to come in, so Jimi sat in there as one of the faces. Frank knew exactly what he wanted, and we discussed it, and stuff just started coming in and we started setting it up and preparing it. It took us, I think, the better part of a day and a half to

actually shoot it and I remember finishing quite late at night, but the studio was an absolute mess afterwards, all these vegetables rotting.

Cal Schenkel: "This was the first job I did. It was a very complicated piece and I had no idea what I was doing, but the printers for MGM were actually printing the Sgt. Pepper job so they were able to help me match the look really well, in fact we printed the insert sheets with the Sgt. Pepper sheets on the same press run."

"There were a lot of things we had to do legally, but they mostly came from MGM's paranoia: putting bars over the faces of anybody who was alive. Turning it inside out. They just wouldn't take the chance."



The set under construction. "An absolute mess," remembers photographer Jerry Schatzberg. "All these vegetables rotting."

ражающим не только, скажем так, содержательной частью («*The Idiot Bastard Son*. Мне нравится эта песня по смыслу. Я не в восторге от исполнения, но мне по душе сама ее структура, особенно разговорная часть в середине вещи и иллюстрирующая ее смена аккордов»), но и великолепным качеством звучания.

Поражая студийных профессионалов, Заппа проделывал с исходными пленками такое, после чего им, считающим себя крутыми профи, приходилось, оставив амбиции, признавать его авторитет. Во всяком случае Гэри Келгрэн, звукоинженер Джимми Хендрикса, который во время препарирования Заппой пленок **We're Only In It**, обещал стереть к чертям собачьим все его мастер-ленты (и сообщал также о необходимости возиться еще и с Velvet Underground, группой, равной по говенности банде Фрэнка Заппы), в конце концов признался, что работа бок о бок с не знающим ни сна, ни отдыха Фрэнком, «пошла ему на пользу».



За скандалом с обложкой разразился следующий — с отправкой в производство порезанного цензурой (вопреки условиям контракта) альбома.

«Мне прислали сигнальный экземпляр **We're Only In It For The Money**, — проясняет ситуацию Заппа, — Я обратил внимание на то, что из песен были выброшены целые куски. Кто-то из MGM счел тексты непристойными и произвольно сократил их. Цензоры потрудились на славу. Они не оставили ни одного живого места в тексте. Так, вырезав из *Let's Make the Water Turn Black* строчки «Я все еще вспоминаю Мамашу в своем переднике с салфеткой, откармливающую всех местных парней в кафе Эда», они уничтожили четыре такта музыки перед переходом и нарушили микширование.

Они полагали, что я подпишу бумагу, позволяющую им приступить к выпуску альбома. Я позвонил им и заявил, что не даю разрешения на это. Но я не знал, что было напечатано уже сорок тысяч единиц.

Я не понимал, почему ее вырезали. Лишь годом позже узнал, что «шишке» в MGM показалось что слово «салфетка» обозначало гигиеническую прокладку. Ему привиделось, что официантка подает гигиенические прокладки посетителям ресторана, и он потребовал (в нарушение контракта) удалить этот момент. Парню нужен был хороший психиатр».

Во время вторых европейских гастролей 1968-го года, когда Заппе вручали европейский аналог Grammy, на церемонии награждения заиграла «кастрированная» версия *Let's Make the Water Turn Black*. Реакция Заппы была следующей: «Я заявил присутствующим, что не могу принять статуэтку и предпочел бы, что бы награда была вручена тому, кто видоизменил запись, ибо она в своем окончательном виде является в большей степени его, а не моей заслугой».

Сама вещичка *Let's Make the Water Turn Black*, которая стала постоянным атрибутом гастрольного сет-листа Заппы в последующие тридцать лет (правда, в виде инструментала), рассказывала о произошедшей в действительности истории с братьями Ронни и Кенни Уильямс — парнями, которых Фрэнк знал еще со времен эры Pal Records Пола Буффа. В книге *Real Book* он живописно рассказывает следующую историю:

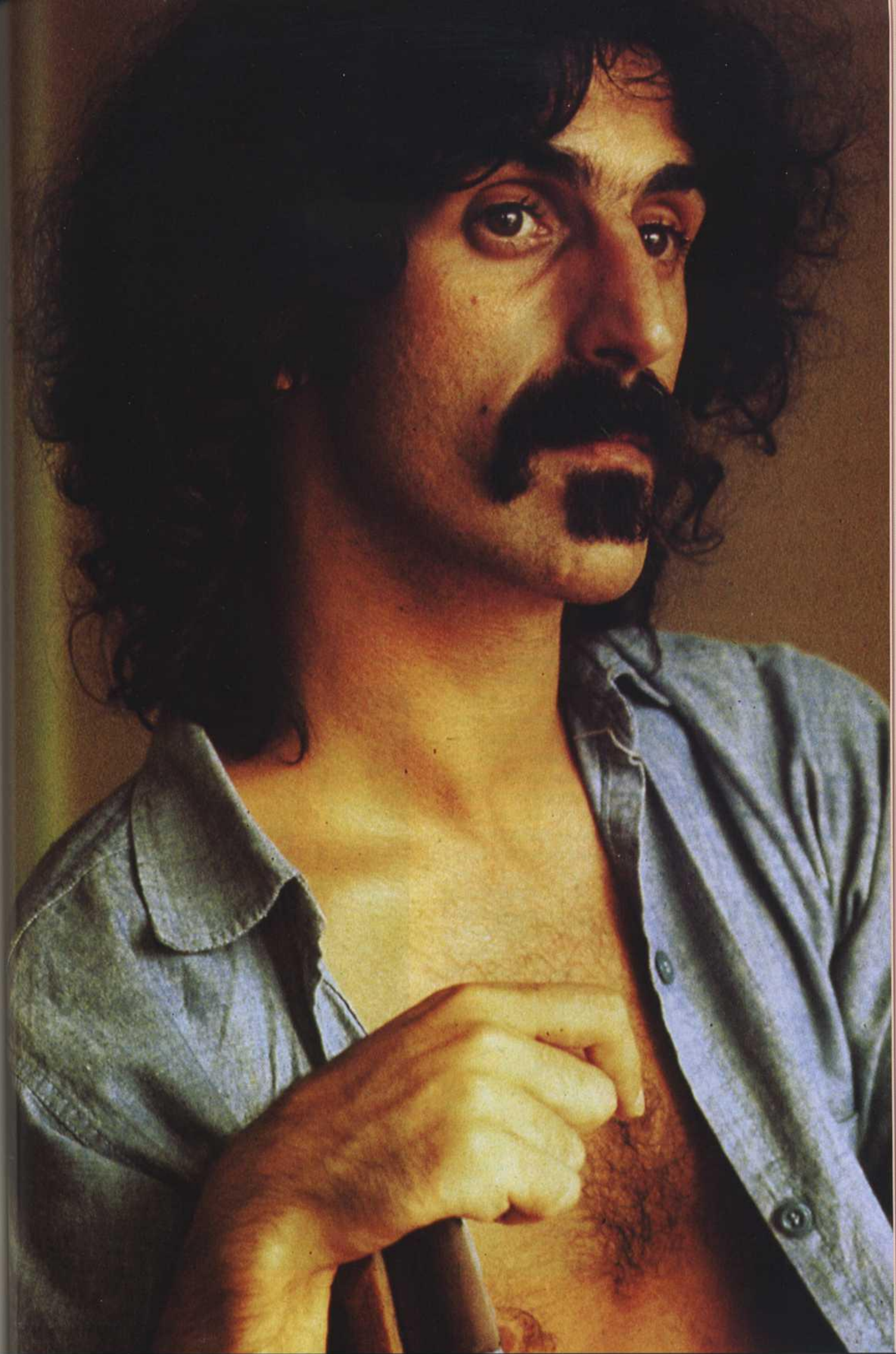
«Довольно трудно в полной мере описать этих ребят, их родню и их «увлечения» — многое выглядит неправдоподобно — однако, позвольте вас заверить, все это засвидетельствовано на ленте ими же самими. Имеется ввиду пленка с их интервью, которое я у них взял много лет спустя.

Их мать была славной и трудолюбивой женщиной, подрабатывающей официанткой в Ed's Cafe в Онтарио, Калифорния. Ронни оканчивал школу и зарабатывал на карманные расходы, продавая однокашникам домашнее «изюмовое вино». Это было ядреное пойло, настоящее на изюме, дрожжах и сахаре. День-два оно отстаивалось на крыше под лучами солнца, пока изюм не вздувался, по словам Ронни, до размеров «оленьих какашек». Эта деятельность закончилась плачевно, когда, намереваясь повысить октановое число готового продукта, он соорудил перегонный куб, и тот, в конечном итоге, взорвался.

Кенни за какие-то дела был арестован и направлен в исправительную колонию. Таким образом, Ронни и его приятель Дуайт Бимент (позднее тенор-саксофонист в Gary Puckett and the Union Gap) заполучили свободное пространство. Родители постоянно были на работе, и ребята балдели, убивая время игрой в покер в спальне Ронни. Заодно они состязались в «сморкании на точность» в оконное стекло, которое, со временем, стало светонепроницаемым. Однажды мать заглянула в комнату и ее охватила истерика. Она потребовала немедленно удалить «глазурь». Ронни вспоминает: «Лишь с помощью чистящего средства «Аякс» и шпателя мы отодрали эту проклятую субстанцию».

Когда, наконец, Кенни вернулся из «школы-пансиона», то почему-то не захотел жить в доме и обосновался в гараже с Моторхэдом. Дело было зимой и, поскольку гаражное помещение не предусматривает наличие туалета, а сражаться с зимней стихией желания не возникало, нужда справлялась в мамины керамические горшочки, располагавшиеся вдоль стен гаража в ожидании поры выращивания рассады.

Ронни был отнюдь не единственным картежником в семье. Кенни также поигрывал и, в один из этих холодных зимних вечеров они с Моторхэдом пригласили на покер соседских ребят. Когда пиво возымело действие, все ринулись искать свободные емкости. Тогда в



»
е
ь-
я-
ы.
й-
в



ход пошли пустые банки для консервирования. Наполненные, они не выбрасывались, а сохранялись как трофеи. Спустя несколько партий содержимое стало переливаться через край. Решение проблемы было найдено в форме большого глиняного кувшина (из тех, что Ронни использовал для брожения вина). Соблюдая торжественность церемонии, все трофеи были перелиты в кувшин для определения их общего объема. «Да вы только взгляните! Мы нассали целое море! Господи, сколько же в нас вмещается!».

В конце концов, Кенни возвратился в дом, а Моторхед перебрался ко мне. Спустя несколько месяцев, Моторхед навестил как-то Кенни и в память о днях минувших решил взглянуть на кувшин в гараже. Приподняв деревянную крышку, он обнаружили в кувшине обитателей. Резвящиеся в моче неизвестные твари напоминали головастиков. Кенни выловил одного и плюхнул на скамью. Величиной с ноготок, существо белого цвета с черным пятнышком посередине и состояло из хвоста и головы. Моторхед придавил его пальцем и выдавил наружу что-то прозрачное.

Ребята с гордостью поведали о своем научном открытии Динку — отцу Уильямсов. Тот в дикой ярости отдал распоряжение вылить эту мразь в туалет. И вот сейчас где-то в глубинах сточных систем Онтарио эти отвратительные желеобразные твари бурлят и размножаются в ожидании часа своего пришествия в облики сверхновой звезды MTV».

Но не только эта песня была порезана. Вырезанными оказались также строчки «Власть Цветов отсасывает» (из *Flower Punk*), «Я больше не собираюсь распинаться на ваших презентациях» (голос Suzy Creamcheese из *Absolutely Free*), а также нескольких строк (догадайтесь, каких?) лишился куплет *Who Needs The Peace Corps?*:

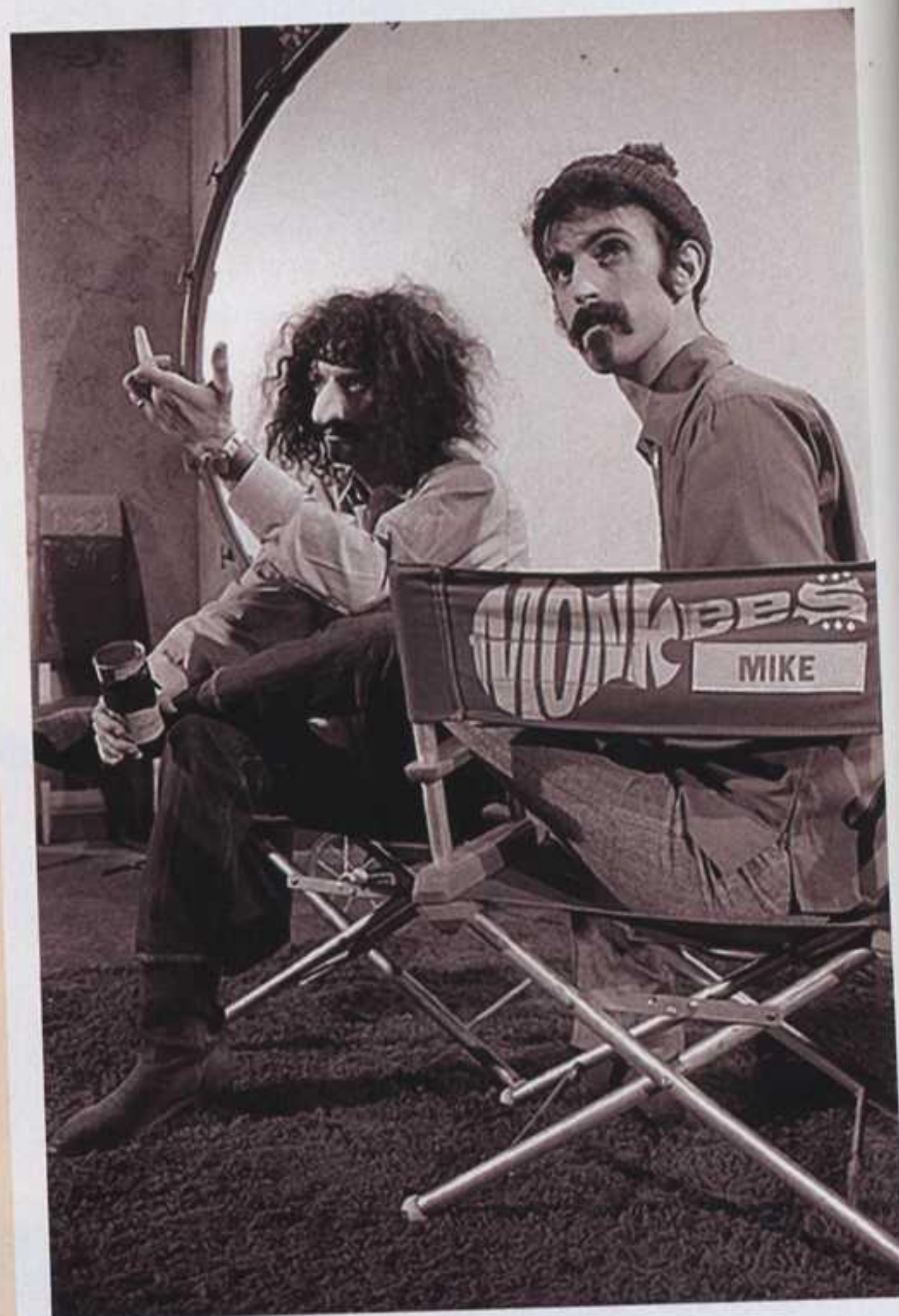
«Буду курить много дури,
И бродить босиком,
Психоделический блеск
Вы увидите в моих глазах.
Я всех буду любить.
И полицейских буду любить,
Даже когда они станут
Говно из меня палками
На улице вышибать».

И это еще не все. На разных вариантах издания стояли ярлыки Censored или Heavily Censored. Очередными жертвами, по меткому выражению Заппы «больных раздолбав с ножницами» были еще несколько вещей:

Concentration Moon. Была убрана фраза звукооператора Гэри Келгрена, сказанная шепотом: «в то же время я работал с Velvet Underground, таким же дерьмом как группа Заппы» («...also at the same time I get to work with The Velvet Underground, which is as shitty a group as Frank Zappa's group»). Правда, на канадском издании фраза эта присутствует, но звучит следующим образом: «Я работал с Velvet Underground, группой Заппы» («I get to work with the Velvet Underground, Frank Zappa's group.») Есть о чем задуматься канадским меломанам!

Harry You're a Beast. Во фразе «Не кончай в меня» были переставлены слова. Из-за этого, естественно, смысл предложения стал совершенно другим. Сама же фраза взята была из скетча Ленни Брюса *To is a Preposition, Come is a Verb*.

Mother People. Строчки со словами «траханный» и «сра-ный» были заменены на другие, присутствующие в ку-





плете. Одна из строчек почему-то оказалась прилеплена к вещи *Hot Poop* (естественно, без слова «fucking»). Неисправленный текст таков: «Лучше подумай, чем сказать, что тебе наплевать. Заткни свой гребаный рот по поводу длины моих волос. Может быть ты еще посоветуешь мне как выжить, маленький сраный ублюдок?»

Песенке *Mother People*, кстати, удалось прозвучать и в телеэфире. В телешоу *Monkees Blow Their Minds*, где Фрэнк Заппа встречается с участником The Monkees Майклом Несмитом. Персонажи шоу, загримированные друг под друга «гонят телеги» и развлекаются на полную катушку. Одна только концовка чего стоит: огромной колодушкой Майкл бьет по большому барабану позади них. Фоном звучит мелодия *Mother People*. Майкл, в настоящем обличье, дирижирует, а в это время Фрэнк, который тоже уже в своем настоящем обличье, молотит цепью по капоту автомобиля. Далее Фрэнк срывает всю переднюю часть кузова, разбивает окна, и бьет по двигателю кувалдой. Искры и дымы извергаются из двигателя, которые Фрэнк тушит огнетушителем. Последнюю струю Фрэнк пускает в объектив камеры и на все еще дирижирующего Майкла. Экран чернеет, и идут финальные титры шоу.

Итак, благодаря различным факторам скандального характера, альбом поднялся аж до 30-й строчки чартов *Billboard*. Это было уже кое-что. Неплохой старт марафона к финишному транспаранту с волшебными буквами «КОММЕРЧЕСКИЙ УСПЕХ». Со временем пластинке была уготована судьба попасть еще в несколько почетных списков. В 2003-м году данный альбом занял 296-е место в составленном экспертами авторитетного издания *Rolling Stone* списке «500 величайших альбомов всех времен». Пластинка также вошла в топ «Лучшие психоделические альбомы всех времен» журнала *Q Magazine*. А в 2005-м запись была отобрана (в числе 50-ти достойнейших) Библиотекой Конгресса США для внесения ее в регистр National Recording Registry. Интересный факт, если учесть обильное цензурирование...

Кстати, интересна и судьба переиздания альбома на CD. После возбужденного Заппой против MGM судебного процесса в 1976-м году, ему были возвращены мастер-копии, и музыкант, не проверив тогда их состояние, законсервировал пленки в недрах подвала. С появлением цифровой техники Заппа решил переиздать свое наследие на

компакт-дисках и вытащил мастер-ленты на свет божий. Его ждал неприятный сюрприз, ибо, по его словам «оригинальные двухдорожечные мастер-копии двадцатилетней давности не сохранились. MGM хранили их в столь безобразных условиях, что пленки осыпались. Пришлось их реставрировать. Я восстанавливал утраченные элементы по памяти. В *We're Only In It For The Money* их миллионы».

Согласно рекламному буклету Rykodisc, практически перед самой кончиной Заппа обнаружил-таки оригинальную мастер-копию в хорошем состоянии и использовал при создании нового цифрового мастера, с которого и была сделана версия современного ремастеринга, датируемая 1995-м годом.

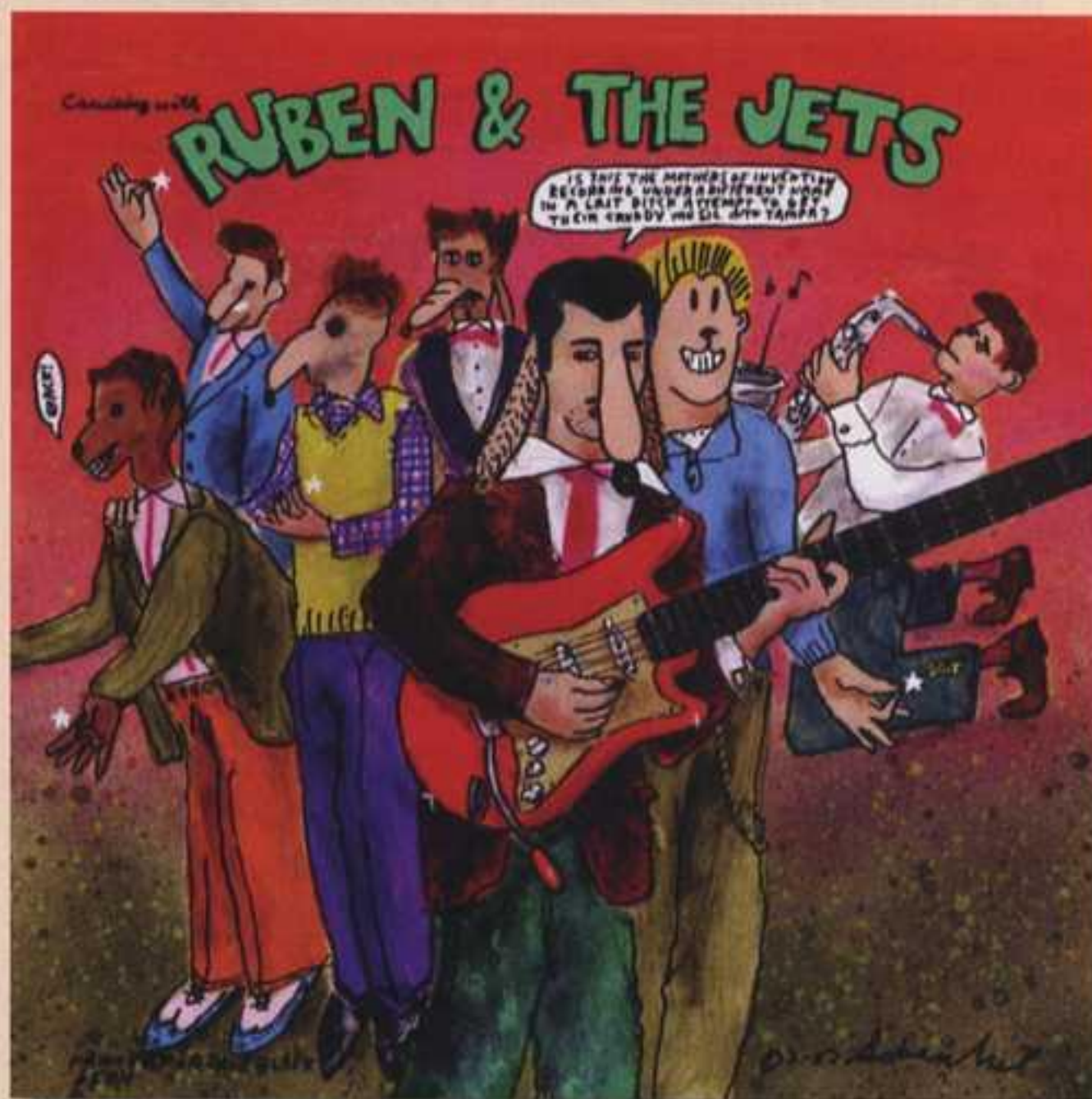
Но мы отвлеклись, возвратимся же обратно в 1968-й и продолжим наше повествование.

ФРЭНК ЗАППА В РОЛИ РУБЕНА САНО

Закрепить успех Заппа решил выпуском альбома, составленного из музыки «ду-боп», сыгранной придуманной им группой-фантомом, названной Ruben And The Jets. «Я хотел отдать дань уважения эпохе итальянской волны эмиграции», — говорил тогда Заппа. В ноябре 1968-го очередной альбом Заппы *Cruising With Ruben And The Jets* появился в природе, несмотря на то, что контракт MGM с The Mothers of Invention продлен не был. «В конце концов MGM совершили «невинную оплошность», — вспоминает Заппа, — они забыли в письменном виде уведомить нас, что, согласно контрактным соглашениям, они требуют выпуска нашего следующего альбома.

Это развязало нам руки во время переговоров относительно логотипа фирмы, который будет красоваться на конверте, что вылилось в необычное сочетание: выпуск альбома в рамках структуры MGM/Verve (дистрибутор) на независимой фирме Bizarre (издатель).

В прессе печаталась всяческая чушь по поводу альбома, якобы дурачащего публику. Я слышал, что один диджей из Филадельфии крутил его в эфире до умопомрачения, пока не врубился, что это — The Mothers of Invention. Это открытие вынудило его сразу же изъять пластинку из обращения. В действительности, многие знали что это — Матери, ведь даже на конверте была помещена над-



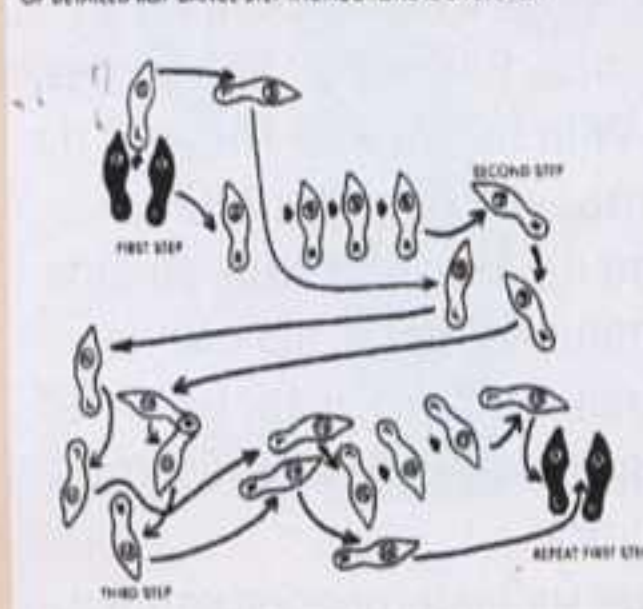
пись: «Это что, запись The Mothers Of Invention под другим именем, как последняя недостойная попытка протолкнуть свою неудобоваримую музыку на радио?»

Очередной коммерческий трюк Заппы сработал – его альбом стал активно ротироваться в эфире. Чем не очередной шаг к известности и популярности?

К пластинке прилагалась следующая информация: «Этот альбом составлен из сладких любовных песенок и до кретинизма прост. Мы его выпустили, потому что нам действительно нравится эта музыка (как кучке стариков в рок-н-рольных одеяниях, собравшихся в студии и ворчащих о старых добрых временах). Лет, этак, через десять и вы соберетесь где-то, что бы заняться тем же».

Песенка Фрэнка *Love of My Life* датируется периодом Studio Z. Из того же времени на альбом «приплыли» *Fountain of Love* авторства Фрэнка и Рэя Коллинза, а также *Anything and Deseri*, написанные Коллинзом. К созданию последней приложил руку и первоначальный владелец студии Пол Буфф.

LISTENING TO THE FIFTY BEAT OF RUBEN & THE JETS WILL UNDOUBTEDLY MAKE YOU WANT TO DO THE BOP. THE URGE TO DANCE WILL OVERPOWER YOU. BECAUSE OF THIS UNCONTROLLABLE FORCE, A PAGE OF DETAILED BOP DANCE STEP INSTRUCTIONS IS ENCLOSED.



HOW TO COMB & SET A JELLYROLL



Название *Jelly Roll Gum Drop* иллюстрирует своей лирикой смесь сексуального пыла подростков с банальностью teen-idol-songs; лирика в стиле старого блюза упоминала сексуально озабоченных женщин. Она была выстроена в духе классических вещей Роберта Джонсона или Хаулин Вульфа, с тем только отличием, что старые блюзмены даже и не помышляли о такой степени откровенности в текстах.

«*Pachuco Hop*» упомянутый в лирике – танец, увековеченный классическим инструменталом 1952-го года Чака Хиггинса.

В конце *Later That Night* певец Рей Коллинз отдает дань уважения песням *Three Letters* Руфь Браун и *Glory of Love* The Velvetones. При этом он прикалывается над собственным преувеличенно проникновенным произношением слова «там». Фрэнк во время этого театрально сглатывает слюну. «В этой комнате очень трудно дышать», – жалуется Фрэнк на студию клетушку, усекающую вокальные возможности певцов и делающие тембры их голосов гораздо суше. Данная фраза была впоследствии удалена из финального микса, дабы не отпугивать начинающих исполнителей.

На вкладке было помещено руководство как правильно зафиксировать завитый на голове «кок», инструкция по самообучению танцу «ду-боп», а на задней стороне конверта (вместе с фотографией Заппы из школьного альбома) была дана история группы Ruben And The Jets:

«Рубену Сано исполнилось девятнадцать, когда он покинул группу, чтобы зарабатывать на жизнь на своей машине. Он скопил немного денег на покупку 53 Nash и четырех галлонов серой грунтовки. Его подружка пригрозила расстаться с ним, если он не уйдет из группы и не отремонтирует машину.

Ансамбль состоял из одиннадцати музыкантов, поэтому никто и не заметил потери товарища. Обнаружили лишь исчезновение машины, когда собирались на репетицию перед состязанием музыкальных групп в American Legion Post.

Но все участники группы до сегодняшнего дня остались друзьями. Начо, Луи, Пана и Чай до сих пор – частые гости в доме Рубена, где с удовольствием слушают его собрание записей Ричи Вэленса и песню *Eddie My Love*. Для вечернего хорового пения они оставляют *Cherry Pie* и *Work With Me Annie*, чтобы затем мурлыкать их по дороге домой или в Burger Line. Кто-то из них продолжает напевать их на следующий день, занимаясь мытьем машины.

После долгого перерыва, группа решила собраться вновь и взять название Ruben And The Jets. Рубену название очень нравится. Ребята надеются, что вас, как и их, тошнит уже от всей этой современной музыки и, поэтому, вы с удовольствием воспримете их стиль. Они – уважаемые в обществе молодые люди, которые хотят всего лишь спеть о своих подружках. А еще они хотят, что бы под эту музыку все плясали, как это было в 1955-м, потому что они знают, что людям нужна любовь, и что люди хотят держать друг друга за руки. Они также хотят, чтобы люди танцевали, держались за руки и влюблялись под их музыку.

Один из участников группы рассказывал на репетиции, что «если люди внимут моему призыву, я сделаю все, чтобы петь песни, которые открыли мне двери средней школы».

Но альбом, содержащий песенки с наивной трехкопеечной лирикой, как оказалось, был очень даже непрост.

«Я убежден, что этот альбом из того же теста, что и работы Стравинского неоклассического периода, – писал Заппа в *Real Book*, – Если вы берете клише и формы классической эры и искажаете их, почему бы не попробовать проделать нечто подобное с шаблонами и принципами «ду-бопа» пятидесятых.

Слушатель не мог и предположить, что вещь типа *Stuff Up the Cracks* была старой доброй песней пятидесятых. По тембральной окраске вокальных партий – может быть. Однако, присущее вещам из альбома гармоническое насыщение не встретишь в подлинном «ду-бопе». Песни того периода ограничивались жестким каркасом трех «рецептов» последовательности аккордов на выбор: I-VI-IV-V (*Earth Angel*), I-II-I-II (*Nite Owl*), I-IV-V (*Louie Louie*). Крайне редко встречались аккорды III и VII-бемоль или переход с I на VII-бемоль. Можно привести в пример лишь единичные случаи отступления от этих норм гармонии в пятидесятых – лучшей была *This Paradise* в исполнении Donald Woods and the Bel-Aires on Flip, поэтому наша разработка гармонических принципов была нетрадиционной. Что было традиционным на этом альбоме, так это гармоническое построение вокальных партий, тембр и манера их исполнения и, часто простота ритмического рисунка. Естественно, некоторые тексты были субмонголоидного уровня, но это было еще одной нормой, в нашем случае – возведенной в крайнюю степень:

Мы загадали желание и бросили в воду монетку
И с этого дня сердца наши слились
И если вы влюблены,
То, где бы вы ни были
Фонтан любви всегда где-то рядом!

Да постой же ты, мать твою! Это что — песня о переносной душевой кабинке? Некоторые воспринимали подобную лирику на полном серьезе!»

Но для более продвинутых слушателей альбом таил несколько сюрпризов. «Были в этом альбоме и некоторые подсказки, — писал Фрэнк, — Так во время затухания *Fountain Of Love* слышны вступительные такты *Весны Священной*. В другой песне проявлялся наложенный бэк-вокал из *Earth Angel* и так далее.

Заппа также пишет о своем реальном отношении к примитивным любовным песенкам и анализирует, к чему приводит их постоянное прослушивание: «Сатирическая подоплека **Cruising With Ruben And The Jets** была заложена на двух-трех уровнях. Я терпеть не могу «любовную лирику». Мне кажется, что одной из причин плачевного состояния психического здоровья в целом по Штатам является то, что народ вырос на «любовной лирике». Начинается все, когда вы еще ребенок. Родители не говорят вам правду о любви, и вы не проходите этот предмет в школе. Вы впитываете нормы поведения из «стандартных ситуаций» этих дебильных долбанных «песен о любви». Все это — под-сознательная дрессировка, вызывающая физиологическую потребность в «стандартных ситуациях», никогда не случающихся в реальной жизни. Люди, которые покупают на эти мифы, всю жизнь чувствуют себя обделенными.

Я — большой циник по отношению ко многим рок-н-рольным текстам. Особенно нынешним — как они там поют: «Давай займемся любовью». Какой сраный обыватель произнесет подобное дерьмо в жизни? Ты можешь сказать «Давай трахнемся» или, наконец: «Давай заполним пробел», однако ты должен говорить: «Давай займемся любовью», чтобы попасть в эфир. Изменение контекста слова «любовь» приводит к его семантическому извращению. Когда же пускают сопلي о любви в романтическом контексте, то подрывают психическое здоровье нации с другого бока. К счастью, в последние пять-шесть лет, с появлением арт-рока и «волны», тексты отходят на второй план, поскольку этим стилям присущи преднамеренно бессмысленные и бессвязные стихи. Публика прекратила слушать слова, и сама орет на концертах».

Во времена пластинки **Cruising With Ruben And The Jets** народ слова еще слушал, благо в представленных здесь простеньких текстах не нужно было искать какой-то тайный смысл. Наслаждался сладкими звуками *Later That Night* (не подозревая, что это пародия на песню *Letter* ансамбля The Medallions), *Any Way The Wind Blows* (перекочевавшей сюда с дебютного альбома The Mothers) и, естественно, *Love Of My Life*, начинающуюся словами:

«Любовь моей жизни,
Я так люблю тебя.
Любовь моей жизни,
Не уходи никогда».

«Для того, что бы исполнять подобную музыку, важно не только уметь воспроизвести присущее ей звучание, но и передать эмоциональный заряд. Это как в рок-н-ролле. Не каждый, кто может одновременно взять три ноты на фортепиано способен держать трехдольный рок-н-рольный ритм и придать звучанию убедительность».

Для придания саунду этой самой пресловутой убедительности, Заппа придумал следующую студийную фиш-

ку: «Мы «уплотнили» эти вещи сверх меры, подобно упаковкам с мукой. Я говорю, прежде всего, о звучании ударных. Когда мы обильно насытили звук басовыми партиями, то пошли перегрузки при микшировании. Когда мы их понизили, слишком «вылезли» высокие. Все это придало звуку элемент некоторой «необработанности».

Стала ли после этого альбома музыка Заппы более доступной для масс? Пожалуй, да. Только вот эти самые массы что-то не очень активно способствовали продвижению Заппы к коммерческому успеху. Сам же Фрэнк, проигравший первый раунд этой гонки и так и не поймавший за хвост птицу удачи, решил на время сойти с дистанции и записать кое-что некоммерческое. Так сказать, для души.

ЛАБАЕМ ДЖАЗ-РОК

Одновременно с **Cruising With Ruben And The Jets**, с октября 1967-го по февраль 1968-го, записывался альбом, состоящий из композиций, кардинально отличающихся от незатейливых «ду-боп» песенок. В апреле 1969-го выходит двойник **Uncle Meat**, демонстрирующий совершенно другого Заппу: «**Uncle Meat** — это своего рода связующее звено между ранними альбомами, преимущественно песенными и той, гораздо более основательной музыкой, к которой мы пришли теперь. Вокальным партиям в ней почти не находится места, как вы можете убедиться».

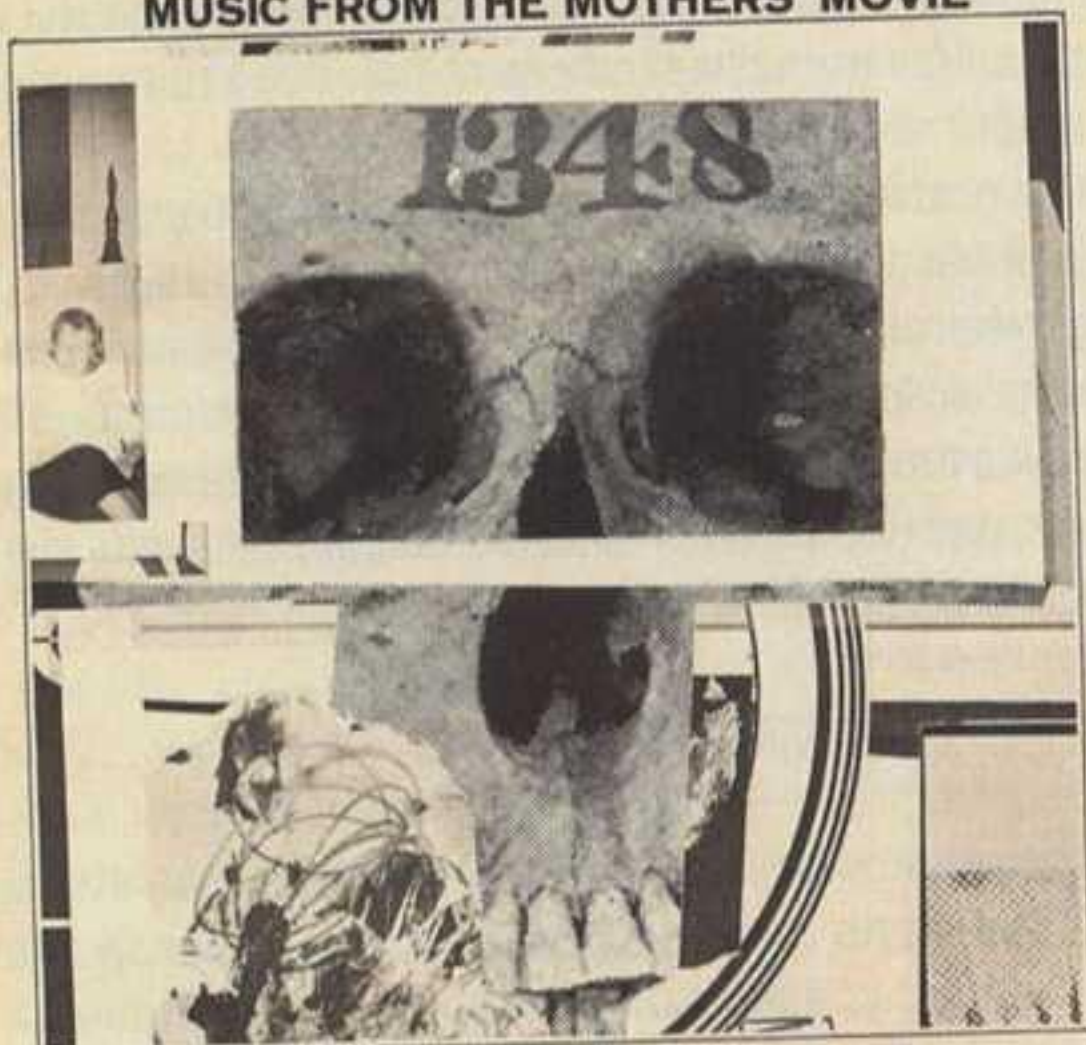
Очень многое в плане продолжения работы в данном направлении зависит от того, как пойдет продажа альбома. Я боюсь, что если мы прекратим петь, нас перестанут слушать. Публика совершенно не готова слушать музыку. Она этого просто не вынесет. Интерес к инструментальной музыке ничтожен, если она не воспроизводится голо-совыми связками — я имею в виду все эти крикливые блюзы. Их приемлют лишь потому, что под них легко отбивать такт ногой. Если же вы кидаете им ворох атональных 5 и 7/8, под которые они не могут, не умеют торчать... все, вы в опасной зоне, поскольку, что бы там ни было, платить по счетам вам надо еженедельно».

Коллаж на передней обложке, основным компонентом которых были зубы, по словам Фрэнка, высмеивал



Uncle Meat

MUSIC FROM THE MOTHERS' MOVIE



TWO RECORDS, ONE BOOK \$7.98

PRETTY CHEAP FOR A MASTERPIECE!
THE MOTHERS OF INVENTION



BIZARRE/
REPRISE



тинейджерские постеры, которые показывали крупные планы «kissable close-ups» их идиолов. Одними из которых были The Beatles, фотографии которых грешили наличием широко раскрытых улыбающихся ртов, в которых можно было с анатомическими подробностями рассмотреть зубы, губы и десны.

По поводу инструментальной вещицы *Nine Types of Industrial Pollution* Фрэнк говорил, что совсем не хотел поднимать тему индустриального загрязнения внешней среды, это название в шутку родилось в дороге по штату Нью-Джерси. Лирика же *Mr. Green Genes* высмеивала жадную защиту прав потребителей.

Хитрое словосочетание *Zolar Czaki* является в данный момент названием маршрута скалолазания в Каньоне Валуна штата Колорадо. Некоторые биографы Заппы утверждают, что этот маршрут был впоследствии назван



именем данной композиции, а вещь получила свое название по одному из прозвищ Кела Шенкела.

Сведения с вкладыша к альбому: «Слова песен являются научно препарированными сновидениями, неврозами, беспорядочно разрозненными словечками и шутками, которые никто кроме участников группы не поймет. Все они жутко серьезны и наделены тайной кэнди-рок-андерграунд-психоделической глубиной. Но в основном, это инструментальный альбом.

То, что можно принять за звучание оркестра, на самом деле является плодом тщательного, шаг за шагом, сведения дорожек, известной как метод наложения. Диковинная средняя часть *Dog Breath* после строки «Ready to Attack» — итог сведения четырех дорожек. То, что звучит как трубы — на самом деле кларнеты, строящие минорную терцию в ускоренном воспроизведении через сработанное Маэстро электрическое устройство под названием *Oboe D'Amore*. Другие специфические звуки издает *Kalmazoo electric organ*».

Интересно, что в основном альбом был написан непосредственно в студии. Причем во время сессий звукозаписи. Пока группа репетировала одну песню, Заппа в звукорежиссерской писал следующую партитуру. Альбом был собран воедино Фрэнком, Банком Гарднером, Йеном Андервудом и новичком группы Артом Трипом, заменившим ушедшего перкуссиониста Билла Мунди. Они произвели большинство наложений, как наиболее профессиональные музыканты в группе. А чем они профессиональней остальных, спросите вы? Объяснение простое. Все дело в том, что почти весь **Uncle Meat** игрался и записывался с нот, кроме, естественно, импровизационного шедевра *King Kong*. Партитуры были прописаны маэстро, и только эти трое могли читать ноты.

Находящаяся в студии журналистка Салли Кемптон так описывает творческий процесс:

«Час ночи, пятница, и The Mothers of Invention записывают музыку для своего будущего фильма. Йен играет на клавишине, а Бэнк на флейте. Их обступают заросли микрофонов. Бэнк, склонившись, через плечо Йэна, читает ноты с листа, стоящего на клавишной подставке. У Бэнка эспаньолка и парные к ней усы, длинные волосы совершенно седые. под студийными лампами кажется, что на нем напудренный парик. Чрезвычайно напоминая фигуру со старинной гравюры, он еще ближе наклоняется к Йэну с флейтой у губ. Йен выпрямляет спину и кладет пальцы на клавиши клавишника. Слово пара музицирующих с картины XIX века, они ждут сигнала к началу. Полное ощущение, что сейчас зазвучит соната Моцарта.

В звукорежиссерской Фрэнк Заппа возится с кнопками пульта.

— Йен, — говорит он по внутренней связи, — эти пародийные ноты должны звучать чуть более стоккато.

— И немного би-боп вибрато при этом? — отзывается Йен.

— Угу, и немного би-бопового тип-топ.

Дик Кунк, звукоинженер, нажимает кнопку «запись».

— О'кей, во имя славы и успеха, — говорит Фрэнк, — вы готовы?

Йен и Бэнк начинают играть серию диссонансных, повторяющихся, но по-своему красивых аккордов. Публика в звукорежиссерской напряженно слушает.

— Это будет славная музыка для фильма, — говорит кто-то.

Заппа же, склонившийся над нотной бумагой, уже сочиняет следующий номер...»

Uncle Meat — это фактически саундтрек долго откладываемого одноименного фильма. На передней обложке, выполненной Келом Шенкелом, под названием альбома можно прочесть следующую фразу: «Большая часть музыки The Mothers для фильма, на который у нас недостаточно денег, чтобы его закончить». Альбом обозначил эволюцию карьеры фронтмена матерей, ее движение в джаз и классическую музыку как их понимает сам Заппа. Правда, не совсем понятно, он то ли насмехается, то ли отдает дань уважения элементам ду-бопа, блюза и рок-н-ролла.

Строго говоря, **Uncle Meat** объединяет мечтательные мелодии с текстами потока сознания. Большинство из них повествуют о местах и событиях жизни тинейджеров из пригородов Лос-Анджелеса. Некий набор музыкальных тем и вариаций на темы, отражающие звуковую дорожку фильма. Также он содержит и звуковые фрагменты из самого фильма, в которых присутствует наша старая знакомая Сюзи Кримчиз. Она появляется, в частности, в *The Voice Of Cheese*: «Привет, несовершеннолетняя Америка, меня зовут Сюзи Кримчиз. Я Сюзи Кримчиз потому, что никогда в жизни я не клеила фальшивых ресниц. И ничего у меня не вышло с серфинг-тусовкой, и ничего у меня не вышло с битник-тусовкой. И с групп-тусовкой тоже облом И... Ээээ, Если по-честному, то в Европе вообще полная жопа. Короче, после того, как я перепробовала все это, и оказалось, что я никому не нужна, я возвращаюсь домой, к моим Матерям».

А в *The Legend Of The Golden Arches* она вспоминает старые добрые времена выступлений The Mothers в клубе Whiskey A Go Go: «Первое, чем взяла меня музыка Матерей, это то, что они играли двадцать минут, покуда все шипели, и свистели, и сваливали с танцевального круга, а Элмер орал им, чтобы слезали со сцены и выключали свою аппаратуру».

Экскурсы в историю группы продолжаются в *Ian Underwood Whips It Out*, где новобранец банды Йен Андервуд рассказывает, как он попал в состав The Mothers, а также в *Louie Louie*, исполняемой в лондонском Royal Albert Hall, где со сцены звучит следующее: «О! Я знаю вещь лучше всего подходящую для сопровождения трубе. Это ничто иное, как могучий и величественный орган Альберт Холла. Понятно, что после того, как мы включим усилители, вы уже больше Его не услышите. Отлично, Дон, вжарь по этим клавишам *Louie Louie*. Они любят, чтоб было громко, помнишь? А теперь давайте снова слушать Лондонский Филармонический Оркестр!»

Альбом дал слушающему миру несколько хрестоматийных запповских вещей, вошедших в его концертный репертуар. А классическая *King Kong* была представлена аж шестью вариантами:

1. Как ее исполняют The Mothers в студии,
2. Великолепной интерпретацией Дома ДеВайльда,
3. Как ее понимает Моторхэд,
4. Вариациями Бэнка Гарднера,
5. Как ее исполняют ненормальные Good Humor Trucks,
6. Выступлением в кузове грузовика на гоночной трассе Miami Pop Festival... результат трудов Йена Андервуда.

Кстати, композицию *King Kong*, прочно вошедшую в гастрольный сет-лист Заппы, он будет представлять в других вариантах тоже в виде неких попури. Как, например, в шестом томе архивной серии **You Can't Do That On Stage Anymore**. Здесь данная композиция длительностью 24 с половиной минуты слеплена из кусков разных лет. Читаем сопроводилровку Заппы к этой версии:



«ПеркуSSIONное соло: Эд Манн, 1982-й год; соло на саксофоне: Ян Андервуд, 1971-й год; соло на гитаре: Фрэнк Заппа, 1971-й год; соло на клавишных: Томми Марс, 1982-й год; соло на гитаре: Фрэнк Заппа, 1982-й год. Составы 1971-го и 1982-го годов. Даты: июнь 1982-го и 10 декабря 1971-го. Места: Выставочный парк, Мец, Франция, Hammersmith Odeon, Лондон, Англия / неизвестный закуток в Дижоне, Франция, театр Rainbow, Лондон. Записано на: (1982) 24-канальный аналоговый; (1971) 8-канальный аналоговый магнитофоны. Звукорежиссеры: (1982) Боб Стоун; (1971) неизвестен. Студии: (1982) UMRK Mobile; (1971) EMI Mobile. Автор ремикса: Боб Стоун. Ремикс: UMRK.



Немного обо всех наших гастрольных составах, имевших каждый свою аранжировку этой пьесы. Представленная здесь уникальная редакция включает в себя вокальную секцию «Волшебное слово» (видеоверсия этой части представлена в «хонкеровском» издании **Video From Hell**), соло Яна Андервуда на саксофоне с вау-педалью и два гитарных соло. Дижонское соло 1982-го года игралось на специальной мини-гитаре, настроенной в фа-диез. Гитара имела паршивый звук и абсолютно не желала держать настройку. В течение всех гастролей этого года я пытался выудить из нее что-либо путное, исполняя сольные партии *King Kong*. Дважды я был близок к успеху. Соло, вошедшее в эту редакцию, наименее благозвучное из тех двух.

Во время выступления в театре Rainbow в 71-м случилась большая неприятность. За неделю до того, практически все наше сценическое оборудование было уничтожено пожаром, который случился во время исполнения Дюном Престоном соло на мини-муге все в той же *King Kong* в Монтре, Швейцария. В итоге, на концерте в Rainbow каждый имел абсолютно новый комплект аппаратуры, половина которой напрочь отказывалась работать. Гитара, на которой я играл (стандартный «Телекастер», струны с обмоткой) имела весьма приличный звук, но играть на ней было сущим кошмаром. Это соло стало последним из тех, что я сыграл в 71-м году — несколько мгновений спустя какой-то мужик из толпы спихнул меня в оркестровую яму, в результате чего я угодил в госпиталь. Жаль что пленка кончилась незадолго до этого — обязательно оставил бы здесь тот момент».

Альбом **Uncle Meat** стали на все лады расхваливать критики. «Эта работа — само совершенство», — писал журнал *Rolling Stone* в 1969-м году, и неизвестно, в каком направлении двигалась бы дальше ведомая Фрэнком Заппой группа виртуозов-импровизаторов, если бы она продолжила свое существование. Но, как мы знаем, сия банда была распущена Фрэнком сразу же по завершении летнего джазового тура. Тем не менее, альбом с непростой музыкой забрался на почетное 43-е место главного чарта *Billboard*.

Пишущая братия еще долго продолжала анализировать пластинку, чем несказанно веселила Фрэнка. «Мне становится смешно, когда кто-то пытается отыскать некий гротескный смысл, заложенный в альбоме, да еще толковать его, — комментировал это Заппа, — Все это доставляет мне истинное наслаждение. Ну что можно выудить из песни *Electric Aunt Jemima*, посвященной усилителю «Standall», которым я пользовался несколько сессий?»

CD-версия, выпущенная в 1987-м, содержит новую композицию *Tengo Na Minchia Tanta* (в переводе с итальянского *I've Got a Big Cock*), взятую из репертуара итальянского певца Массимо Биссоли, а также почти 40 минут нарезки разговоров персонажей фильма. Однако, большинство фэнов холодно отнеслись к этим добавлениям, потому что песня была записана в совершенно другой период времени, а нарезки разговоров не несут какой-либо музыкальной ценности. И вдобавок из-за этих добавок переиздание вышло на двух дисках, в то время, как оригинал вмещался на один. Эти добавления, так называемые бонусы, явно ухудшили пластинку, что было одним из немногих коммерческих неудач Заппы в 80-е.

Собственно говоря, продажи альбома и тогда шли так себе, и Заппа в лице командира собственного рекорд-лейбла Bizarre решает выпустить вдогонку сингл *My Guitar/Dog Breath*, который появился 1-го сентября 1969-го года. Финансовые дела, само собой, не поправив. А так

как группы у него в данный момент не было, и зарабатывать бабки в турне не представляло возможным, музыкант сконцентрировался на очередном студийном проекте.

Что касается бывших хозяев — лейбла MGM/Verve, они тоже сделали очередную попытку заработать пару баксов на наследии Заппы, выпустив в апреле 1969-го сборник *Mothermania*, куда вошли вещи с первых трех альбомов The Mothers. Поклонники группы обнаружили на этой насмешке слепленной компиляции несколько приятных сюрпризов: вещичка *The Idiot Bastard Son* была дана в необычной версии, кое-какие изменения произошли с песнями *Mother People*, *Call Any Vegetable* и *Hungry Freaks, Daddy*. Кроме того, восстановлены некоторые цензурой срезанные строчки, в частности, из диалога Фрэнка и Сюзи Кримчиз в *It Can't Happen Here*. А также на заднюю обложку конверта была помещена статья из немецкой газеты о студенческих беспорядках на концерте The Mothers в Берлине. Думаю, что какое-то количество фэнов Заппы купили сей артефакт, который в настоящее время весьма недешев, ибо на компактe не выходил, да и, судя по всему, не планируется.

Freak Out! «Frank: We've been very interested in your development...

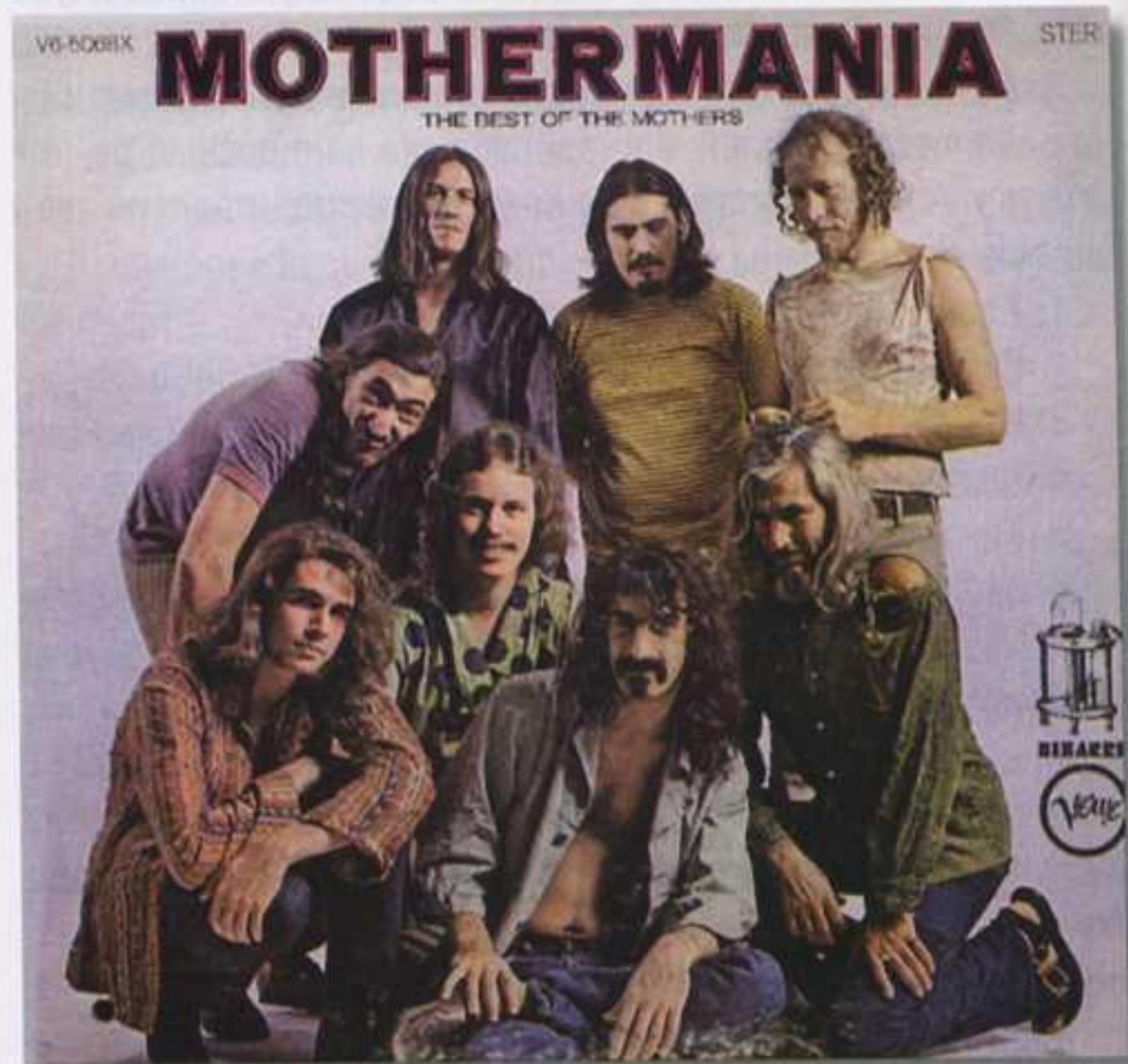
Suzy: Forget it!»

Mothermania

«Frank: We've been very interested in your development...

SINCE YOU FIRST TOOK THE SHOTS

Suzy: Forget it!»



ГЕНИАЛЬНЫЙ СОЛЬНИК (СНОВА БЕЗ КОММЕРЧЕСКОГО УСПЕХА)

10-го октября 1969-го выходит альбом **Hot Rats**, но не под вывеской The Mothers of Invention, а как сольный альбом Фрэнка Заппы.

«Часть 1969-го года я провел в студии, работая над пластинкой **Hot Rats** и пару раз выступив с Йеном Андервудом и Шугаркейном Харрисом. Особых успехов это не принесло. Альбом, который я успел так полюбить, еле-еле пролез на 99-е место в чарте *Billboard* и мигом оттуда слетел. По крайней мере, в Штатах я потерпел очередной провал. («И что это взбрело тебе в голову?! Целиком инструментальный альбом, за исключением единственного отрезка с вокалом, да и того — в исполнении Кэптана Бифхарта. Тоже мне — певца нашел! И как ты, тупица, посмел посягнуть на драгоценное время американцев с такой музыкой!») Но, как оказалось, альбом — как каталожный объект — пережил почти все, изданное в 1970-м году и, по мнению наших горячо любимых друзей с Британских островов, явился единственным достойным альбомом Заппы, когда-либо издававшимся».

И действительно, альбом пользовался особенной популярностью почему-то именно в Великобритании.

Лаконичная обложка пластинки моментально бросается в глаза и притягивает взгляд. Она поражает небанальностью художественного замысла, результатом которого стала фотография некой ведьмообразной девицы, вылезающей из большой прямоугольной ямы с бетонными бортиками, похожей или на большой склеп, или на лишенный воды бассейн. Автор снимка — Эд Карефф. Кислотно-розовый фон добавляет картинке психоделичности. Имя дамы, снявшейся на обложку — Кристина Фрка, она же Мисс Кристина из группы GTO's, она же нянька дочки Заппы Мун Юнит. Именно она познакомила папу Мун со своим бойфрендом Винсентом Фурье, благодаря чему последний, сменив мотоциклетную кожу на школьную униформу, стал петь об остывающих мертвецах, резиновых бабах, кровавых кошмарах и тому подобных милых штучках. Заключив свой первый контракт с Заппой в качестве саундпродюсера и начальника независимого рекорд-лейбла Straight Records, он сделался Эллисом Купером и попер в гору. А подружку свою бросил. И через некоторое время Кристина покинула этот мир — умерла от передозировки.

Но не будем о грустном, тем более, что пластинка получилась жизнерадостной и веселой, до краев наполненной юмором.

Итак, юмор и музыка. Кто искуснее других предложит нам эти жизненно важные элементы бытия, смешанные в неповторимый по вкусу и аромату коктейль? Правильно, Фрэнк Заппа! Его музыка прямо-таки светится жизненной энергетикой и заряжает оптимизмом, заставляет смотреть на вещи абсолютно по-другому. Залог всего этого — не только установка на все светлое и радостное, но и спонтанность музыки, безудержность музыкальной фантазии, полная импровизационность во всем. Так, каждая композиция — увлекательнейшее путешествие, во время которого у слушателя появляется уникальная возможность увидеть экзотические краски воображаемых стран и причудливые музыкальные ландшафты. Сразу надо заметить: Фрэнк — не только

FRANK ZAPPA



HOT RATS

большой шутник и провокатор, но также человек с необыкновенной музыкальной эрудицией. Весь его недюжинный композиторский талант воплощен в этих шести блестящих композициях:

Peaches En Regalia

Начинается вся феерия альбома **Hot Rats** с эксцентричного и жизнерадостнейшего номера с красивым названием, который сходу предлагает целый набор цепляющих тем. Это стопроцентный участник всех «best of» Заппы. Во время прослушивания этой вещи не рекомендуется убирать с лица идиотскую лыбу. В буклете к сборнику **Strictly Commercial** читаем следующую ее характеристику: «*Peaches En Regalia* — легко запоминающийся инструментал с жизнерадостной мелодией и виртуознейшим сопровождением Йена Андервуда на фортепиано, органе, флейте, кларнете и саксе».

Willie the Pimp

Вещь, отмеченная гостевым вокальным присутствием Кэптана Бифхарта. В самом начале Жан-Люк Понти играет на фоне незамысловатых ударных запоминающуюся скрипичную мелодию. Затем идет уже вокальная часть, чуть позже сопровождающаяся перкуссией. Крупномасштабное гитарное соло Фрэнка Заппы начинается уже на второй минуте и имеет суммарную продолжительность около семи с половиной минут. За полминуты до конца композиции вновь появляется скрипка.

Son of Mr. Green Genes

Главная тема — это закол Заппы в сторону классической музыки с ее полифоническим звучанием. Затем, однако, вновь появляется все тот же ярчайший фьюжн с неизменно оптимистической энергетикой. Отдельного упоминания заслуживают искрометнейшие клавишные и духовые партии Йена Андервуда и еще одно яркое гитарное соло Заппы.

Little Umbrellas

Композиция имеет слегка восточный колорит благодаря духовой секции, в целом же можно сказать, что она вполне в духе «ресторанного» джаза.

The Gumbo Variations

Инструментальный джем в лучших традициях джаз-рока. Включает замечательные саксофонное соло Йена Андервуда (0:30-7:30), скрипки Шугаркейна Харриса (7:30-12:20), техничные гитарные записи и незамысловатую, но очень красящую музыку ритм-секцию. Трудно удержаться от комментариев по поводу продолжительности этой вещи.

It Must Be a Camel

В этой финальной композиции Заппа окончательно уходит в джаз. Замечательны диковинно звучащие на спокойном джазовом фоне перкуссионные инструменты. После вступления подключается саксофон, а через некоторое время ритм начинает ломаться под воздействием авангардного видения Заппы. Вторая часть композиции — уже довольно быстрый джаз-рок с более гармоничной музыкальной палитрой.

Главные достоинства альбома — разнообразие и абсолютно непередаваемая словами атмосфера праздника, своеобразный парад изящных искусств. Фрэнк, без сомнения, не знает границ в своих искусных импровизациях. Все настолько гениально придумано и профессионально и цепляющее сыграно, что даже на затянутость пятой песни можно с чистой совестью махнуть рукой.



Культовый режиссер Мэтт Гроунинг, главный аниматор и создатель мультсериала *Simpsons*, долгие годы являясь страстным поклонником Заппы, вспоминал в декабре 2000-го свои ощущения от прослушивания альбома:

«Когда **Hot Rats** впервые попал на мой слабенький детский маленький проигрыватель в 1969-м, я распластался на полу и расположил свою голову между двумя колонками, ожидая очередной шедевр от Фрэнка Заппы.

Но каков был этот очередной шедевр! Даже по блестящим стандартам Фрэнка, **Hot Rats** в своем роде сам по себе уникален. С его угловатыми мелодиями, быстро меняющимися ритмами, и эксцентричными аранжировками, **Hot Rats** собственно и изобрел этот стран-

ный музыкальный жанр, известный как фьюжн. Я думаю он и по сей день остается самым прекрасным джаз-рок альбомом на все времена. Все, что касается **Hot Rats**, с пронзительной скрипки Шугаркейна Харриса до роскошных саксов Йена Андервуда (не говоря уж о Доне Ван Влите в его самом Бифхартовском рычании), продолжает изумлять меня. Я слушаю его уже более трех десятилетий, и постоянно нахожу что-нибудь новое в длинных гитарных соло Фрэнка, которые сами по себе подобны маленьким вкрадывающимся композициям внутри больших пьес. (И слышит ли кто-нибудь еще крошечный кусочек из *Петрушки* Стравинского?)

На CD-издании указано, что оно является ремикшированным изданием мастер-копий с добавлением материала, записанного во время сессии **Hot Rats**. На самом деле, все вещи, кроме *The Gumbo Variations*, которая звучит на четыре минуты дольше, сокращены по сравнению с оригинальным альбомом. Также в пластинку не вошла, по меньшей мере, пара номеров, «всплывших» значительно позже на архивном альбоме **Lost Episodes** — *Lil' Clanton Shuffle* и *Sharleena*.

«Lil' Clanton — это название одной из лос-анжелесских банд, — вспоминал Заппа, — Сама же вещь представляет собой блюзовый джем с Шугаркейном Харрисом, не вошедший в **Hot Rats**. Для меня Шугаркейн Харрис — легенда. Еще школьником я гонялся за его записями. Самой любимой была *Soul Motion* с блюзовой скрипкой, изображающей крик осла. Когда мы работали над **Hot Rats**, я подумал, что было бы здорово разыскать этого парня и пригласить погостить на этом альбоме. Я позвонил Джону Отису — ди-джею времен Харриса. Он разыскал Шугаркейна в тюрьме, где тот сидел за наркотики, и мы выкупили его под залог. Присутствие Гуэрина на этой записи основано на предположении Андервуда».

Что же касается *Sharleena*, это самая первая версия хрестоматийной вещи Заппы. Она запоминается вокалом того же Шугаркейна Харриса, пукающим от напыщенности саксом Андервуда и монументальными соло Харриса и Фрэнка Заппы. Хотя затяжное и четко сыгранное соло Фрэнка только предвещает его сложные гитарные прорывы семидесятых, послушаем, что говорит Йен Андервуд: «Что мне всегда доставляло огромное удовольствие в работе с Фрэнком, так это знание того, что я работаю с виртуознейшим исполнителем. Мне кажется, его видение того, что играть и как играть со временем менялось, но я не думаю, что с тех пор, когда я впервые его услышал, основательно изменилось его мастерство. Его мышление, энергия, техника всегда казались мне всепоглощающими».

Альбом сразу же после выхода начал собирать восторженные рецензии. Вот пара характерных для критики того времени цитат:

«Этот альбом утвердил Заппу как музыканта-виртуоза»

«Если **Hot Rats** указывает нам направление, по которому движется Заппа, то мы присутствуем в начале дьявольского путешествия».

Итак, критику новое произведение Заппы заработало более чем положительную. Репутация музыканта сделалась еще более солидной. А вот денег новый альбом по-прежнему не дал. И только многочисленные гастроли позволяли Заппе оставаться на плаву.



СНИМЕМ КИНО (ДУБЛЬ ПЕРВЫЙ)

Идея снять кинофильм, возникшая пару лет назад, так и не покинула Заппу. И вот, с ноября 1969-го по февраль 1970-го проходят съемки фильма **Uncle Meat**. Деньги на съемки были выделены спонсорами. Но работа над картиной шла очень непросто. Многое из запланированного Заппой было похоронено еще на стадии подготовки. Это, в частности, относится к спецэффектам, которые он хотел закупить в Японии, но денег на их приобретение не было.

За неделю до съемок у Заппы начались трения с членами группы. «Я встретился с парнями и изложил свою идею, но с их стороны начались истерики. Внутри группы произошел раскол, несколько человек решили, что не хотят иметь дело ни с какими проектами. Начались споры о целесообразности запуска проекта. Они здорово поломали мои планы съемок. И я все на некоторое время заморозил, дабы придти к какому-либо мирному соглашению. Это произошло за два дня до начала съемок, когда мы уже собрали команду операторов, осветителей и другого персонала, закупили весь инвентарь и потратили за первую неделю подготовки 12000 долларов». Потом съемки все же начались, но то, что получалось в итоге, не устраивало ни музыкантов, ни спонсоров. Фильм состоял из чередования психоделических кадров, сумбурных, во многом непонятных и совершенно несмотрительных. Спонсоры были подавлены, они говорили, что «это совсем не то, что Заппа нам обещал». В результате они забрали оставшиеся деньги, а проект остался незавершенным. Было отснято порядка 40 минут сырого материала, потрачена уйма времени. Нужно было что-то делать. Фрэнку удалось наскрести деньги только на монтаж недоделанного фильма, о продолжении съемок не было и речи. Один из контрактов, принесших деньги, требовал от Заппы снять ряд интервью со всеми членами The Mothers of Inventions как прошлых, так и нынешних, а потом снять документаль-



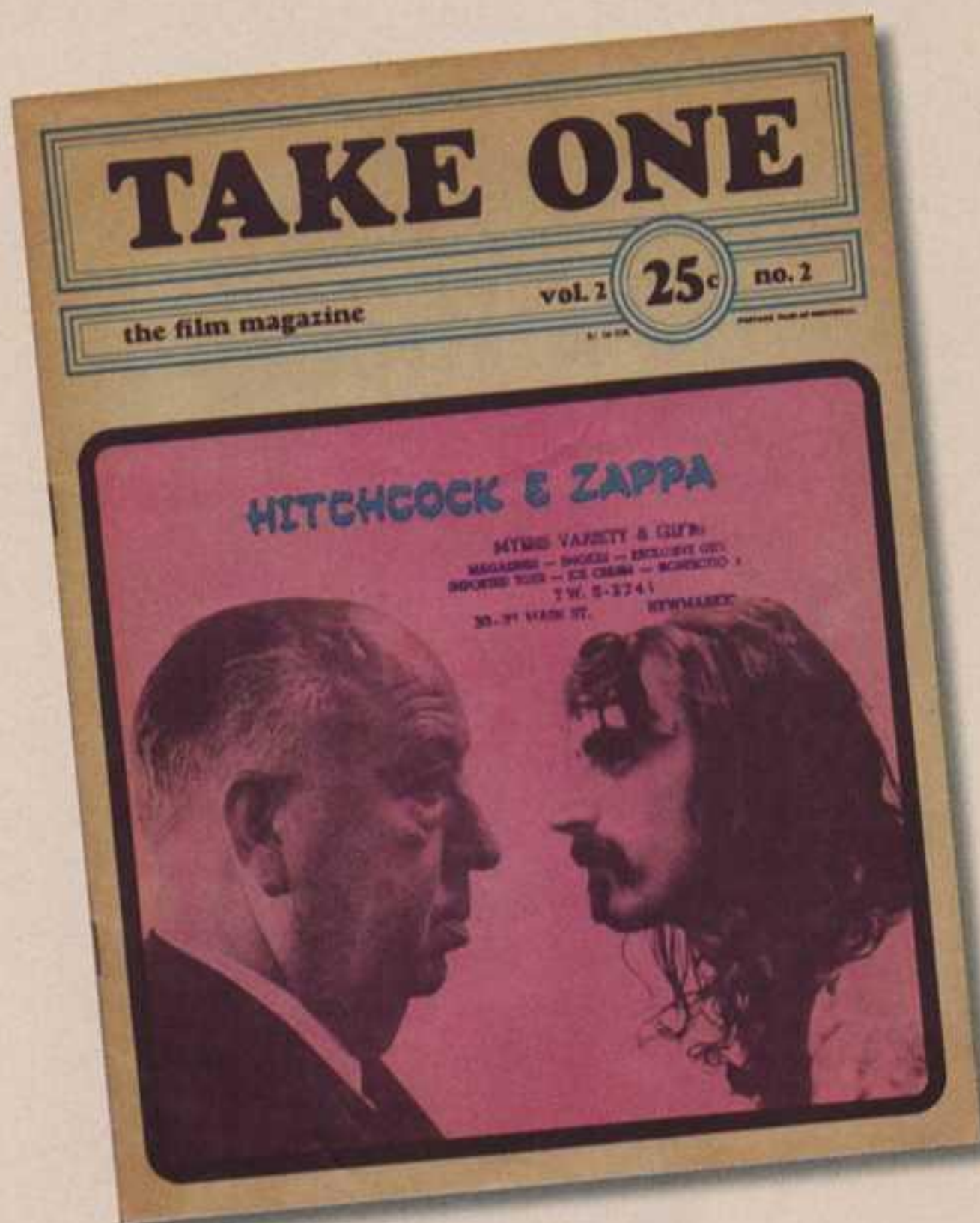
ный фильм, объясняющий всю мифологию Матерей. И было решено, что Хаскелл Уэкслер снимет все интервью за неделю. Он согласился сделать это бесплатно.

В мае 1970-го Заппа монтирует недоснятый материал, параллельно занимаясь и другими проектами. В результате получился видеофильм **Uncle Meat**, и это было совершенно не то, что намечал осуществить Фрэнк. Так что амбициозный музыкант и на этот раз потерпел финансовую неудачу. Собственно говоря, и творческую тоже, ибо то, что вышло потом на видеокассете (на DVD не переиздавалось) может смотреть только самый упертый фэн Заппы. А понимать суть происходящего вообще способны были чуть ли ни единицы.

Но тем не менее, 1970-й год был переломным в музыке Заппы. Сначала (в 1969-м) он расформировал The Mothers of Invention и выпустил гениальный сольник **Hot Rats**. После этого он возвращается с обновленными Матерями и иной музыкальной и лирической концепцией. Его музыкальный стиль базируется на блюзе и рок-н-ролле, с большой долей гитары и широкими вокальными аранжировками. С другой стороны, его лирика переключилась на более приземленные темы: группиз, гастролы, дорожная пища, случайный секс и тому подобное. А социально-политическая сатира была отставлена в сторону. Эти новые темы завладевали Заппой в те дни, что видно и из других его релизов: **Chunga's Revenge**, **Fillmore East**, и **Just Another Band from LA**. Заппа даже планировал выпустить книгу о группиз (*The Groupie Papers*), но так никогда и не выполнил задуманное.

Одиннадцатый альбом в дискографии Заппы, **Chunga's Revenge**, выходит 23-го октября 1970-го.

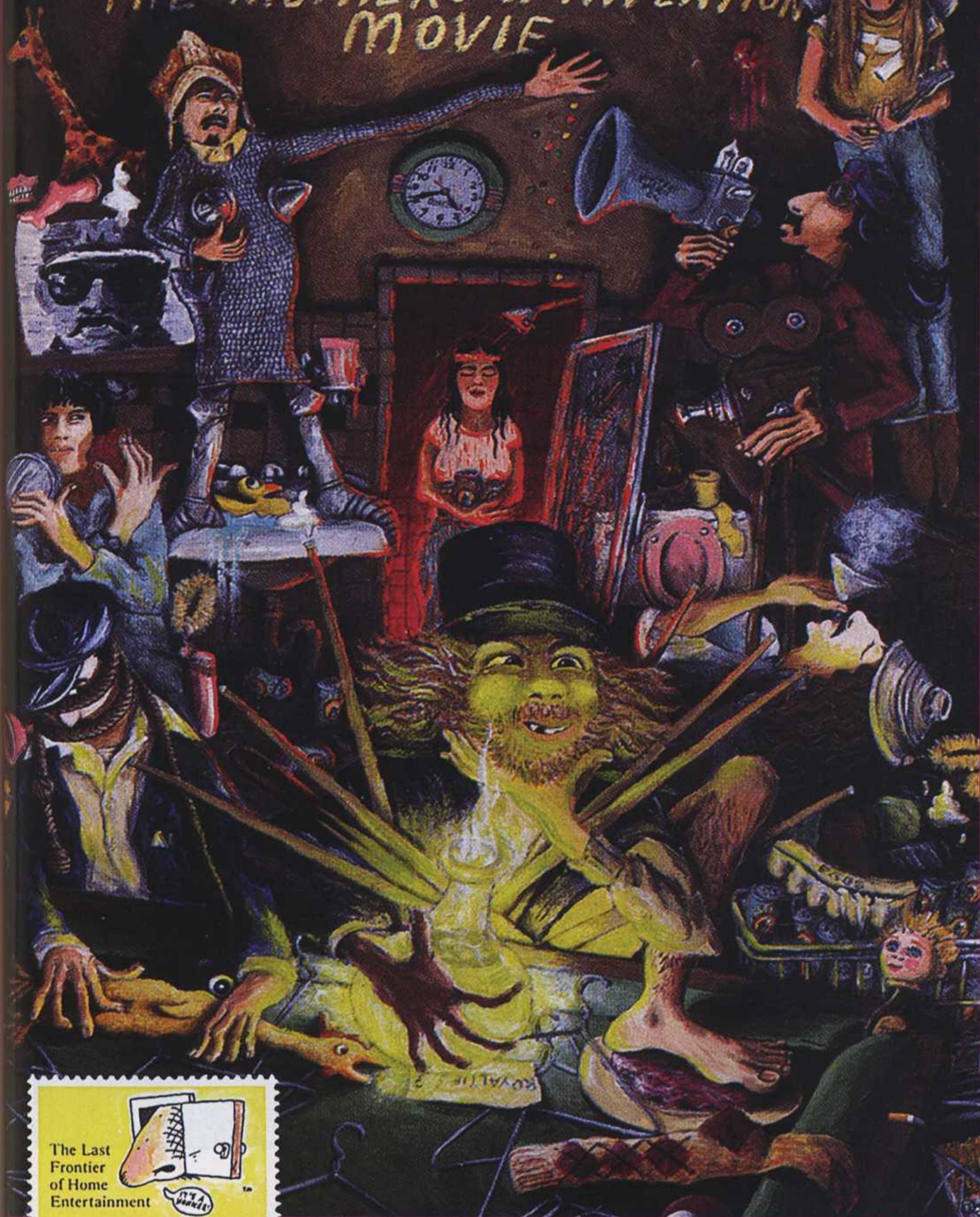
Для лицевой обложки Кел Шенкел разработал подобие афиши, которые анонсируют дешевые фильмы ужасов. Она сопровождалась фотографией, на которой Фрэнк не кричит от страха, а банально зеваает. Этим давалось по-



FRANK ZAPPA PRESENTS:

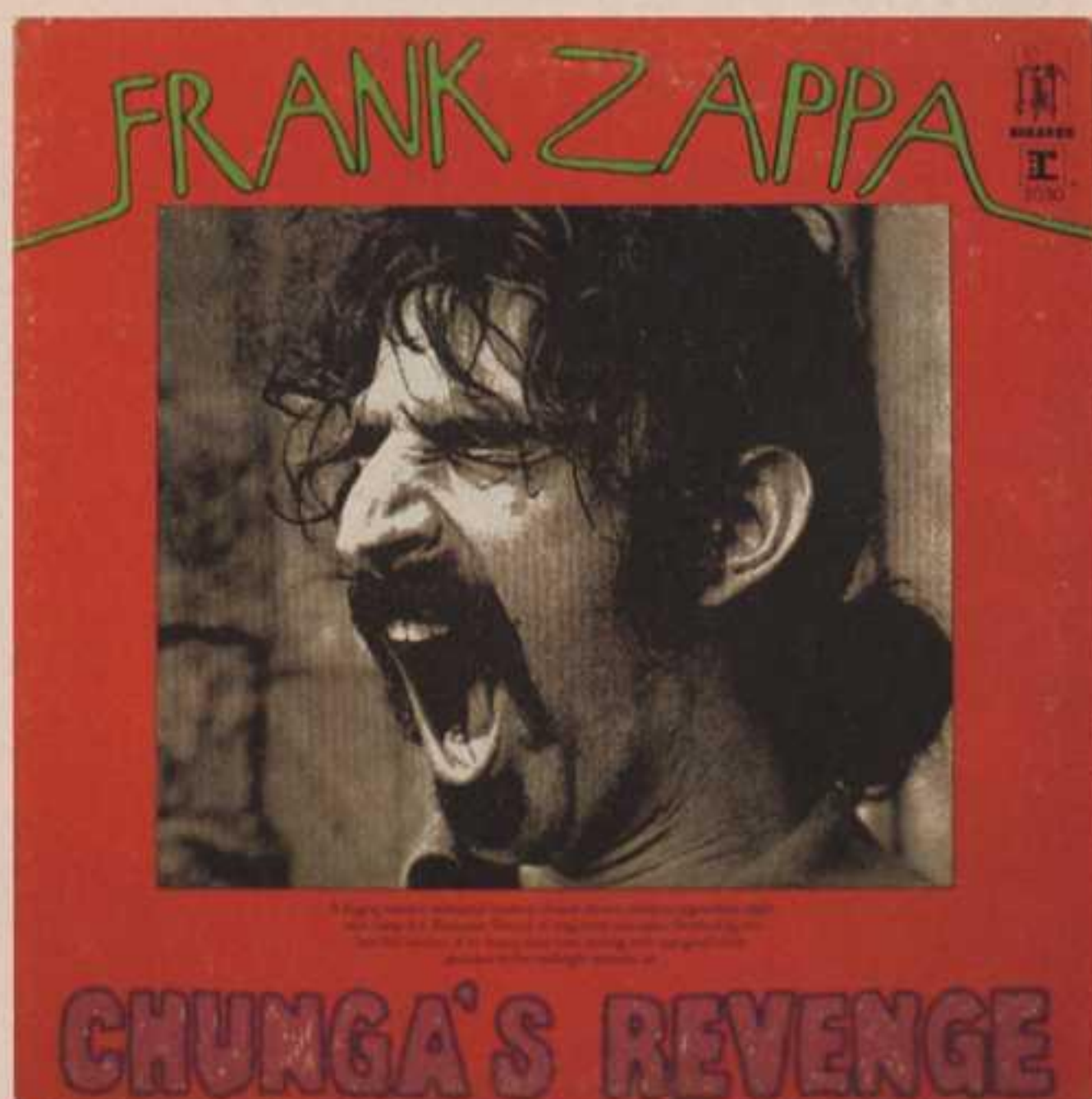
Uncle Meat

THE MOTHERS OF INVENTION
MOVIE



The Last
Frontier
of Home
Entertainment





нять, что различного рода месть ('revenge') не страшит Заппу, а вызывает лишь зевоту.

Снимок зевающего Заппы, ставший впоследствии хрестоматийным, был сделан случайно. Во время встречи музыканта с английскими журналистами накануне выпуска нового альбома, он пытался уединиться где-то во двореке. Попытка не удалась — за ним увязалась стайка фотографов. Как минимум шесть операторов окружили бедного парня, который хотел просто насладиться бокалом Remy Martin на свежем воздухе под пение птичек в саду. Он отнюдь не был настроен фотографироваться больше и устало широко зевнул. В этот момент фотограф Фил Фрэнкс просто сфокусировал на нем объектив и сделал снимок.

Вскоре после этого, Фрэнкс делал фотосессию с одной знакомой Заппы и подарил ей несколько своих снимков музыканта, в том числе и этот. Через день она разыскала Фрэнкса и сказала, что Заппа хочет его видеть. Она рассказала, что когда показала музыканту эту фотографию, тот заявил, что это лучшее его фото из всех, какие он ви-

дел. Так это фото попало на первую сторону обложки.

Под фотографией мы читаем следующие строки, проиллюстрированные Келом Шенкелом на развороте конверта:

«Бродячий мутант-промышленный пылесос танцует на ночной стоянке вокруг таинственного костра. Дюжина заморских кастаньет удерживается сверхмощным шлангом, раскачивающемся в эротической страсти и колыша воздух ночи».

Речь идет об изображении танцующего яростный и страстный танец в ночи огромного пылесоса. Заводной бытовой прибор — один из центральных объектов системы концептуального постоянства, всю жизнь поддерживаемой Фрэнком Заппой. На альбоме **Chunga's Revenge** — это бродячий танцор Gypsy, прообразом которого был известный танцовщик фламенко Ла Чунга (собственно говоря, он и должен за что-то мстить). В фильме **200 Motels** этот персонаж предстает перед нами как The Industrial Vacuum Cleaner — ополоумевший, в конце концов, от всех безумий, зеленый буйный индустриальный фаллос, некая непристойнейшая тварь на колесиках. Следующее появление этого девайса — на задней стороне обложки **One Size Fits All** в виде одного из созвездий с далеко вытянутым и готовым к засасыванию различных субстанций шлангом. Спустя несколько лет он возникнет на альбоме **Joe's Garage** под именем Сай Борг, чтобы коротким замыканием в результате извращенной формы сексуального контакта лихо закрутить сюжетную линию этой любимой народом рок-оперы. И, наконец, всласть накуролесив, превращается в персонаж по имени **Perfect Stranger**, чтобы достойно закончить путь смачного засасывания и феерического выдувания. Да, сомнений быть не может, по мнению Заппы, природа основного биологического инстинкта определенно электрофизическая, а назначение сугубо утилитарное.

Альбом **Chunga's Revenge** — это первая попытка (и весьма удачная) привлечь к своему творчеству бывших участников The Turtles Фло и Эдди, первый сигнал противоречивой эпохи в истории Заппы, этап, который беззаветно любят одни и также радикально ненавидят другие. **Chunga's Revenge** указал сдвиг в сторону и от политической сатиры психоделических The Mothers 60-х, и от джаз-рока альбома **Hot Rats** в сторону более прямолинейной музыки с тек-



стами, повествующими, прежде всего, о различных физиологических потребностях. Тексты песен в основном сексуальной тематики, в частности, о группиз. Типичные примеры: «Тосковал ли ты по милому дому / И ласковой, тихой жене? / А не лучше ли было, / На укольчик к доктору сходить, / Вот что сделали с тобой дорожные подруги». (*Road Ladies*), «Что за пижон с сальным блеском в глазах / Тебя за талию обнял / И трусы едва не снял. / Он зовет тебя на танцы / Для солдат-иностранцев» (*Would You Go All the Way?*).

Музыкальный материал на альбоме весьма разнообразен. Тут есть и два отменных гитарных джема (*Transylvania Boogie* и титульный трек), и блюзовая раскачка (*Road Ladies*), и джазовая интерлюдия (*Twenty Small Cigars*, аут-тэйк сессий **Hot Rats** с Максом Беннетом на басу и Фрэнком на клавишине). На альбоме была представлена состоящая из нескольких частей авангардная импровизация *The Nancy and Mary Music*, а также несколько поп-песен — *Tell Me You Love Me*, *Would You Go All the Way?*, *Rudy Wants to Buy Yez a Drink* и *Sharleena*. Имеется здесь и занятный инструментал *The Clap*, сыгранный Заппой, где он выступил в качестве барабанщика и перкуссиониста, юзающего немалое количество приспособлений, типа wood blocks, temple-blocks, boo-bams и прочих.

На задней стороне конверта Заппа пишет, что все вокальные номера являются анонсом, а альбом является предтечей истории *200 Motels*, и что это самое произведение *200 Мотелей* скоро появится в природе.

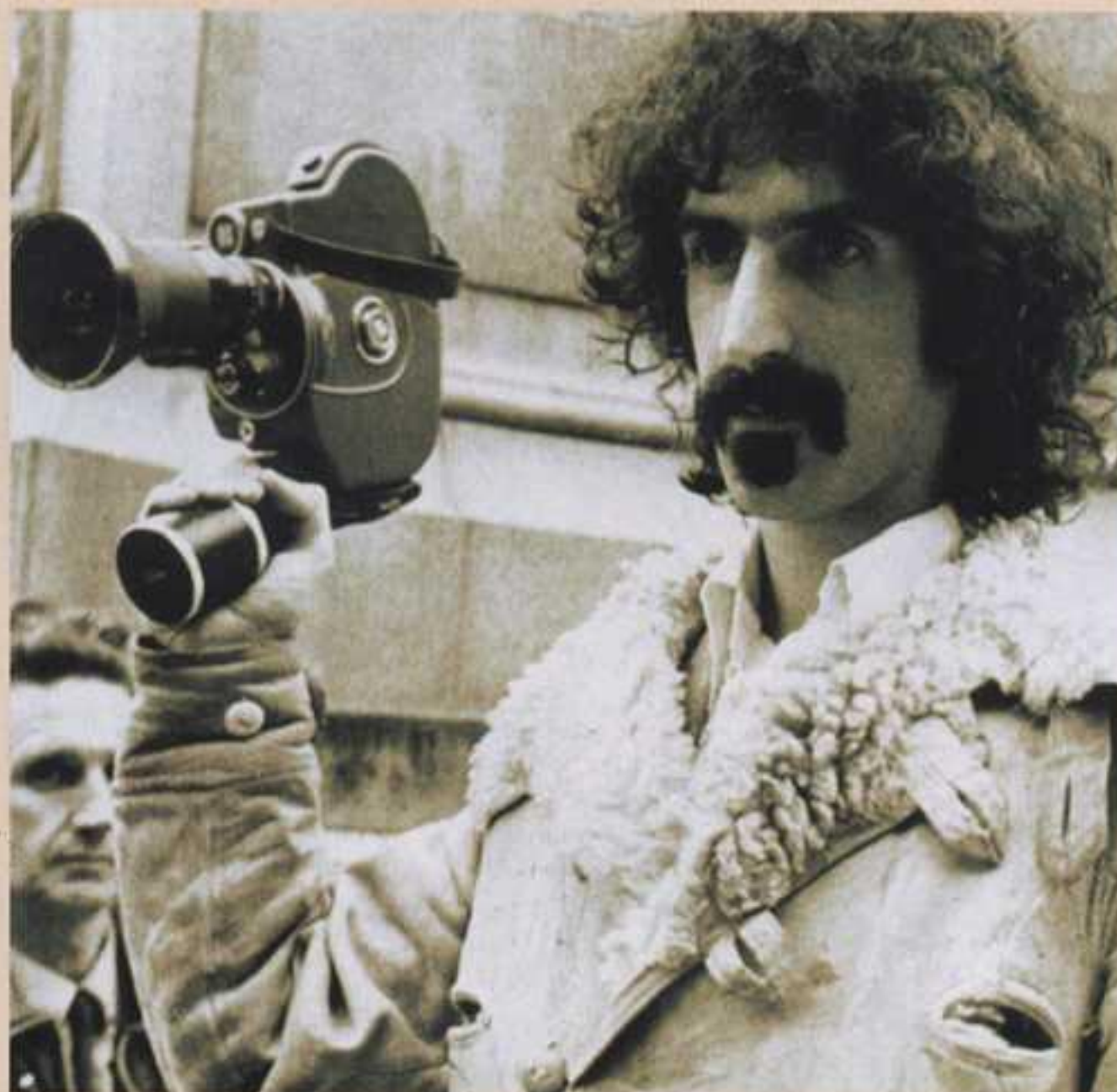
Как мы узнаем в дальнейшем, некоторые треки альбома предназначались для задуманного Фрэнком нового фильма, но не прошли в финальный микс. Как, скажем, заглавный трек о маленьком промышленном пылесосе Джипси

На альбоме помимо комиков-вокалистов дебютировали барабанщик Эйсли Данбар (взятый на заметку Заппой на фестивале Actuel в Амужи) и клавишник Джордж Дюк. Этот джазовый музыкант попал в поле зрения Фрэнка во время записи альбома Жана-Люка Понти **King Kong / Jean-Luc Ponty Plays Music Of Frank Zappa**. Дюк отлично вписался в состав, украсив композиции альбома не только шикарными клавишными партиями, но и звуками своего тромбона. А на *The Nancy & Mary Music*, которая оказалась концертным номером из Tyrone Guthrie Theater города Миннеаполиса, симитировал губами звуки ударных. Старый проверенный боец Йен Андервуд отличился здесь по полной программе, сыграв на пианино и электропиано, электрооргане и большим органе, тенор-саксофоне и ритм-гитаре. Но больше всего впечатляет его игра в шестиминутной титульной вещи на альт-саксофоне с вау-вау педалью. На этой же композиции блеснул игрой на органе и Шугаркейн Харрис.

СНИМЕМ КИНО (ДУБЛЬ ВТОРОЙ)

А теперь вернемся к заявленному Заппой кинофильму. В январе 1971-го на пресс-конференции в Лондоне музыкант заявляет, что приступает к съемкам фильма **200 Motels** с Донованом в роли Good Conscience и Джинджером Бейкером в роли The Bad. Съемки рассчитаны на четыре года, и он намерен полностью сосредоточиться над этой работой.

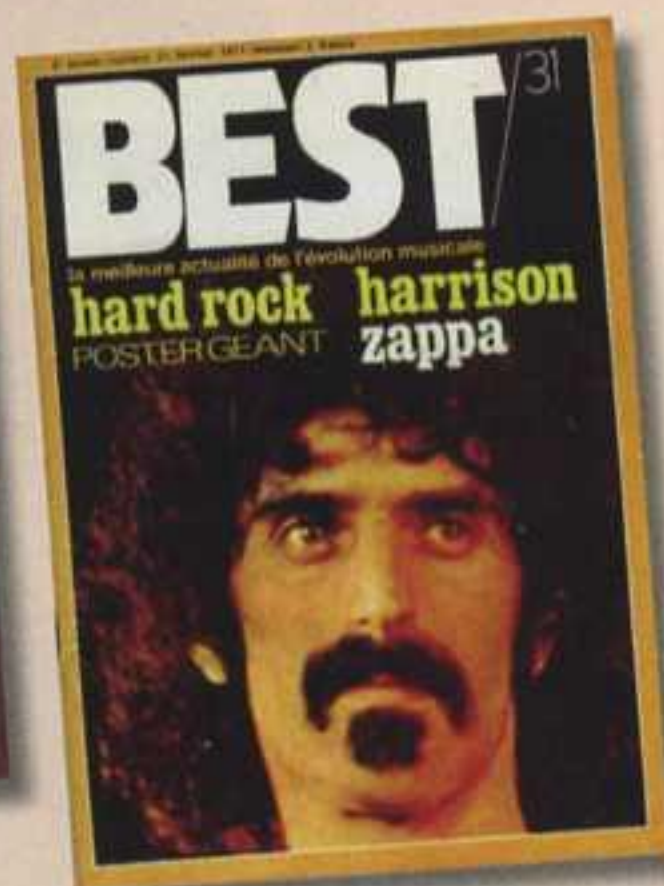
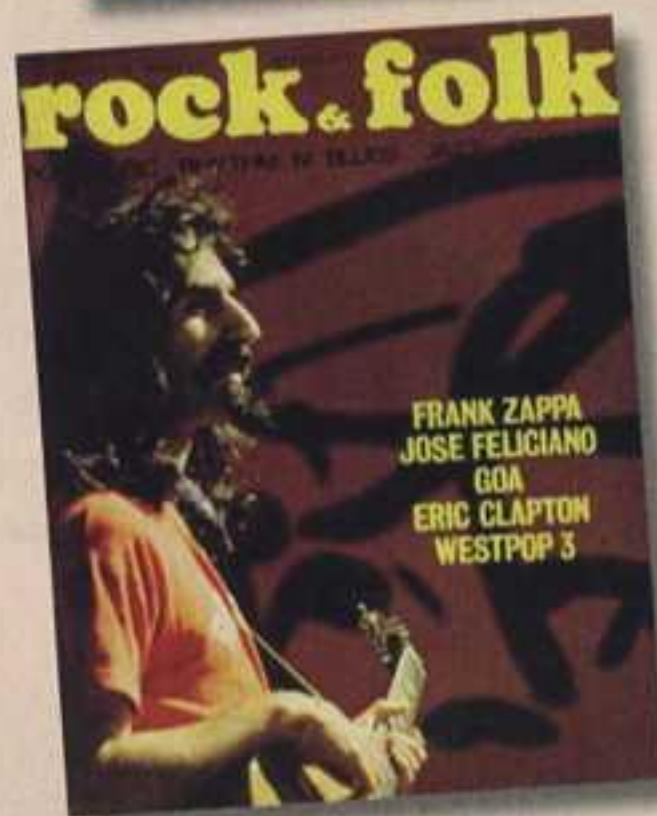
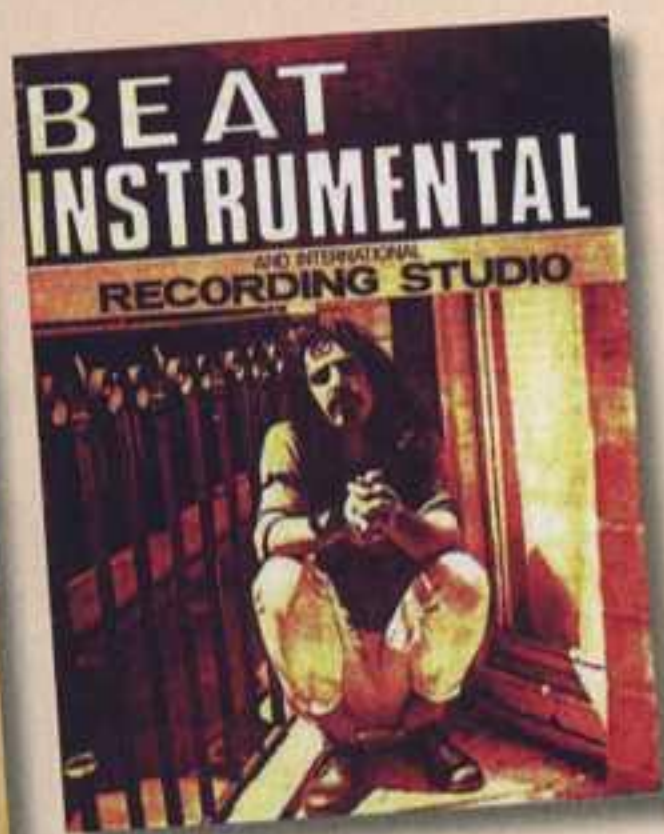
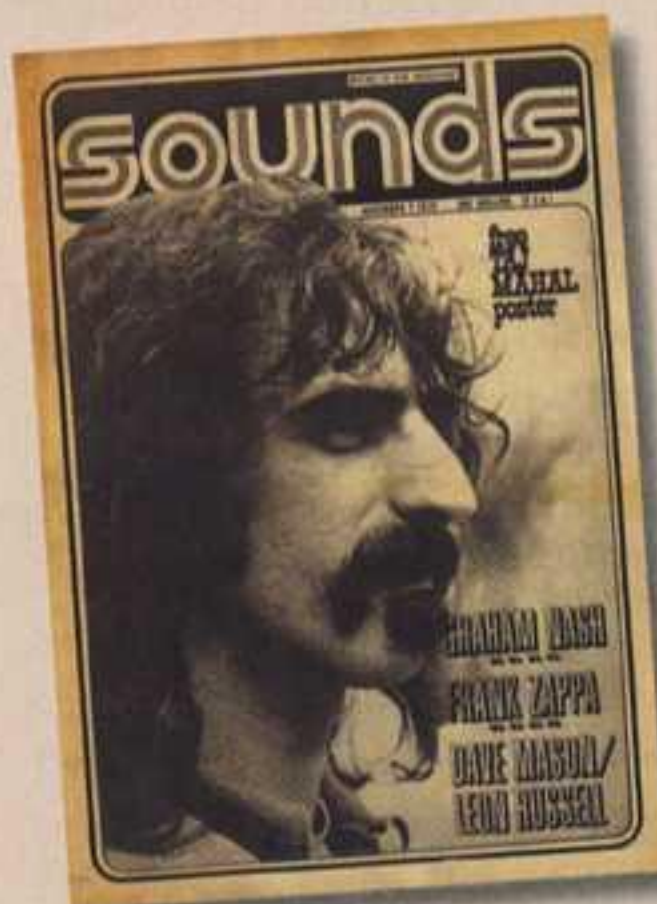
В феврале начинаются съемки фильма и одновременная запись альбома **200 Motels** в английской Pinewood Film Studios. График производства фильма был кардинально пересмотрен и ужаслся до нескольких съемочных дней. Сценарий тоже был видоизменен, образов для Доно-

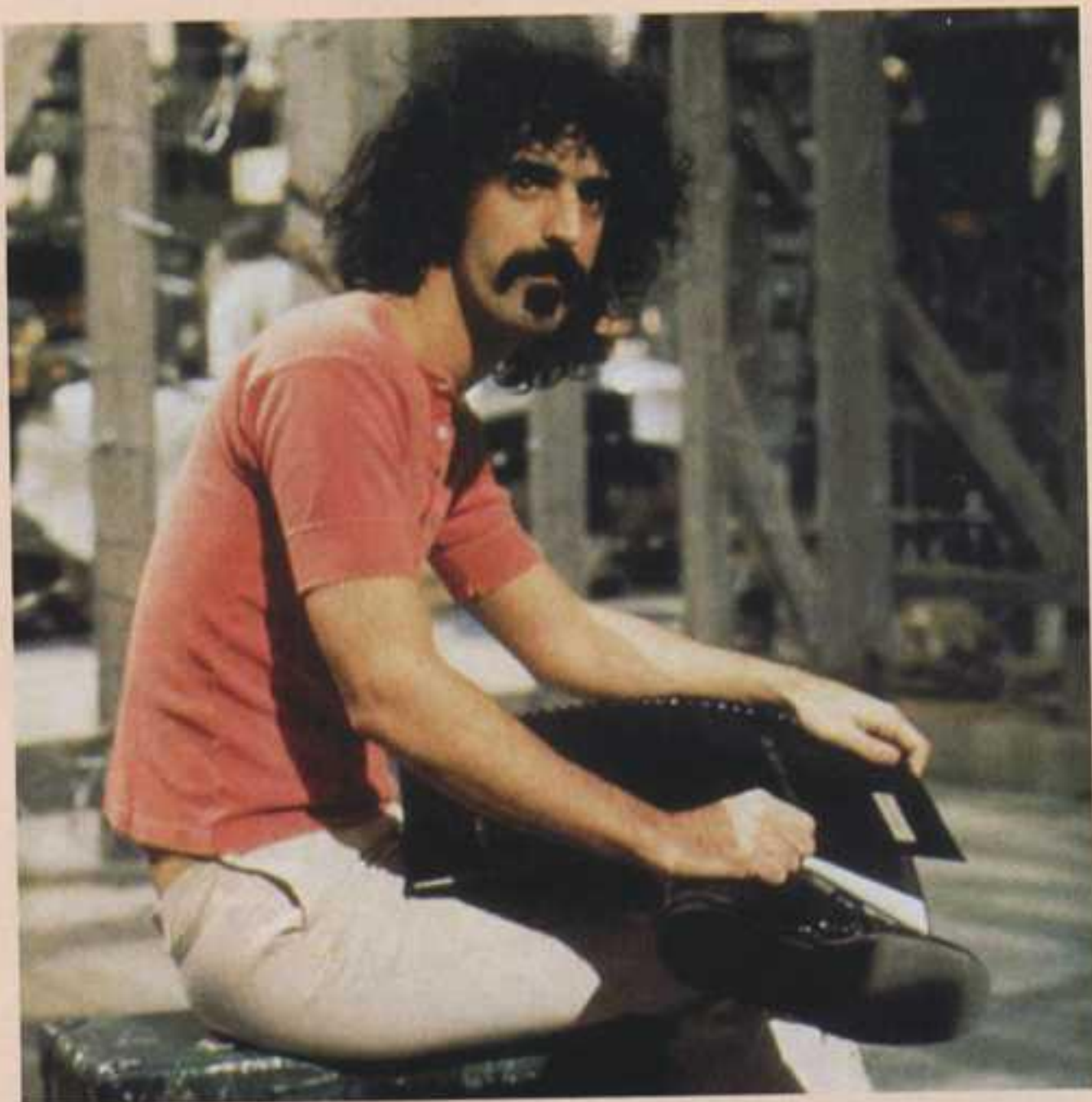


вана и Бейкера больше не существовало, их, впрочем, на съемочную площадку и не позвали.

United Artists согласились финансировать **200 Motels** и выделить 630 000 долларов без каких-либо дополнительных условий.

«Я не мог поверить в ту легкость, с которой была заключена сделка. Когда я явился для обсуждения деталей, мне сообщили, что договор уже подписан со стороны United Artists. Это была не та сумма, о которой я мечтал, но вполне достаточная», — говорил Заппа о начале работы над проектом. Чтобы вложиться в бюджет, съемки производились в Англии. Для полнейшей изоляции был построен «концлагерь» для съемочной группы и Royal Philharmonic Orchestra.

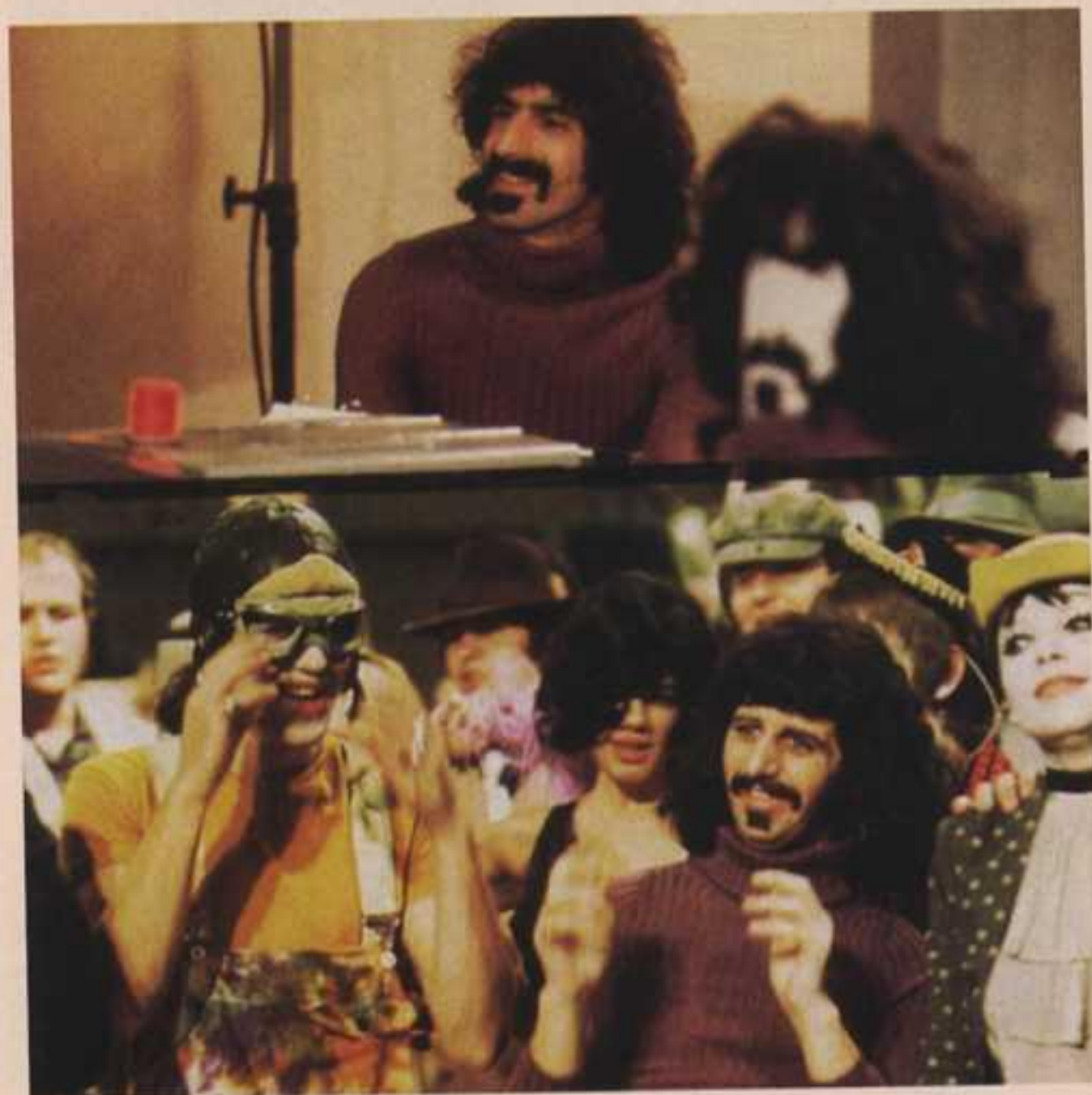




Часть фильма под названием *Red Throbber* (приблизительный перевод «Кровь в голову») длительностью полчаса намечалась как игровая. *Red Throbber* рассказывает о таможенном инспекторе и его картонном псе по кличке Бабетт, надрессированном на поиски наркотиков.

На протяжении десяти лет этот инспектор тайно лелеял надежду жить со своей школьной подружкой Шарлин и пытался вызвать взаимность. И в последние три недели он своего добился. Но однажды вечером, возвратившись со службы затаренный пивом, он обнаружил, что Шарлин ушла. По этому поводу им овладело безрассудство, он нажрался и с криками «Что же это происходит!» принялся колотить по столу для занятий спиритуализмом. В ответ проступила буква: «К.Р.О.В.Ь.В.Г.О.Л.О.В.У». Когда инспектор отключился, предстало ему видение, что его подружку в одном из Голливудских отелей трахают *Led Zeppelin* полным составом. Но и этому сюжету было не суждено стать частью фильма.

А в фильме оказалось много из того, что не было очерчено сценарием. Но все же он был снят. Это произошло в



Pinewood Studios, в окрестностях Лондона, за семь 8-часовых рабочих дней. Прежде всего, необходимо было придерживаться бюджета. Заппа не мог, как планировал, задействовать весь сценарий целиком. В разгар съемки он сцепился с режиссером Тони Палмером, тот в итоге покинул площадку.

Редактирование длилось одиннадцать 10-часовых рабочих дней. Из оригинального сценария оказалась снятой фактически одна треть. Музыка была записана в живом исполнении, кроме композиции *Penis Dimension*.

Бюджет фильма составил 679 000 долларов — оригинальные мастер-видео ленты позже были проданы как использованная пленка за 4000 долларов, чтобы «сбалансировать бюджет» продюсером Джерри Гудом. Таким образом, оригинал и все неиспользованные сцены были потеряны навсегда.

С апреля по май велись студийные наложения на запись *200 Motels* в калифорнийской студии *Whitney Studios*, а в октябре 1971-го одновременно вышли и альбом и фильм.

НЕОБХОДИМЫЕ ПОЯСНЕНИЯ

К альбому прилагался информационный вкладыш, из которого мы узнаем, что:

Музыка настоящего альбома отличается от музыки, звучащей в фильме, хотя кое-что на киноленте есть, так же как кое-что из музыки к фильму присутствует на пластинках. При этом кое-что, написанное для кино, не попало ни на звуковую дорожку, ни на пластинки. Вообще-то вся эта музыка написана для кино. Создавалась она на протяжении четырех лет. 60% было написано в мотелях во время гастролей.

The Overture является припудренной версией одной из тем — *A Holiday In Berlin, Full Brown*. Вокальной версией той же темы является *Would You Like A Snack?*.

Некоторые ситуации, описанные в песнях, происходили в действительности, некоторые — вымысел. Определяйте сами.

Однажды появился на свет белый человек по имени Фрэнк Винсент Заппа. И родился у него фильм, а фильм породил альбом. И рассказывалось в этом альбоме обо всем этом. И почти все, что вы услышите — чистой воды правда, хотя что-то похоже на неясные воспоминания с чуточкой догадок.

Поначалу все еще помнили, что музыка, вошедшая в фильм, была впервые публично исполнена 15-го мая 1970-го года в *UCLA's Pauley Pavilion*. Это было редкое событие, когда участники оригинальных *Mothers Of Invention* играли с *Los Angeles Philharmonic* под руководством Зубина Мейты. В зале находились Говард Кейлан и Марк Волман, на местах, любезно предоставленных кузеном Говарда Хэрбом Коэном, менеджером и партнером Фрэнка. За кулисами после концерта, зная о том, что две недели назад *The Turtles* распались, Фрэнк пригласил их в новые *The Mothers* для участия в надвигающемся европейском турне и последующих сразу за этим съемках фильма.

В помещениях *The Bizzare Production*, что на бульваре Уилшайр по соседству с магазином *Zachary All* идея создания фильма витала уже долго. Появлялись, менялись и исчезали разные задумки. Некоторое время виделось, что это будет научно-фантастическая лента с участием Кэптана Бифхарта.

Как-то в семидесятом Фрэнк и Херб вышли на администратора *United Artists Pictures* (ныне вошедшей в *Metro Goldwyn Mayer Inc.*) Дэвида Пикера и предложили ему деся-

FRANK ZAPPA

200 MOTELS



A MURAKAMI WOLF/BIZARRE PRODUCTION

FRANK ZAPPA'S
"200 MOTELS"

STARRING:
THE MOTHERS OF INVENTION
RINGO STARR
THEODORE BIKEL

MUSIC PERFORMED BY:
THE MOTHERS OF INVENTION FRANK ZAPPA
MARK VOLMAN HOWARD KAYLAN IAN UNDERWOOD AYNLEY DUNBAR
GEORGE DUKE AND THE ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA
MUSIC COMPOSED AND ARRANGED BY FRANK ZAPPA
STORY AND SCREENPLAY BY FRANK ZAPPA
CHARACTERIZATIONS DIRECTED BY FRANK ZAPPA
VISUALS DIRECTED BY TONY PALMER
PRODUCED BY JERRY GOOD AND HERB COHEN

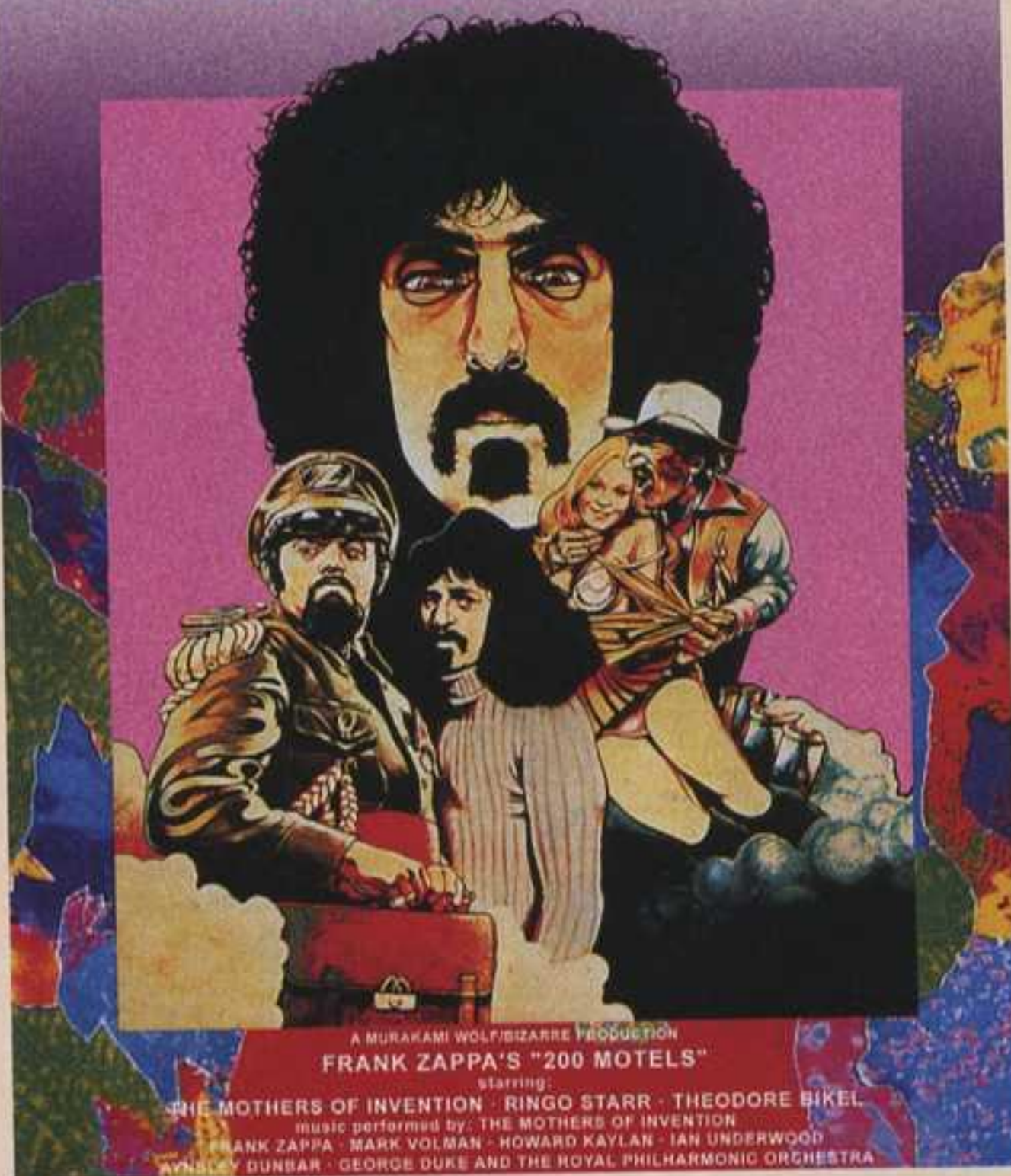
COLOR

ORIGINAL SOUND TRACK ALBUM
AVAILABLE ON UNITED ARTISTS RECORDS AND TAPES



United Artists

FRANK ZAPPA 200 MOTELS



тистраничный конспект того, чему судилось стать **Мотелями**, а также дюжину коробов с лентами и несколько газетных вырезок. Сделка была заключена. The Bizzare Production продала United Artists права на фильм и альбом со звуковой дорожкой. Одним из условий явилось запрещение фирме Bizarre выпускать фильм, который мог бы попасть под категорию X (только для совершеннолетних). На альбом и фильм выделялся общий бюджет в 600 тысяч долларов. На самом деле, по словам Фрэнка, бюджет составил 679 тысяч.



Одновременно с предварительной бумажно-бухгалтерской работой над **Мотелями** Фрэнк записывает и сводит альбом **Chunga's Revenge**, в композициях которого впервые воплощаются образы жизни в дороге. Это нашло свое отражение и в предисловии к альбому: «все вокальные номера настоящего альбома являются предвестником правдивой истории о двухстах Мотелях».

К тому же, в это время на самом деле имела место быть жизнь группы в дороге, которая началась в июне семидесятого и продолжалась весь год. В это время в репертуаре новых The Mothers закрепляются свежие номера, позже составившие основу **200 Motels**.

В силу крайне плотного графика съемок, какой только мог позволить выделенный бюджет плюс необходимость параллельной записи музыки с одновременным ее редактированием, кино снималось на видеокамеру, редактировалось на видеоленте и уж затем трансформировалось на 35-миллиметровую киноленту. Такого никто еще не делал.

На Рождество семидесятого года Фрэнк, Гэйл, Мун и Дуизил осели в доме, снятом в предместье Лондона. Люси Офферолл (Мисс Люси из GTO's) прибыла с намерением присмотреть за детьми во время съемок. В это же время появляется Дженет Фергюсон, работавшая с Фрэнком еще на съемках так и не завершенного фильма **Uncle Meat**. Ей, как и Люси, суждено было изобразить портрет группы.

В сценарии, который Фрэнк видоизменял даже во время съемок, значительная роль отводилась Джеффу Симону. Преображался сценарий во многом с помощью спрятанного магнитофона, на который Фрэнк записывал подлинные диалоги участников группы в гостиничных номерах. Джефф должен был озвучивать свои же разговоры о Заппе в старости, о покупке для него часов, о желании покинуть The Mothers и собрать собственную группу — именно последнее и случилось. Именно там и тогда. Джефф с женой улетели в Штаты, что привело к отчаянным поискам замены.

Первым прослушивался Ноэль Реддинг из Jimi Hendrix Experience, но, к сожалению не прошел. Фрэнк не нашел его актерские способности достаточными. Шикарно проявил себя Уилфрид Брэмбелл, английский актер, известный по роли дедушки Пола Маккартни в **A Hard Day's Night**. Однако, уже в ходе съемок, Уилфрид так часто забывал текст, что ему также пришлось покинуть площадку. Три дня съемок пошли насмарку, а роль Джеффа так и оставалась свободной.

Половину следующего дня группа провела в игре в карты и потреблении пива в гримерной. И тут Фрэнк заявил: «Мне уже все равно. Первый, кто войдет в эту гримерную, получит роль Джеффа». И тут, как в самом абсурдном сценарии, каковым и был **200 Motels**, в комнату вошел шофер Ринго Старра. Хотя Ринго постоянно был со съемочной группой, его шофера по имени Мартин Ликерт еще никто не видал. У него были длинные волосы. У него был английский акцент. Он мог, приловчившись, играть на басу. Все стало на рельсы и на полных парах помчалось вперед.

Но неожиданные трудности были связаны не только с Джеффом. Еще до середины января Ринго не рассматривался как исполнитель роли карлика Лэрри. Роль была написана для особы по имени Джефф Бэк, в надежде на то, что его еще можно будет убедить сыграть данный персонаж, поскольку отказ во время встречи

Фрэнк с гитаристом не прозвучал. Однако роль пока так и оставалась лишь на бумаге.

Мику Джагеру отводилась роль либо статиста, либо монахини, играющей на расстроенной арфе.

Довольно интересно развитие Доброго и Злого Начал, появляющихся в галлюцинациях Джеффа. В первоначальном сценарии Доброе Начало олицетворяет Фрэнк, а Злое Начало – Марк Волман. Перед самыми съемками Доброе Начало было написано для Пита Таунсенда, а Злое Начало – для Кита Муна. Но в первый же съемочный день Кит стал Добрым Началом, а Дик Барбер, которому ранее предназначалась роль Промышленного Пылесоса, теперь получил по совместительству роль Злого Начала. И все же, по окончании съемок, когда все вернулись в ЛА, было решено перезаписать эти части звуковой дорожки. Джеффа играл Говард Кейлан, Чистую Совесть (ранее бессловесный персонаж) играл Марк Волман, а Нечистую Совесть играл Джим Понс, бывший басист The Turtles. Ну а Кит, в конце концов, стал Памелой, Знойной Монашкой-Группи. Роль второго рок-журналиста, проходящую в сценарии как Второе сопрано (поскольку писалась под вокалиста) получила Памелла Миллер, ранее известная как Мисс Памела из GTO's, а позднее – как Памела Дес Баррес.

Итак, окончательный состав исполнителей получился таким:

Лэрри Карлик (Larry the Dwarf) – Ринго Старр, барабанщик The Beatles,

Ранс Мухаммиц, дьявол (Rance Muhammitz) – Теодор Бикель, еврейский актер и певец,

Горячая Монахиня (The Hot Nun) – Кит Мун, барабанщик the Who,

Одинокий Ковбой Берт (Lonesome Cowboy Burt) – Джимми Карл Блэк, оригинальный барабанщик MOI, Джефф (Jeff) – Мартин Ликерт.

Индустриальный Пылесос (The Industrial Vacuum Cleaner) – Дик Барбер, роуд-менеджер Матерей,

Интервьюер рок-н-ролла (Rock & Roll Interviewer) – Памелла Миллер.

Сами по себе, независимые (Themselves) – Дон Престон, Моторхэд Шервуд, Марк Волман, Говард Кэйлан, Как объясняет Говард Кэйлан в видео *The True Story of 200 Motels*, «он играет версию самого себя, как это видит Фрэнк». Та же история в случае с Доном Престоном и Марком Волманом.

Группиз (Groupies) – Мисс Люси Офферол, мисс Джанет Невилл. Пение последней можно услышать на альбоме *The Grand Wazoo*.

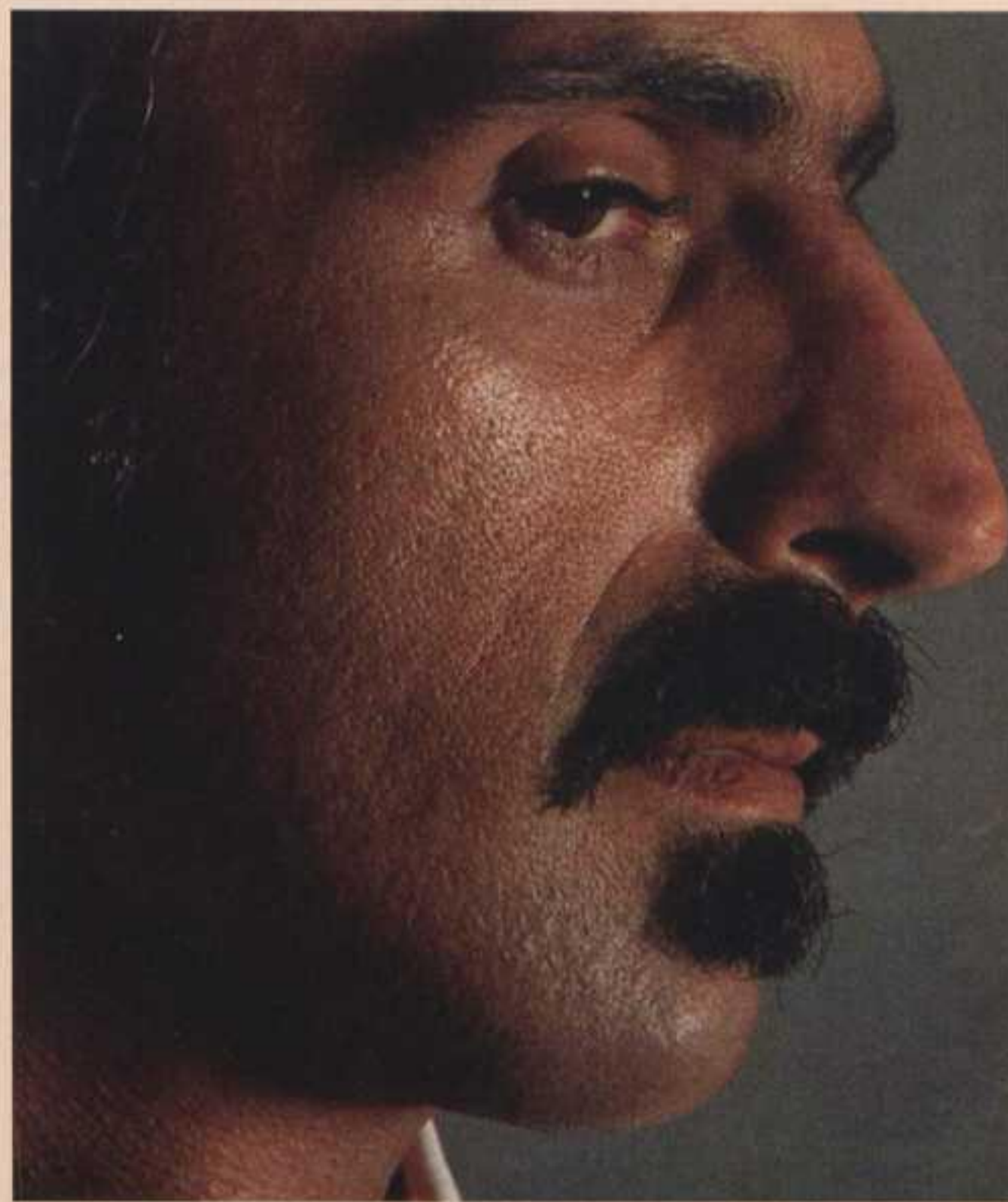
Извращенный барабанщик (The Perverted Drummer) – Эйнсли Данбар, барабанщик Матерей.

Хотя использование видеопленки на телевидении было в 1971-м делом привычным, ее надежность в кино была еще не ясна. Фрэнк считал, что за видео большое будущее, и это подтвердилось спустя дюжину лет. Однако тогда это было еще «прикладной технологией». Руководства по обращению с видеокамерой не было. Было ясно лишь, для чего существуют кнопки вкл./выкл. Каждая сцена снималась с четырех точек. Их определял Тони Палмер. Он же выполнял и всю операторскую работу.



Напряженность предпоследнего съемочного дня определялась невозможностью что-либо отсрочить. Пошла горячка. Большую часть ночи Фрэнк поспешно переделывал финал. Группа разучивала «we're gonna tear down the studio» в автобусе по дороге на площадку. На последний день были запланированы шесть фрагментов из *The Pleated Gazelle Sequence* (единственной части, которая была написана для Фрэнка, появляющегося на переднем плане и вещающего о *Penis Dimension*), а также финал *Strictly Genteel*.

В последних кадрах, после того как Теодор сообщает, что «было здорово этим вечером с вами», Дон должен был произнести: «Мы неплохо поработали, но нам пора. Наш контракт с United Artists не позволяет выходить за рамки фильма». Этой строки нет в окончательном варианте. Много так и не удалось довести до ума в этот последний полный рабочий день на съемочной площадке.





Шестой день был последним днем участия Royal Philharmonic Orchestra. В конце утренней сессии они отправились по домам. Им в этот день оставалось лишь сыграть бит в конце финала. Лишь немногие взяли эти ноты и лишь самая малая часть оркестра взяла их точно. После этого, они либо из вредности, либо в виде протеста, а скорее всего, руководствуясь и тем, и другим, разорвали фракки, которые кино-компания для них арендовала.

Несмотря на то, что звуковая дорожка записывалась на 16-канальный магнитофон, она сводилась в моно. В 1971-м почти не было стерео-кинотеатров, а сведение в стерео требовало затрат, на которые не позволял пойти бюджет.

Мультипликационный ряд к *Dental Hygiene Dilemma* до строки «I'm stealing the room» был снят уже в Штатах.

В начале марта, когда все вернулись домой, группа собралась на новые гастроли. В этом туре группа играла в Нью-йоркском Fillmore East, что нашло свое отображение в альбоме **Fillmore East – June 1971**. Остовом этого альбома явилась «диалог-импровизация на тему» шестнадцатистраничной части сценария **200 Motels**, не вошедшей в фильм (за исключением номера *Daddy Daddy Daddy*). Это была история, рассказанная Фрэнку Хауэрдом.

Отбором, сведением и ремикшированием номеров для LP Фрэнк занялся сразу по возвращению в Штаты. Все это происходило, как водится, в подвале. Одновременно с производством коротеньких рекламных номеров для отсылки на радиостанции, Фрэнк с Барри Кином произвели перезапись-наложение вокала Хауэрда и Марка, а также изъяли два трека с басом Мартина. Бюджет, выделенный на альбом, позволял поместить в него шестнадцатистраничный буклет и постер-разворот. Некоторые из не вошедших в буклет иллюстраций в 1993-м были проданы Rhino Records для их сборника записей Фрэнка времен сотрудничества с Del-Fi.

СЛЕДИМ ЗА СЮЖЕТОМ

Кино начинается с Лэрри Карлика, «прикинутого как Фрэнк Заппа», спускаемого вниз на ТВ-площадку перед Рансом Мухаммицем на проводах, связанных с кожаным ремнем безопасности. Он должен выполнить задачу, по-

ставленную Заппой – вставить лампу в репродуктивное отверстие арфистки-монахини.

Вы слышите голос Заппы, говорящий: «путешествие может сделать вас сумасшедшими, леди и джентльмены, именно об этом 200 Мотелей». Затем Матери исполняют *Mystery Roach*.

В это время Мухаммиц (в фуражке с русскими буквами ФАК) вручает гамбургер, попросившему его Марку Волману (Фло), но Мартин Ликерт выхватывает гамбургер. Дьявол требует, чтобы за это тот расписался кровью. Он позже объясняет группе, что они должны сделать в фильме. Моторхэд Шервуд встречает Чунгу, индустриальный пылесос, и влюбляется. Джимми Карл Блэк заявляет, что он беспокоится только о двух вещах: «о наличии пива, и времени, когда ему собираются заплатить».

Тем временем, интервьюер рок-н-ролла для воображаемой рок-н-рольной газеты в Сан-Франциско все записывает, так как она находит, что история о ненормальных отношениях между Моторхэдом и пылесосом «должна получиться потрясающей».

Сцена в гостиничном номере: музыканты обсуждают, каким образом Заппа всегда знает то, что они делают. (Йен Андервуд: «я в группе много лет, и знаю, что он всегда слушает»). Тем временем, Лэрри записывает на пленку все. Музыканты договариваются «притвориться, что они не знают, что он наблюдает» и передают привет Фрэнку в камеру, снимающую все, что они делают.

Фло, Эдди и Джефф планируют оставить Матерей, создать блюз-бэнд, так как Заппа «стар» и у них нет там никакого будущего.

Ранс Мухаммиц представляется как дьявол, а Фло и Эдди обнаруживают себя в СИНТЕРВИЛЛЕ: «Это реально хороший город, воспитывающий ваших детей». (В фильме, Синтервилль – концентрационный лагерь, где ударники оркестра одеты как солдаты).

Мисс Люси и мисс Джанет работают в занюханном бутике. Они заметили, что в городе есть группа с крутыми музыкантами, ждущими, чтобы проявить себя. Люси взволнована их идеей, но Джанет находит это отталкивающим, хотя ей нравится «извращенный» барабанщик с английским акцентом и биноклем.

Оркестр играет *This Town Is A Sealed Tuna Sandwich*, и Джимми Карл Блэк поет *Lonesome Cowboy Burt*.

Маххамиц, наконец, дает немного пива Джимми и просит подписаться кровью. Одиноким ковбой утверждает, что «он не может быть дьяволом, ибо у дьявола английский акцент; он видел его три недели назад по телевидению».

Тогда Лэрри рассказывает о различии между музыкантами и нормальными людьми, между рок-музыкантами и классическими музыкантами.

Матери играют *Magic Fingers*.

Мы снова видим Лэрри. На сей раз он слушает пленку с записью разговора членов оркестра и пишет примечания «для его новой симфонии», после прослушивания пленки. (Заппа за эти годы часто обвинялся в краже идей у музыкантов своей группы).

Далее мы слышим то, что первоначально названо сюжетом THE PLEATED GAZELLE (включающей *Motorhead's Midnight Ranch, Dew on the Newts we got, The Lad searches the night for his Newts, The girls wants to fix him some broth, The girl's dream, Little green scratchy sweaters and corduroy ponce* и *A nun suit painted on some old boxes*). А в это вре-

мя Лэрри пробует поймать горячую монахиню, Моторхэд занимается любовной интригой с Чунга, и горячая монахиня принимает «запрещенные» пилюли.

После этого мы видим мультфильм *Dental Hygiene Movie*. Фактически это — Джефф и голоса его чистой и нечистой совести, говорящие ему, что делать. Хорошее Начало советует ему оставаться с группой. Плохое — оставить клоунскую группу и собрать свою собственную — блюзовое комбо. Тем временем, Джефф пьет напиток, курит косяк и крушит гостиничный номер (полотенца и все остальное).

У монахини передозировка. Она говорит, что умирает, в то время как Люси и Джанет игнорируют ее. Они взволнованы, так как английский извращенный барабанщик наблюдает их с биноклем.

Мы видим всю без исключения мужскую компанию на опусе *Penis Dimension*, песне о том, как размер мужского органа волнует мужчин.

Новая интерлюдия группы/оркестра начинается с *She Painted Up Her Face* и заканчивается *Lucy's Seduction Of A Bored Violinist*.

Снова идет монолог Лэрри, на сей раз о том, как музыканты отчаянно пытаются найти «киску» и о персональных методах подхода к ней: «Каждый имеет свою собственную методу для того, чтобы получить девочку его мечтаний». Члены группы бегут в Redneck Eats, чтобы найти этих девочек, в то время как мы слушаем *Daddy, Daddy, Daddy*.

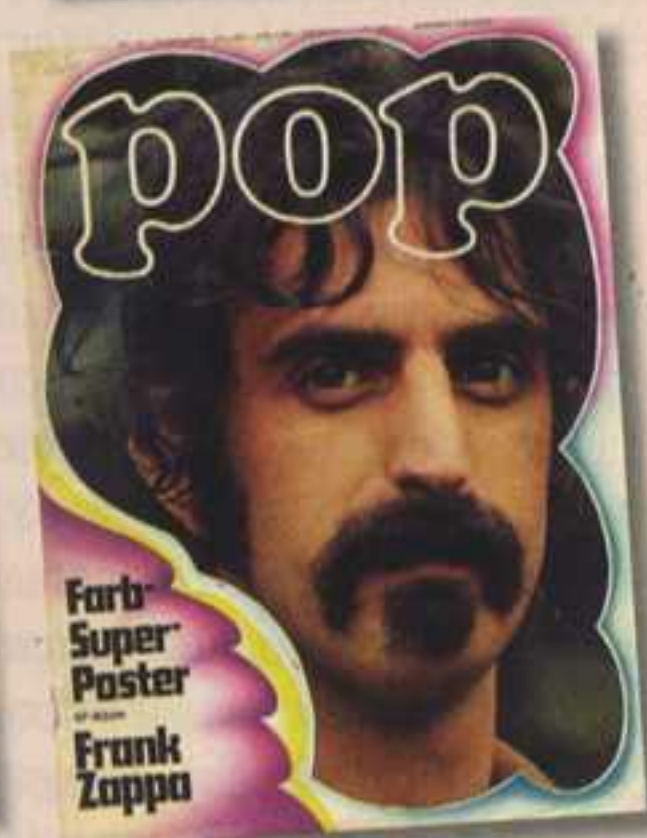
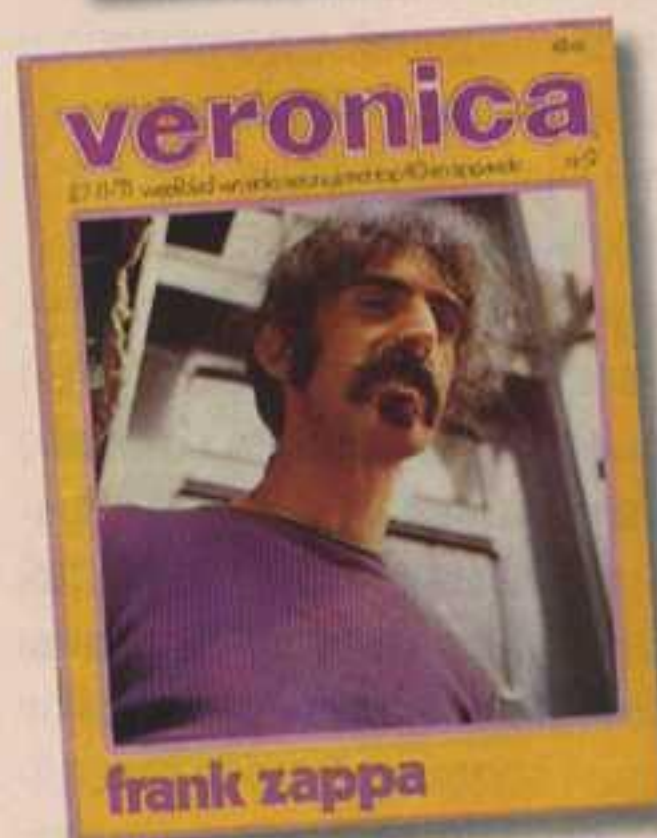
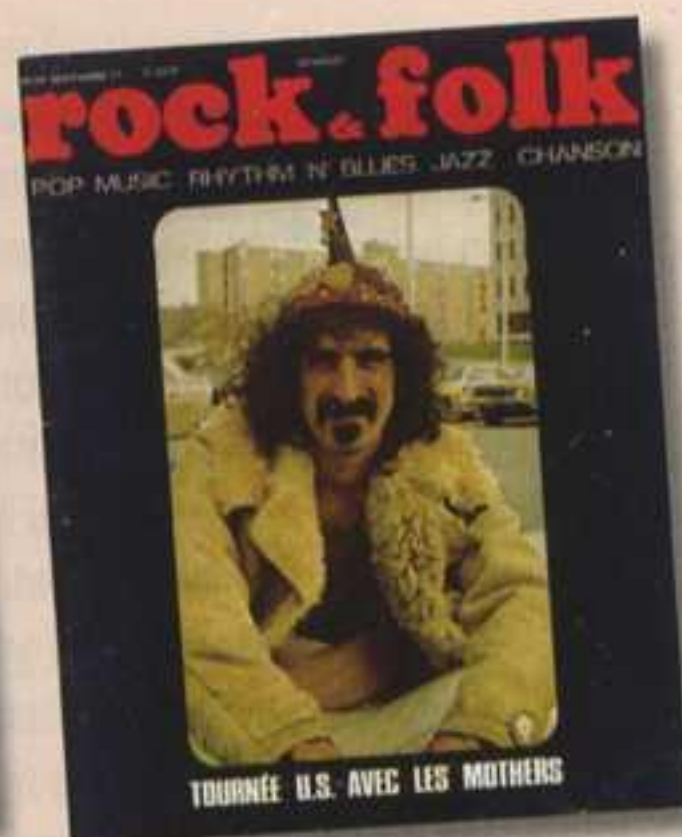
Джефф встречает Дона Престона в его лаборатории. Дон Престон уверен, что превращается в монстра из-за своей секретной микстуры, в то время как Джефф говорит, что он (Престон) допустил ошибку, присоединившись к Матерям. И что он мог быть звездой в настоящее время. Джеффу, «улетевшему» от косяка, кажется, что Дон растворяется в своей микстуре. Престон вызывает Заппу по телефону и говорит ему, что все вышло, как запланировано и спрашивает, «когда он собирается расплатиться за это».

В то время как мы слышим *What Will This Evening Bring Me This Morning*, мы видим глаз Заппы, наблюдающий за всем происходящим. Монахиня наконец «поднимается к небесам». Джефф находится в его гостиничном номере под воздействием косяка марихуаны, и мы слышим голоса, говорящие, «мы должны вернуть его в норму прежде, чем Заппа узнает и заставит его делать то же самое в кино». Большой правый глаз Заппы снова наблюдает.

Фильм заканчивается всеобщим исполнением *Strictly Genteel*.

Заключительные титры медленно проплывают на фоне деловых писем и бюджетных документов.

«Мне удалось осуществить лишь половину задуманного. На доведение фильма не хватило ни денег, ни времени», — подводил итог этой работы Заппа. Впрочем, были здесь и положительные моменты: с помощью этой картины музыкант убил двух зайцев: выпустил фильм (после злополучного *Uncle Meat*), и поработал с большим симфоническим оркестром. Кинофильм **200 Мотелей**, без сомнения, стал одним из главных событий в карьере Заппы. Это не простое для понимания кино. Фильм полон «секретных» ключей, которые только фэны и могут понять. Собственно говоря, **200 Мотелей** — не просто фильм, а попытка реализации Заппой глобального понятия, названного Концептуальной Непрерывностью, некой глобальной концепции, которая вовлекает не только музыку Заппы, но и все аспекты его творчества, разложить которые по полоч-



кам не удалось еще никому, и вряд ли удастся впредь. И как следствие этого, фильм мало кто понял, критики его разгромили, зрители проигнорировали, а Заппа потерпел очередное финансовое фиаско. И стиснув зубы, решает-таки написать несколько поп-песен для широкой аудитории, в чем явно преуспевает. И, наконец-то зарабатывает студийной работой серьезные деньги.

МУЗЫКА БИЗНЕСА (УВЕРТЮРА)

В июне 1973-го выходит альбом **Over-Nite Sensation**, ставший в последствии первым творением Заппы, пере-шагнувшим отметку продаж 500 000 копий и получившим золотой сертификат.



Коммерчески выверенный альбом. Ни одной инструментальной композиции, только песни на потребу среднестатистического американского реднека. «В своих текстах я бы хотел коснуться многих тем, которые меня волнуют, — читаем мы в книге *Frank Zappa In His Own Words* (1974), — Но я часто задаю себе вопрос, а нужно ли это все тем, кто покупает пластинки? Людям нравится слышать строки «я люблю тебя», «ты любишь меня», «у меня все о'кей», «у тебя все о'кей», «листва желтеет», «холодает», «дождь идет», «дождь прошел», «ты ушла», «мое сердце разбито», «ты вернулась и с моим сердцем все о'кей»... На сей раз, ему удалось совместить в лирике темы, интересные и ему, и слушающей публике. В частности, в вульгарно-пошловатой *Dinah-Moe-Hum*, повествующей о половом акте за сорок баксов, или в *Dirty Love*, являющейся логическим продолжением *Лекции О Пуделях*.

Новые песни Заппы пишутся исходя из самых обыденных наблюдений, понятных каждому рядовому обывателю, но зачастую подверженные самым необычным трансформациям. Которые, как оказалось, не отразились на понимании их широкой публикой: «У меня возникло желание обратиться к некоторым общественным явлениям, которые каждый может наблюдать ежедневно. Однако я хотел выразить свое личное отношение к происходящему, основанное на собственном опыте их воздействия на меня. Так родились песни *Penguin In Bondage* и *Montana*. Это мои личные переживания».

Montana построена довольно обычно (интро-куплет-припев-соло-серединная часть-куплеты-финал), у нее есть также и интересная особенность — обязательный барабанный брейк перед куплетами. Эта песня стала одной из самых знаменитых в карьере Заппы. Стихи, которые в юморной манере поет сам Фрэнк, говорят о человеке, который решил ехать в Монтану, чтобы вырастить там «урожай зубных нитей» (речь о шелковой нитке), верхом на пони по кличке Могучий Малыш. Он мечтает стать «воротилой нитяного бизнеса» путем вложения в него денег. Куплеты наполнены псевдосельскими словами и очень легко воспринимаются по сравнению с иными стихами альбома.

«Я проснулся как-то утром, — вспоминает о написании песни Заппа, — взглянул на ящик с нитями-зубочистками и сказал себе: «Хм!». Я подумал, что, поскольку никто еще не выступал в роли исследователя этих нитей, то просто обязан выразить свое собственное отношение к этим штукам.

Потом спустился вниз и уселся за печатную машинку. Я никогда не был в Монтане, но знал, что население штата составляет 450 тысяч человек и очень многое там подчинено выращиванию шелкопрядов, колонии которых занимают значительную территорию. Привиделось путешествие по опустошенной земле на крошечной лошадке. Огромный пинцет срывает коконы с кустов. Навалы их в ожидании транспортировки на склад расположены вдоль дороги... Представили себе?

Иногда я показываю тексты жене. Иногда я прошу ее прочесть их вслух, что бы со стороны услышать, как они звучат. Я все время вношу в них изменения. Если они неверны, но в таком виде забавны, я оставляю их неверными».

Где-то на второй минуте песни Заппа играет длинное гитарное соло. Затем, следует сложная средняя часть с вокалами (их на себя взяли неуказанные в буклете Тина Тернер (та самая!) и ее бэк-вокалистки Ikettes) на фоне перкуссий, повторяющих вокальную линию. Потом Заппа подхватывает

вокальную партию и потом подводит ее к знаменитой коде, где партию поет уже не Тина, а высоким голосом (со всеми этими Йиппи-ай-о-та-йей) выводит Кин Вэсси. В результате получился один из самых запоминающихся мотивов Заппы. После этого песня постепенно затухает, доведя свой хронометраж до шести с половиной минут.

Camarillo Brillo — еще одна удачная песня с альбома. В тексте много коллоквиализмов и придуманных слов. Само название песни — игра слов. Заппа неверно произносит название калифорнийского города Камарильо (у него получается «буйное веселье»), срифмовав его с Брильо — словом, ассоциирующееся с чистящими салфетками. «Брио» также в музыке значит «страсть, энергичность». Песня написана в тональности ми-мажор, но по ходу тональность



часто сменяется на ре-мажор в припевах. В ней представлено много медных духовых и сложных перкуссий, а в финале есть короткая кода на пианино. В 1975-м году песня *Muffin Man* была введена Запой в концертный репертуар. *Camarillo Brillo* часто игралось в поупурри с этой вещью. Такие варианты представлены на нескольких альбомах, включая **FZ:OZ, Halloween, You Can't Do That on Stage Anymore, Vol. 6**, а также в фильме-концерте **Baby Snakes**.

Замечателен альбом и тем, что Заппа впервые много и охотно говорит под музыку речитативом. Не поет как, например, вещичке в *My Guitar Wants To Kill Your Mama* (с LP **Weasels Ripped My Flesh**), а низким, насыщенным, чрезвычайно приятным баритоном распевно проговаривает песню. Да, его голос изменился (стал ниже на треть октавы) в результате травмы, полученной в результате падения со сцены в лондонском Rainbow Theater. «Иметь низкий го-

лос совсем неплохо, но я предпочел бы получить его другим способом», — говорит об этом Заппа.

Кстати, в запутанном репертуаре Заппы человеческий голос должен вообще-то участвовать больше, чем где-либо, ведь его конек — фантастическая музыка и идиотское пение-разговор. Фрэнк просто подпрыгивает от удовольствия, когда ему говорят об этом. «Ну, это наблюдение связано со всеми песнями, которые я был принужден петь все эти годы. Совершенно верно, я не певец, с этим я полностью согласен. Но если бы вы знали, какие у меня проблемы с певцами!».

Я не могу одновременно играть на гитаре и петь. Для меня точно петь и без того тяжело. Просто временами я не могу найти подходящего вокалиста и, поэтому приходит-



ся петь самому. Все это приводит к отчаянным поискам добротного вокалиста. Вуаля! За исключением Айка Уилиса и Рэя Уайта, вокалисты, проходившие прослушивание, сталкиваясь со строкой типа «Andy Devine Had A Thong Rind», не один раз задумывались о верности избранного пути».

Заппа иронизирует по поводу своего голоса: «Мой диапазон чуть больше октавы, и звуки беру я с точностью семьдесят пять, восемьдесят процентов. Будем откровенны, друзья и соседи, с такими возможностями я бы ни под каким видом не смог пройти прослушивание для поступления в мою собственную группу». Но, несмотря на весьма скромные оценки своих вокальных возможностей, Фрэнк, без преувеличения, украсил своим голосом несколько песен альбома.

На **Over-Nite Sensation** работали и другие вокалисты, в частности, Кин Вэсси и Рики Ланселотти, истории которых весьма примечательны.

Кин Вэсси, голос которого можно услышать в *I'm The Smile, Montana* и *Dinah-Moe-Humm*, был, по словам Фрэнка «многообещающим певцом». «У него был действительно великий голос, — вспоминает он. — Мы порепетировали пару недель и отправились в турне, — делится воспоминаниями Фрэнк, — На третий день ему удалось в баре уже в полдень набраться алкоголя на 90 долларов. Он вышел на сцену и забыл слова песни! На следующий день я посадил парня в самолет и отправил его домой».

Что касается Рики Ланселотти, спевшим *Fifty-Fifty* и *Zomby Woof*, он тоже был опасным парнем. Заппа отлично помнит и его похождения: «Парень прошел прослушивание, был зачислен в группу, отправился домой, обкурился и сломал руку. Учитывая то, что Рики всегда таскал с собой сорок пятый калибр, я сказал ему, что мы не сможем взять его на гастроли.

У него была кассета, на которой он пародировал сто голосов в минуту. Рики был исключительно даровит. Он хотел быть пародистом, но так им и не стал. Он умер от передозировки. Эх, старый дружище-хулиган из Нью-Джерси...»

На одном из концертов Mothers of Invention в нью-йоркском Palladium (для Заппы он особо памятен исполнением Рики вещицы *Smog Sucker*), певец с львиной гривой поразил публику неистовым скэтом, который заставил Фрэнка выманивать его из-за кулис. Когда Фрэнк изображал руками говорящий рот, Рики появлялся на сцене и начинал вопить как ненормальный.

В целом же, у Заппы получилась отличная запись. Альбом **Over-Nite Sensation** поднялся в чартах *Billboard* до 32-го места, что было очень неплохим показателем. Следующая же пластинка, запись которой велась в тех же лос-анджелесских студиях Bolic, Inglewood и Paramount поднимется еще выше и станет одной из самых коммерчески удачных работ Заппы, настоящим кормильцем.

МУЗЫКА БИЗНЕСА (АПОФЕОЗ)

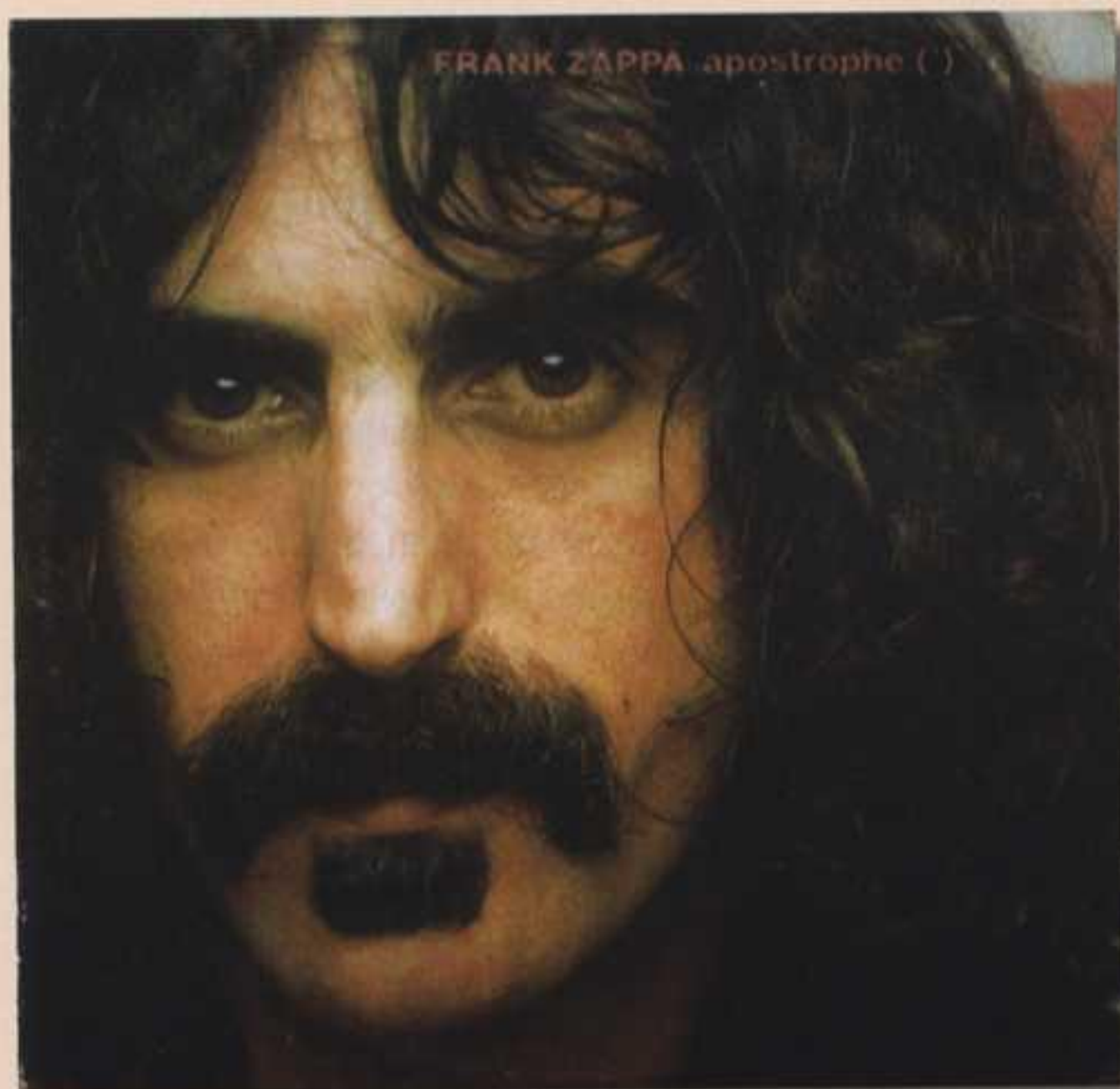
В ноябре 1973-го Заппа на одной из пресс-конференции делает следующее заявление: «У меня готов новый сольный альбом под названием **Apostrophe (')**. Он запланирован на январь. Я играю на всех инструментах, кроме ударных». Также Фрэнк представляет журналистам одну из композиций пластинки: «Есть там одна особенная песенка, *Stink Foot*, навеянная освежителем для ног компании Mennen, где Бог теряет сознание, когда парень снимает свои ботинки. Представляете, как трудно писать подобную песню?»

Альбом **Apostrophe (')** вышел альбом 22-го апреля 1974-го года в стерео- и квинтофонических форматах.

На задней стороне конверта, перед перечислением музыкантов была помещена следующая фраза: «Настоящий альбом составлен из песен и историй, положенных на музыку и призванных скрасить ваше обеденное время и танцевальную вечеринку».

Альбом стал крупнейшим коммерческим успехом Фрэнка Заппы (более миллиона проданных копий), достигнув 10-го места в чартах *Billboard* и получившим «Золотой сертификат» 7-го марта 1976-го года. Пластинка попала и в «горячую двадчатку» авторитетного издания *Cash Box*, на 18-ю позицию.

Отличные продажи несколько обескуражили Заппу, он считал, что предыдущее его творение совсем не хуже: «Не понимаю, почему альбом столь популярен. Я думаю, что



Over-nite Sensation достиг бы большего, если бы не ограничение тиража». Это и побудило Warner Brothers увеличить тираж **Apostrophe (')**. Раскрутка альбома шла с помощью телевизионных рекламных роликов, составленных Заппой и Шенкелом. Ролики эти были выдержаны в стиле фильмов-страшилок, поскольку именно на аудиторию, западающую на них, он и был рассчитан.

Apostrophe (') закрепил успех предыдущего диска, он был схож с ним по концепции песен, по юморным текстам и по блистательным аранжировкам. Темы песен весьма странны, причудливы и не очень понятны, исключение составляет *Uncle Remus* (написанная в соавторстве с Джорджем Дюком), которая продолжает тему расовой напряженности, начатой в ранней песне *Trouble Every Day*.

Первая сторона диска связана некоторой концепцией. *Don't Eat the Yellow Snow* говорит о сне вокалиста, когда он обнаружил себя в теле эскимоса по имени Нанук. В песне *Nanook Rubs It* из-за иглу Нанука выходит охотник за мехом и нападает на маленького тюленя. Нанук втирает желтый снег (с мочой собак хаски) в глаза это-



му охотнику. Охотник слепнет и, вспоминая одну из легенд эскимосов («Чтобы снять сглаз, нужно добраться до прихода Святого Альфонсо»), едет в тот самый приход. В *St. Alphonzo's Pancake Breakfast* альбом резко меняет тематику и говорит о неистовых выходках добравшегося туда охотника, а может быть и не его – кража маргарина, сминание карт для Бинго, чтоб потереться ими в сортире. В следующей композиции, *Father O'Blivion*, которая связана с предыдущим повествованием только упоминанием Святого Алонсо, говорится о некоем святом отце, испытывавшем сильнейший оргазм, когда его тронул за яру прокаженный. Любопытно одно мнение по поводу этих четырех песен альбома. Эти вещи, объединенные одним дотошным исследователем в так называемую *Yellow Snow Suite*, легенду об эскимосе Нануке якобы инспирированы просмотром Заппой черно-белой немой ленты Роберта Флагерти о жизни аборигенов Северного Квебека *Nanook Of The North*. Что ж, очень может быть...

Более раннюю версию этой тематической сюиты мы слышим на архивном альбоме **One Shoot Deal**, выпущенном в 2008-м году. Она называется *Australian Yellow Snow* и включает в себя кроме *Don't Eat the Yellow Snow*, *Nanook Rubs It* и *St. Alphonzo's Pancake Breakfast* композицию под названием *Mar-Juh-Rene*, а также цитаты из *Midnight Sun*. Эта концертная версия, записанная 25-го июня 1973-го года в австралийском Сиднее, продолжительностью более двенадцати минут, гораздо отвязней и веселее альбомной. Но это так, к слову, информация для фэнов одной из самых знаменитых песен Заппы.

Вернемся к **Apostrophe (')**. В альбоме есть вещь *Cosmik Debris*, в этой песне есть ссылки на ранние композиции. В частности, упомянут Прах Великого Вазу, а также жабы, живущие в подлесках (из песни *Camarillo Brillo*).

Заглавный трек – инструментал с участием басиста Джека Брюса (экс-Cream) и ударника Джима Гордона, соавтора одного из главных хитов Эрика Клэптона *Layla*. Мощнейший студийный джем на шесть минут в духе тех же Cream выдала данная лихая троица, гитарное соло Заппы и басовый грув Брюса выше всяких похвал.

Альбом имеет небольшой хронометраж – 32 минуты, и, несмотря на то, что во время студийных сессий было записано еще несколько композиций, их решено было в альбом не включать, дабы не портить его завершенность. Одной из таких вещей была *Wonderful Wino*. Эта песня впервые была исполнена Джеффом Симмонсом в инструментальной версии на его, спонсированном Заппой, сольном альбоме **Lucille Has Messed My Mind** (Bizzare Records). Вспоминает Симмонс: «Мы с Крэйгом Троуотером решили сыграть инструменталку с наложением на заданный им ритм записи гитары, воспроизведенной задом наперед, как это проделывал Лес Пол. Когда зашел Фрэнк, взявшийся за спасение увязающего в трясине альбома, и услышал все это, то сказал: «У меня, кажется, есть готовый текст для этой вещи». Так была рождена *Wonderful Wino*. Дело в том, что я записал сакс, но так как не умел на нем играть, то получилось что-то вроде автомобильного клаксона. Наверное, Фрэнк подумал, что я был пьян, когда записывал свою дудку». Настоящая версия особенно ценна тем, что она записана с одним из самых сильных и незаурядных певцов, когда-либо работавшем с Заппой – покойным Рики Ланселотти. Ее можно услышать на архивном альбоме **Lost Episodes**.

Укороченная версия хита *Don't Eat the Yellow Snow*, выпущенная на сингле, впервые попала в сингловый чарт (86 место). История выпуска этой композиции на сингле (с *Cosmic Debris* на стороне «В») описана в буклете к сборнику хитов Заппы **Strictly Commercial**: «Один питсбургский ди-джей вырезал инструментальные куски из *Don't Eat the Yellow Snow* и запустил склейку в эфир. Известие об успехе песни застало Заппу на гастролях в Европе. По возвращении он сотворил свою собственную версию, которую выпустил в виде сингла. Так *Yellow Snow* попала в чарты».

Альбомом восторгались не только рядовые слушатели и обозреватели музыкальной прессы. Многие профессиональные музыканты высоко оценили эту работу, а для некоторых она стала одной из самых любимых записей, как для лидера группы *Cockney Rebel* Стива Харли:

«Когда дело дошло до того, что меня начали спрашивать, с каким бы единственным альбомом я бы смог провести весь остаток жизни на необитаемом острове, я начал разрываться между *Blonde On Blonde* Боба Дилана и тем альбомом, который все-таки потом выбрал. Да, у Фрэнка Заппы множество альбомов, из которых можно выбирать, но я, в конце концов, «созрел» для **Apostrophe (')**, который вышел в 1974-м году.

Обычно, этот альбом обретается на полках тех домов, где ценят элитарную музыку. Свою лепту внесли Джек Брюс, Эйнсли Данбар, Джим Гордон, Джордж Дьюк, Том Фаулер... Господи, это же высшая лига!

Заппу уважал каждый музыкант, достойный так называться. У него было все — самоирония, гитарная техника от Бога плюс невероятные композиторские навыки. Он записывал себя сам, и на **Apostrophe (')** поет так близко к микрофону, что можно расслышать, как на его деснах лопаются пузырьки слюны.

Я до сих пор помню, как послушал его в первый раз. Вторая версия *Cockney Rebels*, с Джимом Криганом на гитаре, гастролировала. Заппа был мне уже знаком, так как у меня был **Hot Rats** (1969) и еще кое-что из Фрэнка, но, наверное, я тогда его слегка не понимал. Джим Криган брал с собой в турне переносной проигрыватель, и каждый вечер в моем номере устраивались послеконцертные гулянки. Однажды вечером Джим поставил винил с **Apostrophe (')** и он просто сразил всех находившихся в комнате.

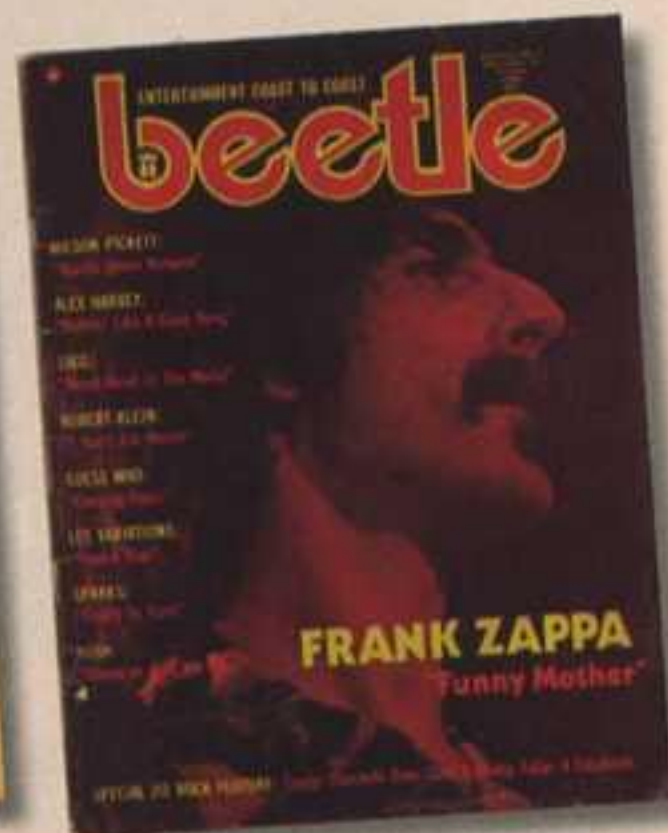
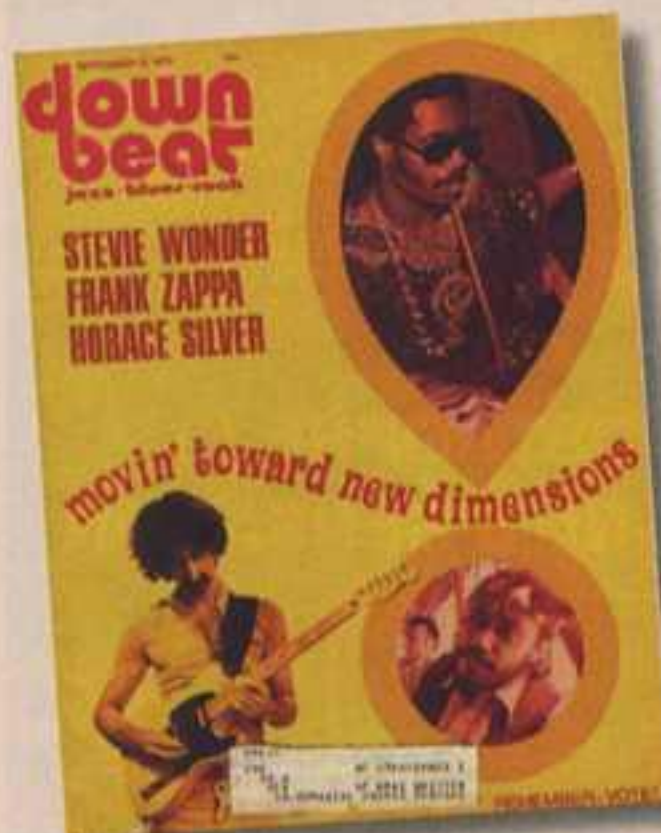
Хотя альбом лучше всего знают по неожиданному хиту *Don't Eat The Yellow Snow*, он весь очень крепкий. Гитарное соло Фрэнка в *Stink-Foot* нельзя превзойти; в нем есть все и оно до ужаса хорошее. В *Uncle Remus*, которую он написал вместе с Джорджем Дьюком, просто невероятные слова. Когда он поет про то, как «детишек гоняют с газонов богачей», это можно отнести и к современному Беверли-Хиллз. А то, как он рифмует 'gone', — произносится его как 'gawn', — с «lawn», до сих пор вызывает у меня смех.

Фрэнк был очень необычным человеком и вызывал восхищение как рокеров и блюзменов, так джазовых и классических музыкантов. Все его любили... Я так и не познакомился с Фрэнком до его прискорбной кончины в 1993-м — впрочем, это обстоятельство меня не сильно расстроило. Я никогда не стремился узнать своих героев ближе. Но при этом, мне довелось провести некоторое время с Бобом Диланом, и, как ни странно, это был приятный опыт.

Наверное, мне никогда не надоест слушать **Apostrophe (')**. Он идет всего полчаса, но это все равно фантастическая запись, которую я бы рекомендовал практически любому».

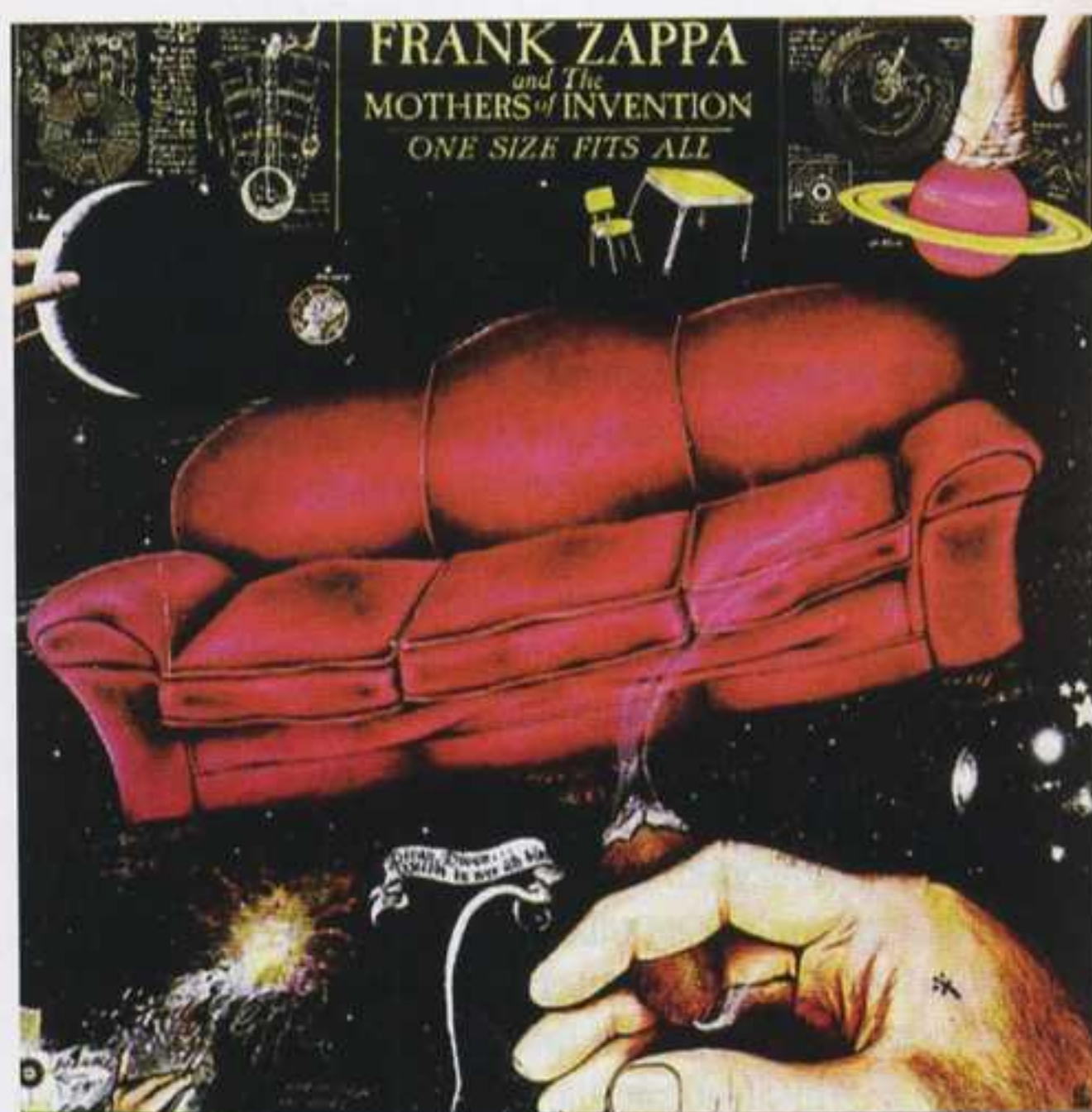
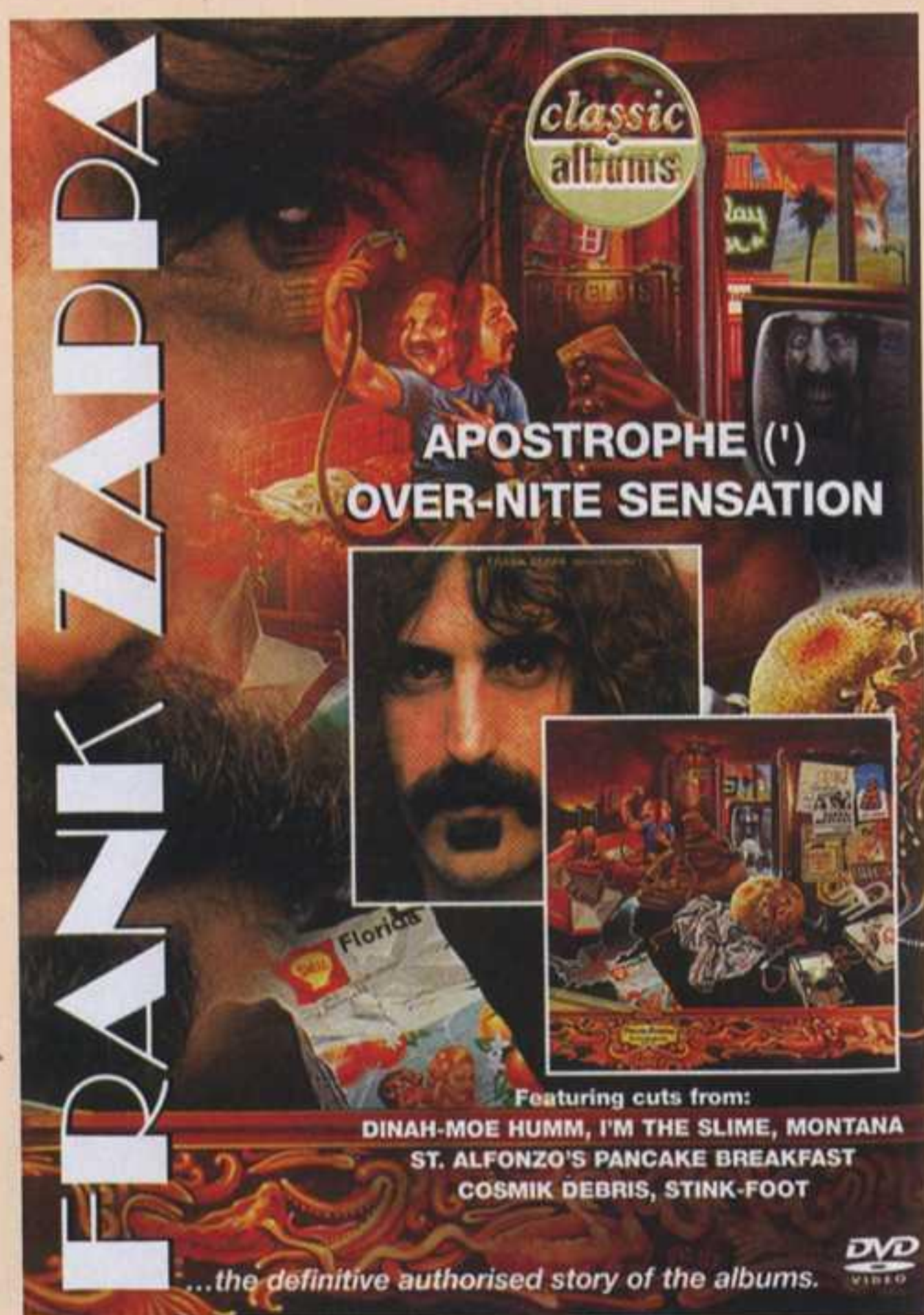


В 2007-м году в серии *Classic Albums*, за которую несет ответственность компания *Eagle Vision*, вышел DVD, посвященный альбому Заппы **Apostrophe (')** и **Over-Nite Sensation**. Он получился крайне познавательным и очень интересным, оценки этой видеопрограммы критиками были весьма высоки. Ведущий обозреватель журнала *Classic Rock* Йен Фортнэм писал о ней так: «Один из самых устрашающих, раздражающих и откровенно сложных аспектов обширного и уникального наследия Фрэнка Заппы — его склонность к непредсказуемым переходам от жанра к жанру — тут вам джазовые шумы, а там — оркестровое сопровождение. И вот, как раз когда его любовь к масштабному инструментальному фьюнжу, казалось, уже непременно должна была обречь его на добровольную обособленность и безвестность, он выпустил пару альбомов, которые превосходно отобразили все многообразие граней его искусства. И, что еще более удивительно. Заппа наконец заговорил на языке, понятном для широкого рынка.



Чисто на музыкальном уровне **Apostrophe (')** и **Over-Nite Sensation** стали лучшими альбомами Франка Заппы. Они вобрали в себя все то лучшее, что было в его творческом архиве: и герметичные аранжировки, и гитарную пиротехнику и — что самое важное — его подсознательное чутье на популярные мелодии. Едкий и колющий юмор Заппы объединился с его устрашающим интеллектом. В эпоху, изобилующую шарлатанами от контркультуры, не употребляющий наркотиков Заппа с первого взгляда различал, где ерунда, и где — нет. И, как следствие, писал безупречные тексты. К сожалению, широкая публика оказалась не готова к помпезно-колкой панк-чувственности Заппы.

И все же, хотя коммерческий успех пришел к **Apostrophe (')** и **Over-Nite Sensation** лишь много позже, они оба заслуживают уже знакомой вам, всегда образцовой реставрации от Classic Albums. Вы уже, несомненно, знаете, как это делается: мастер-пленки очищаются от пыли, открывая слуху все скрытые нюансы, подчеркиваемые энтузиазмом исполнителей и звукоинженеров (по такому случаю за микшерский пульт сел сын Фрэнка Двизил). Музыканты поражают способностью безошибочно повторять любые аккорды и мелодии. Так, к примеру, в *St. Alphonzo's Pancake Breakfast* перкуссионистка Руфь Андервуд несколько раз в точности воспроизводит на маримбе всю свою «пиротехнику». В архивных видео голос Фрэнка отдается резонансом, ну, а в центре истории — его семья (жена Гэйл и трое детей), друзья (Элис Купер), поклонники (Билли Боб Торнтон), критики (Дэвид Фрайк) и работавшие с ним сессионные музыканты (Стив Вай). Редкие архивные кадры, подробное исследование альбомов, заразная энергетика, четкое и разумное редактирование и авторитетная манера изложения — все это вылилось в лучший полнометражный фильм о Фрэнке Заппе и его музыке».



ПОСЛЕДЫШ ЭПОХИ THE MOTHERS

На волне коммерческого успеха Заппа решает выпустить альбом с более сложным материалом, не особо задумываясь о создании очередного бестселлера. Пластика **One Size Fits All**, вышедшая 25-го июня 1975-го, получила уклон в джаз-рок, причем роковая составляющая получилась очень мощной. Квадрофоническая версия альбома была запланирована, но на сей раз, выпущена не была.

«Альбом был выпущен как своего рода «контрактный», — говорит об этой работе Заппа, — Я затратил на него очень много времени. На протяжении четырех месяцев я по четырнадцать часов не вылезал из студии в надежде, что Господь поможет мне донести свои труды до ушей слушателей. Я отправился в Warners и прокрутил запись президенту и еще нескольким «шишкам». Теперь я знал, что они знакомы, по крайней мере, хотя бы с одной моей работой. Этот альбом состоял в основном из повествовательных песен и, в музыкальном плане, имел рок-н-рольную направленность. Под него даже можно танцевать».

Центральным объектом коллажа на передней обложке, сработанного Келом Шенкелом, была красная софа кисти художника Линна Ласкаро. На задней же красовалась карта звездного неба с огромным количеством созвездий, по большей части вымышленных, и, естественно, связанных с музыкальной вселенной Заппы. Фрэнку очень нравился дизайн конверта: «Название альбома видится особенно удачным, если вы обратите внимание на диван на лицевой стороне конверта в сочетании с изображением Вселенной на обратной стороне».

Фактически, альбом стал неким прощанием с брендом The Mothers of Invention — это название последний раз украсило обложку запповской работы, и музыканты, игру которых мы здесь слышим (Джордж Дюк, Наполеон Мэрфи Брок, Честер Томпсон, Руфь Андервуд) вскоре будут заменены на других. Именно таким было видение Фрэнком продолжения своих работ для широкой публики. Он решил двигаться в другом направлении. Это подтверждается и словами Заппы, помещен-

ными на развороте перед текстами песен: «Запись произведена одновременно с записью следующего нашего альбома, который уже на подходе. Тем самым, я заявляю, что вновь готов отправиться на гастроли».

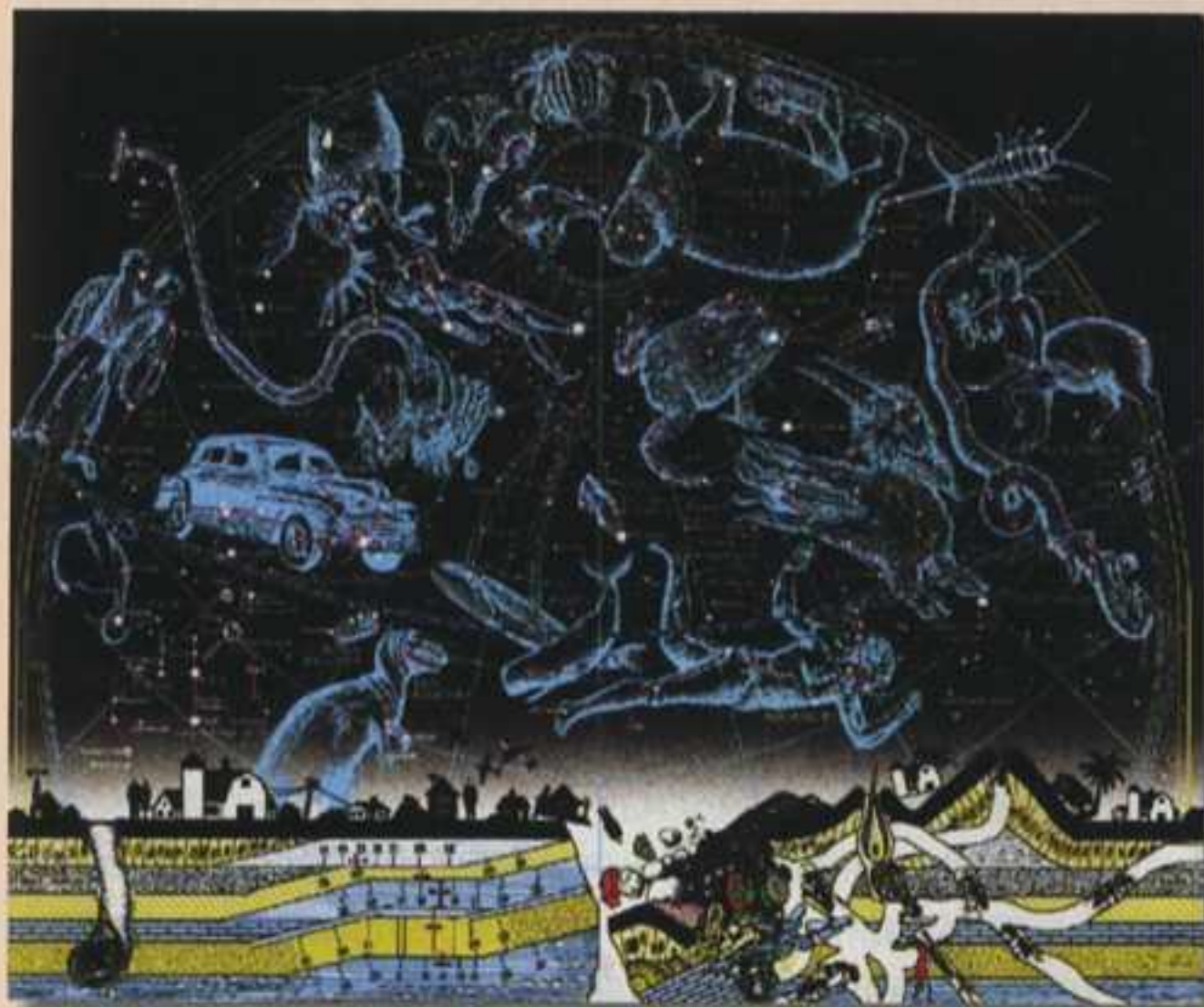
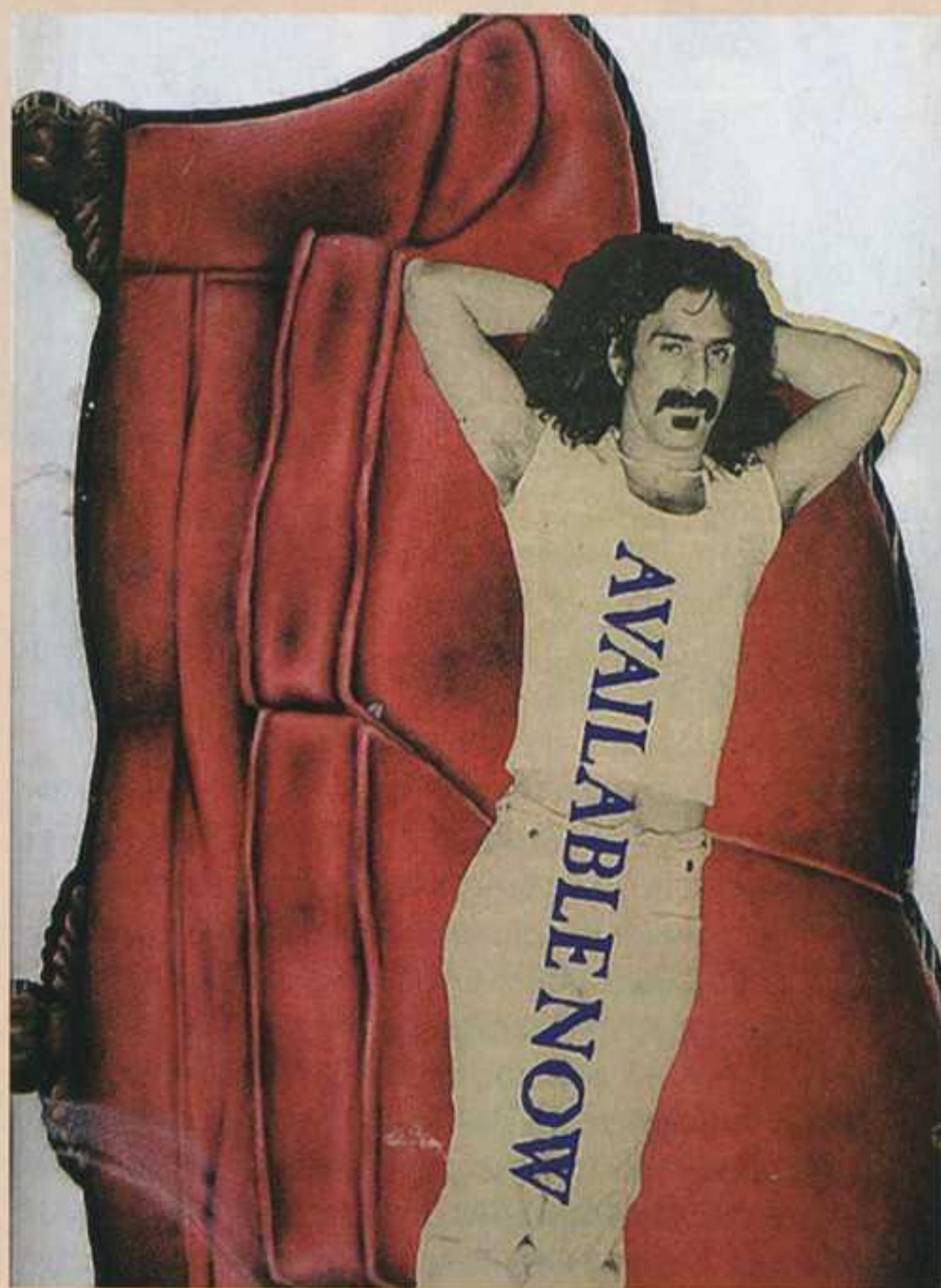
Одной из сильнейших вещей пластинки является *Inca Roads* со звучанием без малого девятиминутным. Это сложнейшее многоуровневое произведение, основная часть которого записана «живьем» в ходе телепередачи на канале KSET TV, гитарное соло же взято из концерта в Хельсинки в 1974-м. Очень удачное соло, одно из лучших записанных Заппой. Фантастически слышится перкуссия Руфи Андервуд, пронзающая композицию насквозь. Ближе к концу блеснул Джордж Дюк, сыграв красивейший синтезаторный пассаж. Интересен факт, что первый американский тираж альбома был с дефектом – иголка прыгала именно на композиции *Inca Roads*. По каким-то причинам этот дефект не заметили перед отправкой в печать. После его обнаружения, первую партию дисков стали изымать из магазинов, но оказалось, что уже большая часть была продана. И из числа купивших мало кто вернул альбом обратно – многие подумали, что именно так должна звучать композиция. И только после сравнения с исправленной версией врубилась, что игла все же прыгала.

Can't Afford No Shoes является самой прямолинейной рок-песней альбома. Другие рок-номера получились более интересными. Это *San Ber'dino*, рассказывающая о тюремной отсидке юного Фрэнка и *Andy*, посвященная актерам, играющим ковбоев в фильмах категории «В». Они выигрывают от отменных гитарных соло Фрэнка, а также от гостевого участия кумира его детства Джонни «Гитар» Уотсона.

Красивейшая композиция, посвященная главному объекту обложки, имеет две части – *Sofa #1* и *Sofa #2*. Она получилась напыщенной и величественной, но в то же время расслабляющей и релаксирующей. Семи-минутная *Po-Jama People*, в которой Фрэнк озвучива-

тели рояля), ибо здесь эта самая псина удивленно наблюдает за шевелениями под рояльной накидкой и слышит раздающиеся оттуда различные странные звуки.

Замечательная получилась пластинка, правда, к сожалению, принятая только фэнами, в отличие от широкой аудитории, ждущей продолжения *Apostrophe (')*. Заппа тоже был ей не очень доволен, зато его жена Гейл была в полном восторге. В интервью изданию *Seconds* гораздо позже она признается: «Моими любимыми вещами всегда были *Sofa* и *Inca Roads*».



ет свое отношение (крайне негативное, естественно!) к рядовому ничем не интересующемуся туповатому обывателю, кроме солидной порции сарказма, мы слышим еще одно образцово-показательное гитарное соло.

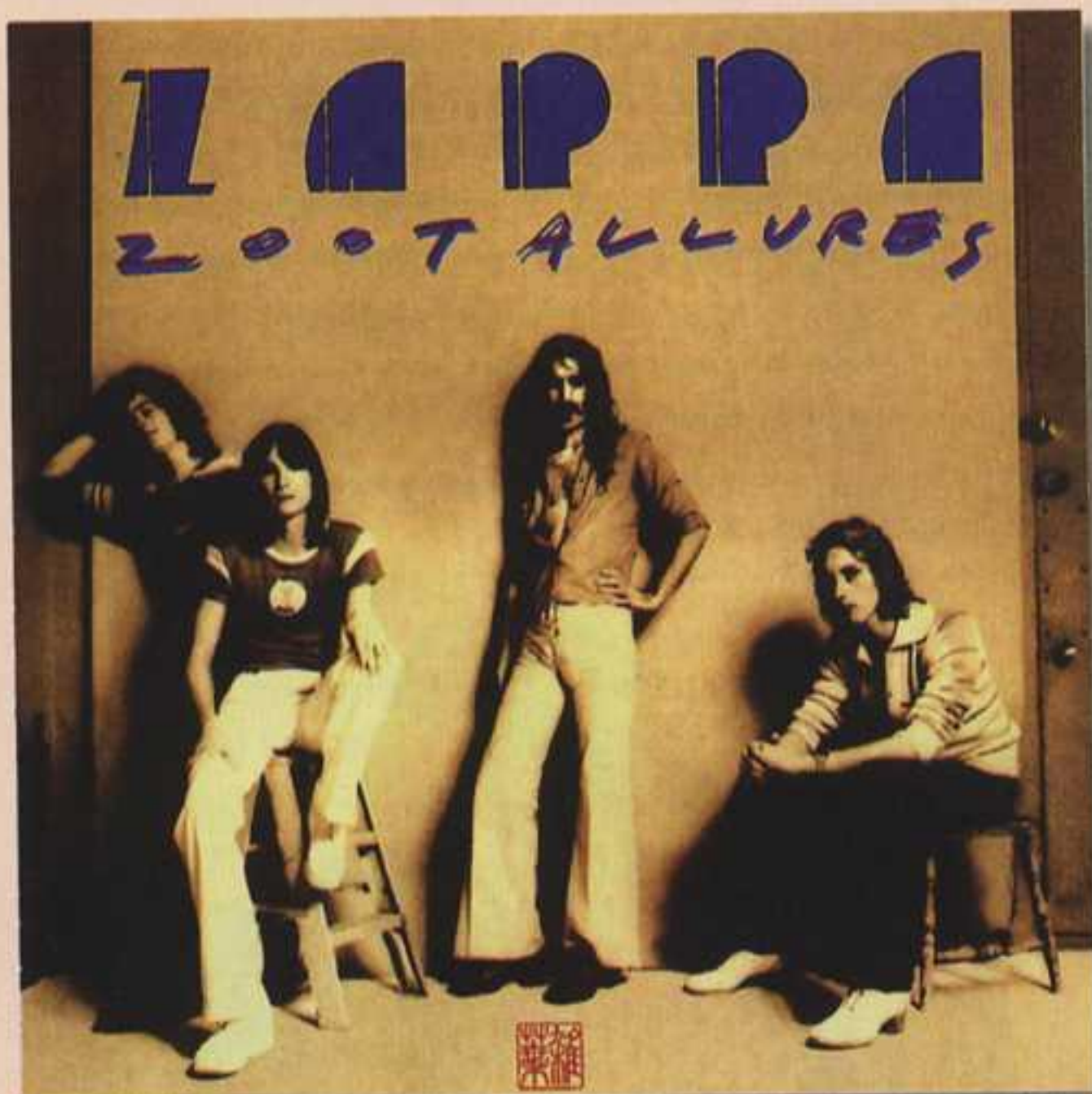
Ну а песенка *Evelyn, A Modified Dog* заставляет нас вспомнить альбом *Lumpy Gravy* (где присутствуют оби-

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ЛИХОРАДКА

Помните, что Заппа написал в сопроводилровке к *One Size Fits All*? Что пишет новую пластинку, которая уже на подходе. Естественно, подразумевалось, что следующий релиз будет сильно отличаться от предыдущего. Собственно говоря, так и получилось.

Новый альбом, *Zoot Allures*, появился 29-го октября 1976-го года, и уже глядя на обложку, можно было догадаться об изменении саунда. На ней была фотография четверых музыкантов – самого Заппы и его новых «братьев по оружию» – барабанщика Терри Боззио, клавишника, экс-члена супергруппы UK Энди Джобсона и басиста Патрика О'Хирна. На самом же деле, основные партии альбома записали двое – Фрэнк и Терри, другие двое лишь «погостили», наряду с еще несколькими музыкантами.

Альбом писался в лос-анджелесской студии Record Plant в то время, когда Заппа судился со своим бывшим партнером по бизнесу Херби Клэном, поэтому работа шла очень нервно. Альбом, задуманный как двойной, *The Night Of The Iron Sausage* вышел одинарным, и под



иным, явно перекликающимся с французским «Черт побери!» (*zut alors!*), названием. Также выбор выражения *Zoot Allures* для названия альбома был сделан еще и потому, что слова начинались на буквы, составляющие первый слог фамилии Заппа. Кстати, придумывание новых словечек для названия альбомов практиковалось Фрэнком и ранее. Так, для альбома *Grang Wazoo* он использовал французское слово *oiseau* (птица).

Критики писали, что новый альбом Заппы «сегодня можно воспринимать как реакцию на поднимающий голову панк, но по существу Заппа никогда не собирался отказываться от рока, который можно нести в массы».

Пластинка получилась, в основном роковой, причем, местами довольно занудной и монотонной. Но, тем не менее, несколько отменных инструменталов она все-таки содержала. Это *Friendly Little Finger*, *Zoot Allures* и *Black Napkins*.

По поводу последней Фрэнк говорил следующее: «Инструментальный номер *Black Napkins* был уже с год как написан, но окончательное название получил в День Благодарения, когда мы давились этой жуткой Благодарственной трапезой в Милуоки. Нарезанный индюшиный рулет с прожилками консервантов. И в завершение картины — черные салфетки. Они сами за себя могут поведать о качестве обеда».

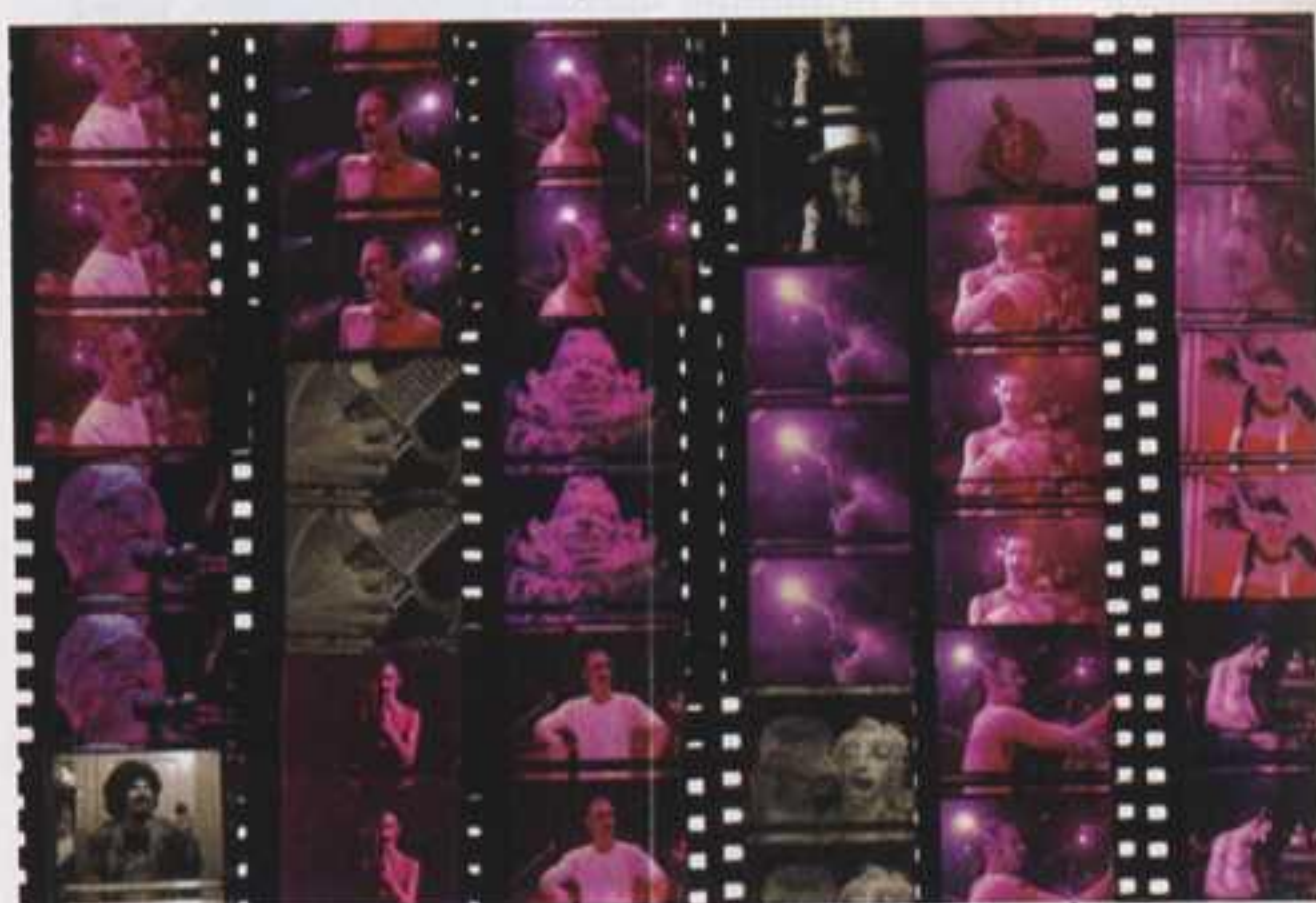
Запись же *Black Napkins* была сделана на концерте в Осаке в феврале 1976-го. Это обстоятельство объясняет наличие японской тематики в артворке альбома. Вау-вау педаль, используемая Фрэнком в тандеме с приемом



песк-picking, сделала звучание гитары подобно компьютерным озвучкам дешевых фантастических фильмов, чего и добивался Фрэнк.

По большей части прямолинейные (по запповским меркам, разумеется) и нарочито примитивные музыкальные ходы песен альбома сполна компенсировались интересной лирикой. На альбоме присутствует посвященная девайсу для мастурбации песенка *Ms. Pinky*. История ее написания, кстати, подробно описана в концертной главе. Что касается сатирической *Wind Up Workin' In The Gas Station*, в ней Заппа говорит, что если человек не будет думать своей головой, полагаясь на школу, то окажется в дураках и закончит на бензоколонке. Песня *The Torture Never Stops* рисует неприглядные картины тюремной камеры. А *Disco Boy* рассказывает о парне, завсегдае дискотек, который танцует до опупения и никак не может подцепить девчонку.

«*Disco Boy* родилась под впечатлением посещения заведения The Disc Club, когда мы были в Дании, — расска-



зывает Заппа историю ее возникновения, — Все было настолько искусственным и навороченным, что просто стесняло передвижение. Оформление было выполнено под стилизацию комнаты «плейбоя». Все «принимали на грудь» и отплясывали под автоматический ритм, который, как вы догадываетесь, я так люблю. Я обожаю монотонность. Я думаю, это квинтэссенция нынешнего состояния цивилизации. Мне кажется, это одно из самых смешных описаний синдрома диско».

Песня вошла в концертный репертуар Заппы главным образом по причине того, что исполняя ее на сцене, можно здорово подурочиться. В видеофильме *Baby Snakes*

мы воочию в этом убеждаемся. А свое отношение к такому рода дерганиям под монотонный аккомпанемент Заппа высказал в одной из глав своей книги *Real Book*:

«Самым заметным нововведением в рок-технологии стала безделушка, которая продается под различными названиями в зависимости от форм и размеров, и которую можно определить как *drum-box* или *rhythm-machine*. Это приспособление используется людьми (которые предпочитают косые застёжки-молнии по всему телу), для воспроизведения не отличающегося разнообразием и насыщенного этими невыносимыми хлопаньями в ладошки ритма, побуждающего американцу корчить из себя танцора (опущенные веки, выпученные губы – ну, сами знаете – выражение, которое позволяет получить лицензию на другие глупости, связанные с ягодицами).

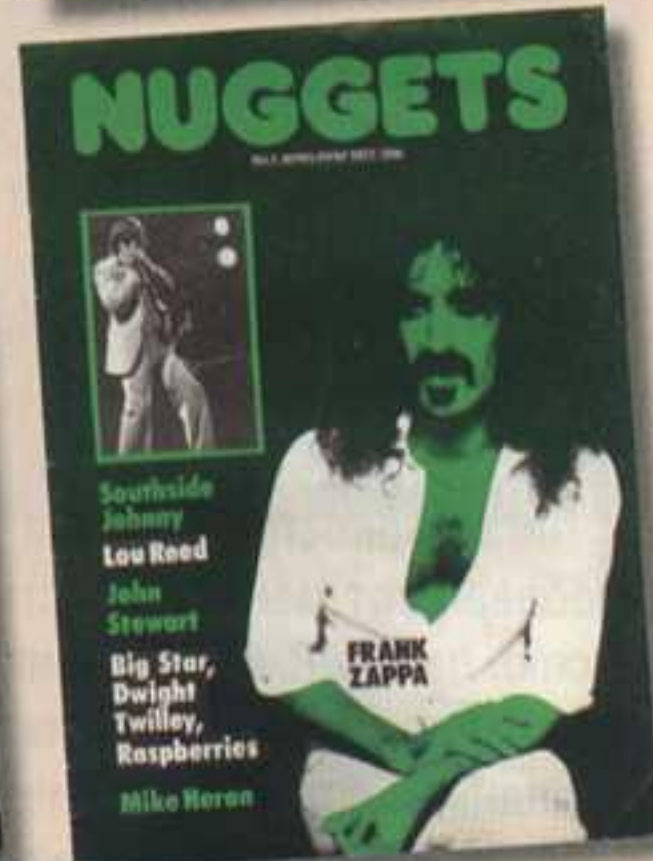
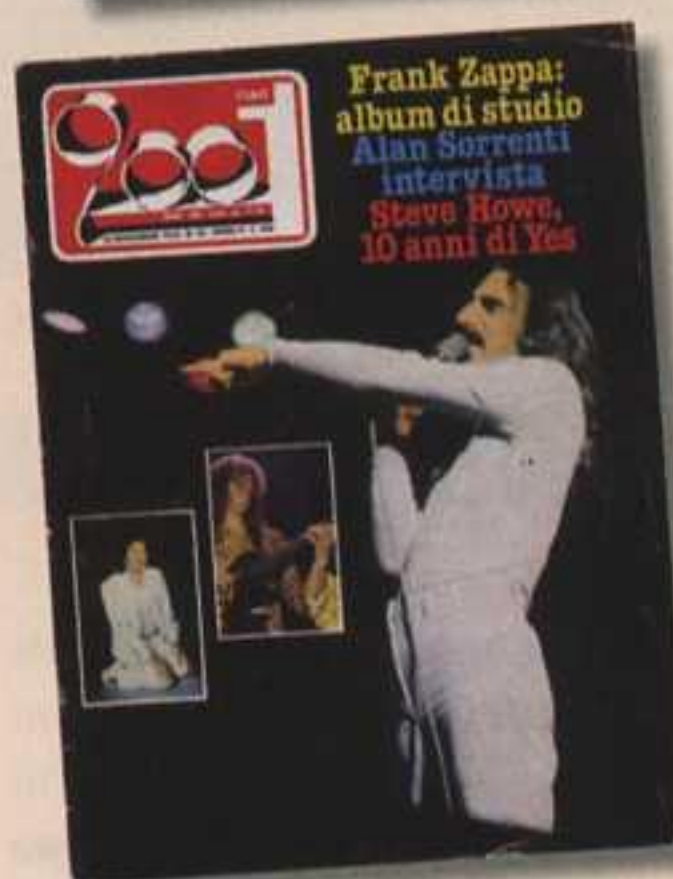
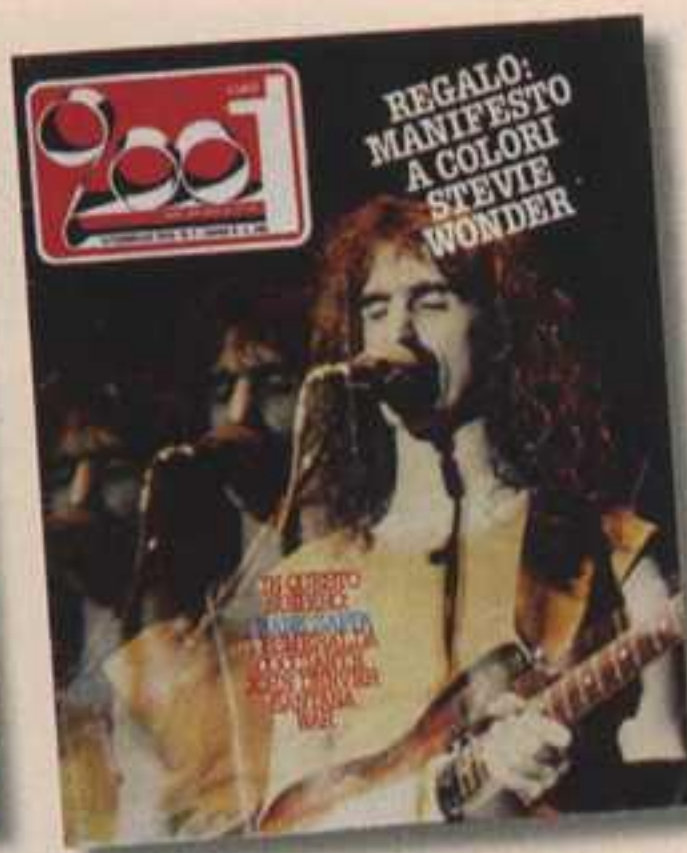
До появления этого чудесного приспособления продюсеры были постоянно озабочены вопросом ритма. Так, во время припева полагалось чуть ускорять его, а со строкой «I love you» – замедлять. Да, в те давние времена с этими вопросами возникали жуткие проблемы, заставлявшие без конца переигрывать вещь, чтобы добиться исполнения, удовлетворяющего сингловым стандартам, или, как они выражались «войти в колею».

И вот наступили «восемидесятые» (ну и гниль!) – мы снова совершенствуемся. Студийное время дорожает. Мы не можем уже ждать, пока кто-то «войдет в колею». Эти сукины дети должны работать быстро – наука доказала, что американцы, со щенячьим восторгом потребляющие все это конвейерное дерьмо, находят абсолютно невозможным тратить свое драгоценное внеслужебное время на танцы под песни, размер которых отличается от 4/4 при 120 ударах в минуту: «к такой-то матери все остальное, даже если это 119 или 121! Дай мне мои 120 – и с ладошками чтобы! О, м-м, м-м, я танцую! Я танцую!»

Культура других стран уходит своими корнями в тысячелетнюю историю. Нашей – пару сотен лет и ее явно не назовешь великой. Многое из того, что заставляет нас с гордым видом бить себя пяткой в грудь, попросту стянуто у других. И мы пытаемся навязать свое *отсутствие культуры* всему миру, к которому многие американцы относятся как к низшей расе (что справедливо лишь применительно к британцам). Но, если серьезно, ребята, то к нам самим относились бы с большим уважением и большим доверием, приложи мы хоть какие-то усилия для сотворения собственного «золотого века». Дай нам Бог создать хотя бы иллюзию его близости – видимость некой цивилизованности. И тогда, может быть, возникнет иллюзия их общения с нами как с почти гуманоидами (как британцы), а не общения относительно нас с вами.

Можете мне не верить, однако, есть в мире места, где музыка играет важную роль в обществе. Места, где искусство является предметом национальной гордости. Мы суем туда со своей долбаной «гримасой танцора» и еще требуем к себе уважения – смешно и нелепо, не так ли?».

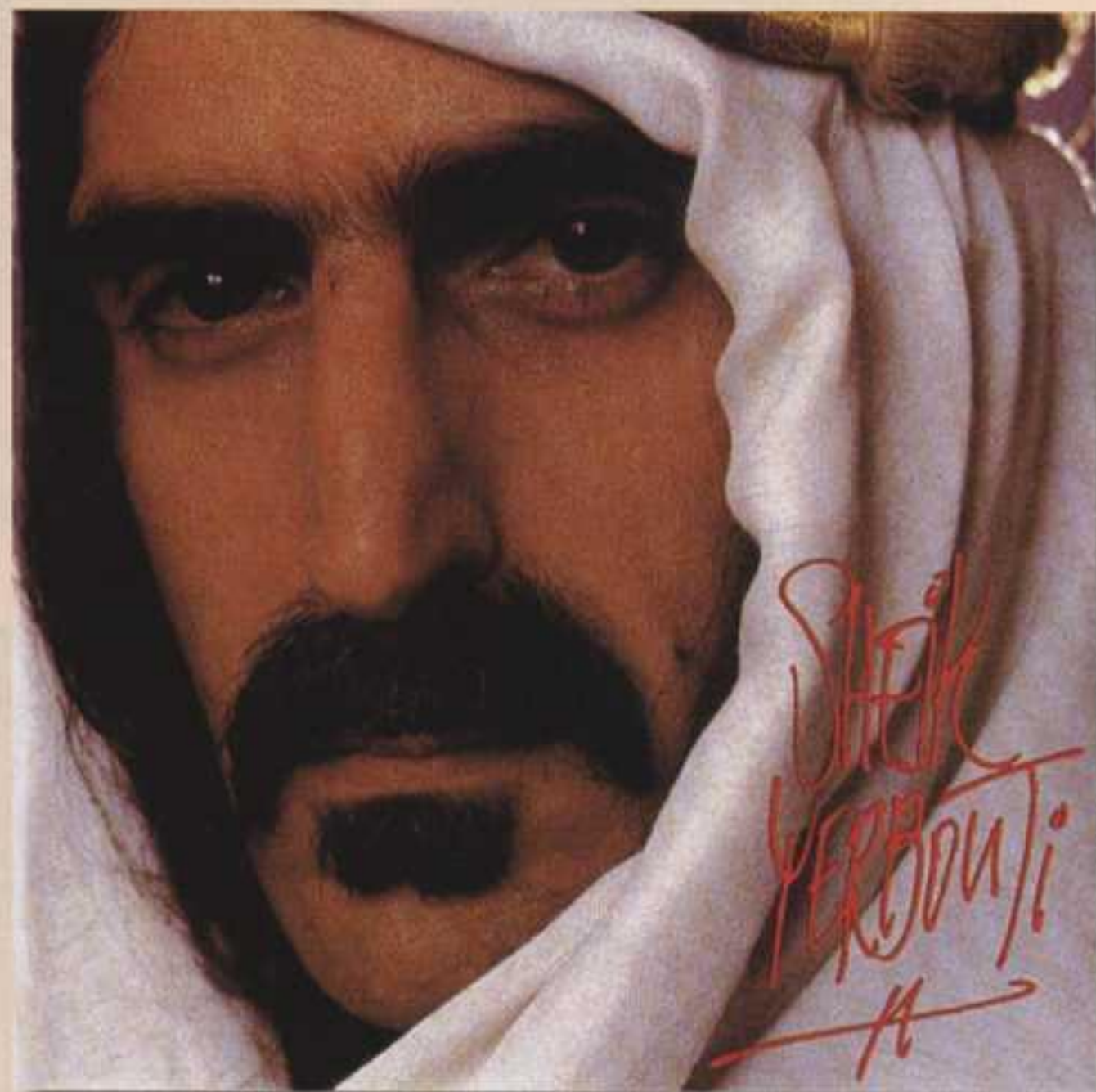
И все же, несмотря на свое весьма негативное отношение к диско-музыке, он продолжал различные над ней эксперименты. И был очень удивлен, когда очередное его диско-стебало *Dancin' Fool* стало международным хитом и попало в США в сингловый Топ 50. А стало доступно общественности сие произведение посредством пластинки **Sheik Yerbouti**.



ПРОДОЛЖАЕМ ТАНЦЕВАТЬ

Альбом **Sheik Yerbouti** вышел 3-го марта 1979-го года и сразу же стал показывать неслабые тиражные успехи. Видимо публика соскучилась по динамичным, легковесным и наполненным пошлым юмором запповским номерам, которых здесь было в избытке. Одна только *Bobby Brown Goes Down* чего стоит! Да и другие, такие, как *Broken Hearts Are For Assholes* и *Wild Love*, тоже являются образцами «изысканного сквернословья».

Заппа продемонстрировал своим поклонникам, что умеет мастерски аранжировать и стилизовать музыку самых разнообразных жанров – название альбома **Sheik Yerbouti** – это па-



родия на песню *Shake Your Body* группы KC And The Sunshine Band. Но этой пародией не ограничилось. В *I Have Been You* мы слышим, как Заппа «косит» под Дилана с его нестройными звуками губной гармошки, *I'm So Cute* — явное стебало над творчеством Deep Purple и, в частности, над помпезными клавишными соло Джона Лорда, а *Tryin' To Grow A Chin* — форменное издевательство над хитом Eagles *Hotel California*. Критики быстро просекли фишку: «В *Tryin' To Grow A Chin* были использованы все те фолк-рок клише, которыми этот стиль «обогастил» мировую культуру: тупые партии бас-гитары и тому подобное. Исполняется она, как и другие четыре песни, барабанщиком писклявым голосом тинэйджера».

Композиция с более чем откровенным текстом, *Jewish Princess*, вызвала национальный скандал. Заппа парирует нападки многочисленных СМИ в своей книге *Real Book*:

«Если взять все мои тексты и подсчитать, в скольких из них в «неприглядном» виде изображаются женщины и в скольких — мужчины, то окажется, что большинство из них — о болванах-мужчинах. Те же песни, что о женщинах, не есть беспричинные нападки, а констатация факта.

Лига борьбы с клеветническими измышлениями потребовала от меня принести публичное извинение за песню *Jewish Princess*. Я не принес никаких извинений и не собираюсь этого делать, за что был увековечен в их специальном бюллетене.

Деятельность любой правозащитной организации национального толка заключается, в основном, по выражению конгрессмена Д. Хантера, в «создании мифа». Последний, правда, применил его к кампании в защиту Рейгановской

администрации во время скандала «Иран-контрас». (Когда внушалось, что Америка обязана была помочь своему президенту в поисках обходного решения).

Так итальянские организации борются с утверждением, что все итальянцы либо состоят в мафии, либо торгуют наркотиками, либо являются наемными убийцами. Если вас в этом разубеждают — добро пожаловать в страну-фантазию. И если вам внушают, что женщины — это чудесные создания, которые: 1. Никогда не ходят в туалет; 2. Не способны на плохие поступки; 3. Существа, более развитые, чем мужчины — поверьте в это, и, может быть, вам станет легче.

Время от времени, на радиостанциях раздаются телефонные звонки от типов, вопящих в телефонную трубку, что они сообщат «куда следует». На станции начинается паника. И уже не важно, скольким слушателям нравится песня, сколько слушателей хотят услышать ее опять, сколько слушателей просят об этом станцию — моя песня изымается из эфира. Я самый подходящий объект для этого.

Меня никогда не заботило то, что тридцать миллионов может посчитать меня негодником. То, что многие считали Гитлера хорошим, еще не означает, что он был таковым в действительности».

Историю создания обложки альбома поведала журналистка Джоанна Питман в издании *Saturday Times Magazine* от 8-го октября 2005-го года: «За два года до того, как была сделана обложка альбома **Sheik Yerbouti**, известная фоторепортерша Линн Голдсмит узнала на улице Фрэнка Заппу, идущего в нью-йоркскую гостиницу и ощутила острейшее желание сделать с ним фото-сессию. Если говорить о ка-



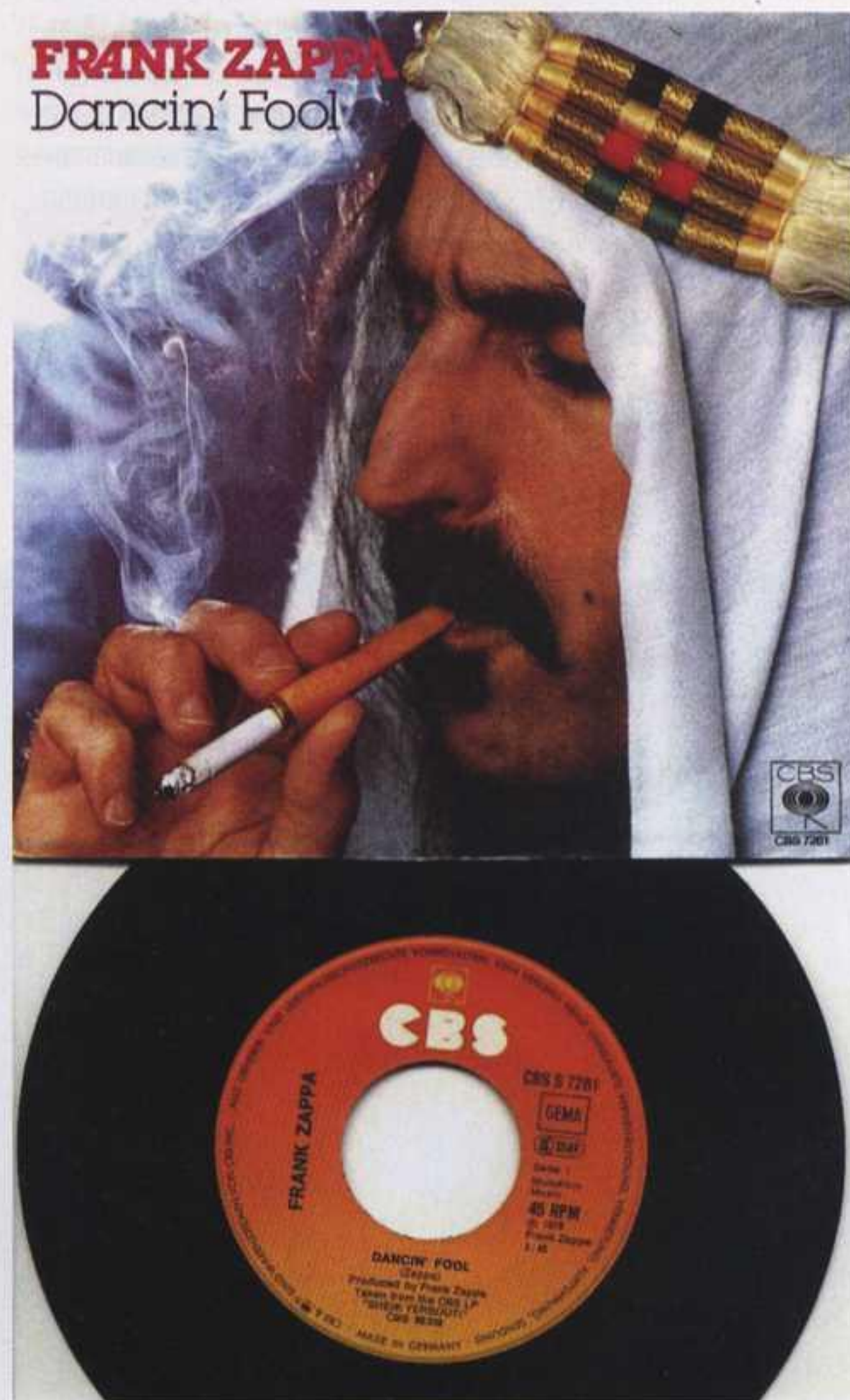


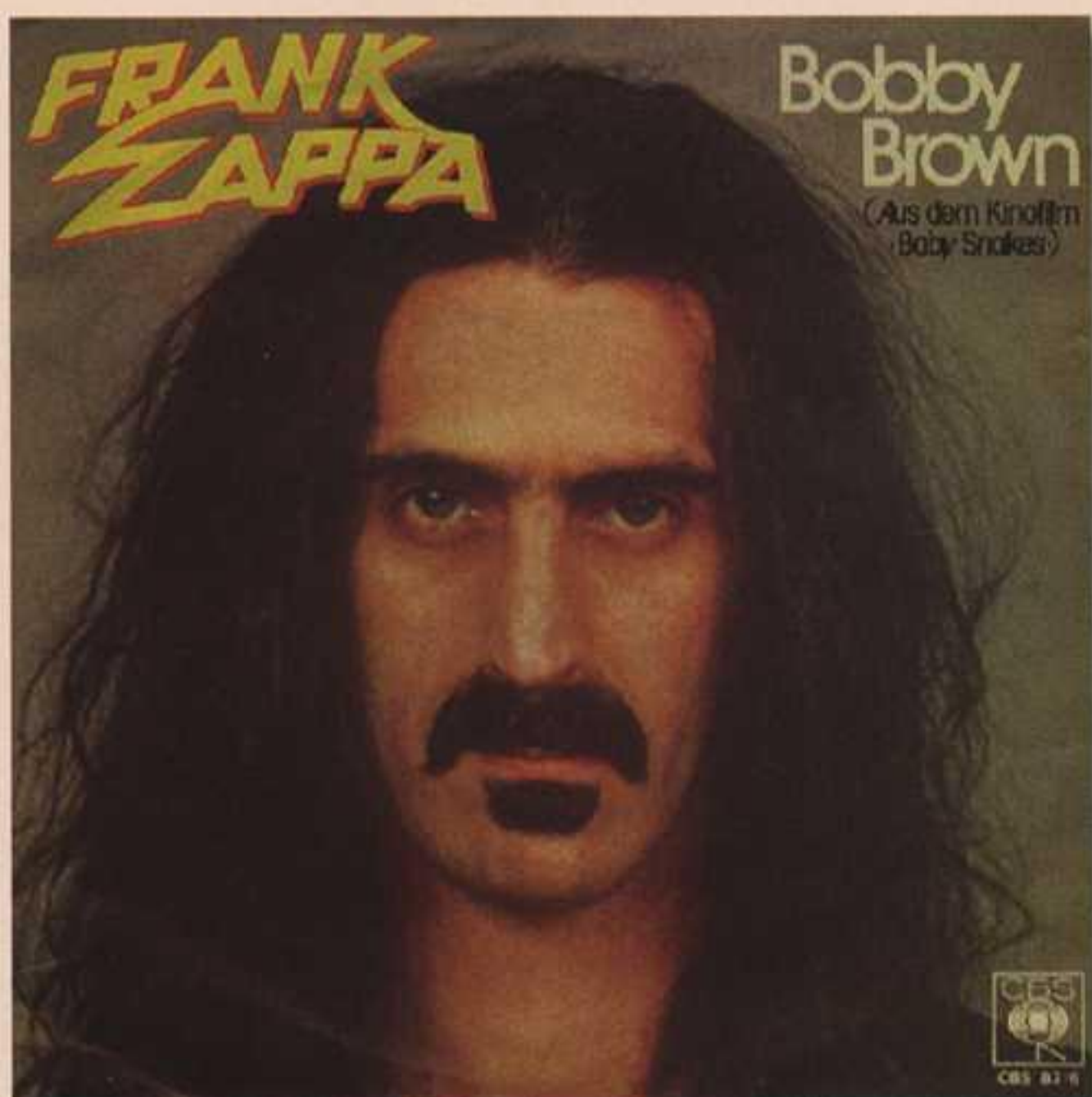
рьере Голдсмит, то она не была новичком в этом деле. Более того, за тридцать лет профессиональной работы в шоу-бизнесе в объектив фотокамеры Линн попадали такие рок-знаменитости, как Боб Дилан, Патти Смит, Брюс Спрингстин, Джоу Рамон, Сид Вишес, Роберт Плант, Джеймс Браун, Джо Страммер и многие другие. Ее творчество было разнообразно по тематике и не ограничивается только рок-музыкой. Она завоевала массу фото- и видео-наград. Фотографии Линн выносились на обложки известных журналов (*Life*, *Newsweek*, *Time*, *Rolling Stone*, *People*, *Elle*, *Paris Match* и многих других), музыкальных дисков и книг. Ее называют одним из лучших фотопортретистов мира (в 1985-м она победила в престижном конкурсе *World Press Photo* в номинации «Портрет»).

Увидев тогда Заппу, она побежала домой и написала ему письмо, говоря, что, если он даст ей хотя бы час, чтобы сделать фотографии, она не останется в долгу. Он согласился, и получившиеся фотографии напечатали в *Time*, *Newsweek* и *Rolling Stone*. «Он доверял мне с тех пор», — говорит она. Когда пришло время для съемки обложки альбома **Sheik Yerbouti**, Заппа сказал Голдсмит, что хочет воспользоваться ее услугами. «Он хотел быть похожим на Голливудского режиссера с мегафоном, девушкой-ассистенткой и тому подобными атрибутами. Фрэнку было удобнее казаться забавным человеком, а не красивым мужчиной, но я считала, что он был очень красив, и хотела, чтобы другие люди увидели это тоже. Альбом звучал в диско-звуках с неким, как мне показалось, восточным колоритом, поэтому я подумала, что он мог бы назвать его *Sheih Yer Bootie*, и я могла изобразить его столь же красивым, как шейх».

Голдсмит работала в течение многих часов, делая снимки, которые хотел Заппа. Когда сессия закончилась, она попросила, чтобы он надел «головной убор». Это был подарок, бурнус кочевника, который Линн получила от Патти Смит. «Он отказался, — рассказывала Линн, — Он сказал: «я не буду надевать эту фигню на свою голову». Я так расстроилась, что он этого не сделал, что не смогла сдержать слез досады. Рыдая, я сказала ему, что всегда делала то, о чем он меня просил, и почему он хоть раз не может пойти

мне навстречу в реализации спонтанно пришедшей в голову идеи». В конечном счете, он сдался, и результат этой новой фото-сессии мы видим и на передней, и на задней сторонах пластинки». Символичным оказался и разворот альбомного конверта, показывающий фотографию, сделанную Гейл. Рука Заппы двигает ползунки пульта, а в не-





посредственной близости от нее стакан с кофе, зажигалка и пачка сигарет Winston.

Альбом достиг 21-й позиции US Billboard Top 200. Песня *Bobby Brown Goes Down* была необычайно популярна и в Европе, благодаря этому и сама пластинка в Старом Свете очень неплохо продавалась. А в Штатах она была настолько у всех на слуху, что Зappa номинируется на получение Grammy Award в номинации «лучший рок-вокал». Это-то за собрание песенок с «откровенной лирикой»! Уму непостижимо! Правда статуэтку не получает — побеждает Боб Дилан. Зappa не очень-то и расстроился сему обстоятельству, готовый выкинуть на рынок еще один подобный сборничек легкомысленных песенок. И выкинул, соединив их определенной концепцией, что вылилось в тройной альбом **Joe's Garage**.

ГАРАЖ ДЖО

17-го сентября 1979-го года вышел первый диск этой грандиозной рок-оперы, **Joe's Garage Act I**, а 19-го ноября — продолжение — двойник **Joe's Garage Act II & III**.



«Я знаю, что мир еще не готов воспринять меня, поэтому я остаюсь в своем подвале. Но может быть мир готов воспринять **Joe's Garage**?», — говорил после завершения этой грандиозной работы Фрэнк, — Поначалу я предполагал, что это будет обычный песенный альбом. Однако, собрав песни воедино, я обнаружил некую целостность. Поэтому как-то между записями я забрел домой и написал сюжет. Получилась опера. Это, возможно, единственная опера, под которую можно танцевать и веселиться».

Ко времени записи очередного альбома у Зappa накопилось достаточное количество новых песен. Было принято решение выпустить сингл с вещами *Joe's Garage* и *Catholic Girls*. С работы над синглом все и началось. «Когда мы собрались в студии, чтобы сократить *Joe's Garage* и *Catholic Girls* до синглового формата, — вспоминал Фрэнк, — то «захватили прицепом» еще шестнадцать песен. Затем я придумал объединяющий их сюжет. Это — как упражнение. Своего рода составление кроссворда. Взглянув на труды свои, я обнаружил, что получился не просто «объединяющий сюжет», но «недурственный объединяющий сюжет».

Причем этот сюжет объединил столько вещей, что общий их хронометраж тянул на тройной альбом. «**Joe's Garage** и намечался как тройной альбом, — подтверждает это Фрэнк, — но я подумал, что «тройник» может оказаться многим не по карману». Поэтому решено было выпустить его в два захода. Правда, при переиздании его на компакт-дисках, он вышел на двух CD, помещенных в одну коробку.

Из текста, помещенного на внутреннем развороте конверта, мы узнаем о том, что: «Очерстевшие канцелярские крысы из правительственных учреждений по всему миру в жажде победы на выборах, либо в желании подчинить своей прихоти жизнь общества там, где выборы не проводятся, состряпали самые отвратительные законы, какие только можно придумать».

Природоохранные законодательства принимаются совсем не для того, что бы защитить воду и воздух. Они нужны политикам для того, чтобы козырять ими на следующих выборах. Временные компании в защиту нравственных устоев проводятся не для того, что бы уберечь общество от разложения, а для того, что бы показать свою «святость». Использование в своем докладе нескольких ключевых выражений (внесенных советником) приводит к тому, что, баксы «плывут» и власть оказывается у того «душки», который удачнее укрывает свою порочность. Ну и дружки-денежные мешки подсобляют, конечно.

Правительство увековечивает себя в актах, которые любой нормальный человек определит либо как дурацкие, либо как опасные (а чаще — и то, и другое). Когда наш президент в своем телеобращении проникновенно поясняет на фоне «звездно-полосатого», что энергетический кризис и связанную с ним инфляцию можно преодолеть путем упразднения МУЗЫКИ, вероятность того, что большинство ему поверит (и решит, что запрещение данной формы шумового загрязнения окружающей среды — ничто по сравнению с возможностью покупать бензин как в старые добрые времена) не так уж мала.

Чушь несусветная?

Пластинки и магнитофонные ленты производятся из нефти. Все эти рок-представления привозятся в города на сорокапятифутовых фурах, пожирающих бездну бензина. Сами шоу требуют невероятное количество электроэнергии.

Joe's Garage — это глупая история о том, как правительство собирается разделаться с музыкой, являющейся главной причиной общественного неповиновения. Это своего рода школьная постановка, какие можно было наблюдать лет двадцать назад. Ее можно сравнить также и с теми лекциями, которые вам читают участковые копы, указывая пути, ведущие к пропасти: таблетки приводят к «траве», «травя» приводит к игле и т.д.

Если сюжет **Joe's Garage** кажется вам нелепым, а Central Scrutinizer, стоящий на страже законов, еще не принятых нашим правительством, вызывает лишь вашу усмешку, я с удовольствием предложу вам поселиться в одной из тех развеселых стран, где музыка либо подвергается ограничениям, либо, как в Иране, вовсе вне закона».

Прежде чем обратиться к сюжету, нужно сказать несколько слов об его идее. На альбоме представлен Аик Уиллис в роли Джо, парня из типичной гаражной команды, который без желания движется по вонючим миазмам музыкального бизнеса. Заппа говорит голосом Главного Надзирателя, голосом механическим, повествующим историю Джо и пугающим героя ужасами эпохи Маккартизма. Тематика альбома являются похождения группиз, гаражные команды, и конечно цензура в искусстве (зловещее предзнаменование образования Комитета По Родительскому Надзору — PMRC). **Joe's Garage** стал ярким примером использования техники «Ксенохронии» — соло из одних песен были сведены с совсем другими песнями, только одна песня не была сделана таким образом, это *Watermelon in Easter Hay*.

Вот краткое описание сюжета **Joe's Garage**:

Акт 1

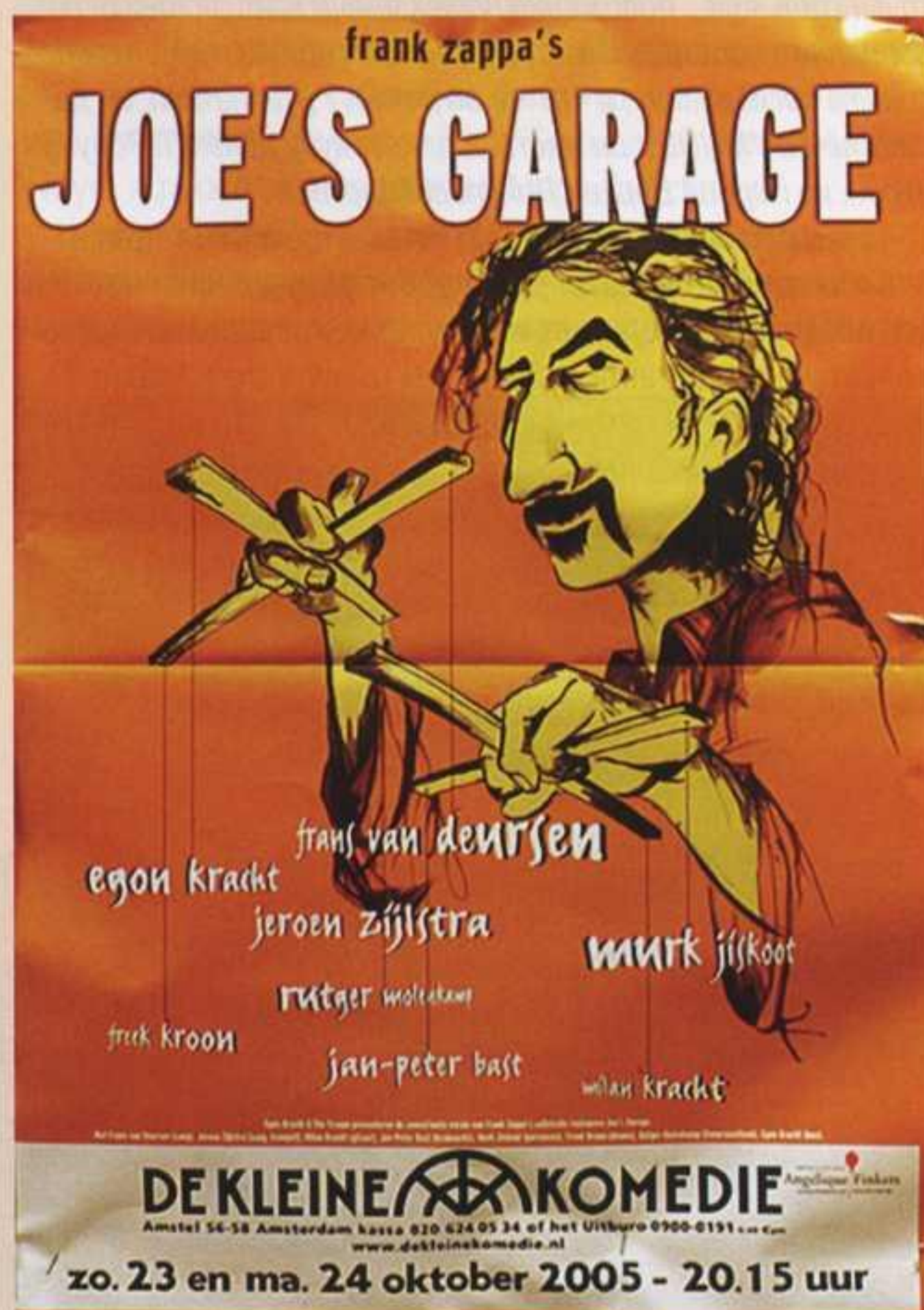
Опера начитается вступлением Главного Надзирателя (*The Central Scrutinizer*). Он говорит, что его работа заключается в том, чтобы проводить законы, которые примут в будущем — например, закон о полном запрете музыки. Надзиратель напоминает также о том, что может случиться, если вы свяжете свою карьеру с музыкой.

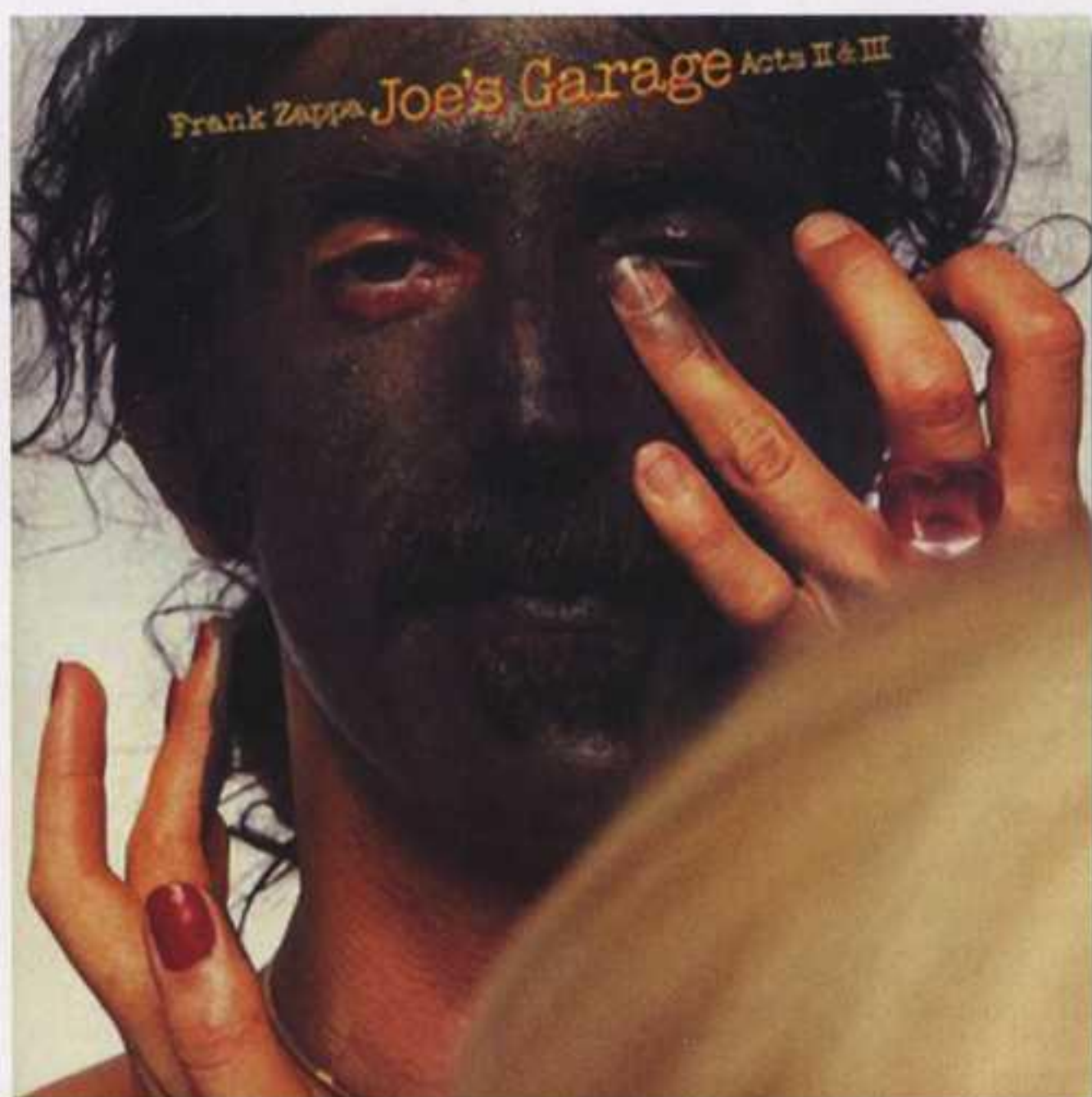
«Иногда, когда вы не обращаете на него внимания, он просто следит за вами. С виду он как дешевая летающая тарелка, около пяти футов в диаметре. Спереди — наподобие рыла — мегафонный аппарат. Два больших выпуклых глаза — словно горы Эплтон в миниатюре. Над ними — хромированные брови, которые могут нахмуриваться с помощью миниатюрного моторчика. По бокам дискообразного тела несколько идиотских выхлопных патрубков со шлангами, которые, вероятнее всего, сделаны для ускорения. Они пунктуационно разграничивают его речь, выпуская страшно вонючие кольца дыма. На голове красуется аэродром с «носком» и постоянно вертящимся анемометром. Днище снабжено посадочными огнями и тремя колесами со спицами. Несмотря на всё это, совершенно очевидно, что способ, которым он на самом деле передвигается, состоит в переваливании его с места на место, осуществляемом оператором — связанным с ним парнем в темно-зеленой рубашке, который сидит под самой крышей и жует сэндвич. Куски этого сэндвича падают время от времени вниз и копятя возле отверстия, куда заливают масло. От сгорания масла и получается весь этот смрад. Появившись в поле зрения, он зависает на месте и произносит такую речь:

«Говорит Главный Надзиратель. В мои обязанности входит приводить в исполнение все законы, которые еще

не приняты до сих пор. Также в мои обязанности входит реагировать на всех и каждого из вас в отношении потенциальных последствий разнообразных каждодневных поступков, которые вы совершаете, и которые могут, в конце концов, привести к Высшему Наказанию (или оказать влияние на кредитоспособность ваших родителей). Наши преступные группировки кишат маленькими негодяями типа вас, которые совершают всякие нехорошие поступки... а многих из них довела до преступления именно эта ужасная сила — так называемая МУЗЫКА!»

Потом нам представляют главного героя оперы, Джо. Джо был милым парнем, подстригавшим газоны у соседей, пока не открыл для себя рок-музыку. Группа подростков репетирует в пустом старом гараже, расположенном в жилом квартале. Джо поет перед своим критически настроенным гаражно-музыкантским братом. Типичная картина: паршивый маленький усилитель с лейблом «Fender Champ», подержанный «Стратокастер» с разбитым грифом... (*Joe's Garage*). Психолог посоветовал Джо ходить на церковно-ориентированные мероприятия. Там Джо находит новую подружку, Мэри (*Catholic Girls*). Мы видим, как они, держась за руки, мечтают о будущем. Добрая католичка Мэри подвигла Джо на прослушивание в группу с названием Toad-O (*Toad-O Line*). С ними она едет в путь, занимаясь при этом сексом с роуди (*Crew Slut*). Они бросают ее в Майами, и девушка принимает участие в конкурсе Мокрых Футболок для зарабатывания денег на дорогу домой (*Wet T-Shirt Nite*). Джо от этого впадает в депрессию, сходится с другой девушкой, Люсиль, из компании Jack-In-The-Box (*Lucille Has Messed My Mind Up*). Он имеет с ней связь и получает от нее «нехорошую болезнь». И при этом Джо не может вспомнить название болезни, но твердит, что подхватил ее от сидущки унитаза (*Who Does It Hurt When I Pee?*).





Акт 2

Джо ищет спасения в религии, отдавая кучу денег Л. Рону Гуверу в Первой Церкви Приспособологии (A Token Of My Extreme):

«Это Главный Надзиратель... привет! Это снова я, Главный Надзиратель... Джо сказал, что Люсиль свела его с ума, но! — была ли это девушка, или это была музыка? Как вы можете сами видеть: девушки, музыка, разочарование, разбитое сердце... они всегда появляются вместе... Джо пришлось не сладко, но его неприятности еще только начались... его крыша так съехала... он ничего не мог поделать... Он был в затруднительном... положении, увлекаемый вращающейся воронкой его собственных страстей в выгребную яму... парень совсем погибал... ну, и что же он делает? Для начала, он делает нечто УМНОЕ... он идет... и платит кучу денег Л. Рону Гуверу... из Первой Церкви Приспособологии!»

Гувер решает, что Джо — латентный фетишист приборов и оказывается прав. Джо просит разрешения «пойти в его кладовку» и получает инструкцию, как получить удовольствие от контакта с прибором (Stick It Out). Главный Надзиратель одобряет поступок Джо: «Да, это он, что тебе и надо.. Твои желания для него — закон. Ты ему нравишься. Он готов безостановочно тебя целовать. Просто скажи ему, что ты хочешь».

«Кладовая» — это имя клуба, где люди имеют секс с машинами. Джо встречает машину по имени Сай Борг, идет с ним к нему домой и там у них происходит оргия с машиной по имени Модифицированный Гей Боб (Sy Borg):

«Сай Борг: Тебе понравится! Это образ жизни.

Джо: Это значит, что... может быть, ты потом тоже трахнешь меня ...?

Сай Борг: Если хочешь, можем устроить настоящую оргию...

Джо: Только ты и я?

Сай Борг: Ну почему... Кроме меня в этой квартирке ещё обитает кукла новой модификации — Гей Боб. Он согласен на всё... Ты когда-нибудь пробовал оральный секс с миниатюрной резиновой гомо-репликой?

Джо: Ах, нет... еще нет... а это... он?».

Троица занимается сексуальными играми и в конце концов, Джо ломает Сая (Надзиратель зовет его Модель XQJ-37 Ядерный Пансексуальный Рото-Трахер) путем игры в золотой дождь (Dong Work For Yuda). Джо: «Поговори со мной! О, нет... Золотой душ, видимо, закоротил его главный контур. Он.. Он... О, боже, я, кажется, затрахал его... Эй... до смерти... э-эй...»

Нашего героя ловит Главный надзиратель и требует у Джо денег за починку аппарата: «Это Главный Надзиратель... Вы только что привели в негодность эксклюзивный экземпляр Ядерного Пансексуального Рото-Трахера, модель XQJ-37. И должны будете за это заплатить! Так что, давайте, у вас нет другого выхода.

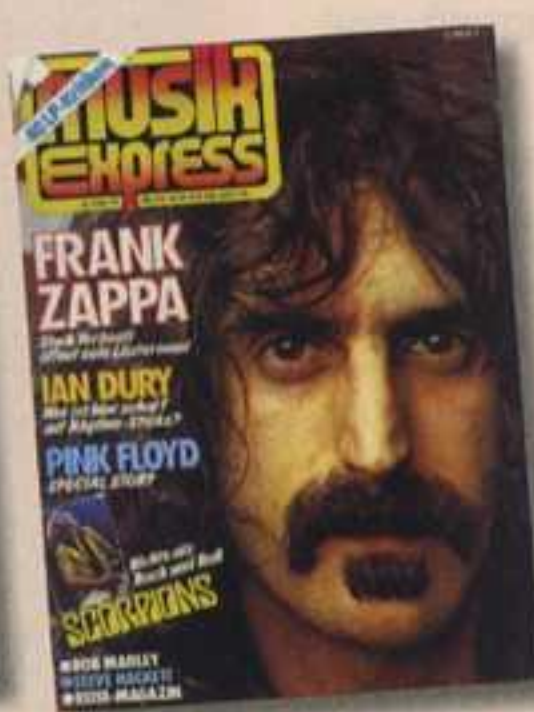
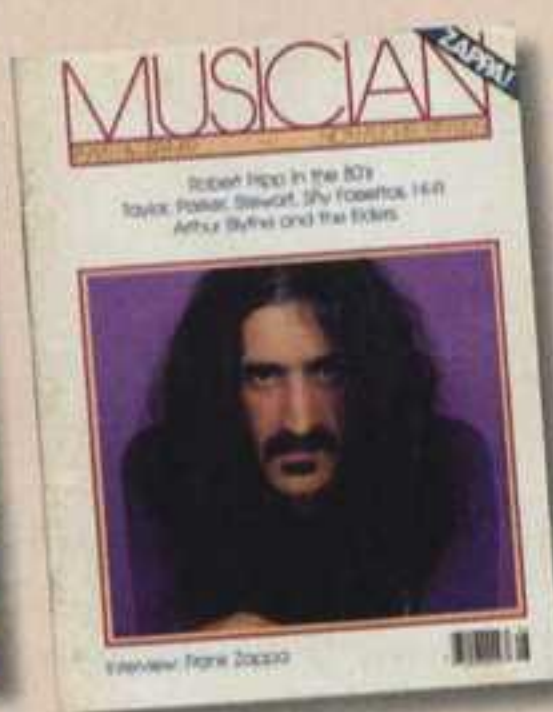
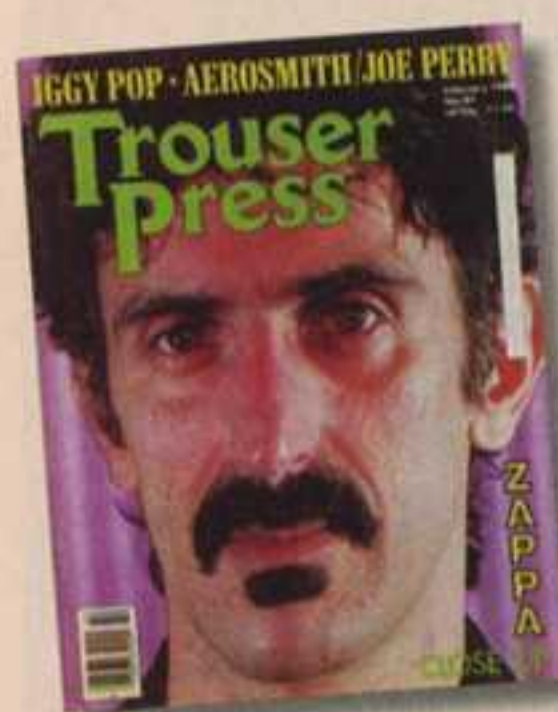
Джо: Но я... я, я, я, я... Я не могу заплатить... Я отдал все свои деньги одному классному религиозному парню... Две песни тому назад...

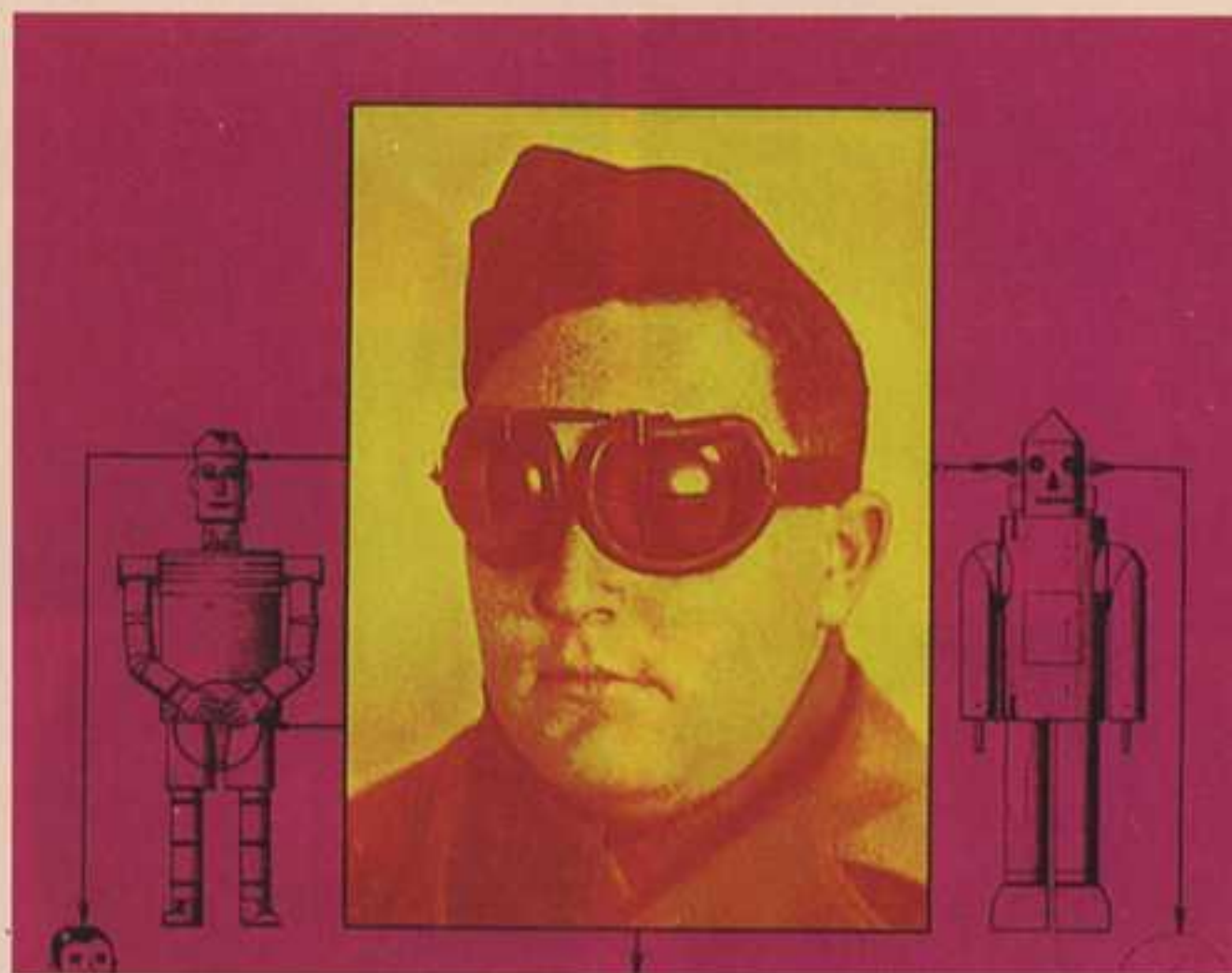
Главный Надзиратель: Пойдем-ка, выйдем, сынок...Между собой, наедине, я думаю, мы сможем решить эту проблему».

Джо попадает в тюрьму, так как не смог оплатить за ремонт робота. Там его регулярно насилует банда бывших музыкантов и чиновников фирм звукозаписи. В иное время все они нюхают стиральный порошок, как если бы это был кокаин (Keep It Greasy). Их всех возглавляет Лысый Джон, Король Трахеров, бывший агент по рекламе, образ которого списан с главы охраны Заппы Джона Смозерса (Outside Now).

Акт 3

Джо выпускают из тюрьмы, к этому времени музыка в обществе стала незаконной (He Used To Cut The Grass). Он теряет рассудок и постоянно воображает те гитарные ноты, которые хотел бы сыграть, а все это фиксирует журналист (Packard Goose). Поняв, что музыка ушла в прошлое, Джо начинает работать в Центре По Исследованию Бисквитов, на Кухне, где замораживает эти самые бисквиты (Watermelon In Easter Day). Это Акт говорит немного о заключении самого Заппы, когда он просидел в тюрьме 10 дней за изготовление «аудио-порнографии». Там он





не мог играть на гитаре и посему проводил время, думая о тех соло, что он хотел бы сыграть (*A Little Green Rosetta*).

Именно в одной из вещей **Joe's Garage** звучит одно из главных программных заявлений Заппы. В *Packard Goose* мы слышим из уст той самой падшей католички Мэри поистине великую речь:

«Информация — еще не знания,
знания — еще не мудрость,
мудрость — еще не истина,
истина — еще не красота,
красота — еще не любовь,
любовь — еще не музыка.
Музыка превыше всего».

Предпоследняя вещь альбома, *Watermelon In Easter Day*, несказанно радует слух величественным и торжественным гитарным соло, вольготно расположившимся на всем ее девятиминутном протяжении. А финальная *Green Rosetta* звучит более чем оптимистично, настраивая слушателя на то, что в конечном итоге, все будет хорошо.

Альбом пользовался заслуженным успехом, не меньший успех выпал и на долю того самого сингла *Catholic Girls*, с которого, собственно, все и началось.

ТЫ ТАКОВ, КАКОЙ ЕСТЬ

Среди студийных пластинок следующей декады, выпущенных Заппой, некоторые были замечены в верхних частях чартов. В основном же его альбомы не совершали великих тиражных подвигов, но для артиста их тиражи были вполне достаточными, чтобы прочно стоять на ногах. Заработанных Фрэнком (и подразделениями его семейного бизнеса) денег вполне хватало для постоянного апгрейда домашней студии, реализации своих симфонических амбиций и, разумеется, прокорма его многочисленного семейства.

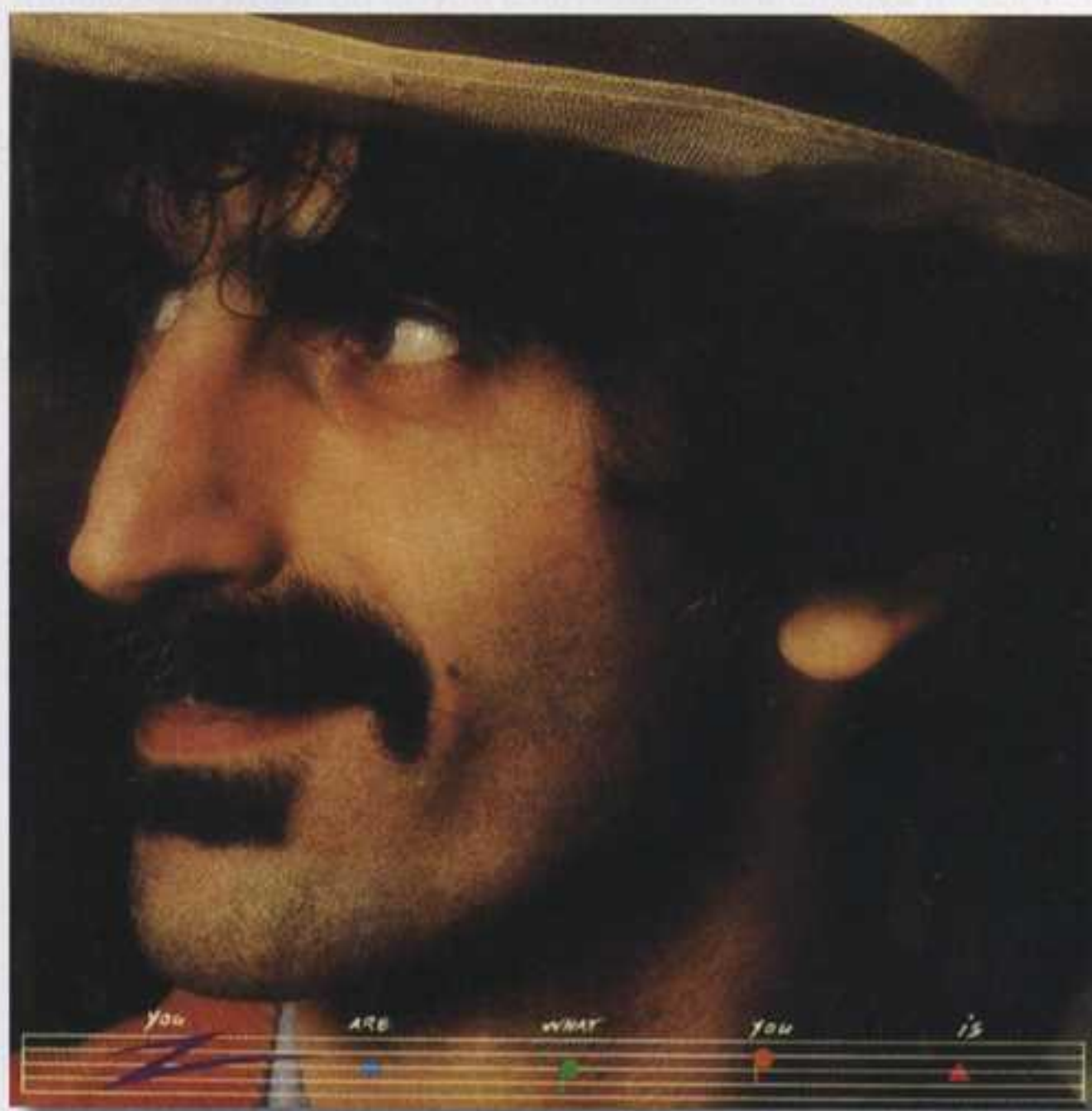
Первым студийным альбомом Заппы, вышедшим в 80-е, был двадцатипесенный **You Are What You Is**. Он появился на свет в виде двойного винила в сентябре 1981-го года. Это была первая работа, полностью записанная в с иголки укомплектованной самым современным оборудованием домашней студии Фрэнка Utility Muffin Research Kitchen. Заглавный трек *You Are What You Is* — это быстрый по темпу рок-хит с видео, которое вышло позже, в 1984-м году. И хотя видео было сдела-

но в оригинальной цветовой гамме и имело интересный сюжет, оно редко попадало в эфир по двум причинам: во-первых из-за персонажа, изображавшего Рональда Рейгана на электрическом стуле, и, во-вторых, из-за использования в тексте слова «ниггер».

Первоначально на CD альбом был выпущен компанией EMI в середине 80-х только в Англии и Японии. И только в 90-м его издали Rykodisk и Zappa Records. Но данная версия страдала от сильной компрессии и чрезмерной реверберации. К тому же песню *Dumb All Over* выпустили в урезанном виде. В 1998-м году проблемы со звучанием были решены с помощью чистового ремастеринга, а гитарное соло на *Dumb All Over* вернулось на свое законное место.

Альбом примечателен огромным количеством вокальных партий, как сольных, так и хоровых. Поет сам Фрэнк, а также Аик Уиллис, Рэй Уайт, Боб Харрис (мальчишечье сопрано), Моторхэд Шервуд, Дэнни Волли, а на подпевках замечены оригинальный барабанщик The Mothers Джимми Карл Блэк, дети Заппы Ахмет и Мун, а также звукооператор Марк Пински.

Поют обо всем, что видят и о чем слышат, создав некий срез социальной и общественной жизни Америки. О новой социальной прослойке американцев «яппи» (*I'm A*





Beautiful Guy), о богатеньких любителях кокаина (*Charlie's Enormous Mouth*), о телеевангелистах и продажных религиозных деятелях (*The Meek Shall Inherit Nothing*, *Dumb All Over*, *Heavenly Bank Account*), о дебиловатых домохозяйках (*Beauty Knows No Pain*), о пронацистски настроенных реднеках из американской глубинки (*Society Pages*), о доморощенных гонщиках (*Teenage Wind*), о пустоголовых девушках (*Goblin Girl*).

В этом ряду выделяется *You Are What You Is*, где издевательству был подвергнут сам Король поп-музыки Майкл Джексон, который, как мы знаем, из кожи вон лез, чтобы убрать свои негритянские черты и осветлить кожу. Заодно поющая братия постебалась над радиопостановкой *Эмос энд Энди*, в которой актеры, играющие черных, были белыми. Они очень старались, пытались имитировать негритянское произношение. Досталось также и лейтенанту Угуру, чернокожему персонажу телесериала *Star Trek*, фамилия которого в переводе с суахили — «свобода».

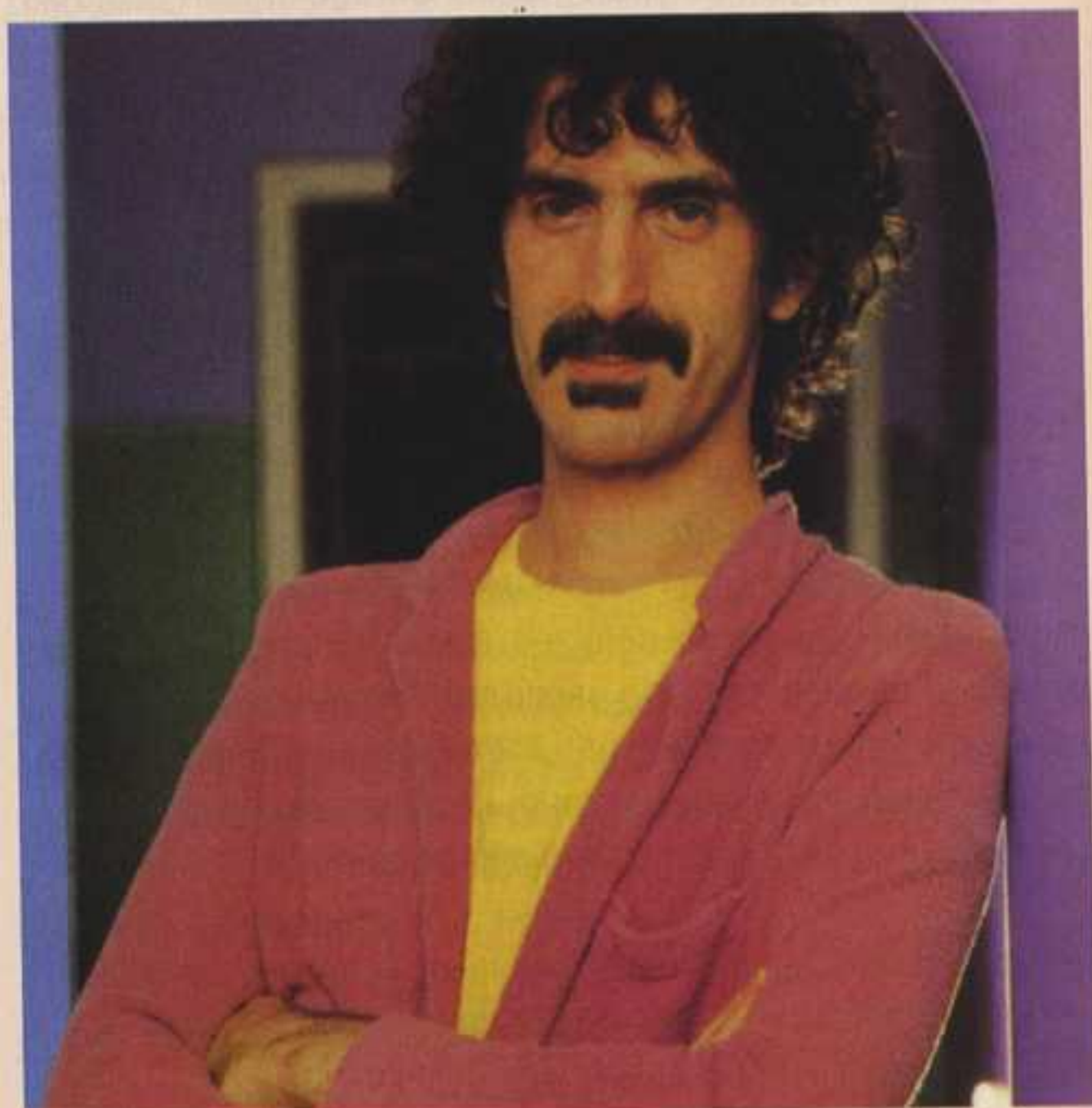
Зажигательная кантри-мелодия *Harder Than Your Husband* вполне может потягаться с лучшими работами аксакала жанра Джонни Кэша за звание лучшей ковбойской песни всех времен. Она явно пародийного толка, но уж больно красивая! А реггей *Goblin Girl* легко обойдет многие написанные дредоволосыми курителями марихуаны опусы по части бессвязной



каламбурщины («*When they're a-gobblin, there aint a problin / When they're a-gobblin, I start wobblin*»).

Песня *The Coneheads* написана по мотивам одного из скетчей телесериала *Яйцеголовые*. Этот сериал был запущен в январе 1977-го года в эфире программы *Saturday Night Live*. Дэн Эйкрод был занят в роли отца Бельдара, Джейн Куртин — в роли матери Примаат, а Ларейн Ньюман в роли их дочери Конни. Сами Яйцеголовые прибыли с планеты Ремулак и заблудились на Земле. Когда их спрашивали об их странном поведении, они неизменно отыечали, что прибыли из маленького французского городишка Рэмула во Франции. Самая забавная их черта — это головы по форме как яйца или большие конусы. И то, что особо никто не спрашивал их об этом, стало основой многих шуток. А также гнусавые голоса, монотонная речь, и зверский аппетит. Они поглощают большие количества еды, за один присест выпивают полдюжины банок пива и выкуривают пачку сигарет.

У них очень смешные диалоги, еду они называют «Потребляемым», говорят «Я вас воспринимаю» в качестве



приглашения к диалогу. Часто он трется головами, издавая звук как от терменвокса. Иногда они кидают на свои головы кольца, что имеет явно эротический подтекст, и это нельзя делать юной Конни. Дэн Айкрод говорил, что разработал идею *Яйцеголовых* на основе таинственного камня с острова Пасхи, там народ Мауи тоже имел такие головы.

Заппа не только записал песню про яйцеголовых, он также появился в одной из серий, как ухажер Конни, но она отвергла его, так как он больше любил французенок.

Такой вот получился паноптикум, в который, ко всему прочему затесался подарочек для любителей Раннего творчества The Mothers of Invention — кусочек музыки из третьего акта балета для полноразмерных кукол — *Theme From The 3rd Movement Of «Sinister Footwear»*.

Пластинка явно тянет на **We're Only In It For The Money** 80-х. Возможно, это и так. Тем более, нельзя проигнорировать намеков на это Фрэнка — реплику Дуизила «Оставь мой нос в покое», звучащую в конце финальной *Drafted Again* первоначально можно услышать в конце *Flower Punk* из альбома **We're Only...**

ТОНУЩАЯ ВЕДЬМА И ДЕВУШКА ИЗ ДОЛИНЫ

В мае 1982-го вышел альбом с длиннющим названием **Ship Arriving Too Late To Save a Drowning Witch**. Ему тоже была уготована счастливая коммерческая судьба и высокое место в хит-параде (#23 Billboard Top 200), правда, благодаря не общему контенту, а громкому успеху хит-сингла *Valley Girl*. Но давайте обо всем по-порядку.

Из информации на обложке: «Прилагаемое руководство для покупателя было составлено самим Фрэнком Заппой».

МАРКЕТИНГ. Лос-Анджелес, Калифорния, 1982-й год. Заппа выпускает очередной альбом на фирме Barking Pumpkin, что никоим образом не влияет на мертворожденный эстетический выбор реакционных рейганомистов-бухгалтеров от музыкальной индустрии Нью-Джерсийского типа. Заппа не был замечен на торжествах посвященных Abrams Convention, ему не устраивали овацию стоя три тысячи визжащих тинэйджеров. Этот альбом не несет в себе духа, присущего Aerosmith и Van Halen. Да и вообще, кто теперь с нетерпением ожидает выхода нового альбома Заппы? Никого это не волнует более.

РЕКЛАМА. Ввиду полного отсутствия какого-либо интереса публики к подобным вещам, должно пройти некоторое время..., либо и времени никакого не нужно, кто знает... По крайней мере, никто не решится вкладывать деньги в подобную чепуху.

ПРОИЗВОДИТЕЛИ РЕКЛАМЫ. Спустя две-три недели после выхода альбома можно утверждать, что отсутствие какого-либо упоминания о его существовании в *Billboard* подтверждает тщетность рекламной кампании, если она не состряпана по ходячей формуле: облобызывать-задницу-парня-который-протащит-твою-запись-на-радио-если-она-звучит-как-Styx-даже-для-тугих-на-ухо-ослов.

R&R. Да и попросту невозможна рекламная кампания ни для альбома в целом, ни для какой-либо отдельной вещи из него. Никто за это не возьмется.

МУЗЫКА. Альбом состоит всего из шести песен, которые вряд ли придутся вам по вкусу. И если вам кто-нибудь предложит их прослушать, лучше ответьте, что вы не поклонник данного стиля и пошлите его подальше.

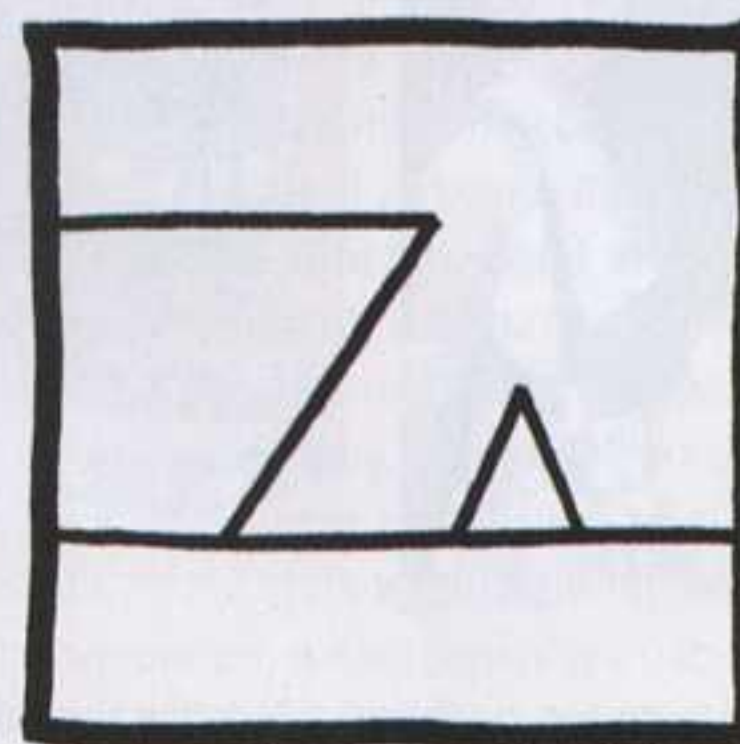
ДЕМОГРАФИЯ. Изучая аудиторию Van Halen, Aerosmith и Loverboy, вы обнаружите подавляющее большинство слушателей в возрасте от четырнадцати до двадцати одного года, с некоторым преимуществом мужского пола. Поскольку настоящий альбом лежит вне круга почитателей вышеупомянутых артистов, выпуск его в сегодняшней Америке бессмысленен, если только кто-то не совершил ошибку.

ВЫПУСК СИНГЛА. Поскольку составители радиопрограмм относятся к вещам Заппы так же, как и двадцать лет назад, выпуск сингла представляется бесполезной тратой того, что мы ценим больше всего (в отличие от коммунистов) — денег!

КОММЕРЧЕСКИЕ ДОВОДЫ. У Заппы кое-где есть своего рода почитатели и, возможно, они будут покупать этот альбом, кто знает...

Поскольку настоящий альбом лежит вне круга почитателей Loverboy и Van Halen, не приходится ожидать его успешной продажи на западном побережье. В данный момент группа находится на гастролях в Европе. Вряд ли это повысит вероятность успеха альбома в Штатах.

Z Δ P P Δ



Ship arriving too late to save a drowning witch

Предпродажная рассылка альбомов по подписке в последнее время не практикуется, поэтому не приходится ожидать ее возобновления в связи выходом настоящего».

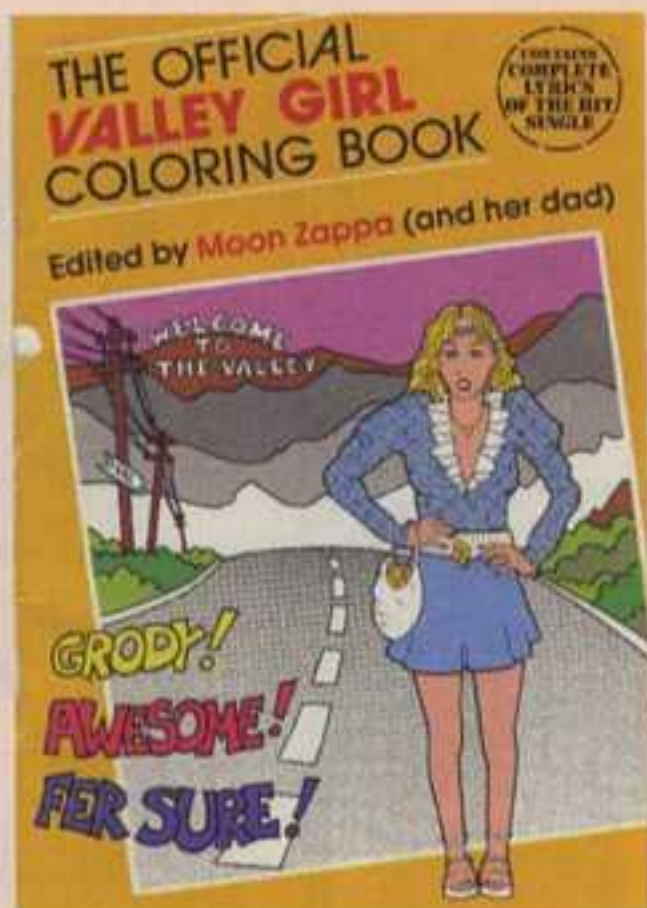
Но вопреки сопроводилке, Заппа все же выпустил одну из вещей в виде сингла. *Valley Girl* оказался самым популярным из синглов Заппы (#32) и принес ему вторичное выдвижение на получение Grammy Awards в номинации «рок-дуэт».

Эта песня дебютировала на радиостанции Пасадены KROQ-FM в начале мая, и с тех пор превратили не только весь город, но и большую часть страны в одно большое ухо.

Valley Girls представляет Мун Юнит, бормочащая бесвязный монолог с использованием сленга подростков San Fernando Valley. Песня — целенаправленное преувеличение — почти сатира — манеры, с которой девочки-подростки Долины изъясняются между собой, строя предложения, полные словечек «ты знаешь» и «типа». Не забывая и о сленговых словах Долины, подобных таким, как «сучий», «трубчатый» и «полностью». Некоторые слова специально коверкались, типичный пример — *fer sure* («уфференна»).

Frank & Moon Zappa
Valley Girl

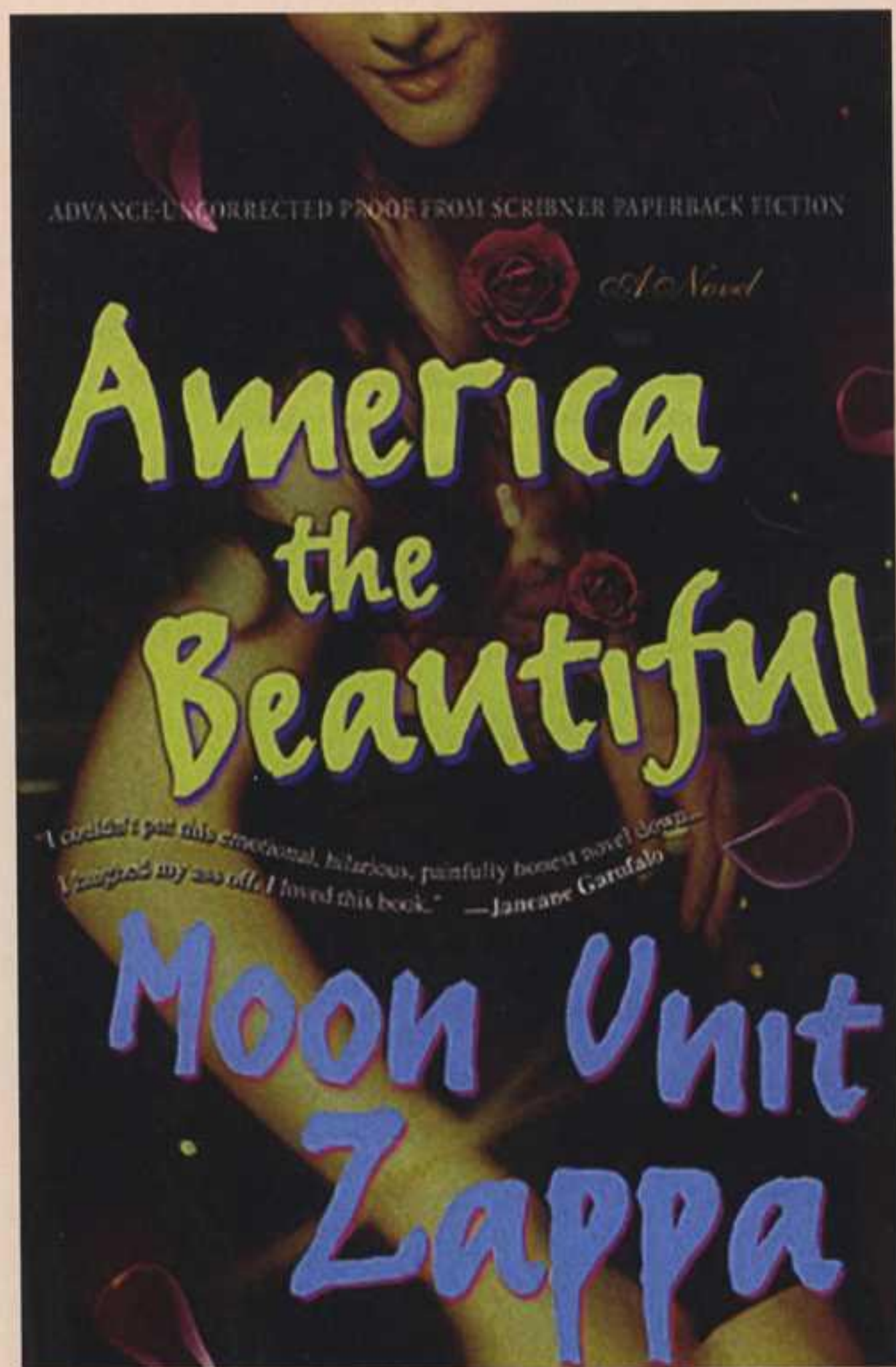




И как сатира, песня глубока, потому что представляет молодых девочек-подростков, живущих в Долине как, ну..., в общем, пустоголовых.

«В первую неделю после выхода, это была песня Номер 1 из числа требуемых», — признался Дэнис Макнамара, директор программы WLIR FM на Лонг Айленде в Нью-Йорке. А при чем здесь Нью-Йорк, спросите вы? «Я думаю, что по всей стране распространен тип девушек Долины, — отвечает на вопрос Дэнис, — Они могут казаться немного отличными или выглядеть немного другими, но они — одно и то же. Поэтому песня универсальна. Да к тому же этот писклявый, захватывающий энтузиазм Мун помогает сделать ее еще более неотразимой».

В сочинении этой песенки действительно принимала участие дочь Заппы Мун Юнит. На вкладыш CD-варианта



издания этого альбома помещена копия трогательного послания дочке к отцу, с просьбой позволить ей поучаствовать в работе над очередной его пластинкой:

«Эту записку я подсунула как-то под двери студии. Прошло время. Папа разбудил меня поздней ночью, напомнил о моем весьма незаурядном предложении и подвел к кабинке вокалиста. Меня охватил ужас, рот стал ватным (к тому же в это время у меня ломался голос).

Я решила изобразить импровизацию из того, что первым приходило мне на ум, используя выражения, которыми пользуются люди, когда обсуждают темы, так забавляющие моего отца. Когда он рассмеялся, я поняла, что попала в точку. Он собрал всю эту белиберду воедино и отредактировал ее.

Жизнь моя продолжала течь, как и прежде, когда я стала получать письма отовсюду. В них сообщалось, что я задела какие-то там ценности. Это был их образ жизни и мышления. А по мне, это образ выглядит смешными в моих глазах. Другими словами, мне все это не нравится.

Содержание записки в артворке альбома тоже присутствует:

«Дорогой папуля, привет!

Мне тринадцать лет. Меня зовут Мун. До сего дня я старалась не докучать тебе, когда ты работаешь. Тем не менее, я пришла к выводу, что хотела бы спеть в твоём альбоме. У меня вполне приятный голосок. Для дальнейшей информации обращай к моему агенту Геил Заппа (650-4947). В любое время дня и ночи — к твоим услугам (особенно в области разговорного жанра). С удовольствием продемонстрировала бы владение Энсинским акцентом или разговорную манеру серф-болванов. Для вас — современных фрэеров!

С любовью, Мун.»

Заппа действительно однажды разбудил свою дочь среди ночи, чтобы записать *Valley Girl*. Отбирая фразы из ее интермедии, пародирующей манеру общения девочек-подростков из богатых семей, населяющих долину Сан-Фернандо, Заппа старался возродить специфическую атмосферу раскованных и едких женских персонажей своих ранних работ, таких как Suzy Creamcheese или участниц GTO's. Луна: «Эту манеру говорить я подцепила в барах. Там все говорят на особом жаргоне. Песня получилась из разговоров посетителей баров». Заппа попросил дочь поимпровизировать на тему этого жаргона, немного сгущая краски. Образец:

«Привет! Мне нужно идти к ортодонту.

Я снимаю свои брекеты, прикинь,
Но придется еще носить фиксаторы.
Ощущения — словно взяла за щеку...

Я торчу.

Я УВЕРЕНА,-

Это — как болт парня засунуть в рот.

Они такие же огромные ...

Если тебе нравится, пускать слюну во время процесса,
Ну, типа, я не знаю, это может быть круто, прикинь.

Ну, ты увидишь мою улыбку —

Это будет по настоящему круто!

А еще мои зубы станут такими маленькими,

Ну, НЕ БОЛЬШИМИ.

Это так удивительно,

Ну, типа, трубчато, прикинь».

СЛОВАРЬ ДОЛИНЫ

Это — глоссарий некоторых терминов Долины с любезной трактовкой Мун Заппы:

Awesome (удивительный): полное величие.

Используется, чтобы описать что-то, что описать невозможно.

Bitchen: слово используется в конце фразы.

Что-то крутое.

Bitchen twitchin: очень большой комплимент.

Barf out (сблевни): о том, что вызывает отвращение.

Beasty: кто-то, кто социально или физически недопустим для Дола, обычно враг.

Billys: деньги.

Bud или Bule: марихуана.

Completely (полностью): восклицание, типа кое-чего абсолютно крутого.

Crispy (хрустящий): кто-то, кто не способен соображать. Часто относится к одурманенной наркотиками голове.

Dude (чувак): любой парень Долины.

Edged (обрамленный): сердитый.

Gag me with a spoon (заткни мне рот ложкой): взаимозаменяемо для сблевни.

Grody: отвратительный или грязный. Может использоваться в той мере, в какой вам это нравится, в широком диапазоне.

Geeku: для обозначения чего-то глупого.

Jel (гель): взаимозаменяемо с хрустящим.

Killer (убийца): используется чуваками, означая кого-то очень, очень хорошего.

Lame (хромой): то же самое, что гики.

Lick my froth (оближи мою пену): подавленный.

Raspy (скрипучий): аналогично бичен.

Shanky: значение этого слова я не хочу объяснять здесь, это — некий шанки процесс.

Может также использоваться, когда вы наслаждаетесь кое-чем.

Totally (полностью): восклицание.

Tubular (трубчатый): Имеет корни в жаргоне серфингистов, относясь к сформированной трубе, когда волна ломается. Если что-то является трубчатым, этому можно полностью доверять.

Way (путь): восклицание, если девушка совершает хитрый ход.

В своей книге *The Negative Dialectics of Poodle Play* писатель Бен Уотсон писал об успехе альбома Заппы так: «О том, что музыкальные чарты являются одной из увлекательнейших лотерей современности, все знают давно. Однако никогда еще превратности существования таблиц популярности не проявили себя так ярко, как в июне 1982-го года, когда в них попала песня *Valley Girl*. А случилось это по вине четырнадцатилетней девочки по имени Мун Юнит.

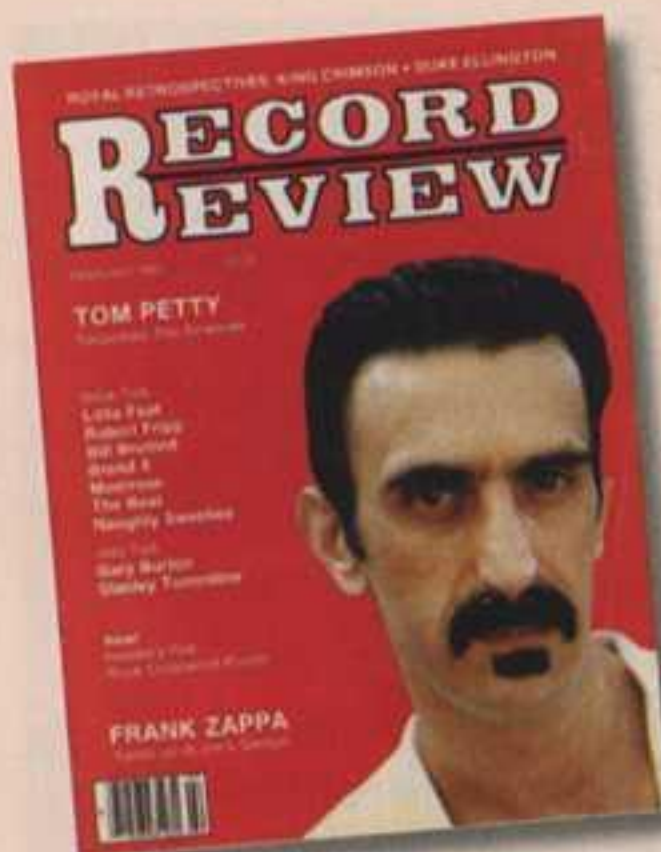
Здесь нет моей вины — они покупают эту пластинку во все не потому что на конверте напечатано мое имя. Просто им нравится голос Мун. И дело здесь не в песне и не в особенностях ее исполнения. Дело здесь исключительно в желании американской публики заполучить новый синдром, с которым она могла бы себя идентифицировать. И она его получила. Это именно он, и он сделал эту песню хитом».

Чувствовалось, что Заппа несколько растерялся, попав вдруг в амплу артиста, выпустившего заправский хит. Разные журналы вроде *Time-Life* и *Playboy* стали наперебой брать у Мун интервью. В одном из них Мун сказала, что песня задумывалась не для того, чтобы поставить людей в неловкое положение, но лишь забавно акцентировать речь девушек Долины. И добавила, что она думает о девушках Долины только как о песне: «Им она нравится, потому что они любят, когда на них обращают внимание».



Один из самых задаваемых ей вопросов был о том, как отличить обычную девушку от девушки Долины. «Что вам действительно нужно сделать, чтобы узнать, кто же это — настоящая девушка Долины, так это разуть свои глаза и вслушаться в манеру, с которой девушка говорит, ее манеру двигаться, — говорила Мун, — Вы должны действительно тщательно следить за их действиями. За языком тела. Их рот почти неподвижен, как будто у них столбняк или серьезный паралич. Челюсть, кажется, выдвинутой вперед. Мышцы, будто напряжены, чтобы вытолкнуть эти трудные слова. Волосы неуместны, потому что они накоротко подстрижены. Соответственно, они хорошо одеты. Они любят, когда вещи соответствуют. Если вы носите что-то, что идет в разрез с определенными правилами, вы — пролетаете».

В Калифорнии началась повальная мода на все, связанное с песней. На рынке появилась масса всякой всячины с символикой *Valley Girl*: майки, коробки для школьных завтраков, косметика. Посыпались предложения о съемках телесериала или даже фильма с характерными персонажами (который, кстати, был снят, естественно, без какого-либо участия или благословения Заппы). И Мун и Фрэнк тщетно пытались убедить общественность в том, что это всего лишь художественный образ, который нельзя ассоциировать с самой Мун, но заряд заповской иронии как всегда пропал даром. Мун пытается разрядить обстановку:



«Многие утверждали, что эта песня оскорбительна и непристойна. Конечно же, это не так, ведь это просто шутка и комедия». Однако сам Заппа мрачно замечал, что это вовсе не невинный праздник жизни: «Следует понимать, что я вовсе не в восторге от «девочек из долины», если рассматривать это явление с концептуальной точки зрения. Многие вещи, связанные с долиной Сан-Фернандо, вызывают у меня отнюдь не благостные эмоции. Наверное, мне не стоило бы говорить такое, ведь многие считают эту песенку милой и безобидной. Но я не люблю эту долину. Я не буду больше ничего говорить об этом. Не хочу никому портить настроение. Пусть лучше все думают, что это маленькая милая песенка».



Альбом **Ship Arriving Too Late To Save a Drowning Witch** содержит еще одну песню о жизни Голливуда, которую пресса предпочла проигнорировать. Речь идет о Проститутке-малолетке (*Teen-age Prostitute*). На сингле, вышедшем в Англии, эта песня помещена на оборотную сторону (какое совпадение с буквальным смыслом понятий!) *Valey Girl*:

«Она сбежала из дома,
Оставив мать в нищете
И отца, которому – по барабану.
Теперь она – проститутка-малолетка.
«У меня есть сутенер,
Он обращается со мной, как с собакой...»
Все то, чем она ширяется
Висит туманом в ее голове.»

Последняя песня альбома, она сметает все на своем пути единым порывом громоподобной маримбы, агрессивного гитарного риффа, трубного рева синтезатора и вышибающих стекла в зале самых верхних нот голоса оперной певицы Лизы Попиел. Иными словами, сеющее панику внезапное нападение превосходящих сил противника. Это как взрыв неистовой энергии, постепенно копившейся и нараставшей на протяжении всего альбома.

В целом же, **Ship Arriving Too Late To Save a Drowning Witch** – одна из самых энергичных и напористых пластинок Заппы. *No Not Now*, номер, открывающий альбом, примечателен наличием голоса Роя Эстрады: его фальцет трижды гармонически наложен сам на себя. Об этой манере пения Заппа говорил: «Так исполняют кантри-энд-вестерн, нанюхавшись растворителя». Голоса, исполняющие оркестровку для соло Роя, принадлежат тому же Рою (гнусавый носовой фальцет), Айку Уиллису (придушенная задушевность) Рэю Уайту (мистер «Железные связки») и Заппе (всяческие ухмылочки) – такой вот яркий калейдоскоп, или расширенная и приумноженная версия финала песни *Doreen* из предыдущего альбома **You Are What You Is**.

Все это великолепие базируется на мощной гитарной теме, которая, тем не менее, то и дело норовит затеряться в вокальных джунглях. Тяжелая и незамысловатая поступь ритм-секции отлично передает монотонность движения грузовика по автострате, которым управляет главный герой сюжета этой песни. Он везет фасоль в штат Юта, на родину группы Osmonds: «Донни и Мэри, / Им будет чего поклевать, / (Жуй, жуй, Мэри!) / Гавайский – гавайский – гавайский / Завтрак».

Водителя грузовика одолевают разные мысли, помогающие ему скрасить скуку монотонного труда. В песне *Valey Girl* есть похожий припев со столь же монголоидной партией бас-гитары, а рэп, выдаваемый Мун, накладывает на нее интересные ритмические структуры, создавая забавные «пробуксовки».

В песне *I Come From Nowhere* Рой Эстрада развивает тему «зомбического пения» Рика Ланселотти. Кажется, что его собственные губы сведены в неестественной улыбке «отмороженных» персонажей, о которых он поет. Вокальная партия то и дело съезжает с основной темы в лучших традициях запповского «мелтдауна». Тогда же, в 1982-м, Игги Поп тоже начал петь в том же стиле, нарочито «не в тему», а публика стала задаваться вопросом: что за новый ужас опускается на наши головы, заставляя музыкантов впадать в отчаяние и пересматривать в столь пугающую сторону старые добрые традиции музицирова-

ния? Пение Эстрады напрягает настолько, что соло Заппы кажется на редкость удачным выходом из положения. В этом соло нам предлагается отведать плотнейший «дисторшн». Бас-гитара Патрика О'Хирна необычайно свободна. Барабанный шторм Чеда Уэйкermана то увлекает бас и солирующую гитару в бездну, то выносит их на гребень волны. Эта часть альбома, подобно лучшим концертным соло Хендрикса или Cream, полностью оторвана от реальности. Иными словами, для типичной хитовой пластинки образца 1982-го года это соло — чистейший нонсенс.

Вторую сторону пластинки отлично описывает репортер газеты *Los Angeles Times* в номере от 20-го июня 1982-го:

»По итогам прошлой недели альбом преодолел в чартах *Billboard* целую сто одну позицию и поднялся со 172-го до 71-го места. Комментатор *Billboard* заявил, что подобный успех случается нечасто.

За три недели после выхода альбома продано 125000 его копий, что является лучшим результатом по сравнению с несколькими предыдущими альбомами Заппы. Это мнение официального представителя Barking Pumpkin Records, фирмы, на которой записывается Заппа.

Вторая сторона этой, с позволения сказать, поп-пластинки еще ближе подводит нас к краю пропасти. Единственно ради тех, кто, прослушав *Tinseltown Rebellion* и *You Are What You Is*, решил, что теперь у Заппы в ходу лишь дешевые инструменталки, Маэстро решил вернуться к песням о монстрах.

Название альбома пришло из книги *Doodles* с загадочными картинками художника Роджера Прайса, изданной в 1953-м году. Картинка, давшая название альбому представляет собой диаграмму, в которой явственно читаются буквы Z и A (автор художественного оформления пластинки Джон Винс поместил эту диаграмму в центр лицевой стороны конверта и подобрал соответствующий ее стилю шрифт для фамилии автора, изобразив буквы A в виде треугольников). Психолог Жак Лакан что-то говорил о феномене «имени отца», находя в нем формулировку закона, согласно которому складывается образ патриарха.

Вдохновленный графической подсказкой Роджера Прайса, Заппа погрузился в изучение дословного смысла имени своего отца и вынырнул оттуда с этакой виньеткой в виде фильма ужасов весьма свободной формы. Как и в песне *Blue Light*, перед нами вновь предстает картина загрязнения окружающей среды:

»Не только какая-то там ведьма может запросто пропасть в заблеванных водостоках любимой Америки...

Мутировав под воздействием радиации, «с сардинами в бровях... и омарами вокруг лба» она выходит на берег и устраивает там переполох, достойный фильма ужасов.

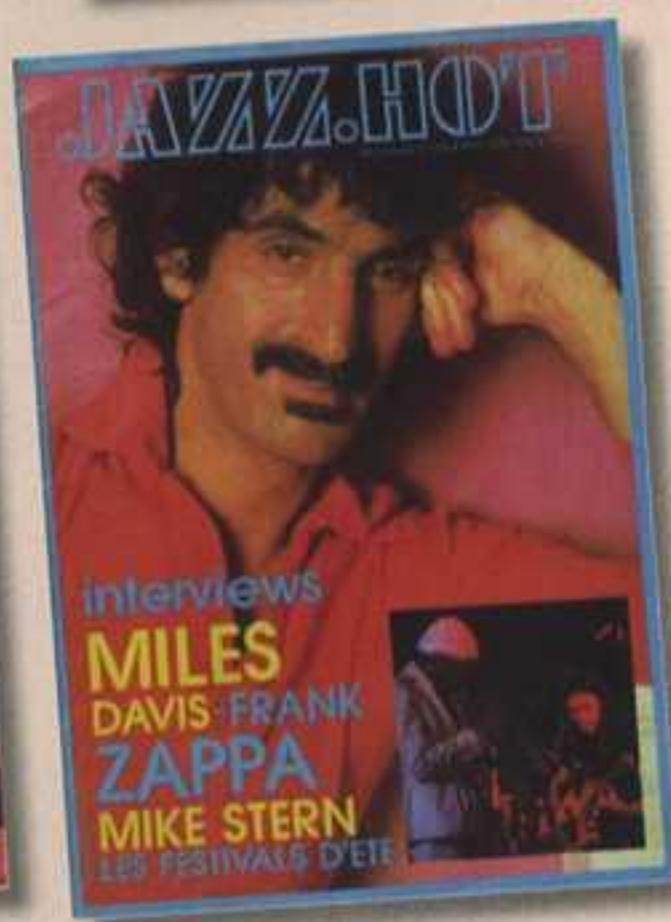
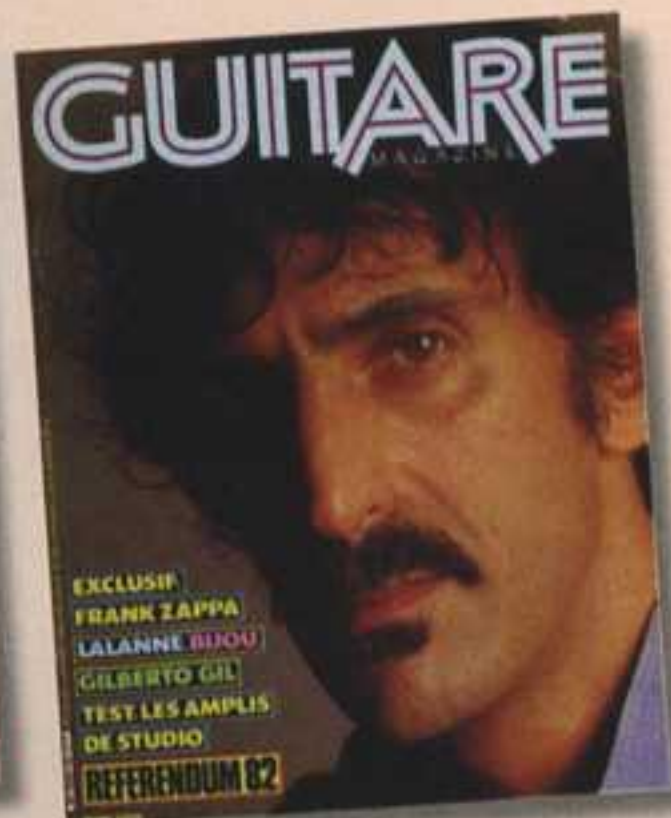
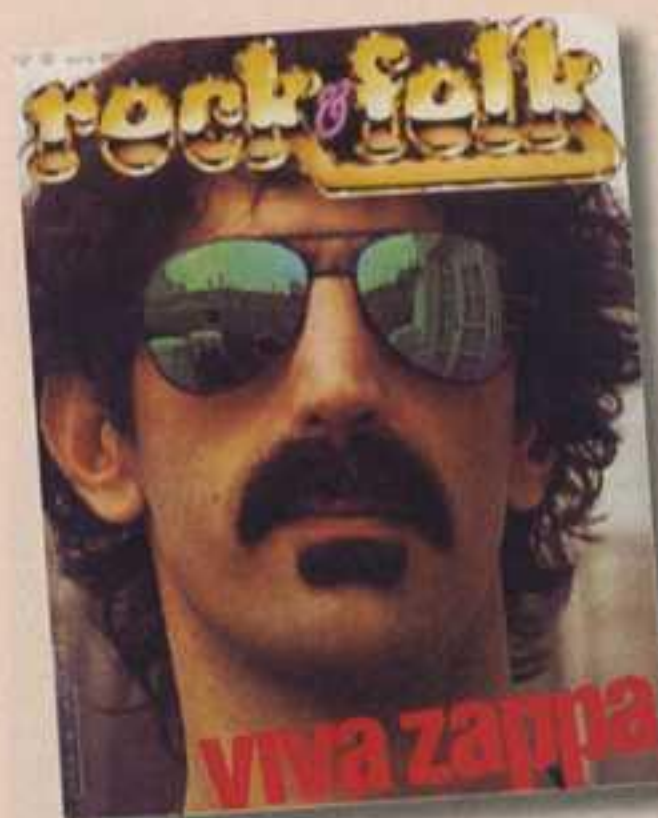
Может быть, какая-нибудь подлодка спасет ее и притащит на военно-морскую базу. А может быть это очередное ритуальное жертвоприношение...

Перед тем, как перейти к «ритуальному жертвоприношению», Заппа пропевает целую строчку разных «у-у-у» и «а-а-а», аккуратно выверенную тарабарщину специально для любителей нотных транскрипций, дескать, пусть помучаются. И ведь мучились. Стив Вай, к примеру, сделавший немало транскрипций запповских гитарных соло. Присутствующая в классической музыке диалектическая взаимосвязь между тональностью и хроматизмом, в музыке Заппы уступает место диалектической взаимосвязи между импровизацией и партитурой. На фоне кукольного сме-



ха ведьмы музыканты погружаются в одну из самых сложных для исполнения запповских композиций. Классическая ритм-секция Тьюнес-Вакермэн несет на своих плечах непередаваемо мучительное гитарное соло. Потом, за тщательно выписанным фрагментом, следует промежуток более свободного музицирования. Следуя в фарватере сольной импровизации Заппы, Тьюнес начинает варьировать тему бас-гитары. Музыка движется подобно экзотическому животному. За батареей клавишных активизируется Томми Марс, придавая странным гармониям некое подобие цивилизованного вида.

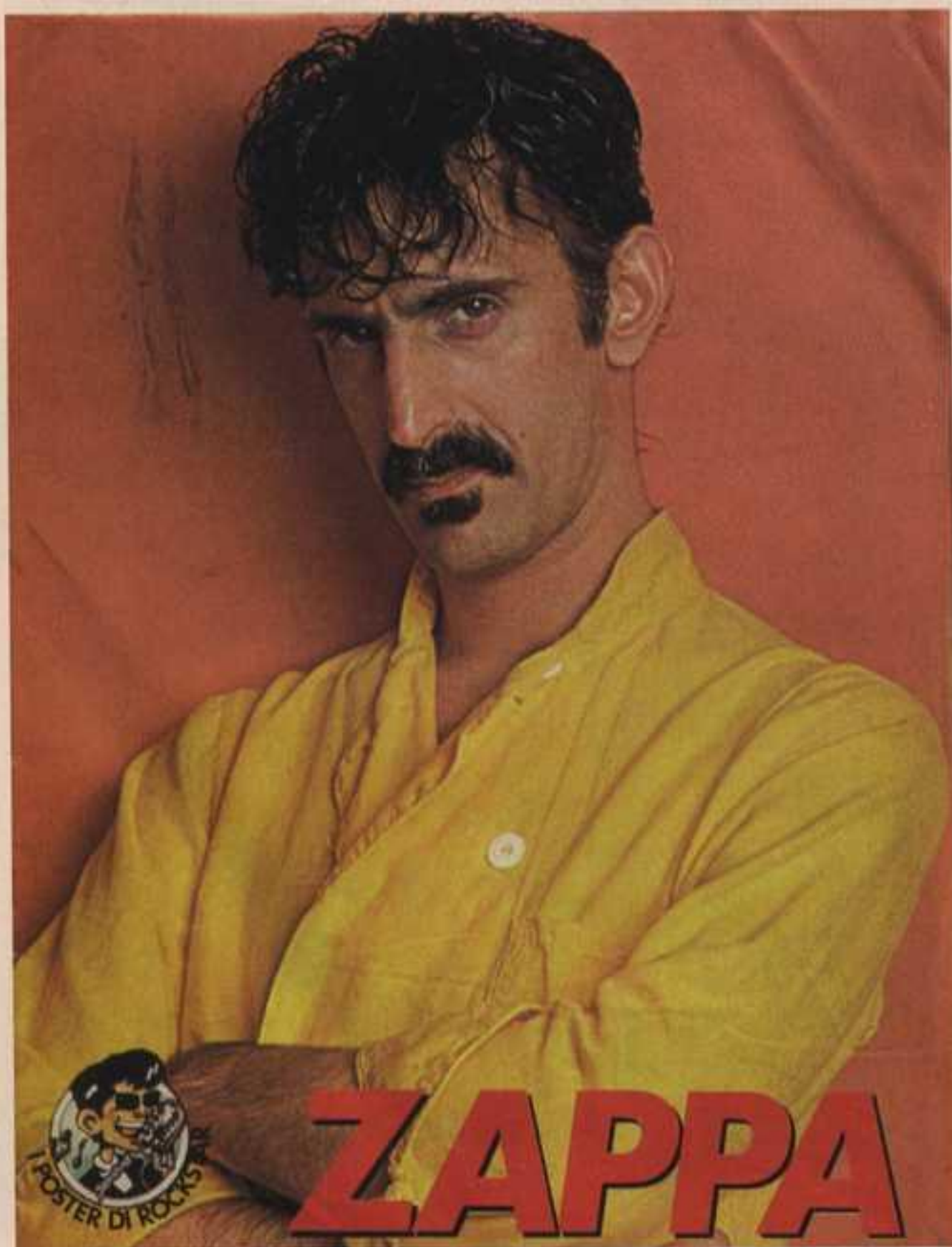
Если во времена The Mothers исполняемая группой пьеса, как правило, концентрировалась на одном дви-



жущемся музыкальном объекте, то теперь движется абсолютно все. Чистота звучания отдельных групп инструментов вызывает в памяти пьесу *Andy*, при этом заметный прогресс в технике исполнителей (большинство гитарных партий Стив Вай играет по нотам) и в звукозаписывающей технике (фидбэк не оставляет никаких сомнений в концертном происхождении записи) придают звуку гитары особую притягательность. Маримба Эда Мэнна точно повторяет партию гитары, что опять таки подтверждает наличие партитуры этой пьесы: характерной особенностью музыки, исполняемой концертными составами восьмидесятых годов, стало наличие параллельно звучащих статичных и подвижных фрагментов, быстро трансформирующихся в сложные, точно исполненные унисоны.

В окончательный микс *Тонушей ведьмы* вошли фрагменты из пятнадцати вариантов ее концертных исполнений (некоторые из них длительностью всего лишь в два аккорда). Способность группы поддерживать, от концерта к концерту, один и тот же темп исполнения просто поразительна. На вопрос о том, случались ли при редакции пьесы временные нестыковки, Заппа ответил: «Вы имеете дело с группой, досконально знающей материал, в том числе его ритмические и временные характеристики. Они репетируют, соблюдая один и тот же темп, а потом играют практически одно и то же каждый вечер... У нас принято все инструменты настраивать по вибратону, потому что его строй не сбивается со временем, по нему же настраиваются стробоскопические камертоны Петерсона. Этим достигается желаемый результат».

Ship Arriving Too Late To Save a Drowning Witch «цепляет» слушателя мягко и постепенно. Звучание инструментов, предлагаемое с первых тактов первой песни, вполне традиционно, но по мере развития событий оно «мутирует», принимая элегантно-извращенные формы.



Envelopes, как и в свое время *Redunzl*, представляет собой галерею иллюзий, геометрию взлетов и падений, пытающихся разрушить всякую логику, а потом вновь собирающихся в причудливый мерцающий механизм. То, что звучит как клавишные, воспроизведенные с завышенной скоростью, врезается в пространство со страстью, свойственной пьесам Нанкарроу. И и нагромождает собою безумный горный пик, с вершины которого хохочет ведьма. Вдруг она превращается в *Teen-age Prostitute* и в невообразимой панике срывается вниз снежной лавиной, сметая все на своем пути».

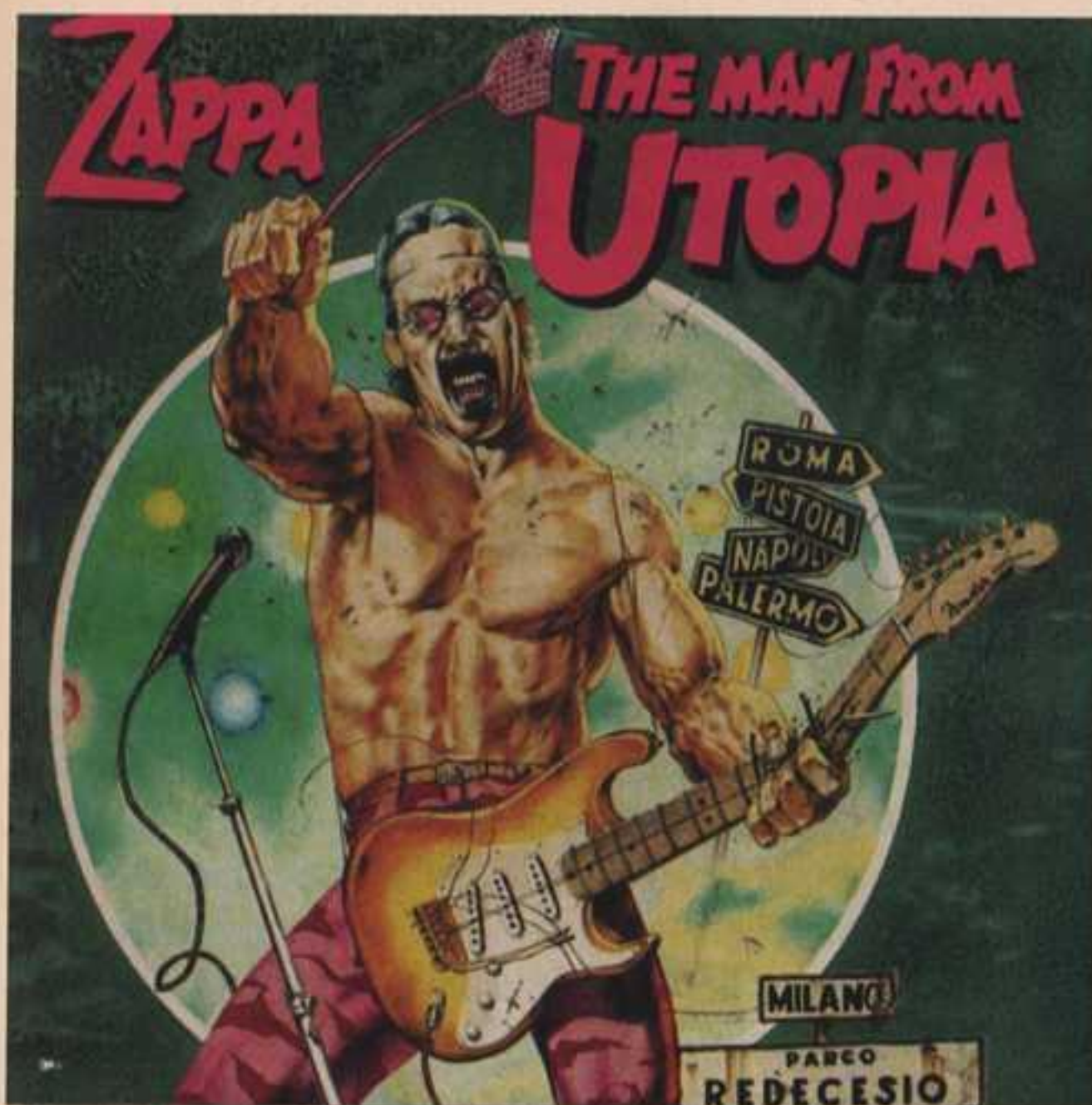
Такой вот получился у Заппы альбом, который уж никак не назовешь «поп-альбомом», как это сделали некоторые критики, опираясь на прослушивания главного его хита. А вот следующую пластинку вполне можно отнести к категории поп-музыка, но это не значит, что она получилась не интересной.

ЗЛОВЕЩАЯ КУХНЯ

Альбом **The Man from Utopia** вышел в марте 1983-го. Он менее сложен, чем предыдущий, и более ориентирован на песни. Незатейлив, но весьма приятен. С традиционно интересными текстами, о которых сам Заппа отзывался с определенной долей иронии и самокритики: «Я никоим образом не притязаю называться поэтом. Мои стихи служат лишь для увеселительных целей — никакого духовного обогащения. Некоторые из них — действительно дурацкие, некоторые — в меньшей степени таковые и немногие — просто потешные. За исключением извращенно-политических текстов, которые я пишу с удовольствием, остальную «лирику» я и не писал бы, не давясь надо мной тот печальный факт, что мы живем в обществе, признающем инструментальную музыку неуместной. И, если парень решается зарабатывать на пропитание посредством музыкального увеселения населения США, ему необходимо постичь науку обращения с человеческим голосом».

Название альбома — аллюзия на песенку 50-х годов, сочиненную Дональдом и Дорис Вуд. Заппа цитирует эту песню в одной из частей трека *The Man from Utopia Meets Mary Lou*. В переиздание на компакт-диске была добавлена еще одна песня — *Luigi & Wise Guys*.

Сразу бросается в глаза обложка пластинки. Оформление конверта выполнено иллюстратором из Италии Танино Либераторе, чьи работы были замечены в итальянском журнале *Frigidaire*. «Я увидел его работы и попросил своих друзей свести нас, — говорил Заппа, — Это классный парень. В Италии его иллюстрацию поймут глубже, поскольку я изображен в виде робота по имени Rank Xerox — персонажа его журнальных комиксов». Заппа здесь представлен, вооруженный мухобойкой и изо всех сил старающийся отогнать рой надоедливых насекомых. Этот момент навеян концертом в миланском парке Педессиио 6-го июля 1982-го, когда группа была атакована полчищами комаров. Правда, другую атаку на музыкантов — в виде града летящих на сцену шприцев, решено было не иллюстрировать. Задняя обложка конверта показывает стадион другого итальянского города — Палермо 14-го июля. На том шоу разгоряченные и обдолбанные фэны устроили настоящий бардак, они вели себя очень агрессивно, а часть толпы начала прорываться на сцену. Полиция применила слезоточивый газ. Заппа и его группа пытались играть дальше, но



из-за клубов газа это стало невозможным, поэтому выступление было прекращено через пол-часа после начала.

The Man from Utopia – второй альбом с участием Стива Вая, который играет здесь свои «невозможные гитарные партии», здорово ложащиеся в музыкальную канву альбома.

Открывающий альбом трек, *Cocaine Decisions*, выполненный в стиле скиффл с иронично аккомпанирующей губной гармошкой, явился суровой атакой на наркозависимых бизнесменов. Сатирическая *The Dangerous Kitchen*, исполненная заговорческим голосом Заппы издевается над грязными кухонными помещениями, особенно кухней его дома. Интересна история написания этой вещицы. «Кое-что из того, что я написал, относится к категории бескомпромиссного («неужели это так трудно сыграть?») музицирования, – проливает свет на создание песни Заппа, – Вторую категорию составляют вещи, в которых тексты играют роль, более важную, чем музыка. Если пьеса призвана «поведать историю», я не выстраиваю сложного сопровождения, способного помешать восприятию текста. Возьмем, к примеру, *Dinah Moe Humm* – в этом случае представился подходящим выбор псевдо-кантри. Или *The Dangerous Kitchen*. Текст песни уже был готов полностью, когда, среди ночи, в голове вдруг родились мелодия и сопровождение в стиле – как мы его называем – «плавка». Аккомпанемент предполагал ритмическое построение, общую структуру вещи и звуковые эффекты, но был лишен четких установок относительно аккордов и музыкального размера – что-то типа рок-Sprechstimme, с привкусом пародийной «поэтичности в джазе» эпохи битников и неким отзвуком Бетховенских пасторальных ходов с их кукушками, деревянными духовыми и т.п. В нашем случае кукушек не было – мы ограничились ситечком».

А о причине написания текста мы читаем в *Real Book*: «Гэйл готовит раза два в месяц, не больше – все остальное время она сидит на телефоне и делает бизнес. Я предпочел бы то, что называется «регулярным питанием», но в нашем доме зачастую просто нечем поживиться».

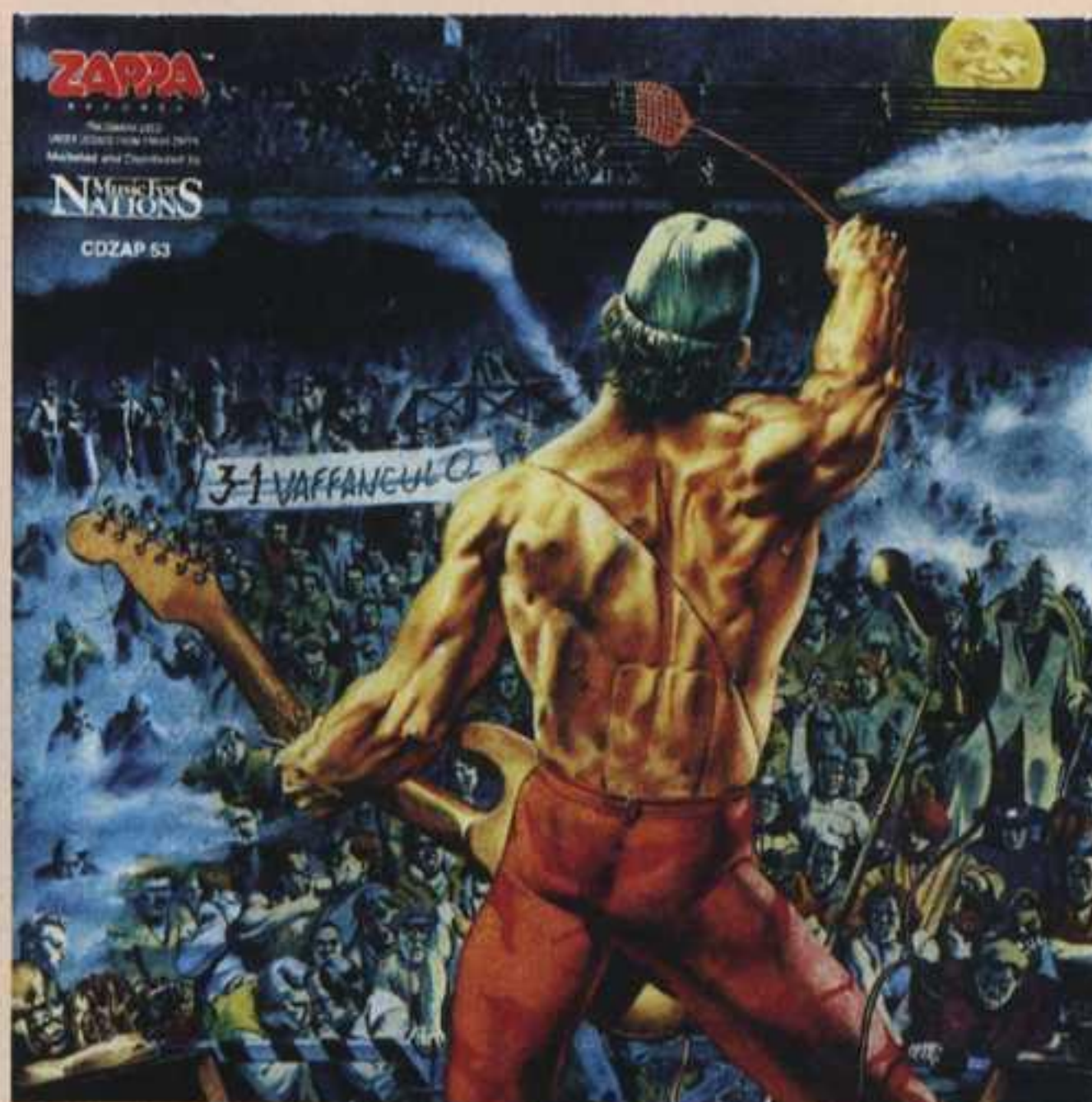
Днем он напоминает общежитие для подростков, четверо наших и целая ватага друзей. Обычно они заказывают пиццу или идут куда-нибудь ужинать. Но даже если какая-либо бакалея и доставляется, а доставляется тонна-

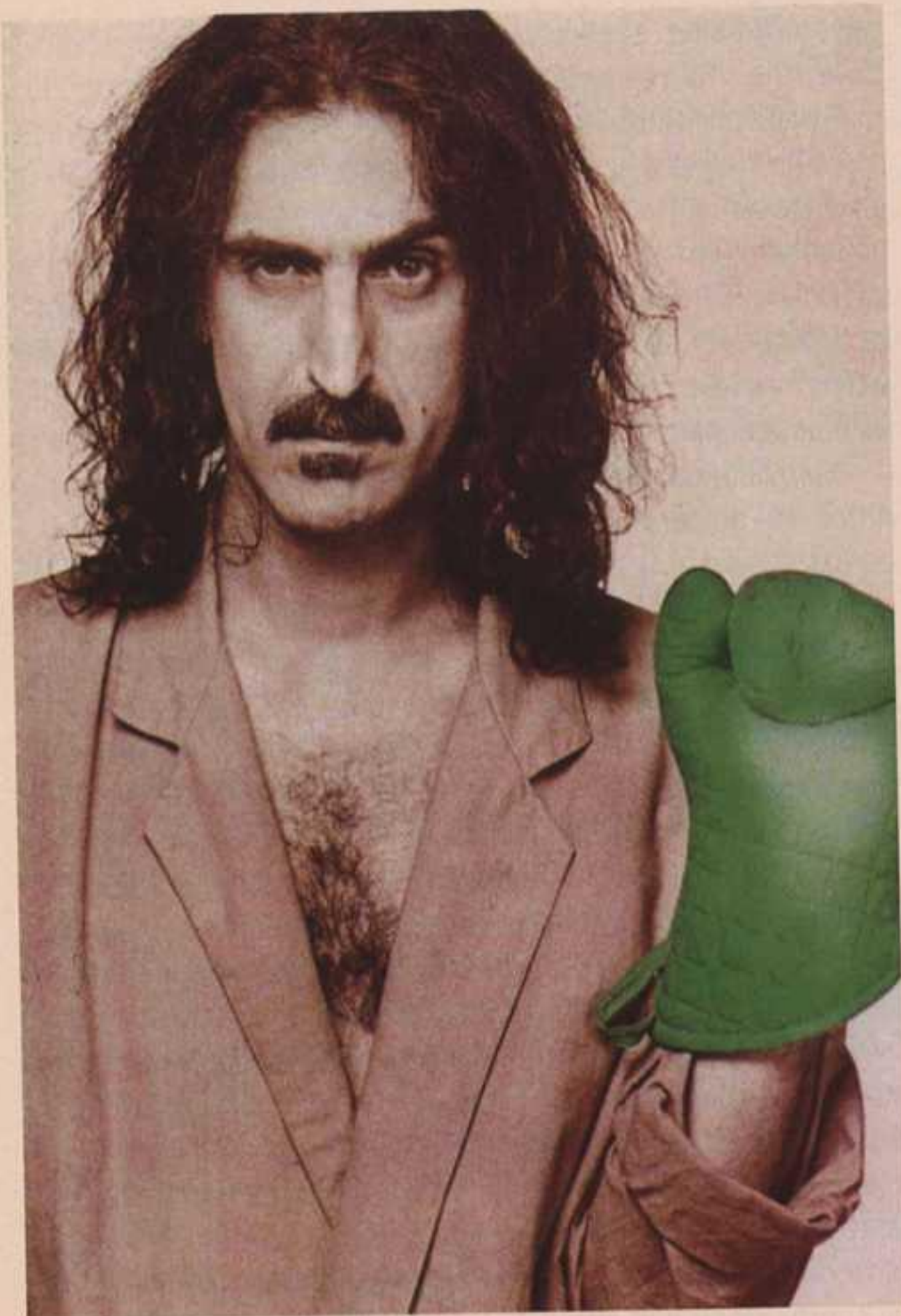
ми, я все равно слишком неповоротлив, чтобы мне осталось хоть что-то пожевать».

Я работаю ночами, а когда на меня нападает голод, тащусь на кухню и начинаю там шарить в шкафах, в надежде отыскать хоть что-то недоеденное детьми. Если днем привозили хот-доги, то пара булочек наверняка отыщется. Сосиски-то, конечно, съедены. Их нет даже в морозилке. Поэтому я ем арахисовое масло. Впрочем, как правило, и булочек не остается, тогда я просто выковыриваю масло из банки ложкой».

Следующий трек альбома – инструментал *Tink Walks Amok*. Он показывает сложнейшую партию баса Артура Берроу по прозвищу Тинк, при записи которой тот действительно чуть не свихнулся. Вот что говорит об этом сам герой композиции: «Я узнал, что Фрэнк назвал вещь в честь меня только тогда, когда альбом уже вышел. На самом деле, все партии на этой записи, кроме ударных, сыграны мной. Есть и довольно заковыристые. Вообще же говоря, сама по себе музыкальная эволюция *Tink* весьма интересна. Основной ход первой части одно время имел название *Atomic Paginini*, я даже поучаствовал, помнится, в его сочинении, однако, как мне кажется, на концертах он никогда не исполнялся. В тот период, к которому относится эта вещь, я очень много работал с Фрэнком в его домашней студии, записывал партии баса, гитары, клавишных. Сам *Tink* мы начали с подбора драм-бокс-бита, а потом стали накладывать на него партию за партией. Фрэнк вспомнил тот Атомный ход, мы его обсудили и стали писать. Лента бежала, а Фрэнк показывал мне струну и лад на грифе моей бас-гитары, с которого надо было начинать следующий повтор темы. Он сочинял прямо во время записи. Потом он вспомнил очень клевую аранжировку *Тринадцати*, которую мы много раз играли на репетициях, но тоже никогда не исполняли публично. Немного пофантазировали на тему, и я записал свою партию с небольшими вариациями. После этого стал накладывать партии других инструментов, вроде мини-микро-баса. На следующий день пришел Чад и записал барабаны».

Помимо этого, в альбоме еще два инструментала – сложный *Moggio* с красивой партией меллотрона Эда Мэнна, и зажигательно-веселая *We Are Not Alone* со стиль-





ной партией баритон-саксофона, исполненной Марти Кристаллом. Вещичка, явно единоутробная с хрестоматийной *Let's Make The Water Turn Black*.

The Radio Is Broken – сатира на тему sci-fi фильмов категории «В» 50-х годов. Заппа в детстве посмотрелся их порядком, и решил очередной раз постебаться над их сомнительными художественными достоинствами.

Как мы уже знаем, не одна из пластинок Заппы не обходится без тематической песни о половых отношениях. Здесь таковая тоже присутствует, причем называется соответственно – *SEX* (большими буквами). Это простая,



бесхитростная и суровая песня о сексе, содержащая такие «откровения»: «Может быть тебе выпить протеина?» и «Чем шире подушка, тем мощнее фрикция». Песня также критикует стандартные понятия о сексуальности, принятые в обществе.

Stick Together представляет собой безжалостную атаку на продажные профсоюзы, особенно те, которые контролируются организованной преступностью и находящиеся под покровительством мафии. *The Man from Utopia Meets Mary Lou (medley)* – это попури в стиле любимого Заппой ду-бопа, сыгранное и спетое искренне, и без какой-либо сатиры или издевки. Что не скажешь о *The Jazz Discharge Party Hats*, которая поднимает тему грязных женских трусиков. В ней повествуется, как образуются эти загрязнения. И о том, что некоторые члены группы делали с этими предметами нижнего белья поздней ночью в бассейне отеля города Альбукерк. А также песня с юмором рассказывает о том, почему это самое белье появляется во время концертов на сцене.

Бонус-песня для компакт-диска, *Luigi & Wise Guys* – тоже классический ду-бop, исполненный без использования каких-либо музыкальных инструментов, здесь звучит только пение акапелла.

Интересны музыкальные построения песен *The Radio Is Broken*, *The Dangerous Kitchen* и *The Jazz Discharge Party Hats*. Это вещи в стиле «meltdown», где под голосовые импровизации Заппы точно подгоняются повторяющие их гитарные партии. Стив Вай аккуратно наложил соло на вокал, ноту в ноту. Это была титаническая работа. Как оказалось, в карьере Вая это были самые сложные аранжировки, да и в истории музыки Заппы данные вещи встречаются первый и последний раз.

Stick Together представляет собой безжалостную атаку на продажные профсоюзы, особенно те, которые контролируются организованной преступностью и находящиеся под покровительством мафии. *The Man from Utopia Meets Mary Lou (medley)* – это попури в стиле любимого Заппой ду-бопа, сыгранное и спетое искренне, и без какой-либо сатиры или издевки. Что не скажешь о *The Jazz Discharge Party Hats*, которая поднимает тему грязных женских трусиков. В ней повествуется, как образуются эти загрязнения. И о том, что некоторые члены группы делали с этими предметами нижнего белья поздней ночью в бассейне отеля города Альбукерк. А также песня с юмором рассказывает о том, почему это самое белье появляется во время концертов на сцене.

Бонус-песня для компакт-диска, *Luigi & Wise Guys* – тоже классический ду-бop, исполненный без использования каких-либо музыкальных инструментов, здесь звучит только пение акапелла.

Интересны музыкальные построения песен *The Radio Is Broken*, *The Dangerous Kitchen* и *The Jazz Discharge Party Hats*. Это вещи в стиле «meltdown», где под голосовые импровизации Заппы точно подгоняются повторяющие их гитарные партии. Стив Вай аккуратно наложил соло на вокал, ноту в ноту. Это была титаническая работа. Как оказалось, в карьере Вая это были самые сложные аранжировки, да и в истории музыки Заппы данные вещи встречаются первый и последний раз.

В октябре 1984-го года Заппа выпускает очередной альбом – *Them Or Us*, вещи которого подробно описаны в предыдущих главах, а вот на следующем его творении необходимо остановиться поподробнее.

ПРОДЕЛКИ ЗЛОГО ПРИНЦА

Следующей работой Заппы был грандиозный тройник **Thing-Fish**, выпущенный 24-го декабря 1984-го года. Это была некая пьеса, знаменательная не только своим традиционно небанальным сюжетом, но и своеобразной реализацией.

Под легкую ритмическую раскачку (*simple vamp*, как там говорят), преимущественно на чудовищном негритянском диалекте обыгрывается весьма популярная в начале восьмидесятых легенда о том, что СПИД был изобретен в секретных (*in one o' dose top-secret*), правительственных (*Gubbnint*) ЛАБОРАТОРИЯХ (*LAB-MO-TORIES*), что под штатом Вирджиния. Исключительно для того, чтобы истребить наконец-то всех нежелательных индивидуалов с развитым чувством ритма, а заодно и просто слабаков. Тот, кому вирус попал на лицо с ДЕКОЛОНОЙ-КОЛОНОЙ (*GALOOT CO-LOG-NUH*) действительно выпадал в осадок, тот же, кому посчастливилось принять некий *rotium* под картофельное пюре, становился чудищем с картофельной баш-



кой и утиными губами (*MAMMY NUN*), но что особенно приятно, при сем бессмертным. «История о парне с головой-картофелиной и утиным лицом, — комментирует сам Заппа сюжет пьесы, — Но это не самое страшное. Он превратился в такого уродца волей Принца Зла, изобретшего источник эпидемии с целью умерщвления всех нежелательных лиц, обладающих острым чувством ритма. Поскольку это его первый опыт, субъекты «превращаются в столь злобных типов, что не могут найти работы. Это приводит их на Бродвей». Несложно понять, что Принц Зла — это реинкарнация героя произведения **Uncle Meat** по имени Стью.

Это идея. Действие же пьесы (а только так и нужно, просто велено самим автором воспринимать произведение) разворачивается, как бы, на Бродвее. То есть имеется пьеса о другой пьесе, премьеру которой посетили два рядовых представителя среднего класса белых американцев Гарри и Ронда (в роли которых бывший барабанщик Заппы Терри Боззио и его жена Дэйл).

А театр, тот, что на сцене, захвачен жертвами гадкого эксперимента — сестричками *MAMMY NUN*, которыми командует монстр по имени **THING-FISH** (помните героя радиопостановки *Kingfish*?). Эта команда пакостников издевается над расфуфыренной парочкой, раздевают ее, опутывают цепями и провоцируют на всякие мерзости.



Вокальные партии главных действующих лиц (кроме Гарри и Ронды) исполнили:

Thing-Fish — Аик Уиллис, Злой Принц — Наполеон Мёрфи Брок, Гарри-В-Детстве — Боб Харрис, **Brown Moses** — Джонни «Гитар» Уотсон, **Owl-Gonkwin-Jane Cowhoop** — Рэй Уайт

Переводить текст либретто безумно тяжело. Во-первых, у **Think-Fish** дефекты дикции из-за мутации рта, к тому же повествование происходит на жутчайшем негритянском диалекте. Тем не менее вариант перевода начала либретто рискну опубликовать. Пунктуация осталась авторская; она у него не грамматическая, а отвечающая за ритмику. **КРУПНЫМ** шрифтом выделено то, что выделил сам автор. Итак:

«Однажды, должно быть в районе октября, несколько лет назад, в одной из этих **СВЕРХ СЕКРЕТНЫХ ЛАБОРАТОРИЙ**, правительство сныкало под Виржинией, **ЗЛОГО КНЯЗЯ**, временами подрабатывавшего на пол ставки **ТЕАТРАЛЬНЫМ**



КРИТИКОМ, который приступил к работе над замыслом систематического ГЕНОЦИДИЧЕСКОГО УСТРАНЕНИЯ всех нежелательных высоко-ритмичных индивидуумов и гомиков!

Этот тип родил секретное ЗЕЛЬЕ... а вместе с ним и ЗВЕРСКУЮ ИДЕЮ, что то что он там у себя заваривал, может быть ОКНОЧАТЕЛЬНЫМ РЕШЕНИЕМ для БЫТИЯ БЕЛОГО ЧЕЛОВЕКА, если вы улавливаете, куда я клоню...

Ну, он был уверен, что ЗАМУТИЛ ПРАВИЛЬНУЮ ТЕМУ... но, всегда есть возможность нигилизма, ну вот, он и спланировал маленький тест, просто проверить там все, перед тем как скинуть это дело в водопровод.

Вскоре после этого, в СОТРУДНИЧЕСТВЕ С ПРАВИТЕЛЬСТВОМ ВЫСОКОГО УРОВНЯ, он организовал визит доброй воли в САН КВЕНТИН, вместе с несколькими кантри музыкантами, прыснуть там немного етого на некоторых парней (раз уж они уже использовали нескольких из них ра-



нее когда имели дело с СИФИЛИСОМ).

Ну, вот они пришли с ЗЕЛЬЕМ, все его скинули в картофельное пюре!

Потом они пошли в офис надзирателя выпить немножко ХОТ ТОДИ (это такой горячий коктейль, горячий алкоголь что-то там), немного посмотреть футбол, пока они ждут увидеть, что же случится!

И, факт был собственно в том, что: НИЧЕГО НЕ СЛУЧИЛОСЬ, так они рассердились и подлили его в специальный груз «УВАЛЕНЬ» КАЛОНА (galoot – увалень, cologne – одеколон) который ушел в районе НОЯБРЯ.

Потом, знаете ли: гомасы мерли, как мухи... вместе с большим числом чрезвычайно-загорелых индивидуумов, предположительно ГАИТЯНСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ.

Но НЕ ПАРНИ ИЗ КАЗЕНОГО ДОМА! О нет! Замес этого дерьма с картофельным пюре СГЛАДИЛ ЕГО немного, так что оно вас не приканчивало, НО, по-любому делало вас

уродливым! А если вы уже УРОДЛИВЫЙ, оно делало вас ЗЛЫМ и УРОДЛИВЫМ... а если вы уже ЗЛОЙ и УРОДЛИВЫЙ, оно превращало вас в странное, НЕИЗВЕСТНОЕ СУЩЕСТВО, некогда доселе невиданное на БРОДБЕЕ!

Именно так! Оно превращало вас в 'МАММУ NUN' (мамму – старая негритянка, пип – монашка)! Голова как картофелина... губы как у утки... старые большие руки, распухающие! БОЛЬШИЕ! Наука! Средневековый религиозный костюм по всему вашему ТЕЛУ! Ау! О да! Мммм-хммм!»*

*(перевод Евы-Марии Закупень)

Это лишь малая часть пьесы, ее, так сказать, пролог. Кстати, один из ее вариантов можно лицезреть в апрельском номере 1984-го года порножурнала *Hustler*, который посвятил собственной (весьма откровенной) интерпретации пьесы аж 20 полос. Издатель журнала Лари Флинт распорядился выделить бюджет в размере 55 тысяч долларов для изготовления маски Thing-Fish, декораций и прочих расходов этой созвучной основному порноконтенту фотосессии.

Это было частью промо-компания альбома, кульминацией которой явилось появление Заппы в телепередаче *Late Night with David Letterman*, одного из самых рейтинговых американских телезрелищ, идущих в прайм-тайм. В нем он показывал ту самую маску и различные фотографии, увлеченно рассказывал о пьесе и находчиво отвечал на провокационные вопросы Леттермана. В результате промо-компания о выходящем альбоме узнало немало людей, они были заинтригованы увиденным и услышанным, поэтому стоящая недешево картонная коробка с вложенными в нее тремя виниловыми пластинками, весьма недурно начала продаваться. Правда, многие фэны Заппы, жаждущие услышать новую музыку кумира, были разочарованы, ибо не обнаруживали таковой.

Возвращаясь к музыкальному оформлению действия, можно повторить, что слушателям была представлена ПЬЕСА, музыка в которой использовалась лишь для создания настроения и заполнения пауз, и то это за небольшим исключением либо простые ритмические ходы, либо переиначенный материал альбомов прошлых лет. Главное в ней – все же текст, местами являющийся просто вершиной похабства.

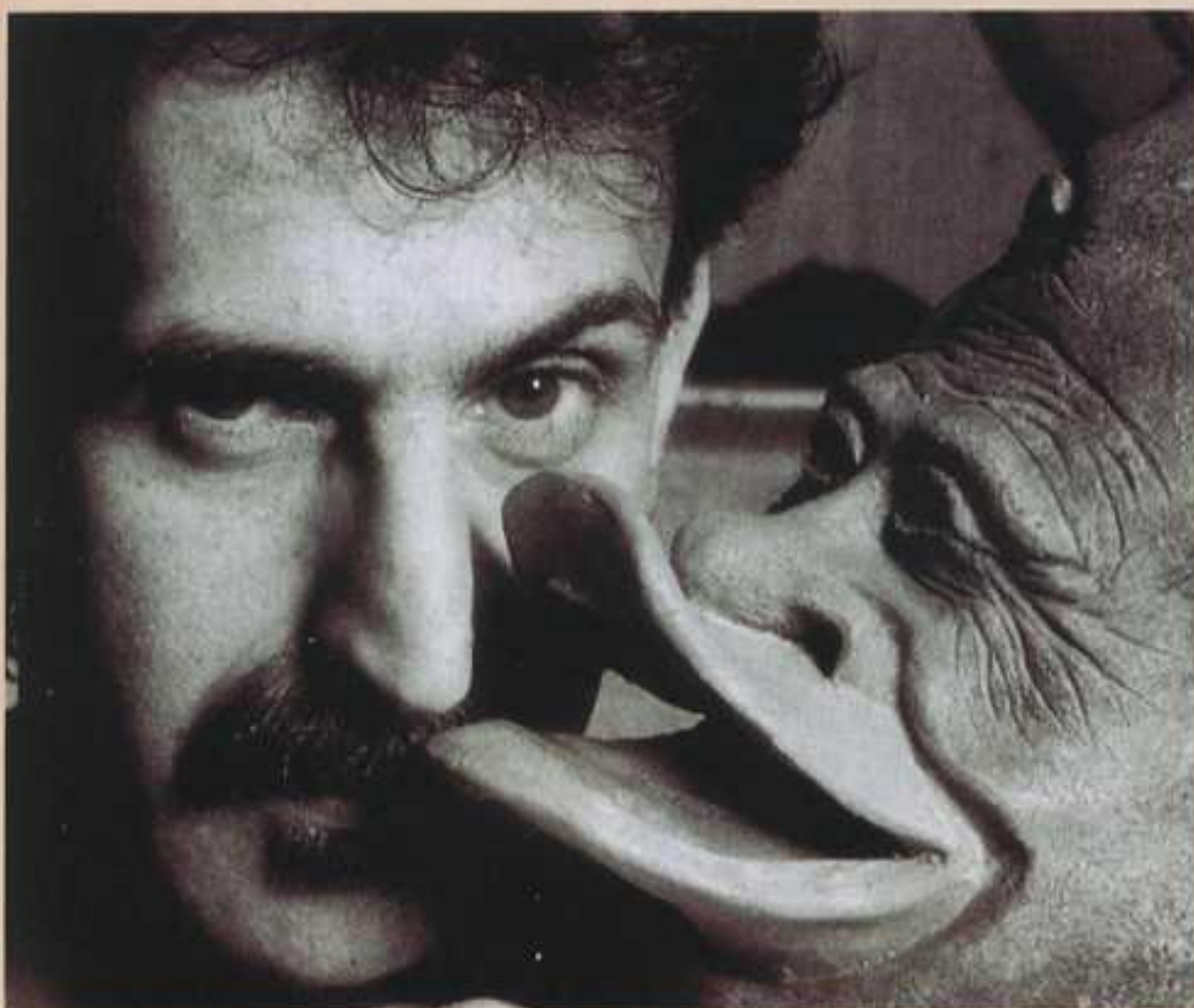
Естественно, никакой дистрибутор, несмотря на контрактные обязательства, не отважился поставить такой продукт на полки магазинов. А в это время контракт на дистрибуцию пластинок был у Заппы с компанией MCA. Они страшно уперлись, но Заппа и здесь нашел выход:

«В результате моего столкновения с MCA (Musician's Cemetery of America – Кладбище Музыкальных Идей Америки) Records, с которыми Barking Pumking Records заключила дистрибутивный договор на 1985-й год, я избрал свою собственную наклейку.

MCA готовилась к выпуску альбома **Thing-Fish**. Контракт был подписан. MCA приступили к сигнальному выпуску. И тут дама из отдела по контролю качества продукции, прослушав альбом, пришла в дикое замешательство. Поскольку она оказалась весьма огорченной и оскорбленной, MCA заняли уклончивую позицию. Это вынудило меня самому сочинить текст предостерегающей наклейки».

Содержание стикера было следующим:
ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ/ОБЯЗАТЕЛЬСТВА

Содержание данного альбома не представляет угрозы действительно свободному обществу.



В некоторых, отсталых в общественном развитии частях света, религиозные фанатики и ультраконсервативные политические организации могут нарушать вашу конституционную свободу, подвергая цензуре рок-альбомы. Мы ощущаем эту антиконституционную и антиамериканскую позицию.

В противовес этим поддерживающимся правительством программам, призванным сделать вас невежественными и послушными, Barking Pumpkin берет на себя обязательство обеспечить цифровой аудио-досуг для тех из вас, кто не желает слыть заурядным.

Язык и понятия, составляющие данный альбом, предохранят вас от вечных мук в месте, где парень с рожками правит бал.



Безопасность обеспечена в той мере, в какой действительно угроза, исходящая от видео-фундаменталистов, подвергающих рок-музыку нападкам в стремлении превратить Америку в страну контролируемых дурачков (во имя Иисуса Христа).

Если ад и существует, его огонь уготован для них. Не для нас».

Журнал *Los Angeles Times* писал в рецензии на альбом: «Хотя Заппа написал **Thing Fish** как подлинно Бродвейское шоу, для него по всей вероятности не явилось неожиданностью то, что оно так и не было поставлено».

Да, действительно, данное шоу никогда не шло на Бродвее. В 2001-м году оно было поставлено группой студентов ливерпульского учебного заведения LIPA. Три студента из числа этой труппы (основавшие впоследствии компанию Stagecraft Entertainment Ltd.) с одобрения вдовы Заппы Гейл ставили эту пьесу в Лондоне в 2003-м году.

Первое переиздание альбома на компакт-диске случилось в 1986-м году, второе, и наиболее адекватное виниловому оригиналу – в 1995-м.

ВСТРЕЧА С МАТЕРЯМИ НЕДОПУЩЕНИЯ

Очередным студийным альбомом Фрэнка Заппы стал **Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention**, вышедший в октябре 1985-го. Ему было суждено стать последним рок-альбомом в карьере артиста. К тому же он был не полностью роковым. Часть композиций, вошедших в него, была исполненной на синклавире.

Не погрешим против истины, если скажем, что **Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention** относится к числу лучших (наиболее продуманных и гармоничных) и просто приятных альбомов Фрэнка Заппы 80-х. Несколько симпатичных синклавирных пьес (*One Man, One Vote*; *Little Beige Sambo*; *Aerobics In Bondage* и *H.R. 2911*) не слишком длинны и ненадоедливы, они мастерски компенсируются и рок-номерами (*We're Turning Again*, *What's New In Baltimore*), и блюзами (*I Don't Even Care* с участием Джонни «Гитар» Уотсона), и джазовым лаунжем (*Yo Cats*).

Не обошлось без любимого зубоскальства. Песня *We're Turning Again* издевается над хиппи, а *Yo Cats* – над профсоюзами, защищающими права профессиональных музыкантов, в основном безликих сессионщиков. В композиции критиками были услышаны «ноты презрения к системе, которая формирует «музыканта», умеющего идеально приспособиться к требованиям руководителя группы. В песне содержится явный намек на то обстоятельство, что рост уровня технического оснащения студий звукозаписи становится неким «высшим судьей» для околмузыкальных верхоглядов».

Заппа частично с этим согласен: «Нормальный *Yo Cat*, как правило, стоит на ступеньку выше верхоглядов, о которых Вы говорите. А вот *Yo guy* – это как раз то, что Вы имеете в виду, те самые ребята, что ошибаются практически в каждой студии Голливуда. Это – так называемый менталитет «команды А» или «первой десятки», называйте как хотите. Кстати, в Нью-Йорке таких сейчас тоже – пруд пруди. Небольшая группка ребят – «команда А» – делает огромную работу. Какую – для них это вопрос, мягко выражаясь, десятый. Боссу ведь сверху виднее. Они пашут день за днем, ночь за ночью. Но хоть раз кто-нибудь из них остановился и спросил себя: «Что это мы делаем? Кому это нужно?»».

FRANK ZAPPA MEETS THE MOTHERS OF PREVENTION

WARNING GUARANTEE



В песне Заппа подвергает сомнению авторитет крупнейших учебных заведений типа Беркли. «Давайте обсудим вопрос о том, почему люди поступают в Беркли, — говорит он в интервью журналу *Musician*, — Они идут туда потому, что любят музыку и хотят стать музыкантами, или есть еще какой-нибудь повод? «Я учился в Беркли, я могу играть быстро!» — человек предполагает, что этого заявления достаточно для получения любой работы в любой студии. Извините, но я этого не понимаю. Я люблю музыку. Мне нравится эта живая, пульсирующая форма искусства, вне зависимости от того, каково ее происхождение: домашние клавиши Casio или концертирующая рок-группа. Меня увлекает сама идея о том, что человек может сочинять музыку. Это — просто чудо природы. И когда человек интересуется музыкой ради музыки, а не ради славы, статуса «звезды», карьеры с выступлениями под «фанеру», — это прекрасно. Но все, что идет вразрез с таким увлечением и таким интересом к музыке, я просто ненавижу! Я не признаю авторитет Беркли, если это громкое имя упоминается только в связи с учебным заведением, просто дающим отличную технику игры на музыкальных инструментах. Мой традиционный вопрос в таком случае: «А для чего, черт возьми, эта техника используется?» Ее можно и нужно использовать исключительно для того, чтобы грамотно творить музыку. Но ради денег, ради славы — никогда! Ведь совсем неважно, учитеесь вы в Беркли или Джульярде, или работаете на бензоколонке (в этом случае вы просто практикуетесь в игре на скрипке или гитаре дома). Если вам приносит радость общение с Музыкой (да, именно с большой буквы), то это значит, что она — часть вашего «я», и вы этой частью своего «я» приобщаетесь к огромному и прекрасному миру.

Но вот мир шоу-бизнеса — совсем другой мир — отнюдь не так прекрасен. Мир гастрольного бизнеса — просто отвратителен. Мир Эм-Ти-Вишных тусовок с их номинациями и награждениями — страшная гадость. Это все — полное говно! Я этого на дух не переношу, но, к моему глубочайшему сожалению, я — лидер группы. Мне, по роду моей деятельности, приходится иметь дело с людьми, которые приходят в мою группу и используют ее в качестве очередного этапа своего большого и тернистого творческого пути. Они думают, что если им удалось выдержать хотя бы одни гастроли со мной, то они могут, уйдя из группы, кричать на каждом углу о том, что играли у Заппы. Нечто вроде: «Вот когда я учился в Беркли!» Что же, флаг им в руки! Если это поможет им устроиться на хорошую работу, я буду очень рад за них. Но все это очень грустно. Вы понимаете? Сейчас я наблюдаю за тем, что делает мой сын Дуизил, как он проходит через все это. Парень сделал хороший альбом. Он — прекрасный музыкант, потому что действительно любит музыку, и сейчас он на собственной шкуре постигает, что такое шоу-бизнес. Ужасно!»

Из этого же интервью нам становится ясно, почему альбом **Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention** стал последним рок-альбомом музыканта. Интервьюер спрашивает его об отношении к возрождению классического рока и желани-

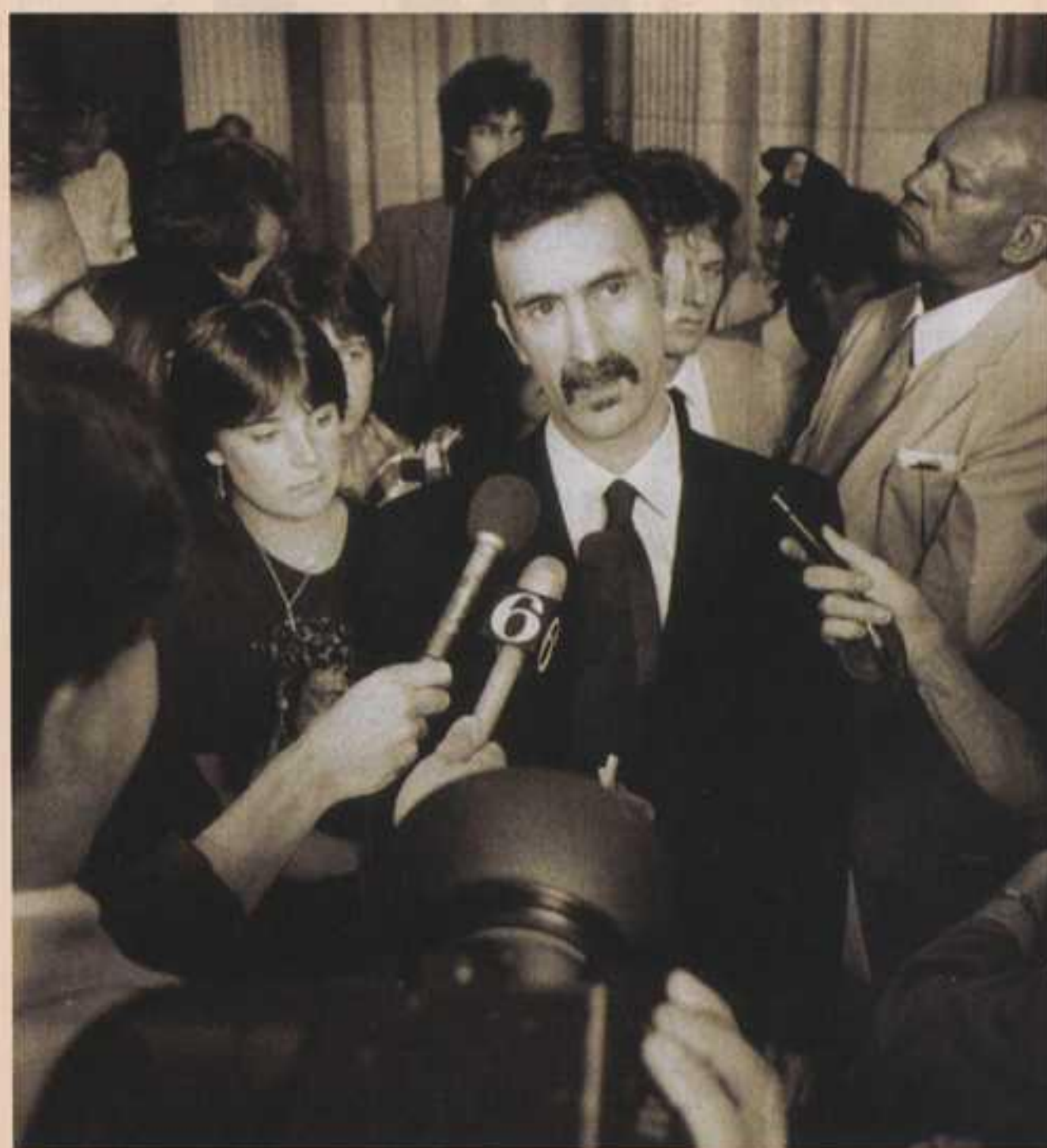
ем молодых групп «подсматривать» свои фишки у команд двадцатилетней давности. Заппа, естественно, относится к этому отрицательно: «По-моему, если группа избирает путь ревностного соблюдения всех традиций жанра, то это — дорога в никуда. Если вы собираетесь реанимировать отработавшие свое трюки, это даст вам весьма ограниченные возможности — пополнить пыльные полки коллекционеров. Ваша группа просуществует в своем основном качестве — в качестве средства развлечения публики — ровно столько, сколько просуществует «эпоха возрождения», инспирированная поп-прессой. Ну, может быть, вам немножко помогут стилисты, внедрив характерный для данной «эпохи» стиль одежды. Тогда вы некоторое время будете «на коне», но, как правило, такая идиллия быстро проходит. В столь жестких временных рамках уже нет времени думать о музыке — надо успеть денег заработать. Я не хочу конкретизировать, тем более, что я не слышал ни одной такой группы, но даже как чисто теоретическая модель такой подход меня не устраивает — он слишком ограничивает поле деятельности группы и ее аудиторию».

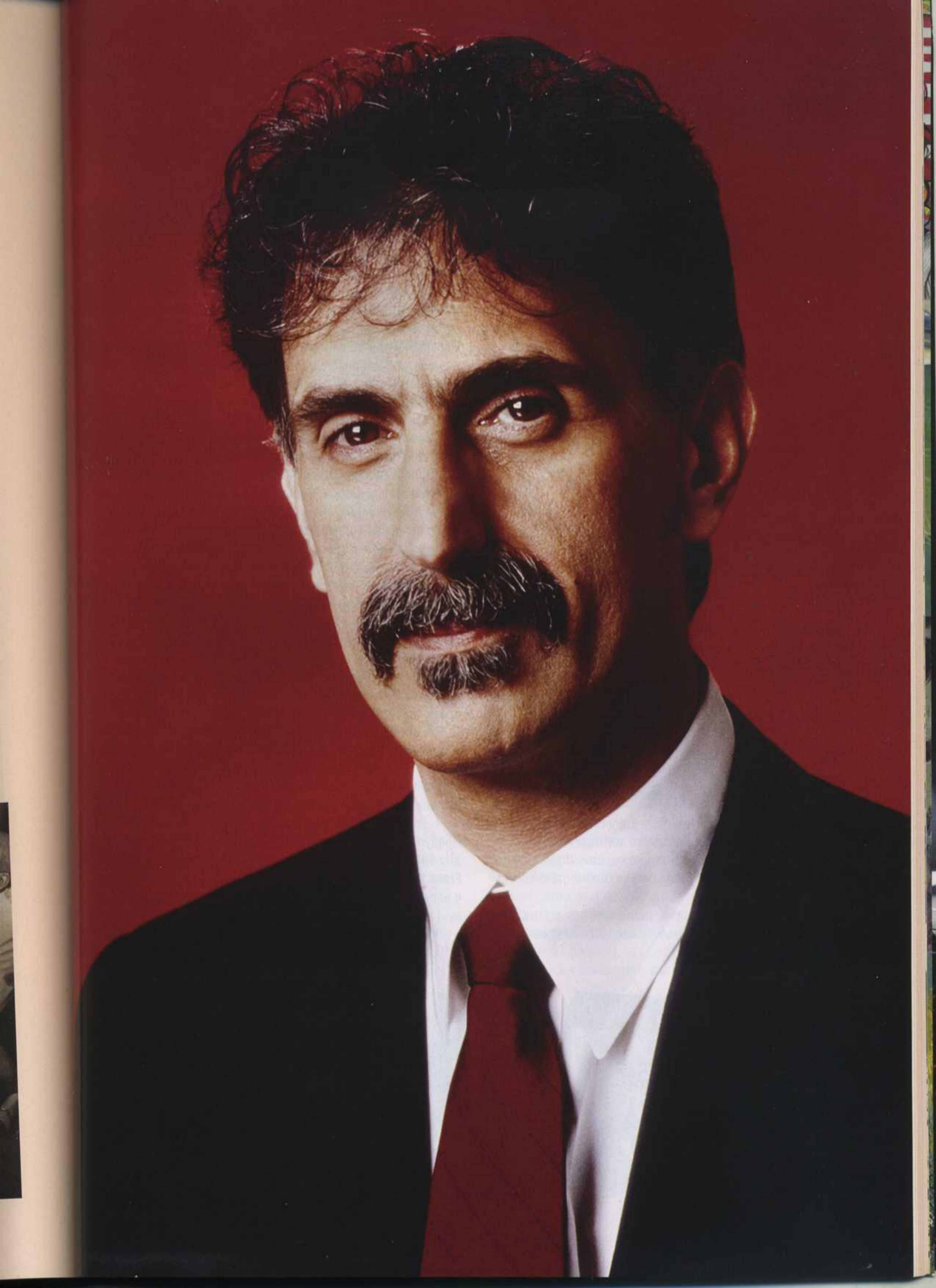
Понимая, что в рок-н-ролле он уже сказал все что мог, Заппа никогда больше не будет в дальнейшем работать в жанре рок-музыки, полностью посвятив себя исследованию неизведанных территорий новой музыки.

Необходимо сказать об еще одном произведении с альбома. Это музыкальный коллаж *Porn Wars*, ответ Заппы на возникновение Комитета По Родительскому Контролю (PMRC).

А история создания композиции такова. Однажды жена сенатора демократа от штата Теннесси Альберта Гора, Типпер, купила своей восьмилетней дочери альбомчик певца Принса **Purple Rain**, и чуть было не упала в обморок, когда малышка ей квалифицированно разъяснила, что песенка *Darling Nikki* о том, как развлечь себя, засунув пару пальчиков себе в трусики.

Разгневанная дама в сильнейшем возмущении принялась звонить подругам (таким же женам сенаторов и конгрессменов) и они, содрогаясь от не меньшего возмущения, и через некоторое время они при поддержке своих высокопоставленных мужей основали организацию *Parent's Music Resource Center*. Некий общественный со-

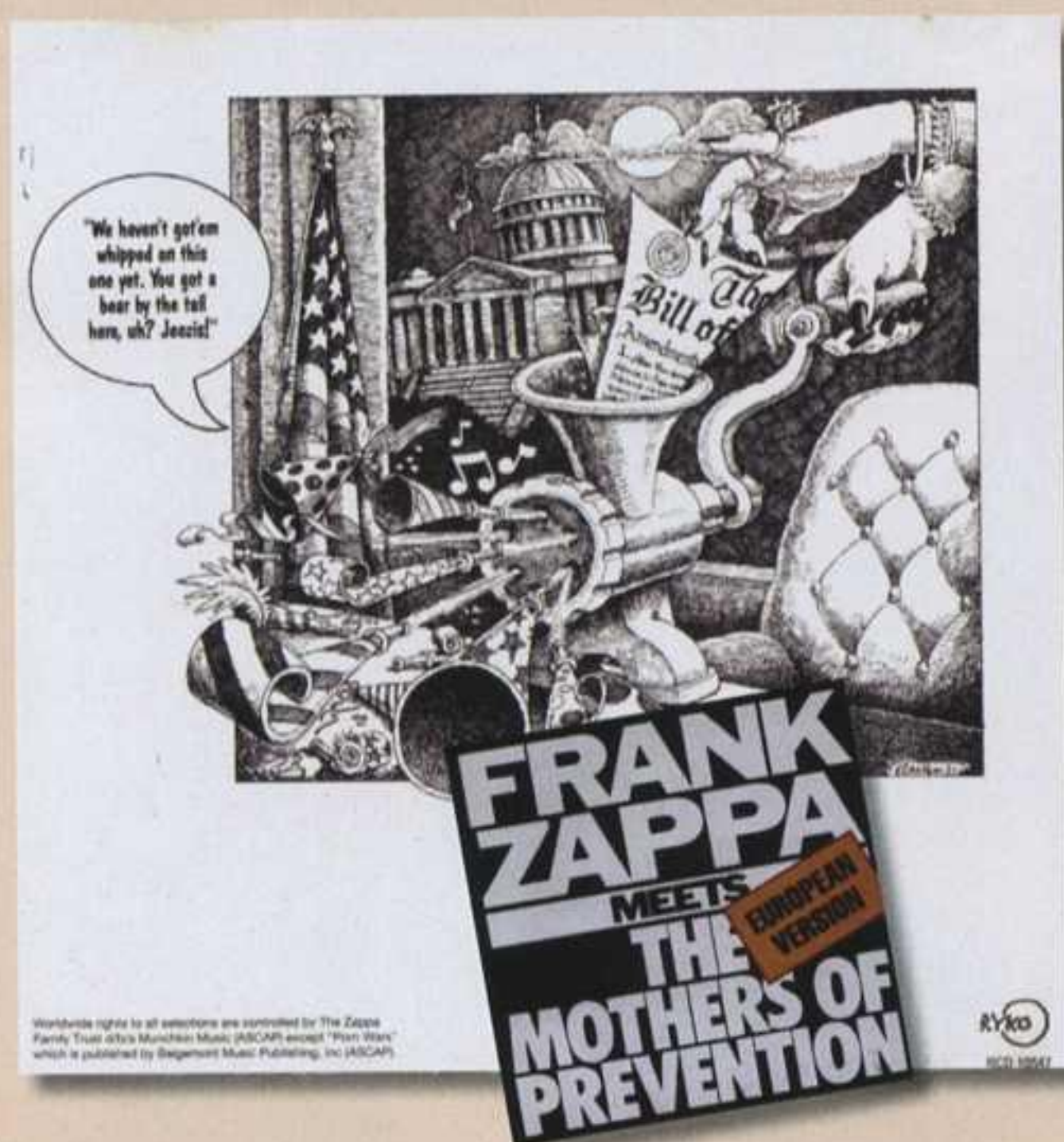






вет, готовый уведомлять родителей о степени непристойности того или иного поп-шлягера.

Увы, мажорные домохозяйки не ограничились раздачей листовок у дверей лавок грамзаписей. Пользуясь своим общественным положением дамочки пробили слушания дела о так называемом порно-роке в подкомиссии конгресса США по торговле, науке и и транспорту. Вот тут-то Заппа



и напрягся, ибо увидел в этом посягательство на самую основу творческой свободы независимого композитора.

Вызванный на слушанья в подкомиссии, Фрэнк поразил тамошнюю публику и безукоризненностью костюма, и прямой речи.

«Мы говорим сквернословие, понимаем рок-музыка, говорим, рок-музыка, понимаем — секс. Ограничения тут неуместны по своей природе.

А если вам это не по нутру, уважаемая миссис, — явил Заппа, — то почему бы вам вместо поганца Принса не купить ребенку книгу, джазовый диск или запись симфонического оркестра, в конце концов». Но это не помогло. Большая часть компаний согласилась, создавая видимость покорности, добровольно клеить на альбомы ярлычки-предупреждения «Откровенная Лирика».

Тогда Заппа в отместку Матерям Запрещения, из записей того исторического слушания слепил замечательный ком музыкального абсурда *Porn Wars*, и поместил на оборот конверта чиновникам в назидание цитату из Первой Поправки к Американской Конституции, запрещающей кому-либо покушаться на свободу слова, всех слов, в том числе и начинающих на «f» четырехбуквенных: «Конгресс не в праве принимать законы о введении какой-либо религии, равно как препятствовать свободному отправлению религиозных обрядов; по ограничению свободы слова, прав граждан состоять в общественных организациях и обращаться к правительству относительно удовлетворения жалоб на нарушение перечисленных выше положений. Принята Конгрессом 26-го сентября 1789-го года».

Тут же помещена другая цитата, от 19-го сентября 1985-го года, принадлежащая сенатору Эрнесту Фритцу Холлингу из комитета по торговле, науке и транспорту: «Если я найду конституционные пути ее отмены, я сделаю это».

Все это венчает рисунок, изображающая пухленькую женскую ручку, украшенную дорогими ювелирными изделиями, которая отправляет первую поправку в мясорубку. Текст гласит: «Мы не позволим им вынудить нас проделать это дважды. Мы уже поняли, в какое дерьмо вляпались — О, Иисусе!»

Частью обложки было издевательское заповское Предупреждение/Обязательство, которое он уже применял для Think Fish. Интересен тот факт, что конверт пластинки **Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention**, выпущенной в Европе, на месте этой псевдонаклейки содержал невинную надпись «Европейское издание».

Нелишне отметить и тот факт, что на протяжении 1985-го и 1986-го года Заппа вел весьма активную кампанию против





цензуры в музыкальной индустрии, проводимой женами вашингтонских политиков во главе с Типер Гор: «Я истратил на это около \$70000, организовал около трехсот телевизионных обсуждений и интервью. И я буду продолжать этим заниматься столько, сколько меня будут об этом просить».

Итак, последний рок-альбом Заппы стал историей. Он с головой ушел в другие проекты, и, как показало время, весьма преуспел в их реализации. Впрочем, в ипостаси рок-музыканта ему тоже удалось сделать немало. Сам он весьма доволен своей работой на данном поприще: «Я работал в такой период Музыкальной Истории Америки, когда можно было существовать относительно безбедно, не подвергая при этом насилию свое творческое естество. Если подходить к этому чисто коммерчески: была клиентура, которую мой товар устраивал и по цене, и по качеству. Я никогда не мыслил категориями, очень модными сегодня: индустрия MTV, поражающие воображения мега-гастроли на спонсорские деньги, где оборудования, света и дыма во сто крат больше, чем собственно музыки. И, тем не менее, я выжил в этом мире. И этот путь был доступен каждому, просто нашлось мало желающих его пройти! Когда я начинал, никто из нас не соображал толком, что это мы такое делаем. Потому что законов никаких не было. Работаешь себе и работаешь: если что-то получается — отлично, не получается — пробуешь что-нибудь еще. Так вот, если вы двигаетесь вперед таким образом достаточно долго, то это — верная гарантия долголетия в шоу-бизнесе. Моя работа — тому пример».

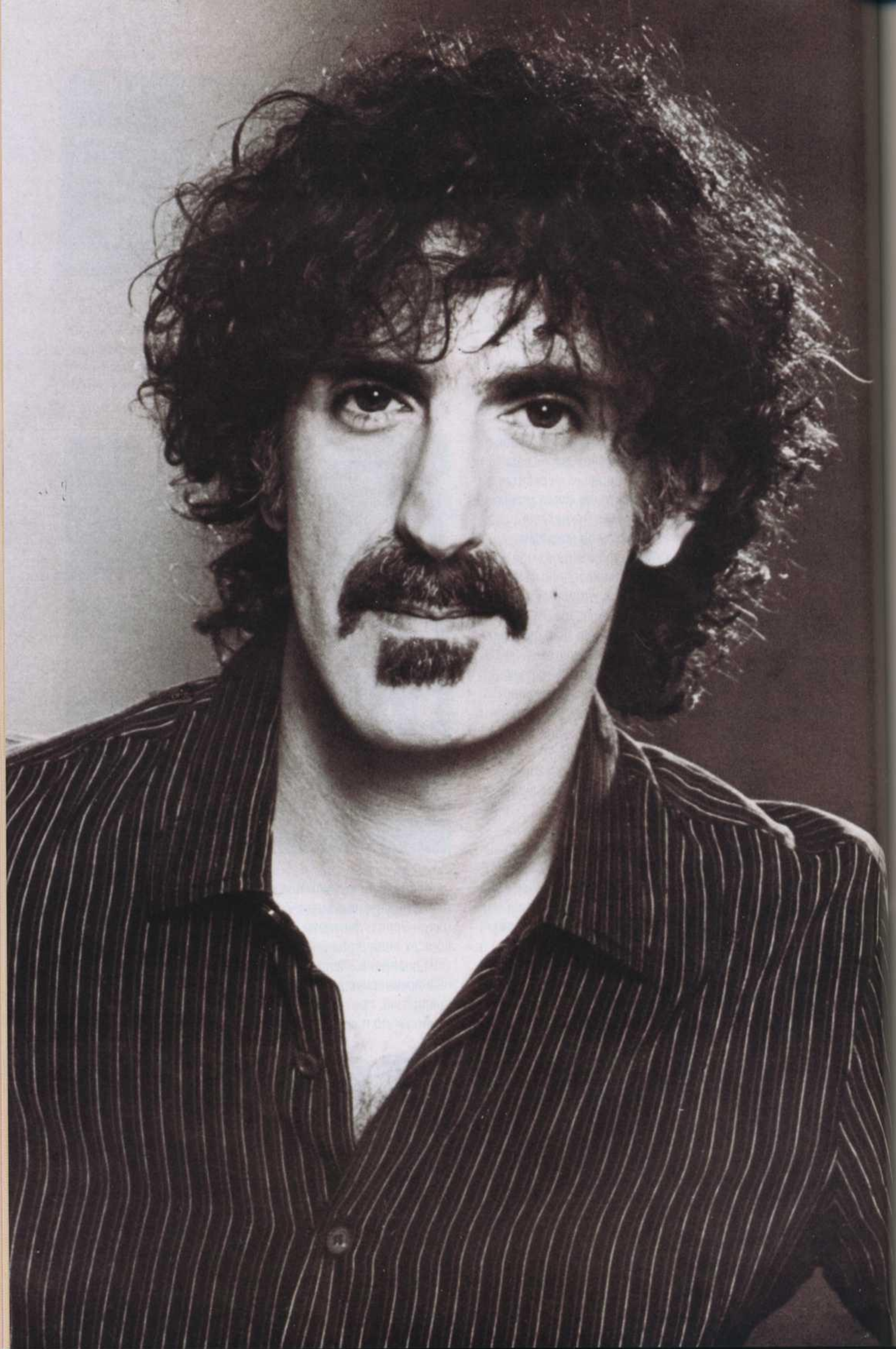
Есть мнение, что смерть рок-музыки — явление не мгновенное, она теряет свое влияние и могущество постепенно, с отмиранием ее различных сегментов, которые держатся на таких колоссах как Заппа. Многих музыкантов-первопроходцев уже нет в живых. Ушел из жизни и Фрэнк. И рок-музыка очередной раз пережила серьезный удар, и, скорее всего, непоправимый. Один умный человек, известный нам Сева Новгородцев, лучше всех об этом сказал как-то: «Да... умер человек, большой человек. Жил-жил — и нет его. И тут иной сердитый слушатель, каких сейчас немало на Руси, может сказать свое неласковое слово: «Вот, Борисыч,

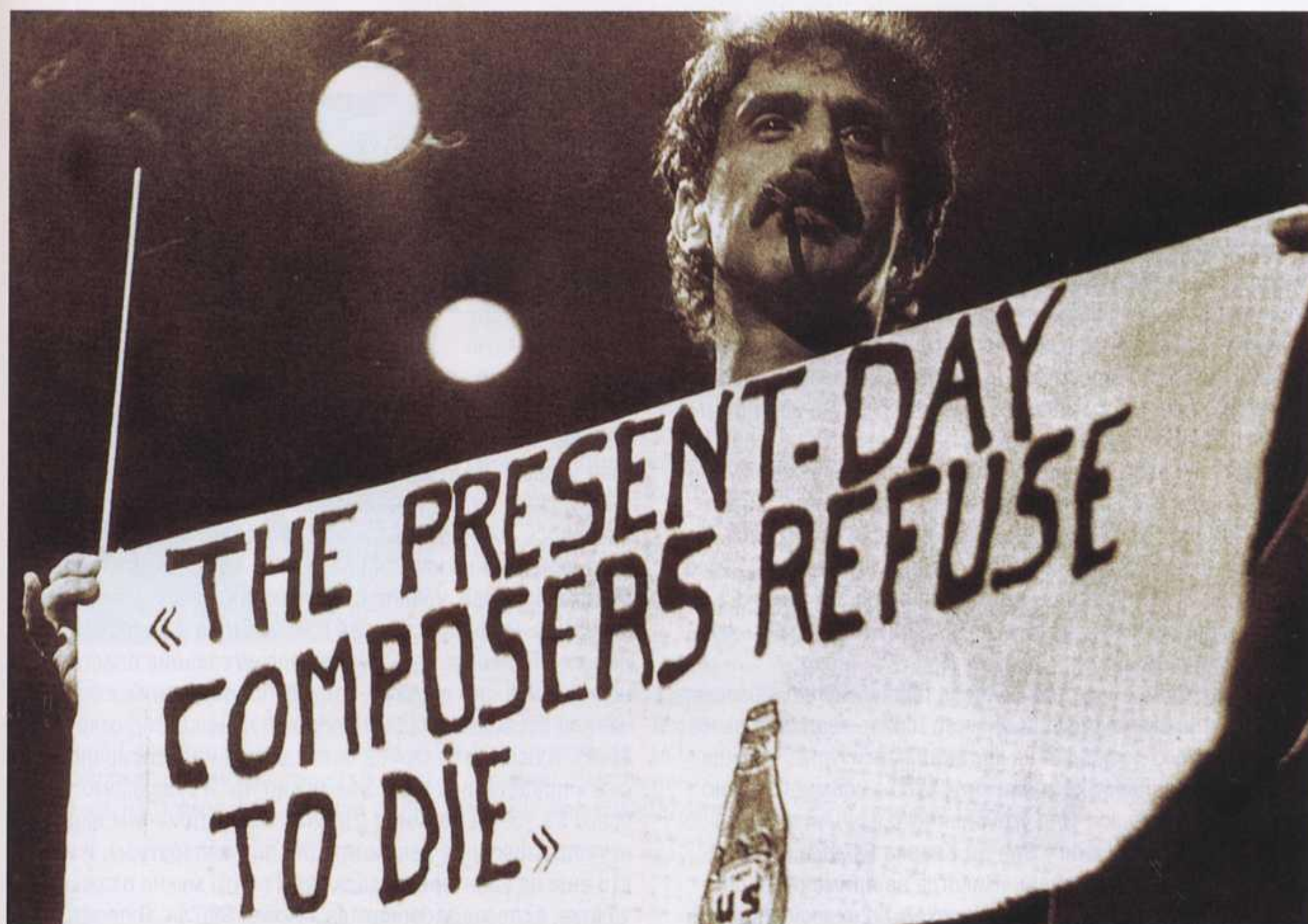
Фрэнк Заппа тебя на полгода младше — и отошел уже. А ты все вещаешь да вещаешь как ни в чем ни бывало. Зажился!» Что ж, может оно и верно. Действительно немало мы рок-н-рольных звезд отпели и на тот свет проводили, такая у нас вырисовывается функция, такой получается трудовой пафос. А вспомнить нам сегодня есть что, и есть, кого отпеть.



Заппа был крупной фигурой рока на протяжении более тридцати лет. Буква Z в английском словаре — последняя, и Заппа, фамилия которого с этой буквы начинается, во всех энциклопедиях и справочниках всегда стоит на самом последнем месте. Кто знает, быть может музыкальный архивариус двадцать какого-нибудь века, вороша век двадцатый, признает, что Заппа был не только последним в списке, но и сказавшим в рок-н-ролле последнее слово».







«Композитор – человек, который то и дело насилует доверчивые молекулы воздуха, причем нередко с помощью доверчивых музыкантов».

«Дирижирование – это вычерчивание в пустоте «узоров» – палочкой или руками, служащих «руководящими указаниями» людям в бабочках, которые жалеют, что не пошли на рыбалку». FZ

ОРКЕСТРОВЫЕ МАНЕВРЫ

Фрэнк Заппа вошел в историю музыки как великий рок-музыкант, человек огромного и парадоксального чувства юмора, борец со штампами, с ханжеством властей и подлинный интеллектуал XX века. Менее известна, но постепенно начинает обретать все большее признание роль Фрэнка Заппы в композиторском искусстве XX века.

Вдохновленный еще в ранней юности экспериментальными поисками великого французского авангардиста начала века Эдгара Вареза, а также выдающимися джазменами и своими коллегами по рок-цеху, Заппа, пожалуй, удачнее других сумел создать новый музыкальный канон, абсолютно свободный от каких-либо барьеров, разделяющих различные пласты музыки.

Классической интерпретацией рок-хитов теперь уже никого не удивишь – целые программы из оркестровых версий песен The Beatles, Pink Floyd и ABBA звучат в концертах и на пластинках.

С Заппой дело обстоит иначе. За его музыку – относиться к ней самым серьезным образом, без каких бы то ни было

скидок на легковесность или развлекательность – брались крупнейшие дирижеры современности Зубин Мейта, Кент Нагано, Пьер Булез.

А его непростые симфонические и оркестровые произведения были для многих, и для меня в частности жрецами массовых самоубийств оловянных солдатиков детства. Этим артефактам и посвящена заключительная глава книги.

ТОЧКА, ТОЧКА, ЗАПЯТАЯ – ВЫШЛА МУЗЫКА СМЕШНАЯ

Поскольку первым увлечением юного Фрэнка была химия (он был просто помешан на взрывах), отец надеялся, что мальчик пойдет по его научным стопам и, в меру сил, старался обеспечить его соответствующим «оснащением». В шесть лет Фрэнк сам изготавливал порох, а к двенадцати уже имел богатый опыт «несчастных случаев». В пятнадцать лет он забросил это занятие, но «химический склад мышления проявляется в моем подходе к написанию композиций».

«До пятнадцати лет я не слушал музыку, потому что мои родители были к ней равнодушны. В нашем доме не было ни радио, ни проигрывателя. Из той музыки, что мне приходилось слушать, мне нравилась арабская».

Природа одарила парнишку из глухого пустынного захолустья, росшего в совершенно немзыкальном доме, поразительным слуховым аппаратом, нет, это неточно, фантастическим восприятием механических волн в упругих средах. Он не просто слышал то, что другие бездарно пропускали мимо ушей, он еще и видел все это!

«Мне нравилось, как музыка выглядит на бумаге. Меня восхищало то, что звуки можно увидеть, и то, что человек, знающий скрытый смысл нот, может взглянуть на лист, и музыка зазвучит. Мне это казалось волшебством. А еще я любил рисовать, большую и лучшую часть времени учеником средней школы я проводил за рисованием. Я брал ручку Спидбол, флакончик индийских чернил Хиггинса, немного нотной бумаги и, черт, у меня получалось. С этого я начинал. Я не писал рок-н-ролла до двадцати лет, я начинал с совершенно другой музыки. Я не мог сыграть ее, только записать».

Учитель музыки мистер Баллард предоставлял в распоряжение Фрэнка школьный оркестр и разрешал использовать школьную доску для начертания партитуры. Что еще нужно начинающему композитору, чтобы услышать свою собственную музыку! Для углубленного изучения композиции Фрэнк купил книгу Эйч Эй Кларка *Balance*. Уже на второй странице он прочел: «Никогда не применяйте следующую последовательность: Переход 1-2 очень резок и жесток. Переход 3-4 не столь груб и иногда может применяться в современной музыке». Фрэнк сыграл эту последовательность, сказал: «Здорово!» и навсегда забросил этот учебник. Настоящую последовательность частенько, кстати, применял Стравинский.

Парень очень быстро осознал одну вещь, которая станет краеугольным камнем его композиторского труда:

»Музыка классического периода для меня скучна. Она напоминает мне рисование по квадратам. В то время для композиторов существовали определенные табу, преступая которые, вы нарушали «правительственные постановления», определяющие формы музыкальных произведений, как-то симфония, соната и далее по списку. Эти устои утвердились благодаря тому, что ребята, «оплачивающие счета», «заказывали музыку» определенного типа.

Современный учебник гармонии — это воплощение всех тех пороков. Когда я впервые взял его в руки, и был приневолен к выполнению упражнений, то возненавидел эти пассажи (хотя выучил их тем не менее). Если в этом мире и есть что-либо ненавистное вам, вы должны, по крайней мере, знать — что. Так вы сможете избегать его в будущем».

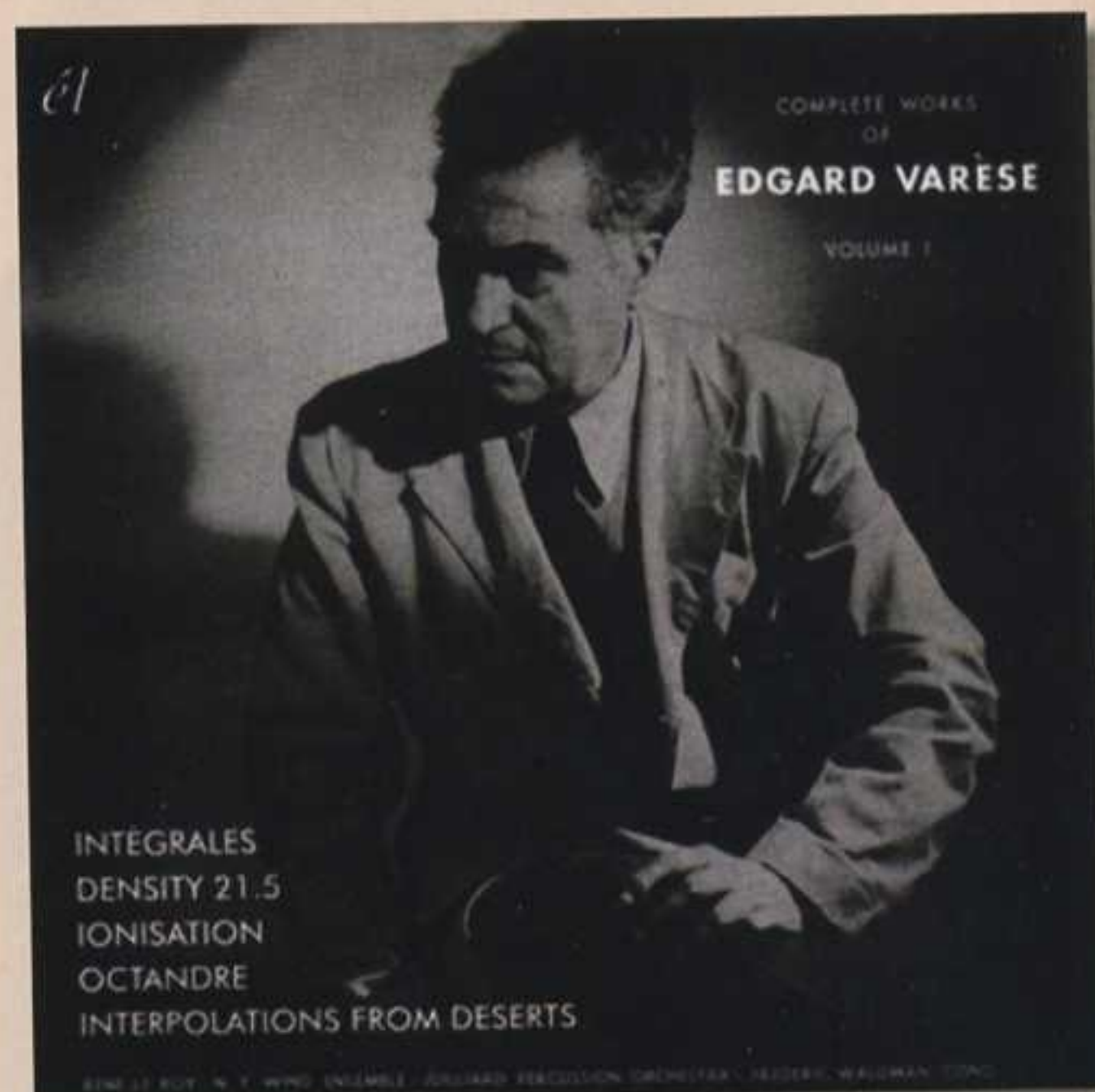
Как-то раз на глаза любознательного подростка попала статья о магазине грампластинок, автор которой восторгался его персоналом, способном «впарить» что угодно, даже такое уродство, как альбом под названием **Ionisation**. Статья продолжалась комментарием: «Этот альбом — музыкальное ничтожество с ужасно диссонирующими ударными... худшая музыка в мире». Заинтригованный Фрэнк отправился на поиски этого чуда, и что вы думаете — нашел!

«Однажды в магазине грампластинок, выбрав парочку записей Джо Хьюстона, я направился к кассе. В этот



момент взгляд случайно упал на полки с долгоиграющими пластинками. Я обратил внимание на конверт с изображением кудрявого дядьки, выглядевшего как сумасшедший ученый. Подумалось — как классно, когда сумасшедший ученый пишет музыку. Я вытянул пластинку — и это оказалось именно она, запись *Ionisation*! Автор статьи был не точен. Полное название альбома — **The Complete Works of Edgard Varese, Volume I**, он включал в себя композицию *Ionisation*. Я поставил назад Джо Хастона и пересчитал деньги. Я никогда не покупал долгоиграющие пластинки, но знал, что они дорогие, так как приобретали их большей частью взрослые. На мой вопрос о цене кассир ответил — \$5.95. Я искал эту запись больше года и не собирался упустить представившуюся возможность. Я сказал, что у меня всего \$3.75. Он подумал минутку и ответил: «Мы держим эту пластинку для демонстрации hi-fi аппаратуры, и никто еще не заинтересовался ею. Так что мы не окажемся в убытке, если ты заберешь ее за свои \$3.75». Я просто сгорал от нетерпения по дороге домой!

У родителей был настоящий lo-fi проигрыватель Десса. Он представлял собой небольшой четырехдюймовый ящик на металлических ножках (поскольку динамик находился на дне). Хотя он был рассчитан на все три скорости, до этого он никогда не устанавливался на 33 оборота. Проигрыватель стоял в том углу гостиной, где мама всегда занималась глажкой под сопровождение *The Little Shoemaker*. Я включил громкость на максимум и, затаив дыхание, осторожно установил иглу на *Ionisation*. Мама моя — милая, добропорядочная католичка из тех, что, затаив дыхание, смотрит *Roller Derby*, услышав звуки, извергающиеся из скром-





Сын инженера. Учился в Туринской консерватории, парижской Schola Cantorum, закончил обучение в Парижской консерватории. В юности на него оказали большое влия-

ние произведения Дебюсси. Первым написанным им произведением была сюита *Un grand sommeil noir* (1906, на стихи Верлена).

В 1915-м году перебирается в Нью-Йорк, где сближается с кружком дадаистов Марселя Дюшана. В 1921-м году заканчивает создание *Amériques* для большого оркестра, первое из произведений, написанных в его оригинальном авангардном стиле. В дальнейшем основал совместно с Карлосом Сальседо Международную гильдию композиторов, а после принятия композитором гражданства США в 1927-м вместо нее была образована Пан-американская ассоциация композиторов.

В 20-е годы Варез пишет следующие произведения: *Offrandes (Жертвоприношения)* на стихи Хосе Хуана Таблады и Винсенте Уидобро для сопрано и камерного оркестра, *Hyperprism* для девяти духовых и семи ударных, *Octandre (Восьмигранник)* для ударных и контрабаса, *Intégrales (Интегралы)* для один-

надцати духовых и четырех ударных, *Arcana* для большого оркестра и *Ionisation (Ионизация)* для 41-го ударного инструмента и двух сирен. В начале 30-х композитор выдает *Ecuatorial* для баса или одноголосого хора, восьми медных духовых, фортепьяно, органа, двух терменвоксов или «ондесов мартенотов» и шести ударных и *Density 21.5 (Плотность 21,5)* для флейты.

На период с 1936-го по 1954-й пришелся кризис в творчестве Вареза, за эти двадцать лет он не смог окончить ни одного значимого произведения. В 1954-м году молчание было прервано произведением *Déserts (Пустыни)*, в котором кроме инструментов используется магнитная лента.

В 1958-м году на Всемирной выставке в Брюсселе была исполнена его *Poème électronique (Электронная поэма)* с использованием 300 динамиков. Последнее значимое произведение – *Nocturnal*, написанное в 1961-м году.

ного динамика на дне проигрывателя, уставилась на меня как на съехавшего по полной программе.

Здесь были и сирены, и весь набор ударных, и львиный рев, и все, что угодно! Запрет на проигрывание этого диска впредь последовал немедленно. Я возразил, что, по моему мнению, это было здорово, и твердо намерен это слушать и слушать еще. Тогда мама сказала, чтобы я забирал вертушку к себе в спальню. С тех пор она никогда больше не слушала *The Little Shoemaker*, а я запиливал до дыр пластинку, поглощая каждый бит информации на ее вкладыше. И если я не понимал еще все эти музыковедческие понятия, то – по крайней мере – запоминал их.

На всем протяжении учебы в школе я принуждал всех новых знакомых слушать своего Вареза и, тем самым определял подспудно уровень их интеллекта. Они же после прослушивания определяли меня как законченного идиота».

Второй, приобретенной Фрэнком долгоиграющей пластинкой, была **Весна Священная** Стравинского: «Я полюбил Стравинского почти также как Вареза». Еще одним композитором, вызвавшим у подростка благоговение, стал Антон Веберн: «Я не мог поверить, что кто-то еще способен писать подобную музыку. У меня была пара его струнных квартетов и *Symphony op.21*. Я любил эти записи, хотя они несколько отличаются от работ Стравинского и Вареза, как вы понимаете».

Правда, ритм-энд-блюзом юный Фрэнки увлекся много раньше, чем потрясшим его Эдгаром Варезом и захватившим совершенно Игорем Стравинским. В тринадцать лет маленький Заппа был самым настоящим блюзовым фанатом из тех, что сэкономяв на школьных завтраках, спускают мелочь на сорокопятки любимых блюзменов – Хэнка Балларда, Джонни Гитар Уотсона, Хаулин Вольфа, Мадди Уотерса, запиливая их до дыр. Знал «от и до» все горячие негритянские штучки, наигрывал, был барабанщи-

ком в школьном оркестре, потом освоил гитару, пытался даже зарабатывать на танцульках, а вот писать, рисовать звуки начал в четырнадцать, лишь начитавшись пространных комментариев к пластинке, своей первой долгоиграющей **The Complete Works of Edgar Varese, Volume One**. Забыл о буги-вуги как о чем-то смешном, нелепом, детском, и в восемнадцать лет мечтал о музыке, которую станут исполнять фразные оркестры в чопорных концертных залах. Наверно, это естественно, но очень, очень смешно, особенно, если Господь ничем вас не удостоил, кроме бездны здравого смысла.

По крупницам Фрэнк начинает приобретать нужные знания: «Не так уж и много учителей я могу вспомнить с благодарностью. Мистер Кэвелман, руководитель оркестра в Mission Bay High, дал мне ответ на один из самых не дававших мне покоя музыкальных вопросов. Однажды я подошел к нему с пластинкой *Angel In My Heart* – моей любимой ритм-энд-блюзовой мелодии, исполняемой The Jewels. Я хотел понять, чем же она мне так нравится, и попросил его, как преподавателя музыки объяснить мне это. В ответ он бросил: «сдвоенные четверти». Он оказался первым человеком, поведавшим мне о двенадцатитональной музыке. Это отнюдь не свидетельствовало о том, что он был в восторге от нее, но он открыл для меня сам факт ее существования и за это я искренне ему благодарен».

Здесь уместно прояснить, что же такое двенадцатитональная музыка. Ее основы были заложены крупнейшим австрийским композитором и дирижером Густавом Малером (1860-1911), в симфониях которого были слышны сочетания мистики и социального протеста. Этот пласт музыкальной культуры был назван экспрессионизмом. Продолжил и развил его идеи основатель «новой венской школы» Арнолд Шёнберг (1874-1951), создавший в 1922-м году додекафонию. Это «метод сочинения музы-

ИГОРЬ ФЕДОРОВИЧ СТРАВИНСКИЙ (1882-1971)

Русский композитор, дирижер и пианист, один из крупнейших представителей мировой музыкальной культуры XX века.

Стравинский родился в семье русского певца-баса, солиста Мариинского театра Федора Стравинского. С девяти лет начал частным образом брать уроки фортепиано, в восемнадцать лет по настоянию родителей поступил на юридический факультет Санкт-петербургского университета, одновременно приступив к самостоятельному изучению музыкально-теоретических дисциплин.

С 1903-го года Стравинский брал частные уроки у Римского-Корсакова. Это была единственная композиторская школа Стравинского, благодаря которой он овладел в совершенстве композиторской профессией. Под руководством Римского-Корсакова были написаны первые сочинения – скерцо и соната для фортепиано, сюита для голоса с оркестром *Фавн и пастушка*, Симфония *Es-dur*, *Фейерверк* для оркестра. На премьере последнего присутствовал Сергей Дягилев, высоко оценивший талант молодого композитора. Через некоторое время Дягилев предложил ему создать балет для постановки в «Русских сезонах» в Париже. В течение трех лет сотрудничества с труппой Дягилева Стравинский написал три балета, принесших ему мировую известность – *Жар-птица* (1910) – и признание выдающимся композитора, *Петрушка* (1911) – и признание гениальности его автора, и *Весна Священная* (1913) – с признанием ее автора крупнейшим композитором XX века. В эти годы Стравинский периодически ездит из России в Париж и обратно, а в 1914-м году, перед самым началом Первой мировой войны едет в Швейцарию, где и остается на ближайшие четыре года. Среди сочинений этого времени – оперы *Соловей* (по сказке Ганса-Христиана Андерсена, 1914) и *История солдата* (сказка о беглом солдате и черте, читаемая, играемая и танцуемая; 1918). После окончания войны Стравинский

принимает решение не возвращаться в Россию, и спустя некоторое время переезжает во Францию. В 1919-м году композитор по заказу Дягилева пишет балет *Пульчинелла*, поставленный год спустя.

Стравинский жил во Франции с 1920-го по 1940-й годы. Здесь состоялись премьеры его оперы *Мавра* (1922), *Свадебки* (1923) — итогового произведения русского периода, а также оперы-оратории *Царь Эдип* (1927), знаменовавшей собой начало нового периода в творчестве композитора, который принято называть «неоклассическим».

В 1924-м году состоялся дебют Стравинского в качестве пианиста: он исполнил собственный концерт



для фортепиано и духового оркестра под управлением Сергея Кусицкого. Как дирижер Стравинский выступал с 1915-го года. В этот период Стравинский создает многочисленные произведения в разных жанрах: Симфонии духовых памяти Дебюсси, сочинения для камерных ансамблей, фортепиано и голоса. 1926-й год отмечен первым обращением композитора к духовной музыке — *Отче наш* для хора а capella. В 1928-м году появляются новые балеты — *Аполлон Мусагет* и *Поцелуй Феи*, а два года спустя — знаменитая и грандиозная *Симфония псалмов* на латинские тексты Ветхого Завета.

В начале 1930-х годов Стравинский обращается к жанру концер-

та — он создает *Концерт для скрипки с оркестром* и *Концерт для двух фортепиано*. В 1933—1934 годах по заказу Иды Рубинштейн совместно с Андре Жидом Стравинский пишет мелодраму *Персефона*. Тогда же он окончательно решает принять французское гражданство и пишет автобиографическую книгу *Хроника моей жизни*.

С 1936-го года Стравинский периодически посещает с гастрольями США, во время которых укрепляются его творческие связи с этой страной. В 1937-м в Метрополитен-опера был поставлен балет *Игра в карты*, год спустя — исполнен концерт *Дамбартон окс*. В связи с начавшейся войной, Стравинский решает переехать в США. Произведения этого периода — опера *Похождения повесы* (1951) — ставшая апофеозом неоклассического периода, балеты *Орфей* (1948), *Симфония in C* (1940) и *Симфония в трех частях* (1945), *Эбони-концерт для кларнета и джаз-ансамбля* (1945, посвящен Бенни Гудмену), а также множество других сочинений.

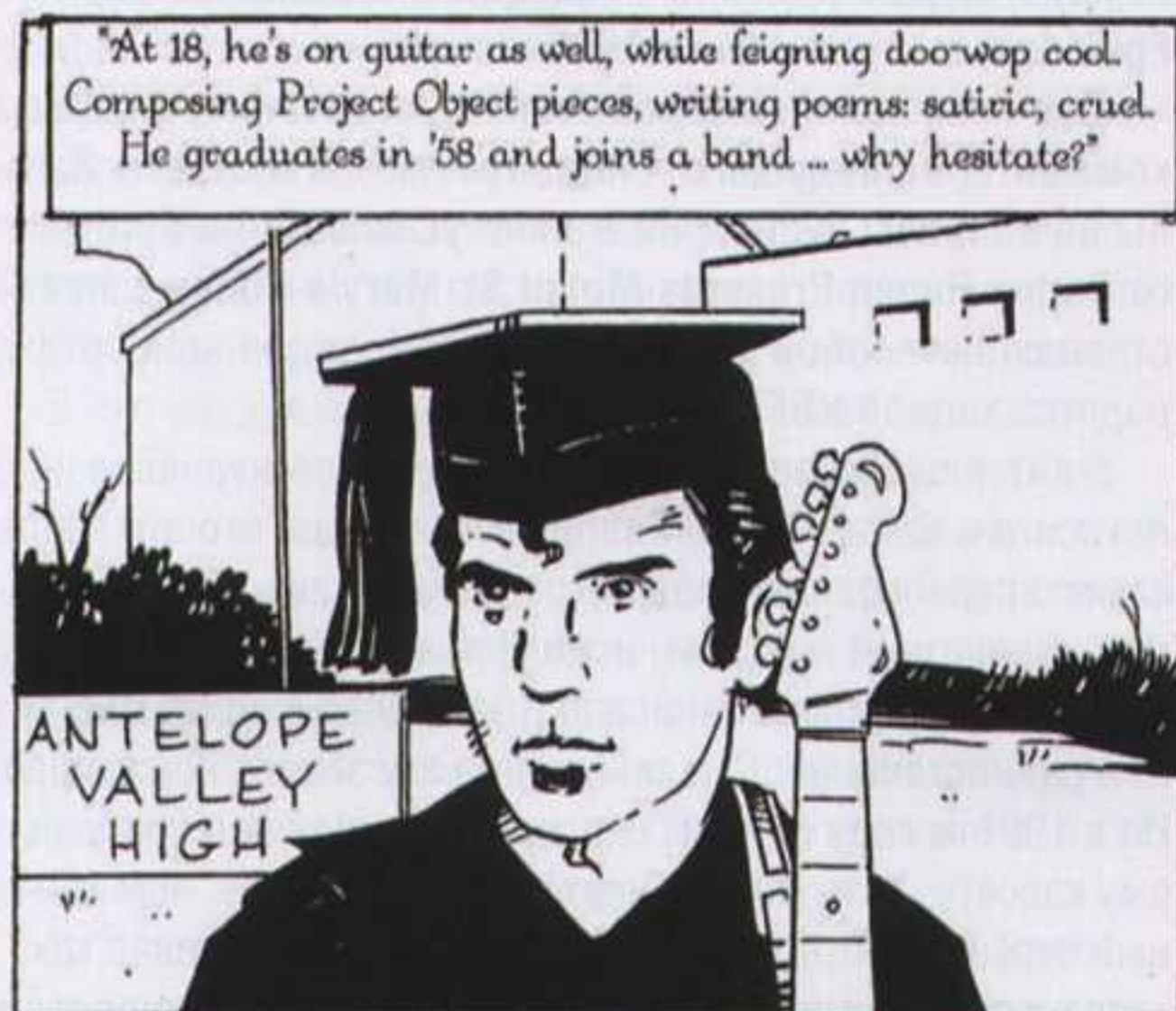
С начала 1950-х Стравинский начинает использовать в своих сочинениях серийный принцип. Переходом стало сочинение *Кантаты* на стихи английских анонимов, в которой со всей очевидностью обозначилась тенденция тотальной полифонизации музыки, к которой Стравинский тяготел всегда. Первым серийным сочинением стал *Септет* (1953). Полностью серийным сочинением, в котором Стравинский совершенно отказался от тональности, как таковой, стали

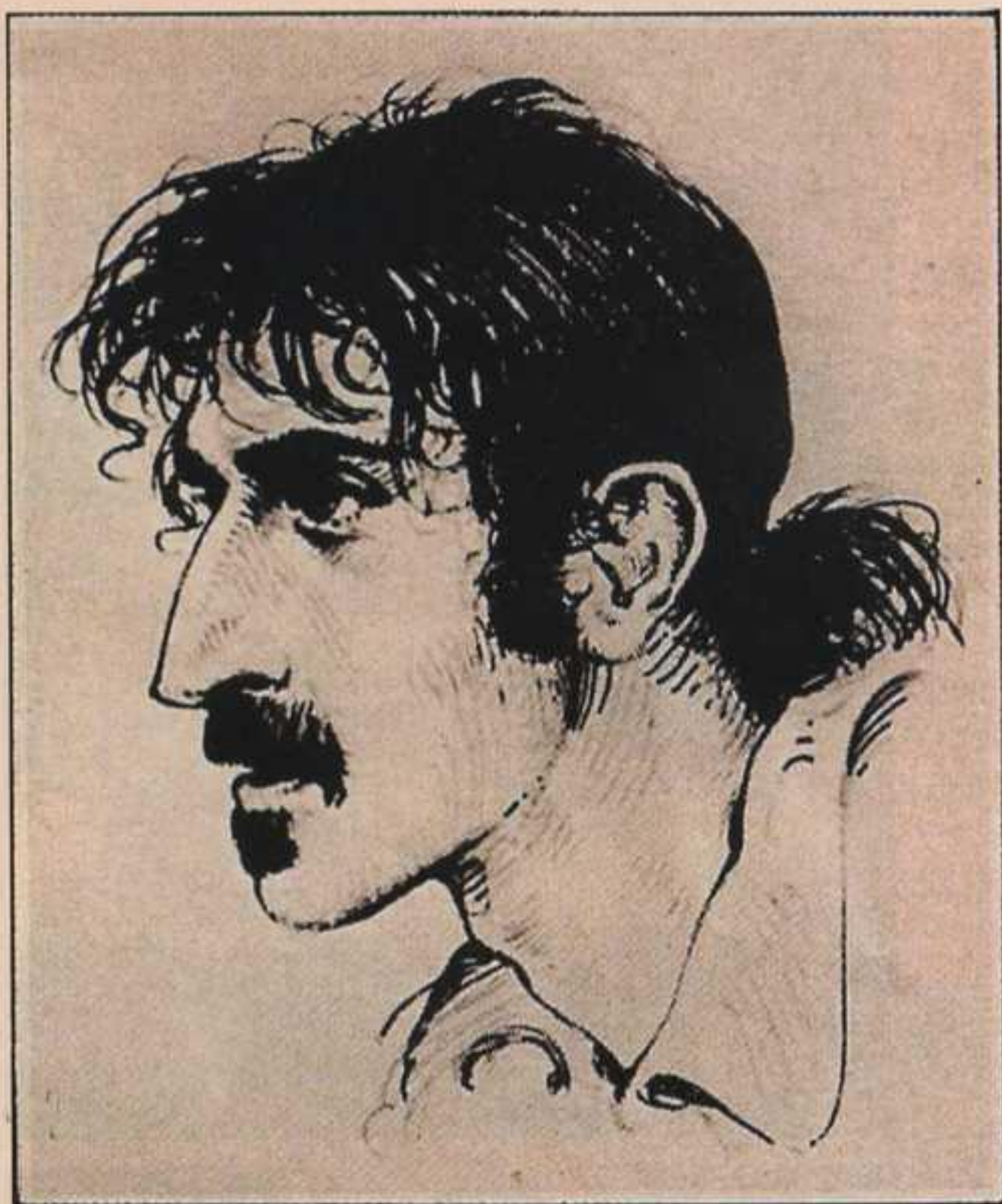
Threni (*Плач пророка Иеремии*, 1958). Произведение, в котором серийный принцип абсолютен, — это *Движения для фортепиано с оркестром* (1959). Итоговое музыкальное произведение серийного периода — *Вариации памяти Олдоса Хаксли* для оркестра.

Апофеозом всего творчества Стравинского является *Requiem Canticles* (*Заупокойные песнопения, Реквием*) для контральто и баса соло, хора и оркестра (1966): «Заупокойные песнопения завершили всю мою творческую картину...», «...Реквием в моем возрасте слишком задевает за живое...», «...сочиняю шедевр своих последних лет», — говорил о своем последнем произведении престарелый композитор.

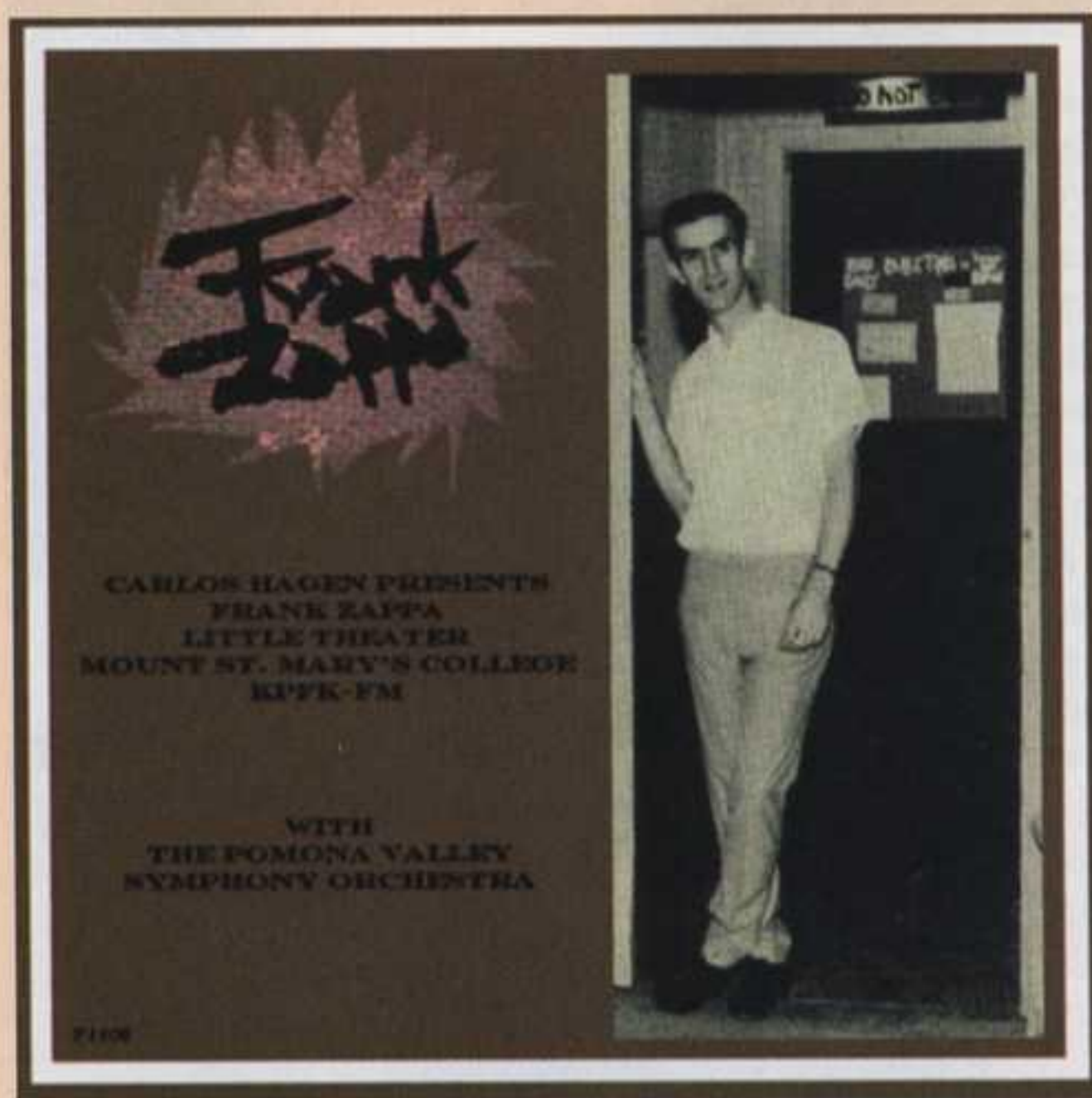
ки с 12 соотношенными лишь между собой звуками», то есть тема любого произведения образуется рядом из всех 12 звуков хроматической гаммы, при этом ни один не повторяется раньше, чем прозвучат остальные 11. Композитор волен перемещать звуки из одной октавы в другую, транспонировать их, инвертировать и так далее. При этом достигается «мистичность», связанная с распадом ладовых и тональных закономерностей и мелодико-гармонических связей. Ученик Шёнберга, Антон Веберн (1883-1945), развил и дополнил додекафонию «серийной техникой», при которой для каждого звука заранее устанавливается определенный ритм и тембр, сохраняемый на протяжении всего сочинения.

Одно время Заппа был активным сторонником этого метода написания музыки, правда, недолго: «Когда я впервые начал писать музыку, я просто писал ноты, то есть это была чистая графика. Позже я услышал о двенадцатитональной музыке. Я подумал: «Прекрасно! Теперь мне осталось расставить эти двенадцать нот по порядку, и дело сделано. Совершенно незачем беспокоиться о том, как все это звучит, потому что внутреннее содержание каждого нотного знака определяется арифметически в зависимости от того, насколько красиво я расположу на нотном стане все двенадцать знаков. Нужно только проследить, чтобы нота под номером 1 не выскочила перед нотой с номером 12.» Вот так я рассуждал, когда мне было 17-18. Потом у меня появилась возможность прослушать кое-что из того, что я создал вот таким способом. Не могу сказать, что я был в восторге. Я перестал заниматься подобными вещами. Да, верно, я слышал двенадцатитональные пьесы, написанные композиторами, музыка которых мне нравилась, и, благодаря которым, я начал работать в данном направлении. Но я довольно быстро понял, что эта система имеет свои ограничения, которые сковывают меня. Тогда я задал себе Вопрос: «Если весь смысл и вся ценность моей музыки заключаются в моем «сериалистском» воспитании, кто, черт возьми, сможет разобрать, что в ней хорошо, а что — плохо? Какой идиот станет сидеть над моей партитурой с лупой и восхищаться тем, насколько красиво я тут расставил ноты?» Конечно, это был весьма неутешительный вывод. Мне пришлось круто изменить направление. Я стал придерживаться бессистемного подхода, делая основной упор на собственные ощущения: почему получается так, что мне нравится звучание этого отрывка, почему в этом месте более подходит откровенный диссонанс, а в этом — красивая мелодия на фоне аккордовой прогрессии и хорошего бита.





Мистер Баллард, школьный преподаватель музыки в Antelope Valley High, сам того не подозревая, оказал юному Фрэнку одну огромную услугу: «Как барабанщик, я был обязан исполнять эти жуткие пьесы в маршевом оркестре. При полном отсутствии интереса к американскому футболу мне невыносимо было каждые выходные торчать на трибуне в дурацкой униформе, выкрикивая «Da-ta-da-da-ta-taaaah; CHARGE!». Учитель отчислил меня из духового оркестра за КУРЕНИЕ В УНИФОРМЕ, за что я глубоко ему благодарен по гроб жизни. Преподавателем английского был некто Дон Керверис. Мы с ним дружили. Дону уже порядком надоела его работа — его манили лавры сценариста. В 1959-м он написал сценарий для дешевенького вестерна под названием **Run Home Slow** и, тем самым, подбросил мне работу в виде первого в моей жизни саундтрека».



Что было дальше, спросите вы? Да ничего из ряда вон. Закончив образование женитьбой, Фрэнк сочиняет очень серьезную музыку для упомянутого выше копеечного ковбойского фильма. Голливуд не собирается раскошелиться, Фрэнк подается в декораторы, рисует открытки, что-то оформляет, пытается стать коммивояжером, но все равно не может обойтись без своих любимых закорючек. Заработка они, к сожалению, не приносят никакого, поэтому приходится начинающему композитору расчехлить гитару и лабать, что и с кем придется, за пару баксов в час. Жизнь не давала оторваться от народа, требующего простых незамысловатых песенок.

Тут еще судьба сводит юного Заппу с неким, уже отслужившим в морской пехоте молодым человеком по имени Пол Буфф. Этот занятный господин, освоивший на службе родине телефонное и телеграфное дело, вернувшись на гражданку, соорудил не бар у дороги, а студию звукозаписи в своем родном городишке с очень смешным названием Кьюкамонга. К нему, то ли оператором, то ли звукоинженером и нанялся Фрэнк. Правда, сначала просто пришел как обычный клиент, записывать какие-то вещи собственного сочинения, ну а затем, целый год помогал Полу, мечтавшему о карьере великого попсового хитмейкера, осуществлять эту мечту. Мог запросто придумать партию гитары, записать на самодельный пятидорожечный магнитофон и микшировать посредством пульта, смастеренного из лишнего зеркала туалетного столика.

Самой большой удачей этого отрезка карьеры был второй в его жизни заказ на написание музыки пусть к третьесортному, но все-таки фильму. В июне 1961-го Фрэнк приступает к работе над саундтреком к фильму режиссера Тима Кэйри **The World Greatest Sinner**. 17-го декабря 1961-го года Pomona Valley Symphony Orchestra записывает музыку, используя два микрофона и монофонический пульт. Отрывок из заметки в местной газете Pomona Progress Bulletin гласит: «Партитура уникальна тем, что отражает все музыкальные направления». Не плохо для начала, не так ли?

И чуть позже полученный гонорар — свои кровные 300 баксов парень спускает на то, чтобы нанять десятка два музыкантов из числа учеников колледжа для публичного исполнения 19-го мая 1963-го года в Mount St. Mary College своего часового симфонического творения. Отрывок этого концерта (*Mount St. Mary's Concert Excerpt*) можно найти на архивном альбоме **The Lost Episodes**, выпущенном в 1996-м году.

Еще несколько номеров этого выступления, а также комментарии ведущего — Карлоса Хагена и ответы Заппы на вопросы аудитории можно услышать на бутлеге **Carlos Hagen Presents Mount St. Mary's Concert**, представляющем собой запись радиотрансляции концерта радиостанцией KPFF-FM.

В интервью журналу *Zappa!* (спецвыпуск журналов *Keyboard* и *Guitar Player*) Заппа рассказывал, что это часть самого первого произведения в области так называемой «серьезной музыки», исполненного под его руководством, которое было записано и запущено в эфир местной радиостанцией. Сам он никогда эту запись не слышал. Но в 1991-м году один из его английских фэнов прислал ему кассету. Хотя сам концерт гораздо длиннее, чем данный отрывок, который сам маэстро охарактеризовал как «странная и заумная вещичка, не представляющая особой

ценности», именно этот отрывок поражает необычайной музыкальной зрелостью. В нем уже проявлена композиторская самобытность Фрэнка. Нетрудно уловить оттенки предстоящих более сложных работ: «К тому времени, когда я окончил среднюю школу, я писал либо камерные произведения, либо оркестровые. Но ни одно из них не исполнялось до того концерта».

Сет лист концерта был таков:

1. Intro [1:31]
2. Piece #2 of Visual Music 1957 for Jazz Ensemble and 16mm Projector [6:16]
3. FZ explains «Piece #2 of Visual Music» [2:13]
4. FZ introduces «Piano Pieces from Opus 5» [0:57]
5. Piano Pieces from Opus 5 [3:37]
6. FZ introduces «Collage #1» [1:40]
7. Collage #1 for String Instruments [2:11]
8. FZ introduces «Two Fragments ...» [1:52]
9. Two Fragments of the Prepared Tape to be used in Opus 5 [3:55]
10. FZ introduces Opus 5 («Here's How Opus 5 Works») [1:32]
11. Opus 5 [13:47]
12. Question and Answer session [8:58]

Программа концерта состояла из алеаторной части и предполагающей некоторое импровизационное начало пьесы под названием *Opus 5*. Это была пьеса для оркестра с наложением записанной заранее электронной музыки с визуальным



рядом в форме экспериментального фильма снятого самим Заппой на восьмимиллиметровую пленку. Его будущий соратник по рок-группе Моторхэд Шервуд охарактеризовал этот фильм, как «съемки ярмарочного карнавала методом двойной экспозиции с проплывающими мимо телефонными столбами». Следует отметить также, что уже тогда публика смогла оценить непринужденность и обаяние его замысловатой дирижерской техники. Обозреватель *San Francisco Chronicle* в 1968-м году писал, вспоминая о том концерте, что дирижерский стиль Заппы заслуживает отдельной статьи.

В это же время юный Фрэнк принимает участие в одном занятом телешоу. Вместе с телеведущим Стивом Алленом он играет на сцене велосимфонию, извлекая звуки из различных частей велосипеда. Заппа перед выступлением обещает Стиву, что будет забавно, и не грешит против истины. Он играет смычком от контрабаса на спицах, при этом выпуская из шин воздух и дуя в ручки руля. Помогал Фрэнку и Стиву звукотехник, а также небольшой фри-джазовый бэнд.

Итак, первые заработанные деньги потрачены, Заппа снова пишет рок-н-роллы и ду-бопы, что-то ему даже уда-



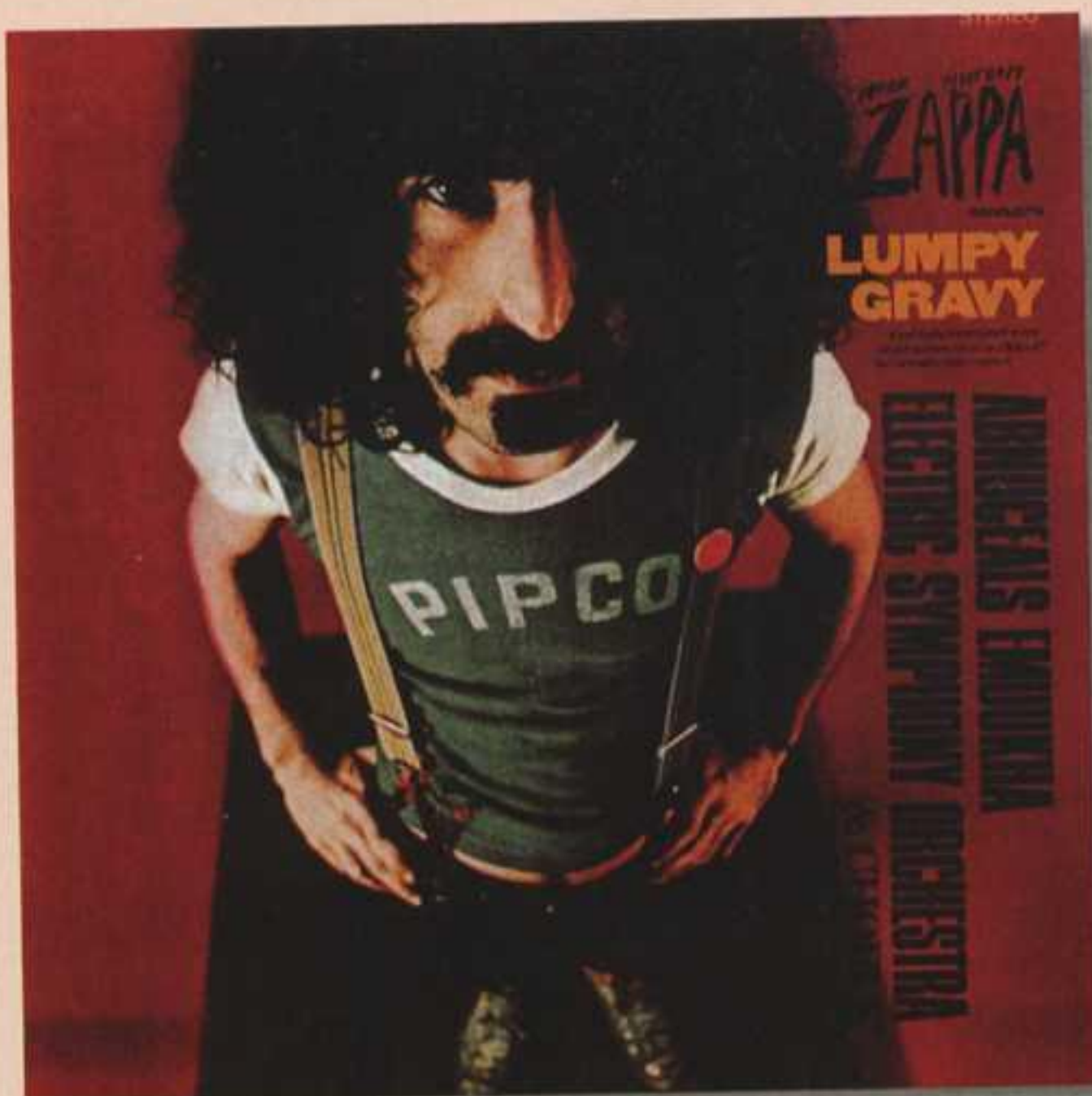
ется продать местным лабухам. И, естественно, играет на вечеринках *Midnight Hour*.

Наконец-то приплывают настоящие деньги за музыку к снятому-таки в 1963-м году фильму *Run Home Slow*. Заппа выкупает у изрядно поиздевавшегося Пола Буфа студию, вернее, оплачивает все его долги и переписывает на свое имя договор аренды. Назвав свое новое приобретение Studio Z, он вешает огромный плакат «Запиши свою группу» и определяет расценки – тринадцать с половиной долларов час.

Кстати, на вышедшей в июле 1992-го года архивной пластинке *You Can't Do That On Stage Anymore: Volume Five* мы можем услышать пару пьес из этого фильма: *Run Home Slow: Main Title Theme* и *The Little March*.

Комментирует Заппа: «Эти темы были написаны в 1958-м году. Я их использовал при работе над саундтреком к вестерну с участием Мерседес МакКэмбридж. Сценарий был написан моим школьным учителем Доном Керверисом. Он повествовал о девчонке легкого поведения с ранчо и слесаре Кэрби, закомплексованом и сексуально озабоченном горбуне. Последний, в конце концов, затащил нимфоманку в сарай и жестко оттрахал ее рядом с полусгнившим каркасом паровой лебедки». Да, с учителями Фрэнку явно «везет», и их уроки не проходят даром, особенно касаемые похабщины и сексуальных извращений. В его будущих песнях будет много такого добра.

А если возвратиться к фильму, то в альбоме *Lost Episodes* нашлось место еще двум его темам: *Run Home Cues #2* и *Run Home Cues #3*. Еще одно свидетельство добротности звуковых построений и композиторской зрелости не по годам развитого самоучки. В последнем фрагменте явно чувствуются отзвуки *Весны Священной*. Только об этих штучках парню пришлось забыть, жизнь заставила опять собирать группу и окучивать местные клубы и питейные заведения.



КОМОЧКИ НОТ В ЖИДКОЙ ПОДЛИВКЕ

Согласно истории, несколько лет скитаний группы Mothers of Invention по значным (и не очень) местам родного Лос-Анджелеса принесли свои плоды. Был заключен контракт с крупной фирмой грамзаписи MGM, и уже в июле 1966-го года в активе группы Заппы был полноценный альбом **Freak Out!**. А ко второму творению, великолепному **Absolutely Free** (июль 1967-го), Заппа, испытывающий, похоже, сильнейший оркестровый зуд, начал потихонечку подкладывать на рок-н-рольные рельсы симфонические мины.

«...там [в нашем втором альбоме] идет как бы отсылка к Чарльзу Ивсу в самом конце *Call Any Vegetable*. Ивс известен прежде всего своим пристрастием к сталкиванию разнородных тем — умением создавать иллюзию нескольких оркестров, марширующих один сквозь строй другого. В нашей, недорого на прокат взятой версии, оркестр делится на три части, одна играет *The Star-Spangled Banner*, другая *God Bless America*, а третья — *America the Beautiful* одновременно, и таким образом выходит любительский вариант Ивовского столкновения. Если слушатель не был внимателен в этом месте — а речь-то всего о паре тактов — он, возможно, просто подумал «ошибка какая-то». Есть еще один кусочек в *Duke of Prunes*, где *Колыбельная* из *Жар-Птицы* Стравинского наплывает на другую, более ритмичную тему из *Весны Священной*. А в *I'm Losing Status at High School* вклинивается пассаж из *Петрушки*».

Повлияло ли это на последующие события, или так распорядилась судьба, но факты — упрямая вещь, и они говорят о следующем. В то время, как люди MGM — основного эксплуататора Заппы того периода требовали от него только и всего лишь рок-н-роллов, еще одна американская граммофонная компания, а именно, Capitol внезапно и весьма, заметим, проницательно проявила интерес к оркестровой музыке композитора. Заппе был заказан альбом серьезной музыки. Ввиду того, что MGM Фрэнк запродавался всего лишь как продюсер, отказываться от фантастического предложения не было ни малейшей причины. Получив от Capitol Records столь

желанный заказ на нечто симфоническое, не ведающий усталости Фрэнк партитуру накатал моментом, за каких-то одиннадцать дней. За которыми последовало несколько недель записи и месяцы собирания шедевра буквально такт за тактом. Сутки за сутками безжалостной эксплуатации лучших звукоинженеров MGM.

«В 1967-м году мы провели около четырех месяцев в нью-йоркской Apostolic Studios что в доме 53E на 10 стрит в Нью-Йорке, записывая то, что впоследствии будет альбомами **Uncle Meat**, **We're Only In It For The Money**, **Ruben & The Jets** и **Lumpy Gravy**. Однажды я решил засунуть парочку микрофонов U-87 в рояль, окутать их плотной тканью, зафиксировать педаль долгого звука мешком с песком и предложить кому-нибудь из болтавшихся в студии засунуть внутрь голову. Дабы поразглагольствовать празднично на вольную темы, которые я мог бы им предложить по операторскому переговорному устройству».

Так продолжалось несколько дней и отразилось в километрах пленки, большей частью не востребуемых. Вызвались на опыт Спайдер — лидер рок-группы Chrysalis, которая тогда записывалась в Apostolic, Олл-Найт Джон — директор студии, Джилли Тауни — сестра владельца студии, Моника — чтец, Рой Эстрада и Моторхэд Шервуд — участники Mothers Of Invention, Луи Куни — парень, «посещавший наши выступления и ржавший, как индюк-шизофреник» и еще несколько человек. Некоторые из записанных бесед, основательно отредактированные, нашли свое место в **Lumpy Gravy**. Остальные — десятилетиями провалялись в завале среди других магнитофонных пленок в ожидании того благословенного дня, когда уровень электроакустической науки позволит их восстановить. Что, кстати, и будет сделано в 1993-м году, когда к этим отреставрированным материалам добавятся новые, дабы превратить поток случайных ассоциаций случайных людей в некую всеобъемлющую музыкальную аллегорию жизни — альбом 1994-го **Civilization Phaze III**. Да и технический прогресс в виде современных цифровых технологий поспособствует этому. По словам Заппы «это очень похоже на кулинарное искусство. Если вы — хороший повар, и у вас есть деньги на качественные и изысканные ингредиенты, а также на хорошую посуду и кухонное оборудование, то вы способны приготовить все что угодно. В такой ситуации вам стоит пожелать лишь тонкого вкуса и приятного аппетита. Но бывает и так, что у вас нет ничего: ни оборудования, ни роскошных ингредиентов, ни даже поваренной книги, а вы очень хоти-



те есть, и рядом нет никого, кто бы спас вас от голодной смерти. В этом случае я советую вам импровизировать на чем угодно, только не на собственном желудке».

В **Lumpy Gravy** диалоги перемежались со звуковыми эффектами, электронной текстурой и короткими оркестровыми пьесами. Это была двухдорожечная запись, составленная с помощью лезвия (этот процесс занял девять месяцев). К записи (не считая хора из прохожих и знакомых) было привлечено что-то около полусотни музыкантов. Одних струнных девятнадцать персон, а также дюжина духовиков, пять гитаристов, пять басистов, три барабанщика и хор из двадцати человек. Собранный по случаю записи состав был торжественно назван The Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra & Chorus.

В итоге, неповторимый коллаж, которым восхищались все, но, увы, мало кто покупал. Зато это было первое программное заявление Заппы, гласящее, что он не собирается идти в фарватере общепринятых критериев: «В различных интервью я уже говорил, что прогресс невозможен без отклонений от общепринятых норм. Но для того, чтобы было от чего отклоняться, необходимо иметь хотя бы малейшее представление об этих самых нормах. Когда музыканты приходят в мою группу, они уже знакомы с определенными установками (как играть диско, как играть шафл и т.д.). Это сегодняшние радио-музыкальные нормы. Разрушение этих норм доставляет огромное удовольствие при подготовке гастролей и записей».

Кстати, непредсказуемое скаканье досужей болтовни от подкрутки карбюраторов к космогоническим теориям — чистейшие импровизации малознакомых людей.

Комментарии Заппы не менее интересны, чем сами произведения: «Поскольку все диалоги были записаны, выражаясь словами модифицированной собаки Эвелин «в панхроматическом резонансе и других высоких сферах», не всегда оказалось возможным отредактировать записи до уровня их различимости на слух. Это ограничило мои возможности рамками видимости беседы целых групп персонажей, записанных в разные дни. В итоге в неопределенный сценарий, были внесены роли свинок и пони, угрожающих обитателям большого пианино».

Альбом **Lumpy Gravy**, «занятная непоследовательная вещь, которая начиналась как балет, но, кажется, им не получилась», состоящий из двух треков (по одному на сторону грампластинки) появился на свет в мае 1967-го года. Забавный, дурашливый, но в тоже время монументальный и даже философский:

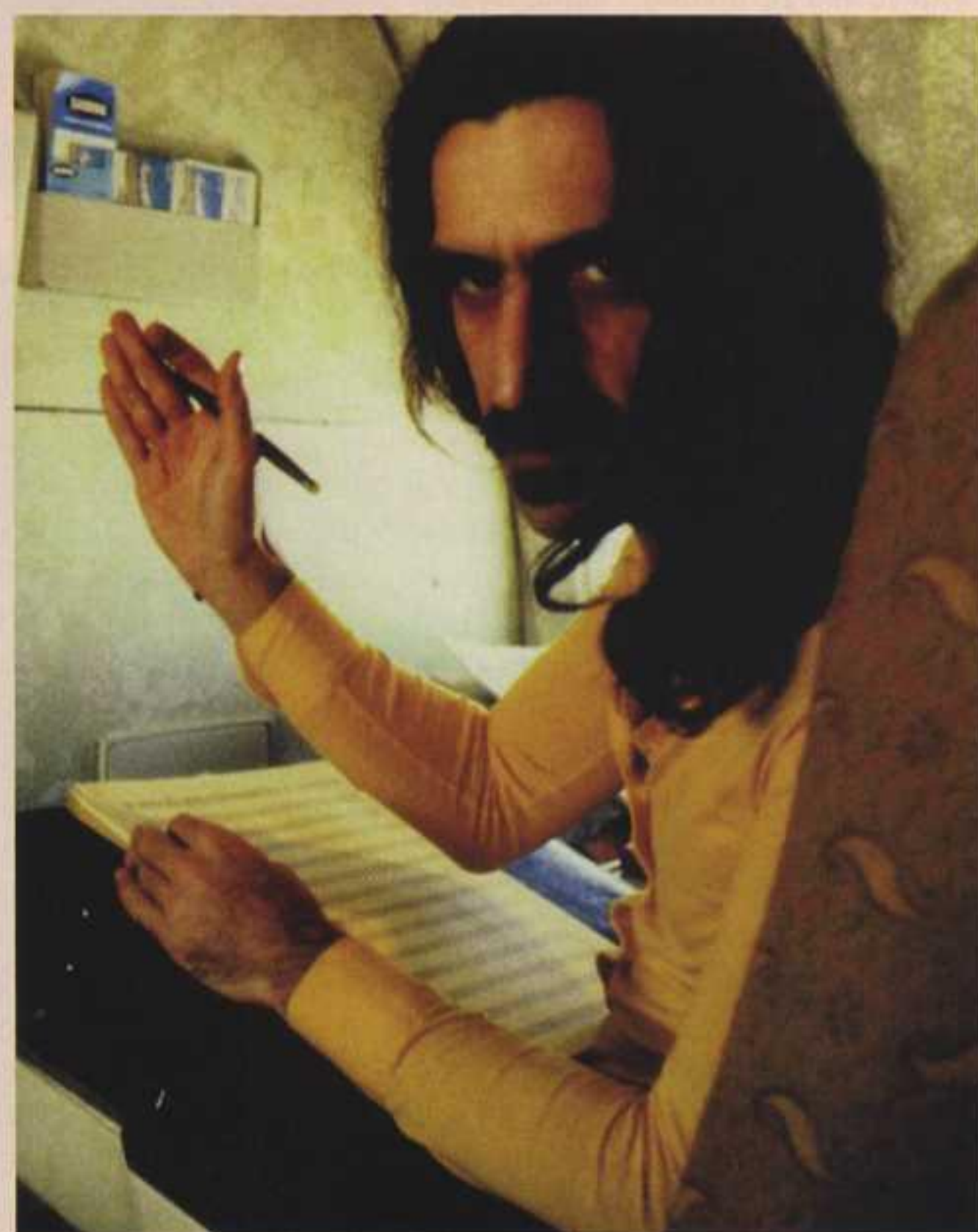
Lumpy Gravy, part 2:

«Все, что ни есть во вселенной,
Суть, суть, суть,
Один элемент —
Нота,
Одна-единственная нота.
Атомы, в сущности,
Колебания, ведь так.
Со всеми вариациями
БОЛЬШОЙ НОТЫ,
Все есть звук.
Все,



Даже пони.
Нота, однако,
Высшая сила,
Но свиньям этого
Знать не дано.
И пони
Тоже.
Хочешь сказать,
Только мы это знаем?
ИМЕННО!»

Заслужил ли наш герой орден на грудь? Несомненно. Кстати, очередная награда ждет героя уже скоро, благо дырочку для нее он на мундире своем заблаговременно прокрутил.



СЮЖЕТ ПЬЕСЫ PROGRESS? С комментариями Фрэнка Заппы

FZ: «По началу, драма сама по себе не имела названия, но по молниеносному согласию мы назвали ее *Progress?*. Исходным названием камерных пьес, сопровождающих диалоги, было *Музыка для Королевского цирка*».

Представление открывают Йен, Банк и Арт, пытающиеся исполнять «серьезную музыку» на фортепиано, кларнете и перкуссионных (слушателям они представлены как трое талантливых, поскольку умеют читать ноты, участника группы). Как бы там ни было, пока «трое талантливых участника группы» пытаются исполнить *The Prologue*, Дон Престон, в злодейской накидке и цилиндре, пробирается на сцену и перебивает трио сокрушительным порывом «современной электронной музыки».

Трио протестует. Дон отвечает на это, что исполнение диатональной музыки (как, впрочем, и питание мясными продуктами) препятствует ощущению их собственной ауры. Те доказывают, что диатональная музыка есть благо, а его электронная музыка — дерьмо собачье. Дон обосновывает свою позицию тем, что диатональная музыка устарела, а все должно развиваться. «Вы должны питаться микробиотой и изучать астрологию!»

FZ: «Замечу, что хотя фабула драмы была моя, каждый участник должен был сам разрабатывать свою часть диалога».

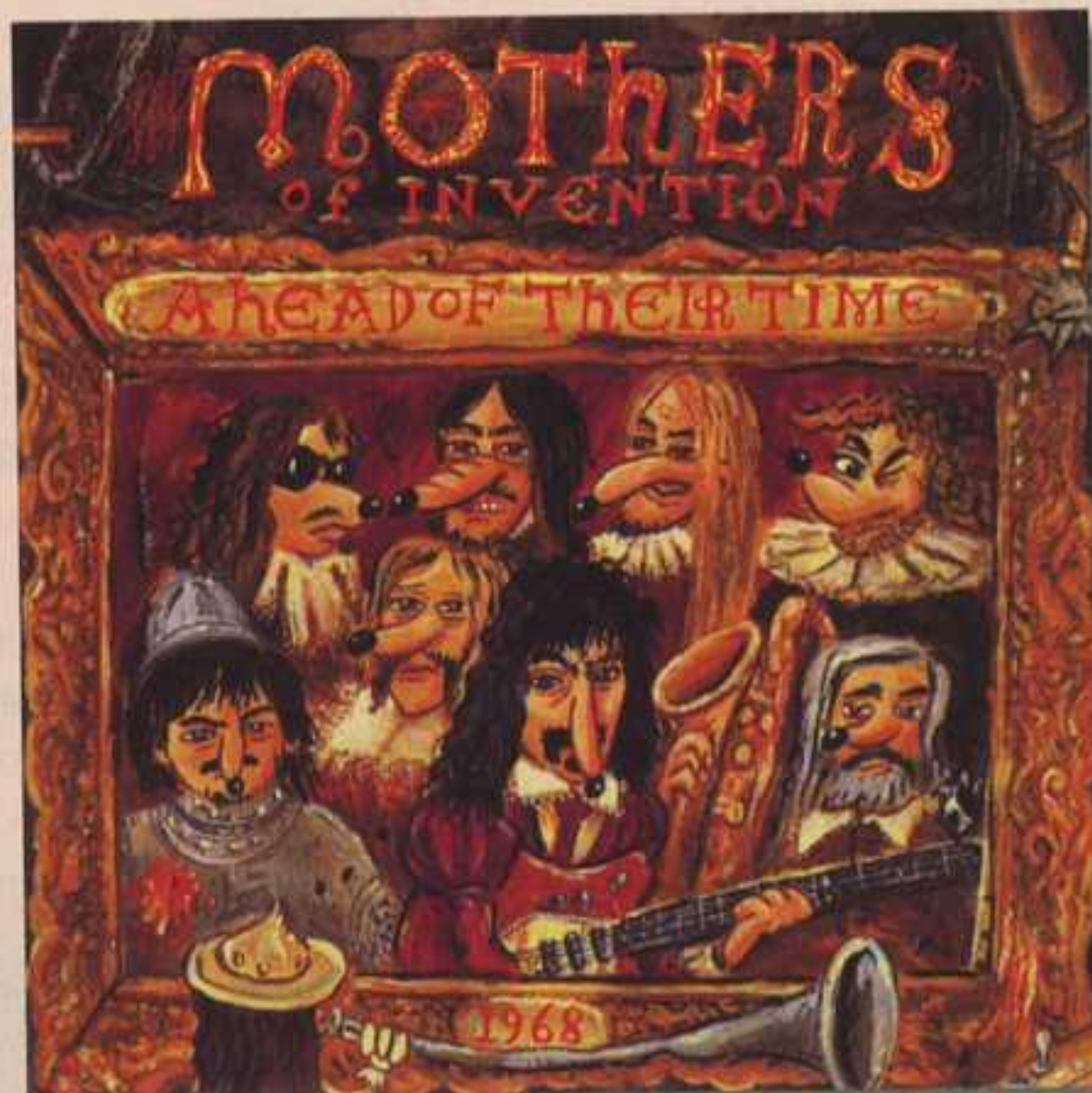
Это вынуждает трио одаренных музыкантов покинуть *The Mothers*, чтобы основать свою собственную группу с «железной дисциплиной». Тут же, чарами постановщика, их новый «дисциплинированный» ансамбль из четырнадцати облаченных в смокинги участников *BBS Symphony* с лицами роботов строем проходит по сцене. Йен, Банк и Арт надевают смокинги, наносят на свои лица изображения болтов и стрелок электрических разрядов и занимают место среди ансамбля *BBS*.

Тут выползает Моторхэд со своим жалким тамбурином. При виде «дисциплинированного ансамбля *BBS*», у него тут же возникает непреодолимое желание носить по-

добную униформу. Он требует зачислить его в ансамбль. В ответ его упрекают в неумении читать ноты. Несмотря на это, он все равно намерен добиться своего.

Во время исполнения оркестром *Like It Or Not*, он шарит в куче сваленных чехлов для инструментов и чудом обнаруживает мятый смокинг и чуточку грим-косметики — вполне достаточно, чтобы трансформировать себя в нечто, отдаленно напоминающее члена «ансамбля роботов».

Затем, во время *The Jimmy Carl Black Philosophy Lesson* мы узнаем, что если ты хочешь по настоящему расслабиться после выступления, ты должен играть рок-н-ролл и пить пиво, а в этой дурацкой униформой тебе ничего не светит. Джимми заявляет о своем намерении оставить *The Mothers* с тем,



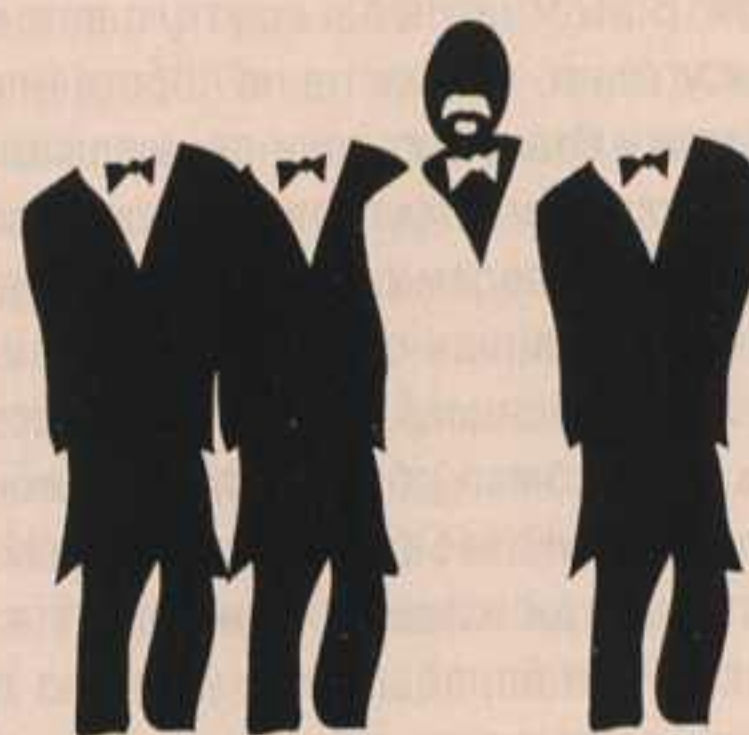
чтобы спуститься к зрителям и «размять парочку телок».

FZ: «Здесь мне пришлось вмешаться и напомнить ему, что в Лондоне тебе нечего и надеяться подцепить какую-нибудь «киску», если ты не выглядишь как рок-звезда».

Команда гримеров и костюмеров преобразует его в некое подобие Донована и Джими Хендрикса одновременно. Схватив по бутылке пива в каждую руку он внедряется в зал.

FZ: «Как раз незадолго до наших гастролей Папа Римский подверг анафеме контрацептические средства, несмотря на то, что по слухам, Ватикан является главным вкладчиком Швейцарской компании по производству этого исчадия ада».

В ознаменование сего, по сцене вышагивает Рой Эстрада. Он облачен в



доходящую ему до пят кольчугу с громадным алюминиевым лифом и богато украшенный церемониальный католический головной убор. В руках у него детское ведрышко для песка, наполненное «Смартисом» (британский аналог M&M's). На ведрышке выгравировано: «Нет уродливым детям!». С пением латинских псалмов он швыряет сладости в зал, вместо контрацептических таблеток.

Он подходит к Йену в его новом облике робота и просит назначить ему прослушивание на роль оперного певца в новом ансамбле Йена. Поскольку он мексиканец, он вынужден покинуть *The Mothers*.

FZ: «Рой действительно несколько раз обращался ко мне с подобным обоснованием».

Йен предоставляет ему такую возможность и предлагает исполнить арию *Holiday In Berlin*.

FZ: «К этому моменту, мы всего лишь пару недель, как впервые попытались сыграть эту вещь, что обернулось тогда бесчинствами».

Как только Рой заканчивает исполнение арии, роботы с позором изгоняют его. Звучит *Rejected Mexican Pope Leaves The Stage*. Роботы играют опять и Моторхэд, завершивший к этому моменту переодевание, пытается подстроиться под них свою философскую каденцию сопрано-сакса. Роботы «выдувают его прочь» с помощью нескольких агрессивных аккордов.

Ища утешение в церкви, Моторхэд сходит с Отвергнутым Мексиканским Папой. Тот в ответ склоняет его к анальному сексу. Звучит *Undaunted, The Band Plays On*. В это время Дон Престон, подвергнувшийся химическим изменениям посредством микробиотической пищи превращается в чудовищного Призрака Оперы. Пока участники «робо-группы» пыта-

ются изгнать «Нечистую Силу» шиками и улюлюканьем, он, притаившись за сценой, ждет часа страшной мести за отвергнутую электронную музыку. Внезапно атакуя ничего не подозревающего Андервуда посреди торжественного клавишного соло, Дон душил его, бросает на пол и занимает его место у клавиатуры. И это еще не все. Он изрыгивает патологически ди-

атоническую пьесу *Sell Us A President, Agency Man*.

Джими Карл, Моторхэд, Рой и Банк воссоединяются под влиянием сентиментальной стилизации Дона. Они обнимаются, танцуют и образуют подпевающий хор, в то время как Иэн лежит, сваленный в кучу хлама.

С последними аккордами *Epilogue*, Иэн чудесным образом возвращает-

ся к жизни, набрасывается на Дона, спускает того с лестницы, возвращает себе контроль над «Стэйнвэем» и под сопровождение оркестра торжественно завершает представление.

FZ: «Остальную часть выступления я мог бы охарактеризовать, как обычный для The Mothers образца 1968-го года рок-концерт. Ничего особенного».

ОПЕРЕЖАЯ СВОЕ ВРЕМЯ

Во время европейских гастролей Mothers Of Invention 1968-го года, в составе группы помимо Фрэнка числились: альт-саксофонист и пианист Йен Андервуд, кларнетист и тенор-саксофонист Банк Гарднер, баритон-саксофонист и тамбуринщик Эвклид Джеймс «Моторхэд» Шервуд, басист-вокалист Рой Эстрада, органист Дон Престон, барабанщик-перкуSSIONИСТ Артур Дайер Трип Третий и основной барабанщик Джимми Карл Блэк. Перечисление музыкантов в данном случае необходимо, ибо они будут играть наряду с членами The BBC Symphony Orchestra весьма заметную роль в предстоящем представлении.

«Во время гастролей, в аэропортах и гостиницах я занимался тем, что писал пьесы для камерного оркестра. Где-то посреди поездки меня попросили поставить торжественное открытие Лондонского шоу. Я выбрал четырнадцать музыкантов BBC Symphony для исполнения этих вещей и нанимал пьесы на наскорю придуманный сюжет в модном в то время жанре психологической драмы, где участники группы выступают в несколько необычной для себя роли», — комментирует ситуацию Заппа. Получилось ни больше, ни меньше, столкновение рок-группы и симфонического оркестра, как в музыке, так и в сценическом действе. Пример единства и борьбы противоположностей, отличного взаимодействия антагонистов, с примесью театра и пантомимы; действо, в котором воедино слилось по сути разнородное: угар рок-н-ролла, чопорность классики, блестящие импровизации актеров-дилетантов. Юмор, похабщина, и в то же время серьезные философские мысли, пространственные рассуждения о сексе, творчестве, политике и много еще о чем.

Этот концерт был записан в лондонском Royal Festival Hall 28-го октября 1968-го года с помощью четырехдорожечной системы с дистанционным управлением. Никаких накладок. Концерт был также записан на 16-миллиметровую киноплёнку полупрофессиональной камерой (те из вас, кому интересно, что происходит на сцене, в те моменты, когда аудитория исходит хохотом, имеют возможность наблюдать отредактированную версию «драматической» части представления на выпущенном Honker Home Video видеофильме *Uncle Meat*).

Заппа подробно рассказывает, с какими техническими трудностями постоянно приходилось сталкиваться: «В 1968-м году мониторы изобретены еще не были. Во время гастролей 1968-го года мы довольствовались скверно звучащей монофонической аппаратурой, представляющей собой соединенные воедино гитарные усилители мощностью в 12x100 ватт, снабженные парой дешевых микрофонов. Ни о каком микшерском пульте мы и мечтать не могли. Альт и тенор-саксофоны усиливались с помощью зву-

коснимателей, пропущенных через установки по созданию дополнительных эффектов при записи деревянных духовых инструментов Maestro. Моторхэд не был в состоянии позволить себе даже такой «роскоши», поэтому извергал звук своего баритона просто в ближайший микрофон. Дон Престон играет на RMI electric piano. Я бы не назвал его звучание славным, однако, в управлении, он проще, чем Fender Rhodes. Его синтезаторную «накачку» составляет лишь пара самодельных вибраторов, подключенных во все тот же гитарный усилитель».

Но одними техническими трудностями дело не ограничивалось. Были еще трудности и материальные, которые пришлось решать самому Фрэнку: «Ну где, скажите, репетировать во время гастролей? Кому переписывать партии ребят из BBC. Когда репетировать с Иэном, Банком и Артом их сольные партии? Кто за все это заплатит? Хотя ответ на последний вопрос прост и ясен. Чтобы нанять дополнительных музыкантов, пошить костюмы, подготовить и разучить партитуры, записать представление на аудио- и киноплёнку я выложил семь тысяч долларов, что сожрало хорошенький кус моего дохода от гастролей в целом».

Записи этого материала суждено было появиться в природе только в апреле 1993-го года в виде альбома *Ahead Of Their Time*. Отменная вещица в двух частях. И обе части симпатичны чрезвычайно. Первая — это сама вещичка *Progress?*, где Матери весело дуркуют, а между взрывами хохота играют сами и заодно с Симфоническим оркестром BBC те самые пьесы, которые будут в дальней-



ЗУБИН МЕЙТА



Этот известнейший дирижер современности (родился 29-го апреля 1936-го года в Бомбее) – сын скри-

пача Мелхи Мейта, основателя Бомбейского Симфонического оркестра. Он сначала изучил скрипку и дирижерское мастерство в классе своего отца в Венской Академии Музыки (Vienna Music Academy, 1954-1960). Далее принялся за изучение контрабаса, перкуссии и дирижирования в классе Ханса Сваровски. Завершил Мейта свое обучение в Музыкальной Академии Чигиани (Accademia Musicale Chigiani) в Сиене.

В 1958-м он стал победителем конкурса в Ливерпуле и был принят на должность ассистента дирижера местного симфонического оркестра. Его американский дебют состоялся в 1960-м году, когда его пригласили дирижировать Лос-анджелесским Филармоническим Оркестром. А в 1961-м он стал арт-директором Монреальского Симфонического Орке-

стра (Montreal Symphony Orchestra), и этот пост занимал до 1967-го, оставаясь в это же самое время арт-директором Лос-анджелесского Филармонического Оркестра (1962-1978). Параллельно он в качестве гостевого дирижера работал с оркестрами в Зальцбурге (1962-й год), в Мете (1965-й год) и в театре La Scala (1966-й год).

В 1968-м он предпринял концертный тур с Израильским Филармоническим Оркестром (Israeli Philharmonic Orchestra) и стал его музыкальным советником. В конце 60-х заинтересовавшись необычной музыкой Фрэнка Заппы, решил поставить эксперимент, доверив исполнение его произведений Лос-анджелесскому Филармоническому оркестру в симбиозе с группой Заппы Mothers of Invention.

шем частями симфонического колосса **200 Motels**, а вторая – рок-н-рольные изыски Матерей: *King Kong, Help, I'm A Rock, Transylvania Boogie, Pound For A Brown, Sleeping In A Jar, Let's Make The Water Turn Black, Harry, You're A Beast, The Orange County Lumber Truck (Part 1), Oh No, The Orange County Lumber Truck (Part 2)*.

И чуть позже эта самая первая часть неожиданно обрела новую жизнь.

ТЕ САМЫЕ ДВЕСТИ МОТЕЛЕЙ

А вот и произведение, черновиком к которому явилась рассмотренная выше пьеса *Progress?*. Монументальное симфоническое полотно, исполненное в содружестве с Лос-Анджелесским Филармоническим оркестром под руководством Зубина Мейты.

И не беда, если даже спустя какое-то время стало ясно, что для Зубина это была скорее шутка, такой, в духе времени, выпендрож – выступить бок о бок с волосатыми рок-н-рольщиками, но с другой стороны, выбрал-то он для демонстрации широты и либеральности взглядов не кого-нибудь Creedence Clearwater Revival, а банду Фрэнка Заппы.

Заппа писал об этом так: «Однако здесь таился подвох: на самом деле исполнять оркестру вовсе не хотелось – им требовалось СОБЫТИЕ, нечто «особенное»... к примеру... э-э, может, РОК-ГРУППА и... э-э-э-э... НАСТОЯЩИЙ ОРКЕСТР, вроде как... э-э... ну, как бы это сказать... «вместе лабают рок». А ЧТО там за музыка, никого не интересовало».

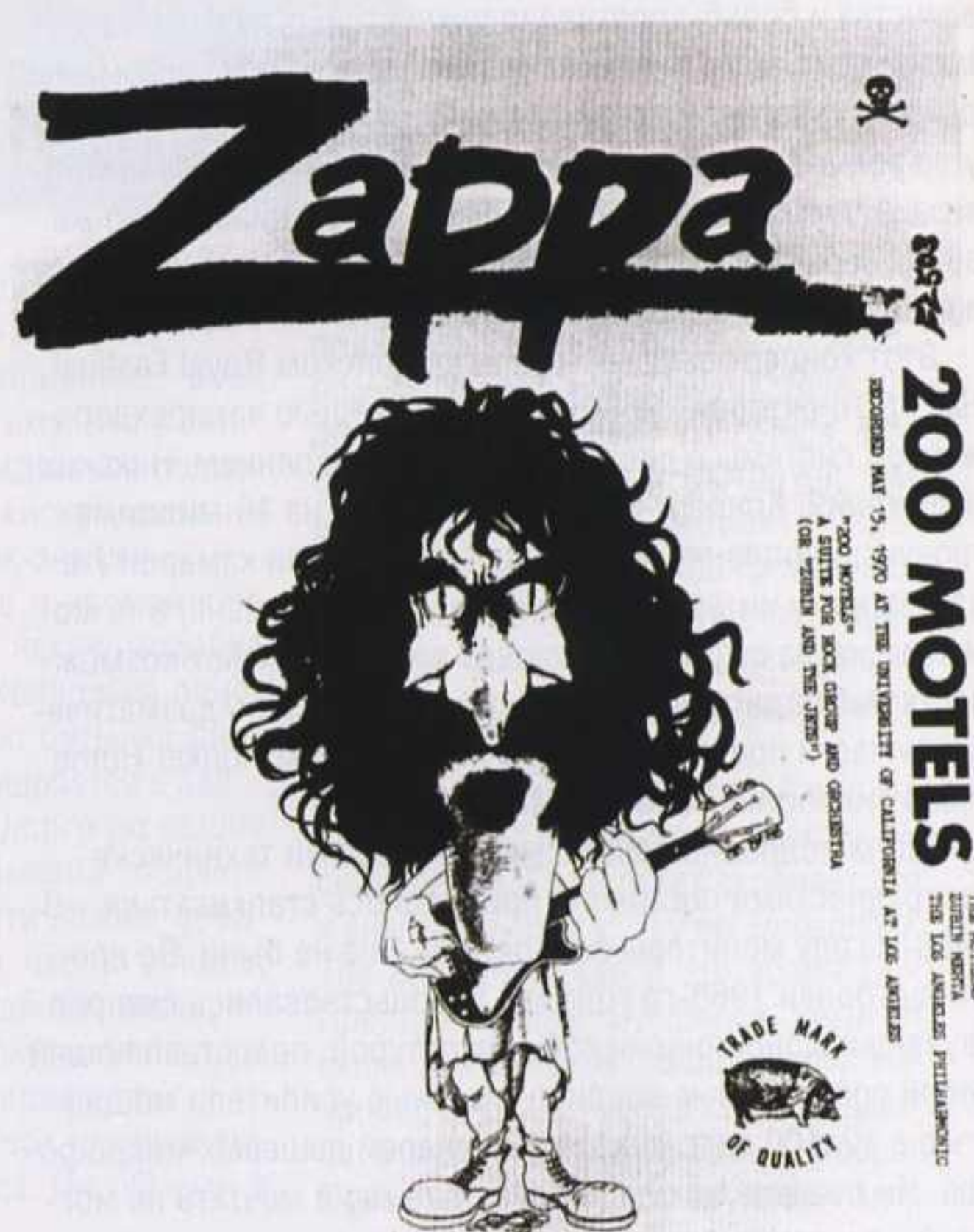
Для этого произведения, названного по количеству гастролей за последние несколько лет, Фрэнк соединил воедино все то, что писал урывками, гастрольными вечерами, на ходу, в вонючих номерах, грязных залах ожидания, во время бесконечных переездов и перелетов. Придумал единый сюжет.

Но возникли кое-какие проблемы. Во-первых, группы в данный момент у Фрэнка не было. Во-вторых, партитура не

была расписана на партии. В-третьих, Заппа хотел получить запись концерта, а Союз музыкантов этому воспротивился.

Пришлось выкручиваться. Заппа быстренько сколотил временную группу, которая для разминки предприняла коротенькое турне, потратил семь тысяч баксов на переписчиков партитур, только вот с третьей проблемой справиться не удалось – запись концерта он так и не получил.

И 15-го мая 1970-го в рамках фестиваля *Contempo 70* в баскетбольном зале Pauley Pavilion Университета UCLA состоялась величественная премьера одного из главных творений его жизни – сюрреалистической документаль-



MAY, 1970: ZAPPA PERFORMS EXCERPTS FROM "200 MOTELS" WITH THE LOS ANGELES PHILHARMONIC AT ZUBIN MEHTA'S "20TH CENTURY MUSIC" FOCUS. THE THREE HOUR SHOW AT THE PAULEY PAVILION IS ATTENDED BY TWO PARTICULARLY ARDENT ADMIRERS...



ной оперы из жизни кочующей рок-группы – **200 Мотелей**. Исполнители – специально возрожденные для такой okazji (временной группы типа) Mothers Of Inventions и L.A. Philharmonic Orchestra, развлекавшие в тот вечер 11 тысяч зрителей. Это был самый успешный концерт сезона Лос-анджелесского филармонического – полный аншлаг.

Музыкальные СМИ живо откликнулись на данное действо. Одним из первых это сделал журнал *Rolling Stone*, опубликовавший в июльском номере статью Дэвида Фелтона «After The Mothers: Zappa and the L.A. Philharmonic»:

«Хотя музыкальная свадьба Фрэнка Заппы и Зубина Мейты в Pauley Pavilion не была полным успехом, это наглядно доказало всем раз и навсегда, почему другие недавние соединения рока и симфонических элементов были такими печальными неудачами.

По некоторым причинам это был год неправильно-го культурного подбора. Это и тяжеловесное, безвкусное, телевизионное усилие Bell Telephone, показать, что Nice, Santana и Jethro Tull играли реальную музыку, не хуже Лос-анджелесского Филармонического оркестра.

И помпезный кусок дерьма в Royal Albert Hall от псевдорок-группы Deep Purple и псевдосерьезного дирижера Малкольма Арнольда – преступление, поощренное чьей-то вульгарной идеей сохранить это на диске.

Есть еще несколько примеров, слишком мрачных, чтобы их упоминать.

В большинстве случаев эти выкидыши были спровоцированы симфоническими силами, очевидно, в попытке захватить огромную аудиторию, поддерживающую рок-индустрию.

Их основной просчет (блестяще иллюстрированный усилием Zappa-Mehta) в том, что, они не понимали главного: симфоническая музыка, так или иначе, должна быть изменена, чтобы обратиться к массам молодых слушателей.

Для этих слушателей, театр симфонической музыки является настолько скучным, раздражающим и нехудожественным, что между ними и поклонниками сей музыки разделение чуть ли не политического характера. Музыка, с ее жестко торчащими галстуками-бабочками, фалдами и открытыми вечерними туалетами из меха, всегда ассоциировалась с людьми, что называется, из богатых. Их театр был лишен жизни, высушен, заморожен и заключен в кожух для привлечения любителей музейных экспонатов.

Требуется Заппа, ибо подобных ему людей раз-два и

обчелся, которые чувствуют на генетическом уровне, как изменить ситуацию, чтобы освежить порывом свежего ветра удушающую атмосферу старых жаб.

В Калифорнийском университете Лос-Анджелеса в павильоне Pauley, перед несколькими тысячами внимательных поклонников, он сделал это превосходно. Это было его шоу почти с самого начала. Мейта и его оркестр были просто новыми лабораторными зверушками для его безумного гения, и они подошли для этой цели, как никто другой.

В течение трех часов Заппа:

1. Внушал членам оркестра дух свободы, что ими воспринималось с трудом, поощряя их на всевозможные отрывки, ворчания и броски конфетти экспромтом. В какой-то момент музыкант играющий на bass horn встал со своим инструментом, покрутил им в воздухе, словно пьяный слон хоботом и сел. В другой раз, весь оркестр сошел со сцены в зрительный зал, каждый оркестрант при этом, ис-



полнял свое собственное произведение.

2. Неуклонно бросал Мейте реплики типа: «Хорошо, Зубин, задай жару!», «Теперь ты знаешь, кто ведет в эстафете, не ты, Зубин?» (Когда Мейта получил несколько персональных шиканий со стороны аудитории).

3. Общался с аудиторией, давая ей правильный настрой: «Вы должны не думать, что это – обычный рок-концерт... Это – музыка, как любая другая музыка».

4. Подверг оркестр и аудиторию ненавязчивой лекции по подростковым проблемам, которая закончилась жесткой пародией на один из эпизодов из жизни Джима Моррисона, в котором Джим застает своего отца за «укрошением его мяса» журналом *Playboy*. «Он свернул журнал *Playboy* в трубку и вставил свой член прямо в туда... Отец, я хочу убить Вас... Не сейчас, сын, не сейчас!»

5. Пригласил музыкантов Филармонии, чтобы испол-





нить экспромтом бисовую *King Kong*, в течение которой виолончелист Курт Рехер вел себя как настоящий фрик, а кларнетистка Мишель Зурковски засунула мягкую игрушку жирафа себе под платье.

Музыкально, Заппа представил несколько сюрпризов, так как его материал всегда комбинировал рок и классические элементы. В его произведение **200 Motels** ненавязчиво вкрапливались изящные вставки из музыки Вареза, Стравинского и Густава Холста.

Вообще говоря, звук был ужасно искажен, и Заппа оказался прав, когда заметил во вступительной речи: «Когда вы играете музыку в зале, предназначенном для баскетбола, вы здорово рискуете».

Данный концерт мы можем послушать с бутлега **Frank Zappa & Zubin Metha - Contempo 70**, в буклете которого помещена биография Зубина Мейты, а также несколько занятных фотографий — самой арены и ее расположения в университетском кампусе, а также Заппы на фоне дирижирующего коллеги, делающего непристойный жест в сторону оркестрантов.

К великому сожалению, официальная запись этого концерта до сих пор не издана. Правда, представители кино-концерта United Artists были настолько воодушевлены, что предложили снять фильм **200 Motels**, что, и было впоследствии сделано. Сценарий поручают написать Заппе лично. Звуковую дорожку к фильму услышать можно, ибо она появилась в природе в октябре 1971-го и вошла в официальную дискографию Заппы. На ней, правда, присутствует другой оркестр — The Royal Philharmonic Orchestra, да и за дирижерским пультом Эдгар Говард вместо Мейты, тем не менее, послушать это стоит. Потрясающее сочетание формальных противоположностей. Оперная ариоза сама собою прорастающая в блюзовое урчание, и псевдотехасская салунщина логично обуславливает математические построения симфонического авангарда. Синтез всего и вся, диапазон, единство, неразрывность музыки, генетическая общность всемирной звуковой ткани от протестантского органа до африканского там-тама, и в **200 Motels**, как, может быть, нигде, Фрэнк демонстрирует сей принцип во всей блестящей и захватывающей наготе. Воистину, эпохальное творение.

А сам фильм представлял собой сплошную веселуху, чехарду приколов и розыгрышей. Один факт, что в роли долговязого и худощавого Заппы снялся коротышка при округлом брюшке экс-битл Ринго Стар, уже наводит на интересные мысли.

Творческий тандем Заппы с Лос-анджелесским симфоническим мог бы продолжить сотрудничество, но этого не произошло. «Хотите анекдот? — спрашивал Фрэнк много лет спустя у журналиста Мэтта Резникова, делавшего с ним интервью (*Musician*, ноябрь 91-го). — Прошло около года после моего концерта с оркестром местной филармонии, случившегося в 70-м, и они сделали мне очередное предложение. Они сказали, что хотят заказать мне концерт для двух фортепиано и устроят ему мировую премьеру. Я ответил: «Очень мило с вашей стороны.» А они и говорят: «Есть одно маленькое условие — Вы должны купить нам для этого два рояля.» Что, смешно? Короче говоря, это был мой последний разговор с филармонией Лос-Анджелеса. Что же это получается? Если я играю рок-н-ролл, то у меня денег — куры не клюют, так? И это — достаточный повод сесть мне на шею? С какой стати я должен пойти и потратить сотню тысяч баксов на два «Бёзендорфера» только для того, чтобы они пару раз поренетировали и сыграли мой концерт? Нет уж, идите в задницу!»

Гастроли с материалом **200 Motels** проходили не всегда гладко, особенно в Англии. Примечателен случай 8 февраля 1972-го года, когда концерт The Mothers в лондонском зале Royal Albert Hall был отменен, поскольку местные культурные власти сочли слова его композиции неприличными и даже похабными. Четыре тысячи зрителей, пришедшие на концерт, устроили демонстрацию протеста, но успеха так и не добились.

Юридически обязательное соглашение было аннулировано британской стороной. Заппа подал на королеву в суд (согласно английскому законодательству, ответчиком в процессах с государственным учреждением выступает глава государства), и, явившись туда, парировал нападки чопорных судей на различные композиции — *Would You Go All The Way?*, *Lonesome Cowboy Burt*, *She Painted Up Her Face* и *Bwana Dik*, что подробно описал в своей *Real Book*.

Одним из непристойных сочинений значилась пьеса *Penis Dimension (Размер Пениса)*, входящая в саундтрек **200 Motels**. В ней мальчик из хора поет: «Размер пениса волнует меня. Ночью я почти не могу спать». Остальной хор подхватывает стенания. Оркестр издает крайне диссонансный аккорд, сопровождаемый группой экзотических ударных. Хор интересуется: «Тебя волнует то, что размер твоего петушка недостаточно чудовищен?» В ответ — хроматический стон рыдающих духовых: «Ya! Ya!» Старый Мужик (так он обозначен в партитуре) дает академический комментарий: «То, что у тебя между ног, — лишь последние несколько дюймов сложного механизма, который идет вверх и вниз по позвоночному столбу, и все это подключено к человеческому мозгу». Две девочки в унисон подхватывают фразу добавляя: «Который при правильном использовании может эффективно увеличить размер и огневую мощь твоего члена, твоего шланга, твоего шила, твоей пистолы. Пенис — такое уродливое слово! Оно звучит так отвратительно!» И Старый Мужик заключает: «Пенис может быть очень полезным и волнующим органом!»

И хотя этот опус на лондонской сцене исполнить не удалось, в качестве утешения заметим, что Заппа сотоварищи успели-таки повеселиться в данном зале раньше, что, в частности, запротоколировано на альбо-

ме **You Can't Do That Stage Anymore: Volume Five**, вышедшем в июле 1992-го. К пьесе *Mozart Ballet – Piano Sonata in B flat*, сыгранной 6-го июня 1969 года прикручен комментарий Фрэнка: «К тому моменту, как нам запретили выступать в Royal Albert Hall за якобы непристойные тексты, мы успели появиться там дважды. Это вторые гастроли. За сценой болтался Ноэль Реддинг, тогдашний басист Джими Хендрикса. Мы предложили ему принять участие в нашем балете-буфф. Это закончилось его стычкой с Моторхэдом Шервудом. Дик Барбер, наш гастрольный менеджер появляется на сцене с резиновым цыпленком, в чье брюшко предварительно закачан темный эль и крем для бритья. Возвещая о своих глубоких чувствах по отношению к звонкой монете, он исполняет прикольный вокализ, затем душит цыпленка, и разливает его содержимое по сцене».

Ну что ж, небольшая компенсация большому облому. Который вскоре был благополучно забыт, ибо Фрэнк медленно, но верно становился настоящей рок-звездой.

ОРКЕСТРОВЫЕ ЛЮБИМЧИКИ: МАЛО УДАЧ И МНОГО ОБЛОМОВ

Ближе к середине 70-х годов альбомы Фрэнка Заппы начинают показывать неслабые тиражные успехи. Соответственно и денег своему создателю приносят немало. Одним из таких «кормильцев» оказался альбом 1974-го года **Apostrophe (')**, ставший первым платиновым диском, проданным в количестве более миллиона экземпляров. А это значит, что часть денег можно потратить на лишнюю пару переписчиков, нанятых для пунктуального воспроизведения симфонических партитур маэстро. И на, естественно, их исполнение.

В самый разгар «долларовой дойки рока», между выходом в свет альбомов **One Size Fits All** и совместного с Бифхардом **Bongo Fury**, Заппа в сентябре 1975-го (17-го и 18-го) организует два концерта (и их запись – 19-го) на сцене Royce Hall Калифорнийского университета.

Это была пара выступлений короткоживущего оркестра со смешным названием The Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra, придуманным для исполнителей незабвенного опуса **Lumpy Gravy**. Всего тридцать семь человек в полном концертном вооружении, которым помогали рок-н-рольщики – барабанщик Терри Боззио со своей гигантской ударной установкой, басист Дэйв Парлато и перкуссионист Эмиль Ричардс. Настоящий дирижер, некто Майкл Зиротт имел место быть. Сам композитор снизошел до участия в составе ритм-группы, что, впрочем, посолиловать ему разок не помешало. Чуть-чуть поиграв на гитаре, затем, как и надлежит серьезному композитору, либо скромно сидел в уголке, либо кланялся.

Заппа сам продюсировал эти шоу, а укомплектовать оркестр ему помогли Эрл Далмер и Майк Альтшуль. Фрэнк признавался, что организация мероприятия обошлась ему в 120 тысяч долларов. Сумму, в два раза превышающую его затраты на L.A. Philharmonic Contempo Concert с Зубиным Мейтой за дирижерским пультом и The Mothers of Invention в качестве приглашенных гостей.

Концерты 17-го и 18-го собрали порядка полутора тысяч зрителей, и естественно, затраты Заппы не окупились. 19-го оркестр играл в пустом зале, и именно в этот день была произведена запись основной фонограммы (шоу предыдущего дня тоже записывалось).



Многие из сыгранных вещей вошли в альбом **Orchestral Favorites**, которую Warner Bros. выпустили помимо желания Фрэнка и без его разрешения.

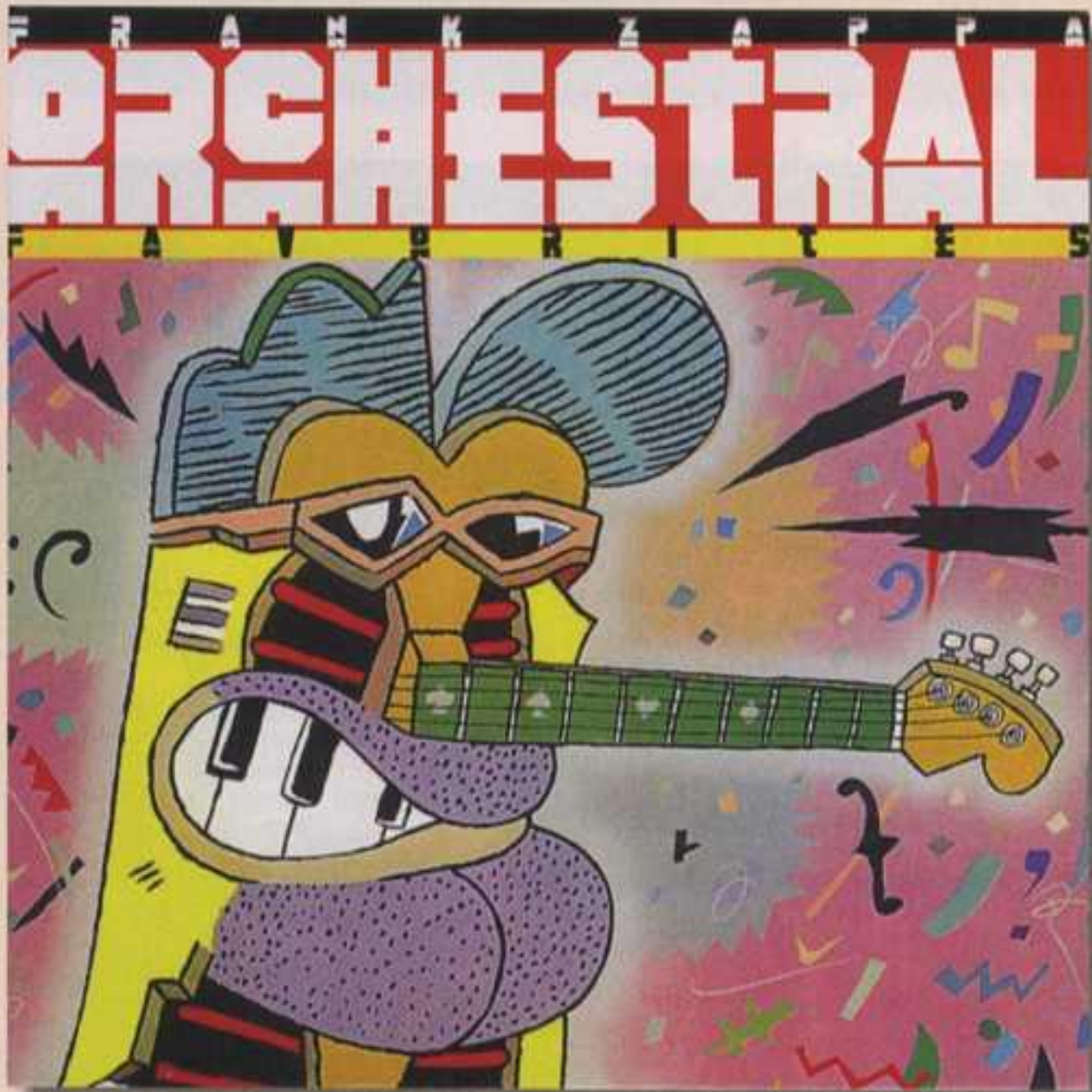
Скрипачка Памела Голдсмит, участвовавшая в концерте, говорит, что, по ее мнению, оркестр точно передал дух пьес Заппы. А Фрэнк вспоминал (в радио-интервью 1975-го), что после исполнения оркестром пьесы *Pedro's Dowry*, сами музыканты закатили ему бурную овацию.

Трек-лист выступлений включал следующие композиции:

1. Bogus Pomp
2. Revised Music For Low Budget Symphony Orchestra
3. Pedro's Dowry
4. Rollo
5. Black Napkins
6. Dog Meat
7. Naval Aviation In Art?
8. Sink Trap
9. Duke Of Orchestral Prunes
10. Steno Pool/New Brown Clouds (from Greggery Peccary)

11. Strictly Genteel

Не обошлось и без сюрпризов. В один из дней, во время исполнения оркестром заключительной *Strictly Genteel*, через пару минут после ее начала на сцену вышел Кэптен





Бифхарт и минут шесть играл на саксофоне, а Заппа подыгрывал ему на гитаре.

Пластика **Orchestral Favorites** вышла через несколько лет после этих концертов — в мае 1979-го, но принципиально ли это? Да нет, конечно! Ибо это наилучший альбом для первого знакомства с серьезной музыкой маэстро. Недлинный, не утомительный, с тремя милыми, привычными, родными для любого заппамана темами — *Duke Of Prunes* (с LP **Absolutely Free**), *Strictly Genteel* (с LP **200 Motels**) и *Bogus Pomp*, который при ближайшем рассмотрении оказывается исходным донорским материалом для сюиты *Sealed Tuna Sandwich* из тех же незабвенных **Мотелей**. Добитый превосходными пьесами *Naval Aviation In Art?* и *Pedro's Dowry*. Причем все было сыграно более чем серьезно, без шутовского балагана **Lumpy Gravy** или блюзового прикрытия **200 Motels**. Выход к публике в чистом и белом. Во фраке с бабочкой.

Отличная работа!

В середине 1978-го на работу в компанию Заппы нанимается Ричард Эмметт. О том, какой работой он занимался на протяжении нескольких лет, он вспоминает в одном из номеров запповского фэнзина *Mother People*:

«Мысленно перенесемся в весну 1978-го. Я жил в однокомнатной, с блохами, квартире на пляже в Венеции, Калифорния. Я окончил музыкальную школу почти год назад и играл на гитаре и флейте для театральной труппы в Лос-Анджелесе.

Когда зазвонил телефон, это оказался мой друг Дэвид Окер на линии. Он сказал: «Франк хочет, чтобы ты позвонил ему». И жизнь моя в одночасье изменилась.



Мы знаем, что буквально на каждом шагу своего пути Заппа был окружен различными людьми — музыкантами, инженерами, художниками, и прочими, которые помогали поддерживать его творческое видение. На какой-то период, я стал одним из этих людей.

Мой друг Дэвид, такой же музыкант и композитор, был нанят несколькими месяцами ранее, в качестве копировщика музыки. Я спросил Дэвида, не нуждается ли Фрэнк еще в одном копировщике в штате, и Дэвид согласился спросить. Несколько недель спустя, прибыло его сообщение, чтобы я связался с Фрэнком.

Глубокий голос на другом конце провода был мгновенно узнаваем. «Алло», сказал он, и я представился. Он спросил: «Вы можете приехать в течение четырех часов?» и я сказал: «Конечно». Фрэнк был человеком, который говорил кратко. Он дал мне адрес своего дома, расположенного на извилистых холмах Лорел Каньона, и сказал: «Пока».

Я двинулся к нему домой. (Я обнаружил позже, что Ринго Старр жил на той же самой улице.) Фрэнк пожал мне руку и показал мне свою подвальную студию. Мы болтали некоторое время, и он спросил, смогу ли я расшифровать некоторые части, которые он написал. «Расшифровка» заключалась в прослушивании музыки на кассетах, выяснении, что музыканты играли, и последующем перенесении на бумагу всех примечаний и ритмов. Так как я тоже писал музыку и был музыкантом много лет, я не думал, что это будет слишком трудно, таким образом, я сказал: «Конечно!» (Я считал «Конечно», было хорошим словом, чтобы сказать именно его.) Фрэнк после этих слов официально нанял меня, для расшифровки этих частей, предлагая мне еженедельную зарплату выше, чем мне платила театральная труппа. Я не знал, как долго будет длиться работа, но я был взволнован тем, что такой шанс упал мне в руки. В течение следующих двух недель я работал дома и затем принес распечатку Фрэнку, чтобы он оценил. Ему понравилось то, что я принес, но в тот момент у него не было никакой другой работы для меня. Несколько месяцев спустя, однако, я вновь получил предложение позвонить ему, и на сей раз, он нанял меня как полностью занятого копировщика музыки. Работа длилась почти пять лет.

Вам, наверное, не терпится узнать, что же делают копировщики музыки, и почему Фрэнк нуждался в них?

Заппа, в дополнение к созданию своей идиотской и зажигающей музыки рок-н-ролла, также написал огромное количество музыки для симфонических оркестров. Для исполнения этой музыки, необходима полная оркестровая партитура, содержащая все музыкальные элементы. Дирижер использует партитуру, чтобы руководить оркестром. И каждая группа музыкантов (флейты, гобои, кларнеты, фаготы, трубы, валторны, тромбоны, туба, литавры, перкуссия, фортепьяно, арфа, скрипки, альты, виолончели, и басы, а иногда хор и/или рок-группа) нуждаются в своих собственных отдельных частях музыки, также копировавшихся. Другими словами, создание фрагмента симфонической музыки требует производства многих сотен листов записанной нотами рукописи. Поскольку Фрэнк мог читать и писать музыку, он набрасывал черновой проект карандашом, и копировщики использовали это как рекомендации, для создания профессионально выглядящей партитуры.

Это была очень трудоемкая работа. Каждая страница партитуры начиналась, как чистый 13 x 19-дюймовый лист пергамен-

та (подобный калыке). Так как Фрэнк был скрупулезным человеком, он не хотел использовать листы с отпечатанным с нотным станом. Каждая страница могла содержать только те инструментальные знаки, которые фактически использовались на этой странице. Другими словами, если бы меры 15 – 19 не нужны были для флейт и тромбонов, то эти знаки обрывались на этой странице. Это означало, что мы заранее должны будем распланировать каждую страницу и обводить все соответствующие знаки чернилами вручную.

Теперь самое интересное. Ключи, время и ключевые подписи, примечания, динамика, темп и маркировки артикуляции, и много других символов было нарисовано на листах. Фрэнк часто любил изменять ключи времени, иногда в каждом такте. И он любил писать быстрые, жутко трудные, ритмично сложные пассажи, часто к ужасу несчастных музыкантов оркестра. Я помню одну страницу, только на два такта, которые содержали так много нот, что я решил сосчитать их. Одна тысяча и четыре ноты были сжаты на той странице. Это было весьма обычно для страницы партитуры, которая могла длиться пять или десять секунд исполнения, а занимала весь день, чтобы скопировать. Конечно, это было прежде, чем компьютеры намного облегчили работу.»

Начиная с 1981-го, у маэстро будут поводы вечерами облачаться во фракную пару. За четыре года, с восьмидесят первого по восьмидесят четвертый, он спустит изрядную толику того, что заработал тяжкими трудами за пятнадцать рок-н-рольных лет. Пустит по ветру симфоническому. Что ж, как говорится, хозяин – барин.

Ну, а тон всему периоду, можно считать, задаст, и это справедливо, участие в памятном вечере «A Tribute to Edgar Varese» 17-го апреля 1981-го года. Вечер, благодаря присутствию Фрэнка и, соответственно, нашествию его поклонников, удалось провести во вместительном нью-йоркском зале Palladium. И, может быть, кое-кто из побывавших на концерте юнцов и в самом деле, как на то надеялся Заппа, если и не купил свой первый диск серьезной музыки, то, по крайней мере, стал шаг замедлять у полка с классикой. А это уже кое-что, смена темпа, уже победа, залог возможных перемен. По этому случаю, он облачился в строгий вечерний костюм, однако видел себя лишь в роли носителя «потешного разнообразия». Девяностолетняя вдова Вареза, Луиза, нашла Заппу «любезным молодым человеком» и добавила: «Вы знаете, он очень глубоко понимает музыку моего мужа».

В феврале 1983-го Заппа снова соприкасается с музыкой Вареза, на сей раз по случаю его столетнего юбилея, который совпал и со столетием со дня рождения Веберна.

В газете *San Francisco Chronicle* от 11-го февраля мы читаем об этом статью Роберта Коммадея «*Opera Crowd Whoops for Zappa*»:

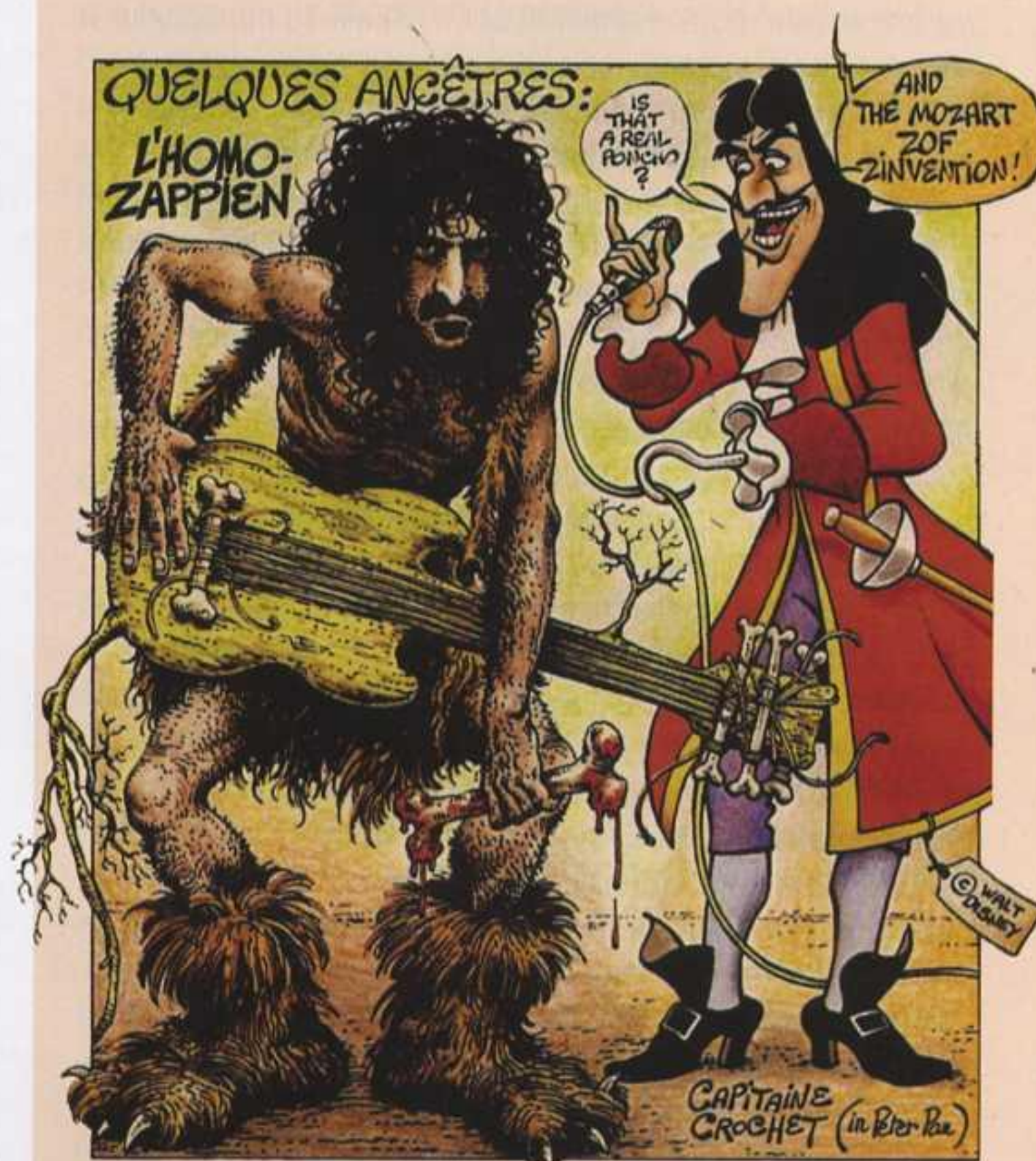
СТРАННЫЕ СОБЫТИЯ произошли в San Francisco Memorial Opera House в среду. Приблизительно 2500 человек, по большей части тридцатилетних, по случаю нарядно одетых, пребывали в благоговейном почтении от ярких работ Антона Веберна и модерниста – изобретателя «музыкальных шумов» Эдгарда Вареза.

Периодически слышались громкие возгласы, вызванные исполнением первого из *Six Lieder* Веберна, но главным образом они были вызваны появлением на подмостках героев рока – Фрэнка Заппы и Грейс Слик. Это было двойное столетнее празднование Варез-Веберн, организо-

ванное San Francisco Contemporary Music Players и планируемое как бенефис Жана-Луи Леру.

Заппа дирижировал «песни» Вареза, которые Слик представляла в качестве ведущей: *Ionization* (1931) открывала и *Intégrales* (1925) закрывала программу. Заппа признает музыку Вареза как оказавшую на него наибольшее влияние, перевернувшую его музыкальные представления, когда он еще учился в средней школе. Фрэнк отнесся к своей нетипично формальной роли серьезно. Он утихомирив приветственные возгласы, ответив на некоторые крики: «Давайте сегодня будем серьезными». Затем повернулся и, неловко погладив партитуры на пюпитре, дал отсчет «Один, два, три, четыре»...

Его строгой и четкой дирижерской манеры, а также правильного ритмического отсчета было явно достаточно для музыкантов SFCM, чтобы исполнить Вареза с хорошим чистым ритмом, динамически сбалансирован-



вым. *Ionisation*, с 13-ю перкуссионистами, играющими на 34-х инструментах, была очень эффективна, выдержав испытание на прочность годы спустя. *Intégrales* для 11 духовых и четырех ударных, была настоящим хитом, вызывающим в памяти некий примитивный ритуал. Она поражала неистовством глубинных сил контрабаса, агрессивными звуками боевых рогов и первобытной мощью охотничьих там-тамов».

Заппа, как оказалось, не только глубоко понимал музыку Вареза, при сочинении своей музыки он пользовался тем же инструментарием. «В своих композициях я использую систему весов, противовесов, взвешенных натяжений и высвобождений энергии, в некоторых случаях, следуя эстетике Вареза, – писал он в *Real Book*, – Для прояснения лучше всего воспользоваться сравнением с *Calder mobile* – многоцветным непонятно чем, болтающимся в пространстве и оснащенным металлически-



ми шариками, подсоединенными к каким-то проводкам и хитроумно уравнивающими крошечные металлические ягодки с другого конца (Варез знал Кадлера и был восхищен его изобретением).

В моем же случае любое количество чего-либо может уравниваться меньшим количеством материала более высокой плотности или располагающего большей длиной рычага. Точка равновесия, при этом, обеспечивает равномерное и свободное раскачивание. «Объект», приводящийся в состояние равновесия, не являет собой нечто, состоящее из нот, нанесенных на бумагу. Если вы способны воспринимать любой вид материи «на вес» и любую мысль как противовес, вы уже способны на большее: находить скрытую прелесть в том, что, казалось бы, совсем того не предполагает».

Заппа далее пытается анализировать отношение журналистов к новой музыке, зачастую предвзятое и весьма поверхностное: «Тому, что на страницах печати никто еще не смог объяснить суть моей музыки, существует несколько причин. В одних случаях, люди, пишущие статьи, просто не понимают и не пытаются понять, как и почему именно в таком виде она создается. Думаю, это касается творчества любой группы».

В тех случаях, когда журналист все же пытается подвергнуть разбору какое-либо произведение, редактор находит это излишним для слушателей, которым, по его мнению, на все это наплевать.



Американцы относятся к музыке как к некоему дополнению к утреннему кофе с газетой. Для них музыка не более чем звуковая дорожка к фильму — ведь никто не задается вопросом, почему она именно такова. Когда альбом поступает в продажу, главным мерилom выступает имидж артиста. Так ли нам интересно знать, как Майкл Джексон делает свою музыку? Нет. Нам важнее знать, чего это ему вдруг так понадобились кости Человека-слона».

Известный критик и музыкант Николай Слонимский в своей книге *Абсолютный слух — История жизни* писал о Заппе-композиторе (к которому как-то был приглашен в гости) так: «Он объявил себя поклонником Вареза. И добавил, что сочиняет оркестровые произведения согласно варезовским принципам композиции, по которым темы не связаны и сменяют друг друга в свободной последовательности. Чтобы подтвердить это, он принес три рукописные партитуры — каждая размером тринадцать на двадцать дюймов, — красиво переписанные и изящно переплетенные. Действительно, конфигурации нот и контрапунктические комбинации выглядели очень по-варезовски. Однако Заппа никогда не ходил в музыкальную школу и технике композиции научился по книжным и нотным изданиям».

А огромный рояль Boesendorfer (тоже упомянутый в данной книге), купленный за семьдесят тысяч кровных долларов, явно не простаивает. Занимающий солидный кусок одной из комнат студии Заппы, он продолжает оставаться главным сочинительским инструментом композитора, произведения которого копятя и копятя, заполняя своими бумажными версиями чуланы и кладовки.

«Заппа предложил мне опробовать его «Бёзендорфер», — читаем мы в книге Слонимского об этом монстринструменте, — Я сел за рояль и сыграл сцену коронации из *Бориса Годунова*, в которой используются глубокие басы. Заппа был поражен русскими гармониями. Он попросил меня сыграть что-нибудь из моих собственных сочинений, и я решил начать с последней пьесы из *Минитюдов*, основанной на сочетании взаимоисключающих трезвучий и охватывающей всю клавиатуру рояля. «Почему бы вам не сыграть эту пьесу на моем следующем концерте?» — спросил Заппа. «Когда это будет?» — поинтересовался я. «Завтра», — невозмутимо произнес он».

Премьеры же творений самого Заппы срываются, откладываются, переносятся по самым нелепым, дурацким и неожиданным причинам. Один из главных спонсоров венского концерта оркестра Vienna Symphony — австрийское TV внезапно сообщает (уже после официального объявления даты), что сотрудник, пообещавший 300 000 долларов на грандиозное мероприятие, на это полномочий не имел. Аут.

Остановка следующая — Амстердам. Сразу два голландских оркестра — большой Residentie Orchestra и маленький Netherlands Wind Ensemble, собрались целую фестивальную неделю исполнять произведения Фрэнка Винсента младшего. Намечалось нечто грандиозное с тоннами аппаратуры и записью пластинки. Сорвалось! Голландские лабалы потребовали вдруг нечто неприемлемое в принципе, нацелились слупить с жирного американского капиталиста Заппы, долю авторского гонорара. Отменяется. На горизонте возникают поляки — результат тот же. Нулевой.

«Когда мы рассуждаем о свободе художника, мы иной раз выпускаем из виду то очевидное обстоятельство, что степень свободы прямо зависит от адекватности финансирования. Положим, вы изобрели что-то, вам нужны станки и инструменты, чтобы реализовать вашу идею, вы имеете свободу придумывать, но можете не иметь финансовой свободы материального воплощения. То же самое и в искусстве».

О'кей. Фрэнк решает пойти другим, своим! путем, не ждать предложений, спонсоров, партнеров, а просто, по своему обыкновению, взять на себя все, от организации до финансирования. Сказано — сделано. И вот, наконец-то, 30-го января 1983-го в Lincoln Centre должны все же зазвучать бессмертные аккорды. Но звонок от руководства Syracuse Symphony разрушил идиллию: профком постановил просить прибавки за труды. Какой, простите? Всего лишь стопроцентной. До свидания!

В чем же, черт возьми, дело? С чего такая несговорчивость? Причин несколько, одна серьезнее другой. Во-первых, сама по себе музыка чрезвычайно сложная. Не то чтобы, положим Моцарт, столь уж прост, но его вдальбливают и разъясняют ремесленникам непрерывно с молодых ногтей и до седых волос, а тут все новое, со всем нужно разбираться, потеть, учить, неделями репетировать. Это раз. Во-вторых, монументальность. Как замечал один из музыкальных секретарей Заппы, Дэвид Оккер, все было бы куда как проще, когда бы маэстро имел дело не с симфоническими монстрами, а с небольшими камерными ансамблями. Но, увы, минимализма Фрэнк не признавал, возможно, просто был сыт по горло повседневной скудостью выразительных средств рок-н-ролла. И потому в ипостаси серьезного мужчины хотел размаха и масштабности. Ну, и обстоятельство третье, весьма тонкое, эфемерное, но более чем существенное. Фрэнк Винсент не то что бы не понимал, но как бы не желал принимать во внимание роль и место классической музыки в современном ему социуме. Ведь если на поп-концерты ходят послушать-поторчать, потому что нравится, то в филармонические холлы — поприсутствовать-отметиться, поскольку принято, положено. Кучка пингвинов черно-белых со смычками — такой же обязательный атрибут жизни чинной, благородной высших сословий, приемов, раутов и саммитов, как мокрые от пива титьки в награду победителю трущобной поножовщины. Следовательно, репутация превыше всего, а сохранит ли лоск артистический смокинг после исполнения сюиты с названием *Penis Dimension* или невинного номера *Love Story* со следующей концертной аннотацией — «история пары престарелых республиканцев, пытающихся совокупиться во время брейк-данса» — проблема для первой скрипки далеко не праздная.

«Академические музыканты уже при поступлении в оркестр знают, что есть «хорошо» — то, что они миллион раз сыграли еще в консерватории. Поэтому, когда композитор нащупывает подход к оркестру с пьесой, выражающей еще не утвержденные в консерваторских учебниках музыкальные идеи, то сразу же ощущает отторжение на молекулярном уровне — как защитную реакцию оркестра. Когда оркестр берется за неизвестную вещь, он рискует облажаться. Существует лишь два способа избежать подобного конфуза. Первый — репетировать, однако, кто оплатит



дорогостоящее время репетиций? И второй — избегать исполнения новой музыки.

Когда в город прибывает приглашенный дирижер, он, как правило, не исполняет произведения живущих композиторов. Вам играют Брамса, Бетховена, Моцарта — их можно «разогреть» в течение дня и «подать» в лучшем виде. Себестоимость ничтожна, а аудитории остается лишь оценивать уровень хореографической подготовки дирижера (именно поэтому все стремятся заполучить места в первых рядах). Скажите, чем это лучше кабацкого джеминга на тему *Louie Louie* или *Midnight Hour*?»

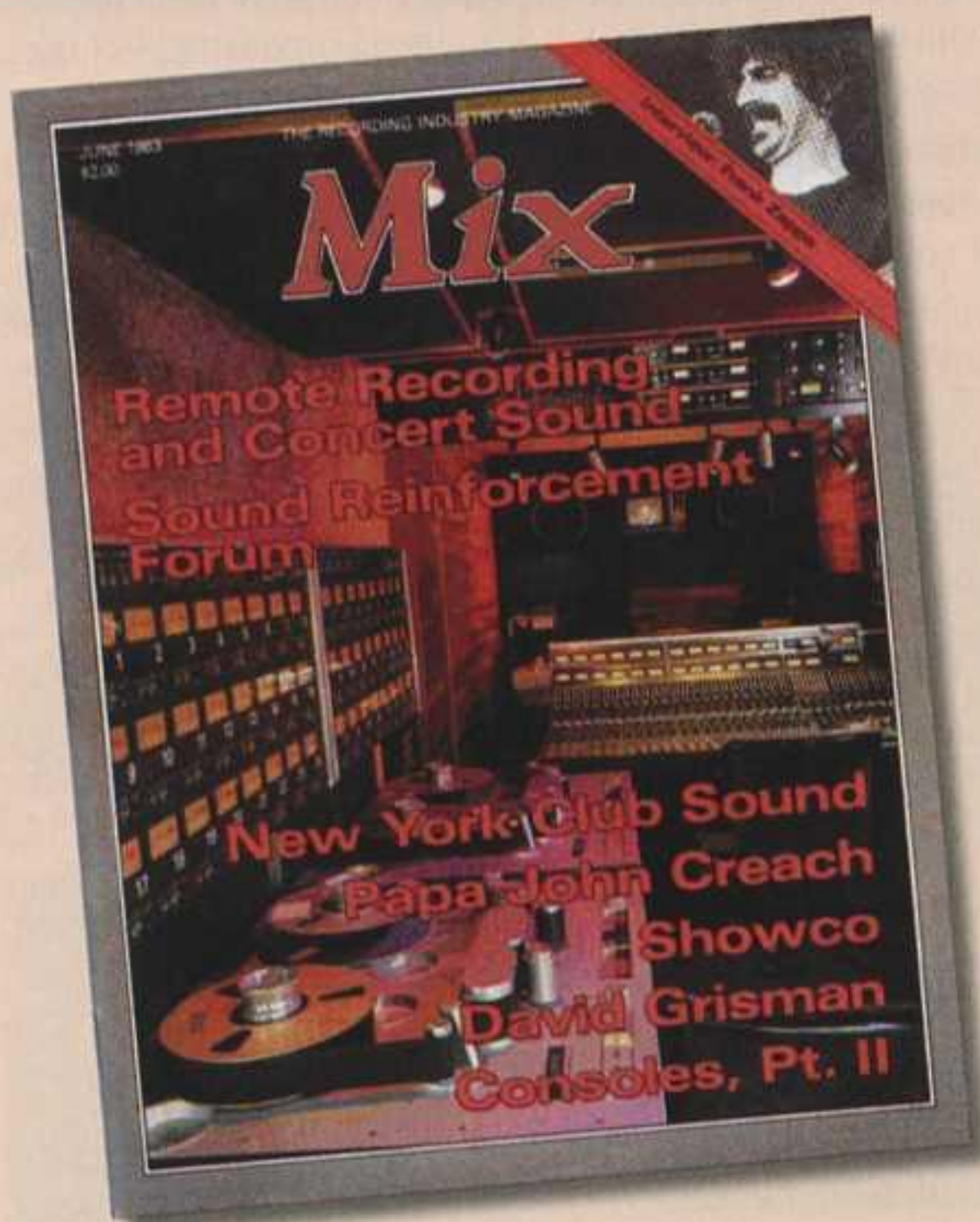
БЛЕСК И НИЩЕТА ЛОНДОНСКОГО СИМФОНИЧЕСКОГО

Но вода камень точит, и Заппе все же удастся договориться с солидным оркестром — Лондонским Симфоническим: «Благодаря песням *Don't Eat The Yellow Snow*, *Dyna-Moe-Hum* и *Titties & Beer* мне удалось набрать деньги на подкуп компании тунеядцев, которая с превеликим трудом исполнила несколько моих пьес на концертах, по звучанию напоминающих первоклассные «пробные записи» того, что в действительности содержится в партитурах».

Итак, 11-го января 1983-го года, после пяти дней интенсивных репетиций London Symphony Orchestra (102 музыканта!) под управлением американца японского происхождения Кента Нагано дает концерт музыки Фрэнка Заппы в лондонском Barbican Center. Заппа пошел на это не по своей воле, и был крайне недоволен мероприятием: «В целях удовлетворения требований профсоюза, перед записью нам все же пришлось отыграть обязательный живой концерт. Это была катастрофа. LSO предстал на суд публики в жалком «модерн» холле под названием The Barbican. Сцена не смогла вместить весь оркестр и целая группа музыкантов, преимущественно альтистов, получивших уже деньги за концерт, отправилась по домам.

The Barbican, однако, располагал одним чудесным удобством — находящаяся за сценой «служебная» барная стойка с богатым и весьма действенным подбором для приведения всего состава оркестра в «никакое» состояние за считанные секунды. Во время промежутков между пьесами LSO покидал сцену и уж не терял этого времени попусту. К следующей пьесе многие возвращались «готовыми». Вот так и была исполнена моя музыка».

А затем с 12-го по 14-е января записывается то, что после долгих ремиксов и редактур станет пластинками *The*



London Symphony Orchestra: Zappa Vol.1 и Vol.2. Чудесной парой, удовольствие от которой начинаешь получать, не успев даже извлечь диск, от одного буклета: **ПЕРВЫЕ СКРИПКИ:** Ashley Arbuckle «Panormo» 1800, Lennox Mackenzie «Amati» 1710, Michael Humphrey «Vuillaume» 1885. Да, настоящий, настоящий диск для пыльной стойки с серыми конвертами под тусклым указателем Музыка Современных Композиторов. И происхождение инструментов, и биография дирижера, и аннотация номеров — все надлежащим образом присутствует. Успех? Да. Победа? Несомненно!

Интересна история возникновения сотрудничества Заппы и данного коллектива. В этой связи нужно несколько слов сказать о дирижере Кенте Нагано. Он родился в 1951-м году и рос на семейной ферме в Моро Бэй в Калифорнии. Музыкальный кругозор его детства строго ограничивался японской и западной традициями. В четыре года под присмотром матери он начинает играть на пианино. В школьные годы он уже играл на кoto, альте и кларнете. По окончании школы Кент некоторое время провел в Оксфорде, а затем перевелся в University of California, где считался самым многообещающим студентом. Еще в университетские годы он получил работу в San Francisco Opera и был назначен ассистентом дирижера Ласло Варга. В 1977-м году Джон Ривс Уайт, директор нью-йоркской Pro Musica, назначил господина Нагано дирижером, представляющим США на Международном Музыкальном Фестивале в Бразилии. В начале 80-х он был известен слушателям как музыкальный директор The Berkeley Symphony и The Oakland Ballet Orchestra и как ассистент дирижера The Oakland Symphony. В 1983-м году господин Нагано приглашался в Голландию, Бельгию, Францию и Италию дирижировать исполнением современной симфонической музыки, в области которой репутация господина Нагано, как дирижера, особенно высока.

Судьба свела дирижера и с Запой: «Кент посетил наш концерт в Беркли. В то время он дирижировал Berkley Symphony Orchestra и прослышал, что я композитор. На концерт его затащили друзья. Он подошел ко мне за кулисами. Я подтвердил, что пишу музыку, и предложил ему взглянуть на парочку партитур. Он оказался в «улете» от них. Ему понравилось все. Этот парень — дирижер мирового класса и пользуется огромным уважением в оркестре. На одну из репетиций кто-то из музыкантов принес знак, которым обозначают опасное напряжение с надписью «Берегись энергичного дирижера». Кент его заметил и подцепил на подиум, что вызвало бурные и продолжительные аплодисменты. В тот день работа принесла огромное удовольствие, как дирижеру, так и музыкантам. Качество исполнения, продемонстрированное на той репетиции, в большей мере соответствовало требованиям записи, чем-то, которое вы слышите. Кент просто бесподобен. В свой тридцать один он исполняет то, за что не возьмется дирижер с пятидесятилетним стажем».

В журнале *Mix* (июнь, 1983) мы можем узнать из уст самого Нагано, по каким причинам он стал сотрудничать с Запой: «Один из моих больших интересов — новая музыка. Но не любая новая музыка; она должно иметь качество, достаточное, чтобы войти в традиционный репертуар. Я вообще не интересуюсь экспериментальной или авангардистской музыкой, я интересуюсь новой музыкой, в которой уже подчищены ошибки, и которая превратилась в весьма утонченную форму искусства. Когда я услышал, что Фрэнк Заппа был уполномочен написать несколько произведений для Пьера Булеза, мне стало по-настоящему любопытно, потому что это — одна из самых больших почестей, которые композитор может, возмож-

но, получить — чтобы Булез попросил написать вас произведение для его ансамбля.

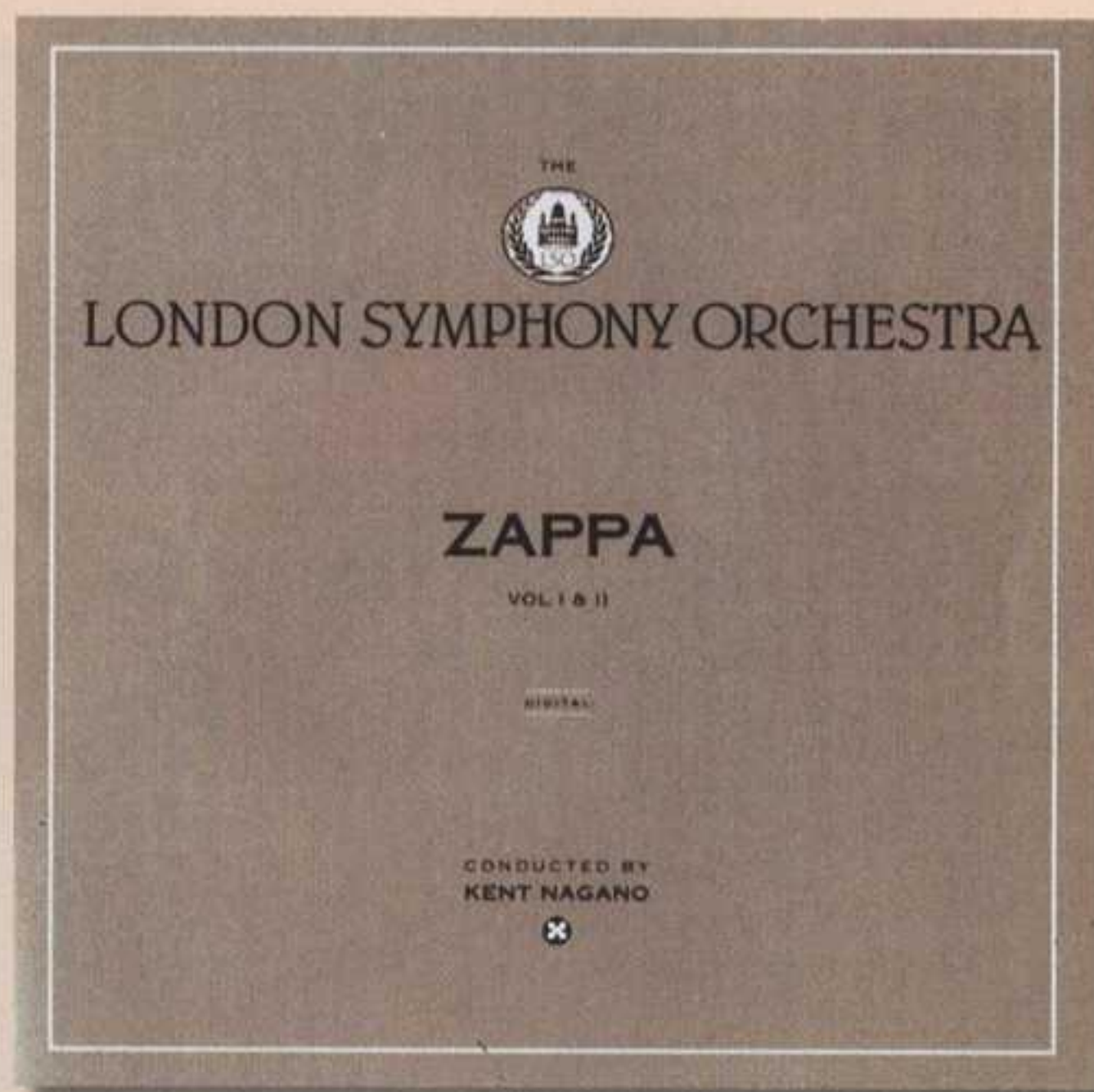
Поэтому я связался с офисом Фрэнка и встретился с ним за кулисами, когда он играл в Беркли, в конце 81-го. Он показал мне партитуру и сказал: «Это — то, что я делаю». Я сидел там и смотрел на листы — и это была просто удивительная партитура! Она не была некой вещью, которую можно было небрежно пролистать. Очень, очень сложный материал; я даже не мог мысленно услышать его — мне нужно было отнести партитуру домой и изучить за пианино. Он разрешил мне взять ее с собой, чтобы попробовать и дал еще несколько других. Мне понадобилось немало времени только на то, чтобы продраться сквозь это. Примите во внимание, я — один из тех чрезмерно образованных сопляков-эрудитов, досконально знающих теорию. Я был очень взволнован. Для такого как я, кто просматривает — без преувеличения — возможно 50 или 60 совершенно новых произведений в год, было столь приятно видеть очень точно проработанную партитуру, подобно этой. Естественно, я позвонил Фрэнку и сказал, что я хотел бы исполнить произведение. Его ответ, который как я теперь понимаю, был типичен, но в то время, он озадачил меня: «Что заставляет Вас думать, что Вы сможете сыграть эту пьесу?»

Мы встретились, чтобы обсудить совместную работу, главная проблема которой заключалась в нахождении достаточного репетиционного времени, и сделать ее надо было должным образом, поскольку она является очень дорогостоящим мероприятием. Музыка настолько сложна, что требует раз в пять больше репетиций, против обычного, а если вы работаете с оркестром профсоюза, это означает большие доллары. И тогда Фрэнк вызвал меня с приглашением, отправиться в Лондон.

Главным препятствием на пути к музыке Фрэнка, включенной в стандартный репертуар является то, что она требует техники, которой обычно не требуется от среднего симфонического музыканта. Это не означает, что они не способны играть это, но речь идет о технике, опередившей свое время лет на 30, оркестровые музыканты просто не владеют этой техникой.

Я очень привержен, как сторонник новой музыки, оркестровому письму Фрэнка, из-за очень высокого качества методов, которые вошли в произведение. Нет никакой виртуозности ради виртуозности; нет никаких эффектов ради них самих. Это ни в коем случае не синтез — это совершенно бескомпромиссное симфоническое письмо, написанное в пределах определенной традиции. И здесь так много аспектов, что каждый раз, когда вы возвращаетесь и работаете над частью, вы видите новый уровень глубины, которую не в состоянии были увидеть прежде — и которая является лишь одним из аспектов великих произведений. Каждый раз, когда вы слышите *Юпитер* Моцарта, если вы — проникательный и чувствительный человек, вы слышите что-то, чего действительно не слышали прежде. Другой аспект великих произведений искусства — то, что люди всех уровней интеллекта могут услышать это и коснуться этого на некотором уровне; от человека, который знает только рок-музыку и бейсбол, до чрезвычайно образованного, схоластического эрудита, любой может быть тронут в некотором роде. И музыка Фрэнка с честью проходит эти полярные тесты».

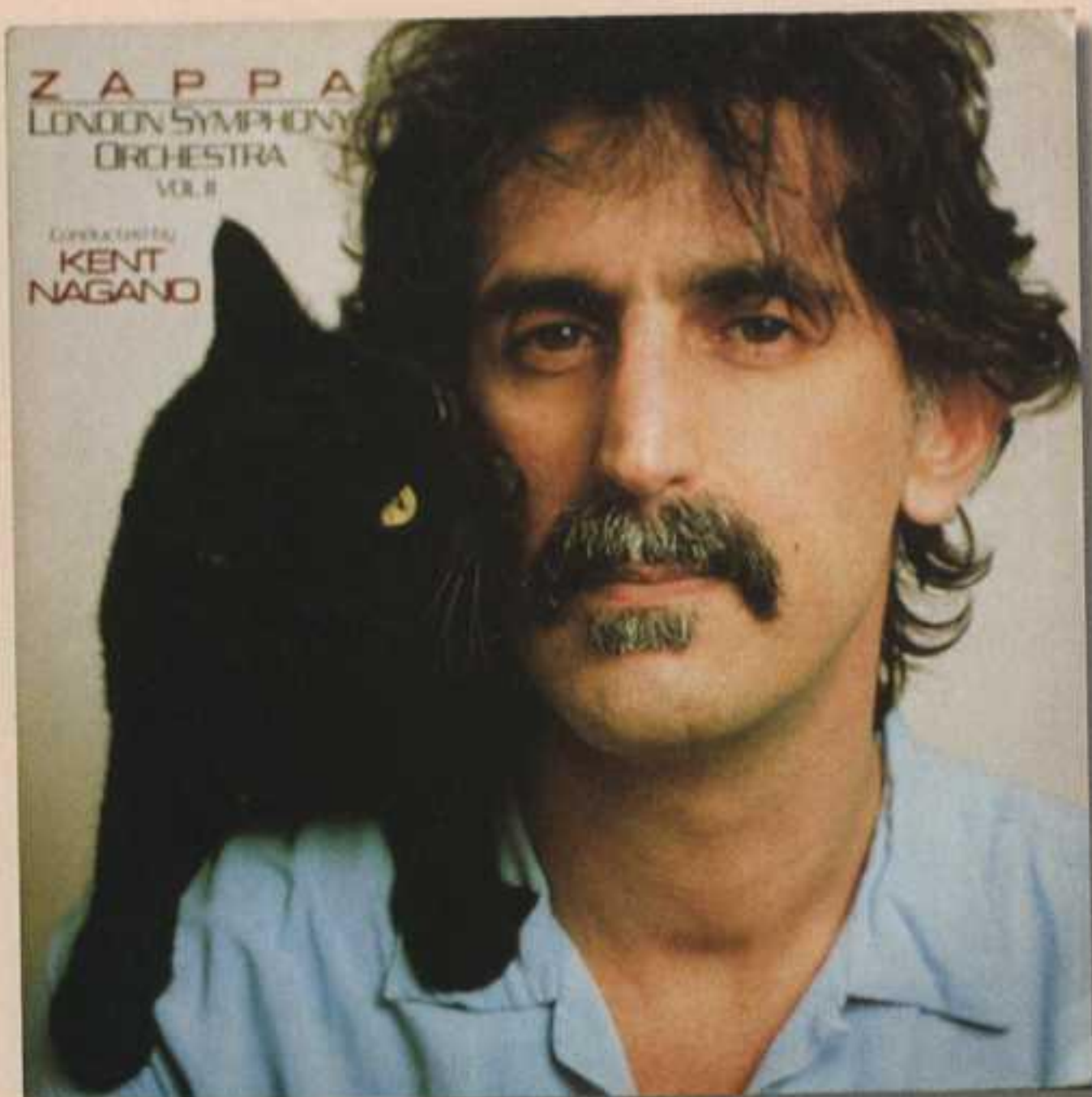
Первый альбом этого мощного симфонического выстрела дуплетом — **London Symphony Orchestra: Zappa, Vol. 1** увидел свет 9-го июня 1983-го года. Он содержал композиции



Sad Jane, Pedro's Dowry (увеличенная оркестровая версия), *Envelopes* и *Mo 'N' Herb's Vacation (Parts 1-3)*. Первый том этой работы явился на свет в строго-аскетичной «классической» обложке с черным шрифтом на матово-сером фоне. Эмблема оркестра, надпись «дирижер Кент Нагано», а также биография Нагано в качестве пояснительного комментария, лишь подчеркнули выбранный стиль, выдержанный в оформлении этого альбома столь откровенно, что это даже наводило на разные мысли: с чего бы это такой «холодный классицизм»? Фотография Заппы, сделанная Стивом Шапиро, украсившая собою заднюю сторону конверта, несла покупателям альбома облик рассудительного и дружелюбного человека, каковыми обычно и изображают академических композиторов на их рекламных портретах. Звучание LSO было приправлено кларнетными соло Дэвида Оукера, перкуссией Эда Манна и барабанами Чада Вакермэна. Музыка этого проекта была характерна своей расслабленной пышностью, что весьма отличало ее от «классических» фрагментов **200 Motels** с героико-ширпотребным звучанием увертюры, более тяготеющим к взрывным музыкальным образам Булеза или напряженным звуковым конструкциям Лигети:

Sad Jane

Траурный конгломерат из клише, присущих кинематографической музыке, скорбь и меланхолия то и дело втягивающие сюжет этой пьесы то в психопатическую одержимость, то в буйство полтергейста. Начинается она, как простая аккордовая прогрессия, исполняемая на арфе. После того, как отзвучал начальный манифест, положительно непристойные валторны и контрабасы создают некий чисто варезианский момент, когда меж аккордами то и дело мелькает тоненькая золотая полоска. Временами от несколько разбрасывающейся партитуры покалывает в ушах Веберном, но плотные бинты скрипок прочно удерживают нас в Голливуде. Из контраста между жалобными кларнетами и взрывающейся медью вдруг набухает тема флейты, чье усердие отзывается эхом похожих моментов из **Lumpy Gravy**. Где-то посреди пьесы барабаны Чада Вакермэна вводят основную тему. Мелодия несет в себе многие элементы запповского гитарного соло: полные юмора риффы в духе *Twilight Zone* и своевольные ужимки и прыжки. Несмотря на



отсутствие типичной для запповской музыки изрядной порции яда на кончике «пики наперевес», тембровая палитра просто-таки кричит о своей полной непредсказуемости, но каждая нота подразумевает, что в ее присутствии именно в этом месте именно в это время есть некий тайный смысл.

Pedro's Dowry

Пьеса была представлена в аранжировке, весьма отличающейся от той, что звучит на **Orchestral Favorites**. Здесь несколько поубавилось развязности: как если бы скрипачи вдруг застеснялись вульгарного романтизма этой пьесы. Однако медные духовые и ударные не ударили в грязь лицом. Постоянные смещения ритмического рисунка и дадаистская непоседливость — не что иное, как оркестровое переложение кайфа от прослушивания запповских гитарных диалогов с Колаютой или Вакермэном. К концу пьесы появляется ощущение, что скрипки наконец-то распробовали тему и вцепились в ее сладкую плоть как осиный рой. Выворачивающая наизнанку качка между нарастающей скоростью и полной неподвижностью представляется музыкальной версией интриги этой истории. Перед «диско-частью», с соло «очаровательной австралийской скрипки Эшли Эйрбакл», желание напихать в партитуру максимально возможное количество фантазий о музыкальных размерностях приводит к прямо-таки драматическому напряжению. Наконец музыка выносит себя на широкую привольную волну, а потом весь пафос происходящего неожиданно разрешается диньканьем дверного колокольчика.

Envelopes

«Конвертики» создают неповторимый и очаровательный контраст самим себе, без помощи рок-группы, исполняющей ее в альбоме **Ship Arriving Too Late To Save A Drowning Witch**. Джазовые ходы а-ля film noir рассасываются в инструментальных группах оркестра, придавая происходящему привкус эдакой глупой выходки. Волнующие, почти астральные структуры доводятся массированными струнными до полного исступления в момент кульминации. В упомянутом выше концерте прозвучала версия, лишённая струнной группы, что придало ей более узнаваемую структурную направленность. В *Real Book* Заппа под-

черкивал, что струнная группа любого оркестра состоит из людей тонких и поэтому наиболее остро чувствующих себя ущемленными. Помимо всего прочего, они играют на инструментах, как правило, имеющих собственную историю, уходящую в глубь времен (что и было подчеркнуто упоминанием в пояснительных комментариях к альбому **LSO, vol.1** всех инструментов струнной группы, а также имен мастеров или фирм и дат изготовления). Медные духовые, напротив, являются детищем индустриальной эпохи и продуктом массового производства. Добавив к этому традиционную любовь простого народа к духовым оркестрам, мы получим устойчивую ассоциацию медной духовой секции с грубой буффонадой, в то время как струнная группа всегда ассоциируется с утонченным консерватизмом. Именно поэтому «обескрипиченные» *Envelopes* являются наиболее выигрышным вариантом.

Mo 'N' Herb's Vacation (Parts 1-3)

Двадцатисемиминутная симфония в трех частях. Она начинается демонстрацией филигранных возможностей кларнета в воспроизведении затейливых интеллектуально-модернистских интервалов, великолепная возможность отличиться для Дэвида Оукера. Прелесть оркестровой музыки Заппы состоит, прежде всего, в умении автора придать свежесть и «неакадемичность», казалось бы, привычным звукам инструментов: прекрасно слышен тщательно продуманный баланс между барабанной дробью, скрипичным пиццикато и партией кларнета. Во второй части присутствуют развитые диссонансы растревоженных струнных, испуганных контрабасов и виолончелей. Являясь более глубокой и детальной проработкой идей, дебютировавших в пьесе *Naval Aviation In Art?*, эта маленькая симфония берет на вооружение весьма нетрадиционные приемы (стрекотание скрипок и металлические звуки колокольцев) и излюбленные варезианские ударные (ксилофон и барабаны). И снова плотная завеса струнных формирует этаким обманчивый пейзаж, в который, то лучами солнечного света, то вспышками молний, то и дело врываются медные духовые и ударные. Когда общая картина распадается на отдельные голоса, музыка становится очень сложной и радужно-переливчатой: виолончель получает свою собственную тему, хотя на существующем фоне ее романтизм представляется нам просто пародией. Третья часть удачно соединяет разрозненные варезианские моменты в убаюкивающую американскую пастораль.

Второй альбом — **London Symphony Orchestra: Zappa, Vol. 2** несколько задержался с выходом. Это произошло только 17-го сентября 1987-го года. Композициями, на нем представленными были *Bogus Pomp*, *Bob In Dacron* и *Strictly Genteel*.

Ну, наконец-то оно. То самое, главное. Музыка американского композитора двадцатого века Фрэнка Винсента Заппы младшего в своем изначальном, естественном виде, и он сам без бюстгальтера на голове, без вызывающего бычка в зубах, без рулона туалетной бумаги под мышкой. Здесь царит строгость, приглушенный свет, чистые классические формы.

Заппа легко находит объяснения многочисленным ошибкам музыкантов в процессе исполнения: «Произведения, включенные в данные альбомы, записаны в данных интерпретациях впервые. *Pedro's Dowry*, представленная на аль-

боме **Orchestral Favorites** исполнялась составом из сорока музыкантов, а *Envelopes* из альбома **Ship Arriving Too Late To Save A Drowning Witch** исполнялась рок-группой. При любом первом исполнении новой музыки всегда случаются погрешности. Для их устранения были предприняты все возможные усилия. Однако, учитывая недостаток денег и времени для репетиций, возможность совершенствования премьерного исполнения является понятием весьма условным. Я очень благодарен участникам LSO за их мужество и, особенно, концертмейстера Эша за его очаровательную импровизацию на скрипке в диско-фрагменте *Pedro*.

Тем рок-журналистам (особенно британским), кто нашел альбом **Jazz From Hell** чересчур холодным, лишенным человеческого начала и претендующим на некое музыкальное совершенство, я предлагаю прослушать LSO. Вторая часть в этом смысле — истинное наслаждение. Она просто кишит фальшивыми нотами и нестройными пассажами. Я отложил ее выпуск на несколько лет в надежде на то, что найду технологию цифровой записи, способную затушевать это бедствие. Как выяснилось, никакой прогресс не в состоянии скрыть «человеческий фактор» типа нестройных труб в *Strictly Genteel* или повсеместной аритмии».

Заппа традиционно комментирует композиции данной пластинки:

Bogus Pomp.

Версия для большого оркестра, оркестровка Дэвида Окера. Это пародия на клише, применяемые при написании музыки к фильмам. Она отталкивается от тем, впервые исполненных участниками BBC Symphony в совместном концерте с Mothers Of Invention 28-го октября 1968-го года и, затем, развитых в фильме **200 Motels**. Предыдущее видоизменение (для состава из сорока музыкантов) представлено на альбоме середины семидесятых **Orchestral Favorites**.

В композицию встроена мини-драма психологического плана, основанная на том, что главный альтист оркестра

не способен на достойное соло. Что испытывают при этом другие «первые смычковые»? Конечно, оцепенение, достигающее вершины в импровизированном потоке первой виолончели ближе к концу вещи. Все это сопровождается дешевой пышностью фанфар, переходящих в слюняво-сентиментальные пассажи в ожидании «зловещей музыки».

Bob In Dacron.

При обычном исполнении эта вещь «спарена» с *Sad Jane*. Это балет, написанный для The Berkeley Symphony Orchestra (дирижер — Кент Нагано). Городской мерзавец по имени Боб ищет любовных утех в дешевом баре. Первая часть — *Bob's Clothes* передает слушателю совершенно нелепое сочетание предметов одежды, на которое способен лишь такой человек как Боб. Он наряжается к сегодняшнему вечеру. Вторая часть — *Bob Gets Drink* показывает нам Боба в баре. В постановке Berkley кукла, изображающая бармена, имеет размеры человека и управляется двумя танцорами в черном. Она так «накачивает» Боба до такого состояния, что тот буквально поливает своими «внутренностями» все вокруг.

Strictly Genteel.

Была написана как финал **200 Motels**, имела текст и на пластинке, выпущенной United Artists в 1971-м году, исполнялась Теодором Байклом, Марком Волманом и Ховардом Кайланом».

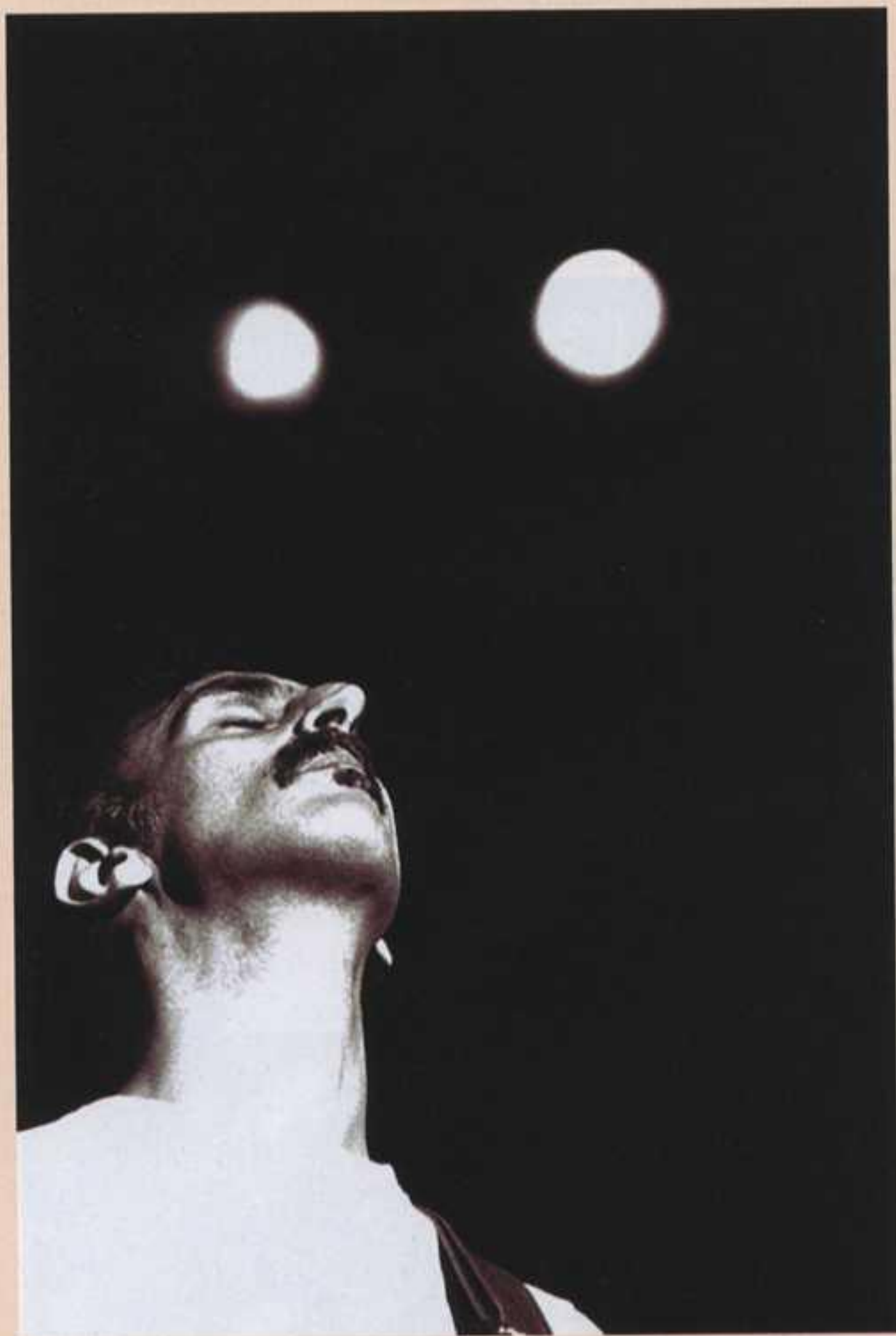
Интересно, принесли ли душе Заппы покой и удовлетворение симфонические геройства? И да, и нет, если судить по его высказываниям его в отношении мероприятия. Сначала он говорил так: «Конечно, дух профессионализма LSO превосходил во всех отношениях тот, что демонстрировали другие оркестры (те немногие), с которыми мне приходилось работать. Мне нравится подход LSO, и какие бы проблемы не возникали из-за отдельных исполнителей или позиции кого-то из оркестрантов, общий итог работы с ними следует признать определенно положительным».



Это по горячим следам в 1983-м году, в легком возбуждении, с приятным головокружением от содеянного. А вот какая желчь поднакопилась к восьмьдесят седьмому и излилась в авторском пояснении к *Strictly Genteel*, последнего номера второго альбома: «Представленная здесь запись была сделана в последний час последней сессии последнего студийного вечера... без малейшего шанса (что ни обещаю) задержаться для исправления ошибок. Во время последнего перерыва, как раз перед главной решающей записью, вся секция трубачей решила заглянуть в близлежащую пивную. Они опоздали на пятнадцать минут. И все их ждали потому, что без медных запись была невозможна. Тем не менее, остаться на пятнадцать минут после завершения сессии, из-за своих же трубачей, оркестр отказался. Я сделал все возможное, чтобы как-то сгладить следы этого британского «профессионализма» (по меньшей мере, 50 поправок — на 6:56 минут) и, несмотря на это, увы... «человеческий фактор» присутствует».

А про запись этой эпохалки в начисто лишенном акустических достоинств павильоне Twickenham Film Studios, прославленном съемками фильмов о супершпионе Джеймсе Бонде, Заппа в своей книге *Real Book* написал целую главу. Она была произведена на двадцатичетырехдорожечный цифровой аппарат, и Заппе удалось обойти традиционную технологию «висящего над оркестром микрофона», применив локальную запись каждого инструмента с последующим студийным сведением. В сущности, ему пришлось изобретать технологию записи симфонического оркестра, что у него, без сомнения, получилось:

«Одной из первых проблем были валторны, восемь штук. Мы обставили секцию семью микрофона-



ми Telefunken U-47 и никакого толка. И все из-за ударных (семь разных видов), как раз, за спинами секции, результат — тонны подзвучки. Даже при очень узкой направленности, от пола шло низкочастотное урчание, и тогда я сказал: «В жизни не пробовал PZM [pressure zone microphone] с волторнами, но что мы теряем?».

Мы взяли большой 2 1/2 и поставили на пол прямо за секцией, и что вы думаете, получилось!

Также попробовали, было, использовать KM-84, висящий над литаврами. Не вышло, тогда приделали пластину из плексигласа, чтобы усилить разделение, прямо на PZM, повесили на стену за литаврами и получили замечательный звук.

Мы честно пытались снабдить каждый из инструментов Рекомендованным Микрофоном, но из-за чудовищной акустики помещения все это не работало. Ну, например, мы повесили над дирижерским пультом два AKG 414 для общего плана, но все что они нам дали — отвратительный рокот комнаты, типа такого — «Хей, хотите услышать кондиционер? Пожалуйста. Вот он».

Ага, такие дела. Но результат был очень даже неплох. И вообще, разве мог человек, который еще в ранней юности умудрялся добиться приемлемого качества звучания с помощью микшерского пульта, в другой своей жизни бывшего туалетным столиком? И не потому ли все пластинки Заппы отлично звучат, что он не только от природы обладал отменным слуховым аппаратом, но, еще не боясь экспериментировать, изучил процессы звукозаписи вдоль и поперек? Ответ очевиден.

Нелишне вспомнить, что эти работы Заппы были неоднозначно встречены академической музыкальной критикой. Один из обозревателей тех лет сравнил ее с динозавром, говоря, что в отличие от запповских пьес для малых составов, энергетики, заложенной в этих опусах, явно не хватает для того, чтобы расшевелить их большие и вялые тела. Подобные соображения высказывал и сам автор, жалуясь на то, как трудно управлять большим оркестром: Головка-то маленькая, а тело — огромное, за то время, пока мысль путешествует от головы до хвоста, хвост может запросто отгнить.

Ричард Баррет, один из представителей английской школы «новой сложной музыки», заметил как-то, что академические сочинения Заппы заражены «музыкальным апартеидом, характерным для его творчества периода 80-х. После проведения Заппой четких границ между классикой и роком утратили свою силу те элементы его произведений, которые раньше были его коньком».

Ссылаясь на концертные исполнения партитур LSO в зале Барбикен, он признает несомненный талант Заппы-аранжировщика, но сетует на явную недостаточность чисто музыкального материала. Мистера Баррета явно беспокоит то обстоятельство, что маниакальная энергетика запповской рок-музыки не передалась каким-либо образом его произведениям для большого оркестра, а если и передалась, то мощные исполнительские возможности рассеяли и поглотили ее, не донеся до слушателей. И что по сравнению с записями оркестра из сорока инструментов при участии гитары, баса и ударных из рок-группы Заппы, сделанными в Ройс-холле и вышедшими на пластинке **Orchestral Favorites**, исполнение LSO звучит серо и безжизненно. В итоге оркестровая музыка Заппы была сравнена с «умеренно шумным пикником в боковой аллее парка, именуемого сегодня Классической Музыкой».

В большинстве рецензий на эти работы Заппы, как правило, написанных совершенно нечитабельным и сухим языком академического учебника, толком и не понять, ругают его или хвалят. Вот один из образчиков высоколобого словоблудия: «Заппа выступает в амплу сугубо «линейного» композитора, работающего в реальном масштабе времени. Его музыкальные решения являются порождением изощренного слуха. Там где композиторы дармштадтской школы часто исповедуют диалектику схематичного и математического подхода к сочинению своих пьес, принося при этом в жертву их чисто музыкальные качества, Заппа использует партитуру скорее для управления музыкантами, нежели для воплощения каких-либо абстрактных образов. Он не использует сложные наложения случайностей, типичные для Булеза или раннего Штокхаузена. Создавая партитуры для больших оркестровых составов, Заппа доподлинно знал, что их минует участь быть исполненными разудалой компанией импровизирующих музыкантов со всеми вытекающими из этого последствиями в виде спонтанных интерпретаций нотного текста».

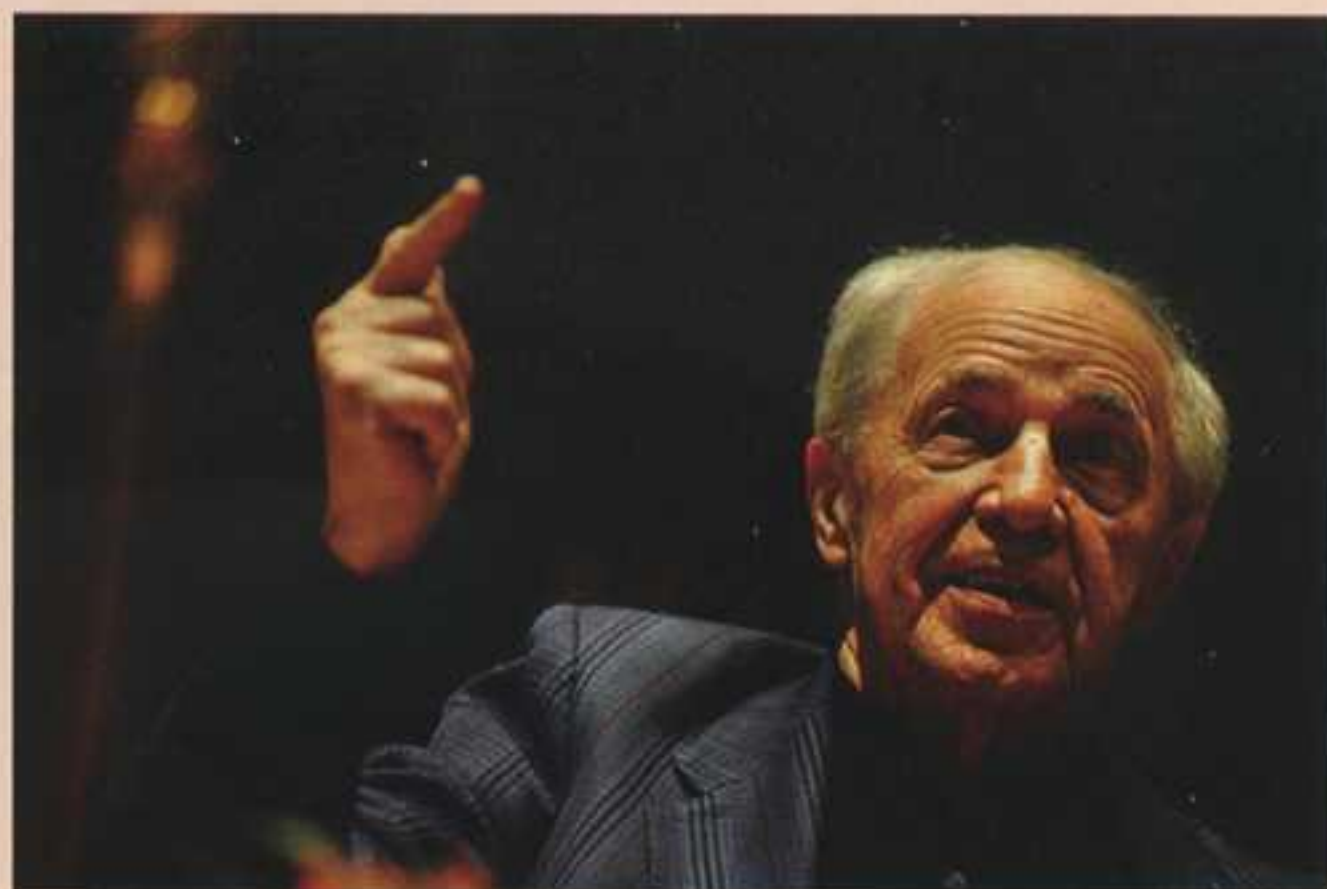
Однако он намеренно не воспользовался потенциальным преимуществом партитуры: возможностью программировать музыкальные события, происходящие одновременно, но обособленно друг от друга. Он нашел себя в другом: запповский вариант музыкального абсурда играет легкостью и изяществом, а у прочих «академиков» он получается тяжелым и унылым. Его материализм – приверженность звуку как таковому в ущерб всяческим социально-обоснованным методам его организации – освобождает его оркестровую музыку от пуристских рамок и ограничений. Лишь только утихнет трубный глас и барабанный рокот последних тактов финала, мы остаемся в полной уверенности о том, что звучала настоящая музыка, а не просто некий платонический образ, существующий до тех пор, пока жив создавший его звук. К этой музыке нечего добавить. Это чистая энергия».

Я думаю, не стоит делать далеко идущие выводы на основании измышлений упертых критиков-академистов.

Когда студенты Королевского Северного Музыкального Колледжа, объединившиеся в джазово-академический (без струнной группы) оркестр под руководством Кларка Ранделла, исполнили в 1992-м году *Envelopes* и *Dog Breath*, музыка Заппы вдруг обрела звучание свежей, восхитительной «третьей волны», принимающей юмор и юношескую «неприглаженность» без кривых профессорско-академических ухмылок. С тех пор как рок-н-ролл появился на свет, он успел воспитать целое поколение музыкантов, которые работают в разных жанрах, но не мыслят себя без его ритмической палитры. Их слуху музыка Заппы более привычна. Когда ее исполняет LSO, от этого веет чем-то пыльно-средневековым. Когда ее исполняют студенты музыкального колледжа, начинаешь верить, что у запповских партитур все еще впереди.

ДВА ЗАППЫ: ФРЭНК И ФРАНЧЕСКО

Очередным заинтересовавшимся в исполнении музыки Заппы оказался французский композитор Пьер Булез – государственный академический авангардист Пятой Французской республики, художественный руководитель ордена Почетного легиона коллектива Ensemble InterContemporain.



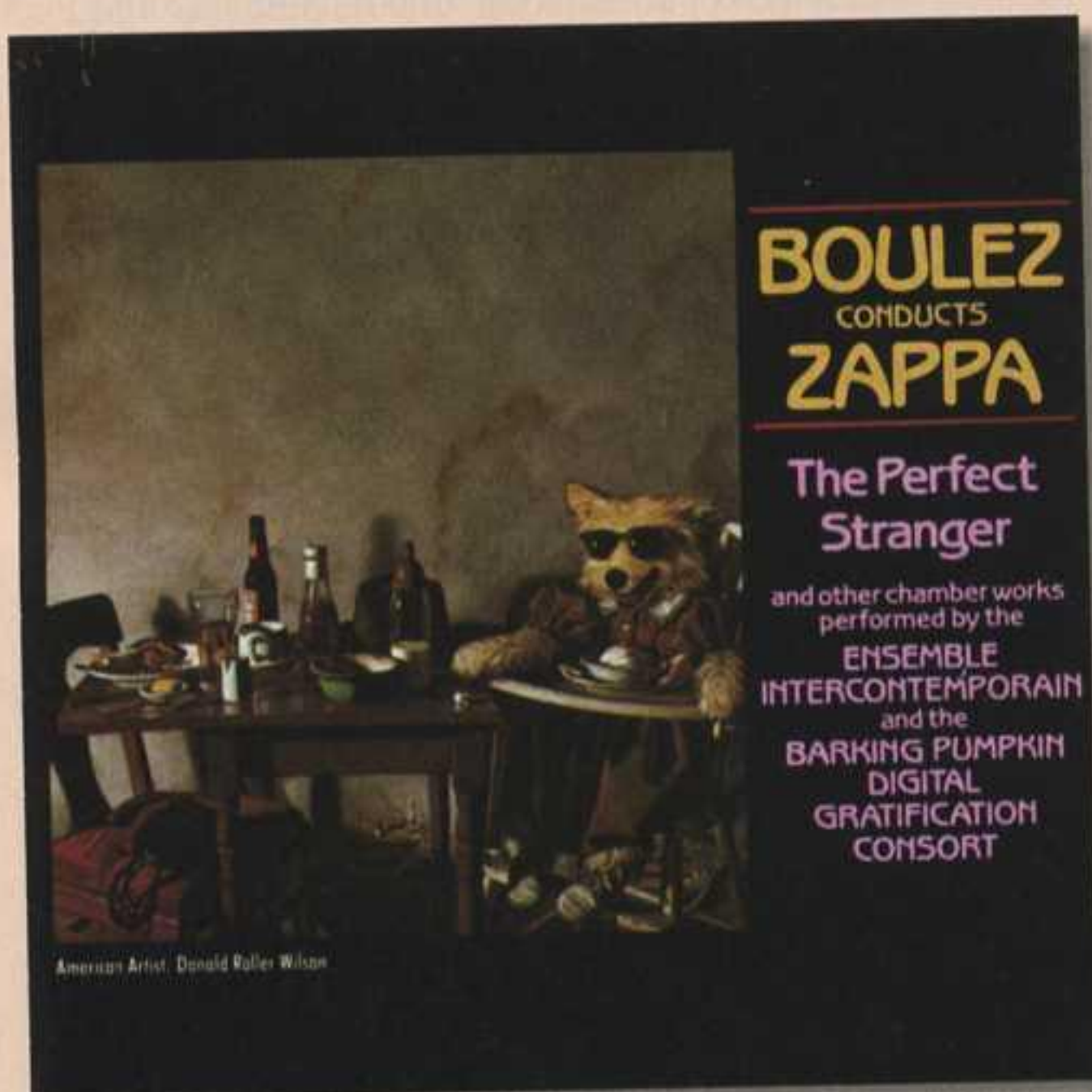
Если перечислять людей, которые оказали кардинальное влияние на историю музыки XX века, Булез будет назван одним из первых. Не мудрено – далеко не каждый музыкант может похвастаться такой многоликостью, как Булез, известный всему миру в трех ипостасях – как композитор, дирижер и теоретик. Собственно, все три лица Булеза и формируют для нас его облик – человека, проложившего дорогу к новым средствам музыкальной выразительности, связавшего в единое целое сухую теорию и живую практику. Сейчас, однако, мы можем разглядеть те противоречия, из которых буквально соткан Мастер. Взорвав сознание академических кругов своими революционными опусами, он чурался всякого радикализма, работая с партитурами других композиторов, – предельная строгость, тщательное следование авторским указаниям обеспечили ему репутацию одного из тончайших интерпретаторов музыки XX века.

Парадоксальность Булеза заключается, возможно, и в том, что он подошел к музыке с абсолютно других позиций, нежели его предшественники. Интерес к ней развивался у будущего композитора параллельно с увлечением математикой. По совету отца, крупного инженера-сталепромышленника, он оканчивает курсы высшей математики в Лионе, но затем поступает в Парижскую консерваторию. 40-е годы – время учения Булеза – проходят под знаком освоения двенадцатитональной техники (додекафонии), которая и стала причиной окончательного раскола музыки на академическую и популярную. Для Булеза фигуры композиторов нововенской школы, отвергнувших тональность и открывших миру додекафонию, – Шенберга, Берга и особенно Веберна, – стали святыми на долгие годы. Он был столь уверен, что серийная тех-



ника есть единственный возможный путь музыкального искусства, что часто позволял себе неосторожные замечания типа „всякий композитор, не прочувствовавший необходимости атонального музыкального языка, есть нечто ненужное». Свое мнение композитор обосновал серией теоретических работ и целым рядом сочинений конца 50-х — начала 60-х годов, в которых поднял серийную музыку до новой вершины — тотального сериализма, где, помимо звуковысотности, жестко регламентирована динамика, ритмическая структура и некоторые другие параметры музыкального языка. Эти опусы — символическое возвращение к математическому прошлому Булеза, позволившее говорить о преобладании рационального над чувственным в его музыке. Пожалуй, самым характерным сочинением того периода был *Молоток без мастера* (1954) для сопрано и ансамбля инструментов, в метафорической форме выразивший идею превосходства неодушевленной механической силы над человеком.

Коллектив Булеза дал два концерта из произведений Фрэнка Заппы десятого и одиннадцатого января 1984-го года



на сцене IRCAM в городе Париже. Заппа давно был знаком с творчеством этого француза: «Свою первую пластинку Булеза (*Le Marteau Sans Maître*) я купил, когда учился в двенадцатом классе. Дирижировал Роберт Крафт. На второй стороне был Штокгаузен. Мне потребовался год, чтобы раздобыть партитуру. Слушая запись и следя за партитурой, я заметил, что исполнение было не точным. Позже, я приобрел *Le Marteau* в исполнении Булеза и с удивлением обнаружил, что первая часть сыграна в гораздо более медленном темпе, по сравнению с тем, что был указан в партитуре. На сей счет, я подшутил над ним при нашей первой встрече».

А встреча двух композиторов не могла не состояться: «Я познакомился с Булезом после того, как отослал ему несколько партитур для симфонического оркестра, в надежде вызвать его интерес к их исполнению, — В своем ответе он написал, что не имеет таковой возможности, поскольку оркестр, которым он руководит у себя во Франции — камерный. К тому же, как он позже мне признался, ему не нравится звучание французских симфонических оркестров, которым он предпочитает BBS Symphony.

Со времени выхода LSO, я отвергнул около пятнадцати коммерческих предложений от камерных ансамблей со всего мира. Если бы я был начинающим композитором, то умирал бы от счастья. Но у меня просто не было времени, и я вздрагивал при одной только мысли о том, что они там наворотят без моего присутствия на репетициях.

Во время Булезовской премьеры *Dupree's Paradise*, *The Perfect Stranger* и *Naval Aviation In Art?*, я обнаружил, что исполнение еще сырое. Я мог наблюдать капельки пота на лбах исполнителей. Запись была назначена на следующий день».

Именно в это время Заппа рассуждает о тех невероятных трудностях, с которыми сталкивается композитор, сочиняющий (или пытающийся это делать) новую музыку: «В случае с новой музыкой каждый должен использовать свой шанс: исполнитель, слушатель и, главным образом, композитор. Исполнитель может отыграть неточно (недобросовестность или недостаточное для репетиций время). Аудитория может не воспринять (плохая акустика или слабое исполнение). В таких случаях второй попытки не дано — «всемирная премьера» обычно подразумевает «последнее исполнение».

Для того чтобы определить свое отношение к вещи, слушатель должен ее услышать. Для того, что бы ее услышать, он должен узнать о ее существовании. Для этого она должна быть исполнена. Для того чтобы аудитория увеличилась, вещь нужно записать, выпустить в свет, распространить и предоставить место на полке магазина. Интерес к новой музыке отсутствует. Несмотря на все мои выше изложенные комментарии, искренние и верящие в свое дело люди продолжают ее сочинять. И что же? Рад вашему вопросу. В тех редких случаях, когда она записана, никто ее не проталкивает и тот редкий слушатель, который способен ею насладиться не может ее откопать. Ибо Мистер Розничный торговец забил на это — ему важнее впарить как можно больше Майклов Джексон».

Кстати, многих (если не большинство ценителей-любителей) выбор и музыкантов, и места немало удивил. Ведь абсолютная ортогональность румяного калифорнийского мира Заппы, белокровному, но желчному миру франкоязычной местности на западе Европы, общеизвестна. И, тем не менее, объяснить парадокс не сложно. Мосье Булез среди собратьев по дирижерской палочке знаменит своей фантастической педантичностью и аккуратностью, не допускающий ни полусекундного отступления от авторской партитуры. Что еще нужно было параноику по части точности, Фрэнку Винсенту, для счастья? Пожалуй, именно этого. Вот так сошлись вода и камень. И результат впечатляет.

А еще альбомчик примечателен тем, что впервые представил миру новую игрушку Фрэнка — синклавир. Аппаратик, точность и безошибочность работы которого гарантирует сама его природа и законы физики, в нем заложенные. Певцам безграничных возможностей человека — прекрасный лабораторный материал для сравнительного анализа.

Так что над исполнением трудились мсье Булез, командующий оркестром со своего капитанского мостика дирижера, и Фрэнк Заппа, оператор хитроумного устройства, с которым образовал симбиоз под мудреным названием *The Barking Pumpkin Digital Gratification Consort*.

Пластинка с этой музыкой, *The Perfect Stranger*, появилась в природе 23-го августа 1984-го года и содержала семь композиций, о которых Заппа сказал, что каждая из этих семи танцевальных пьес имеет свой сюжет и «встро-

енные звуковые эффекты. Стиль — «нелепый нон модерн». Пьесы, включенные в данный альбом, написаны лишь для приятного времяпровождения, и не должны приниматься за любую иную форму художественного самовыражения».

Композитор с удовольствием комментирует каждую из них:

The Perfect Stranger

Обходчик квартир с предложением товара, сопровождаемый своим преданным бродячим мутантом-промышленным пылесосом (изображенным на вкладыше LP **Chunga's Revenge**) безнравственно скачет с неряшливой домохозяйкой.

Мы слышим, как бренчит звонок в дверь. Домохозяйка от неожиданности хлопает бровями, всматриваясь сквозь кружевные занавески в хоботок пылесоса. Из специальной сумки на коврик вы сыпется «демонстрационная грязь». Затем мы слышим разнообразные высокопарные восклицания относительно одухотворенности хрома, резины, электрики и чистоты в доме. Более обстоятельная презентация товара продолжается на безопасном удалении от Патриции, собачки на детском стульчике.

Naval Aviation In Art?

Пьеса показывает нам художника-моряка у мольберта, косящего взглядом в иллюминатор в поисках вдохновения, в то время как ребята поумнее просто спят в своих гамаках.

The Girl In The Magnesium Dress

Пьеса рассказывает о мужененавистнице, убивающей мужчин с помощью своего особого наряда, включающего смертоносную легкоплавкую конструкцию в виде нагрудника, излучающего микроволны с музыкой Вагнера.

Dupree's Paradise

Пьеса изображает бар, что на Авалонском бульваре в Уотсе. 6:00 воскресного утра 1964-го года. Джэм-сэшн. На протяжении семи минут, посетители (заблудыги, музыканты, дегенераты и полицейские) вытворяют то, что ставит их вне общества.

Love Story

Чета пожилых республиканцев пытается заниматься сексом во время брэйк-танца.

Outside Now Again

Идеальный образчик нескончаемого супа. Эта жалкая пища (состряпанная людьми, одетыми подобно жертвователям Грантов Национального Благотворительного Фонда Поддержки Искусств) наиболее подходит в качестве аккомпанемента минималистской хореографии.

Jonestown

Пьеса завершает альбом надоедливо-угрожающим танцем, обнаруживающим сущность любой религии. Субъект, претендующий на роль посланника Божьего, с энтузиазмом, выдающим в нем бывшего ребенка, тузит общинный ушат для культового пойла и тихо мямлит: «Приди и возьми его!»

Альбом выдвигался на соискание Grammy Awards в номинации «Классическая композиция». К сожалению, пре-

мию не получает. Но, тем не менее, занимает девятое место в чарте Billboard Classical.

Чуть позже, в ноябре того же года вышла еще одна пластинка симфонической музыки, где «человеческий фактор» отсутствовал полностью. Это было еще одно синклавирное творение Заппы, состоящее, правда, не из его музыки. На нем были представлены пьесы композитора XVIII века Франческо Заппы, почти полного тезки нашего героя. Правда, ее живое исполнение случилось чуть раньше — 20-го мая в зале The Exploratorium города Сан-Франциско.

О ее идее и реализации рассказывает Дэвид Оккер: «За несколько лет до того, как я перестал работать у Фрэнка, вышло новое издание Groves Encyclopedia of Music and Musicians. Я увидел эту книгу в музыкальном магазине Theodore Front в Лос-Анджелесе и стал листать, чтобы узнать, есть там Фрэнк или нет. Его не было, а вместо него упоминался некий Франческо Заппа — неизвестный итальянский виолончелист и композитор. Фрэнку показалось чертовски занимательным то, что за двести лет до наших дней существовал музыкант, практически его полный тез-



ка. К этому времени я уже знал, где найти ноты. Они нашлись и в Библиотеке Конгресса США и в музыкальной библиотеке Калифорнийского университета Беркли».

Им оставалось только разослать заказы на ксерокопии партитур в американские библиотеки, очень скоро они были просто завалены сонатами и трио. Это были рукописные копии, совершенно очевидно, ровесники самому Франческо — в основном не партитуры, а отдельные партии. Читать их было чрезвычайно трудно, но Оккер, к счастью, знал достаточно о музыкальной нотации XVIII века, чтобы загнать все это в синклавир. Фрэнк попросил его это сделать, и Оккер постарался, чтобы вышло насколько это было возможно, ближе к оригиналу, добавляя к стандартной синтезаторной имитации струнных крещендо и дименуэндо. Фрэнку очень нравилось проигрывать получившееся всем, приходящим в студию.

Когда же подошло время записи, звук, конечно, оказался уж слишком вялым и архаичным для Фрэнка. Он стал вводить самые запредельные для синтезатора звуки (это было еще до появления сэмплов) в партии (двух

скрипок и виолончели) — мгновенно смазав все нюансы, над которыми Оккер так бился, да и вообще, похерив сами изначальные идеи писаний самого Франческо. Некоторые комбинации из тех, что пробовались в студии, были даже еще более вызывающими, чем попавшие в конце концов на пластинку. Ну, что ж, Фрэнку обязано было нравиться то, что он делает.

Музыку Франческо Заппы едва ли можно отнести к чему-либо вдохновляющему (она была старомодной уже в момент написания) — и уж, конечно, она, определенно не относилась к разряду той, что нравилось слушать Фрэнку. По сравнению с прочими альбомами, работу над которыми Оккеру случилось наблюдать, **Francesco Zappa** был сделан просто сверхбыстро, возможно, Фрэнк всего лишь хотел испытать синклавир. Альбомы, вроде этого, исчезают без следа. С другой стороны, многим ли композиторам посчастливилось обнаружить теску-композитора, жившего за двести лет до него? Во всяком случае, стоит порадоваться факту того, что Фрэнк сделал нечто в честь этого совпадения.



Буклет альбома содержал презанятнейшую информацию:

«Не стесняйтесь, я же знаю, вам трудно сдержать вопрос: «Кто такой Франческо Заппа?» Это музыкант из Милана, живший во второй половине восемнадцатого века. Никто не помнил дату его рождения, да мало кого это заботило. Знали только, что жил он примерно между 1763-м и 1788-м годами».

В то время, когда он «жил примерно», Европа находилась в плену последних изобретений, как-то: паровой двигатель, напудренный парик и Моцарт. Хотя никаких практических выгод они не несли, кое-кто делал на этом всем неплохие деньги.

Франческо тоже должен был зарабатывать на жизнь. Он был одаренным парнем, игравшим на виолончели. Даже в те времена люди знали, какую роль может играть шутовина, расположенная между ног, и Франческо решил заняться вождением по ней руками, в то время, когда какой-нибудь дворянин трапезничал. Это не такая уж плохая работа, если не забывать каждые пятнадцать минут напоминать титулованной особе, что она является со-

вершеннейшим существом, подчеркивая тем самым, какой огромной честью для тебя является твое существование правильному его пищеварению. Тогда он мог, даже, не забыть заплатить тебе за это.

Если вы хотели извлечь из всего этого дополнительную выгоду, то следовало попытаться сочинить композицию. Просто набросать несколько нот, большими литерами набрать имя дворянина на партитуре и сыграть ее в тот момент, когда его высочество располагает средствами.

Первую свою работу (шесть сонат для трио) Франческо посвятил графу Катанти из Сицилии. Наш герой никогда не забывал с тех пор графа, даже покинув Италию и перебравшись в Лондон (тогдашний центр английской цивилизации).

Он взял все те же трио, «перепосвятил» их ничего не подозревающему англичанину (естественно, пополнив при этом коллекцию своих «чаевых») да еще нашел издателя трудов сих праведных. Почему бы не найти еще кого-нибудь достойного посвящения для парочки новых трио? Затем опубликовать их... а то и контракт на запись получить...

Сейчас же, в 1984-м году, случилась интереснейшая вещь. Фрэнк Заппа создал Barking Pumpkin Digital Gratification Consort, первый музыкальный ансамбль, целью которого является сохранение музыкального наследия XVIII века.

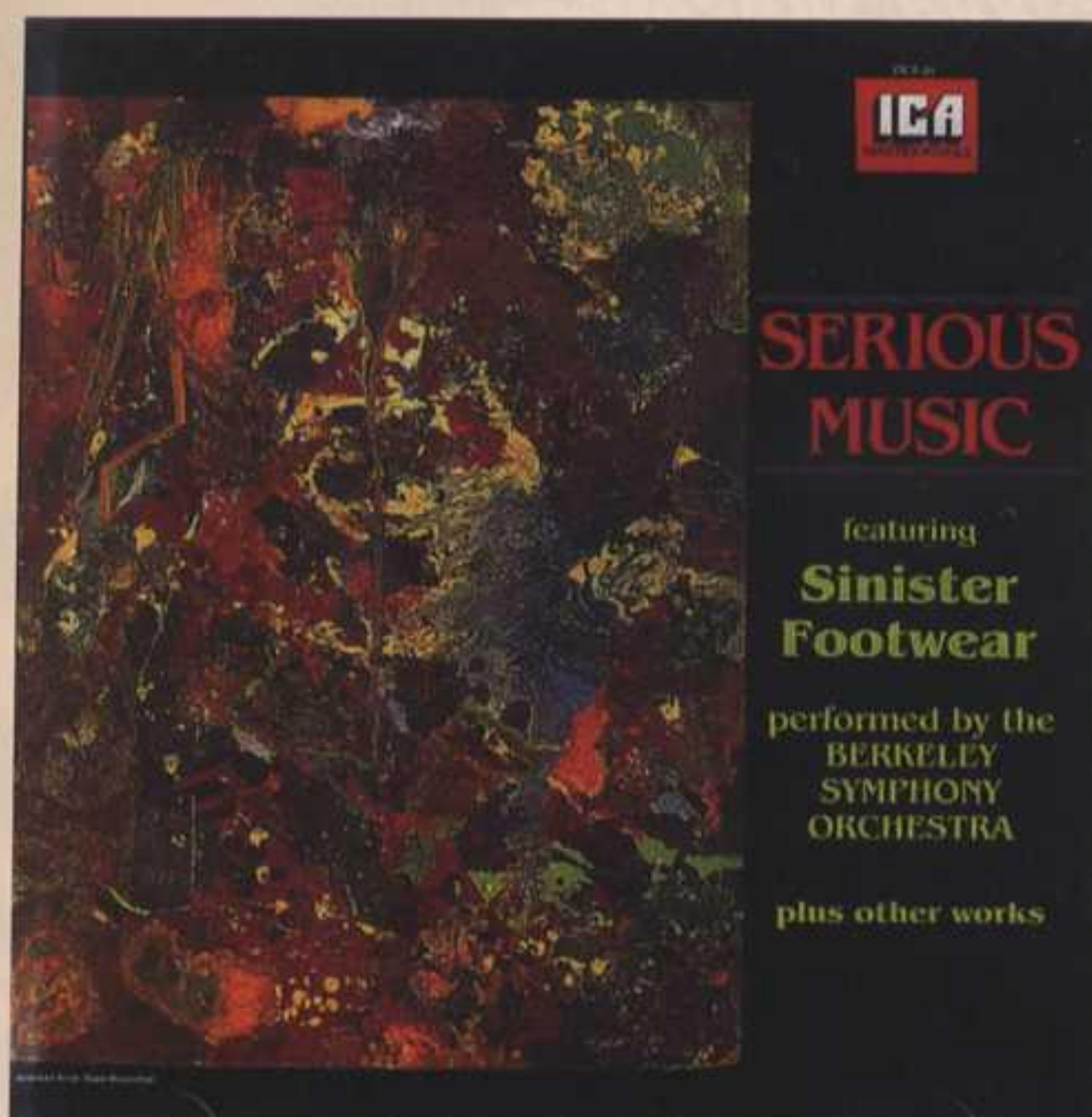
Как дирижер BPDGC, Фрэнк знал истинную цену не свершившимся контрактам восемнадцатого века и взял на себя его воплощение. После высвобождения музыки Франческо из пыльного библиотечного заточения и ее оркестровки с учетом возможностей Консорта, она была записана в одном из самых излюбленных залов оркестра — Utility Muffin Research Kitchen. Плод этих усилий вы держите в руках. По прошествии долгих лет — ДЕБЮТНЫЙ АЛЬБОМ ФРАНЧЕСКО ЗАППЫ. Вы можете наслаждаться этой музыкой во время обеда или слушать ее в то время, когда у вас возникает желание натянуть напудренный парик.

Альбом составлен из записей всех тех трио, которые Франческо посвятил графу Катанти и ничего не подозревающему англичанину, а также нескольких более поздних работ, посвященных какому-то «Принцу Чарльзу».

Есть еще вопросы? Как насчет «ближайших планов Barking Pumpkin Digital Gratification Consort?»

Сложный вопрос. Консорт записал кое-что из собственных сочинений Фрэнка Заппы и, похоже, своего часа ждут еще много Запп. Это и венецианский цинкограф шестнадцатого века Доменико Заппа, и Отец Симоне Заппа, музыковед того же столетия из Болоньи. А также математик Гвидо Заппа, автор труда о проказе («Нечисть! Нечисть!») Паоло Заппа и поэт Анита Заппа. Возможно, мы даже отыщем возможность высвобождения из действительно пыльного заточения Европейских библиотек симфонических произведений Франческо Заппы. Не волнуйтесь, мы что-нибудь да выпустим».

На обратной стороне обложки изображен Франческо Заппа, задающийся вопросом: «И кому все это нужно?». Ответ прост: прежде всего, самому Фрэнку. В общем, тест синклавира. Что ж, тоже полезная для самосовершенствования вещь. И неплохая разминка для ума. Тем более перед таким эпохальным произведением, как **The Yellow Shark**, которое явилось еще одной безоговорочной победой Заппы-композитора, как и та, что случилась в середине июня текущего года — первое долгожданное исполне-



ние его симфонической музыки в Соединенных Штатах. Это было кукольное представление – балет *Herb' n' Mo's Vacation* в постановке San Francisco Miniature Theater совместно с Berkley Symphony Orchestra в составе ста одиннадцати музыкантов.

Что касается записей музыки Заппы, исполненной Berkley Symphony Orchestra, то их можно послушать на пластинках **Serious Music (featuring Sinister Footwear)** и **Son of the Serious Music**.

Думаю, необходимо сказать пару слов еще об одном довольно необычном релизе конца 80-х, имеющем отношение к теме данной главы. В 1987-м году на лейбле Заппы Honker Home Video выходит видеокассета **Frank Zappa presents The Amazing Mr. Bickford**. На ней была представлена камерная и симфоническая музыка Заппы (в исполнении Ensemble InterContemporain под управлением Пьера Булеза и Лондонского Симфонического Оркестра), сопровождавшаяся пластилиновой и рисованной анимацией блистательного художника-мультипликатора Брюса Бикфорда.

«Брюс Бикфорд – гений, – пишет Заппа в аннотации к данной видеопрограмме, – Я имел удовольствие



работать с ним в течение примерно 8 лет над разными проектами, включая первую презентацию **MOTHERS OF INVENTION TV (The Dub Room Special и Baby Snakes)**. Включенная сюда анимация, представляет несколько его ранних работ, выполненных до лет проведенных в штате INTERCONTINENTAL ABSURDITIES, а так же знакомые отрывки из вышеупомянутых шоу.

Имеете ли вы хоть малейшее представление, чего это стоит – заставить кусок глины делать вещи, которые заставляет его делать Бикфорд? Годы кропотливой, уединенной работы, и неподдающееся описанию воображение. Немногие другие хоум-видео могут сравниться с годами усилий и внимания к деталям, заключенными менее чем в часе **The Amazing Mr. Bickford**. Это шоу, которое будут смотреть снова и снова, по стоп-кадрам, открыв рот, еще много лет».

«Академический Заппа бывает весьма суровым, но иногда и помягче, – говорится в одной из наиболее адекватных рецензий на данный релиз, – На этом же видео



он представлен только с первой стороны, сформированной под влияния Выреза. Мультики тоже не из легких для восприятия (кстати, при всей своей сюрреалистичности, временами доходящей до свободной пластической абстракции, они от начала и до конца строго соответствуют музыке). Они несут Подчеркнутое – и подчеркнуто абсурдное – насилие. Хаотичное проникновение одной реальности в другую.

Характерный эпизод: персонаж спокойно завтракает, затем идет играть в бильярд; шар вылетает за пределы стола и пробивает (очевидно, тонкую) стену, отверстие в стене ширится, и оттуда высовывается огромная голова какого-то чудовищного демона; человек в ужасе отшатывается и падает, роняя окружающие предметы, которые в свою очередь уменьшаются и сворачиваются, *съеживаются*.

Абсурдность и ужас повседневности – безусловно, сильная сторона видео; ближе к концу оно смазывается, погружаясь в бесконечные и несколько однообразные

Frank Zappa presents:

the AMAZING MR. BICKFORD

Bruce Bickford: Master of Clay Animation



The Last
Frontier
of Home
Entertainment



метаморфозы (тела — в лицо, лицо — в два лица с разными выражениями, затем в какие-то абстрактные формы и т.д.); впрочем, сильно, по большому счету, все от начала до конца. Это вам не Дали какой-нибудь...

Ощущение времени во время просмотра/прослушивания теряется, видео (с хронометражем 57 минут) кажется и коротким, и бесконечным: бесконечным, пока слушаешь/смотришь, и пролетевшим незаметно, когда заканчивается. Способность «называть вещи своими именами» тоже исчезает. Музыку при этом невозможно как-то «оценивать», разбирать по косточкам, она просто **СУЩЕСТВУЕТ**, и ее присутствие настолько сурово и властно, что пресловутые шкалы ценностей, *предикаты*, кажутся просто неприложимыми к ней, смешными и мелкими».

УКУСЫ ЖЕЛТОЙ АКУЛЫ

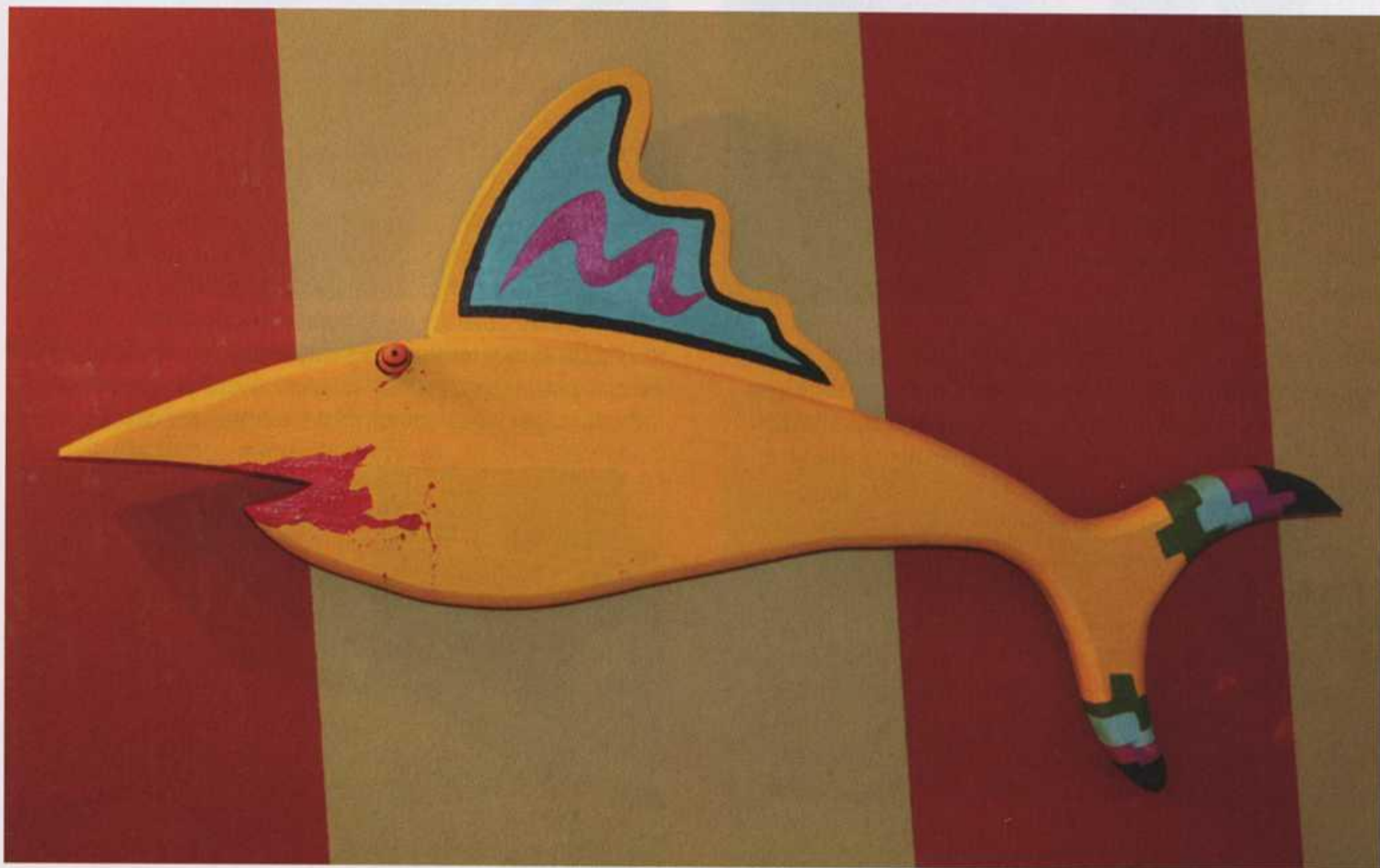
Сочинение **The Yellow Shark** стоит особняком в ряду других симфонических и камерных работ Заппы в силу незаурядного мастерства исполнения (хотя, по мнению автора, стопроцентная чистота так и не была достигнута), она оказалась исключительной и по другим причинам.

Впервые ансамбль, состоящий из классических музыкантов, играл по канонам, присущим, скорее, рок-концерту. Хотя и с предельной осторожностью, были использованы усилители и микшерский пульт, причем каждый исполнитель имел свой монитор. Все пьесы писались в расчете на шестиканальную систему, сконструированную в Utility Muffin Research Kitchen запповскими инженерами Дэвидом Дондорфом, Спенсером Крислу и Гари Эндронисом и собираемую в каждом зале с учетом его индивидуальных характеристик. «Звуковая аранжировка», таким образом, явилась такой же важной стороной музыкальной эстетики, как и другие составляющие композиционного процесса. Еще в репетиционный



период, путем опытов с каждым отдельным инструментом Заппа разложил их партии по шести каналам, добившись той звуковой конфигурации, которой суждено было «ожить» в концертном исполнении.

Не секрет, что современный композитор может не рассчитывать на предложение собственноручно составить программу исполнения своей музыки в подаче, столь сложной как в чисто музыкальном, так и в техническом отношении. Для этого нужен ансамбль, в такой же степени не заикленный на музыкальных иконах, как и сам Заппа. Таковым оказался, основанный в стенах франкфуртской Молодежной Немецкой Филармонии оркестр Ensemble Modern. Самостоятельный как в финансовом, так и в творческом отношении оркестр, состоящий из восемнадцати вышколенных музыкантов (в нашем случае, усиленный приглашенными виртуозами, часто выступающих с ансамблем) — ровесников и потому раскованных исполнителей современной музыки. Проще говоря, они играют то, что на более простом и доступном уровне исполняет Kronos Quartet.





Заппа впервые попал в поле зрения ЕМ в начале 1991-го года, когда немецкий кинодокументалист Хеннинг Лёхнер, снявший о нем фильм, предложил главе Франкфуртского Фестиваля Доктору Рексроту добиться от него написания крупного оркестрового произведения специально для фестиваля.

Как только Заппа проявил зачатки интереса к этой нелепой инициативе, герр Рексрот и менеджер ЕМ Мёлих-Цевхаузер загорелись идеей заказа новой музыки для ЕМ. Они прилетели в Л.А. и предложили Заппе прослушать альбом ансамбля, состоящий из работ Курта Вайля и Хельмута Лахенманна. Согласие было получено в мгновение ока.

«Я не большой поклонник Курта Вайля, — сказал Заппа, — но то, что я услышал на этом CD, меня впечатлило. Я имею в виду отношение музыкантов к материалу и стиль исполнения. Я легко провел параллель между исполнением этой музыки и тем из моих работ, что, как



мне казалось, вполне могло бы быть исполнено в этой манере. Если им под силу исполнить и донести до слушателя ЭТО, значит, смогут сыграть и мое хозяйство. Кое-что на этой пластинке напомнило мне Uncle Meat, а пьеса Лахенмана, построенная на звуках, которые, казалось бы, невозможно извлечь из этих инструментов, была просто великолепна».

В июле 91-го ЕМ прилетели за свой счет в Лос-Анджелес и провели две недели, репетиций в Joe's Garage Studio, где не только, как заводные работали над предложенным материалом, но и настойчиво требовали от Заппы переложения самых «неисполнимых человеком» синклавирных пьес (и, как правило, добивались своего). Композитор ввел их в дебри своих методов дирижерской импровизации и записал каждого музыканта по отдельности. Внедрив эти записи в компьютер синкла-

вира, Заппа был сам в состоянии «сыграть оркестр», чтобы отредактировать пьесы.

В июле 92-го Заппа прилетел в Германию и провел дополнительные полмесяца репетиций с Ensemble Modern в спартанских условиях — стойкие музыканты на протяжении всех дней обливались потом в обстановке, исключавшей нормальную вентиляцию.

В итоге на свет появилась 90-минутная программа, состоящая из девятнадцати пьес, включая фортепианный дуэт, струнные квинтеты и короткий балет с участием танцевального ансамбля La La La Human Steps. Стилистически — зачастую устрашающе полиритмические и полиметрические пьесы, охватывающие вселенную от Эдгара Вареза и Антона Веберна до *Louie Louie*.

Говорит аранжировщик Али Аскин: «Музыка Фрэнка уникальна по смешению направлений и использованию



различных влияний и диалектов. Я не знаю другого такого композитора. И все это он проделывает с самого начала своего пути. Я думаю, для многих композиторов это было бы довольно опасным. Представьте себе ребенка, потерявшегося в огромном магазине игрушек. Но Фрэнк неповторим в использовании всех этих влияний. В этом с ним можно было бы сравнить разве что Стравинского. В нем чувствуется большое влияние европейских композиторов, хотя он сам задумывается над этим меньше всего. Используя последовательность *Louie Louie*, он приходит к рисунку, который вполне мог бы принадлежать перу Лигети. Но его это мало волнует, лишь бы звучало хорошо. Никаких теоретических положений типа «можно ли использовать аккорд до-мажор в 12-тоновом построении» и т.п. он не придерживается. Последняя инстанция — ухо. Этот метод просто сбивает с ног порывом свежести».

Отдельного упоминания заслуживает способность Заппы выявлять нераскрытые таланты музыкантов. Вот как это объясняет Айвега: «Когда он приглашает саксофони-





ста, который хорошо играет на своем инструменте, то считает непозволительной роскошью держать того ради нескольких партий или фраз. Франк уверен, что он их сыграет. Но почему бы не использовать его умение танцевать чечетку?» Соответственно и участники ЕМ нашли себя как актеры или чтецы. Самый яркий пример – альтистка Хилари Штурт, произносящая захватывающую речь в *Food Gathering in Post-Industrial America* и Герман Крэчмар.

Герман, чьим основным занятием является игра на фортепиано, цимбалах и челесте, оказался одним из обитателей рояля во время репетиций в Joe's Garage Studio, декламируя все, что придет в голову, начиная с библиотечной карточки и заканчивая ярким и красочным письмом редактору журнала для любителей татуировки и других видов протыкания тела, с изложением методов протыкания гениталий. И все это во время «разминочной» импровизации оркестра под управлением Заппы.

Во время концертов *Yellow Shark* Крэчмар исполнял вокализ Доктора Стрэнджлава в *Welcome To The United*

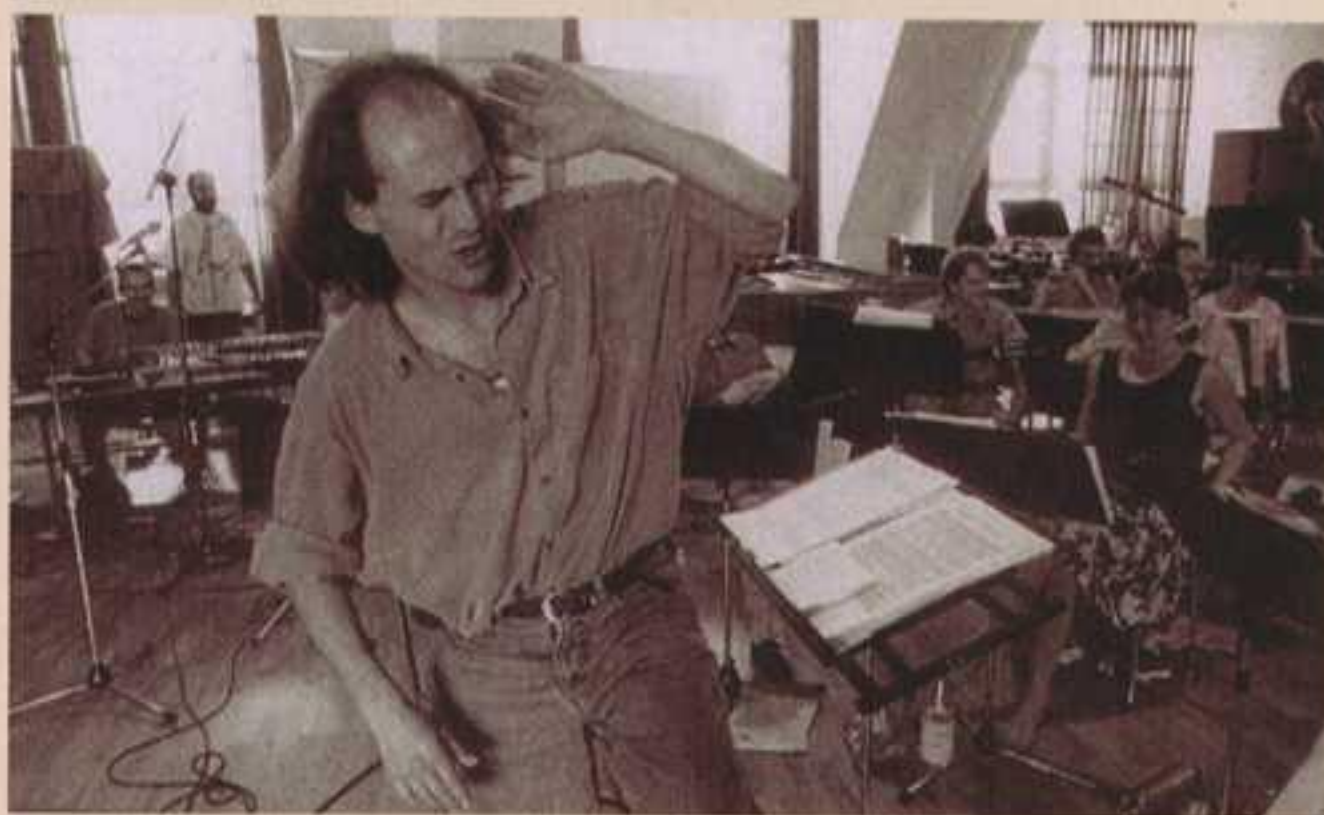


States, дословно цитирующий не слишком гостеприимную американскую визу. Это подводит нас к разговору об еще одной черте Заппы: от него можно ожидать любых причуд в выборе предметов и тем как в музыке, так и в текстах. Часто он находит художественное применение происходящему вокруг (упомянутые библиотечная карточка, виза и журнал). Он называет это «Anything Anytime Anyplace For No Reason At All» («Все, что угодно, когда угодно, где угодно и без всякой особой причины»). Как все это далеко от возвышенных (но иногда снисходительных к нам, простым смертным) исканий художника. Айвега, который также является композитором, поясняет это так: «Веками люди относились к миру так называемой серьезной музыки соответственно очень серьезно. А для Фрэнка – развлечение все. Либо ты получаешь удовольствие, либо нет. Ничто не является серьезным. Музыка Фрэнка будет оценена буду-

щими поколениями. И в этом отношении она серьезна, но, прежде всего она создана для того, что бы изумлять нас».

Многие композиторы – Ив, Стравинский, Малер обращались в корне отличным музыкальным направлениям. Но никто из них, в этом отношении, не может сравниться с Заппой.

«Для нас это оказалось весьма неожиданным, – делится впечатлениями Мёлих-Цевхаузер, – Например, струнный квартет *None Of The Above* или духовые квинтеты *Time's Beach II* и *Time's Beach III* – пьесы очень и очень высокого уровня, которые можно отнести к строгой европейской школе. И что очень важно – эти пьесы по своему уровню стоят рядом с классикой двадцатого века, такой, например, как вещи Веберна. Действительно. Этими пьесами Фрэнк демонстрирует свои незаурядные композиторские способности. Но представьте себе вечер *Yellow Shark*, где вы столкнулись с, по крайней мере, тремя-

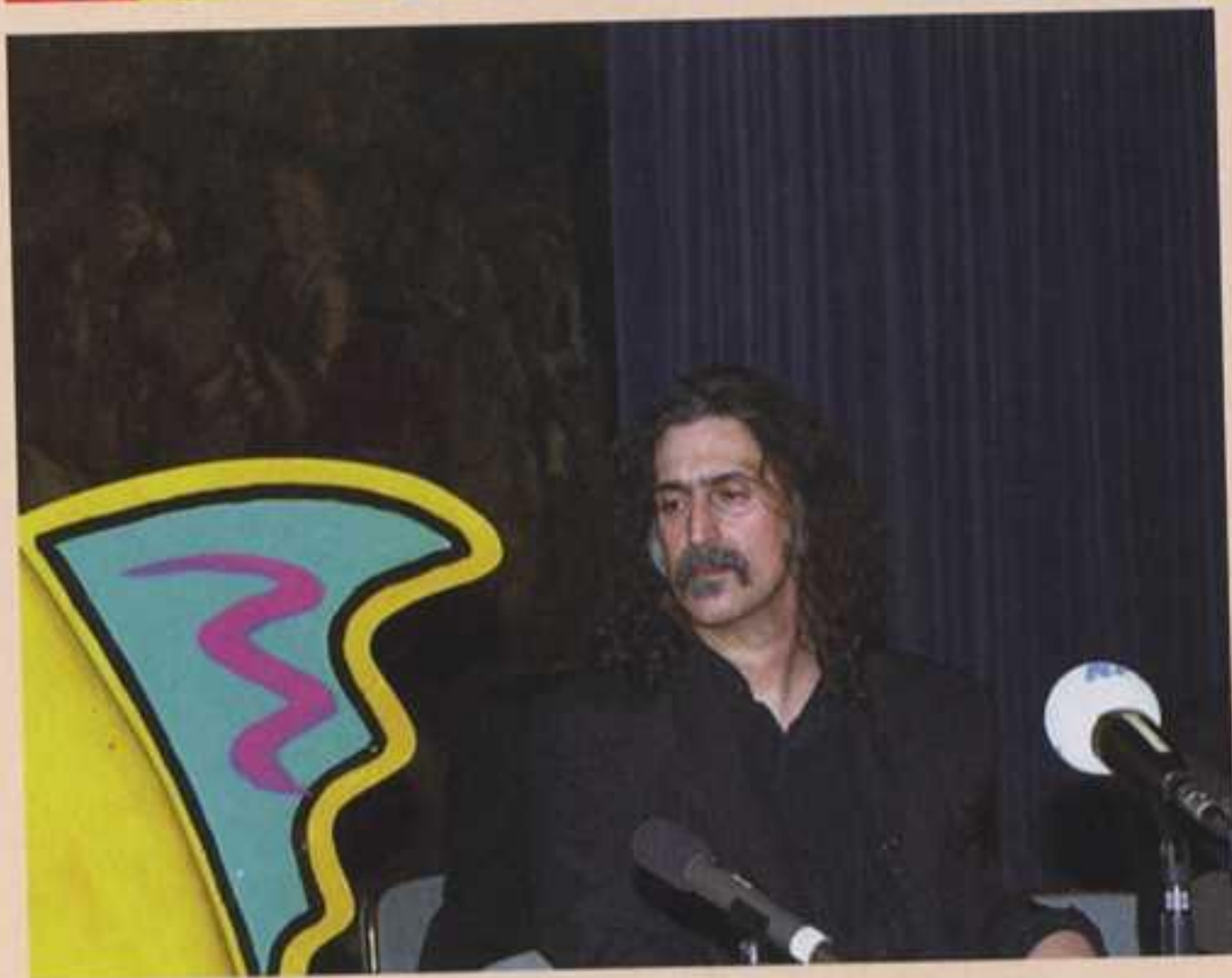


четырьмя музыкальными стилями: новыми прочтениями его старых работ, современными пьесами, шутками, электроникой и элементами джаза. И в завершение всего, как их соединить. И при этом никто не говорит «Господи, как бы мне поскорее забыть о том, что я тут услышал!».

Дирижер Рюндель допускает, что другие композиторы способны писать музыку разнообразных настроений, но не столь разнообразных и, при этом не граничащих с дилетантизмом, как у Заппы. Особенность Заппы состоит в его безошибочности при использовании разнообразных стилей: «Если вы случайно услышите его музыку, не зная, кто ее написал, то сразу узнаете Фрэнка Заппу. Его мелодические построения особенные. Они очень, очень личные и присущие только ему. И нет никакой разницы между ним как гитаристом и как композитором. Все это Фрэнк Заппа! Послушайте сами. И все это тем более удивительно, что сыграно в столь различных стилях».

Если и есть нить, связывающая всю музыку Заппы, то кроме характерного мелодического и ритмическо-





го почерка, это, по убеждению Рунделя, стремление к низвержению норм, присущая композитору-самоучке: «Вы знаете, так называемая современная классическая музыка, а также рок и джаз, все они имеют свои нормы. А Фрэнк, как вы знаете, нормы не очень то боготворит. Одна из причин – они ему просто скучны. Его музыка – ярчайший пример раскованной музыки. И я думаю, что ее слушание очень освежает, поскольку она имеет смелость таить в себе вопросы. И задавать их традиционному слушателю».

Это относится и к «нетрадиционному» слушателю. По словам Мелиха-Цебхаузера, примерно половина народу на открытии **Yellow Shark** пришла «просто поглазеть на Фрэнка, а ушла, влюбленная в музыку». Заппа с теплом вспоминает, что «была приличная толпа разномасштабного народа, «заторчавшего» на этих концертах». Кажется, Yellow Shark, как новой музыке, суждено было принести немало удовольствия и, по ходу дела, выбить хоть толику консерватизма из публики».

«Я считаю очень важным то, что Фрэнку хватило смелости и сил выставить современную или новую, если угодно, музыку на суд столь многочисленной публики, значительная часть которой никогда и не подозревала о существовании таковой, – заметил Аскин, – и заставить ее слушать такие сложные вещи, как *G-Spot Tornado* и *Get Whitey* без синтезаторов и электрогитар».

Intro: Спасибо, спасибо, спасибо, спасибо, спасибо, спасибо, И еще раз спасибо. Я заметил здесь в зале плакат с неизменным вопросом: – Какое секретное слово для сегодняшнего вечера? (Смех, аплодисменты) Секретное слово вечера... макет Желтой Акулы выплывает на сцену на руках стейдж-менеджера (Аплодисменты) А теперь будем серьезны, дамы и господа. Я знаю, вы пришли сюда услышать действительно превосходную игру, действительно превосходного Ансамбля Современной Музыки, под управлением действительно превосходного дирижера. А вот и сам превосходный дирижер – Питер Рундель, дамы и господа. (Аплодисменты) А если вас тянет бросать трусы на сцену, кидайте их вон туда. (Смех, аплодисменты).

Заппа поднимался на сцену франкфуртской Alte Oper 17-го и 19-го сентября 1992-го года и был встречен оглушительными овациями. «Был такой шум», – вспоминает Мелих-Цебхаузер – «который трудно себе представить». Он выступил в роли концертмейстера и дирижировал тремя пьесами: *Food Gathering in Post-Industrial America, 1992, Welcome To The United States* и, на бис – *G-Spot Tornado*. Критики были просто несдержанны в своих словословиях. Композитор был не на шутку взволнован: «Я никогда не встречался со столь чистым исполнением такого рода музыки. Заслуга ансамбля в том, что все сыграно верно и с таким «наложением бровей» (один из типично запповских оборотов, в данном случае, выражающий высшую похвалу мастерству исполнения), от которого у вас захватывает дух. А видели бы вы, какими изнурительными были репетиции и как дотошно дирижер Питер Рундель подходил к каждой мелочи.

По мнению Мелих-Цебхаузера и Аскина, одним из самых неизгладимых мгновений было дирижирование Заппой на бешеный бис пьесой *G-Spot Tornado*, когда вокруг его пульта вились в танце участники канадского танцевального трио La La La Human Steps. Хотя это

зрелище и оставило у Аскина неизгладимое впечатление, его еще больше поразило то, с каким вниманием аудитория слушала такие сложнейшие вещи как квинтет *Time's Beach* и *Ruth is Sleeping*.

Заппа не считает себя дирижером (хотя и был приглашенным дирижером во время исполнения *Ionisation* на концерте, посвященном столетию Вареза в 1983-м году и дирижировал своим *Abnuceals Emmukha Electric Symphony Orchestra* в Лос-Анджелесе в 1975-м). Действительно, его дирижирование, это что-то иное, но не дирижирование. В то время как он отбивает ритм и, при необходимости, подает знаки инструментам, неподражаемый язык тела и жестов сам по себе создает музыку у вас на глазах. Этот метод он пронес через всю свою музыкальную жизнь, но, похоже, ЕМ прониклись им в гораздо большей степени утонченности, чем любой из запповских музыкантов. Заппа-дирижер способен, просто из прихоти, пустить в ход заученный оркестром пассаж («кластер») если сегодня и здесь он покажется ему уместным. В итоге оркестр превращается в инструмент, а дирижер – в солиста. Так и произошло в случае с *Food Gathering in Post-Industrial America* и *Welcome To The United States*. Говорит Аскин: «На видео (вечер открытия передавался по голландской кабельной сети) вы могли видеть, лицо Фрэнка во время дирижирования. Вы могли наблюдать его хохот и жесты. Он говорит о себе, что он не дирижер и никогда им не был. Но никто не способен так вести оркестр как он. Это невероятно. Его мизинец говорит больше, чем величественные движения Караяна. Да посмотрите только, как он курит. Это рассказывает историю само за себя!».

Сам Заппа был несказанно доволен успехом мероприятия: «Вы сами знаете, что такое концерт современной музыки. Если в зале присутствует пятьсот человек, это уже успех. У нас было по две тысячи на каждом концерте. Рукоплескания не стихали на протяжении двадцати минут. И у музыкантов, и у организаторов концертов, и у менеджеров поотвисали челюсти. Мне не приходилось даже вытягивать никого для исполнения на бис».

Все это осуществлялось в сотрудничестве с голландским телевидением, французской звукозаписывающей компанией, немецким рекламным агентством, музыкантами из Германии, Англии, Австрии и Новой Зеландии. Как сказал Крислу: «Удивительно, что все это удалось осуществить без того, что бы все перестреляли друг друга».

Конечно, Мелих-Цебхаузер ожидал уменьшения публики вдвое после отъезда Заппы домой. Но посещаемость, а вместе с ней и восторги все возрастали. «Я думаю, Фрэнку будет приятно узнать об этом», – говорит менеджер ЕМ, – ведь он никогда не хотел, что бы этот проект вызывал оргазм у половины зала от одного только имени главного героя. Он хотел лишь музыки. И она работает».

Да еще как! Семь концертов в сентябре 1992-го (два во Франкфурте, два в Берлине и три в Вене) – прошли на ура! 90 минут основной программы и еще (с ума сойти!) в среднем по двадцать минут играли на бис.

Ну, а потом, уже по всем правилам студийной алхимии все семь Фрэнк средактировал в один чудный компакт.

Прекрасный и незабываемый.

Вышедший в декабре 1993-го.

Пятьдесят седьмой по счету.

Последний прижизненный диск Фрэнка Винсента Заппы.





ДЕВЯТНАДЦАТЬ ВЕЛИКОЛЕПНЫХ ПЬЕС

Комментарии Фрэнка Заппы и дирижера Питера Рунделя к каждой композиции альбома *The Yellow Shark*. (Рундель просил учесть, что английский язык для него – не родной.)

Dog Breath Variations/Uncle Meat

FZ: Эта композиция (*Dog/Meat*) была впервые исполнена в 1975-м году на концерте в лос-анжелесском Royce Hall группой из сорока музыкантов (*The Abnuceals Emmukha Electric Symphony Orchestra*). Спустя пару лет меня попросили переписать ее для Голландского Ансамбля Духовых Инструментов, состоящего из двадцати с чем-то участников. Настоящее изложение – переоркестрованная Али Аскином версия 1983-го года.

PR: Прекрасное прочтение старой пьесы. Что мне особенно понравилось еще при первом прослушивании, это напоминание о Стравинском с его беспорядочными узорами. При этом мелодия очень и очень «заповская». Интересно было бы послушать ее, имея она слова (Рундель не знал, что в *Dog Breath* есть слова). Вы редко ощущаете повествовательную способность его музыки, даже когда в ней нет текста. А ведь музыка рассказывает так много!

Outrage At Valdez

FZ: Это музыкальная тема к документальному фильму о разливе нефти на Аляске, учиненном Exxon Valdez. Там она звучит всего пятьдесят секунд. Это полная версия.

PR: Мы очень старательно работали над этой пьесой. Это одна из тех пьес, которые обладают простой струк-



турой – что-то вроде песни или, даже баллады. В основе своей, это просто мелодия с незатейливым сопровождением, но мелодия напоминающая запечатленную в нотах импровизацию (мелодия повествовательного типа). Но нам пришлось старательно поработать над очень сложной ритмической основой. Это было бы не так трудно в случае с одним солистом, ведущим основную линию. Но здесь было множество двойных унисонов в исполнении разных инструментов. Я надеюсь, мы своего добились. Пьеса говорит сама за себя. Характер мелодии (есть ли в английском это слово?) – меланхоличный.

Times Beach II

FZ: Вещь была написана по заказу Aspen Wind Quintet в пяти частях, одна из которых была совершенно «неиграема». Премьера состоялась в 1985-м году, но эту часть с тех пор никто так сыграть и не смог. Название имеет отношение к нашему особенному токсичному городку – ну вы знаете – *Time's Beach*, месту первой серьезного экологического бедствия в США, когда все жители были эвакуированы из-за угрозы поражения диоксином.

PR: Пьеса начинается чисто по-варезовски. Она заметно обогатила наш опыт. Когда мы впервые попытались ее сыграть, то она показалась нам чем-то очень и очень модерново-абстрактным. Мы не понимали ее и не знали, как ее играть. Кроме того, она была поздно включена в программу. Остальной материал был уже готов, но нам необходимо было что-то еще. Музыканты возражали против нее. Тогда Фрэнк очень доходчиво объяснил, как ее играть. В ней нет динамики, нет артикуляции – просто ноты. Фрэнк напел нам отдельные фразы. И вдруг она ожила и наполнилась характером. Она больше не была отвлеченной.

III Revised

FZ: Это часть струнного квартета *None of the Above*, написанного по заказу Kronos Quartet. В нашем случае квартет был переаранжирован в квинтет. Таким образом, мы нашли работенку для контрабасиста, что бы не сидел, сложив руки, когда другие ребята наяривают. *None of the Above* в целом, также теперь включает контрабас.

PR: Я очень ее люблю. Она какая-то необузданная. Это одна из немногих вещей, в которых невозможно уловить ритм и размер. В музыке Фрэнка это большая редкость. А эта вещь наиболее радикальна в этом смысле.

The Girl In The Magnesium Dress

FZ: Это одна из моих синклавирных пьес. Я не был уверен в том, что человек сможет когда-нибудь сыграть ее. Но почему бы не дать ребятам шанс? И мы ее распечатали.

PR: Это одна из самых любимых моих вещей. Она очень и очень красива. Я влюбился в нее с первого взгляда. После первой или второй репетиции мы, даже, слегка повздорили с Фрэнком. Он утверждал, что сыграть ее невозможно. Но музыканты заявили: «Нам пьеса нравится, и мы хотим ее играть. Дай нам поработать и тогда посмотришь». Я счастлив, что она вошла в программу. Инструментовка осталась булезовской. Я просто торчу от ее полифонии. Мелодическая фразировка – не из области современной музыки. Она джазовая или роковая. Хотя мы с Фрэнком изрядно ее подправили, мне все еще кажется, что она сложна как для исполнения, так и для прослушивания.

Be-Bop Tango

FZ: Этот стандарт хорошо знаком определенной части слушателей. Почему бы не предложить ей классическую обработку.

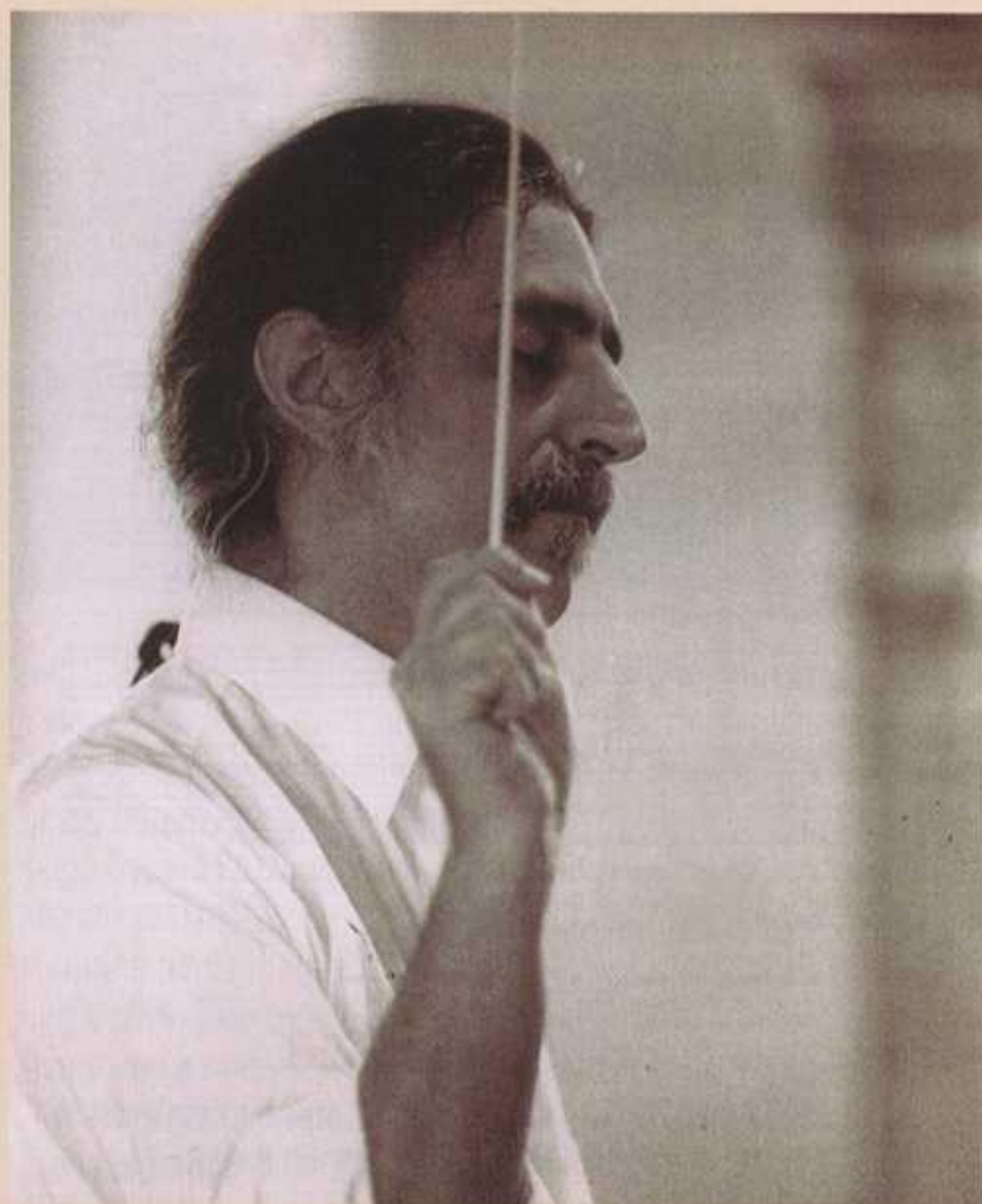
PR: В середине вещи музыканты пытаются играть в манере джазовых диалогов. Фрэнк предложил нам мысленно перенестись в ресторан, где пианино играет под разговоры и смех публики. Было очень весело.

Ruth Is Sleeping

FZ: Это моя первая синклавирная пьеса. Когда я купил эту машину, единственное, что я о ней знал, так это то, что у нее куча возможностей. Но я совершенно не знал с какой стороны к ней подойти. Тогда я нанял парня, продавшего мне ее (Стив Ди Фурия). Первые месяцы его работа заключалась в том, чтобы сидеть перед экраном, в то время как я указывал ему какие ноты набирать. Мы, как отмороженные, часами пялились в этот серый экран. Для него это была сущая нерво-трепка, пока однажды его не прорвало: «Слушай, бери стул и смотри, как все это легко». Он показал мне несколько клавиш, на которые нужно нажимать, и уломал меня осилить машину. В один из дней я, наконец, врубился, как работать с машиной и как загонять в нее музыку. Тут уж я отвел душу и с неистовством принялся всаживать в нее все, что ни подвернется. Первые вещи были сработаны именно таким образом. Они датированы 82-м – 83-м годом. Так продолжалось несколько лет, пока не изобрели Roland Digital Piano. Этот аппарат способен выдавать звук рояля, чего не может синклавир.

Настоящая версия написана для фортепиано, но очень и очень сложна. У меня есть версия для фортепианного дуэта. Она попроще, но все равно сложна. Али выбрал первую и, поскольку он пианист, разработал для пальцев комбинации, позволяющие исполнять ее дуэтом. Пианисты Герман Кречмар и Ули Вигет их осилили. Я не считаю, что данное исполнение совершенно, но, учитывая, что на работу им было отведено всего две недели, звучит совсем неплохо.

Название отсылает нас к 73-му году. В тот час, когда я проводил инструктаж во время репетиции, Руфь Андервуд скрутилась калачиком и уснула под маримбой.



P.R.: Эта пьеса также одна из самых любимых. По своей текстуре она похожа на *The Girl In The Magnesium Dress*. По-моему, они сестры. Очень сложная полифония, но в остальном они просты (ритм, гармония и прекрасная мелодия). Они интересны ритмически. *Ruth Is Sleeping* относится к комплексному типу.

None Of The Above

F.Z.: Я выбрал это название, потому что чувствовал, что пьеса не соответствует принятым формам струнного квартета или квинтета (см. *III Revised*).

P.R.: Нам пришлось изрядно потрудиться, что бы придать ей блеск. Когда мы только разучивали партитуры, Фрэнк часто нам говорил: «Вы же классические музыканты, вот и играйте по нотам, не более». А тут он говорит: «А теперь

ENSEMBLE MODERN



U.S. Department of Justice
Immigration and Naturalization Service

OMB No. 1118-0048

Willkommen in den Vereinigten Staaten
1-94W Einreise-Karte für elektronische Reisen

Aufklärung

Diese Karte ist ein elektronischer Reisepass, der nicht zu einem Reisepass ausgetauscht werden kann. Sie ist eine Kopie der Karte, die Sie bei der Einreise in die USA erhalten haben. Die Karte ist eine Kopie der Karte, die Sie bei der Einreise in die USA erhalten haben. Die Karte ist eine Kopie der Karte, die Sie bei der Einreise in die USA erhalten haben.

Admission Number
031863069 03

Einreise- und Aufenthaltskarte
Formular I-94W (05-20-07) - **Einreise**
AUFHEBUNG DER VERBUNDENHEIT

1. Einreise

2. Aufenthalt

3. Einreise

4. Aufenthalt

5. Einreise

6. Aufenthalt

7. Einreise

8. Aufenthalt

9. Einreise

10. Aufenthalt

11. Einreise

12. Aufenthalt

13. Einreise

14. Aufenthalt

15. Einreise

16. Aufenthalt

17. Einreise

18. Aufenthalt

19. Einreise

20. Aufenthalt

21. Einreise

22. Aufenthalt

23. Einreise

24. Aufenthalt

25. Einreise

26. Aufenthalt

27. Einreise

28. Aufenthalt

29. Einreise

30. Aufenthalt

31. Einreise

32. Aufenthalt

33. Einreise

34. Aufenthalt

35. Einreise

36. Aufenthalt

37. Einreise

38. Aufenthalt

39. Einreise

40. Aufenthalt

41. Einreise

42. Aufenthalt

43. Einreise

44. Aufenthalt

45. Einreise

46. Aufenthalt

47. Einreise

48. Aufenthalt

49. Einreise

50. Aufenthalt

51. Einreise

52. Aufenthalt

53. Einreise

54. Aufenthalt

55. Einreise

56. Aufenthalt

57. Einreise

58. Aufenthalt

59. Einreise

60. Aufenthalt

61. Einreise

62. Aufenthalt

63. Einreise

64. Aufenthalt

65. Einreise

66. Aufenthalt

67. Einreise

68. Aufenthalt

69. Einreise

70. Aufenthalt

71. Einreise

72. Aufenthalt

73. Einreise

74. Aufenthalt

75. Einreise

76. Aufenthalt

77. Einreise

78. Aufenthalt

79. Einreise

80. Aufenthalt

81. Einreise

82. Aufenthalt

83. Einreise

84. Aufenthalt

85. Einreise

86. Aufenthalt

87. Einreise

88. Aufenthalt

89. Einreise

90. Aufenthalt

91. Einreise

92. Aufenthalt

93. Einreise

94. Aufenthalt

95. Einreise

96. Aufenthalt

97. Einreise

98. Aufenthalt

99. Einreise

100. Aufenthalt

101. Einreise

102. Aufenthalt

103. Einreise

104. Aufenthalt

105. Einreise

106. Aufenthalt

107. Einreise

108. Aufenthalt

109. Einreise

110. Aufenthalt

111. Einreise

112. Aufenthalt

113. Einreise

114. Aufenthalt

115. Einreise

116. Aufenthalt

117. Einreise

118. Aufenthalt

119. Einreise

120. Aufenthalt

121. Einreise

122. Aufenthalt

123. Einreise

124. Aufenthalt

125. Einreise

126. Aufenthalt

127. Einreise

128. Aufenthalt

129. Einreise

130. Aufenthalt

131. Einreise

132. Aufenthalt

133. Einreise

134. Aufenthalt

135. Einreise

136. Aufenthalt

137. Einreise

138. Aufenthalt

139. Einreise

140. Aufenthalt

141. Einreise

142. Aufenthalt

143. Einreise

144. Aufenthalt

145. Einreise

146. Aufenthalt

147. Einreise

148. Aufenthalt

149. Einreise

150. Aufenthalt

151. Einreise

152. Aufenthalt

153. Einreise

154. Aufenthalt

155. Einreise

156. Aufenthalt

157. Einreise

158. Aufenthalt

159. Einreise

160. Aufenthalt

161. Einreise

162. Aufenthalt

163. Einreise

164. Aufenthalt

165. Einreise

166. Aufenthalt

167. Einreise

168. Aufenthalt

169. Einreise

170. Aufenthalt

171. Einreise

172. Aufenthalt

173. Einreise

174. Aufenthalt

175. Einreise

176. Aufenthalt

177. Einreise

178. Aufenthalt

179. Einreise

180. Aufenthalt

181. Einreise

182. Aufenthalt

183. Einreise

184. Aufenthalt

185. Einreise

186. Aufenthalt

187. Einreise

188. Aufenthalt

189. Einreise

190. Aufenthalt

191. Einreise

192. Aufenthalt

193. Einreise

194. Aufenthalt

195. Einreise

196. Aufenthalt

197. Einreise

198. Aufenthalt

199. Einreise

200. Aufenthalt

201. Einreise

202. Aufenthalt

203. Einreise

204. Aufenthalt

205. Einreise

206. Aufenthalt

207. Einreise

208. Aufenthalt

209. Einreise

210. Aufenthalt

211. Einreise

212. Aufenthalt

213. Einreise

214. Aufenthalt

215. Einreise

216. Aufenthalt

217. Einreise

218. Aufenthalt

219. Einreise

220. Aufenthalt

221. Einreise

222. Aufenthalt

223. Einreise

224. Aufenthalt

225. Einreise

226. Aufenthalt

227. Einreise

228. Aufenthalt

229. Einreise

230. Aufenthalt

231. Einreise

232. Aufenthalt

233. Einreise

234. Aufenthalt

235. Einreise

236. Aufenthalt

237. Einreise

238. Aufenthalt

239. Einreise

240. Aufenthalt

241. Einreise

242. Aufenthalt

243. Einreise

244. Aufenthalt

245. Einreise

246. Aufenthalt

247. Einreise

248. Aufenthalt

249. Einreise

250. Aufenthalt

251. Einreise

252. Aufenthalt

253. Einreise

254. Aufenthalt

255. Einreise

256. Aufenthalt

257. Einreise

258. Aufenthalt

259. Einreise

260. Aufenthalt

261. Einreise

262. Aufenthalt

263. Einreise

264. Aufenthalt

265. Einreise

266. Aufenthalt

267. Einreise

268. Aufenthalt

269. Einreise

270. Aufenthalt

271. Einreise

272. Aufenthalt

273. Einreise

274. Aufenthalt

275. Einreise

276. Aufenthalt

277. Einreise

278. Aufenthalt

279. Einreise

280. Aufenthalt

281. Einreise

282. Aufenthalt

283. Einreise

284. Aufenthalt

285. Einreise

286. Aufenthalt

287. Einreise

288. Aufenthalt

289. Einreise

290. Aufenthalt

291. Einreise

292. Aufenthalt

293. Einreise

294. Aufenthalt

295. Einreise

296. Aufenthalt

297. Einreise

298. Aufenthalt

299. Einreise

300. Aufenthalt

301. Einreise

302. Aufenthalt

303. Einreise

304. Aufenthalt

305. Einreise

306. Aufenthalt

307. Einreise

308. Aufenthalt

309. Einreise

310. Aufenthalt

311. Einreise

312. Aufenthalt

313. Einreise

314. Aufenthalt

315. Einreise

316. Aufenthalt

317. Einreise

318. Aufenthalt

319. Einreise

320. Aufenthalt

321. Einreise

322. Aufenthalt

323. Einreise

324. Aufenthalt

325. Einreise

326. Aufenthalt

327. Einreise

328. Aufenthalt

329. Einreise

330. Aufenthalt

331. Einreise

332. Aufenthalt

333. Einreise

334. Aufenthalt

335. Einreise

336. Aufenthalt

337. Einreise

338. Aufenthalt

339. Einreise

340. Aufenthalt

341. Einreise

342. Aufenthalt

343. Einreise

344. Aufenthalt

345. Einreise

346. Aufenthalt

347. Einreise

348. Aufenthalt

349. Einreise

350. Aufenthalt

351. Einreise

352. Aufenthalt

353. Einreise

354. Aufenthalt

355. Einreise

356. Aufenthalt

357. Einreise

358. Aufenthalt

359. Einreise

360. Aufenthalt

361. Einreise

362. Aufenthalt

363. Einreise

364. Aufenthalt

365. Einreise

366. Aufenthalt

367. Einreise

368. Aufenthalt

369. Einreise

370. Aufenthalt

371. Einreise

372. Aufenthalt

373. Einreise

374. Aufenthalt

375. Einreise

376. Aufenthalt

377. Einreise

378. Aufenthalt

379. Einreise

380. Aufenthalt

381. Einreise

382. Aufenthalt

383. Einreise

384. Aufenthalt

385. Einreise

386. Aufenthalt

387. Einreise

388. Aufenthalt

389. Einreise

390. Aufenthalt

391. Einreise

392. Aufenthalt

393. Einreise

394. Aufenthalt

395. Einreise

396. Aufenthalt

397. Einreise

398. Aufenthalt

399. Einreise

400. Aufenthalt

401. Einreise

402. Aufenthalt

403. Einreise

404. Aufenthalt

405. Einreise

406. Aufenthalt

407. Einreise

408. Aufenthalt

409. Einreise

410. Aufenthalt

411. Einreise

412. Aufenthalt

413. Einreise

414. Aufenthalt

415. Einreise

416. Aufenthalt

417. Einreise

418. Aufenthalt

419. Einreise

420. Aufenthalt

421. Einreise

422. Aufenthalt

423. Einreise

424. Aufenthalt

425. Einreise

426. Aufenthalt

427. Einreise

428. Aufenthalt

429. Einreise

430. Aufenthalt

431. Einreise

432. Aufenthalt

433. Einreise

434. Aufenthalt

435. Einreise

436. Aufenthalt

437. Einreise

438. Aufenthalt

439. Einreise

440. Aufenthalt

441. Einreise

442. Aufenthalt

443. Einreise

444. Aufenthalt

445. Einreise

446. Aufenthalt

447. Einreise

448. Aufenthalt

449. Einreise

450. Aufenthalt

451. Einreise

452. Aufenthalt

453. Einreise

454. Aufenthalt

455. Einreise

456. Aufenthalt

457. Einreise

458. Aufenthalt

459. Einreise

460. Aufenthalt

461. Einreise

462. Aufenthalt

463. Einreise

464. Aufenthalt

465. Einreise

466. Aufenthalt

467. Einreise

468. Aufenthalt

469. Einreise

470. Aufenthalt

471. Einreise

472. Aufenthalt

473. Einreise

474. Aufenthalt

475. Einreise

476. Aufenthalt

477. Einreise

478. Aufenthalt

479. Einreise

480. Aufenthalt

481. Einreise

482. Aufenthalt

483. Einreise

484. Aufenthalt

485. Einreise

486. Aufenthalt

487. Einreise

488. Aufenthalt

489. Einreise

490. Aufenthalt

491. Einreise

492. Aufenthalt

493. Einreise

494. Aufenthalt

495. Einreise

496. Aufenthalt

497. Einreise

498. Aufenthalt

499. Einreise

500. Aufenthalt

501. Einreise

502. Aufenthalt

503. Einreise

504. Aufenthalt

505. Einreise

506. Aufenthalt

507. Einreise

508. Aufenthalt

509. Einreise

510. Aufenthalt

511. Einreise

512. Aufenthalt

513. Einreise

514. Aufenthalt

515. Einreise

516. Aufenthalt

517. Einreise

518. Aufenthalt

519. Einreise

520. Aufenthalt

521. Einreise

522. Aufenthalt

523. Einreise

524. Aufenthalt

525. Einreise

526. Aufenthalt

527. Einreise

528. Aufenthalt

529. Einreise

530. Aufenthalt

531. Einreise

532. Aufenthalt

533. Einreise

534. Aufenthalt

535. Einreise

536. Aufenthalt

537. Einreise

538. Aufenthalt

539. Einreise

540. Aufenthalt

541. Einreise

542. Aufenthalt

543. Einreise

544. Aufenthalt

545. Einreise

546. Aufenthalt

547. Einreise

548. Aufenthalt

549. Einreise

550. Aufenthalt

551. Einreise

552. Aufenthalt

553. Einreise

554. Aufenthalt

555. Einreise

556. Aufenthalt

557. Einreise

558. Aufenthalt

559. Einreise

560. Aufenthalt

561. Einreise

562. Aufenthalt

563. Einreise

564. Aufenthalt

565. Einreise

566. Aufenthalt

567. Einreise

568. Aufenthalt

569. Einreise

570. Aufenthalt

571. Einreise

572. Aufenthalt

573. Einreise

574. Aufenthalt

575. Einreise

576. Aufenthalt

577. Einreise

578. Aufenthalt

579. Einreise

580. Aufenthalt

581. Einreise

582. Aufenthalt

583. Einreise

584. Aufenthalt

585. Einreise

586. Aufenthalt

587. Einreise

588. Aufenthalt

589. Einreise

590. Aufenthalt

591. Einreise

592. Aufenthalt

593. Einreise

594. Aufenthalt

595. Einreise

596. Aufenthalt

597. Einreise

598. Aufenthalt

599. Einreise

600. Aufenthalt

601. Einreise

602. Aufenthalt

603. Einreise

604. Aufenthalt

605. Einreise

606. Aufenthalt

607. Einreise

608. Aufenthalt

609. Einreise

610. Aufenthalt

611. Einreise

612. Aufenthalt

613. Einreise

614. Aufenthalt

615. Einreise

616. Aufenthalt

617. Einreise

618. Aufenthalt

619. Einreise

620. Aufenthalt

621. Einreise

622. Aufenthalt

623. Einreise

624. Aufenthalt

625. Einreise

626. Aufenthalt

627. Einreise

628. Aufenthalt

629. Einreise

630. Aufenthalt

631. Einreise

632. Aufenthalt

633. Einreise

634. Aufenthalt

635. Einreise

636. Aufenthalt

637. Einreise

638. Aufenthalt

639. Einreise

640. Aufenthalt

641. Einreise

642. Aufenthalt

643. Einreise

644. Aufenthalt

645. Einreise

646. Aufenthalt

647. Einreise

648. Aufenthalt

649. Einreise

650. Aufenthalt

651. Einreise

652. Aufenthalt

653. Einreise

654. Aufenthalt

655. Einreise

656. Aufenthalt

657. Einreise

658. Aufenthalt

659. Einreise

660. Aufenthalt

661. Einreise

662. Aufenthalt

663. Einreise

664. Aufenthalt

665. Einreise

666. Aufenthalt

667. Einreise

668. Aufenthalt

669. Einreise

670. Aufenthalt

671. Einreise

672. Aufenthalt

673. Einreise

674. Aufenthalt

675. Einreise

676. Aufenthalt

677. Einreise

678. Aufenthalt

679. Einreise

680. Aufenthalt

681. Einreise

682. Aufenthalt

683. Einreise

684. Aufenthalt

685. Einreise

686. Aufenthalt

687. Einreise

688. Aufenthalt

689. Einreise

690. Aufenthalt

691. Einreise

692. Aufenthalt

693. Einreise

694. Aufenthalt

695. Einreise

696. Aufenthalt

697. Einreise

698. Aufenthalt

699. Einreise

700. Aufenthalt

701. Einreise

702. Aufenthalt

703. Einreise

704. Aufenthalt

705. Einreise

706. Aufenthalt

707. Einreise

708. Aufenthalt

709. Einreise

710. Aufenthalt

711. Einreise

712. Aufenthalt

713. Einreise

714. Aufenthalt

715. Einreise

716. Aufenthalt

717. Einreise

718. Aufenthalt

719. Einreise

720. Aufenthalt

721. Einreise

722. Aufenthalt

723. Einreise

724. Aufenthalt

725. Einreise

726. Aufenthalt

727. Einreise

728. Aufenthalt

729. Einreise

730. Aufenthalt

731. Einreise

732. Aufenthalt

733. Einreise

734. Aufenthalt

735. Einreise

736. Aufenthalt

737. Einreise

738. Aufenthalt

739. Einreise

740. Aufenthalt

741. Einreise

742. Aufenthalt

743. Einreise

744. Aufenthalt

745. Einreise

746. Aufenthalt

747. Einreise

748. Aufenthalt

749. Einreise

750. Aufenthalt

751. Einreise

752. Aufenthalt

753. Einreise

754. Aufenthalt

755. Einreise

756. Aufenthalt

757. Einreise

758. Aufenthalt

759. Einreise

760. Aufenthalt

761. Einreise

762. Aufenthalt

763. Einreise

764. Aufenthalt

765. Einreise

766. Aufenthalt

767. Einreise

768. Aufenthalt

769. Einreise

770. Aufenthalt

771. Einreise

772. Aufenthalt

773. Einreise

774. Aufenthalt

775. Einreise

776. Aufenthalt

777. Einreise

778. Aufenthalt

779. Einreise

780. Aufenthalt

781. Einreise

782. Aufenthalt

783. Einreise

784. Aufenthalt

785. Einreise

786. Aufenthalt

787. Einreise

788. Aufenthalt

789. Einreise

790. Aufenthalt

791. Einreise

792. Aufenthalt

793. Einreise

794. Aufenthalt

795. Einreise

796. Aufenthalt

797. Einreise

798. Aufenthalt

799. Einreise

800. Aufenthalt

801. Einreise

802. Aufenthalt

803. Einreise

804. Aufenthalt

805. Einreise

806. Aufenthalt

807. Einreise

808. Aufenthalt

809. Einreise

810. Aufenthalt

811. Einreise

812. Aufenthalt

813. Einreise

814. Aufenthalt

815. Einreise

816. Aufenthalt

817. Einreise

818. Aufenthalt

819. Einreise

820. Aufenthalt

821. Einreise

822. Aufenthalt

823. Einreise

824. Aufenthalt

825. Einreise

826. Aufenthalt

827. Einreise

828. Aufenthalt

829. Einreise

830. Aufenthalt

831. Einreise

832. Aufenthalt

833. Einreise

834. Aufenthalt

835. Einreise

836. Aufenthalt

837. Einreise

838. Aufenthalt

839. Einreise

840. Aufenthalt

841. Einreise

842. Aufenthalt

843. Einreise

844. Aufenthalt

845. Einreise

846. Aufenthalt

847. Einreise

848. Aufenthalt

849. Einreise

850. Aufenthalt

851. Einreise

852. Aufenthalt

853. Einreise

854. Aufenthalt

855. Einreise

856. Aufenthalt

857. Einreise

858. Aufenthalt

859. Einreise

860. Aufenthalt

861. Einreise

862. Aufenthalt

863. Einreise

864. Aufenthalt

865. Einreise

866. Aufenthalt

867. Einreise

868. Aufenthalt

869. Einreise

870. Aufenthalt

871. Einreise

872. Aufenthalt

873. Einreise

874. Aufenthalt

875. Einreise

876. Aufenthalt

877. Einreise

878. Aufenthalt

879. Einreise

880. Aufenthalt

881. Einreise

882. Aufenthalt

883. Einreise

884. Aufenthalt

885. Einreise

886. Aufenthalt

887. Einreise

888. Aufenthalt

889. Einreise

890. Aufenthalt

891. Einreise

892. Aufenthalt

893. Einreise

894. Aufenthalt

895. Einreise

896. Aufenthalt

897. Einreise

898. Aufenthalt

899. Einreise

900. Aufenthalt

901. Einreise

902. Aufenthalt

903. Einreise

904. Aufenthalt

905. Einreise

906. Aufenthalt

907. Einreise

908. Aufenthalt

909. Einreise

910. Aufenthalt

911. Einreise

912. Aufenthalt

913. Einreise

914. Aufenthalt

915. Einreise

916. Aufenthalt

917. Einreise

918. Aufenthalt

919. Einreise

920. Aufenthalt

921. Einreise

922. Aufenthalt

923. Einreise

924. Aufenthalt

925. Einreise

926. Aufenthalt

927. Einreise

928. Aufenthalt

929. Einreise

930. Aufenthalt

931. Einreise

932. Aufenthalt

933. Einreise

934. Aufenthalt

935. Einreise

936. Aufenthalt

937. Einreise

938. Aufenthalt

939. Einreise

940. Aufenthalt

941. Einreise

942. Aufenthalt

943. Einreise

944. Aufenthalt

945. Einreise

946. Aufenthalt

947. Einreise

948. Aufenthalt

949. Einreise

950. Aufenthalt

951. Einreise

952. Aufenthalt

953. Einreise

954. Aufenthalt

955. Einreise

956. Aufenthalt

957. Einreise

958. Aufenthalt

959. Einreise

960. Aufenthalt

961. Einreise

962. Aufenthalt

963. Einreise

964. Aufenthalt

965. Einreise

966. Aufenthalt

967. Einreise

968. Aufenthalt

969. Einreise

970. Aufenthalt

971. Einreise

972. Aufenthalt

973. Einreise

974. Aufenthalt

975. Einreise

976. Aufenthalt

977. Einreise

978. Aufenthalt

979. Einreise

980. Aufenthalt

981. Einreise

982. Aufenthalt

983. Einreise

984. Aufenthalt

985. Einreise

986. Aufenthalt

987. Einreise

988. Aufenthalt

989. Einreise

990. Aufenthalt

991. Einreise

992. Aufenthalt

993. Einreise

994. Aufenthalt

995. Einreise

996. Aufenthalt

997. Einreise

998. Aufenthalt

999. Einreise

1000. Aufenthalt

стильните-ка ее». Эти слова были необычны для наших ушей. Ребята постарались, и получилось мило. Присутствует необычная артикуляция и техника. Послушайте, к примеру, все эти sul ponticello при переходах. Иногда мы не понимали заповских оборотов типа: «положить на это глаз». Я думаю, это подразумевало придать музыке некую ироничность. А «стильнуть» — значит привнести свой опыт работы в области современной музыки. Наделить ее характером.

Pentagon Afternoon

F.Z. (посмеиваясь): Это поэма настроения. Вам лишь необходимо представить себе этих посредников смерти, заседающих в полдень за столом и решающих, что бы им такое взорвать, кого бы им поработить, и что для этого использовать. В конце слышны выстрелы, напоминающие дешевые «лазерные» боевики. Это ансамбль на сцене расстреливает струнный квинтет. Последние оползают по спинкам своих стульев.

P.R.: Это часть крупного произведения, над которым мы довольно долго работали. Но заключительная часть его



была отброшена, за исключением некоторых театральные эффектов, типа занятия расстрелом.

Questi Cazzi Di Piccione

F.Z.: Это значит «Эти долбанные голуби». Если вы не были в Венеции, то представьте себе, что вместо деревьев, там стаи голубей, оставляющих повсюду продукты своей жизнедеятельности. Это, по-моему, одна из причин, по которой город погружается в море.

шина. Идиотизм! Поскольку ансамбль состоял, в основном, из немцев, я понял, что всем им пришлось заполнять эту анкету. Я думаю, это было для них унижительно.

A Pound For A Brown On The Bus/Exercise #4

F.Z.: Мелодия *A Pound For A Brown On The Bus* была написана в году 57-м – 58-м для струнного квартета. Тогда я только окончил среднюю школу. Это одна из самых старых пьес, исполнявшаяся почти каждым моим гастрольным составом в различных прочтениях. *Exercise #4*, встроенная сюда по типу попури – с альбома **Uncle Meat**. Написана она была еще в 62-м. Название *A Pound For A Brown On The Bus* возникло при заключении пари во время первых европейских гастролей. Когда мы прибыли в Англию один участник группы поспорил на фунт стерлингов с другим участником группы, что тот не сможет «облегчиться коричневым» прямо из автобуса по пути в Лондон.

P.R.: Она звучит как комедийная музыка в стиле Курта Вайля, но интересна своей сложностью. Мелодия проста, но построение тонко. В нем нет повторений.

Get Whitey

F.Z.: Первая версия этой пьесы *Whitey*, была написана только для белых клавиш. Но эта версия более хроматическая.

P.R.: Это одна из так называемых простых пьес. Но мелодическая структура ее очень и очень сложна. Пьеса прекрасна не только своим мелодическим построением и сплетениями, но и гармонией.

G-Spot Tornado

F.Z.: Как-то я зашел на репетицию, когда ребята пытались попробовать ее сыграть. Это синклавирная пьеса из альбома **Jazz From Hell**. Она им чем-то понравилась, и они попросили меня ее распечатать. Я сделал распечатку и отдал ее Али на оркестровку. Остальное – история.

P.R.: Мне нечего сказать. Я ее люблю. Потрясающая вещь.

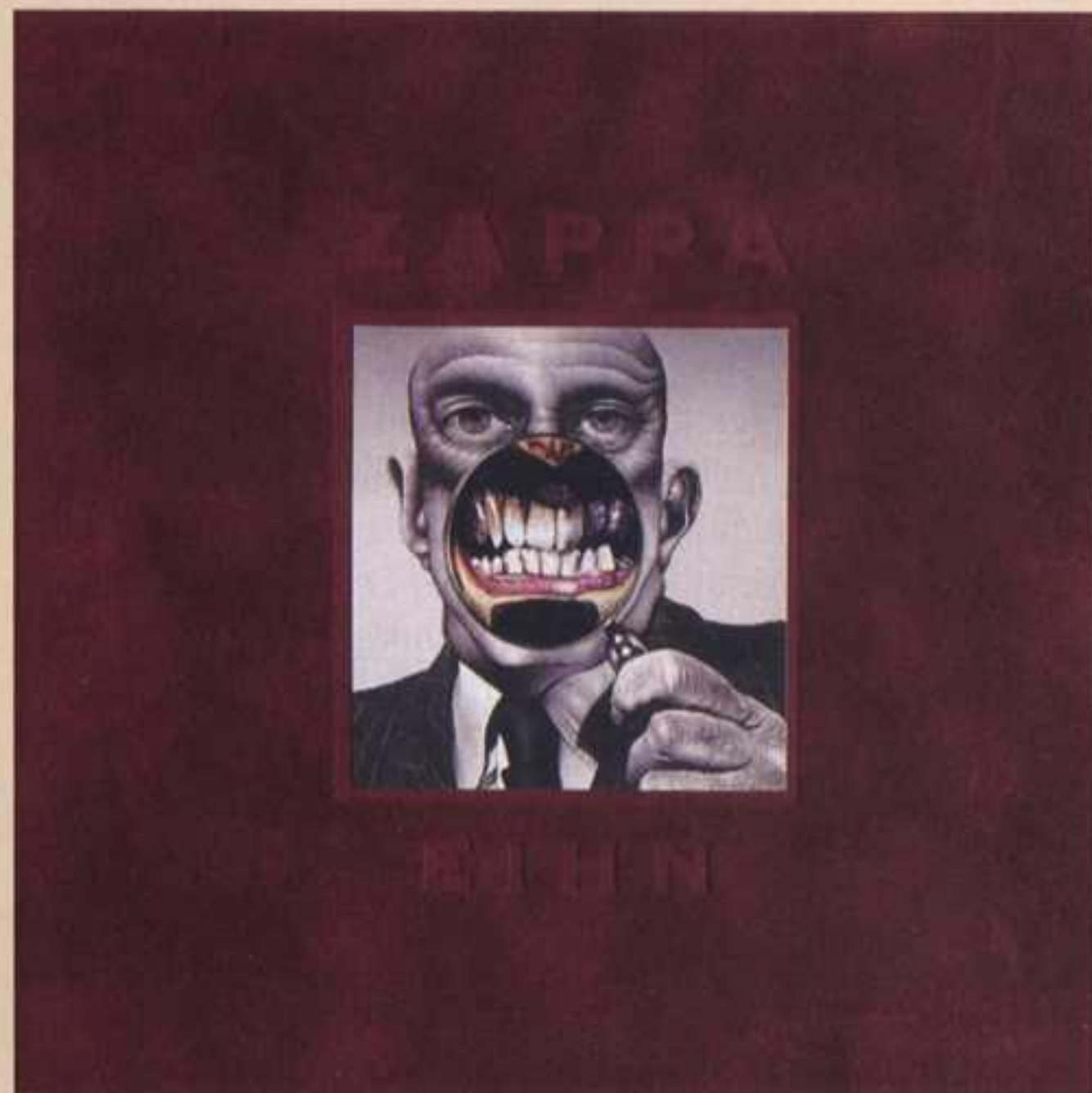
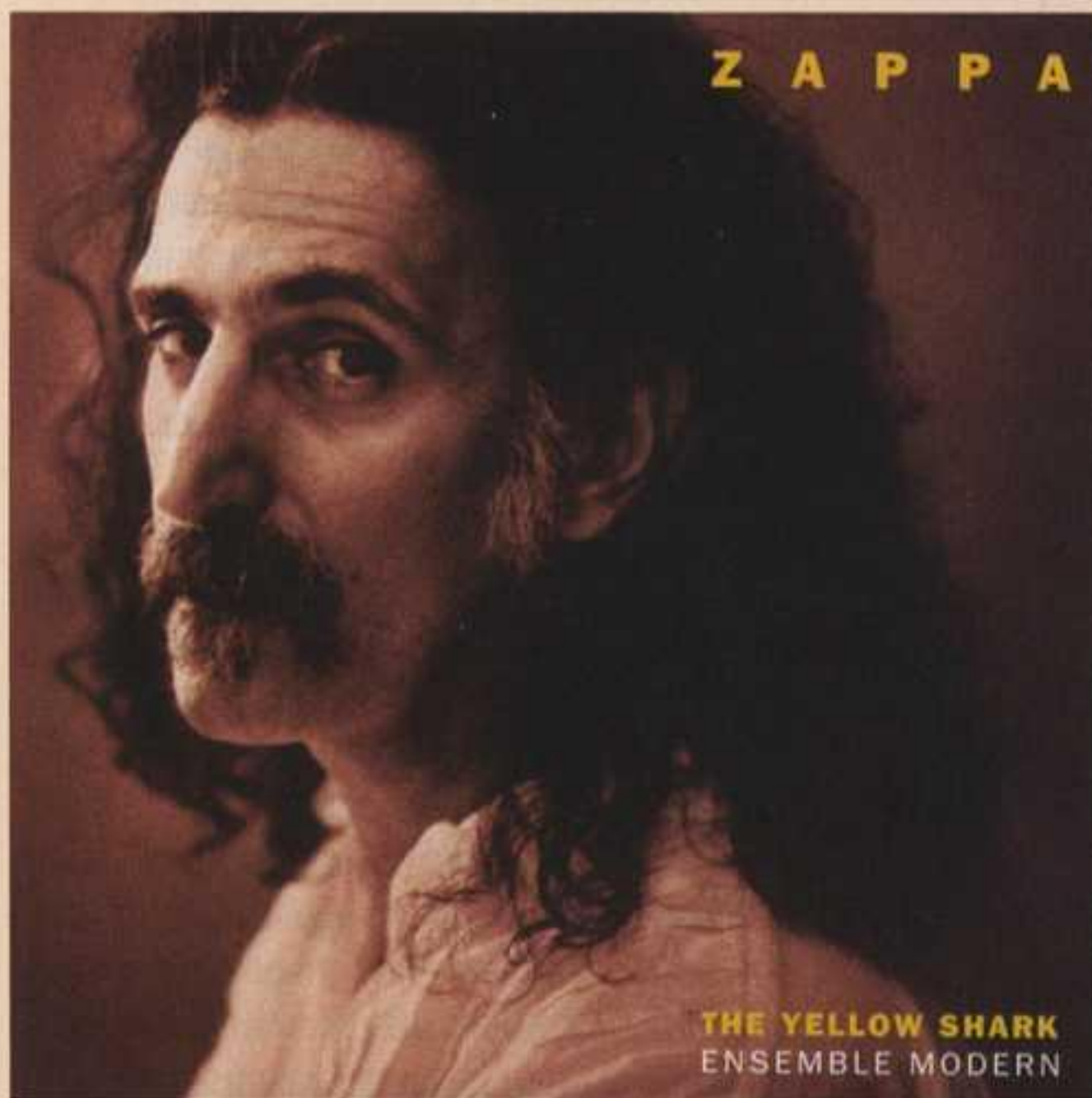
Кстати, вещей, сыгранных Заппой с Ensemble Modern и записанных на пластинки, больше этих девятнадцати. Уже в этом веке вышел альбом **EIHN (Everything Is Healing Nicely)**, на котором представлено еще тринадцать композиций, за-



писанных во время репетиций канонического материала **Yellow Shark**. Вот что писал об этой пластинке известнейший российский заповед Владимир Советов: «На самом деле, на титульную сторону альбома вынесены только четыре буквы EIHN. И это безусловно, уже само по себе, попахивает шампанским капитуляции, безоговорочной сдачи семьи в лапы фанатов Фрэнка, знаменитых, помимо прочих чудачеств, именно анекдотическим пристрастием к непроходимым акронимам: **OSFA – One Size Fits All, WOIIFTM – We're Only In It For The Money, SATLTSTDW – Ship Arrived To Late To Save The Drowning Witch**. Ага, значит, так читают, там, наверху наши послания в конференции, прислушиваются, подлизываются даже, елы-палы!

Собственная же история альбома **Все Заживает Отлично** или, сообразно традиции, **B30**, такова.

В 1991-м году 26 участников многонациональной группы виртуозов Ensemble Modern, решивших подготовить для Франкфуртского музыкального фестиваля 92-го концертную программу достойную гения FZ, приехали на свои собственные денежки из Германии в Калифорнию, ради того лишь, чтобы две недели внимать и понимать, врубаться и въезжать, поймать и звук, и интонацию, и дух! Чесс слово! Не люди, а звери какие-то, вместо того, чтобы фотографироваться на фоне дурацкого американского пластика, они всей дружной командой являлись в студию Joe's Garage за четыре часа до начала официальных занятий и наяривали, разогревались, чтобы в лучшей форме встретить маэстро, который день за днем учил их аб-





солютно новому для мучеников консерваторий чувству — свободе. Он учил их импровизировать и подшучивать. Заставлял бить чечетку и вслух декламировать письма читателей *PFIQ* (*Piercing Fans International Quartely*) — журнальчика поклонников лагерных розочек и перстней на причинных частях тела. Даже на гитаре играл (*Roland's Big Event / Strat Vindaloo*), наверное, последний раз в жизни.

Вся эта радость общения была записана на пленку (сведена в альбом еще самим Фрэнком в обществе Спенса Крислу) и наконец, десяти лет не прошло, доступна всегда готовой приобщиться к хорошему делу публике».

ЧТО-ТО ВРОДЕ ЭПИЛОГА

Маэстро покинул этот мир 4-го декабря 1993-го года, но его пластинки продолжают выходить и сейчас. Спустя год после смерти вышел его последний номерной альбом **Civilization, Phaze III** — величественное продолжение **Lumpy Gravy**, подвергшегося апгрейду путем внедрения в его тело синклавир и преданного Ensemble Modern. В этом альбоме речь снова пойдет о жизни людей внутри рояля. Вместе с ними нам предстоит убедиться в том, что напасти, с которыми им приходилось сталкиваться, со времени нашей первой встречи, лишь усугубились. Львиная доля музыкального материала, сопровождающего жизнь нового поколения обитателей рояля, исполнена на синклавире — это вся музыка первого акта. Второй акт также содержит музыку, исполненную на синклавире (что-то около семидесяти процентов), а также записи камерного ансамбля (остальные тридцать).

Разговоры новых жителей рояля (их роли исполняют: дочь Заппы Мун Юнит, актер Майкл Раппапорт, редактор партитур для проекта **Yellow Shark** Али Н. Аскин, компьютерный ассистент Тодд Айвега и практически вся секция медных духовых группы Ensemble Modern) были записаны внутри рояля Bosendorfer Imperial в студии UMRK Central летом 1991-го года. К этому времени цифровая техника уже преодолела трудности с совмещением различных акустических условий в процессе окончательного микширования, позволив соединить через пространство и время фантазии разных поколений обитателей рояля. Продюсером, составителем и редактором выступил Франк Заппа. Все пьесы написаны и исполнены (или дирижированы) им же.



Диалоги 1967-го года записаны Диком Кунцем в студии Apostolic, Нью-Йорк. Диалоги 1991-го года, а также пьесы, исполненные группами камерного ансамбля, записаны Давидом Дондорфом в студии LJMRC, Голливуд. Записи полного состава камерного ансамбля сделаны Тодом Айвегой и Марки Коеном при помощи системы Синклавир Direct-to-Disc в студии Joe's Garage, Северный Голливуд. Запись материала, созданного на Синклавире, а также все окончательные миксы сделаны Спенсером Крислю в студии UMRK в 1992-м году. Пояснительные комментарии написаны Франком Заппой в 1993-м году. Художественное оформление альбома сделано нашим соотечественником Юрием Балашовым.

Civilization, Phaze III представляет собой оперу-пантомиму, которая предусматривает определенное хореографическое решение, которое может быть реализовано при помощи танцев или каких-либо других способов социально-физического общения.

Либретто оперы зиждется на круговороте случайно выбранных слов, фраз и концепций, включающих в себя (но не исключающих присутствие любых других) такие понятия, как моторчики, хрюшки, пони, темные воды, национализм, дым, музыка, пиво, а также всевозможные формы персональной изоляции.

Все разговорные и музыкальные номера пантомимы подготовлены заранее. Для облегчения восприятия спектакля все перемены декораций и световых решений различных сцен происходят автоматически по сигналу, записанному в виде цифрового кода на мастер-ленте звукового сопровождения.

Обитатели Рояля: Паук, Джон, F.Z., Головомотор, Ларри Рой, Луис, Моника, Джилли, Девушка N#1, Девушка N#2, Луна, Маяк, Али, Тодд, Дарил.

Все персонажи одеты в несоразмерно большие маски, перчатки и ботинки. Они живут в абстрактном Рояле, представленном в виде хитросплетения веревок и кабелей различной толщины, изображения которых служат для имитации рояльных струн. Среди «струн» хаотично распределены исполненные в кубистической манере резонаторы, молоточки и части верхней деки. Все это обрамлено массивом черного дерева, имитирующим часть внешнего корпуса Рояля.

Сцена смонтирована определенным способом, позволяющим ей по ходу действия перестраивать себя так, чтобы каждый из персонажей, обитающих в различных зако-

улках Рояля, мог демонстрировать публике свой воображаемый угол зрения, как если бы аудитория наблюдала за происходящим вместе с ним. Над Роялем висит потрепанный мегафон, через который артист, исполняющий роль F.Z., периодически обращается к своим согражданам.

Рояль обступают группы больших передвижных экранов, демонстрирующих все те напасти окружающего мира, из-за которых обитатели огромной музыкальной шкатулки решились на свое добровольное заточение. Танцы исполняются на специально подготовленных площадках с механическим приводом, с помощью которого можно быстро убрать платформу и вернуть ее на место при смене декораций.

Нам еще предстоит осмыслить всю глубину этого музыкального завещания Заппы потомкам, как и глобальность его немалого наследия, которое явно не игнорируется новыми поколениями слушателей и музыкантов. Возможно, для начинающих слушать его симфонические изыски, для первого ознакомления с его работами данного направления, компанией Rykodisc был выпущен в 1997-м году сборник **Strictly Genteel**, куда вошло восемнадцать его хрестоматийных пьес.

Но старым материалом наследие маэстро совершенно не ограничивается. Сподвижниками Заппы постоянно откапываются в его чуланах новые звуковые артефакты и регулярно становятся достоянием общественности. А исполнителей, играющих его музыку, со временем явно не уменьшается.

Уже спустя неделю после смерти Заппы, его произведение *The Perfect Stranger* исполнялось в Балтиморе, причем дважды, о чем написал местный еженедельник *City Paper*:

«Никто не пишет столько музыки, не относясь к этому серьезно», — говорит дирижер Балтиморского симфонического оркестра Дэвид Зинман, который дирижировал *The Perfect Stranger* Заппы в Мейерхоффе спустя неделю после его смерти.

При жизни, у Заппы композитора были трудности в поиске симфонических или камерных музыкальных коллективов, готовых взяться за его серьезные оркестровые работы — частично из-за его собственных эксцентричных требований, частично потому что он был убежден в том, что «серьезный» музыкальный истеблишмент интересовали только древние работы мертвых композиторов, Лестница к Небесам классического канона. И Заппа не был каким-то арт-роковым дилетантом в классической музыке — он во множестве писал собственную, неся огромные расходы, предпочитал дирижировать ею непосредственно. Он строго определял расположение инструментов, требовал дополнительные недели репетиций, и все же неизбежно был неудовлетворен результатами.

«Он не облегчал исполнение своего материала», — говорит Зинман, — Давайте посмотрим правде в глаза. Его музыку несколько трудно сформулировать».

БСО, казалось, добросовестно отработал с *The Perfect Stranger*, в прекрасном стиле проносясь в вихре полиритмов. Но когда прозвучал заключительный гонг, и зал разразился овациями, Зинман выглядел неудовлетворенным.

«Вы хотите услышать это снова?» — спросил он аудиторию. Толпа в Мейерхофф тем вечером была странным соединением хорошо одетых симфонических зрителей и длинноволосых современных фриков, носящих застиранные старые футболки Mothers of Invention; все они похоже пребывали в недоумении от вопроса. Но Зинман возвратился на подиум и начал всю сумасшедшую вещь снова, с самого начала.

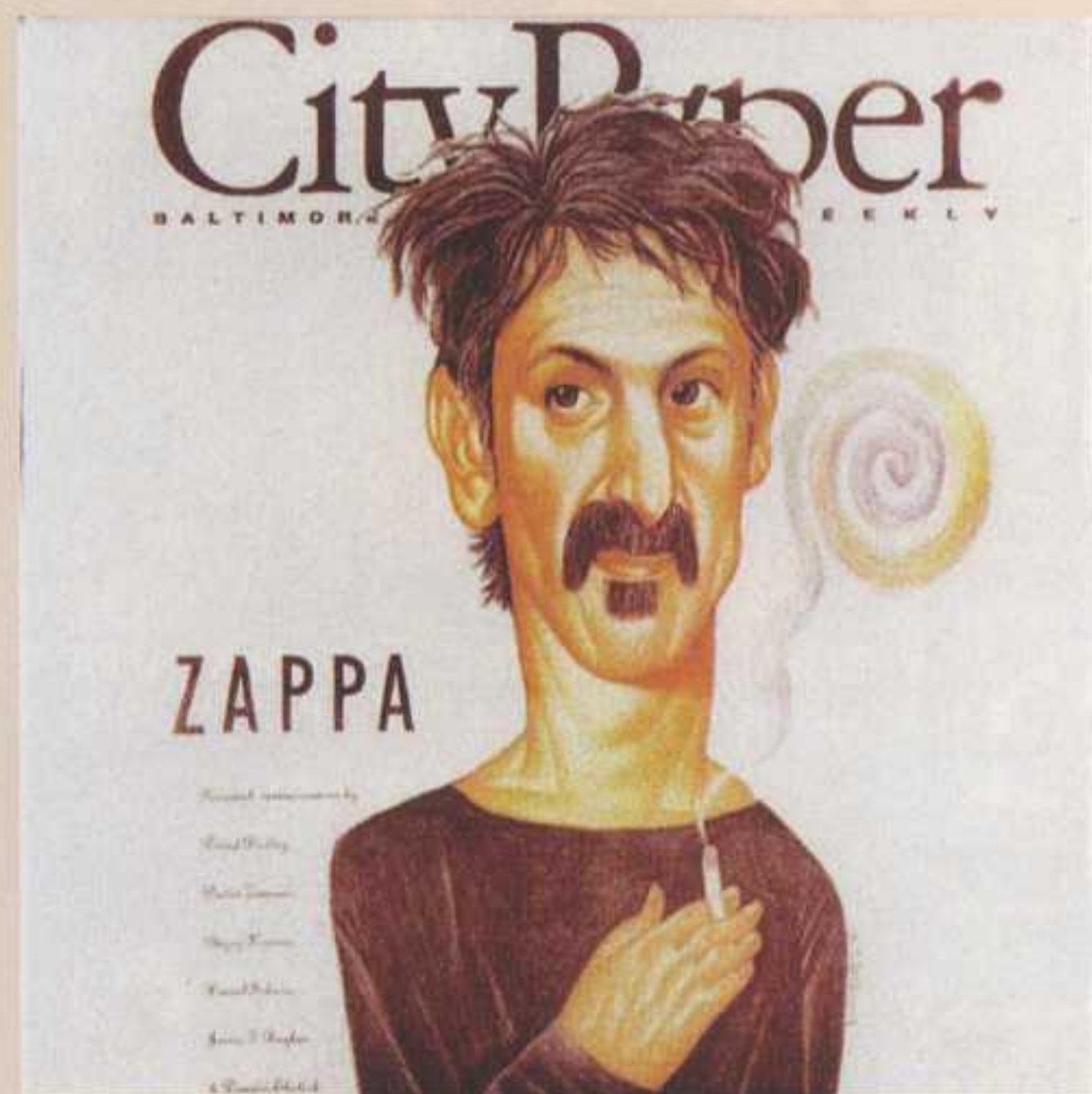


«Я рад, что я получил шанс попробовать это снова», — говорил он позже журналистам. Когда Зинман представлял произведение той ночью, он читал выразительную цитату из автобиографии Заппы из главы о мировой премьере *Прекрасного Незнакомца* в 1984-м, под управлением Пьера Буле.

В исполнении новой музыки все идут на риск. Дирижер рискует, исполнители рискуют, и аудитория рискует — но парень, который больше всех рискует — это композитор. Исполнители, возможно, не будут играть его произведение правильно (плохое настроение, мало репетировали), и аудитории оно не понравится, потому что это «плохо звучит» (никудышная акустика, невыразительное исполнение). Нет такой вещи, как второй шанс в этой ситуации — аудитория получает только один шанс услышать это; как правило, то, что позиционируется в программке как «Мировая Премьера», обычно означает «Последнее Исполнение».

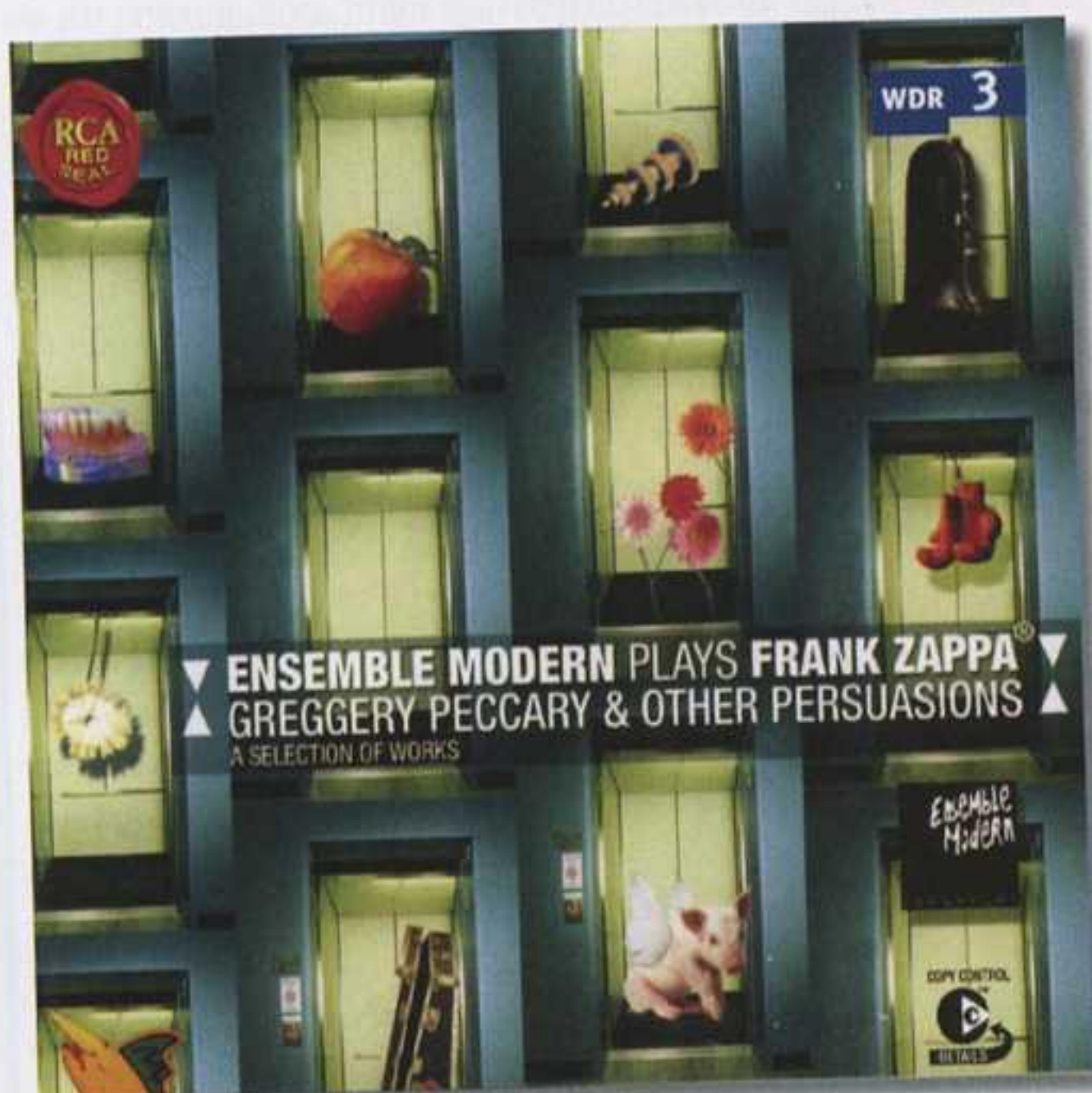
«И я подумал», — объясняет Зинман, — почему бы не сделать это дважды?»

Так он и поступил».





Различные исполнители берутся за исполнение музыки Заппы и преуспевают в этом, несмотря на недюжинную сложность партитур. Еще при его жизни, Арт Ярвинен, перкуссионист и бывший преподаватель учебного заведения Cal-Art, собрал камерный ансамбль под названием E.A.R. Unit в составе двоих перкуссионистов,



двоих клавишников, кларнетиста и виолончелиста и обратился к Заппе с просьбой переработать для них *While You Were Out* из *Shut Up 'n Play Yer Guitar*. «Помните открытку с надписью «Для исполнения Вашей пьесы требуется пианино с левосторонней клавиатурой»? – вопрошает Фрэнк, – Так вот – эти ребята до сих пор в бизнесе!». Заппа создал аранжировку с помощью синклавир и, с его же помощью, распечатал партитуру. Когда Арт ее прочел, то весьма огорчился: «Партитура слишком сложна. У нас недостаточно времени для репетиций». «Вам повезло, – ответил Фрэнк, – Все, что вам необходимо, это научиться изображать игру. Синклавир все сыграет за вас. «Великие рок-группы» занимаются этим не первый год. Протяните лишь шнуры от инструментов к усилителям, чтобы создать видимость синтеза звука». В результате никто в зале не обнаружил подвоха. «Академические» музыкальные критики из крупнейших лос-анжелесских газет также не почувствовали разницы. Это спровоцировало скандал в модерн-кругах. Некоторые члены ансамбля, потрясенные этой возней, поклялись никогда впредь не поступать подобным образом. «Каким образом? – задается вопросом Заппа, – убеждать всех в том, что никто не понимает, какая на самом деле срань исполняется на концертах современной симфонической музыки?»

Некоторые коллективы все же опровергают данный постулат Заппы, играя его произведения живьем и бо-

лее чем достойно. Блестящую пластинку из интерпретаций его произведений записал франкфуртский Ensemble Modern – один из лучших в мире камерных оркестров. Кстати, Заппа всегда был очень высокого мнения о профессионализме участников этого коллектива. В одном из интервью он очередной раз помянул Ensemble Modern добрым словом, вспомнив термин «догма ленивого о невозможности», придуманный Штокхаузен: «Однажды Штокхаузен подарил экземпляр партитуры своего квинтета для деревянных духовых *Zeitmasse* группе музыкантов. Те, увидев в партитуре сложные и быстрые пассажи, заявили, что эту пьесу сыграть невозможно. Штокхаузен парировал это заявление тем, что объявил этих музыкантов авторами «догмы ленивого о невозможности». С тех пор эта пьеса исполнялась много раз. Наиболее точное ее исполнение я слышал на принесенной кем-то магнитофонной кассете. Пьесу исполнил камерный ансамбль из Сан-Франциско на одном из своих концертов. Дирижер Камерного симфонического оркестра Сан-Франциско однажды пригласил меня на концерт, в котором прозвучала их интерпретация *Zeitmasse*, которая также была очень хороша. Гораздо лучше первой студийной записи фирмы Columbia, в которой я обнаружил массу ошибок. Еще добавлю вот что. Ensemble Modern, к примеру, играет эту вещь с закрытыми глазами».

Российские музыканты тоже брались за камерные интерпретации произведений композитора. В альбоме **Black Water** его музыку исполняет московский скрипач Алексей Айги и немецкий пианист Дитмар Боннен. Перечислять можно долго: Kronos Quartet, Aspen Wind Quintet; регулярно колесит по свету шоу Zappa Plays Zappa...

Фестивали музыки Заппы стали весьма заметной частью мировой музыкальной культуры. Начиная с 1991-го года, когда в Нью-Йоркском Року проводился «четырёхдневник» творчества композитора, они проводятся регулярно.

В ряду запповских фестивалей особенно выделялось проходящее в лондонском Barbican Center в апреле 2004 года мероприятие Only Connect, которое открывалось грандиозным концертом Absolute Zappa. Настоящее пир-



шество для меломанов – великолепный сет ансамбля виртуозов Absolute Ensemble с именитым солистом – английским джазовым пианистом Джанго Бейтсом.

С 1988-го Zappanale Festival проводится в восточногерманском Бад Доберане, где во время тринадцатого по счету фестиваля в 2002-м году Заппе был поставлен памятник.

Памятники композитору поставлены также в Праге (чему содействовал его друг Вацлав Гавел) и в Вильнюсе, а в берлинском районе Марцан в 2005-м году появилась улица Фрэнк-Заппа-Штрассе.

Но, несомненно, главным памятником Заппе является его бессмертная музыка. И посему его произведения легко можно включить в почетный список, который он сам позиционировал как «Мои Любимые Записи»:

«Если вы хотите научиться играть на гитаре: слушайте Вэса Монтгомери. Так же, следует пойти и посмотреть, можно ли достать записи Сесиля Тэйлора в том случае, если вы хотели бы научиться играть на пианино.



Обязательно следует разыскать полное собрание сочинений Антона Веберна, записанное на Columbia оркестром под управлением Роберта Крафта. Роберт, открывенно говоря, не всегда отлично дирижирует, и оркестр его играет далеко не безукоризненно, но я думаю, это, скорее всего, связано с тем бюджетом, который был выделен на запись, потому что это современная музыка, они дали сколько могли, и, наверное, очень его торопили, так что не концентрируйтесь слишком уж на тех ошибках, которые заметите, если будете следить за музыкой по партитуре.

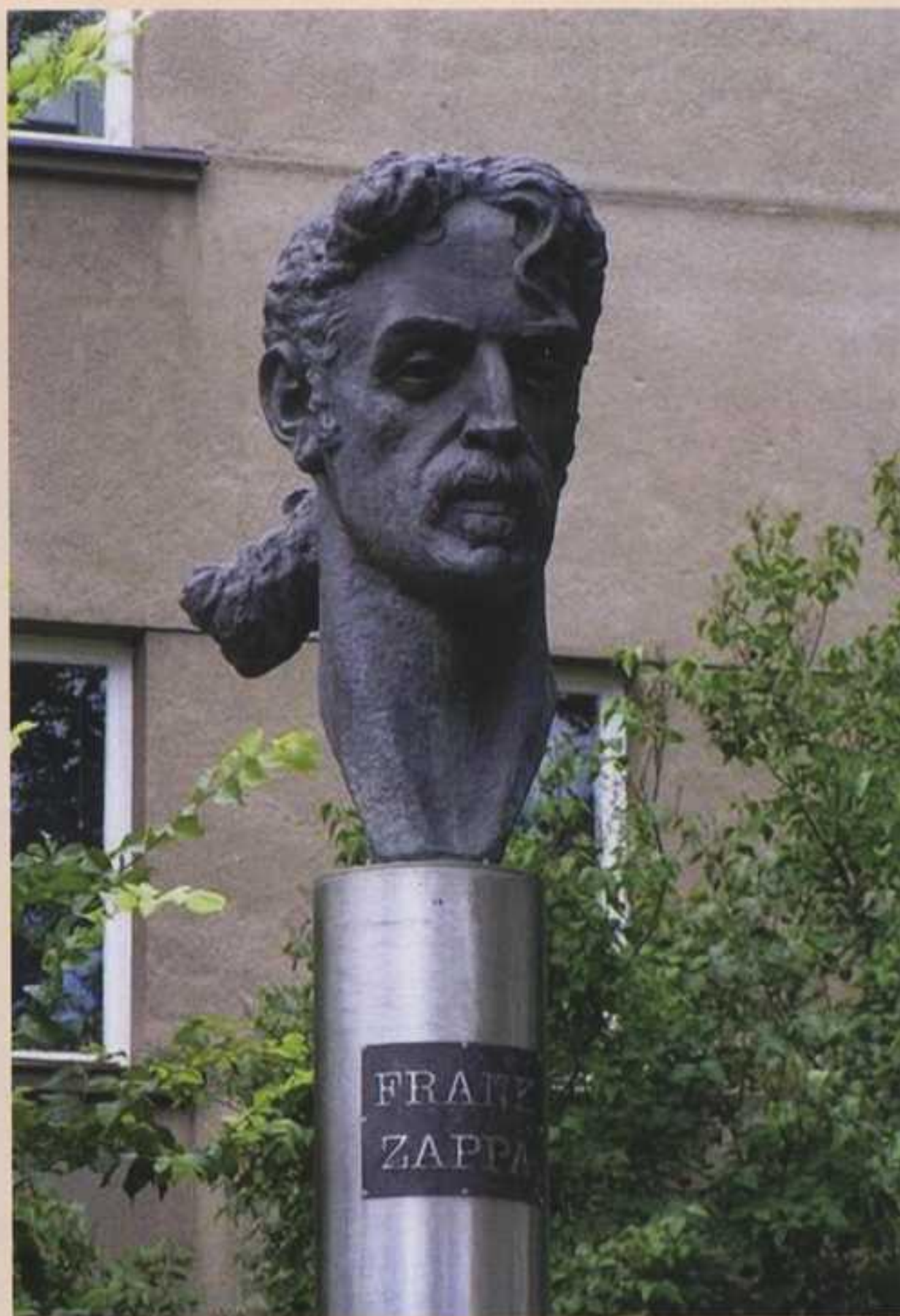
А еще оркестр под управлением Пьера Булеза исполняет его собственное сочинение *Le Marteau Sans Maître*. Я не помню, кто выпустил пластинку, но дирижировать должен непременно Булез. В записи оркестра под управлением Роберта Крафта слишком много ошибок.

Еще вам обязательно следует отыскать записи первого, второго и третьего концертов для фортепиано Бартока, они очень клевые и под них классно танцевать. У меня есть запись Эдит Фарнади с оркестром венской государственной оперы на Westminister. Я не слышал других исполнений второго и третьего концерта, поэтому не могу сказать, самое ли это лучшее из всех возможных.

Так же, покупайте все, что вам попадется Игоря Стравинского, и танцуйте под это — особенно рекомендую *Историю Солдата*, да и балет *Агон* — замечательная вещь.

Имеется еще пластинка на Deutsche Gramophone Карлхайнца Штокгаузена с названием *Gesang der Jungling*, то есть *Песни Молодых*. Обязательно купите.

Я также надеюсь, что вы будете писать все эти имена правильно, потому что, если кто-то из этих композиторов заглянет в хит-парад и увидит там ошибку, он на вас страшно рассердится».



А вот в этом Фрэнку повезло больше других, в его фамилии трудно сделать ошибку. Ведь ее знают даже те, кто вообще не слушает музыку.



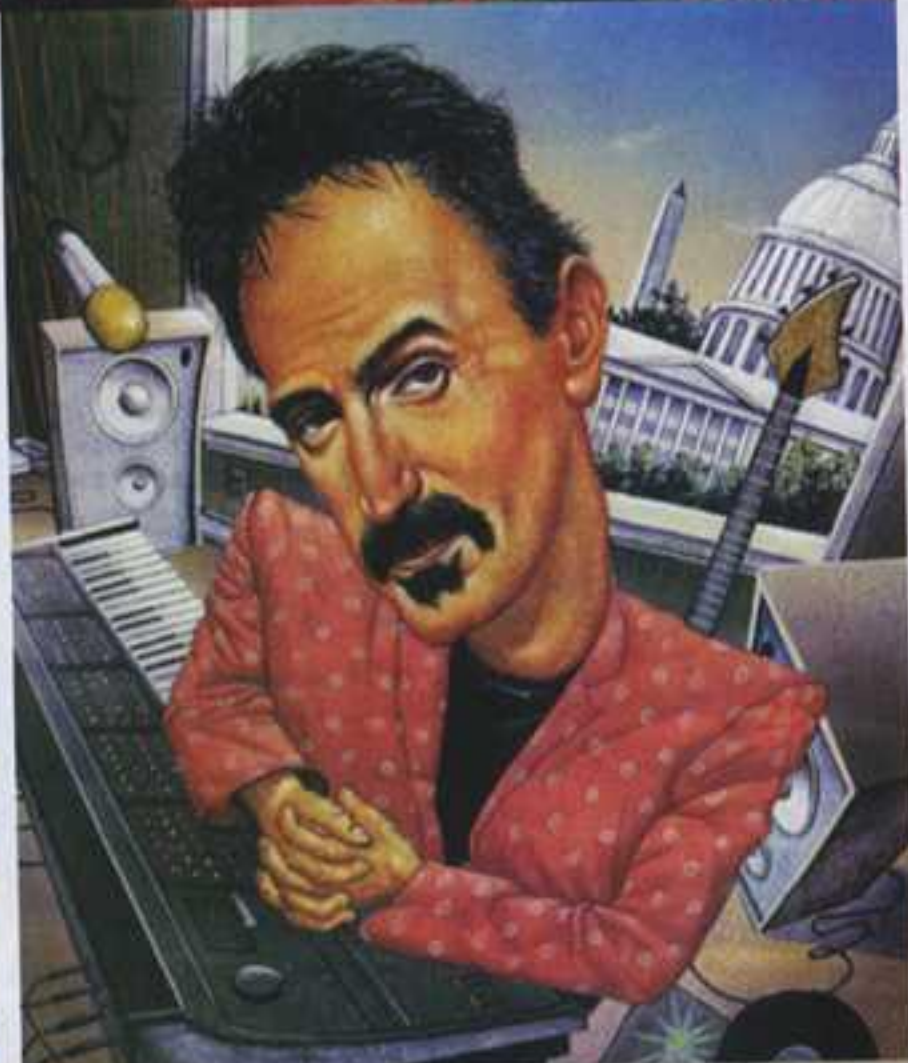






Альбомы Zappa/Mothers

1. **Freak Out!** (2LP, Verve/MGM V/V6-5005-2, June 27, 1966)
2. **Absolutely Free** (LP, Verve V/V6-5013, June 26, 1967)
3. **We're Only In It For The Money** March 1968
4. **Lumpy Gravy** (LP, Verve V/V6-8741, May 13, 1968)
5. **Cruising With Ruben & The Jets** (LP, Bizarre/Verve V6-5055, December 2, 1968)
6. **Mothermania** (LP, Bizarre/Verve V6 5068, March 24, 1969)
7. **Uncle Meat** (2LP, Bizarre/Reprise 2MS 2024, April 21, 1969)
8. **Hot Rats** (LP, Bizarre/Reprise RS6356, October 15, 1969)
9. **Burnt Weeny Sandwich** February 1970
10. **Weasels Ripped My Flesh** (LP, Bizarre/Reprise MS 2028, August 10, 1970)
11. **Chunga's Revenge** (LP, Bizarre/Reprise MS 2030, October 23, 1970)
12. **Fillmore East - June 1971** (LP, Bizarre/Reprise MS 2042, August 2, 1971)
13. **Frank Zappa's 200 Motels** October 1971
14. **Just Another Band From L.A.** (LP, Bizarre/Reprise MS 2075, March 26, 1972)
15. **Waka/Jawaka** (LP, Bizarre/Reprise MS 2094, July 5, 1972)
16. **The Grand Wazoo** (LP, Bizarre/Reprise MS 2093, November 27, 1972)
17. **Over-Nite Sensation** (LP, DiscReet MS 2149, September 7, 1973)
18. **Apostrophe (')** (LP, DiscReet DS 2175, March 22, 1974)
19. **Roxy & Elsewhere** (2LP, 2LP, DiscReet 2DS 2202, September 10, 1974)
20. **One Size Fits All** (LP, DiscReet DS 2216, June 25, 1975)
21. **Bongo Fury** (LP, DiscReet DS 2234, October 2, 1975)
22. **Zoot Allures** (LP, Warner Bros. BS 2970, October 29, 1976)
23. **Zappa In New York** (2LP, DiscReet 2D 2290, March 13, 1978)
24. **Studio Tan** (LP, DiscReet DSK 2291, September 15, 1978)
25. **Sleep Dirt** (LP, DiscReet DSK 2292, January 12, 1979)
26. **Sheik Yerbouti** (2LP, Zappa SRZ-2-1501, March 3, 1979)
27. **Orchestral Favorites** (LP, DiscReet DSK 2294, May 4, 1979)
28. **Joe's Garage Act I** (LP, Zappa SRZ-1-1603, September 3, 1979)
29. **Joe's Garage Acts II & III** (2LP, Zappa SRZ-2-1502, November 19, 1979)
30. **Tinsel Town Rebellion** (2LP, Barking Pumpkin PW2 37336, May 11, 1981)
31. **Shut Up 'N Play Yer Guitar** (LP, Barking Pumpkin BPR 1111, May 11, 1981)
32. **Shut Up 'N Play Yer Guitar Some More** (LP, Barking Pumpkin BPR 1112, May 11, 1981)
33. **Return Of The Son Of Shut Up 'N Play Yer Guitar** (LP, Barking Pumpkin BPR 1113, May 11, 1981)
34. **You Are What You Is** (2LP, Barking Pumpkin PW2 37537, September 23, 1981)
35. **Ship Arriving Too Late To Save A Drowning Witch** (LP, Barking Pumpkin FW 38066, May 3, 1982)
36. **The Man From Utopia** (LP, Barking Pumpkin FW 38403, March 28, 1983)
37. **Baby Snakes** March 1983
38. **London Symphony Orchestra Vol. I** June 1983
39. **Boulez conducts Zappa: The Perfect Stranger** August 1984
40. **Them Or Us** (2LP, Barking Pumpkin SVBO-74200, October 18, 1984)
41. **Thing-Fish** (3LP, Barking Pumpkin SKCO-74201, November 21, 1984)
42. **Francesco Zappa** (LP, Barking Pumpkin ST-74202, November 21, 1984)
43. **The Old Masters Box One** April 1985
44. **Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention** (LP, Barking Pumpkin ST-74203, November 21, 1985)
45. **Does Humor Belong In Music?** (CD, EMI CDP 7 46188 2, UK, January 27, 1986)
46. **The Old Masters Box Two** November 1986
47. **Jazz From Hell** November 1986
48. **London Symphony Orchestra Vol. II** September 1987
49. **The Old Masters Box Three** December 1987
50. **Guitar** (2LP, Barking Pumpkin D1 74212, April 26, 1988)
51. **You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 1** (2CD, Ryko-disc RCD 10081/82, May 9, 1988)
52. **You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2** (2CD, Ryko-disc RCD 10083/84, October 25, 1988)



53. **Broadway The Hard Way** (LP, Barking Pumpkin D1 74218, October 25, 1988)
54. **You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 3** (2CD, Rykodisc RCD 10085/86, November 13, 1989)
55. **The Best Band You Never Heard In Your Life** (2CD, Barking Pumpkin D2 74233, April 16, 1991)
56. **Make A Jazz Noise Here** (2CD, Barking Pumpkin D2 74234, June 4, 1991)
57. **You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 4** (2CD, Rykodisc RCD 10087/88, June 14, 1991)
58. **You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 5** (2CD, Rykodisc RCD 10089/90, July 10, 1992)
59. **You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 6** (2CD, Rykodisc RCD 10091/92, July 10, 1992)
60. **Playground Psychotics** (2CD, Barking Pumpkin D2 74244, October 27, 1992)
61. **Ahead Of Their Time** (CD, Barking Pumpkin D2 74246, April 20, 1993)
62. **The Yellow Shark** November 1993
63. **Civilization Phaze III** (2CD, Barking Pumpkin UMRK 01, December 2, 1994)
64. **The Lost Episodes** (CD, Rykodisc RCD 40573, February 27, 1996)
65. **Lather** (3CD, Rykodisc RCD 10574/76, September 24, 1996)
66. **Frank Zappa Plays The Music Of Frank Zappa, a memorial tribute** October 1996
67. **Have I Offended Someone?** (CD, Rykodisc RCD 10577, April 8, 1997)
68. **Mystery Disc** September 1998
69. **Everything Is Healing Nicely** December 1999
70. **FZ:OZ** (2CD, Vaultalternative VR 2002-1, August 16, 2002)
71. **Halloween** (DVD-A, Vaultalternative/DTS 1101, February 4, 2003)
72. **Joe's Corsage** (CD, Vaultalternative VR 20041, May 30, 2004)
73. **QuAUDIOPHILIAC** (DVD-A, Barking Pumpkin/DTS 1125, September 14, 2004)
74. **Joe's Damage** (CD, Vaultalternative VR 20042, October 1, 2004)
75. **Joe's XMASage** (CD, Vaultalternative VR 20051, December 21, 2005)
76. **Imaginary Diseases** (CD, Zappa Records ZR 20001, January 13, 2006)
77. **Trance-Fusion** (CD, Zappa Records ZR 20002, November 7, 2006)
78. **The MOFO Project/Object (fazedooh)** (2CD, Zappa Records ZR 20005, December 5, 2006)
79. **The MOFO Project/Object** (4CD, Zappa Records ZR 20004, December 12, 2006)
80. **Buffalo** (2CD, Vaultalternative VR 2007-1, April 1, 2007)
81. **The Dub Room Special!** (CD, Zappa Records ZR 20006, August 24, 2007)
82. **Wazoo** (2CD, Vaultalternative VR 2007-2, October 31, 2007)
83. **One Shot Deal** (CD, Zappa Records ZR 20007, June 13, 2008)
84. **Joe's Menage** (CD, Vaultalternative Records VR 20081, September 26, 2008)

Сборники и компиляции

- **The Guitar World According to Frank Zappa** (cassette, Barking Pumpkin GW002, June 1987)
- **You Can't Do That On Stage Anymore Sampler** (2LP, Barking Pumpkin D1 74213, April 1988)

- **The Frank Zappa AAAFNRAA Birthday Bundle** (iTunes, December 15, 2006)
- **The **** Of The Mothers** (LP, Verve V6-5074, October 13, 1969)
- **The Mothers Of Invention** (LP, MGM GAS 112, July 20, 1970)
- **The Worst Of The Mothers** (LP, MGM SE 4754, March 15, 1971)
- **Rare Meat** (LP, Rhino RNEP 604, February 7, 1983)
- **Cucamonga Years** (CD, Japan, MSI 10037, December 10, 1991)
- **Cucamonga** (CD, Del-Fi DFCD 71261, February 24, 1998)
- **Strictly Commercial, the best of Frank Zappa** (CD, Rykodisc RCD 40500, August 21, 1995)
- **Strictly Genteel, a «classical» introduction to Frank Zappa** May 1997
- **Cheap Thrills** April 1998
- **Son of Cheep Thrills** April 1999
- **Steve Vai The Secret Jewel Box: Archives Vol. 2 – Original Recordings Of Frank Zappa** December 2001
- **Threesome No. 1** April 2002
- **Threesome No. 2** April 2002
- **Zappa Picks by Jon Fishman of Phish** October 2002
- **Zappa Picks by Larry LaLonde of Primus** October 2002
- **The Best Of Frank Zappa** (Rykodisc RCD 10588, UK, November 1, 2004)

Серия официальных бутлегов Beat The Boots

Beat The Boots I July 1991

1. As An Am
2. The Ark
3. Freaks & Motherfu*#@%!
4. Unmitigated Audacity
5. Anyway The Wind Blows
6. 'Tis The Season To Be Jelly
7. Saarbrücken 1978
8. Piquantique

Beat The Boots II June 1992

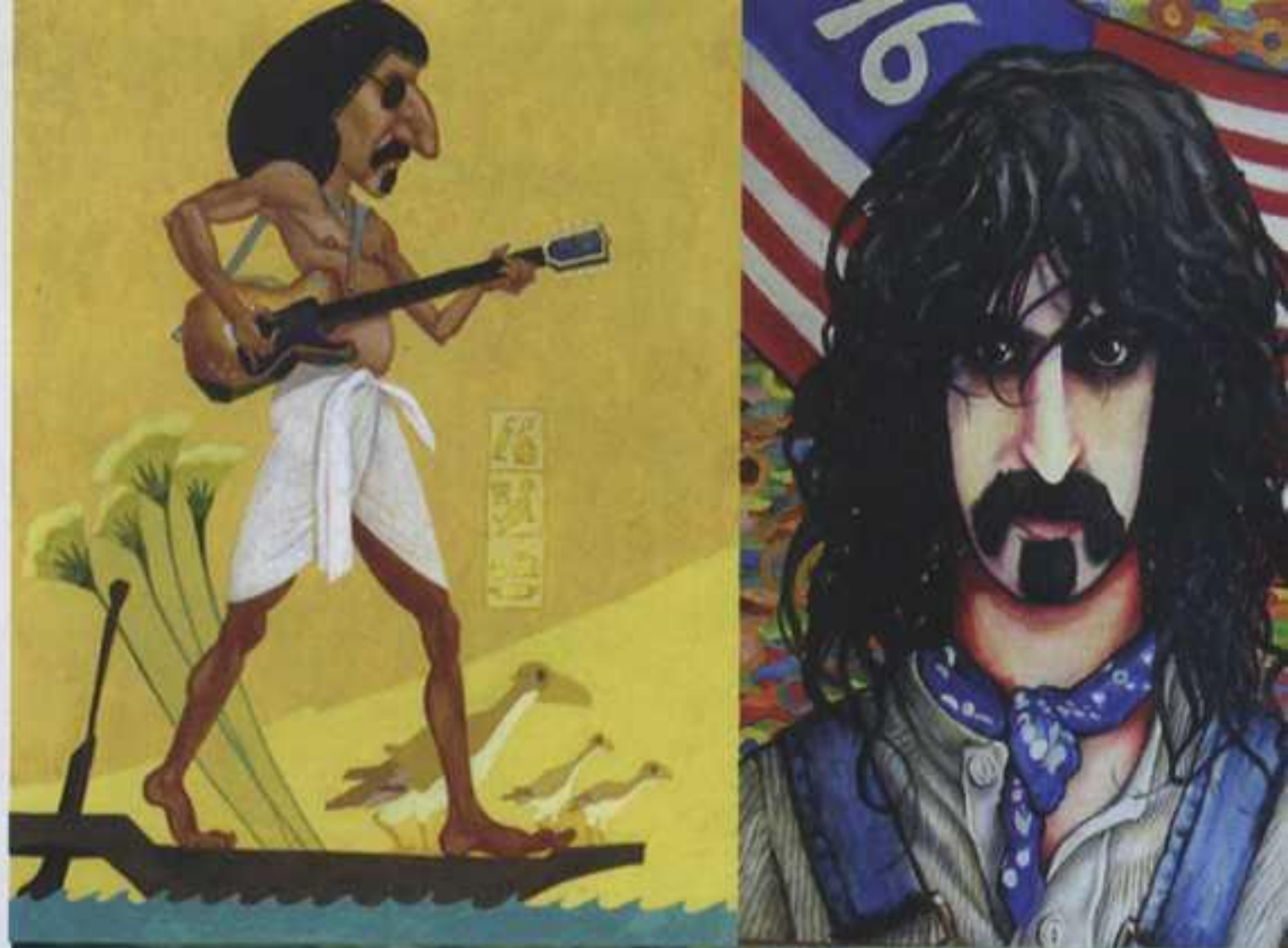
1. Disconnected Synapses
2. Tengo Na Minchia Tanta
3. Electric Aunt Jemima
4. At The Circus
5. Swiss Cheese/Fire!
6. Our Man In Nirvana
7. Conceptual Continuity

Фильмы и видео

1. **200 Motels** October, 1971
2. **Baby Snakes** December, 1979
3. **Dub Room Special** October, 1982
4. **Does Humor Belong In Music?** January, 1985
5. **Video From Hell** January, 1987
6. **Uncle Meat** January, 1988
7. **True Story Of 200 Motels** January, 1989
8. **The Amazing Mr Bickford** May, 1989

Книги

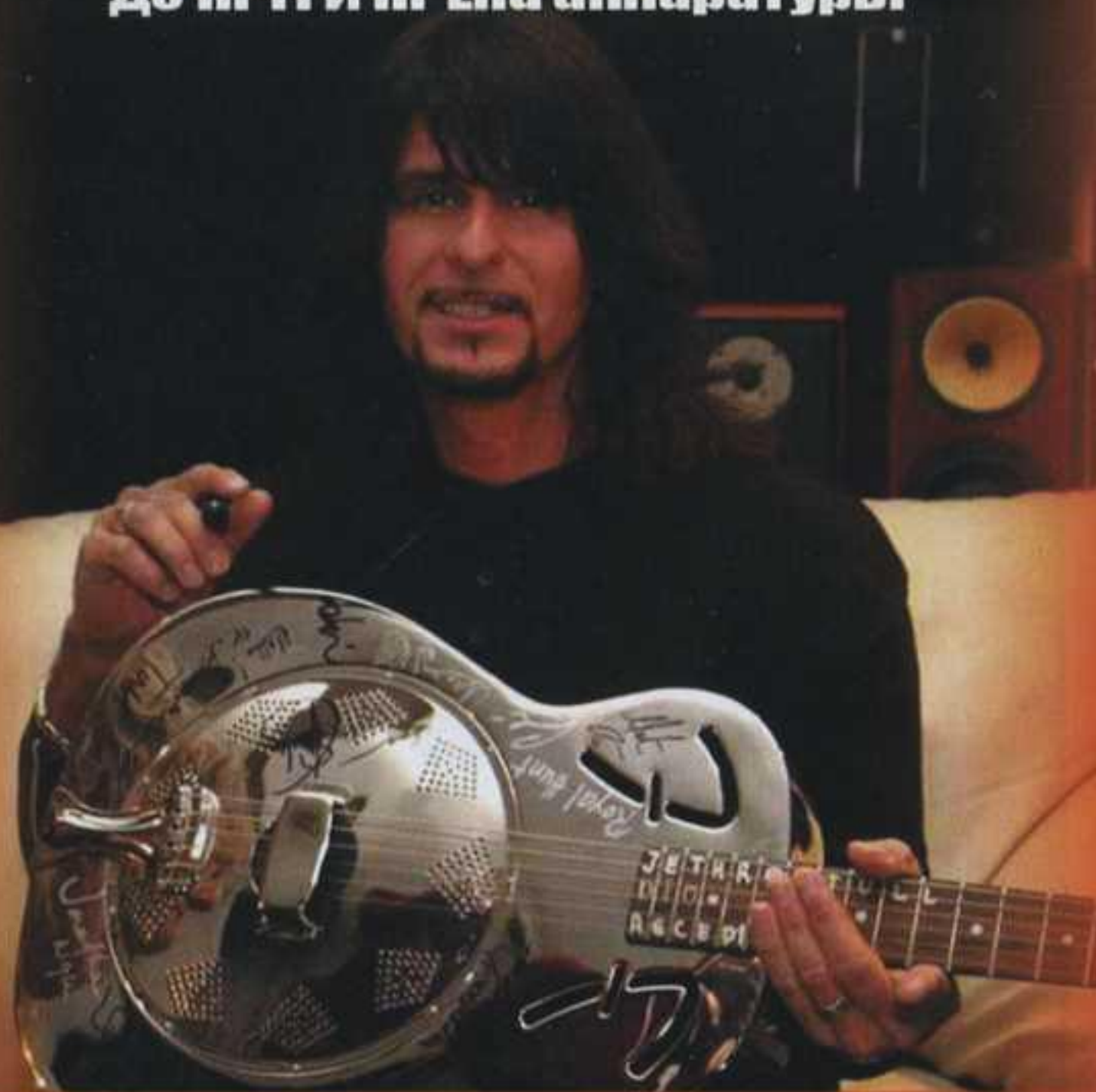
- **Them Or Us (The Book)** 1984
- **The Real Frank Zappa Book** 1989



**ЛУЧШИЙ МАГАЗИН
для меломанов в Санкт-Петербурге**

Diez

от фирменных CD и винила
до Hi-Fi и Hi-End аппаратуры



ул. Марата 40 • (812) 712-20-97 • www.diez.spb.ru

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАГАЗИН

ГРАМПЛАСТИНКИ

75 000 наименований!
НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ ИЗ АНГЛИИ

ЗВУКОВОЙ БАРЬЕР

МОСКВА,
СТ. М. "УНИВЕРСИТЕТ",
ЛЕНИНСКИЙ ПР.-Т, 70/11

Время работы:
с 11 до 20, без выходных

Тел.: 318-6982,
8-916-241-2830

WWW.SOUND-BARRIER.RU



Номер новой лицензии РВ №12953 от 14 января 2008 года

WWW.AGC2007.RU

МУЗЫКА ПОЧТОЙ

: DVD : MP3 : CD-AUDIO : VHS : MC : МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА И АТРИБУТИКА :

АРИА
КОРОЛЬ И ШУТ
СЕНТОР ГАЗА
АЛИСА
ЛДТ
НАНО
ПВРГЕН
ТАРАНАНЫ
DEEP PURPLE
THE BEATLES
LED ZEPPELIN
QUEEN
IRON MAIDEN
MANOWAR
AC/DC
BUZUM
ZYKLON
DIMMU BORGIR
CRADLE OF FILTH
CHILDREN OF BODOM
SLIPKNOT
LINKIN PARK
EVANESCENCE
METALLICA

Полные каталоги можно скачать с нашего сайта или
получить по почте сделав заказ.

НАШ САЙТ: www.AGC2007.ru

ЗАКАЗ ПО ТЕЛЕФОНУ: 8-922-239-62-72

ЗАКАЗ ПО E-MAIL: zakaz@agc2007.ru ЗАКАЗ ПО ICQ: 286693536



А ТАКЖЕ ВСЕ
HARD, CLASSIC ROCK
HEAVY METAL
BLACK DOOM DEATH
ALTERNATIVE

И МНОГО

ФИЛЬМОВ УЖАСОВ

Лучший выбор музыкальных компакт дисков в Европе
Трансильвания
www.transylvania.ru



**КТО ищет,
ТОТ НАЙДЕТ!**

**ЗАКАЖИТЕ ДИСК
НЕ ВЫХОДЯ ИЗ ДОМА**

Доставка в день заказа
Реальное наличие на сайте
Уникальный ассортимент
Выбираем и слушаем
в Трансильвании
на Тверской

Москва, ул. Тверская д.6/1 стр.5 тел. 629-87-86, 629-33-45, 629-37-...
Часы работы без выходных с 11:00 до 22:00 без перерыва на обед

ИН

И

МИ
ЕР

ект

центр

в Европе
ИЯ
a.ru



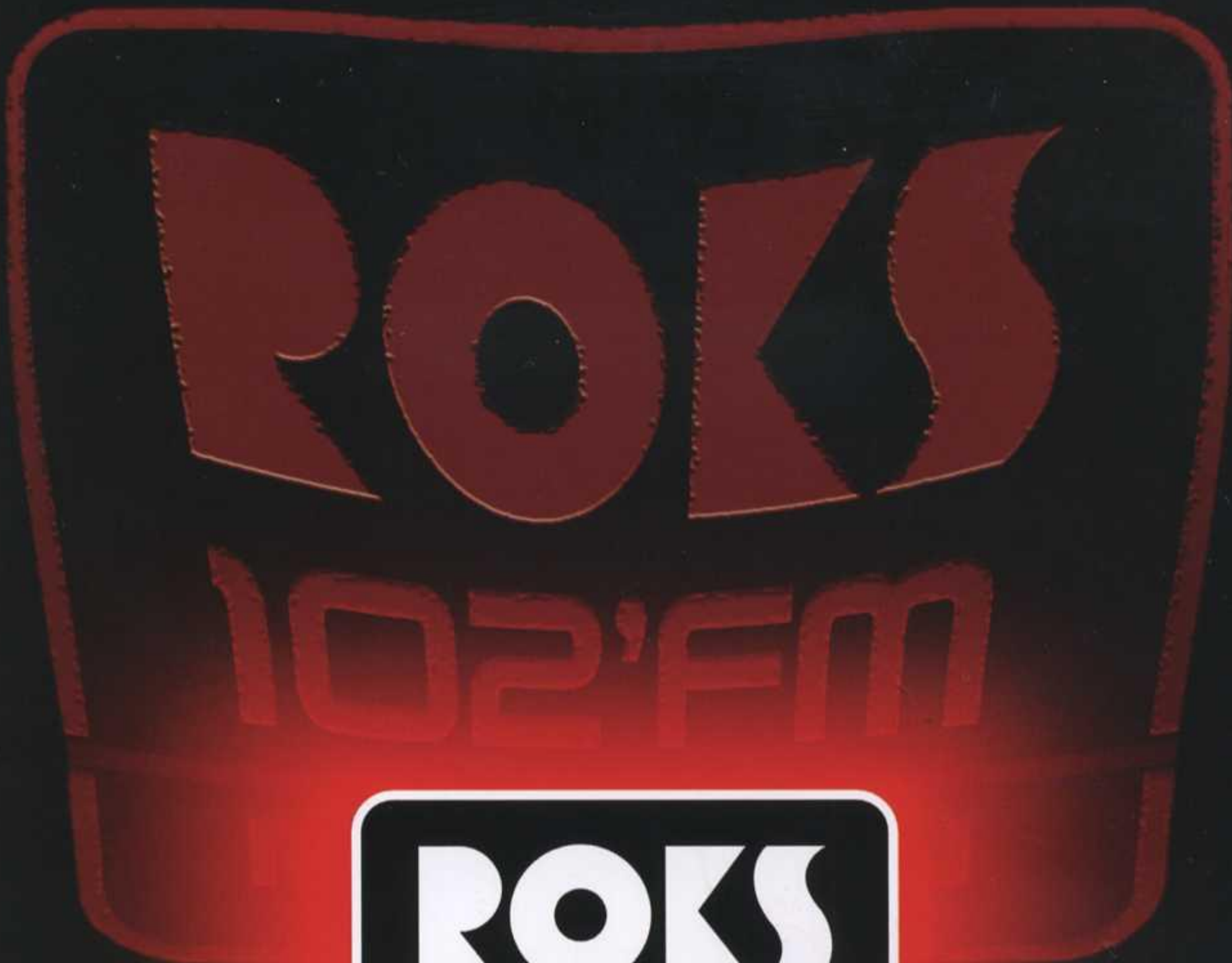
STUDIO



заказа
е на сайте
ортимент
аем
ильвании

5. 629-37-28
ва на обед

Номер новой лицензии РВ №12953 от 14 января 2008 года



лучшее из рока
тогда и сейчас

★ CLASSIC ★ ROCK

HAMMER

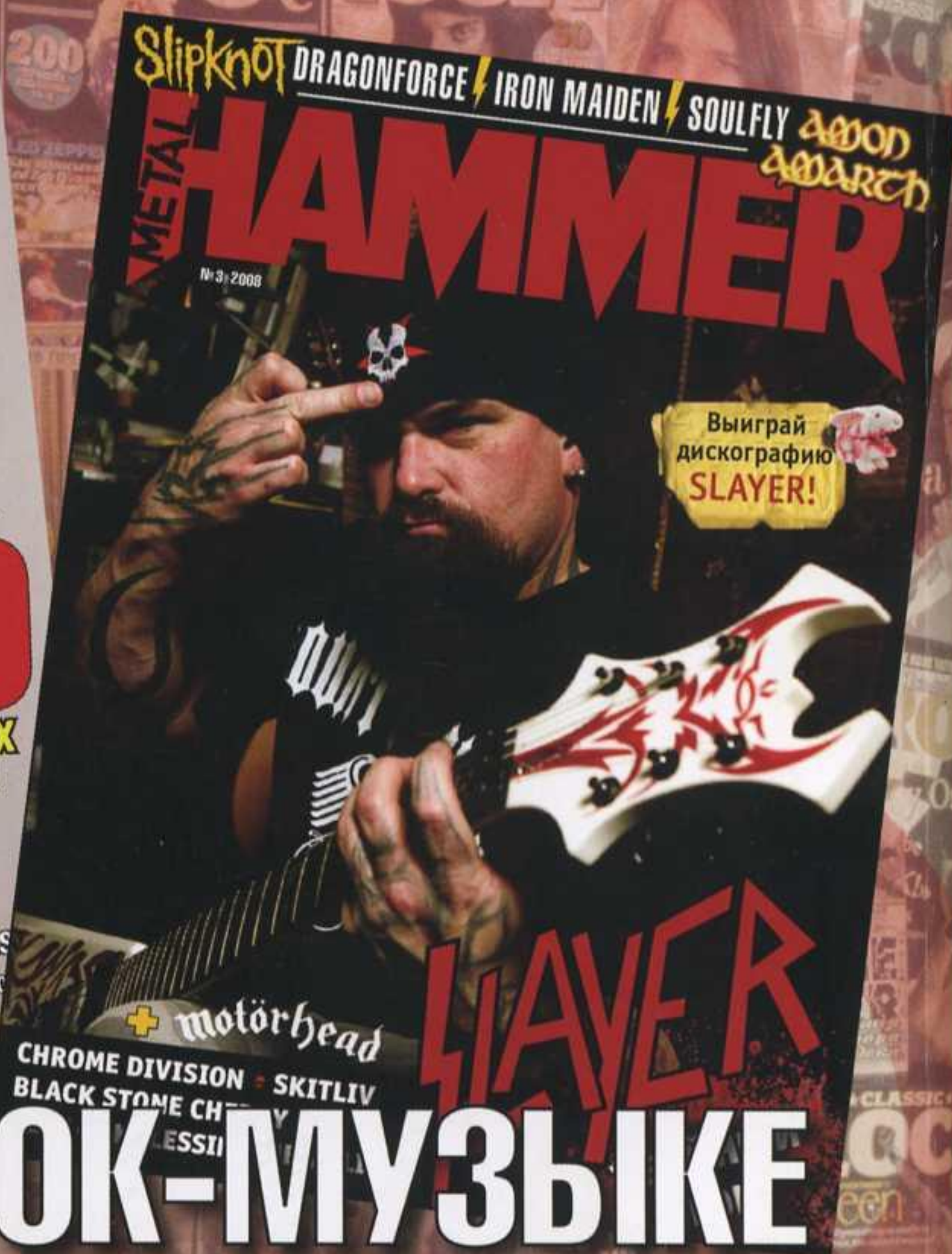
★ CLASSIC ★
Rock

HIGH VOLTAGE • ROCK 'N' ROLL

100
ВЕЛИЧАЙШИХ
РОК-ПЕСЕН!

ЗАГЛЯНЕМ В БУДУЩЕЕ:
КУДА КАТИТСЯ РОК?

RUSH • MOTORHEAD • BLACK CROWES
JOURNEY • HELLISH ROCK • IRON MAIDEN • ALICE COOPER



УЗНАЙ О РОК-МУЗЫКЕ БОЛЬШЕ, ЧЕМ ДОЗВОЛЕНО!

Издательский дом «БРАЙТ МЕДИА»

(495) 972 5272 www.classicrock.ru reklama@classicrock.ru